

# El paisaje posindustrial como escena y lugar. Tres miradas complementarias: Tarkovski, Wenders y Lynch

Antonio Santiago Rfo Vázquez. Arquitecto. Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña

Frente al conflicto propio del siglo XIX entre los entusiastas de la revolución industrial y los que rechazan esas novedades tecnológicas en nombre de los valores tradicionales y de la sensibilidad estética, el siglo siguiente supondrá la aceptación y puesta en valor del paisaje industrial y posindustrial, constituyéndose éste último como uno de los escenarios más contradictorios de la modernidad, pues en él se funde una idea romántica del pasado con signos de progreso y futuro para la humanidad.

Las grandes infraestructuras o las instalaciones industriales en desuso son interpretadas en términos estéticos del mismo modo que las ruinas de los monumentos de la antigüedad; ofreciendo un escenario fascinante; frágil y desolado y al tiempo colosal y bello; crepúsculo y aurora, con una gran capacidad de evocación, algo que pintores como Mario Sironi, Edward Hopper o Charles Sheeler han convertido en el argumento de sus obras.

Andrei Tarkovski, Win Wenders y David Lynch han trasladado al cine este paisaje, convirtiéndolo también en un elemento central de sus narraciones y haciéndolo propio a través de sus diferentes miradas sobre el mismo. Tres miradas complementarias dónde el paisaje se hace lugar y protagonista de la historia.

Este breve análisis atiende a las conexiones y similitudes entre los tres autores en cuanto a la

presencia del paisaje posindustrial en su obra, y a la influencia que sobre ellos han tenido otros artistas del siglo XX interesados también por la belleza ambigua de ese territorio.

## EL TIEMPO COMO CONSTRUCTOR DEL PAISAJE

Andrei Tarkovski es quién recoge ese paisaje de un modo más personal, convirtiéndolo en un espacio espiritual, un territorio sagrado. Un lugar que, a pesar de ser heredero de la modernidad, niega sus referencias y reglas. Los restos de las viejas construcciones se aparecen como un intento de encontrar un remanente de la experiencia vital, una forma próxima y reconocible que nos vincule con lo real. Precisamente, Tarkovski describe la creación cinematográfica como "esculpir en el tiempo".

El tiempo se convierte en el principal constructor de este paisaje. "La concatenación entre causa y efecto, es decir, el paso de un estado a otro, es también una forma de existencia del tiempo", escribe Tarkovski.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2000, p. 79.

Los japoneses ven en las huellas del crecimiento un encanto especial. Por eso les fascina el color oscuro de un viejo árbol, una piedra horadada por el viento, o incluso los flecos, testigos de las muchas manos que tocaron un cuadro en sus bordes. Estas huellas del envejecimiento las denominan *saba*, palabra que traducida textualmente significa "roña". *Saba* es la roña inimitable, el encanto de lo viejo, el sello, la pátina del tiempo.<sup>2</sup>

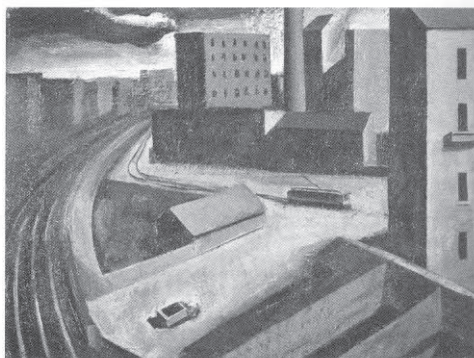
Los cuadros surgen de la pintura, y de la acción y la reacción [añadirá años más tarde David Lynch].<sup>3</sup>

El paisaje que nos presenta Tarkovski vincula la idea de imagen, de recuerdo vivido con el de vestigio, huella o ruina.

La imagen como un contenedor de presencias y procesos, como un pequeño organismo (super) viviente –frágilmente reminiscente– en su aspecto meramente arruinado, abandonado o *dejado*. [...] Imagen como contenedor lustral de una(s) historia(s) o unos restos nocturnos y, a la vez, quizás, una delgada promesa de vida futura.<sup>4</sup>

Tarkovski supo recoger este paisaje no sólo en sus películas, sino también en muchas de las fotografías que realizaba durante sus viajes por Europa acompañado de una máquina *Polaroid*, cuyo mecanismo de positivado inmediato refleja del mismo modo el poder del tiempo sobre la materia.

En la obra de Wenders nos encontramos con ambientes más urbanos, aunque el propio director reconoce su interés por el vacío sobre el lleno de la ciudad, pues es el primero el que mejor demuestra la huella del tiempo. Wenders dirá que Berlín es una ciudad que se puede describir



*Periferia* (Mario Sironi, 1922)

mejor por sus espacios vacíos que por sus llenos, pues los espacios vacíos son precisamente los que permiten a la gente captar la imagen de la ciudad. Pero no sólo en sentido de contemplar una superficie (quizá incluso hasta el horizonte, algo que es agradable en una ciudad), sino también en el de contemplar el tiempo a través de estos espacios vacíos.

El vacío se vincula también a lo casual, lo espontáneo, lo efímero... cuya presencia y ausencia interesa también al director alemán: "En todas mis películas siempre he buscado localizaciones susceptibles de desaparecer".<sup>5</sup> Una escena de *El Cielo sobre Berlín* se rodó en el puente de Langenscheidt. Dos meses después, el puente ya no estaba. Aunque más tarde construirían uno nuevo, esa escena y el paisaje urbano de Berlín nunca serían el mismo.

David Lynch se interesa por la transformación temporal del lugar desde el punto de vista pictórico: El paso del tiempo, tanto climatológico como cronológico, otorga textura y pátina al paisaje industrial:

Si colocas una pieza de acero en un lugar vacío, al principio no significa gran cosa. Puede que resulte bonito, pero es poco interesante. Luego la naturaleza empieza a trabajar en ella y pronto es

<sup>2</sup> TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. op. cit., p. 79.

<sup>3</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba, 1997, p. 43.

<sup>4</sup> MOURIÑO, José Manuel y Alberto RUIZ: "Formas dibujadas de la ausencia", MARTÍNEZ SAMPER, Sergio et al.: *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2009, p. 25.

<sup>5</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 131.



algo fantástico. [...] Es decadente, pero increíblemente bella. Te da ideas. Toda esa interacción de los productos químicos y la naturaleza produce cosas que nunca se podrían conseguir a menos que el hombre y la naturaleza trabajasen juntos.<sup>6</sup>

Son lugares comunes, que aparecen de un modo semejante en las periferias de nuestras ciudades, tanto en Europa como en Norteamérica, y se convierten en acompañantes: "Por muy lejanos que sean nuestros recuerdos, el bosque siempre ha sido un lugar misterioso. Así que, en mi pensamiento, era un personaje más".<sup>7</sup>

La luz velada por el humo o la niebla es también una característica propia de este paisaje. Incluso en la fotografía resulta fascinante su presencia, como explica Lynch:

El humo es tan activo: nunca se queda quieto, y depende de cualquier brisilla, así que siempre está cambiando. Pero la cámara lo congela. Las cosas que se mueven son realmente interesantes en foto, porque ya no pueden seguir moviéndose. Podrías sacar un millón de fotos del humo, y ninguna de ellas dejaría de ser emocionante. Y algunas destacarían por ser mucho más extrañas o hermosas.<sup>8</sup>

¿Qué películas hay hoy que se adentren en esos territorios? [Se preguntaba Win Wenders en el año 1988]. Aparte de Tarkovski, poquísimos se han atrevido a andar por esos senderos.<sup>9</sup>

## DEL LIENZO A LA PANTALLA

"Mis primeras películas eran como cuadros, pero no estaban hechos con pinturas ni con lienzos, sino con una cámara; eran como imágenes pintadas que se prolongaban en el tiempo. Me inspiraban más los pintores que los cineastas".<sup>10</sup>



*El Cielo sobre Berlín* (Win Wenders, 1987)

Así explica David Lynch los inicios de su formación artística.

Los lienzos de los pintores de la industria como Sironi o Hopper encierran fragmentos narrativos: Aunque no está claro lo que sucede, sus paisajes poseen memoria e historia. Lynch reconocerá: "Edward Hopper me encanta, pero más para el cine que en pintura. En el momento que ves esos cuadros te pones a soñar. Y lo mismo me pasaba con Bacon".<sup>11</sup>

Y Wenders tiene también en Hopper un referente: "Edward Hopper siempre parte de un lugar particular, incluso allí donde sus imágenes parecen abstractas y universales. [...] Los cuadros de Hopper también son principios de historias. En la gasolinera del cuadro de Hopper pasa ahora mismo un coche con alguien al volante que tiene una herida de bala en el vientre. Son principios de películas".<sup>12</sup>

El paisaje posindustrial se puede definir desde la pintura como "un lugar que es un poco intermedio. Es como un rincón perdido, oculto y sucio. Y a mi me encantan esos sitios. Se pueden descubrir secretos. Son pequeños lugares reales, pero no son obvios".<sup>13</sup>

Las periferias de las ciudades en las que vivieron Lynch y Wenders influirán notablemente en su

<sup>6</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 80.

<sup>7</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 260.

<sup>8</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 349.

<sup>9</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 55.

<sup>10</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 27.

<sup>11</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 41.

<sup>12</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 168.

<sup>13</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 44.



*Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

obra. Lynch dirá sobre Filadelfia: “La zona tenía un gran ambiente: fábricas, humo, vías de tren, bares, los personajes más extraños y las noches más oscuras. La gente llevaba historias grabadas en sus caras y vi imágenes imborrables: cortinas de plástico sujetas con tiritas, ventanas rotas tapadas con trapos viejos”,<sup>14</sup> mientras que Wenders compara Europa y Estados Unidos centrándose más en sus similitudes que en sus diferencias: “De vez en cuando topas con un oasis de civilización: una casa, una antigua carretera, una vieja vía de tren o, incluso, una gasolinera abandonada”.<sup>15</sup> “Europa era mucho más extraña. Se podían sentir cosas en el ambiente. Y entonces parecía que se manifestaban cosas del siglo pasado”.<sup>16</sup>

Se trata de un lugar común, global, indeterminado: “Podría imaginarme muchos lugares en otras ciudades donde, si me llevaran con los ojos vendados, me quitasen la venda y me preguntaran: ¿Dónde estás?, necesitaría algún letrero o nombre de calle”.<sup>17</sup> Sólo en algunos casos concretos de ciudades como Berlín, el lugar común se convierte en lugar con memoria: “En *El Cielo*

sobre Berlín la ciudad se convierte en protagonista. Es decir, es la primera vez que la ciudad tiene una relación con la historia, tanto en el sentido del relato como el sentido de historia de la ciudad. [...] La ciudad de *El Cielo sobre Berlín* es un lugar con memoria”.<sup>18</sup>

El cineasta “¿No es pintor, narrador y fotógrafo al mismo tiempo? ¿Qué le hace a sus lugares? ¿Qué les da, que les quita? ¿Cómo se los devuelve?”.<sup>19</sup> En definitiva... ¿Qué queda del lugar en la imagen?

Una descripción sencilla de este tipo de paisaje sería la que nos presenta Lynch: “En mi cabeza era un mundo entre una fábrica y un barrio industrial. Un lugar pequeño, desconocido, raro, silencioso y perdido en el que existen pequeños detalles y pequeñas aflicciones. Y la gente lucha en la oscuridad. Viven en el límite y ésa es la gente que me gusta de verdad”.<sup>20</sup>

## LA RUINA Y EL MONUMENTO

En septiembre de 1967, el artista Robert Smithson emprende un viaje con su cámara fotográfica por los alrededores de Passaic, su ciudad natal, entonces convertida en un suburbio de la periferia de Nueva Jersey. Smithson se encuentra con un paisaje fascinante, conformado por los restos de un territorio industrial desolado pero, no obstante, con una gran capacidad de evocación.

Wenders describe también esas transformaciones: “Ya saben lo mucho que han cambiado las ciudades. [...] Son transformaciones cada vez más rápidas y nos hemos acostumbrado tanto a estos cambios como a su velocidad. Pero no sólo se modifica nuestro entorno urbano: también cambian las imágenes”.<sup>21</sup>

El paisaje posindustrial de Tarkovski es un espacio inestable. Como los propios recuerdos o la

<sup>14</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 79.

<sup>15</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 168.

<sup>16</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 65.

<sup>17</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 136.

<sup>18</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 230.

<sup>19</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 153.

<sup>20</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 100.

<sup>21</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 116.





*Terciopelo Azul* (David Lynch, 1986)

memoria, su estructura es gaseosa, fugaz. El territorio es “un paisaje ruinoso, en los que aún encontramos las formas, que indican, como muñones, el lugar al que pertenecieron, al tiempo que la imposibilidad de que nada de eso regrese”.<sup>22</sup> La memoria se presenta como un elemento cuya solidez ha sido atravesada por el presente.

La tierra y el agua, elementos omnipresentes en el paisaje de Tarkovski basculan entre la herencia industrial, la huella del hombre y el regreso a la naturaleza primigenia. Incluso cuando nos presenta mundos alienígenas, como el planeta *Solaris* o en la extraña *Zona de Stalker*, son estos dos elementos primigenios los que producen mayor fascinación y reflexión.

“También me encantan la fábricas. Un paisaje sereno me resulta completamente aburrido. Me gusta la idea del hombre y la tierra juntos, como una mina subterránea con maquinaria pesada y quizá algunos pozos con sedimento y toda clase de organismos creciendo en ellos”, explica David Lynch.<sup>23</sup> Su idea de belleza se refleja en esos monumentos:

Cuando ves un edificio avejentado o un puente oxidado, estas presenciando el trabajo conjunto del hombre y la naturaleza. Si pintas el edificio, pierde toda la magia. Pero si le permitimos envejecer, la naturaleza se suma al trabajo de construcción del hombre: el resultado es orgánico. Sin embargo, con frecuencia la gente ni siquiera se plantea permitir algo así, solo se les ocurre a los escenógrafos.<sup>24</sup>

Wenders también reconoce su interés por estos nuevos monumentos sobre el paisaje:

Una vez, en medio del desierto californiano de Mojave, me encontré con un letrero, una especie de anuncio muy apartado de la carretera más cercana. Estaba en medio de la nada y sus enormes letras, descoloridas, rezaban: «*Western World Development: Slots 410-460*». Alguien, en algún momento, había proyectado levantar allí una ciudad. Era un paraje completamente abandonado. Sólo había algunos cactus desperdigados. Intenté imaginarme una ciudad en aquel sitio. Era como si ya hubiera existido y hubiera desaparecido.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> RAMOS, Miguel Ángel: “Vaho”, MARTÍNEZ SAMPER, Sergio et al. *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2009, p. 35.

<sup>23</sup> RODLEY, Chris: *David Lynch por...*, op. cit., p. 43.

<sup>24</sup> LYNCH, David: *Atrapa el pez dorado*. Random House Mondadori, 2008, p. 135.

<sup>25</sup> WENDERS, Wim: *El acto de ver*, op. cit., p. 125.



Una historia verdadera (David Lynch, 2000)

Smithson se encuentra con varios “monumentos” en su recorrido por Passaic: el “monumento viaducto”: “La carretera de acero que pasaba sobre el agua era en parte una rejilla abierta, flanqueada por aceras de madera, apoyada sobre un conjunto pesado de vigas, mientras que, por encima, colgaba del aire una retícula desvencijada. Una señal oxidada deslumbraba en la atmósfera nítida, resultando difícil de leer”,<sup>26</sup> o el “monumento fuente”: “Cerca, en la ribera del río, había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y límpida, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua de la charca al río. Esto constituía una fuente monumental que sugería seis chimeneas horizontales que parecían estar anegando el río con humo líquido”.<sup>27</sup>

La cámara y el diario de Robert Smithson interpretan las construcciones devastadas y las infraestructuras en desuso en términos estéticos, como ruinas capaces de alcanzar la inmortalidad del monumento y como memoria de un paisaje agotado. Su lectura abre nuevas maneras de entender lo pintoresco, lo romántico, apuntando cambios en la sensibilidad artística a los cuales el cine no permanecerá ajeno:

Este panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ruina

romántica, porque los edificios no caen en ruinas después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse. Esta puesta en escena antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas desfasadas.<sup>28</sup>

Estas relaciones ambiguas que se producen entre tiempo y monumento son las que hacen fascinante contemplar los paisajes a través de la mirada del cineasta. Contemplando sus ruinas entreveramos la existencia de un pasado que no es un viaje en la historia o el pasado que busca resucitar una restauración. Nos hablan de un tiempo al que no se le pueden asignar fechas o acontecimientos, de un tiempo perdido cuya recuperación compete solo al arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- LYNCH, David: *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- *The air is on fire*. Paris: Fondation Cartier, 2007.
- MOURIÑO, José Manuel y Alberto RUIZ: “Formas dibujadas de la ausencia”, MARTÍNEZ SAMPER, Sergio et al.: *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*. Madrid: Maia, 2009.
- RAMOS, Miguel Ángel: “Vaho”, MARTÍNEZ SAMPER, Sergio et al.: *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*. Madrid: Maia, 2009.
- RODLEY, Chris: *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba, 1997.
- SMITHSON, Robert: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2000.
- WENDERS, Wim: *El acto de ver*. Barcelona: Paidós, 2005.
- <sup>26</sup> SMITHSON, Robert: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 13.
- <sup>27</sup> SMITHSON, Robert: *Un recorrido por...*, op. cit, p. 18.
- <sup>28</sup> SMITHSON, Robert: *Un recorrido por...*, op. cit, p. 19.