

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Tan lejos como los ángeles. Wenders y las mujeres

Autor/es:

Costa, Jordi

Citar como:

Costa, J. (1994). Tan lejos como los ángeles. Wenders y las mujeres. Nosferatu. Revista de cine. (16):46-51.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40910>

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

París, Texas
(Paris, Texas, 1984)



Tan lejos como los ángeles

Wenders y las mujeres

Jordi Costa

"Las diez películas que he hecho hasta ahora son una preparación para contar historias sobre hombres y mujeres. Son sólo un prólogo, los primeros pasos para ser capaz de hablar acerca de las relaciones humanas. Me pareció fácil empezar con relaciones masculinas, especialmente en los 70. Pero sólo era una suerte de ensayo para mí, y espero, después de unas pocas películas más, dar este paso adelante y empezar a contar historias sobre hombres y mujeres. Pero no quiero narrarlas del modo acostumbrado: la tradición es tan falsa, tan horrible y vilmente falsa, especialmente con respecto a lo que concierne a las mujeres. Es muy raro para las mujeres aparecer bien retratadas en el cine. Muy pocos directo-

res lo han intentado. Antonioni es uno de ellos. Yo no quiero estar siempre contando historias de hombres". Wim Wenders efectuaba esta declaración, acompañada de un explícito propósito de enmienda, en septiembre de 1982, en el curso del coloquio "Ladri di Cinema" que tuvo lugar en Roma tras una proyección de **Tokyo Monogatari** (Yasujiro Ozu, 1953) presentada y comentada por el director de **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973). Hoy, doce años y seis películas después, resulta evidente que el director alemán ha intentado romper la óptica estrictamente viril de sus películas, pero no está tan claro que lo que podríamos llamar "el elemento femenino" haya entrado en su filmografía de manera armónica. El primer

filme que Wenders sirvió a las pantallas después de sus auto-críticas palabras fue **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), un trabajo en el que la notable capacidad del escritor Sam Shepard para captar los movimientos del alma humana permitió al director alemán construir una de las escenas dramáticamente más elaboradas de su carrera: ese sobrecogedor diálogo en la gélida cabina del *peep-show* en el que, cosa inaudita en el cine de Wenders, la interlocutora femenina de un protagonista situado en la desembocadura misma de su deriva existencial parece tener tanta entidad dramática como éste.

Con todo, **París, Texas** fue en buena medida un espejismo: a partir de ese momento, la mujer

cobra presencia en el cine de Wenders, pero no alma. La entrada en escena de la musa Solweig Dommartin -nunca antes el director había contado con la figura de la musa en su universo creativo: las repetidas colaboraciones con Lisa Kreuzer en su anterior filmografía están, claramente, en otra órbita- introduce en el *corpus* cinematográfico de Wenders un cambio sustancial: la mujer se convierte, si no en punto de vista, en centro o resorte de la acción, y el poder de fascinación de la mirada wendersiana pierde enteros a pasmosa velocidad. Doce años después de ese propósito de enmienda es, pues, momento de preguntarse si, realmente, Wenders ha ofrecido una alternativa más o menos válida a esa tradición tan "horrible y vilmente falsa" en torno a la representación de la mujer en el medio cinematográfico. ¿Han logrado ser importantes las mujeres en la filmografía de Wenders? ¿Ha valido la pena que el director de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975) se pusiese manos a la obra para reparar una omisión demasiado evidente?

Antes de **París, Texas**, las mujeres aparecen en el cine de Wenders principalmente en cuanto meras espectadoras, no siempre comprensivas, de la deriva existencial del protagonista del filme, erigido a la vez en punto de vista de la sucesión de escenas que articulan la acción. En la primeriza **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970), las amigas de ese protagonista en perpetua fuga son meras -e intercambiables- estaciones de paso en su escapada hacia Amsterdam: en defensa de Wenders cabe puntualizar que ni siquiera el personaje masculino parece de excesiva importancia en este primer largometraje, elaborado

como ejercicio finalmente tedioso sobre el tiempo cinematográfico, la continuidad narrativa y esa manera de mirar "antes de que sea demasiado tarde" que acabaría por convertirse en principio rector de la poética wendersiana. Pero, pese a ese carácter de experimento teórico en el que el elemento humano desempeña un papel secundario, **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** prelude las apagadas, prosaicas y adventicias figuras femeninas de la primera mitad de la filmografía de Wenders: mujeres que se cruzan en la caída libre de unos personajes masculinos a los que, quizá inconscientemente, Wenders otorga el derecho exclusivo de padecer el *mal de vivre* que justifica sus viajes físicos -e interiores- hacia ninguna parte. Las mujeres de Wenders

nunca parecen compartir esas agitaciones anímicas que sacuden a sus héroes, siempre empeñados en acorazar su desazón con una impenetrabilidad que, con frecuencia, genera airadas respuestas en la (imposible) interlocutora femenina. En **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** (1971), esa impenetrabilidad del personaje central resulta especialmente desasosegante incluso para el espectador, al que no se dará ninguna explicación acerca de esa ruptura del orden del mundo -del mundo interior del protagonista Josef Bloch-, que se hace evidente con el arbitrario asesinato de la taquillera. Fiel transcripción a imágenes de la novela homónima de Peter Handke, el filme de Wenders vuelve a parecer, como **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, otro ejercicio géli-



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



do, aunque no deshumanizado: pese al empeño, compartido por Handke y Wenders, de no ir más allá de los actos, de la superficie, bajo la vacía mirada de Bloch late una lava que se intuye macerada en las entrañas de un volcán demasiado humano. Y Bloch, por supuesto, se convierte en centro y punto de vista del relato, revelándose las sucesivas presencias femeninas que se cruzan en su camino -la taquillera (víctima), la posadera Hertha Gabler (testigo más bien perplejo de los movimientos de Bloch), la camarera (¿una ventana a la redención?)- como simples superficies sobre las que, en puntuales momentos de la acción, se reflejan las ígneas turbulencias anímicas que mueven al protagonista.

La siguiente película de Wim Wenders, **La letra escarlata** (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1973), basada en la novela de Nathaniel Hawthorne y centrada en un personaje femenino -la adúltera estigmatizada por esa letra acusadora que la margina de la comunidad-, revela un elocuente desapego del director hacia lo narrado: es cierto que la producción atravesó un sinnúmero de problemas que hicieron barajar a Wenders la posibilidad de abandonar el rodaje, pero tampoco es casual

que la película más despojada del menor atisbo de brillantez en su filmografía sea la que centra su foco en un retrato femenino, que deviene tan mortecino como la atmósfera de esta co-producción errática que se diría rodada en el limbo.

Ante la joven Mignon (una debutante Nastassja Kinski) y la actriz Thérèse Farmer (Hanna Schygulla), Rüdiger Vogler -en tanto que émulo del Wilhelm Meister goethiano- vivirá su "falso movimiento" hacia la comprensión del mundo en **Falsche Bewegung** (1975), sin que ninguno de los dos contactos -o, mejor, desencuentros- con el universo femenino parezca hacer excesiva mella en su, finalmente, frustrada expe-

riencia de conocimiento. Wenders parte de nuevo de un texto de Handke y otra vez deja más o menos claro que nadie ha llamado a las mujeres a sumarse al reino de la desdicha espiritual: Thérèse Farmer pasa, así, de un claro estado de fascinación por ese enigmático Wilhelm Meister contemporáneo a estallidos de irritación por su impenetrabilidad. De modo igualmente airado actuará la esposa (Lisa Kreuzer) de Jonathan (Bruno Ganz) ante el secretismo de éste en **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977): la extraña y azarosa amistad *on the edge* entre Ripley (Dennis Hopper) y Jonathan, junto a la inmersión de éste en aguas turbias, proporcionan abundantes cargas de electricidad a un filme modélico, en el que, no obstante, a la mujer le toca el ingrato papel de convertirse en representante de la normalidad, en mero punto de comparación funcional para que la "irregularidad" de la experiencia de Jonathan en el mundo del crimen cobre la necesaria resonancia.

Dos son las películas previas a **París, Texas** que muestran a la mujer como algo más que una presencia decorativa o un ojo entre acusador y desconcerta-



La letra escarlata
(Der scharlachrote
Buchstabe, 1973)

do: se trata de **Alicia en las ciudades** y **En el curso del tiempo**. En la primera, otro héroe errante recibe un certero rapapolvo por parte de una antigua novia antes de iniciar ese viaje con niña que perturbará visiblemente su radical solipsismo de hombre-*Polaroid*. Ella le reprocha haber perdido la vista y el oído, y le acusa de buscar en las relaciones humanas únicamente a espectadores para su vacío. Tras ese chaparrón verbal resistido con wendersiano estoicismo, el protagonista (de nuevo Rüdiger Vogler) se ve embarcado en un largo viaje en compañía de una niña confiada a su suerte por una madre sumida en la confusión sentimental. Sin cargar en ningún momento las tintas en lo emotivo ni abandonar las lacónicas señas de identidad de su obra cinematográfica, Wenders consigue mostrar al espectador cómo ese observador -visiblemente alarmado por la banalidad americana y pasivamente entristecido ante la incapacidad de las *Polaroids* para retener la belleza del mundo- acaba por recuperar su "vista" y su "oído" en compañía de esa niña abandonada. La mujer, si bien mujer en miniatura, se convierte en compañera de un viaje que por fin llega a alguna parte: viaje que comenzó con un diagnóstico certero de esos inefables vacíos que atesoran los héroes de Wenders, efectuado precisamente por otra mujer, la ex-novia indignada. **En el curso del tiempo**, por otra parte, parece muy consciente de la omisión que efectúa de la figura femenina al centrar su dilatadísimo metraje en el viaje -de nuevo, físico e interior- realizado por dos hombres unidos por el azar, inteligente puesta al día de esas amistades viriles de tan firme tradición en el cine clásico americano admirado por Wenders. "Esta película es la histo-



ria de dos hombres", escribía Wenders en 1976, "pero no toma una aproximación al tema al estilo Hollywood. Las películas americanas sobre hombres -en especial las más recientes- son ejercicios en eliminación: las verdaderas relaciones entre hombres y mujeres, o entre ellos mismos, son desplazadas por la historia, la acción y la necesidad de entretener. Dejan de lado lo esencial: por qué los hombres prefieren estar juntos, por qué se largan en compañía de otros hombres, por qué no se largan con mujeres o, si lo hacen, por qué lo consideran sólo un pasatiempo. Mi película trata precisamente sobre eso: dos hombres marchándose juntos, cada uno de ellos prefiriendo la compañía del otro a la de una mujer. El espectador contempla las limitaciones de cada uno de ellos, su inseguridad emocional; los ve ayudándose mutuamente y ocultando sus defectos. Pero con el paso del tiempo a ellos ya no les preocupan esos defectos, y cuando ya se conocen lo suficiente el uno al otro empiezan a discutirlos. Como consecuencia de ello, se separan. Se separan porque, en el curso de su viaje a través de Alemania, se han acercado demasiado el uno al otro. Esta es

una historia que no suele contarse en películas sobre hombres. La historia de la ausencia de mujeres, que es al mismo tiempo la historia del anhelo por su presencia".

Todas las calladas tensiones y desvelos que produce ese anhelo de compañía femenina a lo largo del larguísimo viaje no llega a verbalizarse, a formularse más allá de la metonimia cargada de significado, hasta muy avanzado el metraje del filme. Los dos protagonistas pasan la noche en unos barracones abandonados que habían acogido, en su día, a varias dotaciones del ejército americano: por primera vez en la común trayectoria, el abrigo de la noche propicia las confidencias y el tema de las complicadas relaciones entre los dos sexos no tarda en surgir. Según confiesa el propio Wenders en el texto "Le Souffle de l'Ange", recogido en su libro *The Logic of Images* (Faber & Faber, 1991), tardó dos días en escribir el guión de la compleja escena, que no duda en definir como la más dura de escribir que ha afrontado en toda su carrera: de las palabras de estos dos viajeros silenciosos que, por primera vez, sueltan sus lenguas y abren sus almas emana una visión tremendamente

WIM WENDERS

pesimista de esas relaciones entre hombres y mujeres, para siempre destinadas al desencuentro y a la incomunicación. En el mejor de los casos, Wenders contempla las relaciones sentimentales como una suerte de soledad en compañía.

No mucho más feliz es la visión que sobre el tema proporciona **París, Texas**: el filme se centra en el doloroso vía crucis existencial de un individuo, Travis (Harry Dean Stanton), que, tras una relación culminada en desastre, es localizado sin habla y sin identidad en el *no man's land* donde le concibieron sus padres. La mujer (Nastassja Kinski) es pues, en este caso, el punto de partida explícito de la caída del protagonista. Más adelante, la mujer será el destino del viaje iniciado por Travis, quien, después de recuperar el amor de su hijo -en el curso de algunas escenas que remiten a **Alicia en las ciudades-**, intentará cerrar el círculo de esos años oscuros -de abandono, deriva y disolución de la identidad-. Lo especialmente poderoso de **París, Texas** es que, pese a la óptica masculina del relato, la escena del *peep-show* -famosa con sobrado merecimiento- parece revelar que tanto Travis como su esposa han recorrido distancias espirituales parejas durante esos años de alejamiento. La Kinski interpreta a una mujer de carne y hueso, con una vida más allá de esa sórdida cabina, con un pasado que ha adensado sus rasgos: Wenders mira por primera vez de frente a una mujer y ve a algo más que a un instrumento útil para usar y tirar en una historia de desvelos masculinos.

Antes de **París, Texas** cierta vocación metalingüística del cine de Wenders había terminado por aflorar y articularse como discurso cinematográfico

de fundamental importancia: la muerte de una determinada concepción del cine -la pureza de los clásicos- y la moralidad de la mirada en una época marcada por la sobrecarga de estímulos parecían haber robado el espacio a esos héroes existenciales de los que Travis se mostraría maduro y digno heredero. Este paréntesis metalingüístico aportó a la obra de Wenders filmes tan idiosincráticos como **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) -que no abordaba tanto la agonía de Nicholas Ray, sino los pecados remordimientos de un ombliguista Wenders preocupado ante la perspectiva de convertirse en ojo carroñero-, **Chambre 666** (1982) -estimulante película-encuesta-, **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) -valiente punto y aparte durante el calvario de la producción de **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), obra en la que no habitaban personajes, sino arquetipos unidimensionales- y **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1984), la búsqueda de la sosegada mirada de Ozu en el apocalipsis del signo representado por el Japón moderno. Con **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987), la orientación metalingüística del cine de Wenders y su dimensión existencial parecen encontrarse en territorio común. Wenders volvía a Handke y utilizaba un radical cambio de óptica: después de contemplar al hombre a ras de suelo, el cineasta impostaba la mirada del ángel, contemplándolo desde arriba, desde una omnisciencia vigilante y benévola capaz de vestir, merced al soberbio texto de Handke, de mesurada poesía los más minúsculos movimientos cotidianos. **Cielo sobre Berlín** marca, por otra parte, la entrada de la

Musa por la puerta grande: una Solveig Dommartin que, progresivamente, parecerá narcotizar la mirada de Wenders, que la tratará como objeto de fascinación de su cámara sin lograr en ningún momento transmitir semejante sensación de embeleso al espectador. En **Cielo sobre Berlín**, la Dommartin es la aérea -pero humana- trapeicista que motivará la humanización del ángel Casiel. Y punto: su personaje no existe más allá de eso, de su funcionalidad como excusa para la sustancial transformación de su protagonista, aunque no por ello la película, que avanza fluida por los cauces de una controlada abstracción, parece resentirse. Peor será cuando la actriz, amén de capturar la mirada enamorada del cineasta, se empeñe en guiar su pluma, sustituyendo a un insustituible Handke.

En **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/ Until the End of the World*, 1991), Wenders parece sumar todos los temas de su obra anterior en el seno de una fallida película total que parte de otra violenta ruptura en la óptica humana -y masculina- del grueso de su filmografía. La mujer deviene protagonista por pura ocupación cuantitativa de metraje filmico, pero no logra convertirse en sujeto de la acción: el sujeto sigue siendo un típico héroe wendersiano (William Hurt), a la caza desesperada de imágenes en una carrera contra reloj hacia la ceguera y una probable catástrofe mundial, a quien la protagonista (Solveig Dommartin) sigue a lo largo y ancho del planeta guiada por una fascinación que, en determinados momentos, no parece trascender la simple y llana apetencia de un contundente revolcón. Al otorgar la voz en *off* a otro personaje masculino,



el marido abandonado (Sam Neill), Wenders, quizá inconscientemente, no hace sino subrayar la condición accesoria de esa protagonista, perdida en una dialéctica entre letra e imagen que enfrenta a dos contendientes masculinos, el escritor y el cazador de recuerdos filmados. De hecho, en lo que respecta al tratamiento de la figura femenina, Wenders parece no haber recorrido demasiado trecho desde sus orígenes: reaparece aquí la mujer picada por la curiosidad ante los extraños caminos de un hombre que se diría poseedor de una vida interior indudablemente más rica que la suya. "Cuando le conté la historia de la película a un amigo, me dijo: 'Ah, ya veo. Siempre has estado contando la historia de Odiseo recorriendo el mundo sin lograr llegar nunca a casa. Ahora cuentas la historia de Penélope mientras le está siguiendo'. El personaje principal es una mujer, que está siguiendo a un hombre del que se ha enamorado y que parece estar huyendo de ella", escribía Wenders en "Le Souffle de l'Ange". En el resultado final,

no obstante, y quizá debido a la estólida presencia de la actriz, el personaje no sólo está exento de cualquier eco mítico, sino también del menor interés como personaje, del más ínfimo atisbo de alma.

En su último largometraje hasta la fecha, **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), vuelve a adoptar la mirada del ángel, pero sin contar con la voz de Handke, logrando una sonora sinfonía de la confusión atravesada por una ingenuidad *New Age*. Nastassja Kinski, la única actriz que ha construido un personaje femenino poderoso bajo la dirección del cineasta, reaparece en el filme como decorativa mujer-ángel: al final de **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/Carnet de notes sur vêtements et villes** (1989), su documental sobre el diseñador de moda japonés Yamamoto, Wenders también mostraba a las ayudantes del creador como un coro de ángeles de la guarda. Solveig Dommartin retoma su papel de trapezista que ha anclado al ángel Cassiel a la Tierra, convirtiéndolo en lo

que podríamos llamar un bendito: sin querer, Wenders se pone él solito la soga al cuello. El efecto Dommartin también le ha convertido en un bendito: alguien que, a fuerza de subrayar su vocación de trascendencia, ha caído de bruces en este filme en un rotundo prosaísmo; alguien que, tras varios intentos frustrados de situar a la mujer en el centro de su objetivo, ha acabado perdiendo de vista incluso al ser humano a secas, sin sexo ni adjetivos. Y la vertiente autorreflexiva de su cine también rebaja la altura alcanzada en anteriores iluminaciones de envergadura para zambullirse en un pasmoso catequismo Nueva Era: su preocupación por la mirada moral, su empeño en huir del Ojo Malo -que antes podía interpretarse como la mirada perversa, pero también la mirada vacía, la mirada banal- pierde altura porque el cineasta desvela la identidad de su verdadero archienemigo, dejando boquiabiertos a buena parte de sus seguidores. En **¡Tan lejos, tan cerca!**, el Mal es una pornografía situada al mismo nivel de iniquidad que el tráfico de armas.