

Win Wenders en Lisboa: viaje, exploración sonora y conocimiento en la configuración del discurso fílmico

Fernando Redondo Neira

Universidad de Santiago de Compostela

“El cine es el mejor espejo para las ciudades del siglo XX y para las personas que viven en ellas”

Win Wenders

Con motivo de la capitalidad cultural europea de Lisboa en 1991, Win Wenders recibió el encargo de realizar una película sobre la capital portuguesa.¹ *Lisbon Story* se presenta como una forma de exploración urbana a través de los sonidos de la ciudad. Primeramente, desde la propia literalidad de la trama fílmica: un técnico de sonido alemán es convocado a Lisboa para el rodaje de una película. Su labor principal será cubrir con sonido las imágenes captadas por su misterioso amigo cineasta. Con la actitud del explorador, como invitación a descubrir y conocer la ciudad, el filme parece reproducir el encargo que lo originó en la figura del cineasta que viaja de norte a sur, de Alemania a Portugal. Ya la secuencia inicial anuncia el especial protagonismo del sonido, que dibuja la geografía diversa del espacio europeo. Luego, a lo largo del filme, el sonido será el elemento expresivo que nos conduzca por el entramado urbano lisboeta: de los sonidos de la calle, ese sonido ambiente o sonido analógico que se ha definido también como sonido de la realidad, a la música de Madreus, asumiendo así el tópico de que dicho grupo representa el alma sonora de la ciudad, el grupo más representativo de los últimos años en su identificación con la capital portuguesa. La Lisboa identificada con Madreus, una melodía que hay que descubrir y perseguir, tal como corrobora esa puesta en escena de su primera presencia en el filme, cuando el

¹ Basilio Martín Patino estrenó en 1987 *Madrid*, filme con el que el de Wenders mantiene unos cuantos parecidos razonables. Aquel partió de un encargo institucional casi idéntico: facilitar la designación de Madrid como capital cultural europea. El papel protagonista está a cargo, igualmente, del actor alemán Rüdiger Vogler, quien, también aquí, es un cineasta que recibe el encargo de hacer un documental sobre las huellas de la guerra civil en Madrid para conmemorar el cincuentenario de la contienda. La película de Patino plantea, como la de Wenders, la cuestión de cómo lograr un relato fiel de la ciudad, sugiriendo reflexiones sobre la representación cinematográfica muy semejantes.

protagonista va siguiendo su rastro por pasillos y estancias, a medida que va subiendo el volumen y la nitidez de sus notas, hasta encontrar el local de ensayo.

Lisboa como destino en el viaje inicial del protagonista y como objetivo de construcción fílmica, una construcción discursivo en imágenes y sonidos sobre la cual también surgen preguntas, dudas, inquietudes. Sin poder obviar el carácter conmemorativo de la película, que trata de ofrecer un retrato de la capital portuguesa, la ciudad ocupa un lugar central en todo el dispositivo movilizado. Al espacio urbano se le otorga un protagonismo mayor que al del propio personaje de Philip Winter que encarna Rudiger Vogler. El proyecto de Wenders huye por supuesto de toda tentación turística que se esforzara en ir a buscar monumentos o en recrear las vistas mil veces representadas en tarjetas postales, como aquella, por cierto, que recibe el protagonista en el arranque del filme.

Recorrer y mostrar una ciudad acompañado de un equipo de registro de sonido nos remite necesariamente a ciertos aspectos básicos de la teoría de la representación. Nos conduce, por ejemplo a la cuestión de la mimesis, a interrogarnos acerca de cómo abordar una representación fiel de la realidad, a las razones de porqué esperamos siempre dicha fidelidad, a la ilusión de construir duplicados de lo real. Algunos de los más recurridos y citados teóricos del arte han investigado acerca de estas cuestiones, y entre ellos, Ernest H. Gombrich, quien se pregunta en *La imagen y el ojo* acerca del placer que causa toda imitación. Recuerda este autor que fue en la Grecia antigua y en la Europa del Renacimiento cuando se consideró que el artista debía esforzarse por acercar sus imágenes al mundo visible. Incide, finalmente, en la importancia de la noción de reconocimiento y en su decisiva participación en toda representación que persiga la imitación.² El placer del espectador está, según este razonamiento, en reconocer en las obras artísticas lo que ya conoce de su experiencia perceptiva de la realidad, lo cual redundará en una mayor comprensión de dicha realidad. Para reforzar sus tesis, Gombrich acude a la *Poética* de Aristóteles, donde, efectivamente, el filósofo griego afirma que si la imitación causa placer, se trata del placer del reconocimiento, el cual deriva de nuestro afán innato de aprender. Se abre aquí, por tanto, una vía común por la que transitan representación, imitación y conocimiento, tal como queda establecido con meridiana claridad en la *Poética*: “El hecho de imitar es, en efecto, algo connatural al hombre desde la infancia y en esto se diferencia de los demás animales, en que es sumamente

² E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, P. 14 y ss.

apto para la imitación y adquiere sus primeros conocimientos imitando; y también le es connatural el hecho de que todos se complacen en las imitaciones”.³ Para apuntalar esta idea, señala más adelante: “Pues por eso se complacen contemplando las imágenes, porque acontece que al contemplarlas aprenden y se hacen deducciones sobre qué es cada cosa”.⁴ Pero, advierte Ángel Quintana,⁵ el concepto de mimesis tampoco debe quedar reducido al deseo de copiar el mundo. La comprensión y el conocimiento se derivan también de la voluntad de ordenar el mundo que subyace en toda representación. Probablemente sea una cierta mirada distanciada la que nos coloca ante la posibilidad de un más productivo conocimiento de ese mundo representado.

Acudir a tan alta autoridad, como también reconoce el propio Gombrich,⁶ supone establecer unas bases sólidas para contemplar la Lisboa de Wenders con este afán de aprendizaje, con la intención de indagar en lo visual y en lo sonoro de la capital portuguesa. En el fondo, se nos invita a mirar con la misma inocencia con que miraron los primeros espectadores del cinematógrafo, tal como se puede deducir de ciertos estilemas del cine silente que aquí se emplean: clausura y apertura de planos en iris, uso del blanco y negro, imitación del Búster Keaton de *El cameraman*, imitación (otra vez) de Charlot en la breve aparición de Manoel de Oliveira... y, tal como explicita el personaje del cineasta Friedrich: “*fingiendo que la historia del cine no ha existido y que se puede comenzar de cero cien años más tarde*”. Esta mirada limpia que se solicita del espectador se hace necesaria para hacer una lectura desprejuiciada, para experimentar el misterio revelador de ver las cosas por primera vez. Y a partir de aquí ir a la busca del prometido conocimiento derivado de la representación entendida como imitación. Esto nos conduce a una complejidad mayor que, en definitiva, nos habla de la riqueza significativa y comunicativa de todo discursivo visual. Nos lleva más allá de considerar las imágenes como simples contenedores de conocimiento y nos sitúan en un territorio, cuya exploración desborda ampliamente nuestro propósito inicial, de la imagen como herramienta de pensamiento. Se trataría de interrogar los textos en busca de una cierta verdad acerca del mundo que construyen. Habría que atender al propósito enunciado por

³ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Ediciones Istmo, 2002, P. 39. (Prólogo, introducción y notas de Antonio López Eire).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, P. 47. Quintana se apoya en la lectura que de la *Poética* hace Paul Ricoeur, en su *Tiempo y narración*, al considerar la mimesis como un modo de ordenar los acontecimientos, importante, según indica, para la revitalización del realismo como sistema de conocimiento y de comprensión del mundo.

⁶ “Puedo remitirme a una autoridad venerable, a una autoridad, además, que escribió en una época en que todavía las pinturas naturalistas eran objeto de admiración”, en Gombrich: *Op. Cit.* P. 14.

Josep M. Catalá en la introducción de *La magen compleja*: “(...) había que investigar no sólo el camino a través del cual se pueden obtener conocimientos por medio de las imágenes, sino también la forma en que es posible reflexionar visualmente sobre ese saber. Había que demostrar que la visión, a través de la imagen, puede ser una poderosa herramienta hermenéutica para una cultura que parece decantarse hacia lo visual de forma que a muchos les parece peligrosa”.⁷

A modo de ejercicio para comprobar el grado de conocimiento de la realidad que nos aportan los textos fílmicos nos proponemos, pues, la relectura de un título que, si bien al tener ya más de diez años y haber soportado la labor escrutadora de analistas e historiadores, consideramos que aún posee aquella condición de texto predispuesto a convertirse en campo de pruebas hacia el que dirigir nuestras preguntas. Se trata de *Lisbon Story* (1996), de Win Wenders, elección hecha para nuestros fines por varias razones: el interés intrínseco de un cineasta como el alemán que dota a sus creaciones de un carácter reflexivo que las hace oscilar entre los registros del mostrar y del narrar, la querencia por la idea de viaje como mirada nueva, y por tanto más fructífera, a lo desconocido; un filme que surge del pretexto de dar a conocer una ciudad, Lisboa, o más bien, para decirlo con mayor precisión, proceder a toda una construcción desde los mecanismos propios de representación fílmica. Y la última razón: entre aquellos mecanismos, centraremos el análisis en la muy destacada dimensión sonora. Para ello nada mejor que partir de las clásicas cinco materias de la expresión que estableciera Christian Metz, aislar las tres relativas al sonido, comprobar cómo se integran en la estructura de conjunto en su relación con la dimensión visual y, en definitiva, comprender cómo se configura ese sonido-territorio del que hablara Michael Chion. La pregunta definitiva sería, entonces: ¿qué verdad sobre Lisboa nos revela esta exploración sonora de la ciudad?

Los registros del mostrar en Wenders

Al principio fue la vista, la contemplación, la mostración, la sorpresa de ver sobre la pantalla aquello que ya conocemos por la percepción directa de la realidad pero que ahora, por efecto de su paso por el celuloide, re-conocemos (con el placer que ello comporta) en un aprendizaje que proviene, primeramente, de la distancia, de la visión desde fuera de esa realidad de la que también formamos parte. Recrearse en este registro

⁷ Josep M. Catalá, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona, Universidad Autònoma, 2005, P. 22.

del mostrar anterior a todo relato conecta, como hemos adelantado, la poética fílmica de Wenders con las pretensiones del cine de los orígenes. Su cine está cuajado de estos momentos privilegiados en los que la evacuación del relato nos sitúa, como sujeto espectador, frente a frente con lo que algunos autores han llamado lo radical fotográfico, aquella manifestación más rotunda de lo real, que escapa al orden que busca imponerle toda operación discursiva. Hablamos de esa opacidad de lo real que se resiste a dejarse someter por la lógica del proceso narrativo y que aparece perfectamente expuesto en las fotografías del personaje de Philip de *Alicia en las ciudades*, como bien ha sabido ver Iñigo Marzabal, quien destaca que el director alemán, efectivamente, sale en sus filmes a la busca de un reaprendizaje de la mirada, que pasa “por liberar a las imágenes del corsé del lenguaje y de la significación”.⁸ Por eso la mirada desprejuiciada de la niña Alicia representa en este filme toda una declaración de intenciones en la línea, ya apuntada, de recuperar la inocencia del primer cinematógrafo: “La frecuentación del territorio de la infancia y la permanente búsqueda del origen no puede dejar de verse como una vuelta a la infancia del lenguaje cinematográfico, a la espontaneidad y a la evidencia descriptiva del cine primitivo. Es de la mirada propuesta por Alicia de donde debe aprender la práctica fílmica”.⁹ También en *Lisbon Story*, esta reiterada presencia de los niños en ciertos filmes de Wenders, a menudo como niños que guían a los adultos apunta hacia ese deseo de mantener una relación más espontánea, natural, lúdica e inocente con las imágenes.

Espontaneidad y evidencia: tal vez sólo cuando negamos al relato su posición de dominio logramos de los discursos visuales una mayor elocuencia significativa respecto de la realidad representada. Cuando el cine parece dejarse llevar por el flujo natural de los acontecimientos cotidianos no sometidos a las restricciones, las jerarquías y las estructuras de la narratividad, entonces logra crear en el sujeto espectador la sensación de estar acompañando a dichos acontecimientos en su fluir natural. En este sentido, en *Relámpago sobre el agua*, el discurso fílmico más que construir la narración del tramo final en la vida de un hombre, lo que hace es pegarse a la realidad, observar su desarrollo, seguir los acontecimientos hasta su desenlace. La enfermedad, el dolor, la decrepitud y la muerte se nos muestran. No se nos relatan.

En el nivel de la codificación que todo discurso debe asumir, también hay lugar para incorporar esta noción de mostración. Gaudreault y Jost, lo han explicado desde

⁸ Iñigo Marzabal, *Win Wenders*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1998, P. 95

⁹ *Ibidem*, P. 99.

esta perspectiva del lenguaje cinematográfico. Para dichos autores, la mostración es el resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena y el encuadre, emana de una primera articulación cinematográfica, la articulación entre fotograma y fotograma. Por su parte, la narración es ya un resultado del montaje y se apoya sobre una segunda forma de articulación cinematográfica, la que se establece entre plano y plano¹⁰

Lisbon Story se mantiene también en este nivel de mostración, haciendo que la narración ocupe un lugar secundario, reducida a una estructura mínima que ayude a mantener en pie el entramado discursivo; pero sin asumir una presencia totalizadora y excluyente, como sí ocurre en el sistema dominante del cine de ficción; una presencia, la del cine de ficción, en la que se conduce la atención del espectador hacia las vicisitudes del relato. La enunciación fílmica, por el contrario, se configura en el filme de Wenders desde una actitud contemplativa, desde una vocación de observación y descripción, en la que los retazos de una leve trama narrativa se van incorporando, más que por otra razón, como excusa para recorrer la ciudad, mostrarla y conocerla. Es bien evidente aquí la equiparación que puede hacerse entre construcción fílmica y reconstrucción urbana, en el sentido de que, verdaderamente, la arquitectura discursiva demuestre su utilidad para servir a esa otra arquitectura, más tangible, de la propia ciudad, a la arquitectura propiamente dicha y no meramente figurativa; pero lo cierto es que ambas comparten cualidades comunes de coherencia, integridad y comunicatividad.

El singular tratamiento que Wenders ha hecho en sus películas del espacio urbano no puede pasarse por alto. La ciudad como agente activo capaz de intervenir decisivamente en la vida del individuo: lo hemos visto en *Alicia en las ciudades*, en *París Texas*, en *El cielo sobre Berlín*, en *Million Dollar Hotel...* y en *Lisbon Story*. Pareciera que se esforzara en hacer buena la afirmación de André Bazin de que la imagen se puede despojar de todo menos del espacio, como queda patente en el fragmento de cielo que permanece encuadrado en *Alicia en las ciudades* después de que ha pasado el avión cruzando el plano en diagonal. El cine como forma de ocupación del espacio o como exaltación de la pura materia, que se afana en una labor de permanencia en el tiempo de todo aquello que fluye y se transforma. Algunas de estas ideas fueron expuestas por el propio Wenders en la entrevista concedida a una revista de arquitectura. Allí podemos leer, por ejemplo: “Si la ficción no tiene base alguna en la realidad, y sigue así hasta el final de la película considero que este tipo de ficción es un

¹⁰ André Gaudreault, François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, P. 69.

despilfarro inútil. Al cine, como forma de arte del siglo XX por excelencia, le corresponde la tarea más importante de presentar el mundo real sin dejar que caiga en el olvido. No creo que el cine fuese inventado para eso, sino para sacar a relucir el mundo real”.¹¹

El discurso que se piensa a sí mismo

Un filme como *Lisbon Story* incorpora a su estructura textual un enunciario que participa del proceso de aproximación, conocimiento y ocupación de un espacio urbano. Se invita al espectador a implicarse en este conocimiento de la ciudad de Lisboa de la mano del personaje de Philip. Superpuesto a este primer propósito que la propia escritura fílmica desvela en su desarrollo, emerge ese otro conocimiento al que alude Josep María Catalá en la cita situada al inicio de este trabajo. Nos referimos a la posibilidad de reflexionar visualmente sobre el saber que puede alcanzarse por medio de las imágenes. La reflexión metacinematográfica, tan del gusto de Wenders, presente, por ejemplo, en la ya mencionada aquí *Alicia en las ciudades*, y que figura también en *Lisbon Story*. Como ya se ha dicho, el protagonista, técnico de sonido, se entrega a descubrir Lisboa desde los ruidos, las voces y la música que la pueblan; mientras, trata de otorgar un sentido a las imágenes registradas por su desaparecido amigo, siendo a su vez objeto de otras filmaciones, aquellas realizadas por los niños que le acompañan, filmaciones plenamente mostrativas (le filman durmiendo, afeitándose en la barbería, contemplando la ciudad desde un puente...). Se teje así una compleja estructura en abismo, a modo de muñecas rusas en las que imágenes y sonidos ocupan un espacio flotante destinado a conformarse en un filme que se construye desde el interior del filme titulado *Lisbon Story* y a cuyo *work in progress* asistimos.

De un cine en el que los registros del mostrar parecen dominar sobre los de la narración parece obvio que quepa esperar este carácter reflexivo. Ciertamente, todo el filme está recorrido por el cuestionamiento acerca de cómo usar las imágenes, cómo sacarles el mayor partido posible para lograr la representación más satisfactoria; pero siempre recurriendo a esa organización discursiva en la que esta reflexión alcanza al propio filme en desarrollo. Es el discurso que se piensa a sí mismo, en una autoconciencia de su propio devenir que ya se manifiesta en los momentos iniciales. El protagonista se graba a sí mismo en el viaje en coche desde Alemania, comprobando

¹¹ “Una ciudad tiene que estar siempre provocando”, en *Quaderns d’arquitectura i urbanismo*, Nº 176, enero-marzo 1988.

cómo cambian los idiomas de los locutores de la radio, como cambian las noticias y cambia la música que se escucha, pero, señala, “*el paisaje habla la misma lengua y cuenta la historia de un continente lleno de guerra y de paz*”. Al margen de que esta afirmación responda a la excusa de tratarse de una película inscrita en las conmemoraciones de la capitalidad europea, también podemos analizarla desde esa otra perspectiva de que el discurso fílmico en su conjunto se explica, principalmente, a partir de esa búsqueda del sonido, de la lengua, de las voces y las músicas que pueblan el paisaje, el paisaje urbano de Lisboa concretamente. Estamos por primera vez ante lo que Michael Chion ha llamado sonido-territorio,¹² que no debemos circunscribir a ruidos o sonidos creadores de una atmósfera, sino a todos los otros componentes sonoros. Debemos incluir a la propia voz humana ejemplificada aquí en la diversidad lingüística de Europa. El viaje en coche de Alemania a Portugal se representa en ese receptor de radio que va cambiando de idioma a medida que cambiamos de país.¹³ Ejemplificada también en los esfuerzos del protagonista por aprender portugués, en sus dificultades para hacerse entender mientras va combinando el alemán, el inglés y el portugués.

Capturar la materia sonora de la que está hecha Lisboa: aquí está el objetivo del personaje principal; si bien, como se ha adelantado, la ciudad es la verdadera protagonista y el discurso fílmico se va haciendo a la par que se recogen los sonidos que lo conforman a la espera de unirse a las imágenes registradas previamente por ese cineasta que aparece en la parte final para desvelarnos el misterio de su trabajo. Al igual que los sonidos de la calle (niños que juegan, perros, el tráfico, otros ruidos de más difícil identificación y cuya fuente exacta de procedencia ignoramos), también la música de Madredeus será aquí objeto de persecución. Hemos analizado ya su primera aparición fílmica, como música diegética que, también en su caso, es la música de las dos películas que el discurso construye en paralelo: la película sobre Lisboa que está rodando Friedrich y la película, que acoge a aquella en su interior, y que se titula *Lisbon Story*. Como presencia extradiegética, las canciones del grupo portugués logran fundir sus notas con todos aquellos sonidos que emergen de lo más recóndito de Lisboa, como

¹² Para Chion el sonido-territorio es aquel sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita un espacio, que no provoca la obsesiva pregunta de la localización y visualización de su fuente, que sirve para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes. Ver Michael Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, P. 78.

¹³ En España, la expresión sonora identificadora será el carrusel deportivo de los domingos de RNE y la música de Héroes del Silencio, grupo que, por cierto, gozó de un enorme éxito en Alemania en su momento.

si formaran parte de la misma materia, haciendo así buena esa identificación profunda que ha quedado instalada en el imaginario popular entre Madredeus y la capital portuguesa. Tal que se tratara de un eco lejano que Philip persiguiera con su micrófono por el barrio de Alfama, entre callejuelas conectadas por escalinatas, esa música permanece, en este fragmento de la película en concreto, ajena al universo narrativo, y sin embargo el discurso fílmico logra incorporarla al mundo referencial que reconstruye. Es un sonido acusmático que, pese a sonar en un fuera de campo lejano, pugna por hacerse visible, tal como nos indican los movimientos y la actitud de búsqueda del protagonista. Y efectivamente, la secuencia se cierra con el encuentro entre Philip y Teresa Salgueiro, la voz de Madredeus, la voz que todo lo impregnaba y que, finalmente, toma cuerpo en uno de los personajes del filme, que aunque no comparece para cantar, sí se introduce en el interior de ese universo contribuyendo así a la confusa frontera entre lo diegético y lo extradiégetico por la que circula la música del filme.

A menudo, las incursiones de Philip en su rastreo de los sonidos de Lisboa le conducen hacia Madredeus. Se los encuentra, por ejemplo, de vuelta a casa, en la azotea del edificio, con sus trajes negros, contemplando la ciudad desde lo alto;¹⁴ la Lisboa a la que prestan su música, en lo que podemos considerar la expresión fílmica de lo que hemos dado en llamar el alma sonora de la ciudad. La poderosa condición identificadora que atribuimos a esta música se incrementa por efecto de su carácter flotante, por el hecho de fluctuar entre lo excluido y lo incluido en el universo narrativo, ocupando también el espacio del sonido interior. Esta es la música que parece sonar en la cabeza de Philip cuando sale a contemplar la noche lisboeta - preocupado por la desaparición de Friedrich- y que en realidad es la continuación del tema “Alfama” que, un momento antes, había escuchado en vivo al propio grupo, interpretada en torno a una mesa y a una botella de vino, pero que ahora suena como un eco metálico y lejano, indicativo de tratarse más de una evocación que de una percepción directa, y que interrumpe bruscamente la sirena de un barco que remonta el Tajo. Comprobamos entonces, en casos como éste, la enriquecedora contribución de la música a la arquitectura discursiva, como se ha ocupado de resaltar Michael Chion al afirmar que la música, más que limitarse a acompañar al filme, forma parte de él, lo irriga en su conjunto, lo pone en movimiento en tanto que constituye – la música- una verdadera fuente de energía. Irrigación: esta es la expresión más adecuada para referirnos a la circulación de la

¹⁴ Una puesta en escena que evoca determinadas composiciones visuales de *El cielo sobre Berlín* (1987), con las figuras estáticas, serenas y contemplativas de los ángeles.

música, a la naturaleza móvil que le permite transitar libremente por el espacio y el tiempo.¹⁵

El análisis del tratamiento musical del filme no puede desvincularse de la atención puesta en la autorreferencialidad y el pensamiento alrededor de la utilidad de imágenes y sonidos al servicio de la representación, la imitación y el conocimiento, que planteábamos al inicio de este trabajo. Conviene observar, en este sentido, el disgusto que le provoca al personaje de Philip el uso de modernos dispositivos electrónicos de captación de imágenes manejados por los niños (*“videoturismo, vidiotas”*), que contrasta con el elocuente mutismo (si tal expresión es posible) de las cámaras tomavistas de principios del cine, que Philip contempla en aquella casa semiabandonada, o que contrastan con las imágenes en blanco y negro que visiona en una vieja moviola. Todo ello, por supuesto, en coherencia con ese afán de recuperar la pureza de los inicios del cine que sin duda anima los proyectos fílmicos del cineasta de ficción, Friedrich, y del cineasta real, Win Wenders.

Como una película dentro de otra, toda la estructura textual del filme se va tejiendo a partir de este ejercicio autorreferencial alrededor del discurso fílmico y sus potencialidades para ofrecer una representación del mundo óptimo para el conocimiento de ese mundo. La poderosa presencia de Manoel de Oliveira se puede analizar también en tanto que puesta en práctica de dicho ejercicio reflexivo, ya no sólo por la indiscutible posición que ocupa en el cine portugués, sino más bien por tratarse del cineasta, aún en activo, cuyo trabajo acompañó, en gran parte, al propio discurrir de la historia del cine, desde los años del silente hasta ya entrado el siglo XXI (finales del XX para el tiempo de la película). Esto último justifica su participación en una película que se pregunta acerca del recorrido seguido por esa historia del cine, sobre cuya representación satisfactoria del mundo se manifiestan, en esta cinta, tantas dudas. Traigamos aquí las autorizadas palabras de Oliveira, en su portugués original: *“Os artistas querem arecrear o mundo como se fosen pequenos deuses”*. Su intervención anuncia, además, la reflexión del personaje de Friedrich, situada en el tramo final de la película.

Será, por tanto, en este punto final del desarrollo discursivo donde comparece de un modo explícito la reflexión metacinematográfica, que coincide con la resolución de la leve trama de misterio urdida en torno a la desaparición de Friedrich. Como una

¹⁵ Michael Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, P. 193.

verbalización de cuanto venía sugiriéndose en la actuación de Philip y su encuentro con Lisboa, la conversación entre estos dos personajes busca dar respuesta a los interrogantes planteados en torno a la capacidad de representación de las imágenes, a su uso como herramienta de imitación y de conocimiento. Son cuestiones que, a su vez, se enmarcan en el cuestionamiento de la historia del cine en tanto que progresión hacia una más perfecta representación del mundo. La puesta en escena de esta conversación nos coloca claramente en un espacio que busca recoger las opiniones de Friedrich: una sala de cine en ruinas, en lo que constituye una evidente voluntad de obviar todo el camino recorrido por el arte de las imágenes en movimiento; destruir ese edificio y volver al principio de todo, redescubrir la inocencia, la sorpresa y la desnudez de los pioneros. Recordemos algunas afirmaciones de Friedrich que reafirman esta forma de entender la práctica fílmica: *“Las imágenes ya no son lo que eran. Antes contaban historias y mostraban cosas. Ahora sólo pretenden vender historias y cosas (...) Filmar como Buster Keaton en ‘The cameraman’ y Vertov: recorriendo sólo las calles. Un hombre con su cámara. Fingiendo que la historia del cine no existió y que yo podía comenzar de cero cien años más tarde (...)”*.

Esa sala en ruinas acoge, además, el archivo de imágenes registradas por Friedrich, su *“biblioteca de imágenes nunca vistas”*. Nunca vistas porque fueron captadas por una cámara situada a la espalda del operador, imágenes filmadas sin intervención de una mirada humana y que nadie las ha visto después. Una utópica y radical formulación de la representación visual que busca fundirse y confundirse con el mundo que representa, ajena a toda intervención humana, a toda mirada que denote (y connote a la imagen producida) aquella percepción contaminada por el lastre de subjetividad, ideología, creencia, experiencia, actitud, predisposición... Así lo explica Friedrich: *“Una imagen que no fue vista no puede vender nada. Es pura y por consiguiente bella. En una palabra: inocente. En tanto que no es contaminada, permanece en unísono con el mundo. Si no ha sido vista, la imagen y el objeto que ésta representa, permanecen juntas”*. Añade Friedrich, retomando los viejos mitos de la implantación de la fotografía, que filmar es como apuntar con un arma, que cada vez que apunta con la cámara siente que la vida se escapa de las cosas.

Las reflexiones de Friedrich acerca de la inocencia de las imágenes, de su capacidad para traicionar la realidad o de producirse al margen de la intervención de un sujeto, pertenecen, por supuesto, a la tradición más recurrida de la teoría de la representación y de la comunicación audiovisual. Para no extendernos demasiado en

esto, recordaremos únicamente algunas opiniones de un teórico del arte ya clásico, John Berger, extraídas de su obra *Modos de ver*, útiles para ahondar en las relaciones imagen / conocimiento. Para Berger, lo que sabemos afecta a lo que creemos y al modo en que vemos las cosas. Siempre miramos, afirma, desde la relación entre el objeto mirado y nosotros mismos y, en consecuencia, la visión específica del hacedor de las imágenes forma parte de lo representado.¹⁶ Lo que Friedrich propone estaría muy cerca de lo que algunos teóricos han denominado visiónica: las imágenes sin mirada y sin sujeto a las que tanto parecen acercarse aquellas captadas por cámaras de videovigilancia; un simple registro que, a decir de Paul Virilo, aspira a un hiperrealismo muy cercano al mito de la objetividad; una desaparición tal de la subjetividad visual que nos introduciríamos en una especie de pancinema permanente en el que nuestros actos cotidianos se convertirían en actos de cine.¹⁷ No obstante lo anterior, la pretensión de Friedrich es el reflejo de ciertas opiniones de Wenders, quien ha manifestado perseguir en su práctica fílmica una suerte de percepción pura que lo acercara a la verdad de las cosas representadas, una percepción desconectada de un pensamiento mediador entre el mundo y su representación, la imposible ilusión de transparencia tan reiterada en los debates teóricos acerca de las representaciones artísticas, visuales y audiovisuales. Esto es al menos lo que ha declarado el cineasta alemán en determinadas entrevistas: “Para mí, lo fantástico de ver es que, a diferencia del pensar, no incluye ninguna opinión sobre las cosas (...) para mí, la visión incluye la verdad en estado latente, más que el pensamiento, donde te puedes extraviar mucho más, donde te puedes alejar del mundo”.¹⁸

También en este tramo último del filme se completa el entramado audiovisual que pretende construir un discurso fílmico sobre Lisboa. El técnico de sonido que con tantas dificultades había llegado a la capital portuguesa, perdidos él y el camionero que le lleva desde la frontera, perdido en un idioma que desconoce y que no logra encontrar a la persona que le pidió que viniera desde Alemania. Un sentimiento de estar perdido y abandonado en una ciudad que desconoce que irá combatiendo en su labor diaria de rastreador de sonidos, y gracias también al encuentro con los integrantes de Madre Deus. En este sentido, Philip asume en parte ese papel de figura discursiva que actúa en nombre de un autor empírico, Wenders, ejerciendo así, en cierto modo, de *alter ego*;

¹⁶ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, P. 13 y ss.

¹⁷ Paul Virilo, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, P. 63.

¹⁸ Win Wenders, *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2005, P.61.

pero sobre todo se constituye en representante de un espectador implícito, se hace cargo de sus operaciones de lectura (una suerte de enunciatario para emplear la terminología semiótica) que nos conduce por Lisboa, nos la descubre en sus imágenes y sus sonidos, en su música. Su trabajo, finalmente, se va a revelar como decisivo para superar la frustración de Friedrich, incapaz de atrapar la verdad de Lisboa en su viejo tomavistas de la etapa silente. El sonido capturado por Philip contribuirá, entonces, a dotar de volumen, densidad, profundidad y, en suma, realidad a aquellas imágenes incompletas del silencio: “*Tus micrófonos podrían sacar mis imágenes de su oscuridad*”, señala Friedrich.

En conclusión, algunos de los motivos recurrentes de la singular poética fílmica de Wenders comparecen en este filme de intención conmemorativa. Desde la estética del viaje, en este caso a través de una Europa diversa y que se esfuerza por construir su propia unidad, hasta el interés por hacer del cine un espacio de reflexión sobre el propio cine y su problemática relación con el mundo que representa. En el fondo, se trata de la representación, que fluctúa aquí entre su estatuto de reproducción (como reconstrucción fiel) y el de producción (como construcción), con Lisboa como protagonista, ciertamente reconstruida a través de la persecución de la materia sonora que puebla sus calles y barrios. Un ejercicio metadiscursivo en el que las imágenes pugnan por encontrar los sonidos que les otorguen ese carácter de espacio habitable, siendo el espacio algo más que uno de los elementos configurantes del discurso narrativo. El espacio es, antes que ninguna otra cosa, esa ciudad de Lisboa a la que el personaje de Philip, y con él el espectador, llega de madrugada, aún con las calles vacías, y que luego se esforzará en recorrer, grabar y filmar en compañía de Friedrich tratando de acercarse a alguna forma de conocimiento verdadero de la capital portuguesa.