

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Cine y rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders

Autor/es:

Casas, Quim

Citar como:

Casas, Q. (1994). Cine y rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders. Nosferatu. Revista de cine. (16):36-41.

Documento descargado de:

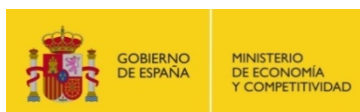
<http://hdl.handle.net/10251/40908>

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:



**donostiakultura.com**



# Cine y rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders

Quim Casas

**P**ese a que los últimos compases de la década de los sesenta significaron el estallido en Alemania de un rock autóctono, aunque cantado en inglés, con Can y Amon Düül como grupos abanderados, es innegable que la máxima influencia musical procedía de Estados Unidos y, en menor medida, Gran Bretaña. El rock americano jugó un fuerte papel en la formación de Wenders. Quizá se trate de una colonización cultural, por otra parte extensible a prácticamente todo el resto de Europa, pero es evidente que el director

alemán asumió esa influencia impuesta desde las emisoras radiofónicas o los *juke box* que tanta presencia tienen en sus primeros filmes, la reconoció como una seña de identidad de toda una generación, le confirió un discurso teórico -ahí están sus excelentes artículos, en los que interrelaciona el rock con el cine clásico norteamericano descubriendo vínculos e intereses entre ambos- y la recicló en el grueso de su obra como algo más que una simple fijación cultural o una cita cómplice para conocedores. Su caso es similar al de Mar-

tin Scorsese, que trabajó en el montaje del filme-documental por excelencia del rock, *Woodstock* (*Woodstock*, 1969), utilizó temas de los Rolling Stones y otros grupos como soporte sonoro al convulso mundo de *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973) y terminó testimoniando la despedida de The Band en la excelente *El último vals* (*The Last Waltz*, 1978), la mejor demostración hasta la fecha de cómo debe filmarse un concierto de rock.

Wenders, como Scorsese, tam-

bién tuvo uno de sus primeros trabajos profesionales en un documental de rock: fue el cámara de **Amon Düül II Plays Phallus Dei** (1969), una película de Rüdiger Nüchtern sobre este grupo alemán. La mayoría de sus filmes de la etapa de Munich coinciden en utilizar canciones que, en primera instancia, sirven de mero soporte sonoro. A Wenders le gustan estas canciones y las coloca de manera realista: él las escuchaba en esa época y las hace escuchar a los personajes de sus ficciones. Con todo, su adecuación al relato no es sólo producto del gusto o el azar del momento. Veamos dos ejemplos. En **Alabama: 2000 Light Years** (1969) oímos el tema de John Coltrane que da medio título al filme, "Alabama", y cobran una especial importancia las dos versiones escuchadas de "All Along the Watchtower", de su autor Bob Dylan y de Jimi Hendrix. A partir de la distinta y complementaria lectura de esta canción se articula buena parte de la historia, centrada en varios jóvenes que hablan y escuchan música en un bar. Como citaba José Ignacio Fernández Bourgon en uno de los primeros artículos importantes que se publicaron sobre Wenders en nuestro país, *"el tema del filme es la canción 'All Along the Watchtower' y lo que ocurre, y lo que cambia, según sea cantada por Bob Dylan o por Jimi Hendrix"* (1). Dylan y Hendrix cuentan lo mismo desde diversos puntos de vista estéticos y se complementan en una sugerente hilazón histórica que delimita buena parte de la grandeza del rock; no debe olvidarse que el cantante de Minnesota era un ídolo para el guitarrista zurdo, y que la mayoría de posteriores versiones de "All Along the Watchtower" se inspiran más en la de Hendrix que en el

original de Dylan. Wenders, a su manera, recogió esa relación sintetizada en una canción que genera imágenes y sentimientos variables. El segundo ejemplo es **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970). La película toma prestado su título de un tema del grupo Lovin' Spoonful, que se oye en el filme junto a canciones de Chuck Berry, Gene Vincent, The Troggs y, sobre todo, de The Kinks. La supuesta colonización es ahora británica: las composiciones de Ray Davies crean estados de ánimo puntuando la acción desde fuera -Wenders coloca algunas en la banda sonora como complemento a sus largos *travellings* laterales- o desde dentro -se escuchan por la radio, la televisión o el tocadiscos-. Huelga recordar que la película lleva como subtítulo "Dedicated to The Kinks". Y no es una dedicatoria testimonial u obligada, como podrían serlo las dedicatorias a Henri Langlois y Fritz Lang en **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977) y **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975), respectivamente, ya que está integrada en el propio título del filme, forma parte de su mismo enunciado.

Muy distinto es el planteamiento cine-rock de otro filme de esta época, el cortometraje **3 Amerikanische LP's** (1969). Aquí se impone la teoría a la práctica. Wenders y Peter Handke, coguionista y correalizador, hablan durante poco más de diez minutos sobre la influencia que ha ejercido en ellos tres discos de rock americano. Citan "Astral Weeks", una de las irrefutables obras maestras de Van Morrison, irlandés que cruzó el océano para grabar este álbum en estudios estadounidenses;

"Green River", disco característico de Creedence Clearwater Revival, exponentes en la época de un rock directo, robusto y lineal; y el primer elepé en solitario de Harvey Mandel, un guitarrista de aires psicodélicos que militó en Canned Heat y la banda de John Mayall. El corto se rodó en Munich, en el verano de 1968, y consiste esencialmente en sentencias de Wenders y Handke sobre los tres discos citados, visualización de sus respectivas carátulas -aparece también la de un álbum de Quicksilver Messenger Service, del que finalmente no se habla- y planos de carretera con la música de estos trabajos como fondo. Las definiciones acostumbra a ser imaginativas y acertadas en el contexto en que se hizo el filme. *"Es música visible y audible a la vez, por eso es música de película. Es como volar sobre los Alpes con buen tiempo. Es satisfactorio"*, comentan Wenders y Handke sobre el disco de los Creedence, mostrándose más reflexivos sobre la obra de Morrison: *"Las películas sobre América tendrían que hacerse con panorámicas. Eso es lo que está haciendo desde hace mucho tiempo el rock"*. Para ellos, "Astral Weeks" era una síntesis perfecta de las posibilidades expresivas, casi cinéticas, del rock y de su relación con el lenguaje cinematográfico. No en vano Wenders escribiría poco después de la realización de este cortometraje un artículo titulado "Tres discos de Van Morrison", en el que, como explica Antonio Weinrichter en su libro sobre el cineasta (2), hablaba casi exclusivamente de cine americano para analizar los discos "Blowin' Your Mind", "Moondance" y, por supuesto, "Astral Weeks", de la misma forma que recurriría al rock para comentar la

obra de John Ford en el texto "Emotion Pictures" (3).

En lo que podríamos considerar la época de esplendor del cine de Wenders, de 1973 a 1977, el rock sigue jugando un papel puntual para certificar diversos estados de ánimo y actitudes de los personajes. Un buen ejemplo de ello es la escena de **El amigo americano** en la que un deprimido y vencido Bruno Ganz entona la canción de los Beatles "Drive My Car". La película con más referencias es **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973). El escritor que encarna Rüdiger Vogler asiste a un concierto de Chuck Berry -en realidad las imágenes pertenecen a un documental del especialista D. A. Pennebaker-; "Angie" de los Rolling Stones suena tímidamente mientras Vogler y la niña se divierten en un fotomatón; "On the Road Again", tema emblemático de Canned Heat y de la mítica y mística del viaje, es escupida por un *juke box* en una de las muchas pa-

radas en el camino que efectúa la pareja protagonista. La locutora de una emisora radiofónica interrumpe la música y Vogler le da una patada a la radio de su automóvil quejándose de no poder oír nunca una canción hasta el final: el rock no acompaña la acción, muchas veces condiciona los pasajes de su trazado emocional. **Alicia en las ciudades** es, además, el primer largometraje de Wenders en que responsabiliza de la banda sonora a un grupo de rock, en este caso los alemanes Can, con breves y delicados interludios a cargo de la guitarra de Michael Karoli y el órgano de Irmin Schmidt. No deja de resultar curioso que Can compusieran también la música de **Muerte de un pichón** (*Dead Pigeon in Beethoven Street*, 1973), filme realizado el mismo año en Alemania por Sam Fuller, uno de los "amigos americanos" de Wenders (4).

A medida que el cine de Wenders varía y evoluciona, las referencias musicales cum-

plen diversos cometidos. En el cortometraje **Reverse Angle. New York City, March 1982/ Quand je m'éveille** (1982), las citas musicales con fragmentos de temas de PIL, Echo and the Bunymen, Martha and the Muffins y Del-Byzanteens -grupo en el que Jim Jarmusch tocaba los teclados-, además de un inserto de la portada del disco más representativo de la escena neoyorquina de finales de los setenta, el "Marquee Moon" de Televisión, ayudan a contextualizar el estado anímico con el que Wenders observa la ciudad mientras se halla enfrascado en la aventura imposible de su filme sobre Dashiell Hammett. En **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), puede que la banda sonora de un filme de Wenders más reconocible por el gran público -al margen de la utilización, en nuestro país, de su característica melodía *bluessy* en el programa televisivo "Documentos TV"-, el punteo peculiar y arrastrado de la guitarra de Ry Cooder se adecúa felizmente a ese espacio casi virgi-



*Alicia en las ciudades*  
(*Alice in den Städten*,  
1973)



nal e incontaminado, un paisaje sin fin de eminentes características westernianas por el que Harry Dean Stanton trasiega su soledad y su ausencia de memoria (5).

Las influencias musicales de Wenders incluso se ejercen, aunque a veces de manera opuesta, en las películas que no dirige pero produce. Dos ejemplos. **...als Diesel geboren** (1978/79), que realizaron al alimón su habitual montador, Peter Przygodda, y Braulio Tavares, tiene tenue banda sonora de Irmin Schmidt. **Radio On** (*Radio On*, 1979), coproducción entre Road Movies y el British Film Institute dirigida por Chris Petit, utiliza en todo momento las canciones para subrayar el sentido último de lo que se ha filmado y montado, incluso a veces es la música la que condiciona las imágenes, algo que no tiene sentido en el cine de Wenders. El caso más evidente es el inicio del filme, un *travelling* sinuoso por el interior de una casa acompañado por el desafiante "Heroes" de David Bowie, que posee más significado por el

impacto de la música y la letra de la canción que por el movimiento en sí mismo. Petit usa con similar intención cortes de Ian Dury, Lene Lovich o el "Satisfaction" stoniano pasado por el filtro cibernético de Devo, coloca como interludios ambientales extractos de Kraftwerk y Robert Fripp o readeúa un clásico de Eddie Cochran, "Three Steps To Heaven", para que sea Sting, presente en el filme como empleado de una gasolinera, quien lo interprete.

Es en el último período de su trayectoria, compuesta por las dos películas "angelicales", **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), y por ese desconcertante relato entre la filosofía del viaje, el mestizaje de culturas y la fascinación por la tecnología que es **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991), donde Wenders ha expresado de manera más directa la intención de asociar sus re-

latos, incluso su puesta en escena, con las imágenes sensoriales que aún puede seguir proponiendo el rock, sin dejar de lado por ello una cierta necesidad comercial a la hora de elegir a los músicos que deben participar en sus películas.

La banda sonora de **Cielo sobre Berlín** está firmada por Jürgen Knieper, habitual colaborador de Wenders y pianista en algunos trabajos de Ute Lemper. Pero, superpuestas a la música incidental, son las canciones elegidas por Wenders las que en muchos momentos delimitan los contrastes afectivos y culturales por los que se mueve la historia. Dos piezas de Nick Cave and the Bad Seeds, "The Carny" y "From Here to Eternity", y una de Crime and the City Solution, "Six Bells Machine", le sirven a la perfección a Wenders para unir el mundo sensualizador y angustioso de los ángeles, un mundo sobre el que flota la sombra de Rilke, con la realidad cotidiana y nocturna del Berlín de esa época. Nick Cave, un australiano irreducto que había lan-

zado con el grupo Birthday Party algunos de los fogonazos más escabrosos de la época posterior al punk, y Crime and the City Solution, banda formada por varios miembros de The Bad Seeds, representaban lo mejor de la escena berlinesa del momento. Wenders filma dos de sus actuaciones con estilo conciso y sobrio, casi ascético, mientras el ángel Bruno Ganz observa la nueva realidad que le ha tocado vivir lejos de las alturas. Laurie Anderson, con "Angel Fragments", y Laurent Petitgand, con "Zirkusmusik", contribuyen en dos fragmentos de situación ambiental a la creación de un peculiar universo sonoro que se repite, quizás con alguna que otra concesión, en la segunda entrega de las angustias angelicales. Todos los citados, menos Knieper, repiten en **¡Tan lejos, tan cerca!** Petitgand compone los interludios instrumentales; Laurie Anderson incide en sus personales atmósferas con dos temas; Cave asume una vez más el protagonismo absoluto con la canción que define al ángel Cassiel, "Cassiel's Song", y con la arrastrada melodía que da título al filme en inglés, "Faraway, so Close!"; y Simon Bonney, cantante de Crime and the City Solution, dobla a Cave en las funciones de *crooner* de los noventa con la

espléndida "Travellin' On". También suenan piezas de House Of Love, Jane Siberry, Herbert Grönemeyer -aislada concesión al pop alemán-, Lou Reed -que se interpreta a sí mismo en un guiño cómplice de Wenders hacia uno de los pilares del rock: Reed aparece en la habitación de un hotel, antes de su concierto, pergeñando con la guitarra una versión de su clásico "Berlin", con la letra remozada debido a los cambios experimentados por la ciudad tras la caída del muro- y, por supuesto, de U2, una de las bandas actuales preferidas de Wenders.

Su relación se remonta a 1990, cuando Bono y compañía le pidieron que realizara el vídeo-clip de "Night and Day", su contribución en el disco de homenaje a Cole Porter "Red, Hot and Blue". Cada músico participante en el proyecto podía elegir al director de su correspondiente vídeo: k.d. Lang escogió a Percy Adlon, Annie Lennox a Derek Jarman, Neneh Cherry a Jean-Baptiste Mondino; U2 confiaron en Wenders y, a pesar de la discreción del producto resultante, rodado parcialmente en el apartamento berlinés del cineasta, se inició una estrecha colaboración que proseguiría en **Hasta el fin del mundo** y **¡Tan lejos, tan cerca!**

La banda sonora de **Hasta el fin del mundo** tiene un lado práctico -buena parte de los grupos participantes poseen innegable gancho comercial y el correspondiente disco tuvo considerable aceptación- y un lado teórico. Más allá de la adecuación de las canciones a las imágenes, no siempre tan original como pretendía Wenders, creo lícito ver en la elección de los diversos grupos una especie de condensación de lo que es el rock en la actualidad, o al menos lo que al director le interesa del rock en estos momentos. El criterio de selección es amplio, atractivo y coherente: Robbie Robertson y Peter Gabriel -cuyos temas no fueron editados en el correspondiente disco-, Lou Reed, Patti Smith y Fred Smith, T-Bone Burnett, Talking Heads, Julee Cruise, Neneh Cherry, Nick Cave, Crime and the City Solution, Elvis Costello, Can, Jane Siberry, k.d. Lang, U2, Daniel Lanois, R.E.M. y Depeche Mode. La idea era sencilla: grupos y solistas más o menos representativos en 1990 componiendo canciones que pudieran seguir teniendo valor e incidencia en el año 2000. Algunas piezas están metidas con calzador, caso de la canción de Reed, la por otra parte excelente "What's Good", alargada innecesariamente en la secuencia de la pelea, pero la mayoría cumplen su función. Destacan de nuevo los fijos de Wenders, Nick Cave con la hermosa y concéntrica "(I'll Love You) Till the End of the World" y Crime and the City Solution con esa especie de homenaje a Leonard Cohen que es "The Adversary", aunque no le van a la zaga esa nostálgica revisión de un clásico de Elvis Presley, "Summer Kisses, Winter Tears", que canta Julee Cruise con arreglos de Angelo Badalamenti y David Lynch, o



*¡Tan lejos, tan cerca!  
(In weiter Ferne, so nah!,  
1970)*



la aportación de Can, que se reunían ocasionalmente tras una larga temporada de separación. La presencia del grupo alemán puede verse como otro guiño al pasado, como también lo es que Elvis Costello haga, siguiendo la sugerencia de Wenders, una versión del tema de los Kinks "Days". Dos décadas separan **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** de **Hasta el fin del mundo**. El rock quizá no ha evolucionado mucho en ese lapso temporal, pero Wenders, fiel a sus raíces y a la música con la que creció, ha sabido seguirle la pista a través de su propia escritura fílmica, algo que de manera mucho más aislada sólo han conseguido expresar en el cine contemporáneo Dennis Hopper y Jonathan Demme.

#### NOTAS

1. "Aproximación a Wim Wenders", en *Dirigido por...*, número 60, enero de 1979.

2. *Wim Wenders*, Ediciones JC, Madrid, 1981.

3. Este artículo apareció en la revista *Filmkritik*, mayo de 1970, y fue traducido al castellano en *Contracampo*, número 21, abril-mayo de 1981. Wenders escribe en él: "La música americana nos devuelve, cada vez más, el sentido que sus películas han perdido: de la solidificación de la música blues, rock y country surgió algo que no es para ser experimentado sólo a través del oído, sino también para ser visto, en imágenes, en el espacio y en el tiempo. Esta música es, ante todo, la música del Oeste americano, de esa conquista de la que trataban las películas de John Ford y de esa segunda conquista de la que trata esta música, que se ha desarrollado, con más fuerza que en la europeísta costa Este, entre Nashville y la costa Oeste de los Estados Unidos".

4. Can fue a principios de los setenta uno de los grupos de rock más activos en materia cinematográfica. Además de los citados filmes de Wenders y Fuller, compusieron las bandas sonoras de *Bottom* (1970), de Thomas Schamoni, *Cream* (1970), de Leonidas Capitanos, *Mädchen mit Gewalt* (1970), de Roger Fritz, *Deep End* (1970), de

Jerzy Skolimowski y *Deadlock* (1971), de Roland Kick. Irmin Schmidt, teclista del grupo, ha desarrollado una actividad constante como músico cinematográfico, trabajando asiduamente con Hark Bohm, Alexander von Eschwege y Reinhard Hauff; a él se debe la columna sonora de *El cuchillo en la cabeza* (*Messer in Kopf*, Reinhard Hauff, 1978). Todos estos trabajos se encuentran compilados en el álbum "Can Soundtracks" y en los cinco volúmenes de la serie "Film-musik" de Schmidt.

5. Wenders le dijo a Cooder: "Aquí está la película, sólo oigo en ella un instrumento, una guitarra que me gustaría escuchar tocada por ti durante la película" ("Babelia", suplemento de *El País*, 21 de diciembre de 1991). Cooder se labró un nombre como músico de sesión -con Crazy Horse, Captain Beefheart, Randy Newman o Rolling Stones- hasta que, cansado de que sus discos en solitario no se vendieran, empezó a trabajar para el cine: *La frontera* (*The Border*, 1982), de Tony Richardson, *Forajidos de leyenda* (*The Long Riders*, 1980), *Cruce de caminos* (*Crossroads*, 1986) y *Gerónimo* (*Geronimo, an American Legend*, 1993), las tres de Walter Hill, son algunas de sus bandas sonoras de acento fronterizo.