laFuga

Triple close-up

En Misterios de Lisboa

Por Cristina Álvarez Lopez

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Crítica | Lenguaje cinematográfico | Portugal**

Cristina Álvarez López. (Barcelona, 1980). Diplomada en Teoría y Crítica Cinematográfica por el Observatorio de Cine de Barcelona (2007). Ha colaborado con las revistas online Shangri-la, Contrapicado, Lumière, Blogs & Docs y La Furia Umana. Imparte clases en La Casa del Cine. Es cofundadora y coeditora de Transit. Cine y otros desvíos. Ir a Declaraciones Declaración del director sobre Misterios de Lisboa

I.

Quizás la sensación más vívida que experimentarán muchos espectadores durante el primer visionado de *Misterios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010) es la de encontrarse ante un film que se extiende en múltiples direcciones, tejiendo una tela de araña que se nos antoja infinita, inabarcable. Un film cuya trama es sacudida por flujos temporales que nos arrastran violentamente del presente al pasado al son de las voces y las evocaciones de varios narradores, que cuentan sus historias y/o las de otros. Llegados a cierto punto del metraje la cantidad de puertas que se han ido abriendo hace que nos encontremos perdidos en medio de esta vasta saga familiar, atrapados en un laberinto de relaciones que se nos escapan, sin poder distinguir qué fue antes y qué después. Empezamos a confundir a padres con hijos, a unas esposas con otras, nos olvidamos por completo de personajes que reaparecen de nuevo, repentinamente, develándonos la identidad que se escondía bajo un rostro que nos era levemente familiar.

Por supuesto, muchas de estas emociones las experimentamos nosotros, pero también los personajes. Del mismo modo que sucedía en *Inland Empire* (David Lynch, 2006) –que es, en muchos aspectos, el film reciente con más puntos en común con el de Ruiz– es absolutamente necesario que nos perdamos en el bosque, junto a los protagonistas. Hay escenas cuya fuerza solo puede percibirse desde esa posición. Uno de los aspectos más fascinantes de *Misterios de Lisboa*, especialmente cuando todavía no estamos familiarizados con sus personajes e historias, es el pozo fantasmal de su particular narratividad. Pero para que nos sobresaltemos con la aparición de los fantasmas, Ruiz necesita, primero, colocarnos en el lugar adecuado.

Tomemos como ejemplo una secuencia magistral (en un film que, por otro lado, está plagado de ellas): el momento en que el Padre Dinis visita a un enfermo Conde de Santa Bárbara para exigirle que ponga fin a las ofensas contra, su todavía esposa, Ángela de Lima. La conversación que inician, precedida por los repetidos e infructuosos intentos del Conde por recordar de qué conoce al Padre Dinis, desemboca en un *flashback* que nos remite al día en que la pareja coincidió por primera vez. Siguiendo las constantes idas y venidas de los personajes, la cámara de Ruiz recoge –no sin cierto sarcasmo y patetismo– las desesperadas tentativas del Conde por atraer la atención de la muchacha: un cortejo abocado al fracaso que terminará con el rechazo y la huída de ella.

Mientras a su alrededor todo sigue desarrollándose normalmente, la cámara inicia un travelling circular alrededor del Conde. El plano es invadido por su frustración y por su orgullo herido; los alegres "lundums africanos" que suenan en la fiesta son devorados por la tenebrosa partitura de Arriagada. El Conde se retira a una estancia solitaria y es entonces cuando una voz emerge, elevándose por encima de la música, para pronunciar estas palabras: "Convirtieron en copa de hiel el sagrario de amor que tenía en el alma. ¿También tú quieres verter tu gota en el corazón de aquella

infeliz? Déjala, Conde. La memoria de un primer amor, el cadáver del primer hombre amado, marcó aquella existencia de nostalgia con la que tu pasión no puede rivalizar. Déjala, por piedad. No compres al padre porque compras a una esclava muerta".

El efecto que me produjo esta secuencia es lo que recuerdo más nítidamente de mi primer visionado de *Misterios de Lisboa*. La doble tragedia de unas palabras que se proyectaban sobre un pasado ya inamovible para advertirnos de un futuro que ya sabíamos inevitable. Mi primera impresión fue que estas palabras provenían del futuro: de esa habitación en la que el cura y el Conde habían iniciado la conversación que terminaría conduciéndonos hasta este *flashback*. Fue después cuando descubrí que la declamación del Padre Dinis no emergía del futuro sino del presente, de esa fiesta en la que él era, inesperadamente, un invitado más. Pero por más que Ruiz filme su breve intervención como si se tratara de la visita imprevista de un fantasma, lo cierto es que el pozo espectral de la escena viene dado por el modo en que el director sublima la técnica del *flashback*: es un recuerdo olvidado lo que hace que el Padre Dinis se manifieste, es la interacción entre dos tiempos y dos espacios lo que posibilita su aparición y permite al Conde reconocer su identidad. Poner en escena se convierte así en un gesto con el que Ruiz conjura a las potencias fantasmales del cine para que estas hagan su trabajo.

II.

Si reducimos *Misterios de Lisboa* a su esqueleto argumental, podríamos decir que se trata de un film que narra las vicisitudes de dos familias durante tres generaciones distintas. Su particularidad radica en que para hacer esto Ruiz necesita pulverizar la misma idea de cronología. Y no porque el orden de los sucesos sea intrascendente, sino porque no somos capaces de recordarlo. Pero que no podamos establecer una cronología no significa que esta no exista, o que no sea importante. Debe serlo cuando el primer impulso que tenemos tras visionar el film es el correr a dibujar un árbol genealógico que nos permita clarificar las relaciones entre los personajes y volver a verlo todo, de nuevo, para comprender los hechos que se nos narran a la luz de los que les preceden. La cronología y la genealogía son importantes; de hecho, parecen ser lo único que importa en un film que se mueve a merced de una oscura energía *kármica* y donde todo lo que sucede tiene su reflejo, su inflexión, en otro tiempo o en otra historia. Pero la verdadera aventura de *Misterios de Lisboa* –nuestra aventura como espectadores– comienza a esbozarse solo cuando descubrimos que el hecho de ordenar los acontecimientos no nos da una solución a sus enigmas.

En cierto modo, la propia organización del film es casi una trasposición del primer capítulo de *Poética del cine* donde Ruiz expresa su disconformidad con la teoría del conflicto central: "Lo que inmediatamente consideré inaceptable es esta relación directa entre la voluntad, que para mí es algo oscuro y oceánico, y el pequeño juego de estrategias y de tácticas puesto en pie para alcanzar un objetivo que, si no es en sí mismo banal, termina, inevitablemente, siéndolo" (1995). La voluntad como algo oscuro y oceánico, esa es una de las características más distintivas de *Misterios de Lisboa*. La voluntad de los personajes –hay algo muy misterioso en los deseos y las pasiones urdidas en este film, en las motivaciones de los protagonistas, en unas razones que nunca son inequívocas, en unas obsesiones que no sabemos con certeza lo que ocultan– pero también la voluntad de ese algo superior que rige sus destinos.

En un primer momento pudiera parecer que Ruiz está trabajando aquí no solo con ese infinito abanico de pasiones que caracteriza al melodrama, sino también con un conjunto de elementos que nos remiten a su forma serial, la telenovela. Amores contrariados, personajes que aparecen y desaparecen, giros imprevistos de la trama, revelaciones inesperadas, un pasado que vuelve para acechar a los protagonistas. Pero si en la telenovela los personajes resucitan a merced de las exigencias comerciales, la acción se enreda en aras de alargar indefinidamente el metraje y la cámara se identifica totalmente con la intriga o con los personajes, en *Misterios de Lisboa* pronto nos damos cuenta de que la suma de las partes no coincide con el resultado. El drama de la película es mucho más oscuro, profundo e inabarcable, que el conjunto de los dramas de cada uno de los personajes. Y es precisamente en el roce entre las pequeñas historias de cada uno de ellos y el gran magma del que todas ellas forman parte, donde el film encuentra el pálpito que le insufla una vida propia y única.

En una escena aparentemente banal la película nos da la clave para comprender su funcionamiento. Se trata de un breve diálogo que tiene lugar durante una clase en la que el Padre Dinis pregunta a João sobre la física dinámica. "La dinámica es el ramo de la mecánica que estudia la fuerza y los

movimientos de los cuerpos", responde el chico. El cura prosigue interrogándole: "¿Y qué es la fuerza?". A lo que João contesta: "La fuerza es aquello capaz de modificar el estado de reposo o el movimiento de un cuerpo, o de deformarlo". De nuevo es una cuestión de puesta en escena. O, en palabras de Adrian Martin, de

> la puesta en escena como una cuestión de parámetros que son dispuestos para, luego, manipularlos; planos arquitectónicos y estrategias de juego expuestas, en todo momento, a un "exterior" filosófico y artístico que viene de la mano del montaje, de la banda sonora o de la lógica asociativa (como en la infravalorada *Klimt* (2006). Lo opuesto, dicho en otras palabras, a la puesta en escena entendida como expresión dramática, como creación de un mundo híper-coherente donde se subrayan las articulaciones de una trama y la psicología de unos personajes ficticios; casi todas las series están haciendo actualmente esto mismo en su triunfante marcha hacia atrás, en pro de la acogedora fantasía del siglo XIX (2011, s. n.).

En uno de sus textos sobre el film, Ricardo Adalia Martín apunta que es la indagación de João acerca de sus orígenes la que desencadena eso que él ha definido como un "delirio histórico" (2011, s. n.). No se me ocurre una expresión más acertada para abordar un film cuya organización narrativa hace colisionar los tiempos, dinamita la idea de linealidad y disuelve el presente, convirtiéndolo siempre en prospección o retrospección de algo. Plagada de dobleces, de repeticiones, de cosas que vuelven y nos dejan con una inquietante sensación de *deja vú*, el film de Ruiz se asemeja a un *ritornello* que evoca palabras, gestos, esquemas y motivos al tiempo que actúa regenerando los flujos temporales que azotan al film.

El diálogo intertextual que *Misterios de Lisboa* establece con el mundo del arte también apunta en esa dirección. Los homenajes de Ruiz a la obra de Bergman, Welles o Bresson no solo revelan, de forma bastante explícita, algunas de las referencias que palpitan bajo su film, sino que doblan el universo proyectado por este y nos permiten observarlo desde fuera. En este sentido quizás uno de los aspectos más destacables de la película es su cuidada dirección artística. Prácticamente todas las escenas rodadas en interiores están presididas por pinturas: retratos familiares que congelan secretos, inmortalizan momentos del pasado y convocan a los seres ausentes para dejarnos escuchar un mismo latido que se expande y se repite; frescos que se constituyen en alegorías de ese "infierno del mundo" y que Ruiz filma como espejos rotos, en los que se disparan los reflejos de todas las historias de este "diario de sufrimientos"; obras que establecen una relación, por similitud o contraste, con aspectos específicos del universo presentado por el film.

III.

A partir de este tejido virtual de relaciones donde pareciera que todo es posible, en medio de este contenedor de dobles, copias e infinitas variables, *Misterios de Lisboa* se abre a un tópico muy querido por el cine: el de las segundas oportunidades. ¿Podemos acaso obviar que el padre Dinis, cuya madre murió durante el parto, se dedicará a defender y a proteger incansablemente a Ángela de Lima e intercederá para salvar a su hijo João de la muerte? Y ese desenlace donde vemos a João –convertido ya en Pedro de Silva– enfermo y tumbado en una cama, rememorando su vida ¿no nos retrotrae a la imagen de su padre en el lecho de muerte, recapitulando su pasado y expiando sus pecados? *Misterios de Lisboa* recoge todos los sueños de redención de sus personajes, pero jamás se convierte en el lugar donde estos se llevan a cabo. "El mundo utópico no desemboca en la realización de las aspiraciones humanas, sino en su desrealización", escribe Ruiz en *Poética del cine*. Estamos ante un film que, en lugar de transportarnos al paraíso edénico anterior a todo el dolor, nos confronta con un sufrimiento ("Ha de llegar el día en que, en este infierno del mundo, la esperanza de muerte sea un paraíso para los infelices") que se repite de generación en generación ("Con unos orígenes así no es extraño que mi vida haya estado plagada de infortunios") y, cuando los personajes vislumbran su segunda oportunidad, esta no es más que un espejismo.

Trasladémonos ahora a la última secuencia de *Misterios de Lisboa*: a ese momento en que el relato de un joven enfermo que rememora su pasado se encuentra con el sueño febril de un muchacho a punto de morir. Se trata de un desenlace que ya está prefigurado en el segundo capítulo de *Poética del cine*:

> Volvamos a la idea de reconstituir secuencias ficticias a partir de las imágenes terminales estudiadas por Florenski. Si una serie de imágenes abstractas, cada una un poco diferente a la

> siguiente, desencadena una cascada de figuras en tercera dimensión y esta cascada puede provocar, a su vez, memorias virtuales de cosas que pueden haber tenido lugar, entonces podemos concebir la posibilidad de abolir la distinción entre la vigilia y el sueño, entre el pasado y el presente y, muy especialmente, entre pasados concebibles, futuros concebibles y el presente. Florenski evoca la situación siguiente: un hombre a punto de ser guillotinado se desmaya, lo conducen inconsciente al cadalso en una camilla y, cuando se acerca a la guillotina, se despierta. Pero, justo antes, el condenado ha vivido una secuencia ilusoria invertida en la cual ha visto desfilar toda su vida –con la salvedad de que no se trata de su propia vida, sino de una inventada por él–. La visión termina con el episodio que había provocado el sueño: la decapitación. Estas películas, vidas o sueños, son más cercanas a la realidad de lo que creemos, aunque todavía sea pronto para evaluar los daños o los beneficios que podrían traer consigo. Sabemos que esos mundos utópicos, sin comienzo, ni fin, ni lugar, han invadido el futuro, y que solo la crítica y la crítica de esta crítica nos permitirán dominarlos, destruirlos o, por lo menos, comprenderlos (1995).

La muerte como origen y término de la película: quizás parece fácil decirlo ahora, después del fallecimiento de Ruiz, pero siempre tuve la impresión de que ese desenlace de *Misterios de Lisboa* –la última imagen de su último film– era algo así como una visión que contenía la clave de todo su cine. En un texto breve y muy hermoso Carlos Losilla escribe lo siguiente sobre el final de la película:

> Cada vez estoy más convencido de que las películas no viven por sí solas, sino que conviven entre sí en nuestra memoria, hasta borrarse unas a otras parcialmente, como la propia vida del protagonista de *Misterios de Lisboa* en la escena final. Por mi parte, ese fragmento, y el ambiente general, difuso, fantasmagórico, de *Le Temps retrouvé* forman una sola cosa en mi recuerdo: una escena que sólo existe en mi mente y que me resume el cine de Ruiz, las capas superpuestas, el tiempo tras el tiempo, el espacio replegado. La realidad, en fin, como acumulación de imaginarios que le dan vida, una vida a la vez exultante y melancólica (2011, s. n.)[1].

Hay algo en ese recuerdo evocado por Losilla –en esa escena que existe solo en su imaginación y que surge a partir de la superposición de varias imágenes– que conecta con los aspectos inesperados de la utopía descritos por Ruiz:

> Extender el cuerpo más allá de sus límites es parte de la imaginación de todos nosotros, tal y como lo son la ubicuidad, la miniaturización o el gigantismo; pero en el catálogo de todas nuestras imágenes y nuestros libros, una transición fluida de una imagen a otra –como la imagen del saldo de una cuenta bancaria– nadie la esperaba. Es así como cada anhelo razonable –como la inmortalidad o la levitación– reviste algunos aspectos inesperados (1995).

Y quizás toda la grandeza del cine utópico de Ruiz reside ahí: en unas imágenes que, lejos de conformarse con crear mundos alternativos que funcionen como espejos de nuestros deseos, trabajan incitando la imaginación del espectador y encienden su pensamiento. El cine liberado de la cárcel de la utopía y expuesto, finalmente, a los aspectos inesperados de esta.

Bibliografía

Adalia Martín, R. (2011). Misterios de Lisboa (II). Malditos bastardos. *Juventud en marcha*. Recuperado de https://juventudenmarcha.wordpress.com/2011/04/24/misterios-de-lisboa-ii-malditos-bastardos/

Losilla, C. (2011). Mysteries of Lisbon (2010). *Mubi*. Recuperado de https://mubi.com/notebook/posts/raul-ruiz-blind-mans-bluff-original-language-versions

Martin, A. (2011). Misterios de Lisboa. *Transit. Cine y otros desvíos*. Recuperado de http://cinentransit.com/misterios-de-lisboa/

Ruiz, R. (1995). *Poetics of Cinema*. Paris: Dis Voir.

Notas

1

Este texto de Carlos Losilla fue publicado en MUBI. Notebook, como parte de un homenaje póstumo a Raúl Ruiz.

Como citar: Álvarez, C. (2012). Triple close-up, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/triple-close-up/508