

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La búsqueda, la ausencia y el fantasma del cine americano: otro itinerario de Wim Wenders

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1994). La búsqueda, la ausencia y el fantasma del cine americano: otro itinerario de Wim Wenders. Nosferatu. Revista de cine. (16):22-29.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40906>

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**

Summer in the City.  
Dedicated to The Kinks  
(1970)



# La búsqueda, la ausencia y el fantasma del cine americano: Otro itinerario de Wim Wenders

WIM WENDERS

Carlos Losilla

**"No** tenía confianza en mi forma de ver las cosas. ¿De qué sirve, si sabes que hay una forma diferente y mejor de mostrarlas?"

Wim Wenders

I  
El segundo cortometraje dirigido por Wim Wenders, **Same Player Shoots Again** (1968), empieza con un plano dividido claramente en dos espacios: a la izquierda, un televisor cuya imagen parece perderse en la nada, sin observador alguno que la recoja, como tantas

otras veces ocurrirá en la filmografía del alemán; a la derecha, una mesa llena de botellas de cerveza vacías: una seca, displicente metáfora del abandono y el tedio, dos de los temas mayores y obsesivos de sus películas posteriores.

A esto le sigue, sin solución de continuidad, el plano de una cabina telefónica sin presencia humana alguna, con el auricular colgando, y luego el cuerpo central del filme: un *travelling* que sigue a un tipo, encuadrado de cintura para abajo, que a su vez huye ha-

cia la izquierda del encuadre, con una ametralladora en la mano, todo ello acompañado por una música casi hitchcockiana, y repetido, virado en cinco colores diferentes. Al final, el (fugaz) plano de otro hombre (¿el mismo?) en el asiento trasero de un coche con un hilo de sangre en la comisura de los labios. Leve panorámica hacia la derecha, hasta encuadrar la ventanilla, por la que acaba atisbándose un panorama desértico.

He aquí, pues, como hemos empezado a decir, casi todos

los elementos que luego se convertirán en habituales del cine de Wenders -la desolación del paisaje postindustrial, la soledad, la huida desesperada-, pero sometidos a un tratamiento altamente desdramatizador, escandalosamente elíptico: no sabremos nunca "por qué" ocurre todo eso, ni siquiera "qué" es lo que sucede con exactitud, como si se tratara de un *thriller* despojado de sus accesorios principales, reducido a sus signos esenciales, así, los escenarios, los objetos, la música. La narración, la historia, corre por los márgenes (1): una diégesis hollywoodiense vaciada de todo significado causal, huérfana de cualquier tipo de continuidad psicológica o argumental, exprimida hasta la más pura ausencia (de personajes, de motivaciones, de sentido).

## II

Dos años más tarde, en octubre de 1969, Wenders publica un apasionado texto sobre **Los implacables** (*The Tall Men*, 1955), la bonita película de Raoul Walsh: "*La lentitud de este filme -afirma- significa: mostrar todos los acontecimientos con el máximo de detalles. Cuando una manada atraviesa un río, no se ve únicamente al primer animal entrando en el agua, sino también al último saliendo de ella; se ve sobre todo el esfuerzo que representa el hecho de que una manada de animales atraviese un río*" (2).

También en ese mismo año rueda un nuevo cortometraje, **3 Amerikanische LP's**, escrito por Peter Handke, en el que una monocorde voz en *off* sentencia que la realidad norteamericana debería filmarse en panorámicas, de hecho lo que ya están haciendo metafóricamente algunos grupos de *rock* de la época con sus canciones:

un tema de Creedence Clearwater Revival sirve de banda sonora a un largo *travelling* por un (otro) paisaje desolado, que finaliza frente a la inmaculada pantalla de un cine al aire libre. Como en la reseña de **Los implacables**, lo importante es la actitud respetuosa del cineasta frente a la realidad, la voluntad de reflejarlo todo de frente y sin ningún tipo de manipulación. Algo que Raoul Walsh y el cine clásico americano en general, según Wenders, no olvidaron nunca a la hora de enfrentarse a las cosas y a los seres que filmaban.

## III

En el momento en que Wenders empieza a hacer cine, así, la situación, desde su propio punto de vista, parece muy clara: sin duda alguna, y como reafirman todos los jóvenes cines europeos de la época, el agotamiento del modelo narrativo norteamericano ha conducido a una cierta orfandad diégetica, a la imposibilidad de contar historias al modo tradicional -una sensación que Handke, precisamente, reflejará también en el ámbito literario: véase, como ejemplo canónico, *Carta breve para un largo adiós-*, pero a la vez ese mismo callejón sin salida, fielmente dibujado en **Same Player Shoots Again**, ha traído consigo un nuevo objetivo,

esto es, la preservación de lo real, el respeto por la herencia de los cineastas clásicos americanos en el sentido de mantener una mirada limpia, incontaminada, capaz de reflejar el fluir de la vida como si se tratara de un grupo de animales atravesando un río.

Toda la primera parte de la filmografía wendersiana -de **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970) a **Falsche Bewegung** (1975), pasando por **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, (1971) y **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973)- se basará, dolorosamente, en este dilema: cómo encontrar una nueva manera de contar historias que, tal como hizo el cine americano, sepa mantenerse fiel a la vida; cómo superar el trauma de esa ausencia a través de un nuevo modelo, un nuevo estatuto de las imágenes que sepa otorgarles un cierto sentido después de la debacle.

## IV

Pero es que, además, como ya sugería **Same Player Shoots Again**, también los contornos temáticos de los filmes sufrirán esta tensión extrema. Y, como resultado, yendo ya más allá del estereotipo de aquel corto, la confusión propia de la cultura alemana de la época se representará a sí misma, en



*Same Player Shoots Again*  
(1968)

estas primeras películas, a través de una identificación mítica (3). Perdidos en un país sin identidad, tierra de nadie entre la ocupación yanqui y la búsqueda de un futuro propio, los personajes de este primer Wenders sufrirán también de una ausencia y de una orfandad, la de la "patria" entendida como hogar, que les asimilará al tópico norteamericano del *wanderer*: si no hay lugar alguno al que ir o al que volver, lo único que puede hacerse es vagar sin rumbo eternamente (4). Pero también el vagabundeo necesita un relato, o algo parecido, en el que acomodarse, y es precisamente eso lo que el cine de Wenders no podrá dar a sus personajes. La ausencia de un modelo vital combinada con la ausencia de un modelo narrativo, así, dará lugar a una doble imposibilidad: si no hay historias que contar, tampoco pueden existir vidas que vivir (5). Los arquetipos del cine americano, de este modo -el vaquero solitario del *western*, por ejemplo-, se encontrarán suspendidos, en su traslado a estos primeros filmes de Wenders, en un vacío casi metafísico. Y su acomodo en la nueva realidad no será en absoluto fácil: su único deseo será retornar al paraíso (de la narración, de la vida) llenando agujeros, colmando ausencias.

V

"*Todo tiene que cambiar*": éste es el mensaje que Robert Lander (Hanns Zischler) deja a Bruno Winter (Winter, como el Philip Winter de **Alicia en las ciudades**, ambos Rüdiger Vogler: ¿es el invierno de nuestro descontento de la historia de las imágenes?) al final de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975). La película, en este sentido, es un punto y aparte en la filmografía de Wenders, un resumen y

a la vez un nuevo comienzo. El tema de la ausencia se amplifica, inunda toda la estructura de la película: de la composición del plano (un blanco y negro sin aristas, más cercano al gris que a otra cosa, con multitud de espacios vacíos tanto en los márgenes como en el centro) al propio engarce entre las secuencias (más subrayado que nunca, ajeno a toda fluidez, y más "temático" que "causal"). Pero también de la ausencia de la mujer (a Robert le ha abandonado la suya, mientras que Bruno, ya un solitario por decisión propia, es incapaz de establecer nuevas relaciones, como demuestra su encuentro con la taquillera interpretada por Lisa Kreuzer) a la ausencia del padre (no sólo la del padre real de Robert, a quien sólo vuelve a ver para ajustar cuentas, sino igualmente la de los padres "históricos": el busto de Hitler con el que carga Lisa Kreuzer, o la referencia a Fritz Lang, análoga a la referencia a John Ford de **Alicia en las ciudades**).

**En el curso del tiempo**, así, es la película de la orfandad de Wenders: orfandad de una Alemania herida, escindida, confusa, pero también de un modelo vital y/o cinematográfico que dé sentido a las relaciones humanas y a una herencia artística cuyo colapso se hace aquí evidente más que nunca. Existe, sí, el cuidado del detalle, el respeto por la realidad, pero el vacío que -paradójicamente- llena todo el filme deja bien claro que eso ya no basta. **En el curso del tiempo** es la cima del cine "moderno" de los años 60 y 70, pero también su acta de defunción, puesto que pone de manifiesto la imposibilidad de establecer una continuidad con la tradición del cine norteamericano: la realidad desarticulada sólo conduce a

la confusión y al tedio existencial (6). Por eso "todo tiene que cambiar". Y ese "todo", entre otras cosas, incluye la relación de Wenders con la herencia cinematográfica americana.

VI

Pues bien: la respuesta lógica a las inquietudes de **En el curso del tiempo** se titula, precisamente, **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund*/*L'Ami américain*, 1977) y supone un intento, por parte de Wenders, de redefinir los papeles. De entrada, la película expone ya desde el principio las relaciones entre un europeo y un norteamericano, entre el artesano Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz) y el aventurero Tom Ripley (Dennis Hopper), entre un hombre que vive apaciblemente con su familia y otro que vagabundea por todo el mundo: es decir, entre el cine europeo (la contemplación, la reflexividad) y el cine americano (la acción, el desplazamiento). Cuando Ripley se introduzca en la vida de Jonathan, todo cambiará para él, y deberá enfrentarse cara a cara por primera vez con la violencia, con el miedo, con la muerte.

Wenders, de este modo, instala repentinamente, en su universo estático y vacío, un modelo narrativo "fuerte", y lo hace bajo la invocación de la figura del padre: no sólo el padre-amigo representado por Ripley, iniciador y guía, a la vez Virgilio y Beatriz (la homosexualidad sugerida es evidente, como en el caso Bruno-Robert de **En el curso del tiempo**), sino también el padre-educador, la sabiduría del pasado que viene a instalarse en el presente, la presencia soberana de Nicholas Ray y de Sam Fuller, los dioses moribundos que aún tienen fuerzas

para desencadenar la historia, la narración que vendrá a llenar los inevitables vacíos de la vida de Jonathan.

El padre americano, pues, además del amigo. En esta película, Wenders por fin realiza una primera identificación entre la figura del padre y el cine americano, entre la orfandad narrativa del cine europeo de la época y la necesidad de una renovación ("*Todo tiene que cambiar*"), para llegar a una doble conclusión: al igual que ocurre en las relaciones humanas expuestas en el filme, encauzadas hacia una cierta plenitud (aunque al final resulte engañosa) por la vía de la paternidad-amistad, también en el terreno del cine es necesario un modelo, una referencia obligada, algo -en fin- a lo que agarrarse, como Jonathan se agarra a la mano salvadora de Ripley para no caer del tren. Y ese algo, en un fácil juego de palabras, es el marco narrativo que Jonathan, el constructor de marcos, debe poner a su vida si desea situarla, llenar las ausencias de sentido (7). **El amigo americano** cierra, así, el ciclo abierto con **Same Player Shoots Again**, exactamente diez años antes: ahora una historia se ha filtrado en los vacíos, y el cine (el amigo, el padre) americano está presente en la ficción no sólo en el nivel de las huellas, de los fetiches, de los detalles, de la mirada, sino también en el del flujo de la vida, en una cierta ordenación de los acontecimientos.

## VII

El director Fritz Munro (Patrick Bauchau) llega a Los Angeles en busca de Gordon (Allen Goorwitz), el productor de su última película, cuyo rodaje ha debido ser interrumpido en Portugal por falta de fondos. Fritz lo encuentra en



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

una *roulotte*, perseguido por la mafia por utilizar su dinero en la financiación del proyecto, y allí, en una noche alucinada de vagabundeo sobre ruedas alrededor de la ciudad, entablarán una discusión sobre el futuro del cine. "*Era suficiente con una historia, Friedrich -afirma Gordon-. Sin historia, estás muerto. Es como si construyeras una casa sin paredes. Una película debe tener paredes (...). Y a la mierda la realidad. ¡Despierta de una vez! El cine no habla de la vida. La gente no quiere eso*". Y Friedrich (Fritz), un director alemán en los Estados Unidos, responde: "*¿Para qué paredes? El espacio entre los personajes puede soportar la carga. He hecho diez películas, Gordon. He contado la misma historia diez veces. Al principio, era muy fácil, simplemente se trataba de pasar de un plano a otro. Ahora, cada mañana, tengo miedo. Sé contar historias, pero, a medida que la historia penetra, la vida se escapa... Todas las historias hablan de la muerte*".

Es un fragmento de la secuencia final de **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) (8), precisamente el décimo largometraje de Wenders, y su mera exis-

tencia plantea ya una cuestión inmediata: ¿qué ha ocurrido desde **El amigo americano** para que vuelvan a aparecer estas cuestiones en el cine del alemán? ¿Qué ha pasado con la invocación de la Historia, del Padre Narrativo, realizada en aquella película? ¿A dónde ha conducido aquel camino?

A Hollywood, para empezar. Es decir, al encuentro con el verdadero amigo americano, con papá Coppola, que promete a nuestro hombre un retorno a las fuentes: como Lang, Wenders podrá mezclar *in situ* su herencia cultural europea con la tradición narrativa norteamericana, y todo ello en la realización de otro *thriller*, **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), que le permitirá continuar indagando en los hallazgos de su filme anterior. Pero también al choque con la dura realidad, a la impenetrabilidad de las estructuras industriales hollywoodienses, pese a Coppola, y a la imposibilidad de esa añorada *mélange*: ese encuentro sólo puede terminar en el mimetismo, en la pérdida de toda personalidad creativa y en la fabricación de un monstruo que, como el de Frankenstein, acabará volviéndose en contra de su propio creador.

Así, **El hombre de Chinatown**,

reflexión sobre las historias que surgen de lo vivido, acaba siendo en realidad un cadáver, como el cadáver de Nicholas Ray que en el fondo es la conclusión de **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980), realizada en una de las múltiples interrupciones del proyecto de **El hombre de Chinatown** (exactamente igual que **El estado de las cosas**): la muerte del padre americano (Ray) es la muerte del proyecto narrativo de **El amigo americano**, tristemente reflejado en las gélidas imágenes de **El hombre de Chinatown**, que a su vez contiene también la muerte de otro padre-guía, el personaje interpretado por Peter Boyle. De nuevo huérfano, pues, a Wenders, como al Fritz de **El estado de las cosas**, sólo le resta proclamar la muerte del cine: cámara (pistola: la pistola con la que ha matado a sus "padres", Ray o Coppola) en mano, abatido por los mismos mafiosos invisibles que han matado a Gordon. A diferencia de **El amigo americano**, al instalar una historia en la ficción (la persecución, el *thriller*), **El estado de las cosas** instala también la muerte en su propio seno: tras la dolorosa experiencia de **El hombre de Chinatown**, la herencia narrativa del cine americano sólo puede conducir a la aniquilación, ya sea en forma de mimetismo castrador o de suicidio premeditado.

#### VIII

La tentativa, pues, ha fracasado. Resumamos: el cine americano, primero como fetiche enfermizo, después como modelo para captar la realidad, luego como necesidad de llenar una ausencia de sentido (narrativo, vital), y finalmente como opresión y como muerte. En el fondo, un retorno al vacío: de los espacios desérticos,

descentrados, de ese esqueleto de *thriller* hollywoodiense que es **Same Player Shoots Again**, a la borrosa, desequilibrada imagen final de **El estado de las cosas**, la nada, la negación de todo sentido, la ausencia por antonomasia. El fracaso del reencuentro con el padre, con el cine americano, conduce al fracaso de toda relación, a la incomunicación, al autismo más absoluto.

No es de extrañar, en este sentido, que el siguiente trabajo de Wenders fuera un documental, precisamente por ese ansia de volver a atrapar lo real, ni que se titulara **Reverse Angle. New York City, March 1982/Quand je m'éveille** (1982). "Contraangulación" o "contra-campo": las cosas contempladas desde otra perspectiva, desde una mirada nueva (9). Pero, ay, esa mirada es la de la desolación: "*De vez en cuando las imágenes se me escapan -confiesa Wenders a través de la voz en off-, durante semanas e incluso meses. Ya no veo nada, ninguna imagen me parece remarcable, ya no siento el placer de concebirlas, y si en ese momento lo intento, todo parece arbitrario*" (10). El intento de abordar la narración, de regresar al seno paterno pasando por Hollywood, ha acabado cortocircuitando incluso la herencia primigenia: el gusto por las imágenes, por la lentitud de su cadencia, por la vida, por aquellos animales de Walsh atravesando un río, pues ahora "*las películas americanas se parecen cada vez más a sus propios avances publicitarios*" (11). ¿La solución? Volver al "*respeto por los detalles (...), dejando aparecer las cosas tal como son*" (12).

Y así es como, de la pureza de las imágenes, surge una nueva historia, que, sin embargo, **Re-**

**verse Angle. New York City, March 1982/Quand je m'éveille** aún no está en condiciones de desarrollar, aunque sí de iniciar mediante un solo plano: "*Ella estaba sentada en la ventana. Y esperaba, observando el cielo y el parque*" (13). La mirada ya limpia de cualquier tipo de herencias, de nuevo virgen, de nuevo huérfana pero ahora orgullosa de su libertad, precisamente resultado de la muerte del padre: el cine de Wenders, tras la casi insoportable sinceridad de este diario filmado, parece ya preparado para empezar a andar solo, sin tener que volverse a mirar constantemente al otro lado del Atlántico. Pero no, aún queda otra etapa: la más dolorosa, y a la vez la más bella.

#### IX

Un hombre surge del desierto, de la nada. No habla, y es incapaz de mirar a las cosas frente a frente: parece un muerto en vida. Es Travis Henderson (Harry Dean Stanton) al principio de **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), pero también es el propio Wenders al final de **Reverse Angle. New York City, March 1982/Quand je m'éveille**, el cineasta que ha perdido el gusto por la mirada.

Al aparecer así, sin embargo, procedente de ninguna parte, Travis es también, y paradójicamente, la imagen que Wenders estaba esperando: la revelación. Y Travis es, además, americano, norteamericano, un heredero del cine clásico de aquel país, del Ethan Edwards de **Centauros del desierto** (*The Searchers*, John Ford, 1956) y de todos los *wanderers* hollywoodienses, que resume a la vez la historia del cine norteamericano y la historia de los héroes wendersianos, el Bruno Winter de **En el curso del tiempo** hecho



carne en el desierto, un yanqui hijo de inmigrantes que encierra en sí mismo la esencia de los dos continentes.

En esta primera imagen, pues, está ya la simbiosis perfecta, la tan deseada fusión con una herencia determinada, y el desarrollo posterior de la película no hará más que ratificarla, clarificarla. Por un lado, la película no es tanto la búsqueda de una madre (Jane, o Nastassja Kinski, la progenitora del recuperado hijo de Travis) como del sentido de la figura del padre: Travis emprende su travesía para reencontrarse consigo mismo, para redimir con su vía crucis y su soledad los pecados de su padre, que atormentó su infancia igual que él mismo ha atormentado la de su hijo. Por otra parte, ese recorrido es análogo al que realiza el propio filme como relato: si Travis pretende exorcizar la ausencia de la figura del padre, Wenders invoca a otro padre, el cine americano, esta vez como presencia asumida, no como fantasma ni como modelo a imitar.

Veamos. Como resumen de la

filmografía wendersiana, **París, Texas** gira en torno a dos ausencias: la de la madre (la del padre, como hemos visto) y la de la Narración, la de la Historia. Al principio, Travis no tiene historia, no tiene pasado, como tampoco el filme: hay un vacío en la vida del hombre que es también un vacío en el relato (14). El rellenado de ese vacío, la recuperación de esa Historia, se realiza durante el transcurso de la película, pero sólo se hace evidente al final, cuando Travis ya es capaz de contar su pasado, a Jane y al espectador, en la famosa escena del *peep-show*: lo hace en tercera persona, y de ahí que la recuperación de su propia historia sea también la recuperación del sentido de la Historia en el cine de Wenders, en el cine moderno. Travis es ya capaz de contar su historia, de colmar las ausencias, al tiempo que Wenders ha sido capaz de volver a contar una historia. La búsqueda del Padre, pues, ha finalizado en el reencuentro con el otro Padre, el cine americano, a través de su necesidad de relatos, de dar sentido a la ficción a través

del relato, al igual que Travis da sentido a su vida a través de su narración final.

Pero eso no es todo, pues **París, Texas** tiene también otro objetivo: la redención de la realidad física (15), el respeto por las cosas y los detalles, que no debe ser sacrificado ni siquiera en aras de la Historia, como sucedió en **El hombre de Chinatown**. Y de ahí que el filme vaya construyendo su relato a través de imágenes, de realidad, pero no ya en el sentido en que lo hacían **Alicia en las ciudades** o **En el curso del tiempo**, constatando la ausencia del relato y por tanto la ausencia de sentido para los itinerarios de sus personajes, sino dando forma a ambos, relato y personajes, a través del crecimiento continuo del propio relato y viceversa, a través de la autonomía de las imágenes insertas en la autonomía de la propia narración. (Véanse, por ejemplo, los planos de autopistas desiertas, de ciudades desoladas: Wenders no renuncia a ellos, pero ahora están ahí para engrasar el relato, no para poner en evidencia su ausencia). De nuevo una sim-

biosis perfecta: todo adquiere su sentido; a la vez que la historia fluye, las imágenes resplandecen, con lo cual Wenders alcanza por fin a comprender el verdadero sentido del clasicismo cinematográfico norteamericano, el milagroso equilibrio entre la Historia y la Vida.

X

"Los americanos han colonizado nuestro subconsciente", afirma Bruno Winter casi al final de **En el curso del tiempo**. En una vieja -y sin embargo todavía memorable- reseña de la película, decía Miguel Marías que "habría que matizar" esta frase "sustituyendo el verbo colonizar (...) por otro, a la vez más ambiguo y más preciso: *seducir*" (16). Pues bien, he aquí la clave para comprender la radical disimilitud que cualquiera puede detectar en la filmografía wendersiana, en lo referente a su relación con el cine norteamericano, antes y después de **París, Texas**: de la fascinación a una aparente liberación, del enamoramiento irracional al intento de abandono consciente, una vez asimiladas y asumidas todas las claves de la relación.

Y es que hay que decir "aparente" e "intento" porque si, por un lado, los dos documentales rodados a partir de entonces (**Tokyo-Ga/Tokyo-Ga**,

1985, y **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/Carnet de notes sur vêtements et villes**, 1989, que adoptan como referencia el Japón del cineasta Ozu y del modisto Yamamoto, respectivamente) y lo que se podría denominar la "trilogía fantástica" de Wenders -**Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987), **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jus-qu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993)- acuden a las raíces, a Alemania, al cine de episodios, a la condición angélica y a los viejos maestros japoneses en busca de una pureza radical, de la ingenuidad perdida, por otro, lo último que ha presentado Wenders hasta la fecha, un corto de 30 minutos titulado **Arisha, the Bear and the Stone Ring** (1992), no sólo supone la elección de un camino expresivo absolutamente distinto al de sus tres largos de ficción más recientes, aun manteniendo muchos puntos de contacto "ideológicos", sino que sus postulados parecen incluso indicar un retorno al período anterior a **El amigo americano**.

De nuevo, pues, la duda, la dialéctica: la historia del "oso" (¡Rüdiger Vogler!) que emprende un viaje en coche, con

la niña Arisha y su madre, tras haber sido abandonado por su mujer y haber perdido su empleo (en lo que es de nuevo una parábola sobre el desarraigo contemporáneo, la ausencia de una historia -la personal y la colectiva: el cine- y la necesidad de volver a mirar a las cosas de frente: la orfandad del relato americano clásico), contra el simplismo autocomplaciente de **¡Tan lejos, tan cerca!** y su panfletaria reivindicación de una imagen incontaminada. La curiosa paradoja que emana de este enfrentamiento es muy simple. A saber: puede que el estilo narrativo de los dos últimos largometrajes de Wenders resulte tosco y a veces desagradablemente caricaturesco, al igual que forzado y algo mecánico el tono "postmoderlista" de ciertas estructuras. Y puede incluso que, en su búsqueda de la imagen inmaculada, del detalle revelador, su cine más "comercial" esté convirtiéndose precisamente en todo lo contrario: un batiburrillo de imágenes deficitarias, artificiales, banales. Pero, a la vez, y teniendo en cuenta que los cortometrajes siempre han sido un poco el refugio particular de Wenders para la confesión íntima, para dar a conocer el estado de su evolución y de su relación con el cine, puede también que **Arisha, the Bear and the Stone Ring** esté cumpliendo ahora la misma función que, en su época, **Same Player Shoots Again** o **Reverse Angle. New York City, March 1982/Quand je m'éveille**. De este modo, estaríamos, sí, ante un Wenders independizado -del padre americano, se entiende que aún no ha aprendido a hacer uso de su libertad, exactamente igual que le sucede al ángel Cassiel de **¡Tan lejos, tan cerca!** Pero también ante otro que, como el "oso" de



El hombre de Chinatown (Hammett, 1982)



**Arisha, the Bear and the Stone Ring**, sigue corriendo tras las huellas de una ausencia, a la búsqueda de un lugar narrativo, de nuevo intentando atrapar la esencia del cine americano: la revelación de la realidad en el curso de (la formación de) una historia. O sea, la metáfora inicial renovada: el fantasma del padre, ya sea por omisión o por obsesión, sigue guiando los dubitativos pasos de nuestro héroe. Continuará.

#### NOTAS

1. Como dijo Antonio Weinrichter en un libro sobre Wenders cuyas conclusiones aún continúan teniendo validez: "...existe una prevención a ficcionar al modo clásico, así como una negativa o incapacidad para hacerse todas estas reflexiones integradas en la narrativa". Palabras que pueden aplicarse incluso al Wenders más primerizo: Antonio Weinrichter, *Wim Wenders*, Madrid, JC, 1981, página 22.

2. Texto originalmente publicado en *Filmkritik* y reproducido en *Positif*, número 236, noviembre de 1980, página 22.

3. O, en palabras del propio Wenders, "una cultura frente a la ausencia de cultura": Michel Ciment, "Entretien avec Wim Wenders", en *Positif*, número 236, noviembre de 1980, página 15.

4. La representación filmica más acabada de esta idea se encuentra en *Falsche Bewegung*, donde -más que nunca, y quizá debido al guión de Peter Handke- la historia de Alemania condiciona a los personajes y a sus "falsos movimientos".

5. Sobre el tema de las "ausencias" en Wenders, debo expresar mi agradecimiento, de nuevo, al libro de Weinrichter, cit., páginas 34-36.

6. En efecto, para el Wenders de la época, "los personajes de ficción y su creador no pueden existir sin la ayuda de la narración, el acontecimiento, el cambio": Robert Philip Kolker y Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, página 72.

7. Como afirma Petr Kral, "esta ausencia, es decir, la imposibilidad de la 'historia', oculta evidentemente otra: la ausencia de lo único en que pueden basarse un drama o un destino, en otras palabras, de un sentido": "Détour par l'Amérique: Sur les traces de Wim Wenders", en *Positif*, número 217, abril de 1979, página 33.

8. Reproducido en el libro de Michel Boujut, *Wim Wenders*, París, Edilig, 1986, página 107.

9. Este cortometraje para la televisión tiene como subtítulo "Letter from New York" y se rodó en Nueva York en marzo de 1982, durante el montaje final de *El hombre de Chinatown*.

10. Reproducido en el ya citado libro de Michel Boujut, página 119.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Se trata, entonces, de "rellenar las lagunas de una de las tramas dramáticas del filme por medio de la otra" (Peter Buchka, *Wim Wenders*, París, Rivages, 1986, página 188), pero también de "recuperar una vida poblando una memoria vacía con palabras curativas" (Robert Philip Kolker y Peter Beicken, op. cit., página 133).

15. Este, como el lector sin duda ya sabrá, es el subtítulo de un libro de Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*, que más de una vez Wenders ha señalado como la obra teórica que más ha influido en su carrera.

16. Miguel Marías, "En el curso del tiempo", *Dirigido por...*, número 52, marzo de 1978, página 60.