

Las ciudades fílmicas de *Lisbon Story* y *Caro diario*: construcciones íntimas de espacios públicos

Jesus Ramé López

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Caterina Cucinotta

Instituto e História Contemporânea, Portugal

FCSH – Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Abstract

In The Invisible Cities of Italo Calvino describes the fictional conversation between Marco Polo and Kublai Kan, where the Venetian describes invented cities to Mongol emperor. Throughout the report, He confesses that when he talks about cities, he introduces aspects of Venice. Cinema remakes cities in the same way, with aspects of reality added to the vision of the artists, creating a texture in film projection. The mise-en-scène brings up a catalogue of cities, which become filmic, being invisible outside the cinema.

This research comparatively analyses two cities, captured by the camera at the same height, using the Aesthetics of the Materials as a Method: The Rome of Caro diario (1993) by Nanni Moretti and the Lisbon of Lisbon Story (1994) by Wim Wenders.

The two views, that of the native (Nanni Moretti) and of the foreigner (Friedrich Munro), make the appearance of public space intimate and personal through a construction with audio (sound and music) and image (movie sets, settings and costumes). This vision shows an ontological appearance of the city within a relational texture, which can be translated as a Crystallization of the mise-en-scène in film projection. Bodies, sounds and objects are transformed by linking to the aspects evoked by the city: city and memory, city and desire, city and architecture...

Keywords: Cinematographic Aesthetics, Materialities, Scenography, City, Territory, Public Space.

Introducción: Estética fílmica de los materiales para el análisis de la ciudad o las ciudades invisibles del cinematógrafo.

En *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino (2015) se describe la conversación ficticia entre Marco Polo y Kublai Kan, en la cual el veneciano describe ciudades inventadas al emperador mongol. En un momento del relato confiesa que siempre que habla de ciudades introduce algún aspecto de Venecia. El cine reconstruye las ciudades de la misma forma, con aspectos de su realidad y con lo que aporta la visión artística, creando una textura en la proyección desde la filmación de una puesta en escena, que hace emerger un catálogo de ciudades cinematográficas *invisibles* fuera del cine. Pensemos en la construcción del cine de Hollywood de ciudades como París o Nueva York. La ciudad se convierte en el mejor escenario para contar historias cinematográficas, ya que se presenta como el lugar natural de emergencia de los modos de relación.

En este texto, partimos de la idea de que el cine es un arte de confluencia de diferentes oficios, de diferentes creatividades con sus procesos artísticos correspondientes; por eso hablaremos de un cine “artesanal”, donde el vestuario, los gestos actores de los actores o los trabajos técnicos están al servicio de la puesta en escena. La peculiaridad del uso de la ciudad como espacio cinematográfico es que la puesta en escena se tiene que acomodar a esta como material fílmico, la urbanidad es el soporte del atrezzo, de los cuerpos y de los sonidos. Esto necesita de una reflexión en el cine actual, ya que cada vez se dejan más partes de la construcción de espacios a la postproducción, haciendo que el cine pierda, en algunos casos, parte de su carácter artesanal, ya que el escenario se reconstruye en parcial o totalmente de forma digital. Esta circunstancia está provocando que aparezcan oficios más cercanos a la tecnología digital y pierdan importancia otros más artesanales, como la dirección artística. Las películas que hemos utilizado para esta investigación son películas que eligen la ciudad como un espacio al que adaptarse, porque el interés artístico está relacionado con dar una visión sobre ella, utilizarla como un personaje más.

Nuestro análisis parte de que existen dos momentos de materialidad en el cine, por un lado cuando se tienen que organizar los objetos, sonidos y cuerpos de forma estratificada en la filmación, y por otro la construcción que provoca el resultado final tras el montaje, donde se trabaja con *texturas*, categoría que hemos recogido de Guiliانا Bruno (2014). En esta primera fase, partiendo de la estética de los materiales planteada por Antonio Reis y Margarita Cordeiro, vemos la ciudad como el espacio donde los objetos, los sonidos y los cuerpos se ponen en relación en la puesta en escena, para poder ser registrados por los dispositivos de grabación de imagen y sonido. La estética de los materiales, de este modo,

aborda texturas, objetos, luz, gestos —es decir, la materia filmada—, así como, y principalmente, las formas y su significado. Desde este punto de vista, donde las formas no transmiten ideas sino que son las propias ideas (Cucinotta 2018, 11).

Así, los procesos creativos de los diferentes oficios del cine marcan una relación vertical sincrónica, donde la imagen que se genera se conforma de diferentes estratos que van conformando el resultado definitivo. Lo que se crea es una textura general, que llamamos toma, que luego será troceada, seleccionada (o no) y después puesta en orden. Esta toma tiene,

en nuestro caso de estudio, la ciudad como estrato de fondo sobre el que se van colocando las capas, superpuestas y tomando diferentes valores a partir de los vestidos, la luz, los gestos, y que son culminadas por el sonido directo.

La textura-toma se crea en un proceso de antropomorfización y desantropomorfización que es propio del cine y que va creando diferentes modos de relación. Lukács explica esta situación desde la idea de que el ser humano organiza el mundo desde su visión, en la puesta en escena, pero los medios de grabación de imágenes y sonidos tienen una captación mecánica, por eso las tomas se repiten, para intentar controlar la contingencia.

Luego en el montaje aparecerá una nueva antropomorfización propia del cine, ya que

“la entera técnica artística del film se basa precisamente en una reantropomorfización de la fotografía. Dejemos ahora de lado los momentos de selección, arrangement, etc., en los que el film presenta algunos rasgos comunes con la llamada fotografía artística; es claro que esas tendencias aparecen en el film de un modo mucho más intenso y resuelto que en la simple imagen fotográfica” (Lukács 1963a, 74). Por lo tanto, en un primer momento el cine debe organizar los materiales que ponen en juego los oficios en una relación concreta, la cual será transformada en una textura-toma que formará parte (o no) de una textura relacional global, que será el resultado que se mostrará en la pantalla el resultado cinematográfico final tras la postproducción.

Textura que vemos en la pantalla forma parte de una relación vertical que desarrollan todos los elementos sincrónicos, pero además de una conexión significativa entre las diferentes tomas, efectos y sonidos puestos en orden. Como explica y le interesa a Bruno en sus investigaciones,

la superficie es aquí configurada como una arquitectura: una partición que se puede compartir, se explora como primaria forma de espacio para el mundo material. Entendido como la configuración material de la relación entre sujetos y objetos, la superficie también se ve como un sitio de mediación y proyección (Bruno 2005, 3).

Los objetos de estudio que hemos elegido son dos películas que muestran a sendos personajes recorriendo diferentes ciudades en una misma época y haciéndolo uno, Nanni Moretti en *Caro diario* (1993), desde el conocimiento del nativo y otro, Wim Wenders en *Lisbon Story* (1994), desde la mirada del foráneo. Estos paseantes tienen una intención contemplativa, pero fuera de la mirada turística y, además, participan del paseo por la ciudad sin la prisa, ni la lista de visitas obligatorias del turista, hace lo que hemos denominado un camino periférico. Por eso nos interesa estos objetos de estudio, por la mirada cuidada hacia una ciudad, por un modo de ver que al mismo tiempo construye un espacio público, las calles de la ciudad, desde un relato en primera persona.

Caro diario es una película en tres capítulos donde en el primero Moretti, personaje-persona,

nos enseñará su peculiar visión sobre Roma, en el segundo visitará junto a un amigo diferentes islas y en el tercero cuenta una enfermedad que le provoca picores y nadie sabe como tratársela. La ciudad de Roma es el espacio de toda la acción, pero el capítulo I “In Vespa” es el que nos muestra la visión nativa sobre la ciudad. *Lisbon Story* podría ser una continuación de una película anterior de Wenders, *El estado de las cosas* (1982), pero en este caso la trama es sobre un ingeniero de sonido, Philip Winter, que se traslada a Lisboa por petición de su amigo, el director Friedrich Munro, para hacer el sonido de su película, pero cuando llega a Lisboa no lo encuentra, con lo que la trama se convierte en el desarrollo de un misterio que nos permite buscar al director por la ciudad y, al mismo tiempo, conocer la urbe a través del oído de Philip y de las imágenes de Friedrich.

Esta dos películas nos dan la oportunidad de descubrir los materiales cinematográficos y las relaciones artísticas entre estos, las cuales desentrañan una visión no convencional sobre la ciudad y los modos de hacer que se dan en esta, siempre dentro de la textura fílmica que conforma el resultado final de estas obras.

Estudio comparativo de la ciudad nativa en Roma de *Caro diario* y la ciudad extranjera en la Lisboa de *Lisbon Story*.

Caro diario nace del deseo de un nativo, ya que en principio iba a ser un cortometraje que consistía en mostrar la ciudad de Roma en Agosto, cuando está vacía y se puede recorrer en moto. Como cuenta Moretti:

Le digo a Angelo Barbagalla que voy a hacer un cortometraje —voy en una Vespa por las calles de Roma— un corto para proyectar exclusivamente en la sala que hemos abierto en la ciudad, el Nuevo Sacher (De Bernardinis 2001, 11).

Como ya hemos explicado, este film está dividido en capítulos y el que está dedicado a la visita de Roma en moto es el primero, cuyo título es “In Vespa”. Comienza con una declaración escrita en un cuaderno que nos da una pista de cómo nos enseñará la ciudad de roma:

“Querido diario,

hay algo que me gusta por encima de todo”.

En ese momento vemos que Moretti sale tras la cámara en movimiento montado en una moto al ritmo de una música. No nos muestra la típica imagen turística de la ciudad, sino la del nativo que se desplaza por espacios periféricos, no por no estar en el centro, sino por ser desconocidos para la mirada del visitante vacacional de Roma. Esta idea de la periferia es la que también trabajo Pier Paolo Pasolini, no solo por ir a los lugares que la sociedad burguesa (la mirada turística) no quiere visitar, sino también por mostrarlos de una forma diferente, lo que Pasolini denominaba el arte “fuori dal palazzo”, fuera de las rutas trilladas por el arte como mercancía. En el caso de Moretti esta es una manifestación explícita

que se reflejara en su puesta en escena, en un mirar las casas desde fuera.

Un plano de la cara de Moretti mirando hacia arriba en su moto marca el punto de vista sobre el que colocará el modo de ver que nos ofrece el autor, el contrapicado del que pasea. El patrón que genera la construcción de la mirada cinematográfica de Roma será: el observador, la moto como lugar de observación, los edificios y la mirada contrapicada en movimiento, una planificación con dos tiempos en movimiento el sigue al personaje y el que hace moverse a los edificios desde una visión dinámica. Mirar desde una moto para descubrir otra ciudad, donde dicha mirada es la que crea la relación entre los cuerpos y los objetos.



Figura 1— Seguimiento del personaje.



Figura 2— Mirada del personaje.



Figura 3— Travelling contrapicado en movimiento.

Con Moretti vamos a conocer los barrios, los espacios que conforman al habitante, donde las calles no son paisaje, sino territorio. Un territorio que se distingue del paisaje por ser habitado, por ser transformado por el ser humano. En el espacio urbano

"conforme entramos, aunque solo sea a su primera calle, en la periferia, en el suburbio más alejado de las maravillas que guarda, la ciudad deja de ser paisaje y se convierte en medio, en entorno, como si nos engullera para siempre y ya no nos dejara escapar".

Esta explicación, de Muñoz Gutiérrez, nos lleva a la ciudad del nativo, nos introduce en su laberíntico pensamiento. La ciudad que muestra Moretti es él mismo y es un laberinto de materiales y sus relaciones. Parece una visión contraria a cómo se construye Roma en *Vacaciones en Roma* (1953) de William Wyler, película que ha contribuido al mito de la ciudad de Roma como espacio fundamentalmente turístico. En esta película la mirada del espectador no importa, no es creadora, Roma es una *set* para el despliegue de los actores y su juego amoroso. La moto se convierte en el transporte que nos lleva de hito legendario en hito mitológico, no en la prueba de que se puede mirar de otra forma la ciudad.

Moretti nos invita a tener una atención cuidadosa hacia la ciudad, pero no como el turista con su cámara, sino como el escritor de *haikus*, *haikus* audiovisuales, que intentan conquistar el momento de la observación, el momento de paso irrepetible por una calle, y esto lo plasma en un montaje de planos generales en movimiento que le siguen atravesando lugares de vida cotidiana en moto, dándonos libertad para contemplar y dejando una marca reconocible de la película, que no es otra que la figura de espaldas del director montando en Vespa. No podemos olvidar que la mano escribiendo con la que comenzó la película da paso a una voz en off, que es marca de un diario audiovisual que va anunciando y enriqueciendo su visión de la ciudad.

Moretti visita el barrio de Garbatella. Este paso por la urbe va a marcar un punto de inflexión narrativo que influirá en la forma que el espectador debe entender la ciudad que nos muestra, ya que van a sucederse, en ese paseo en moto del nativo por su ciudad, diferentes secuencias que se acercan a un realismo mágico típico de Moretti, el cual roza más los deseos de éste que la realidad, pero que nunca se salen de la posibilidad, ya que el que provoca la situación absurda es el mismo y no los habitantes del territorio.

Empieza con una visita a una casa inventándose que quiere utilizarla para una película, esto rompe con el aspecto documental del film y va marcar un continuo paso de una clara ficción a la vida de Moretti, sin marcar una frontera definida. Esto ocurre, por ejemplo, en un plano donde él y, la que dice su mujer, Silvia están de espaldas a un edificio en el que les gustaría vivir. Miran un ático y la voz en off denuncia la carestía de las viviendas. El encuadre se desplaza en una panorámica vertical desde el plano general de los personajes de espaldas hasta el ático, no pudiendo separar ficción y realidad. Esta es la pauta que va a influir en la forma en que Moretti muestra su Roma cinematográfica en *Caro diario*.

La estructura narrativa de la película remite a la narración del que conoce la ciudad y le ocurren situaciones en su pasear, de tal modo que emerge

una forma documental que sigue a Moretti con su moto, pero se combina con situaciones que le hacen interaccionar en diálogo con otras personas. Moretti despliega un realismo de lo posible filmico donde su personaje se comporta como *El Barón Rampante* de Calvino, mostrando situaciones que sabemos que se podrían dar en la ciudad de Roma, pero que por su aspecto mágico y teatral descubrimos como ficción. De la misma manera que Cósimo se sube a un árbol y no se baja hasta su muerte, Moretti encuentra a Jennifer Beals en la calle (Emilia Romagna) o habla sobre la mayoría y la minoría a un hombre que se para en un semáforo con un discapacitado. Así, nos va mostrando la ciudad del que vive en ella, del nativo, pero la construye desde situaciones de lo posible, mientras que el empeño turístico se basa en lo necesario, lo que es así y no puede ser de otra manera. Parecería que cuando se hace una película con la mirada mitológica del foráneo no puede dejar de aparecer el Coliseo, la Boca de la Verdad o el Foro Romano.

En este sentido, vamos a destacar tres secuencias. La primera es una escena que tiene que ver con la expresión de un gusto personal del director que, al mismo tiempo, permite la descripción de un rasgo de la ciudad. Moretti nos conduce con su moto hasta un baile en la calle, dando paso a través de su voz a su deseo de bailar bien. Describe algo típico de Roma, los bailes populares, pero, al mismo tiempo que hace una descripción documental, como el vecino que da un paseo, utiliza una planificación cuyo objetivo es mostrar los sentimientos que este ambiente cotidiano provoca en el director. Debemos advertir que la música, que no es otra que *Visa para un sueño* de Juan Luis Guerra, la cual va a igualar tanto los cambios de montaje como su llegada en moto desde la ciudad, donde ya había empezado. Es interesante como el montaje de esta secuencia muestra el deseo de Moretti, el cual pasa directamente en un corte de estar observando el baile y la orquesta, a formar parte de los músicos y cantar con ellos, como si todo ocurriera en un espacio físico (la mirada del nativo) pero construido con los ladrillos de lo que le apetecería al protagonista, de lo que pasa en su mente, volviéndose a romper esa frágil barrera de la ciudad cotidiana y la ciudad del deseo, lo que recuerda a Calvino cuando en *Las ciudades Invisibles* agrupa a diferentes urbes inventadas bajo el nombre de “Las ciudades y el deseo”, dando importancia a la mirada sobre la ciudad, al arte o al espectáculo que contiene.



Figura 4— Observa su deseo.



Figura 5— Paso al corte a su deseo.

La mirada es la reina de las relaciones, pero en esta secuencia aparece también el diálogo con unos observadores del baile a los cuales Moretti manifiesta su deseo de bailar bien. El director podría haberlo mostrado como con la canción, pero ese no es el estilo con el que se roza la ficción en la ciudad que construye la mirada de Moretti, la ficción se roza sutilmente. En este caso construye la ciudad desde la imaginación, desde el ocurrir o la manifestación verbal de lo que el director quiere que ocurra.

Otra secuencia que nos muestra la periferia de Roma, pero al mismo tiempo el juego de la frontera entre la realidad y la ficción, es su llegada al barrio de Spinaceto. Un barrio de mala fama y del que el off nos informa que, volviendo a esa frontera que confunde a Moretti con el personaje, incluso había llegado un guía a sus manos titulado Fuga de Spinaceto. De repente se para en la calle y le dice a una persona sentada al final de una calle que Spinaceto no está tan mal, el sorprendido le responde que “eso era en lo que estaba pensando”, volviendo a traer al espectador hacia la idea del territorio, que en el paisaje-Spinaceto de la pantalla está latente el Spinaceto de los habitantes que siguen su vida fuera del cine. Moretti nos muestra la separación entre lo que ve y nos muestra y el barrio real.

La última secuencia que nos gustaría matizar, en relación a la mirada que construye sobre la ciudad el director italiano, es la de la llegada, ahora no a un barrio obrero sino, a un barrio residencial burgués: Casal Palocco. En esta ocasión será la primera vez que increpará a alguien por la calle por su forma de vida, lo cual definirá un barrio de Roma de chalets, que se pondrá en contraste con la anterior visión del barrio de Spinaceto. Una zona de la mala fama, no le parece tan mal, pero una zona de reputación económica emerge como territorio hotera de jardín, perro y deportivas. Moretti nos muestra también el descubrimiento que puede hacer un habitante de la ciudad, un descubrimiento interno, con sus prejuicios, antipatías y gustos. Esta es la ciudad intrínseca que Moretti nos muestra, con sus diferentes partes, pero que no se pueden descubrir más que a través de la mirada que aparece en la película, la mirada del nativo crítico.

La pretensión de que nos fijemos en las casas llega a su máxima expresión en una secuencia en la cual el montaje las hace protagonistas, siempre con el apoyo de la voz en off. Soportada sobre la manifestación en off del interés del director por hacer una película donde solo salieran casas, la estructura de montaje es muy sencilla y nos da una visión de los barrios a través del travelling contrapicado recurrente en todo el film, pero que ahora no necesita ni siquiera de la figura de Moretti para cerrar el esquema, simplemente aparecen las imágenes de los edificios en movimiento y la voz en off que anuncia el barrio y el año de construcción, “una película sobre panorámicas de casas”: Garbatella, 1927; Villa Olimpica, 1960; Tufello, 1960; Vigne Nuove, 1987; Monte Verde, 1939;...” Esto nos lleva a la idea de ciudad como museo, como espacio para aprender y ver, a la ciudad como una enciclopedia, en este caso una enciclopedia histórica de arquitectura.

Para finalizar este capítulo, Moretti nos enseña la ciudad olvidada, una nueva periferia, ya que nos lleva, siguiendo a su moto, hasta la playa de Ostia, donde está el monumento de homenaje a Pasolini. El lugar es tan inhóspito y abandonado, que no hace falta saber cual es la opinión sobre el trato de esta ciudad al director de *Accattone* (1961), ya que los planos del monumento nos explican el poco cuidado a su memoria. Está será la última visión de esa idea de la ciudad periférica que el nativo tiene en mente, una ciudad de Roma construida por contrastes. En el resto de la película la ciudad se verá enmarcada por una ventana, donde el hombre desacoplado va a encontrarse en una ciudad de planos generales, ahora con atascos y ruidosa.



Figura 6— El espacio del olvida. Monumento a Pasolini.

Para analizar *Lisbon Story* debemos saber que ya Wenders había tenido otras incursiones en Lisboa a través del cine, como en su película *El estado de las cosas* (1982), con esas secuencias en el bar Texas, que remiten a un espacio mítico del cine Portugués. La ciudad que se presenta en este caso es la ciudad para alguien que no sabe nada de ella, el viajero que no conoce que se va a encontrar. En cuanto Philips llega a Lisboa, por la ayuda de un camionero, descubrimos que el espacio y los tiempos han cambiado, de hecho paran a un tranvía para que el conductor nos informe de cómo puede llegar a su destino: cine, tranvías y tiempo podría ser la definición de Lisboa de esta película, solo faltaría, como explicaremos, el paisaje sonoro.



Figura 7— Lisboa: Tranvías, tiempo, cine y paisaje sonoro

Para el extranjero y su sensibilidad de desconocedor, Lisboa es mostrada por Wenders como un misterio, igual que *En la ciudad blanca* (1983) de Alain Tanner. Al llegar a la casa vacía de su amigo los azulejos en las habitaciones nos muestran que estamos en Portugal. Su primer encuentro de diálogo con personas, lo hará con la infancia, un grupo que está en la casa y también buscan a Friedrich Munro. Estas criaturas son la representación de la inocencia, de las ganas de sorprenderse y el sonidista se nutrirá de ellos como espectadores, no mostrando aun su mirada sobre la ciudad, sino sobre su profesión. Hay una secuencia que parece ser como una declaración de intenciones. Nos referimos al momento en el que Philip escondido hace sonidos con objetos para que los niños y niñas del grupo adivinen que podría significar, parece decirnos que el sonido provoca un paisaje, como planteaba el director de cine Robert Bresson (1995). Las calles que recorre Philip son las que ve también del rodaje de Friedrich en la mesa de montaje, dándonos una pista de cómo la ciudad se construirá cinematográficamente. Philip, durante las secuencias en las que ve la ciudad en la mesa de montaje reconstruye el pasado, se convierte en un detective que busca a su amigo y que encuentra a Lisboa, reflejado en el amor hacia la cantante de Madreus.



Figura 8— Mirar la ciudad a través de una mesa de montaje y de la infancia.

El descubrimiento extranjero de la ciudad se nos adelanta como un paisaje sonoro, una forma de mostrar la ciudad desde un planteamiento periférico,

no directo, marginando la imagen y los lugares turísticos. La ciudad va a ser también su música, por eso descubriremos al grupo Madredeus desplegar sus canciones para que el sonidista la escuche. Una frase nos da la pista de la ciudad cambiante que quiere mostrar Wenders: “De la ciudad es testigo el río”, el Tajo que da nombre a la canción que escuchan. Esto nos recuerda al río de Heráclito, en el que no podemos bañarnos dos veces, como no se puede vivir dos veces la misma ciudad, la ciudad de Lisboa se nos muestra dinámica. Una ciudad que cambia y que da paso a la modernidad, aquí la urbe es comparada con el cine, parece como si el protagonista fuera encontrando reflejos de la ciudad en lo que va observando: las calles, el río, el cine, una mujer... las películas congelan los objetos que dejarán de existir, como las casas grabadas que serán derribadas para construir una carretera. Lo mismo ocurre con la gente, la ciudad también son las personas, como diría Antonio Tabucchi de la propia Lisboa, y si no cuentan su historia se perderá, la ciudad del tajo se perderá con su gente “como lágrimas en la lluvia” y, por eso, Philip graba a un hombre hablando de su vida, la vida en Lisboa, para sumarlo a las imágenes de su amigo, donde esta misma persona aparecía.

La ciudad emerge en la búsqueda de sonidos de Philip: infancia en la calle, canciones, palomas, el tranvía, el puerto, barcos, el puente que atraviesa de lado a lado el tajo; partes de una ciudad que ahora acompañan al protagonista en sonido e imagen y que definen el descubrimiento de un paisaje. También conoce el mundo periférico del trapicheo, alejado del turismo. Es muy interesante como va recogiendo los sonidos de personajes de la película muda de Freidrich, así el afillador o las lavanderas, en un esfuerzo por descubrir la ciudad encontrando, porque es extranjero y solo puede observar y grabar en un intento de reflejo sonoro, donde solo tiene la pista de las imágenes, ya que su amigo no aparece y tiene que inventar la intención de su película, con lo cual elige explicar sonoramente Lisboa. A todo esto se suma el encuentro con el block de notas audiovisuales de Freidrich y su experimento, utilizar el audiovisual como un cuaderno sin interés narrativo, por eso nos indica que la ciudad solo se conoce en solitario.



Figura 9— La búsqueda del paisaje sonoro.

Es revelador el último alegato a favor del cine como medio de expresión de una ciudad, que llegará cuando Philip encuentra a Freidrich, el cual ya estaba

anticipado en la secuencia en la que aparece Manoel de Oliveira para plantear que el cine puede definirse como la posible memoria de una ciudad, la garantía del reflejo del momento. En esta última parte Freidrich quiere hacer una “cinemateca de imágenes no vistas”, porque cuando las imágenes se ven dejan que las cosas se vayan y la ciudad es como la vemos no como es. Philip apelara a la posibilidad de conmovier desde la mirada, desde la mirada del extranjero, buscando las imágenes indispensables, como decía Vertov: “unos films un poco defectuosos, pero en todo caso unos films necesarios, indispensables, unos films dirigidos hacia vida y exigidos por la vida” (Vertov, 2011, p. 196).



Figura 10— Oliveira: el límite ficción-realidad.

En consecuencia Vemos que tanto *Caro diario* como *Lisbon Story* son dos propuestas que representan la construcción de sendas ciudades en una misma época, pero Moretti desde una mirada nativa que roza el documental para volcarse en una construcción personal y ficcionada, siendo la mirada de Wenders la de alguien extraño a la ciudad y dentro de una trama de misterio donde la urbe sonora emerge del film.

Las dos películas muestran a un cuerpo sensible como protagonista, dos seres cuyos modos de hacer están insertados en los oficios del cine. Roma está dada por la vista del director de cine y Lisboa por el oído del diseñador de sonido, dos cuerpos que traducen la ciudad a través de un sentido, un cuerpo nativo que no usa un idioma distinto y que nos muestra lo ya conocido y un cuerpo extranjero con un idioma distinto al de la ciudad y que descubre la urbe al mismo tiempo que el espectador. Tenemos que destacar que, del mundo de los objetos que muestran estas dos películas, privilegian uno en concreto que será mediador a la hora de construir el camino de encuentro con la ciudad; por un lado un medio de transporte imprescindible para Roma, la moto, que se convertirá en el objeto que relaciona al personaje con su mundo y, por otro, un medio de captación de audio será el encargado de conectar a Lisboa con el cuerpo que la escucha. Dos medios que amplifican capacidades del ser humano, capacidades para conocer el mundo, el desplazamiento y la escucha, de tal forma que la construcción de la ciudad se hace a través de la intensificación del movimiento que produce el viaje o de la amplificación del oído. Esto matiza la forma de presentar el espacio público, le da entidad desde una particularidad, como plantea McLuhan, estos medios nos ayudan a conocer el mundo y de hecho la moto

y el equipo de grabación de sonido hacen que las piernas y el oído se queden cortos en los respectivos films, recuperando la atención cuidadosa al mundo del *nómada* que se desplaza o del sabio que escucha el mundo, pero también privilegia un lugar desde donde mirar, nos marca un sentido nativo y otro extranjero, el cual hay que tener en cuenta a la hora de interpretar el espacio público que muestran ambas ciudades.

Todo esto se da en un *set* natural exterior, las calles de la ciudad, elementos que son el material que marca el espacio de relación de la puesta en escena. Las diferentes secuencias de las dos películas descubren al paseante (andando o en moto), al cuerpo que recorre la ciudad con pausa, la Roma de las peculiaridades periféricas conocidas y la Lisboa de la sorpresa al otro lado de la esquina, pero las dos marcan el descubrimiento en el camino, en el viaje, donde las calles son escenario de contemplación y vida. Los dos films evocan el *flâneur* baudeleroiano de París (Baudelaire, 2004: 80), el paseante que es como el espectador del cine o del teatro, pero que en este caso su espectáculo a contemplar es la vida de la ciudad, donde se confunden espectador y espectáculo.

Las dos películas muestran como el ser humano se mueve por la ciudad, como diría Lukács, articulando su ser humano *entero*, el de la cotidianidad, y el ser humano *enteramente* (Lukács, 1966: 79), el que se detiene para intensificar su atención, porque lo importante de los observadores protagonistas de estos dos films son las relaciones que entablan con los objetos y los otros cuerpos, para luego descubrir una consecuencia cotidiana que nos explica la ciudad. Roma, es la Roma de los cuerpos y las casas puestas en relación y Lisboa son los sonidos que relacionan a las personas con sus objetos, todo sumergido en el decorado de las calles urbanas en su existencia diaria, como en un planteamiento de puesta en situación documental. Aquí aparece la idea de la ciudad como museo, como espacio a recorrer y de donde sacar una nueva mirada y donde la ciudad parece poder tocarse, donde el suelo o las paredes que se presentan en las calles de Roma o Lisboa pudieran ser reconocidas en su rugosidad: La diferencia entre edificios de diferente época en Roma y la proximidad que llega hasta a los desconchones en Lisboa. La ciudad fílmica que se puede casi tocar nos entronca con la idea del medio audiovisual de Bruno:

Partiendo de esta premisa háptica y cinemática, quiero exponer la superficie de comunicación entre las artes y afirmar que el movimiento y la emoción del cine se extienden más allá de las paredes de la sala de cine: han sido implantadas, desde los tiempos del precinema hasta nuestra era de postcinema, en el espacio performativo de la colección de arte y en el itinerario de la caminata por el museo también. Pasemos, entonces, a mirar más de cerca esta interfaz entre la pared del museo y la pantalla de cine (Bruno 2015, 144).

Así, la mirada nativa y la mirada extranjera se construyen desde un espacio natural que hace

de soporte de las observaciones de los cuerpos protagonistas para definir la relación entre los objetos y los cuerpos que habitan cada ciudad. La subjetividad construye la atención hacia los intereses de cada observador, de cada *flâneurs*, para mostrarnos dos ciudades no esperadas, la conocida anti-turística de Moretti y la misteriosa de Wenders por conocer. El resultado en pantalla es una textura de relaciones que hacen que el material de montaje adquiera ritmos similares donde la propuesta visual nos desplaza sin prisa por la ciudad y luego nos hace pararnos en el camino a hablar con un cuerpo autóctono del territorio o a contemplar una casa-objeto, en definitiva, a mirar un sonido o a escuchar una imagen, ya sea con música, con el off o con efectos sonoros.

Podemos pensar en un aproximación entre los films, Roma y Lisboa y la mirada creativa, sumergidos en su proceso de antropomorfización fílmico; dejando ver porque Antonio Reis ha llamado estética de los materiales

a una especie de aproximación visual entre el objeto filmado, el sujeto que filma y el propio dispositivo cinematográfico (Cucinotta 2018, 263).

Tanto Moretti como Wenders nos muestran la urbe de formas indirectas, a través de conversaciones, de reflexiones en off de los personajes o de la materialidad de la ciudad misma, pero todas estas formas tienen una importancia como reflejo, con el cual el espectador debe construir su propia ciudad, como hacia Kublei Khan con los relatos de Marco Polo en *Las ciudades invisibles*. En algunas ocasiones también vemos la ciudad de forma directa, descarnada, solo materia en movimiento, como quien se asoma a un balcón Lisboaeta y ve el tranvía pasar o pasea despreocupado por Roma; en ese momento es el espectador el que no tiene más remedio que dar su versión sobre la ciudad. Del mismo modo que también uno puede mirar a su ciudad, no a la mítica, a la que habitamos, la que ya no es paisaje para nosotros, y reconocer gestos y materialidades que se repiten u otros completamente nuevos. En este sentido, el espectador se ve impulsado a comparar, y en esta comparación a valorar, a dar valor, a la ciudad de nuestra vida cotidiana en su espacio público, es decir, fuera de nuestras casas en el encuentro con el otro.

También aparecen los temores, los lugares oscuros en los que nos ha metido la sociedad occidental, los trapicheos, los olvidos como el de Pasolini, la velocidad, los gestos del Capitalismo... Y de hecho estas dudas generan un interrogante, convierten a la ciudad en una pregunta, en un enigma a resolver. También se muestra, a Través de los protagonistas, la ciudad que es cada uno, uno lleva dentro la ciudad que visita o en la que vive: Moretti su insatisfacción y su mirada crítica que transforma en la ruina de Roma, por otro lado Wenders introduce en Philips una ciudad acogedora y decadente, que te lleva a la reflexión, dos ciudades-contemplación que no acomodan la mirada.

La ciudad fílmica como textura relacional.

Parece que en las dos películas el uso concreto de la relación entre objetos, sonidos y cuerpos en la ciudad quisieran mantener algo que parece se fuera a perder, como si la construcción que ya se ha hecho de Roma y Lisboa fuera en cierto modo falsa o incompleta. Como escribe Carlos Muñoz Gutierrez respecto del devenir en el espacio, parece que estos directores quieran que "la tentación humana de representar sus paisajes nazca del inconsciente convencimiento de que la batalla que hemos emprendido contra el devenir del mundo está perdida" (Muñoz Gutierrez, 2015: 11). El espacio reflejado en la textura cinematográfica ya no existe, pero hay una huella de cómo fue la ciudad antes de la ruina, de cómo sus materiales se relacionaban, porque lo que pretenden estas dos películas es mostrarnos los modos de relación de la ciudad o señalar el proceso de un intento de ello. Se huye de la ciudad como mercancía, hay intercambio, pero no solo de productos sino de palabras, de miradas, de sonidos, de postales, de canciones, de juegos,...

La construcción del espacio público a través del cine, y esto se ve claro en los dos films, es como una superficie que se ha transmitido a través de los estratos materiales que aportan las diferentes creatividades que confluyen en el cine. Roma y Lisboa quedan reflejadas como espacios de vida, que influyen de manera distinta en el nativo que en el extranjero, pero que son como un aroma que uno recoge en la vivencia. De tal forma que, como escribe Bruno,

el contacto recíproco entre nosotros y los objetos o ambientes de hecho ocurren en la superficie. Es a través de algo tangible, un contacto «superficial», que aprehendemos el objeto de arte y el espacio artístico, convirtiendo el contacto en la interfaz comunicativa de una intimidad pública. Por eso prefiero hablar de superficies en lugar de imágenes: para experimentar cómo lo visual se manifiesta materialmente en la superficie de las cosas, donde el tiempo se convierte en espacio material (Bruno 2014, 3).

El espacio público que se crea se puede reflejar en una imagen, en una relación de materiales que resumen la idea de la ciudad: Roma es Moretti subido en una Vespa recorriendo los barrios de su ciudad y Lisboa es un ingeniero de sonido con su equipo descubriendo la ciudad, los dos en las calles periféricas al turismo. De tal forma que

podemos imaginar una unión entre el cielo y un peinado, entre el polvo botas y terreno árido, entre un atuendo festivo y los árboles, esto no es solo sensaciones, sino también emociones recreadas a través de un rigor que comienza con experiencias personales y va más allá de la esfera privada para reflexionar sobre espacio público y, por supuesto, sobre el espectador (Cucinotta 2016, 172).

Es muy interesante como los dos cineastas combinan la posibilidad de una construcción personal del espacio público, donde imponen la mirada al

espectador, incluso desde sus gustos musicales o sus intereses personales, pero también dejan un resquicio para que este espacio siga siendo público y podamos aportar algo de nuestra mirada propia. Nos han descrito la ciudad describiendo las piedras del puente que construye la mirada sobre el espacio público, que construye como diría Marco Polo el arco, y el lector podría decir como Kublei Khan:

— ¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco.
Polo (Moretti/Wenders) responde:
— Sin piedras no hay arcos (Calvino 2015, 96).

Sin experiencia, sin objetos, sin gestos, sin cuerpos, sin sonidos, sin espacio y sin tiempo, en definitiva, sin materialidad fílmica puesta en relación no hay ciudad cinematográfica, no hay textura fílmica.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. 2004. El pintor de la vida moderna. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Bresson, Robert. 1997. Notas sobre el cinematógrafo. Madrid: Árdora.
- Bruno, Guiliana. 2005. Surface. Matters of aesthetics, materiality and media. Chicago: Universidad de Chicago.
2015. Bresson por Bresson. Entrevistas (1943-1983). Madrid: Autor-Editor.
- Calvino, Italo. 2015. Las ciudades invisibles. Madrid: Siruela.
- Cucinotta, Caterina. 2018. *Viagem ao cinema através do seu vestuário*. Covilhã: LabCom.
2016. "António Reis e Margarida Cordeiro: se a estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia." In *Propostas para a teoria do cinema*, organizado por Manuela Penafria, Eduardo Baggio, André Graça, Denize Araujo. Covilhã: LabCom.IFP.
- De Bernadinis, Flavio. 2001. Nanni Moretti. Milano: Il Castor Cinema.
- Lukács, György. 2019. *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*, organizado por Jordi Claramonte e Ramé Lopez. Madrid: Plaza y Valdés.
- Muñoz Gutierrez, Carlos. 2015. El paisaje habitado. Madrid: La Línea del Horizonte.
- Vertov, Dziga. 2011. Memorias de un cineasta bolchevique. Madrid: Capitan Swing.