

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Lisboa Story

Autor/es:
Benavent, Celia

Citar como:
Benavent, C. (1996). Lisboa Story. Banda aparte. (5):62-64.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42187>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



palabras de André Bazin "mostrar lo que la realidad ha unido: el paisaje y su decorado".

"Pero nosotros sabemos que debajo de la imagen revelada hay otra más fiel a la realidad y debajo de ésta otra y otra más debajo de esta última, hasta llegar a la verdadera imagen de esa realidad, absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca".

Estas palabras que pronuncia el narrador mientras mira a través de la ventana en una casa de campo, ponen punto y final al film. Y aunque no accedemos al objeto de su mirada, ahora sabemos hacia dónde se dirige. Como el avión que surca entre las nubes intentando ir **más allá...** la mirada de John busca otras historias con las que vislumbrar algo de luz entre la penumbra, deseando que, en ese espacio fuera de campo, todavía por descubrir, se encuentre **la voz de tus ojos**.

NOTAS:

1. Denominamos a cada uno de los personajes del film con el nombre original de los actores.
2. Es bien sabido que el cine clásico comenzó a desmoronarse en los años 50. Esa transparencia narrativa que propugnaba el clasicismo fue dando paso al cine como escritura, en el que se pone de manifiesto el lenguaje como problema. El espectador no ve satisfecho su deseo en cada momento, se dificulta la visión. La mencionada **Rear Window** es un film imprescindible en este sentido.
3. El pasado año se estrenó en nuestras pantallas un film magistral en ese sentido **Tio Vania**, del recientemente fallecido, Louis Malle.
4. Kierkegaard, Sören. **Diario de un seductor**. Barcelona, Editorial Fontamara. Colección Alejandría, 1985, pág. 10.
5. González Requena, Jesús. **La fractura de la significación en el texto moderno**. Cuadernos cinematográficos nº 6. Universidad de Valladolid, 1988.
6. Bazin, André. **Qué es el cine** (Capítulo XX). Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
7. Bazin, André. Opus citado.

LISBOA STORY - WIM WENDERS (Lisbon Story - Alemania/Portugal, 1994)

"QUANDO UNA GUITARRA TRINA NAS MÃOS DE UN BOM TOCADOR"

Celia Benavent

Friedrick Monroe dice en un momento del filme: "Es más bonito el binomio de Newton que la Venus de Milo", una frase que nos lleva directamente al manifiesto del futurismo de Marinetti: "un automóvil de carreras que parece correr sobre metralla es más hermoso que la Victoria de Samotracia". Las primeras vanguardias que incorporaron lo experimental en el mundo del arte, creando un nuevo concepto la "modernidad" y que tienen en la ciudad una fuente inagotable de inspiración (sobre todo los futuristas) negaron total y absolutamente los valores del pasado, pero este rechazo a lo anterior era vibrante y visceral, todos los cambios formales y temáticos, aunque racionales, contenían un significado intrínseco revolucionario, una pulsión al cambio que se hacía extensible a todos los niveles (personal, social, político).

Pasaron casi cien años y allá donde cayeron los ideales, allá donde se repusieron banderas, allá donde la tierra sintió el paso del tiempo, allá donde Europa se sintió vieja y ya no había ni siquiera algo por lo que luchar, ni camino por donde llegar al



Lisboa Story (1994)

destino, porque no había a donde ir, el viento del pasado, el viento, no del nihilismo sino de la misma nada, llegó como un aliento estremecedor.

Friedrick Monroe como una gran pantomina de lo que fue acción y vida, la personificación del cliché contaminado, para el que expresar es decir lo que no se siente, recoge en un pegajoso discurso consumado acojonante desde la postmodernidad, desde la eliminación del sujeto, desde la desnudez

formal, la asepsia representativa que lo convierte todo en inpermanencia afectiva y en peso juicioso, desde la fulminación del hombre como ente creador, algo tan diferente a la idea inicial, como distante en el tiempo. Como contrapunto, las simples y despejadas palabras de Manoel de Oliveira que nos cuenta en pequeña narración como el artista ordena el universo creado por Dios, convirtiéndose así los hombres en pequeños dioses.

En la película aparece todo una batería de elementos sintácticos cinematográficos ya históricos, desde la utilización del caché que nos remite a la propia creación del lenguaje cinematográfico, cuando la cámara era inmóvil y la escalaridad no había evolucionado aun a la actual; hasta el recuerdo a los Lumière y la manera de filmar un tranvía, que recuerda a **La llegada del tren a la estación de la Ciotat**, pasando por gags tan típicos como un despertador que no para de sonar, o una mosca pesada incapaz de matar: estos dos últimos descansan sobre la banda de sonido del filme, que es verdad, la gran protagonista del relato, personificada en Philip Winter, que con una gran interpretación propia del cine mudo, basada en el gesto, nos llevará por toda Lisboa mostrándonos en una preciosa secuencia, cómo el propio Winter, en un juego de adivinanzas le descubre a la niña el sonido del sol, tal como dijera Pessoa: “a la luz del día, hasta los sonidos brillan”, llevándonos por toda la ciudad tal como ya hicieran Daniel y Cassiel en Berlín, descubriéndonos la ciudad con las voces de sus habitantes. En el sonido reside también la parte afectiva de la película, y de él nacen también los momentos más ricos del filme mostrándonos el misterio del rugido de un león dentro de una casa portuguesa, un décalage visual y auditivo donde la oreja va en busca del ojo.

Erase una vez dos gigantes que mientras paseaban iban hablando. Los dos, con las manos vacías, andaban con ese pegajoso “no se qué” que les impedía sonreír y decidir si ir por aquí o por acá, mientras hablaban lánguidamente.

El joven dijo: “Envidio al pintor. El ojo humano es maravilloso. Y sus manos”.

El otro respondió: “Bien sabes que la pintura está

tickets

en los orígenes de la civilización
y de la cultura”.

El joven asintiendo añadió: “El cine sólo tiene cien años
y tengo la impresión que ya es
decadente”.

El otro siguió añadiendo: “Lo que pasa es que el cine nació
cuando el hombre era viejo”.

Sin darse cuenta sus pasos salieron del camino, más tarde tampoco dieron importancia a las sendas y al llegar a lo alto de una montaña se sentaron, pensaron, pasaron las horas y pasaron los días. En el camino que dejaron atrás los hombres pelearon hasta matarse, echándose las culpas de los destrozos de las pisadas de los gigantes; ellos al oír la batalla, se volvieron y vieron los campos arrasados, vieron hombres luchando y también muriendo. Ellos, atrapados por el espectáculo de la guerra, jugaron y jugaron al ajedrez, la guerra sobre aquel tablero antiguo, el movimiento de las piezas, el goce de esperar al adversario...

El joven dijo: “Cuando el rey de marfil está en peligro,
¿qué importa la carne y el hueso de los guerreros?”.

El otro asintiendo, añadió: “Cuando la torre no cubre,
¿qué importa la sangre?”.

NOTA: 1. Ficción de una conversación entre Antonio López y Víctor Erice (**Los buscadores de la luz**). El País 3/5/92. *La descontextualización de las frases impide la referencia directa con los referentes reales, personalmente admirados; la lectura de estas declaraciones provocaron el cuento que en ningún momento pretende ser una lectura personal a la obra del pintor y del cineasta.*

TODO POR UN SUEÑO - GUS VAN SANT (TO DIE FOR, USA, 1995)

Daniel Gascó

Cualquier práctica interpretativa intenta demostrar que los textos significan más de lo que parecen decir. Pero, podríamos preguntarnos, ¿por qué un texto no dice lo que significa? El enfoque sintomático tiene una respuesta directa: el texto no puede decir lo que significa, intenta descifrar su significado real y la principal analogía puede establecerse con el discurso psicoanalítico.

David Bordwell

Un texto como **To die for**, parcialmente dominado por la personalidad esquizofrénica de su protagonista, Suzanne Stone (Nicole Kidman), invita a adentrarse en sus entrañas, rendirse a su seducción, pero nunca dejándote cortejar, cegándote ante sus engaños o artificios.

Sus primeras imágenes ilustran el lugar geográfico donde transcurre la acción: un pueblecito de estructura arquitectónica flamenco-gótica que nos trae el recuerdo de aquellas aldeas de Flandes en las que fábulas y hechizos hallaban su marco ideal. Sin