

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas de Wenders

Autor/es:
Casas, Quim; Riambau, Esteve; Monterde, José Enrique; Aguilar, Carlos;
Torreiro, Mirito; Barral, Miguel Ángel; Zarate, Alexander; Aldarondo, Ricardo;

Citar como:
Casas, Q.; Riambau, E.; Monterde, JE.; Aguilar, C.; Torreiro, M.; Barral, MÁ.;
Zarate, A.... (1994). Las películas de Wenders. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40915>

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

Wim Wenders.
Rodaje de ¡Tan
lejos, tan cerca!
(In weiter Ferne,
so nah!, 1993)



PELICULAS

LAS PELICULAS DE WENDERS

Cortometrajes

Short films. Breve recorrido por los cortos de Wenders



El cortometraje es, por regla general, un paso previo para llegar al largometraje. También puede y debe verse como un soporte para experimentar, un lenguaje expresivo ciertamente autónomo o una peculiar forma de condensación narrativa con sus propios códigos de identificación. Muchos cineastas realizan filmes cortos mientras esperan su momento para acceder al estatus privilegiado del largometraje. Algunos, bastantes menos, han encontrado en el formato de reducida duración un nuevo y dinámico sistema con el que expresarse. Existen cortos magníficos de Resnais, Truffaut -siempre he pensado que *Les mistons* (1957) está a la altura de sus obras más consideradas-, de Eustache, Garrel, Raul Ruiz. Han sido realizados en los tiempos de aprendizaje o mucho después, cuando el dominio absoluto del medio permite al creador expresar una idea en el tiempo justo, en el mejor de los tiempos que diría Charles Dickens.

La obra corta de Wenders podría situarse en cualquiera de los territorios expresivos enunciados. Realizó varios cortos de aprendizaje, incluso concibió como cortometraje su primera película de larga duración, *Summer in the City. Dedicated to The Kinks* (1970). Después, convertido en uno de los baluartes del cine de autor y en el más exportable de los directores alemanes surgidos a caballo de los años sesenta y setenta, ha ido alternando la realización de películas en todos los formatos. Esta elección natural obedece a dos criterios perfectamente compatibles: una manifiesta voluntad por restituir al filme corto sus características personales e individualizadas, al margen del sistema ortodoxo de

distribución y exhibición; y la necesidad, física y creativa, de seguir filmando y digiriendo la realidad con una cámara cuando las inexorables leyes de la industria no permiten la puesta a punto de un largometraje. Wenders necesita filmar. El cortometraje se ha convertido, por regla general, en prolongación de su obra larga, nunca en un simple apéndice, un banco de pruebas o un mero complemento.

Pocas referencias hay sobre algunos de sus primeros cortos. De *Schauplätze* (1967), traducible por "Lugar de espectáculo", no se conserva copia. *Klappenfilm* ("Película de claquetas") y *Victor I* son, según el propio Wenders, dos de los ejercicios que hizo en la Escuela de Munich durante el año 1968; el primero, realizado en colaboración con su amigo Gerhard Theuring, nunca se llegó a montar; el segundo fue dirigido al alimón con otros miembros de la Escuela. *Same Player Shoots Again* (1968) es el primer cortometraje "visible" de Wenders. El estilo visual impuesto y diseñado por los integrantes de la Escuela de Munich (el llamado *Münchener Stil*), que consiste en filmar las acciones en *travellings* y mediante largos planos, es lo más destacable de esta fantasmagoría visual en la que la cámara sigue durante unos 12 minutos a un hombre, en plano medio de la cintura a los pies, que se mueve cansinamente y va armado con una ametralladora. *Silver City Revisited* (1969) es un trabajo abstracto sobre la geografía urbana, elaborado mediante ocho planos fijos de tres minutos de duración. *Alabama: 2000 Light Years* (1969) descubre el intento de hilvanar un relato a partir de lo que podríamos llamar tiempos muertos, incluso descartes, de una narrativa convencional. *3 Amerikanische LP's* (1969), ampliamente comentado en el artículo dedicado a la relación de Wenders con el rock, es una disquisición más teórica que práctica sobre la influencia del rock americano. *Polizei-film* (1970), último cortometraje de esta primera época, resulta el único trabajo político y radicalizado del cineasta: una disquisición, temáticamente irónica y formalmente vanguardista, sobre la reacción de la policía de Munich frente a los disturbios estudiantiles.

Fruto de la conflictiva situación vivida en la época de *El hombre de Chinatown* (1982) y *El estado de las cosas* (1982), surgirían dos de las más sugerentes películas de no-ficción de Wenders, que podríamos agrupar bajo la denominación de "diarios cinematográficos". *Reverse Angle. New York City, March 1982 / Quand je m'éveille* (1982), también conocido como *Letter From New York*, es una carta audiovisual

de 16 minutos de duración, realizada por encargo del programa "Cinémas Cinémas" y rodada durante la fase final del montaje de **Hammett**. La posición del cineasta enfrentado a una maquinaria que le ha desbordado literalmente se mezcla con la observación de la fisonomía neoyorquina, un poco en la línea del Tokio visualizado en **Tokyo-Ga** (1985).

Chambre 666 (1982), por su parte, es un filme-entrevista sobre la situación del cine. Se rodó en mayo de 1982, en la habitación de un hotel de Cannes. Wenders selecciona el encuadre: plano frontal del director entrevistado, sentado o de pie, con un magnetófono a su derecha y una televisión encendida a su izquierda. Wenders acciona la cámara de 16 mm y abandona la habitación. Godard, Antonioni, Fassbinder, Herzog, Monte Hellman, Paul Morrissey, Susan Seidelman, Romain Goupil, Noël Simsolo, Steven Spielberg, Robert Kramer, Yilmaz Güney (sólo su voz, registrada en una cinta: es la única vez que Wenders aparece en imagen, para colocar una fotografía del cineasta turco pegada a la pantalla del televisor), la brasileña Ana Carolina, el filipino Mike de Leon y el argelino Maharound Baghba-di, disertan con mayor o menor interés sobre el estado de las cosas cinematográficas y la incidencia de las nuevas tecnologías. Antonioni es el más reflexivo y concluyente, Godard como siempre el más imaginativo, y Spielberg, que por aquel entonces arrasaba con **E.T.** (1982), maneja en todo momento datos y cifras económicas, demostrando su habilidad como productor muy por encima de su reflexión como creador. **Chambre 666** fue montada en dos versiones distintas, una en formato mediometrage de 45 minutos y otra de 21. Su planteamiento y resultados no dejan de tener relación con el excelente número 400 de la revista *Cahiers du Cinéma* (octubre de 1987), que Wenders se encargó de elaborar y coordinar pidiendo a diversos directores que le enviaran extractos de guiones o proyectos suyos. Algunos de los participantes en **Chambre 666** entraron en el juego (Antonioni, Herzog, Godard y Hellman), junto a otros cineastas representativos de múltiples tendencias (Fellini, Fuller, Rivette, Rohmer, Straub, Garrel, Jarmush, Iosseliani, Oshima, Casavetes, Cimino y Bertolucci, entre otros).

El último contacto de Wenders con el cortometraje es **Arisha, the Bear and the Stone Ring** (1992), una suerte de *road movie* con la protagonista del breve e itinerante relato encontrando en su camino a un oso y un Papá Noel. Fantasías en formato corto.

Quim Casas

Summer in the City. Dedicated to The Kinks

("Verano en la ciudad", 1970)



Al margen de los elementos característicos de la obra de Wim Wenders que puedan ser rastreados en este filme, **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** es -a veinticinco años de su realización- un filme decididamente histórico. Rodado con escasos medios y un cierto espíritu de improvisación característico de la época, el filme tiene un primer punto de referencia en su banda sonora. No es un filme musical, como su dedicatoria al grupo The Kinks podría hacer sospechar, sino una ilustración de las sugerencias visuales provocadas por media docena de canciones de este grupo y de otros músicos como Lovin' Spoonful -una de sus canciones es la que da el título a la película-, Chuck Berry, Gene Vincent o The Troggs.

Esas sugerencias poseen, ante todo, un código narrativo ciertamente peculiar, más próximo al cine documental que al de ficción. La trama argumental que sostiene la película es mínima, casi anecdótica y, en todo caso, intrascendente. Lo que importa es el estado de ánimo en el que se mueven los personajes, especialmente el protagonista, que regresa a la vida cotidiana tras haber pasado unos meses en la cárcel, en tanto que protagonistas de una determinada época. Como en la mayor parte de los "nuevos cines europeos" de los sesenta, el cine negro pesa decisivamente sobre **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**. No hay asesinatos ni escenas delictivas, pero se invoca a James Hadley Chase y se repiten los estereotipos, como sugiere la presencia del propio Wenders jugando a billar con el protagonista.

Tampoco faltan las referencias cinéfilas que, con la música y la literatura, sostienen una determinada filosofía de la vida. Sobre todo si un amigo del protagonista invoca efusivamente a John Ford a propósito de **Three Godfathers** (1948) y a Howard Hawks de **¡Hatari!** (1961), y el protagonista, tras haber consultado telefónicamente la cartelera de Munich, opta por ir a ver **La ingenua explosiva** (1965). El cine norteamericano es omnipresente pero, en cambio, como ya había hecho Godard en **Al final de la escapada** (1959), Wenders adopta un punto de vista estético radicalmente distinto. Su primera película recurre constantemente al plano secuencia no sólo para adecuarse a la duración de las canciones, sino también como reflejo de una determinada concepción del tiempo y el espacio. Largos *travellings* rodados desde la ventanilla de un coche muestran el paisaje urbano -Munich o Berlín, indistintamente- donde el protagonista mantiene puntuales contactos. Siempre ante la cámara inmóvil, es capaz de recitar un largo monólogo sobre el libro de Thomas Bernhard -escrito en prisión- que acaba de leer, pero también de charlar con una amiga sin que -en una determinada secuencia- se oiga lo que dicen o en otras se recurra a la voz en *off* para subrayarlo.

En ese mundo cerrado, claustrofóbico, América es una referencia que invita a la huida del protagonista. Su país, la Alemania donde también había crecido el realizador, está contaminada por el colonialismo yanqui, y el personaje central de **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** pretende huir hacia sus raíces. Wim Wenders no tardaría en seguirle con su cámara.

Esteve Riambau

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter

("El miedo del portero ante el penalti", 1971)

Wenders ya había trabajado con su amigo Peter Handke cuando obtuvo la financiación necesaria para adaptar a la pantalla su novela *El miedo del portero ante el penalti*. Pero, a su vez, mientras el escritor reconocía haber recibido influencias de Patricia Highsmith -que



Wenders subrayó haciendo que el protagonista asistiese a una proyección de *Drama of Forgery*, una de sus novelas jamás adaptadas al cine-, el filme pone de manifiesto otros puntos de referencia. En el portero de un equipo de fútbol regional que asesina sin motivo aparente a la taquillera de un cine de Viena hay, ciertamente, algunos rasgos psicológicos que lo emparentan con determinados habitantes del universo kafkiano y, sobre todo, del personaje central de *El extranjero* de Albert Camus.

Wenders, como ya había apuntado en **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, pretendía seguir siendo fiel al cine negro, "pero mientras estaba rodando *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* me di cuenta de que no era un realizador americano, que a pesar de apreciar el modo de mostrar las cosas del cine americano, no era capaz de recrearlo, porque yo poseía una gramática muy distinta". Estas sinceras declaraciones, reproducidas en su libro *L'idea di partenza. Scritti di cinèma e musica*, establecen un certero paralelismo entre la esquizofrenia del personaje del filme y, a otro nivel, la del realizador.

Por una parte, Wenders no desaprovechó la ocasión de rodar este filme para incluir referencias a Alfred Hitchcock -a través de la vieja dama que viaja en el mismo autobús del protagonista- o al cine negro norteamericano. En cambio, la huida del asesino hacia la frontera prolongaba los viajes del protagonista de **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** y anticipaba el concepto de *road movie* que Wenders aplicaría sistemáticamente en posteriores filmes. Tampoco

era convencional el modo como el realizador planificaba las secuencias de interiores con inusuales movimientos de cámara, y sobre todo los insertos aparentemente descontextualizados que procedían de imágenes rodadas con una segunda cámara sin sonido. Uno de ellos, el de una manzana, fue reivindicado por Wenders a causa de sus múltiples sugerencias.

Inicialmente, el realizador quería que Wolfgang Fahrian -el portero del Colonia y de la selección alemana de fútbol- encarnase al protagonista -otro personaje wendersiano que sueña con Estados Unidos-, pero sus compromisos profesionales derivaron la oferta hacia el actor Arthur Brauss. Pero, aún así, **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** no dejó de ser una reunión de amigos de Wenders donde se materializaron algunas de sus obsesiones y se forjaron futuros compromisos. Kai Fischer, heroína del cine alemán de los años 50, encarnaba a la propietaria del hotel y Libgart Schwarz -esposa de Handke- tenía un papel en ese mismo escenario; el fotógrafo Robby Müller y el montador Peter Przygodda ampliaron su colaboración ya iniciada en **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** y Rüdiger Vogler, intérprete del personaje del tonto del pueblo, se incorporó por primera vez a un equipo donde desempeñaría papeles decisivos.

Esteve Riambau

La letra escarlata

(*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972)



En todas sus declaraciones, para Wim Wenders la mejor consecuencia del trabajo acometido en **La letra escarlata** fue su encuentro con la niña Yella Rottländer, que sería la protagonista de **Alicia en las ciudades**, su si-

guiente filme. Literalmente, Wenders decía: "*En 1973 he hecho La letra escarlata, un filme que no amo mucho porque he debido de realizarlo en condiciones de producción difíciles (me impusieron demasiadas cosas, comenzando por los actores: era una co-producción con España)*" (1). Debemos entender, pues, que con este título alcanzamos la excepción que confirma la regla de la inmarcesible trayectoria autorística del cineasta de Düsseldorf; sin embargo, tal vez quepa hacer algunas precisiones antes de entrar en otros aspectos de la película.

Resulta cierto que **La letra escarlata** corresponde a una coproducción hispano-alemana montada por Elías Querejeta en unos momentos en que la crisis de producción nacional era muy intensa, sobre todo para aquellos productos que pretendían un cierto tono cultural y dependían de una protección favorable, precisamente desaparecida entre 1971 y 1973. La solución hallada por Querejeta -y ya podemos decir que fallida- fue abrirse a la coproducción internacional, fruto de la cual fueron **La banda de Jaidier**, dirigida por Volker Vogeler, y el filme de Wenders. El objetivo era, obviamente, desarrollar producciones de bajo presupuesto pero con vistas al mercado extranjero y de fácil amortización; de ahí la presencia no sólo de equipos técnicos extranjeros, sino la selección de actores con algún renombre, caso en **La letra escarlata** de la austríaca Senta Berger, ya en el declive de su nunca brillante carrera, y de Lou Castel, polémico actor fetiche de jóvenes realizadores como Bellocchio y Cavani, que en ese año de 1972 había sido expulsado de Italia -era sueco de nacimiento- por sus actividades ultraizquierdistas.

Pero dicho eso, que esclarece las limitadas pretensiones del filme, también debemos resaltar la presencia por parte alemana de la prestigiosa Filmverlag der Autoren munichesa, que ya había producido **El miedo del portero ante el penalti** y luego intervendría en **Alicia en las ciudades** y **En el curso del tiempo**. Además, Wenders contó con la presencia de Hans-Christian Blech -que repetiría en **Falsche Bewegung**-, así como la episódica participación de Rüdiger Vogler, aunque evidentemente eso sólo contrarrestaba en parte la peluca de Alfredo Mayo interpretando a un gobernador de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, junto a algunos otros tristes secundarios españoles, así como el hieratismo de la tan preciosa como inexpresiva Berger o la palpable desgana alimenticia de Castel. Paralelamente, sin embargo, Wenders tuvo a su lado a sus inseparables Rob-

by Müller y Peter Przygodda, aunque, eso sí, sus razonables trabajos se vieron entorpecidos por una horrenda música, y estaban al servicio de una componenda en forma de guión que, de todas formas, está confirmado por el propio Wenders. Un último punto: para no ser injustos, hay que recordar que en 1972 Wenders era un absoluto desconocido fuera e incluso dentro de Alemania, por lo que difícilmente podía reconvertir el encargo -en caso de que fuese su deseo- en aquellas condiciones.

Con todo ello parece que debe desplazarse nuestra atención hacia las motivaciones de la aceptación del proyecto por parte de Wenders, sobre lo que no nos consta nada fehacientemente, más allá de la sencilla hipótesis de la necesidad de ganarse la vida y abrir un resquicio comercial en un ámbito de producción claramente cultural y minoritario. En principio, esa historia de intolerancia respecto a una mujer adúltera por parte de la comunidad puritana de Salem, en la Nueva Inglaterra del siglo XVII, y que desplaza toda su tensión hacia la indagación en torno a la paternidad del fruto de ese pecado (a la postre uno de los pastores de la comunidad), empujada por el anónimamente reaparecido marido de la perseguida, que todos suponen muerto tiempo ha en un naufragio, no parece lo suficientemente estimulante para un cineasta como Wenders, que sin embargo se esfuerza sin excesivo éxito por levantar la evidente atonía del conjunto del proyecto.

Y, sin embargo, **La letra escarlata** tenía una homónima y distinguida procedencia literaria y contaba con nueve versiones cinematográficas previas, entre ellas un antecedente cinematográfico importante: **La mujer marcada** (1926), dirigida para la MGM por el gran Victor Sjöström y con Lillian Gish como rostro de esa mujer que prefiere llevar la infamante letra "A" escarlata en su pecho antes que denunciar a su antiguo amante y padre de su hija.

El origen del filme es la más prestigiosa de las novelas escritas por Nathaniel Hawthorne (1804-1864), considerado como el más brillante compañero generacional de Poe y máximo exponente de la novela americana de mediados del XIX. Interesado por el tema del puritanismo y la intolerancia en las colonias inglesas de la costa americana al parecer por ser descendiente del juez Hawthorne, responsable de la muerte de ciento cincuenta brujas en Salem en 1692, Hawthorne formaba parte del grupo trascendentalista de las cercanías de Boston, que se caracterizaba por su antipuritanismo y por una ética

liberal que alimentaría la empresa de la Frontera, bajo la influencia del filósofo Ralph Waldo Emerson, y cuya mejor manifestación fue *La letra escartata*, publicada en 1850.

El resultado logrado por Wenders no logra trascender los méritos -tanto literarios como cívicos- de la novela, en buena parte porque la carencia de convicción tanto del cineasta como de los restantes participantes en la empresa conducen hacia lo rutinario, aunque no falten algunas referencias pictóricas en las escenas en que aparece al fondo el barco que se llevará a Hester Prynne al tiempo que el pastor Dimmesdale se inmola mediante una confesión pública de su falta, momento en que se hace evidente el halo de los cuadros de Friedrich; o el buen rendimiento de la espontaneidad de la niña, infinitamente más expresiva que la Berger. Eso, junto a algunos encuadres de interiores iluminados con rememoranzas claroscuroscistas, no redime las deficiencias de un filme que nunca se define con claridad en cuanto a algún ámbito genérico o a la profundización dramática de su tono y que además fue muy poco visto (se estrenó tarde y mal en España, mientras que en otros lugares fue repescado con sorpresa una vez Wenders ya se había consagrado), y que también por eso ha sido más despreciado de lo que en realidad se merece, puesto que, salvo en algunas interpretaciones y en las deficiencias del diseño de producción -excesivamente próximo a las adaptaciones del teatro clásico español de Guerrero Zamora-, el filme tampoco alcanza en ningún momento el estadio de catástrofe absoluta. Se queda en accidente de pronóstico reservado en la casi inmaculada trayectoria wendersiana.

NOTA

1. Entrevista realizada por Aldo Tassone y publicada en el número 60 de *Dirigido por...*, Barcelona, Diciembre/Enero 1979, página 56.

José Enrique Monterde

Alicia en las ciudades

(*Alice in den Städten*, 1973)

Si la correspondencia, al tiempo material e íntima, entre desplazamiento geográfico y transformación emocional significa la esencia



de todo relato iniciático propiamente dicho, en **Alicia en las ciudades**, además, ésta permite que vayan desgranándose, sin perder conexión interna, la práctica generalidad de los múltiples y característicos rasgos que conforman y singularizan la personalidad artística del cineasta alemán Wim Wenders, en su cuarto largometraje. Desde la obsesión por definir una identidad estética propia a partir de referentes culturales dispares pero en absoluto incompatibles, hasta el propósito -unas veces instintivo, otras cerebral, siempre reconocible- de tender un puente formal entre, de un lado, el clasicismo narrativo de la venerada tradición cinematográfica norteamericana de los años cuarenta y cincuenta (sus homenajes al genial, imperecedero John Ford llegan hasta la más compartible visceralidad: el protagonista, en un momento determinado, lee con pesadumbre la noticia del fallecimiento del Maestro; en otro, destroza un aparato de televisión cuando **El joven Lincoln** sufre una interrupción publicitaria) y, del otro lado, las innovaciones introducidas en el lenguaje filmico por el "cine de autor" europeo a partir de mayo del 68, muchas veces con una agresividad que en el fondo delata ignorancia.

"Es una foto bonita, está tan vacía", opina, avanzado el metraje, la niña coprotagonista, ante una de las *Polaroid* tomadas por el personaje central, el reportero Winter. ¿Coquetería del autor, presumido auto-homenaje a su idiosincrasia artística? ¿O quizá desconfianza en la eficacia expresiva de su película, necesidad de indicar mediante el diálogo aquéllo que se teme incapaz de sugerir con imágenes, toda vez que la foto, obviamente, representa una metáfora minimalista del filme? Desde el momento en que el protagonista es un clarísimo, asumido, *alter ego* del propio realizador (y el actor que lo interpreta, Rüdiger Vogler, recorre, de forma recurrente, la práctica totalidad de la filmografía de Wenders, desde su segunda película hasta la última hasta la fecha), parece más acertado relacionar tal afirmación con ese "*Soy poco entrete-*

nido" que declara Winter/Wenders al principio de la película, tras conocer a la madre de Alicia. Lo cual no implica que tal interpretación descarte las otras apuntadas: el autor reconoce, temeroso, sus limitaciones, pero desde la vanidad que conlleva ofrecer públicamente un resultado.

El llamativo, particular sincretismo semántico del filme nace de su inspiración músico-literario-cinematográfica procedente, tal como refiere el mismo Wenders, de combinar la canción "Memphis" de Chuck Berry (quien aparece en la película, participando en un concierto al que asiste el protagonista), la novela de Peter Handke -colaborador asiduo de Wenders, influencia poderosa sobre éste- *Carta breve para un largo adiós*, para la parte de la película que transcurre en los Estados Unidos, y de... ¡ciertos consejos prácticos de Sam Fuller! Merece la pena explicar esto último reproduciendo una declaración del propio cineasta alemán: "*Yo había escrito la historia -el guión todavía no- cuando vi en Los Angeles, en un pase privado, Luna de papel. Quedé espantado, porque mi historia se parecía mucho a esta película, así que llamé a Alemania para anular el proyecto (...). Había conocido a Sam Fuller cuando él rodaba en Alemania Muerte de un pichón, y en Los Angeles un día me invitó a desayunar, a las diez de la mañana. Nos quedamos en la mesa hasta la tarde, comiendo platos polacos y bebiendo vodka. Al final le conté el problema de mi película, que ya no podría hacer por existir la de Bogdanovich; él también había visto ya Luna de papel, y me pidió que le contara mi historia. Comencé a hacerlo, pero no tuvo paciencia para escucharla hasta el final y me dijo: 'Para, para, ya comprendo tu problema'. Luego se puso a contarme mi propia historia, tal como él la veía, y ésta ya no tenía nada que ver con Luna de papel. Después me dijo: 'Sólo hay un puñado de historias, todas las películas no son más que variaciones sobre un número limitado de historias': Esa misma tarde llamé a Alemania para decir que haría Alicia en las ciudades".*

Significativamente, no acaba aquí la conexión de Fuller con esta película, pues el grupo de "rock" alemán Can, que compuso la banda sonora de la mentada **Muerte de un pichón**, sólo un año después se encargó también de la música de **Alicia en las ciudades**; y la relación que se establece entre el reportero y la niña, además de entroncar inesperadamente con la literatura de Lewis Carroll (como reconoce el propio nombre de Alicia), remite a un aspecto secundario pero no aleatorio de la obra del autor de **Corredor sin retorno**, puesto que en casi todas las

películas de Fuller asistimos a un momento donde el protagonista entabla una conversación dramáticamente significativa con un niño, o una niña, a veces en idiomas encontrados, e incluso muda.

El comienzo de **Alicia en las ciudades** es titubeante, torpe, en el límite del "amateurismo" (si bien en la acepción más simpática del término), o del típico reportaje desmañado fiel a los principios de la "escritura automática" aplicados al cine, aunque tal vez se trate de una impresión provocada por culpa del cuantioso material desechado en el montaje (se habla de una primera versión de cinco horas...). Pero la película pronto comienza a perfilarse, a consolidar un tono, una cadencia y un estilo, con una firmeza progresiva y sin apenas digresiones, aventajando en esto, y en todo, a las dos siguientes realizaciones del director, **Falsche Bewegung** (estimable, aunque poco rigurosa y cándidamente voluntarista) y **En el curso del tiempo** (excesivamente dispersa, excesivamente farragosa, excesivamente prolija, excesivamente larga... excesivamente próxima de la gratuidad, la auto-complacencia y el tedio).

Rodada en 16 mm, con fotografía a cargo del operador inseparable en Wenders de los años 70, es decir Robby Müller, **Alicia en las ciudades**, conforme va definiéndose, concreta, de forma específica, el referido eclecticismo cultural de la inspiración cinematográfica de Wenders, reuniendo, con armonía y coherencia, rasgos de la muy estadounidense "filosofía de la carretera", como es lógico detectables en casi todas las *road movies* (denominación, por cierto, de la productora de Wenders, y no por nada), con reminiscencias del Existencialismo francés y del *Angst* alemán, sin desdeñar ocasionales ecos kafkianos e incluso ciertos soplos orientales, que no deben sorprender si se recuerda la admiración de Wenders por el gran Yasujiro Ozu (a quien dedicaría un documental en 1985, **Tokyo-Ga**) y permiten que, en ciertos momentos, esta película pueda leerse como una paráfrasis gentil de **La mujer de la arena**, fidelísima adaptación por parte del realizador Hiroshi Teshigahara de la inquietante novela homónima de Kobo Abe.

El actor Rüdiger Vogler (que en muchos planos recuerda a Horst Frank, uno de mis actores alemanes preferidos, de quien hoy nadie parece acordarse) y la actriz infantil Yella Rottländer habían aparecido juntos en la anterior película de Wenders, la desastrosa **La letra escarlata**, y recientemente volvieron a hacerlo en el primer

montaje de la igualmente desastrosa, si bien por razones muy diferentes, **¡Tan lejos, tan cerca!** (la versión definitiva de este penoso ejercicio de autofagia suprime el personaje de ella, un ángel). La especial química que Wenders apreciase entre ellos justificó este su segundo emparejamiento artístico, y redondea la densidad polisémica de **Alicia en las ciudades**, matizando con sutileza una relación de, precisamente, angelical manipulación mutua, que carece de paternalismo, se manifiesta por medio de identificaciones entre miradas, inquietudes y gestos, y se desarrolla en el interior de una peculiar ética de la desolación, paradójicamente determinada por el reflejo del sentido metafórico del movimiento (desde el puramente humano, físico, hasta el facilitado por toda clase de medios de transporte, individuales o colectivos). A partir de todo ello se desprende la hermosa fábula moral y existencial que propone **Alicia en las ciudades**, a la par pesimista y positiva, como todo dechado de lucidez que se precie.

Carlos Aguilar

Falsche Bewegung

("Falso movimiento", 1975)



Cuando en los encuentros cinematográficos de Pésaro de 1965 Pier Paolo Pasolini proponía la existencia de un cine "de poesía" como uno de los rasgos fundamentales de la modernidad cinematográfica y lo asociaba -Antonioni, Godard, Bertolucci, Rocha o Forman mediante- a la plena entronización de la autoría cinematográfica, no estaba más que reconociendo una evidencia que tanto la teoría como la praxis de los "nuevos cines" confirmaba continuamente. Sin duda, de esa sucesión de oleadas de jóvenes cineastas que poblaron los años se-

sentía, Wim Wenders fue una de las últimas incorporaciones, partiendo ya de las experiencias de sus inmediatos predecesores; pero, a su vez, Wenders está siendo uno de sus últimos testimonios, atravesando los años postmodernos, éstos que encuentran de buen tono vituperar, por ejemplo, al mismo Antonioni al que el autor de **El amigo americano** va a ayudar en su nuevo/último trabajo cinematográfico.

Mostrar hasta qué punto **Falsche Bewegung** es, con sus virtudes y defectos, un ejemplo aleccionador de todo ello no parece requerir un esfuerzo excesivo; pero sin embargo, a los cerca de veinte años de la realización del filme, tiendo a pensar que resulta la mejor vía de aproximación a una película que muestra impudicamente tanto su "vejez" como su absolutamente coherente inserción en el devenir de una obra global, característica decisiva para la instauración del esquema explicativo de cualquier autoría, eso que en términos artísticos más generales se ha venido considerando como mezcla de "estilo" y de "mundo propio".

Recordemos que para Pasolini el cine "de poesía" se fundamentaba en la aplicación filmica de la "narración libre indirecta", que él definía como *"la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, y por consiguiente la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua"* (1). Se asocia pues a esa voluntad "poética" un tono personal, casi autobiográfico o cuando menos muy próximo al universo intelectual y sentimental de unos cineastas que en su plena juventud interrogaban al mundo y hacían de su cine una forma de "educación sentimental".

Por supuesto que la por otra parte explícita alusión a esa "educación sentimental" es básica para comprender la estrategia seguida por Wenders al asumir un proyecto como **Falsche Bewegung** (2), ya que el guión de Peter Handke estaba libremente basado en el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Johann Wolfgang Goethe, segunda parte -traducida en España como *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister-* de la trilogía dedicada al personaje por el autor de *Fausto*, publicada en 1796, aunque trabajada desde 1777 y que había originado una refundición con el mismo título del filme publicada en Frankfurt en 1974 por la prestigiosa editorial Suhrkamp. Por tanto, Wenders y Handke se remontaban a una de las más importantes muestras del *Bildungsroman* o novela de formación, a la que igualmente remitiría *La educación sentimental* flaubertiana.

Advirtamos en seguida que **Falsche Bewegung** no pretende ninguna reconstrucción "histórica" de la obra goetheana, sino que toma, además del nombre de algunos personajes, la idea motriz de un joven -algo crecido ya- que abandona la seguridad de su hogar familiar burgués para lanzarse a recorrer Alemania en pos de la satisfacción de su ambición, en Goethe innovar el teatro nacional, en Wenders iniciar su carrera literaria gracias a las inspiraciones provocadas en el sucederse de sus itinerarios. Así no es extraño clasificar la novela y el filme tanto en la tradición del relato de una iniciación a la vida, como del relato itinerante e incluso de lo que podríamos llamar la novela filosófica, en la medida en que se subordina absolutamente la acción respecto a las impresiones provocadas en su protagonista, algo que Wenders-Handke no dudan en asumir a través del monólogo interior en *off* de Wilhelm. La literalidad de esa voz en *off* aún redundará más en el tono autobiográfico de la historia, que sólo muy simplemente podríamos identificar con la autobiografía del autor, puesto que éste muy bien puede usar a su personaje no como reflejo sino como exorcismo.

Claro que esa primacía del verbo se convierte en uno de los lastres internos de **Falsche Bewegung**, en la medida en que da cancha a la verborrea de Handke (con perdón de sus seguidores), que siempre me ha parecido de nefastas consecuencias cinematográficas, incluida su supervalorada *La mujer zurda*. Una de las formas más entretenidas de pasar el rato mientras Handke desgrana su texto es confrontar su carácter plúmbeo con el espléndido trabajo visual realizado por Wenders, desde sus iniciales tomas desde un helicóptero a la famosa secuencia del paseo por la carretera previo al suicidio del industrial que acoge a Meister y sus acompañantes en su residencia (y del que por otra parte todos hablan como de un plano-secuencia que en puridad no es, ya que hay varios cortes), sin olvidar la fotografía del habitual Robby Müller, tan eficaz como para repudiar un paisaje alemán que se convierte en espejo de esa entelequia que interesa tanto a Goethe como a Wenders: el alma alemana.

Situada **Falsche Bewegung** en el conjunto de la obra wendersiana -es su quinto largometraje- no ofrece dudas respecto a insistir en algunas de sus más claras constantes. Recordemos que Ortega y Gasset señalaba que *"una enorme porción de la obra de Goethe nos presenta criaturas que van por el mundo buscando su destino último o... huyendo de él"*; o que *"... quisieran*

ser y no saben cómo, es decir, no saben 'quién ser' (3), y podremos asociarlas sin gran esfuerzo a los trabajos de Wenders, que incluso parecen anticipados en este filme, como cuando Wilhelm exclama "en el curso del tiempo" en voz alta durante un sueño, o en el personaje de la malabarista interpretada por una debutante Nastassja Kinski (apellidada aún Nakszynski), claro antecedente de la circense protagonista de **Cielo sobre Berlín**. Muy adecuadamente Cansino Assens refiere la historia de Goethe como la problemática identidad entre vocación y aptitud, con la consecuencia del fracaso y la renuncia, explícita en la conversión de Wilhelm en un oscuro cirujano pueblerino, donde la renuncia a las aspiraciones juveniles adquieren el carácter de una muerte simbólica, equivalente a la del Fabrizio que el Bertolucci de **Antes de la revolución** tomara de *La cartuja de Parma* stendhaliana, otra básica novela de formación. Aunque merece la pena resaltar que Wenders-Handke hurtan el final de la novela y dejan al personaje colgado de su indeterminación.

El mismo Cansino Assens -introdutor y traductor de Goethe-, definía a Wilhelm Meister como "un burgués romántico reintegrado a su clase" y que "como acción, sin moral alguna preconcebida, desarrolla Goethe esta larga novela..." (4), palabras que no costaría gran cosa aplicar al filme de Wenders. De hecho, **Falsche Bewegung** es la historia de la última oportunidad para la vocación juvenil, de una interrogación de alguien que se debate entre un mar de contradicciones que no sólo alcanzan los aspectos personales (la capacidad de escribir, la temática a escoger, la novedad a aportar, etc.), sino las relaciones con un medio físico y humano, esa Alemania salida del milagro económico, con el trauma nazi a la espalda y que también en el terreno colectivo sufre una crisis vocacional. ¿Hacia dónde se dirigirá Meister en una Alemania que tampoco podrá ir hacia ninguna parte sin asumir el horror del que proviene? De ahí que todo sea un "falso movimiento", es decir, algo contradictorio en sus propios términos, ya que el movimiento existe o no existe, no puede falsificarse... salvo en el territorio del devenir novelístico o cinematográfico.

NOTAS

1. Pasolini, P. P. en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, Barcelona 1970, página 23

2. Recordemos que la extraordinaria novela de Flaubert es una de las dos que Wilhelm se lleva en su viaje.

3. Ortega y Gasset, J.: "Pidiendo un Goethe desde dentro", en *Tríptico*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid 1964 (1ª: 1941), páginas 146 y 147.

4. Cansino Assens, R.: *Obras Completas de J. W. Goethe*, Aguilar, Madrid 1968, volumen II, páginas 10 y 11.

José Enrique Monterde

En el curso del tiempo

(*Im Lauf der Zeit*, 1975)



Hay que cambiarlo todo. *So long*". La escueta nota de despedida de Hanns Zischler a Rüdiger Vogler resume prácticamente la esencia de **En el curso del tiempo**, el primero de los filmes compendio de la producción de Wenders y, por lo menos para quien esto firma, la obra maestra en absoluto de la producción del alemán. La frase es una declaración de intenciones de un personaje con el cual Wenders se identifica: un intelectual que trabaja con niños para estudiar la génesis del lenguaje. Es también la clausura, la cristalización de una serie de experiencias en tierra de nadie que los dos hombres han protagonizado hasta ese momento. Y el "*so long*" final, así en inglés, es la ironica confirmación -de Wenders- de que, en efecto, como Zischler afirmó un rato antes, "*los americanos nos han colonizado el subconsciente*".

En el curso del tiempo condensa y reformula, mejorándolos, varios elementos dispersos presentes en la anterior filmografía del realizador. La importancia de la música y, en general, de la cultura americana en la formación de Wenders, ya presente en varios de sus primeros y aún balbuceantes filmes (y especialmente en **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**); la cita-

ción cinéfila; la metáfora del viaje y las raíces, razón de ser de la bella **Alicia en las ciudades**; la búsqueda de un *tempo* narrativo que privilegia lo visual, la riqueza del arsenal expresivo ligado sobre todo a la composición del encuadre y a la extrema duración de los planos. Todos esos elementos adquieren aquí un grosor, una intensidad y una radicalidad completamente nuevas. No es arriesgado, por una parte, afirmar que **En el curso del tiempo** es uno de los primeros filmes realmente políticos de Wenders, si por política entendemos la reflexión en términos de dónde se está: los soviéticos de un lado, los americanos del otro, un cierto concepto de Alemania -"Yo soy mi propia historia", dice Zischler- en medio, en esa tierra de nadie que el filme va pautando con su discurrir: no en vano, el trabajo del mecánico de proyectores se desarrolla siempre a lo largo de un muro de separación que apenas se ve, pero que está allí, la otra cara de los nombres que en el filme se citan como las provisionales metas del peregrinaje.

Político es, en última instancia, el ajuste de cuentas de Zischler con su padre -"no tengo padre", llega a confesarle a su amigo-, con ese residuo de pasado, representante de la generación que vivió en -y contribuyó a instaurar- el nazismo. Pero no sólo hay reflexión política en el filme. Por el contrario, la grandeza de **En el curso del tiempo** consiste en saber elevarse por encima de las contingencias de lo inmediato para ahondar en la condición humana, para extraer de los intersticios de experiencias límite de dos seres humanos una hermosa lección de sabiduría vital: el elemento más trabajado del filme es, junto a la idea misma de desplazamiento -continuamente remarcada por la aparición de medios de transporte, carreteras, movimiento-, la lenta amistad que se traba entre Zischler y Vogler, la posibilidad, para Wenders, de que dos seres humanos en las antípodas terminen entendiéndose: al fin y al cabo, y a pesar de la cultura, las experiencias vitales se parecen, son casi intercambiables.

Y a la postre, **En el curso del tiempo** es también una reafirmación. La de Wim Wenders-autor, un hombre que, ya en posesión de un estilo, reconoce la deuda contraída con quienes le han formado, con Fritz Lang, cuyo obsesivo perfeccionismo bien entiende y cuyo retrato preside el despacho de la responsable de la fantasmal sala de cine del final; con Nicholas Ray, siempre Ray, en esa escena que parece tomada de **The Lusty Man**, cuando Vogler, como Robert Mitchum, regresa a la casa de su infancia y busca en un escondrijo la posibilidad de penetrar en

ella; con la propia historia del cine alemán, esquemáticamente repetida por el anciano proyeccionista al comienzo del filme; en fin, con la noción de espectáculo cinematográfico mismo, en la bella, sorprendente secuencia de las sombras chinescas, en esos rostros de niños que ríen y que descubren -y nosotros con ellos- la capacidad de magnética atracción de la animación visual, el origen mismo de la fascinación del cinematógrafo, ese prodigio.

Mirito Torreiro

El amigo americano

(*Der amerikanische Freund / L'Ami américain*, 1977)



Aun siendo consciente de lo vidrioso que resulta dividir la obra de un artista (y máxime de un artista de las características de Wim Wenders, que gusta de volver una y otra vez sobre los mismos temas para ejecutar variaciones acaso infinitesimales) suscribiendo la rancia y sobreexplotada noción joyceana de la obra en progreso como una sucesión lineal de periodos definidos y autónomos a la manera de compartimentos estancos, no parece del todo incorrecto hablar de un antes y de un después de **El amigo americano**, aunque sólo sea atendiendo a sus aspectos más formales (por ejemplo, las cotas de calidad que alcanza el trabajo del operador Robby Müller, la solidez de las interpretaciones de Bruno Ganz y Dennis Hopper, o el destacado lugar que ocupan en la cinta dos largas y magníficas secuencias, las de las andanzas de Ganz en el metro de París y en el tren, que descubren a un Wenders inédito, impensable hasta la fecha). Sin menoscabo por la anterior producción de su autor, reconocemos que

El amigo americano es, por los factores más diversos, una obra importante, crucial, con un peso específico que se deja sentir en varias direcciones. Desde la perspectiva industrial, conviene no olvidar que supone el lanzamiento a escala internacional del cineasta y, haciendo frente común con algunos títulos de Fassbinder y de Schlöndorff, la más sólida tarjeta de presentación con que contó el Nuevo Cine Alemán. Para Wenders señala un segundo intento, después del fiasco de **La letra escarlata**, de operar partiendo de un material literario ajeno al cien por cien (1), y un primer acercamiento al producto de género, o sea al cine que debió de consumir en generosas dosis durante sus años de aprendizaje en París, cuando pasaba las tardes en la Cinemateca (obsérvese que la película lleva una escueta pero significativa dedicatoria a Henri Langlois). Ningún cambio, empero, se produce a la ligera, y Wenders no dio el paso sin una previa serie de dudas y vacilaciones: fue Peter Handke quien le puso en contacto con la escritora americana, afincada en Europa, Patricia Highsmith, y la pretensión inicial del director fue adaptar *El grito de la lechuza* o *El temblor de la falsificación* (2), dramas psicológicos centrados en la descripción pormenorizada de conductas al límite de lo patológico, cuyas estructuras cerradas y sus tramas mínimas y con tendencia al estatismo, las acercan a la particular manera de pensar el mundo y sus cosas que Wenders ha ido desarrollando a partir de **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, película que contiene un nada encubierto guiño a *El temblor de la falsificación*. Por fin, una indeterminada serie de problemas relacionados con la negociación de los derechos de la escritora dirigieron la atención de Wenders hacia el a la sazón todavía manuscrito de *Ripley's Game*, la tercera, y más conseguida, aventura de Tom Ripley, el anti-héroe polimorfo y perverso, que guarda notables semejanzas con *Extraños en un tren*, el texto más divulgado de Patricia Highsmith merced a la adaptación que del mismo hiciera Alfred Hitchcock en 1951. Huelga recordar que Mrs. Highsmith no es autora de fácil adaptación, por mucho que haya reclamado la atención de nombres tan dispares como René Clement, Autant-Lara o Claude Chabrol, y uno de los más poderosos atractivos de **El amigo americano** consistirá en observar cómo Wenders, amigo de escritores (además de Handke: Sam Shepard y Peter Carey) y plumifero ocasional él mismo, flexibiliza sus constantes estilísticas -a saber: ausencia de parámetros argumentales nítidos, disolución del punto de vista, planificación en el vacío, etc.- en busca de algo que rara vez se encuentra en las pantallas:

establecer un área de consenso entre el original escrito y la obra visual, capaz de enriquecer a ambos.

Pese a que una construcción algo anómala, sometida a bruscos cambios de ritmo, abundantes elipsis y planificación a ratos artificiosa, más el constante goteo de referencias cinéfilas (la presencia en el reparto de Nicholas Ray y Samuel Fuller, disfrutando el primero de un emocionado reencuentro con el actor Dennis Hopper, a quien descubriera en 1955 con **Rebelde sin causa**, y ejerciendo el segundo de comerciante de cine porno y pistolero) consigan enmascararla, la historia que narra **El amigo americano** es tan antigua como el mundo y ha sido abordada, directa o indirectamente y con los más dispares resultados, por todos los géneros y subgéneros posibles. Se trata, nuevamente, de la dialéctica elemental del mundo de la luz enfrentado al mundo de la oscuridad, del bien midiendo fuerzas con el mal, expresada aquí mediante la conjunción de un recurso tan caro al género negro como es el retrato de una amistad entre hombres -inmediatamente pensamos en Philip Marlowe y Terry Lennox, sin ir más lejos- con un hallazgo de notable brillantez, que funciona al mismo tiempo como detonante de la acción y como metáfora: me estoy refiriendo a la enfermedad que padece Jonathan (Bruno Ganz), identificable como leucemia, pero cuya existencia real se pone continuamente en duda, pues su médico de cabecera (Heinz Goachin Klein) le promete que está curado, y puede tratarse de un montaje de Raoul Minot (Gérard Blain)...

Wenders no parece temer el calificativo de maniqueo, y los trazos con que caracteriza a sus personajes son cualquier cosa menos sutiles, estirando hasta el límite de lo caricaturesco las descripciones originales de Patricia Highsmith. Jonathan recuerda a un artesano de fábula infantil, con una esposa (Lisa Kreuzer) y un hijo que le quieren y a los que, a su manera un tanto retraída (los sentimientos desbordados no son el fuerte de las películas de Wenders), también ama, y un trabajo, restaurar obras de arte y juguetes ópticos, que le conecta con el pasado, le confiere una historia y, por qué no, una sensación de destino. Ripley (Dennis Hopper) resulta todo lo contrario, puro caos, entropía personificada; viste como un *cowboy* en pleno Hamburgo, habita una ruina decorada como un museo del *pop art*, en el centro del cual brilla un rótulo de Canada Dry y una *jukebox* Wrulitzer -"sin embargo, para él, una *jukebox*, como antes las cabañas de los campos de labor, era un objeto de calma, algo para tranquilizarse",

escribe en 1990 Peter Handke (3)-; apenas si controla sus nervios y la cámara lo sorprende monologando de la siguiente manera: "Cada vez entiendo menos quién soy, o quién es cualquier otro". El mismo énfasis puesto en la caracterización da la medida de la incompatibilidad de ambas criaturas (en realidad, mundos), y ya desde la primera vez que se encuentran (se observan, Ripley hace amago de saludar y Jonathan le retira la mano), es obvio que podrá existir un acercamiento, una fascinación e incluso un intento de seducción, pero jamás una relación en profundidad, un verdadero intercambio. **El amigo americano** es, pese a todo, un filme optimista, esperanzado: la corrupción no es completa, Jonathan cae por dos veces en la tentación (y su pecado no es tan terrible pues, como le hace notar Minot, no afecta a nadie que merezca nuestra piedad), pero a la tercera reniega del tentador y se sacrifica para expiar posibles culpas, convirtiéndose en uno de los tipos más positivos, prácticamente un héroe, del cine de nuestro autor, o del cine que éste hace en la década de los setenta, lejos aún **París, Texas** y **Cielo sobre Berlín**.

Del mismo modo que la enfermedad no tiene rostro, los criminales que rodean a Jonathan carecen de identidad o van camino de perderla. El mal es siempre inexplicable, y cuando su mujer le pregunta por los motivos de la antipatía que siente por Ripley, Jonathan responde con vaguedades, dice haber escuchado historias, anotado rumores; más tarde, el acuerdo con Minot le abre las puertas de una realidad gaseosa, flotante, hecha de viajes de vértigo a cualquier parte del globo, de estaciones de tren y habitaciones de hotel al otro lado de cuyas ventanas acechan grúas amenazadoras (pocas películas han conseguido retratar el paisaje urbano con tanto tenebrismo, aun a la luz del día, recogiendo y reciclando una cierta herencia del expresionismo), de desarraigo y conjuras de origen ignoto y destino inconcreto, una realidad para la cual tampoco encuentra más vocabulario, probablemente porque es un mundo cuya constante situación de precariedad lo hace refractario a cualquier forma de lenguaje establecido. Ripley, fantasmagórico hasta el punto de necesitar fotografiarse y registrar su voz en un magnetófono (contando sus acciones al tiempo que éstas suceden) para cerciorarse de que vive o existe, deambula por el taller de Jonathan, lo explora comentando lo agradable que debe de ser vivir allí y decide echar una mano a éste en sus "trabajos clandestinos" a fin de ponerle en deuda, de forzar una amistad o una camaradería que confía le reportará la fórmula mágica que le

permita cambiar de identidad, escapar de sí mismo y ser otro (Jonathan, por ejemplo). Proyecto vital a todas luces imposible, quimérico, que se saldrá con todavía más soledad y paranoia. Jonathan ya ha probado el mundo de Ripley y sacado de él todo lo que necesitaba: el gris artesano que afirmaba que sólo hay que temer al miedo, ha penetrado hasta el fondo de la otra cara de la realidad, ha jugado con la muerte propia -en el lavabo del tren, frente al espejo, Jonathan ensaya sobre su cuello el lazo con el que ha de asesinar (4)-, ha adquirido los conocimientos prohibidos y ha decidido abandonar. Ripley, tirado en la playa (¿es casual que el último camino propuesto por el filme conduzca al mar?) es un ser definitivamente burlado, sin otro futuro que descender los pocos peldaños que aún le queden en la escalera de lo patético.

NOTAS

1. Me resisto a contar como material ajeno a Wenders los textos de Peter Handke en que se basa **Die Angst Des Tormanns Beim Elfmeter** y **Falsche Bewegung**, por las acusadas similitudes existentes entre el escritor y el cineasta.
2. Todas las novelas de Patricia Highsmith que se citan aquí están editadas por Ed. Anagrama, con la salvedad de *El grito de la lechuza*, que se encuentra en Ed. Noguer y en Alianza Editorial. Por su parte, **Ripley's Game**, lógico, se editó como *El amigo americano*.
3. *Historia de jukebox*, Peter Handke, Alianza Editorial, col.: Alianza Tres, nº 266.
4. Vemos una escena idéntica, aunque más desarrollada, en **Un trabajo no adecuado para mujeres**, el poco conocido pero francamente reivindicable *thriller* que dirigiera el crítico británico Chris Petit, casualmente admirador e incluso protegido de Wenders.

Miguel Angel Barral

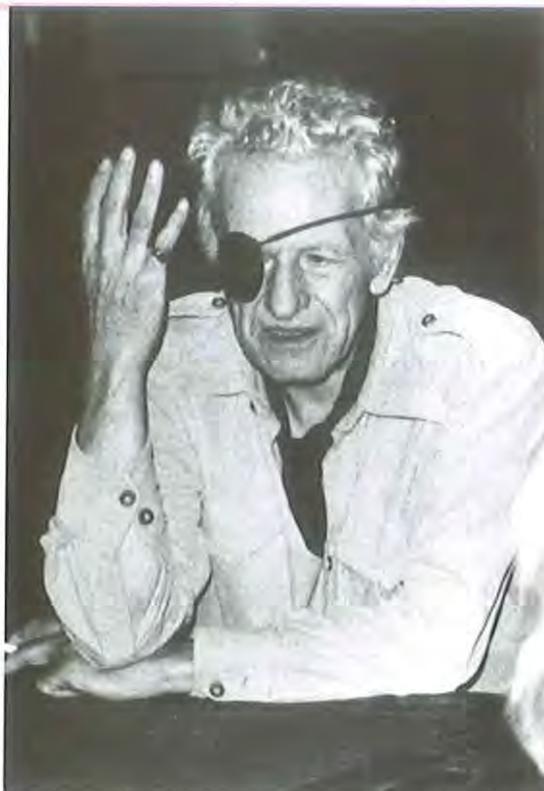
Relámpago sobre agua

(*Lightning over Water*, 1980)

Parece evidente que este título supone la propuesta más arriesgada de la filmografía de Wim Wenders, y acaso una de las experiencias más radicales y turbadoras de toda la historia del cine. Y ello no sólo por la escalo-

friante particularidad de que sus fotogramas recojan parte de los últimos tres meses de la vida del gran cineasta Nicholas Ray, autor de películas como **Johnny Guitar**, **Rebelde sin causa** o **Chicago, año treinta**, a quien la industria y la crítica del momento trataron con particular miopía y falta de tacto, sino, en primer lugar, por la malicia mediante la cual Wenders elabora una especie de jeroglífico que, sin apenas entidad propia definida, fascina y empuja a toda suerte de lecturas (las hay, las hubo y las habrá de todos los gustos y colores: homenaje del discípulo al maestro, alegoría de la muerte del celuloide invadido por la imagen electromagnética, ejercicio de manipulación y necrofilia, etc., etc.) encadenando y superponiendo una variada gama de referencias y materiales (cine, vídeo, páginas de un diario personal), transgrediendo con total impunidad la siempre tenue línea que separa lo real de lo ficticio y adoptando las convenciones de un juego de cajas chinas. La cita a otra *rara avis* como **Fraude** (1) no parece, pues, gratuita, aun cuando el experimento del autor de **Ciudadano Kane** obedecía a intenciones entre lúdicas y didácticas (**Fraude**, si la memoria no me falla, invitaba al espectador a especular sobre el carácter de superstición cultural de nociones en apariencia tan sólidas como el original y la copia, la propiedad intelectual, etc.), en tanto que las caprichosas formas de **Relámpago sobre agua** no demuestran gran cosa en y por sí mismas, tratándose únicamente del resultado de una estrategia para que el producto no se confunda con un ejercicio documental. En este punto, la postura de Wenders es firme y pasa por la conocida anécdota de haber desautorizado una primera versión de la cinta, obra del montador Peter Przygodda, porque *"Peter había montado la película en tanto que y como documental, con la actitud de quien se siente obligado y responsable con la verdad latente detrás de las imágenes"* (2).

En realidad, puestos a rastrear y establecer paralelismos con otras realizaciones del autor, se concluye que **Relámpago sobre agua** no guarda tanta relación con los trabajos precedentes de Wenders como con uno que todavía ha de llegar: **El estado de las cosas**. De entrada, ambas aparecen como respuesta a sucesos de tipo traumático ocurridos cuando Wenders divide su tiempo entre Europa y Norteamérica con motivo de la accidentada gestación de **El hombre de Chinatown** para los estudios Zoetrope del megalómano Francis Ford Coppola, y ambas escogen como punto de partida argumental, y construcción simbólica, la crónica de rodajes abortados, de películas imposibles, de género fantacientífico y negro, respectivamente. Las dos, también, asimilan, aso-



cian la muerte al hecho cinematográfico (cáncer aquí, asesinato allí) igual que si se tratara de convertir en programa aquella *boutade* atribuida a Jean-Luc Godard que reza que *"el cine es el arte de la muerte en el trabajo"*, y comparten un enraizado trasfondo de pesimismo vital, al desarrollar sendos discursos alrededor de la futilidad de toda acción o gesto, de la ausencia de significados puros y tangibles, de la imposibilidad de penetrar más allá de lo aparente.

"El vuelo nocturno de Los Angeles me depositó en Nueva York en un día fresco y despejado", explica en *off* y con el acompañamiento de un nervioso fondo musical de Ronee Blakley la voz de Wenders en las primeras imágenes de **Relámpago sobre agua**, registradas por Nicholas Ray y fiel reproducción del arranque de **El amigo americano**, con el director alemán en el puesto de Dennis Hopper. El motivo de dicho desplazamiento es colaborar con Ray en la preparación de un filme de corto presupuesto que contará la peripecia de un pintor anciano y aquejado de cáncer, que desea rescatar su obra de los museos donde está expuesta, sustituirla por falsificaciones y huir rumbo a oriente a bordo del junco que le proporcionará un amigo oriental, excéntrica fantasía que es a la vez una prolongación de la biografía del personaje que Ray escribió y encarnó en **El amigo americano**, una transparente alusión al abandono en que vive el viejo cineasta, enfermo, olvidado y con los negativos de su última película, **We Can't Go Home Again** (3), retenidos por el laboratorio, y cierto sarcasmo a costa de la expresión *"to take a*

slow boat to China", traducible como... morirse. Wenders accede a las pretensiones de Ray, le sugiere cambiar la profesión de pintor por la de realizador de cine -"discutimos juntar la idea porque en vez de ser un pintor el que robara en el museo, sería mejor él, el propio cineasta, quien se introdujera en un laboratorio para robar el negativo de su película" (4)- y se ocupa de reunir algo de financiación y personal, entre el que se cuenta un joven Jim Jarmusch, a quien Wenders luego financiará parcialmente su reputado **Extraños en el paraíso** y cuyo nombre no consta en los créditos de la cinta, pues abandonó el rodaje cuando los acontecimientos empezaron a tomar su cariz más dramático (postura que probablemente le honra). La película se pone en marcha a base de improvisaciones, Ray rueda las escenas antes descritas utilizando sus recursos de profesor del Actor's Studio para que el "amigo alemán" interprete con una pizca de dignidad, pero... su enfermedad se agrava, entrando en fase terminal y obligándole a internarse, y Wenders queda con el control total del proyecto. A partir de este momento, que la cinta nos escamotea (como casi todo lo concerniente al proyecto original de Ray), y contra el dictado del sentido común, la labor de Wenders se centrará en registrar el tiempo quieto e informe de toda espera fatal, de toda agonía, reinterpretándolo como la versión interiorizada, mental, de los vagabundeos sin sentido ni dirección que pasan por su más destacada seña de identidad como creador.

Espectáculo inaudito y algo mareante, del viaje exterior hemos resbalado al interior igual que, en sentido inverso, partiendo de la simulación se ha ido a dar con la realidad: ahora necesitamos, al parecer, reconducir ésta de vuelta al terreno de la ficción, y aquí es donde Wenders adopta una postura tan extrema, tan poco justificable que, además de colocarle en una situación difícil de justificar moralmente, altera los mecanismos interiores del filme, generando una serie de desfases e inversiones que lo convierten en una obra que, si no merece el calificativo de fallida, sí se gana, al menos, el de discutible o equívoca.

Adrede o no, Wim Wenders, transformado en personaje de su propia fabulación (¡a ambos lados de la cámara!), reproduce las pautas de conducta de criaturas como Philip Winter (5) que, desbordadas por la angustia, interponen el arte (fotografía, escritura, cine) a la vida no para esclarecer o participar, sino para mantener las distancias, enmarcar los acontecimientos y salirse del cuadro, parando el golpe y adormeciendo el dolor. Aunque le resta lucidez para dudar de lo que hace -se preguntará si un filme puede matar,

tomará el sitio de Ray en la cama del hospital-, el cineasta busca proyectar una mirada frontal, fija y exenta de discurso sobre los últimos movimientos de su amigo, quien si al principio le sigue el juego (se interpreta reconstruyendo acciones pretéritas, como la proyección de **The Lusty Men** en el auditorio de Vassar, o inventadas, como el hipnótico ensayo del **Discurso para la academia**) acaba, en el momento más aterrador y expresivo de la cinta, por rebelarse plantando cara a la cámara, proclamando su repulsa por la actitud de Wenders y pidiendo entre toses, jadeos y saliva que se corte la toma, se funda en negro, se termine el juego. Ray, con la inesperada y sorpresiva furia de sus palabras, con la indescriptible expresión de su rostro consumido, nos proporciona las pistas para empezar a sospechar que **Relámpago sobre agua**, en vez del acto de amor, de la despedida entre amigos que intenta aparentar, es una cosa muy diferente y de signo opuesto: un exorcismo, una huida hacia adelante, un aparato de autodefensa enraizado en el temor y en la escasa o nula capacidad de comprensión, que funciona a partir de una paradoja que debería entusiasmar a todos los estudiosos de la imagen: ocultar mostrando, oscurecer a fuerza de luz. La secuencia final, que nos introduce en el rito del *wake*, ceremonia que ahuyenta el recuerdo del difunto mediante la fiesta, ratifica esta impresión: Wenders y el resto del equipo beben, ríen e intercambian anécdotas deshilvanadas y de limitado interés delante de la urna que contiene las cenizas de Nicholas Ray, y puede que, al margen de cualesquiera lecturas colaterales que le demos, **Relámpago sobre agua** sea, en el fondo, esto, un puñado de palabras de brillantez variable que pretenden enmascarar, sin conseguirlo, la más indigesta de las realidades: el viaje hacia China, el junco... de Caronte.

NOTAS

1. *Wim Wenders*, por Antonio Weinrichter, Ed. J.C. Página 106.
2. Op. cit. página 108.
3. Testamento filmico de Nicholas Ray, rodado en todos los formatos imaginables a partir de sus experiencias como maestro de cine en varias escuelas.
4. Declaraciones de Wenders recogidas en la obra *Wim Wenders*, editada por la XXIII Muestra Cinematográfica del Atlántico, celebrada en Cádiz en 1991.
5. Protagonista de **Alicia en las ciudades**, interpretado por Rüdiger Vogler.

Miguel Angel Barral

El hombre de Chinatown

(Hammett, 1982)



En 1977, la tremenda repercusión internacional despertada por el *thriller* **El amigo americano** popularizó por doquier a su joven autor, el alemán Wim Wenders, sacándole del asfixiante *ghetto* del "Arte y Ensayo a la europea" y destacándole sobremedida entre los realizadores de la generación post-Manifiesto de Oberhausen (proclamado el 28 de febrero de 1962 por 26 jóvenes cineastas que declararon muerto "el cine de papá" y reivindicaron el derecho a crear el Nuevo Cine Alemán, poco después, en 1966, rebautizado Joven Cine Alemán, para recuperar su anterior denominación a primeros de la década de los 70). Coproducida, básicamente, entre el propio Wenders y la firma francesa *Les Films du Losange*, la citada película encerraba una asombrosa y atractiva fantasía cinéfila, cuyo aliento nacía preferiblemente de la significativa complicidad que representaban las intervenciones de gente contrastada (Nicholas Ray, Samuel Fuller, Daniel Schmid, Jean Eustache; a la cabeza de todos, el inefable Dennis "De profesión maldito" Hopper) que de la morbosa literatura de Patricia Highsmith, su teórica inspiración argumental.

Puede entenderse, y muy bien, que Francis Ford Coppola reparase atentamente en **El amigo americano**, y brindara a Wenders la oportunidad de trabajar en el seno de Hollywood, rodando para su productora Omni Zoetrope otro *thriller*, pero en este caso íntegra y característicamente norteamericano, *Hammett* (retitulado en España **El hombre de Chinatown**). Coppola saltó a la fama gracias al díptico **El padrino-El padrino 2** (1972-74), melodramas policíacos de

fuerte influencia europea, más específicamente italiana. Wenders suponía "el hombre de moda" del cine alemán, y casi continental, precisamente gracias a una contrapartida de **El padrino**, es decir, a una respuesta culturalmente europea a un género biológicamente estadounidense, tal como sugiere sin disimulo el propio título de **El amigo americano**. Y ambos cineastas, para mayor concordancia, habían declarado, separadamente, su admiración por la figura y la literatura de Dashiell Hammett (1894-1961), quien constituye nada menos que la transición entre la novela policiaca tradicional y la literatura negra moderna, transición efectuada hacia finales de los años 20 y perfeccionada por el gran Raymond Chandler (el típico caso del alumno que supera al maestro, en efecto). De Hammett, además, entonces se hablaba con cierta frecuencia en la prensa cinematográfica, pues Bernardo Bertolucci quería llevar a la pantalla una de las novelas más representativas de aquél, *Cosecha roja* (el proyecto acabó abortando, como es sabido), y Coppola anunciaba su adquisición de los derechos de la novela en que se inspiraría **El hombre de Chinatown**, obra de Joe Gores, un escritor de Minnesota cuyo discurrir personal y profesional entrafía ciertos puntos en común con el de Hammett (pese a lo cual literariamente no resiste la comparación con el autor de *La llave de cristal*, claro). Item más, el fracaso comercial que habían sufrido dos parodias, y a cuál peor, de la más célebre adaptación fílmica de una novela de Hammett, es decir de **El halcón maltés** (1941), de John Huston -**El halcón negro** (1975), de David Giler, que además retomaba dos intérpretes del clásico de Huston, en concreto a Elisha Cook Jr. y Lee Patrick, y **Un detective barato** (1977), de Robert Moore, cuya trama incorporaba también elementos de **Casablanca** (1942), de Michael Curtiz y **El sueño eterno** (1946), de Howard Hawks-, suponía



todo un estímulo suplementario de cara a entender **El hombre de Chinatown**.

Así pues, todo encajaba con perfecta armonía, ningún augurio funesto planeaba sobre la reunión Coppola/Wenders. Entonces, ¿cómo explicarse el lamentable, penoso resultado que arroja el filme? Buena parte de la catástrofe, salta a la vista, es atribuible al característico estilo de producción impuesto por Coppola (quien, por lo menos para mí, tiene más de astuto mercachifle que de artista cinematográfico), tanto en el apartado puramente visual -que se manifiesta, mayormente, en un molestísimo énfasis de la brillantez escenográfica que más parece obedecer a una ostentación de "nuevo rico", tristemente reconocible, que a las necesidades dramáticas de la película- como en la propia elaboración de la película, a saber: el novelista, Gores, entregó un guión; después Tom Pope escribió otro, que corregía y tergiversaba el anterior; a continuación, se grabó en vídeo el *story-board* realizado a partir del trabajo de estos dos escritores, pero Coppola, descontento con éste, llamó a Dennis O'Flaherty para que escribiera un guión enteramente nuevo; en 1978 Wenders rodó este guión casi en su integridad, mas a ninguno de los financieros le satisfizo el resultado, por lo cual un nuevo guionista, Ross Thomas, fue contratado para que escribiera un libreto diferente y a la vez acorde con lo ya rodado; Wenders rodó este guión en cuatro semanas, en 1982, después de filmar **Relámpago sobre agua** en 1980... La versión definitiva, la exhibida, comprende un 30% de la primera película y un 70% de la segunda, y Wenders declararía al respecto: *"En la manía de Coppola de 'ver' la película antes de hacerla hay un gran problema: que la película se convierta en la ejecución de algo ya hecho y 'ya visto'. Evidentemente, por eso fracasan el 90% de las películas americanas. No es necesario que las películas estén demasiado avanzadas antes de fotografiarse sobre el celuloide. Para mí, la moraleja es que por regar demasiado la semilla, no brota nada de la tierra"*.

Justo es reconocer que, a película vista, la demencial confección de **El hombre de Chinatown** no chirría tanto como era de esperar en buena lógica, pero ni aún así el resultado se sostiene. Empezando por la interpretación de Frederic Forrest, a todas luces bienintencionada pero nada convincente, todo se revela frustrado y amorfo, demasiado artificioso y rimbombante como para suponer un simpático delirio en torno al género negro -al contrario de lo que ocurría, pongamos por caso, en la un tanto olvidada

y excelente *opera prima* de Stephen Frears, **Detective sin licencia** (1972)-, hueco y previsible si pretende proponerse como estricto filme de género, y definitivamente desastroso en tanto homenaje abstracto, onírico e irrealista a la figura y el fondo literario de Dashiell Hammett (por ejemplo, todos los aficionados al *thriller* saben que en la vida de Hammett no coincidieron su etapa como detective privado y su faceta de novelista, cronológicamente posterior).

De este modo, **El hombre de Chinatown** más bien parece un impersonal (el director es Wenders porque así lo aseguran los créditos, pero las imágenes no nos lo confirman), desvaído y soporífero intermedio entre los *thrillers* afectados por la "Moda Retro" que tanto éxito habían obtenido pocos años antes -en comparación con **El hombre de Chinatown**, **Chinatown** (1974), de Roman Polanski y **Adiós, muñeca** (1975), de Dick Richards son verdaderas obras maestras- y el típico tebeo *kistch*, presuntuoso y gratuitamente erudito. Sin que los guiños cinéfilos de esperar -un papel secundario es encarnado por Elisha Cook Jr., de quien ya dijimos que participó en **El halcón maltés**; la intervención de otra figura veterana de Hollywood, Sylvia Sidney, retrotrae subliminalmente a Henry Hathaway, Alfred Hitchcock y Fritz Lang; el venerable Sam Fuller, obsesión indeleble de Wenders, aparece un par de veces- cumplan otra función que despertar de forma fácil y superficial una nostalgia que la película en su globalidad es absolutamente incapaz de transmitir.

Carlos Aguilar

El estado de las cosas

*(Der Stand der Dinge/
The State of Things/
O Estado das Coisas, 1982)*

El año 1982 y **El estado de las cosas** señalan una incertidumbre y una encrucijada en la trayectoria vital y cinematográfica de Wim Wenders.

Tras unos densos e interrogantes "falsos movimientos" alemanes, se embarca en la maquinaria hollywoodiense, siguiendo la estrella pretérita de

algunos insignes compatriotas suyos (1), aunque en los engañosos márgenes de la megalómana independencia de Francis Coppola y su productora Zoetrope. La experiencia de **El hombre de Chinatown** es la expresión de un desencuentro. Con Coppola, con un sistema, pero también con un modelo, con un mito admirado y añorado, irreconciliable con su propia identidad como cineasta. En esos cuatro años (1978-82) de rodaje, de enconado enfrentamiento de posiciones expresivas y de sistemas de producción y de rodaje, rueda otras dos películas, tiznadas de muerte. **Relampago sobre agua**, un desangelado retrato de un cineasta, Nicholas Ray, en sus últimos estertores de vida, imagen de un disidente pasado dentro de ese sistema. Y **El estado de las cosas**.

Efectuada esta purgación, rodará una reconciliación, **París, Texas**. Saldrá de ese desierto anímico, de esa sequedad expresiva (en donde la muerte y el fin son sus figuras cardinales), en el que las historias pertenecen a otro mundo y a otro tiempo, y narrará la historia de la recuperación de un personaje, que regresa al mundo de los vivos, y que vuelve a hablar (sus palabras vuelven a pertenecerle, y a proyectar sentido). Hay una dirección: devolver su hijo a la madre de éste, prostituta en un mundo prostituyente. Recuperará su imagen y la emoción. Luego, su siguiente película, **Cielo sobre Berlín**, constituirá el encuentro de una mirada, la angélica. El proyecto de una voz y una mirada. El Canto de la Narración. Desea volver a la Tierra.

El estado de las cosas, por lo tanto, es el reflejo de un estancamiento (ya no hay ni falsos movimientos, ni siquiera los del protagonista, ya señalados por la fatalidad), de un estacionamiento, de una puntual detención en la obra de Wenders. Sólo hay historias en las historias. Y su talante es escéptico en cuanto a la necesidad y viabilidad de las mismas en su cine y en el Cine.

Como ya expresa el póster de la película (doble imagen de un coche estacionado), el positivo y



el negativo de un mismo estado. La proyección de las imágenes están inmovilizadas. Y la vida sólo respira suspensión, vacío.

Pero todo esto se manifiesta en el filme con variadas resonancias, en conectadas pero diferenciadas direcciones.

Situándola en el tiempo de la producción, como ya ha quedado dicho, no es sino una reacción vital y reflexiva a su experiencia con **El hombre de Chinatown**. Además de los enfrentamientos ya señalados, podríamos añadir los de cine europeo-cine USA, B/N-Color, Coppola-industria. **El estado de las cosas** es una consecuencia supurante de esos confrontamientos, manifestando una amargura, una rabia y una sensación de pérdida que alcanza a todo un posicionamiento existencial. Visceralidad que no deja de ser fuente de los desequilibrios del filme, de cierta redundancia y afectación.

El comienzo del filme es declarativo. Un filme de ciencia-ficción en B/N: "Los supervivientes". El negativo de un cine espectacular. Pero es ficción (dentro de otra ficción). La historia (o su negativo) es otra. La de los componentes de ese rodaje, y la ausencia de historias, de movimiento, en sus vidas. Y la lucha del director (Patrick Bauchau) por lograr llevar a cabo su película frente a los problemas financieros. La carencia de negativo (en correspondencia con la carencia de vida de los personajes) le impulsa a buscar el apoyo necesario, en su productor norteamericano, enfrentándose con las invisibles y poderosas maquinaciones de un sistema que imposibilita su realización (transustantivación a un estado de las cosas del mundo, de la sociedad, que impide el rodaje de la vida de sus componentes, desorientados, carentes, sin propósito).

En este grupo de gente de cine se reproducen unas constantes: la repetición vital, el aislamiento, y la necesidad de las historias para rellenar un vacío, una desconexión.

Como los personajes de la película que están rodando, los cuales, ante el fin del mundo, amenazados por un virus mortal, intentan llegar al mar, esperanza de salvación; ellos, de un modo no espectacular, son unos buscadores (2) en un mundo que ya no respira, agotado.

Cortado el suministro de negativo para el rodaje, se enfrentan a su propia soledad y desasistencia: con historias, como el cámara (Samuel Fuller), las hijas del director o el actor que narra alucinantes historias sobre su infancia enfermiza. Enfrentándose a la noche y al sueño con patéticos rituales contra el (su) silencio: el actor con la bola terráquea, situando geográficamente su posición; otro actor haciéndose fotografías mientras se sumerge en la bañera; el guionista aislándose en los cascos de su *walkman*; el cámara durmiéndose con un reloj que da las horas; una actriz, desnuda, intentando dormir infructuosamente, acompañada del sonido del metrónomo; el diálogo de desencuentro entre la pareja de amantes, en donde el fantasma de la repetición de experiencias pasadas los distancia; y la mujer del director, contemplando las fotografías de sus hijas, en las que ella está siempre fuera del encuadre. El cine es su escape.

Ellos se encuentran en un hotel frente al mar, con una piscina de agua estancada como espacio intermedio (y que los señala). Están en Lisboa, el extremo de Europa, el fin de un mundo, al borde de la caída, en un falso retiro. Personajes sin espacio ni tiempo, exiliados (3). Los decorados de Lisboa inciden en esta consideración de extemporaneidad. El viaje en tranvía de la actriz (Isabelle Weingarten) leyendo la novela *Los buscadores* puntualiza estas consideraciones y sensaciones.

Frente a ellos, o sobre ellos, una realidad mediaticada, conectada, que les supera y manipula. La base de datos que le enseña el guionista al director donde tiene registrada su vida. O esos omnipresentes tendidos eléctricos que acompañan los encuadres en la estancia norteamericana del director (en el retrovisor, en la casa del cámara, en el último aparcamiento). Hilos que no llevan a ninguna parte, y que sólo dejan constancia de su condición de títeres.

Así, el viaje del director es sin retorno, en círculos sin fin, aunque encuentre a su productor en una sórdida caravana (como esa persecución en el aparcamiento planificada con un significativo picado. Es como un reloj de manecillas locas).

La muerte es el destino final. Anunciado en Portugal, con aquella rama en forma de cadáver que invade violentamente la habitación en una noche de tormenta. Intentará filmar (combatir) a sus invisibles asesinos, tan infructuosa como irrisoriamente.

El estado de las cosas no puede ser más desolador.

NOTAS

1. El protagonista de *El estado de las cosas* pasa, literalmente, sobre la estrella de Fritz Lang en la acera.
2. El director le da a una actriz la novela *Los buscadores*, en la que se basó *Centauros del desierto*, de John Ford, película que se anuncia en la marquesina de un cine en Estados Unidos. Una de las múltiples referencias, citas u homenajes presentes en el filme, y que dan fe de una añoranza de un tipo de cine, y de gentes de cine. Otras: "Los supervivientes" hace referencia a un filme de Allan Dwan; las presencias de Roger Corman y de Samuel Fuller, cuyo personaje está basado en Joe Biroc, octogenario director de fotografía en *El hombre de Chinatown*.
3. El autor del guión, en el que colabora Wenders, es Robert Kramer, otro disidente norteamericano desarraigado, de carrera marginal y nómada, cuya mirada se aprecia fundamental en la configuración del filme, sobre todo si se tiene en consideración su excelente *Doc's Kingdom*, película de exiliados vitales en Portugal, con un marinero con un tumor en la cabeza, impenitente narrador de historias, e hijo en busca de su padre y de su identidad desde Estados Unidos.

Alexander Zárate

París, Texas

(*Paris, Texas*, 1984)

Después de haber trabajado en Estados Unidos en la parcialmente fallida *El hombre de Chinatown* fue, sin embargo, en *París, Texas*, una producción totalmente europea, donde Wim Wenders consiguió fundir cierto espíritu y cierta estética de la cultura americana, con su particular forma de hacer cine, habitualmente más distante y cerebral, pero cargada en esta ocasión de un sentimentalismo magníficamente controlado. Le ayudó bien la base literaria que utilizó, el guión de Sam Shepard sobre el argumento de L. M. Kit Carson.

Una vez más es el viaje, y especialmente el desplazamiento a través de las imprescindibles



carreteras de larga distancia americanas propias de las *road movies*, el punto de partida para el proceso de búsqueda y reconstrucción de una vida (la del perdido y descompuesto Travis) lo que motiva a Wim Wenders para hacer una de sus películas más cálidas y emocionantes. El escenario es el reflejo directo de la situación de los personajes. Travis se encuentra en pleno desierto caminando sin descanso y sin rumbo, dando vueltas y buscando un lugar que desconoce: el vacío que le rodea es tan grande como el de su interior. Cuando le recoge su hermano, el viaje en coche evidencia la incomunicación: Travis, que se niega a decir una palabra o a expresar un sentimiento, se sienta detrás, y desde la barrera del asiento del conductor, su hermano trata de establecer un diálogo imposible. A medida que se concretan esos espacios (las calles de la ciudad, la casa de su hermano en la que reencuentra el calor familiar y a su propio hijo al que no ha visto en cuatro años) se va definiendo el origen del *shock* emocional, la ruptura con una mujer y una familia. El inconcreto espacio de una fotografía con un terreno vacío pero esperanzador, en **París, Texas**, reconcilia a Travis con su pasado a través del lugar en el que fue seguramente concebido.

Todo ese período de búsqueda y desentrañamiento emocional refleja un feliz entendimiento entre la mirada reflexiva de Wenders, la fotografía poderosa de Robby Müller y el lánguido y eficaz deslizamiento melódico de la guitarra de Ry Cooder, ya legendaria. Harry Dean Stanton y Dean Stockwell, dos actores nunca suficientemente valorados y condenados a roles secundarios, encontraron la ocasión merecida, desenmascarando en su relación el origen de la tragedia, que continúa después en la conexión creciente entre padre e hijo, cómplices en la tarea de reencontrar a la madre. El bálsamo afectivo que necesita Travis va surgiendo en la eficaz progresión dramática que crea Wenders, a través de secuencias como la localización y perse-

cución de Travis y su hijo a la necesitada esposa y madre, en la que el cariño que cada uno busca en el otro surge espontánea y calladamente, nunca por la vía del sentimentalismo.

Pero es en toda la parte final de la película donde Wenders consigue uno de sus mayores logros cinematográficos. Desde el desierto inicial sin dirección, Travis desemboca en un concreto y oscuro rincón, la cabina de un prostíbulo donde la mujer que perdió (memorable Nastassja Kinski) consuela a través de un cristal al hombre que está al otro lado, en la oscuridad: es el vehículo para superarse en su incomunicación que necesita Travis, como antes tuvo que hablarle a su hijo a través de un cassette porque no se atrevía a hacerlo directamente.

El hallazgo visual de la larga secuencia en que Travis cuenta su historia a través del teléfono que conecta las dos estancias y posteriormente de espaldas al cristal a través del que ella mira sin ver, es inmenso y está perfectamente aprovechado por Wenders para crear una emoción desnuda y profunda que se desata en cada palabra, en cada uno de los escasos encuadres, en la luz o en la lágrima de Nastassja Kinski, culminando en el larguísimo plano de ella con Travis al fondo llevando su doloroso relato al clímax emocional.

Ricardo Aldarondo

Tokyo-Ga

(Tokyo-Ga, 1985)



Estrenado en 1985, pero con un proceso de rodaje iniciado en realidad antes de **París, Texas**, **Tokyo-Ga** es un filme clave en la evolución de ciertas preocupaciones del Wenders

maduro. Hablar de evolución aquí significa ante todo reconocer que con **Tokyo-Ga** el cineasta da un paso adelante, al pasar del ejercicio de homenaje/exaltación cinéfila, presente en buena parte de su obra anterior, y muy significativamente en **En el curso del tiempo** y **Relámpago sobre agua** -y en la autocomplaciente crítica a la industria que le tocó sufrir en **El estado de las cosas**-, a una reflexión mayor, la interrogación al medio sobre su propia utilidad, reflexión que se ensanchará posteriormente a todo el universo visual en su controvertida **Hasta el fin del mundo**.

La implicación de Wenders en el proyecto es total: figura como guionista -en colaboración con Peter Handke-, montador, productor y, *last but not least*, es su voz la que puntúa continuamente las imágenes, una voz que, en el mejor de los casos, sirve realmente como apoyatura, pero que a veces adquiere una cualidad vagamente molesta: Wenders parece traducir sólo algunas de las confesiones de sus entrevistados, nunca se tiene realmente claro cuándo su voz reproduce palabras ajenas y cuándo habla por ella misma. Su Virgilio en este viaje que se demostrará doloroso no es otro que el gran Yasujiro Ozu, origen mismo del proyecto, y los sentimientos que se apoderan por completo de su filo-ensayo son el desasosiego y la nostalgia: con evidente -pero respetable- retraso respecto a algunos cineastas que le abrieron camino, desde Antonioni a Godard, por poner dos nombres, Wenders reconoce su deuda con un cine que, hecho en un pasado todavía cercano, ya no podrá ser nunca como el que hizo el viejo maestro.

El filme se asienta sobre dos pilares. Por una parte, y a partir de los testimonios documentales de Chishu Ryu y de Yuharu Atsuta, respectivamente el actor y el director de fotografía preferidos por Ozu, Wenders se adentra en la forma de realizar del japonés. Por la otra, la mirada de su cámara se detiene, como la de Ozu, que hizo de la exploración del universo cotidiano el sentido de su cine, en algunos de los fenómenos que, desde su perspectiva occidental, le resultan más extraños: la magnética atracción que el juego del *pachinko* ejerce sobre los japoneses, la meticulosidad que emplean en la realización de cosas aparentemente absurdas -la industria montada alrededor de los falsos alimentos para escaparates, el juego del golf fuera de los campos apropiados para ello-, la invasión contaminante de pautas de comportamiento estadounidenses -la televisión, el cine, la moda, el rock-, tan presentes, por otra parte, en la formación personal y en el cine del primer Wim Wenders.

Pero el acercamiento a ambos, al Japón representado por Tokio y a Ozu, se demuestra contradictorio. Por una parte, extrañamente pobre. Wenders parece atrapado entre la fascinación y el abatimiento: sus indagaciones sobre Ozu resultan a la postre solo meramente introductorias, el sentido final que persigue se escapa por completo -no parece que el contacto con el mundo del maestro aporte nada nuevo a lo que Wenders ya se había llevado consigo en la mochila-, la conjunción entre su propia indagación sobre Tokio y la forma en que lo japonés -lo universal- está presente en el cine de Ozu parecen repelerse mutuamente.

Y sin embargo, el filme presenta a la postre una rara -y tal vez involuntaria- virtud: erigirse él mismo, en su aparente esterilidad, en su dubitativo recorrido, en la mejor prueba de lo que su realizador busca. **Tokyo-Ga** es la demostración de que el cine de Ozu permanece hoy abismalmente insuperado. La obsesiva búsqueda de la sencillez, el hermoso, extremo despojamiento del maestro japonés se concretan en las bellísimas imágenes de **Tokyo monogatari**, punto y final de un filme, el de Wenders, que se plega con respeto frente a un talento mayor que el suyo propio, ejercicio de modestia insólito en la trayectoria de un cineasta poco acostumbrado a la autocrítica.

Mirito Torreiro

Cielo sobre Berlín

(*Der Himmel über Berlin/ Les Ailes du désir*, 1987)



El ángel que quería ser humano baja a la Tierra para dejar de ejercer de mero observador, para sentir y vivir. Un deseo carga-

do de poesía y voluntarismo, por mucho que el Berlín que va observando desde su elevada posición no sea un mar de esperanzas. Un párpado se abre en la primera imagen tras los créditos, y saltan algunas de las constantes en Wim Wenders: los planos aéreos de la ciudad recortada en sus grises edificios; la necesidad de moverse, volar y cambiar de ciudad en el primer encuentro con Peter Falk; el sentido de la soledad y la incertidumbre, el rumbo inconcreto de unas vidas por descubrir. Pero esta vez el viaje será en círculo, sobrevolando Berlín a través de un ángel que conoce no sólo los hechos sino también las reflexiones de los habitantes, sus desesperanzas, sus deseos, su desolación, y quiere participar en la incógnita continua que preside esas vidas, frente a la inerte existencia fuera del tiempo y el espacio que él lleva.

A partir de una serie de reflexiones del escritor Peter Handke ("*Cuando el niño era niño...*"), que marca el punto de partida reflexivo y observador de un guión inusual firmado a medias con Wim Wenders, el director, que llevaba tres años sin rodar un largometraje desde **París, Texas**, encuentra el material literario perfecto para poner en funcionamiento su capacidad para crear imágenes fascinantes, que superan con su carga poética y su mágico movimiento interno, la coherencia formal que el conjunto puede perder en algunos momentos. Los interrogantes y observaciones que va introduciendo el texto, desembocan en imágenes que van más allá de lo descriptivo para elaborar un sueño poético en el que el tiempo es pausado y envolvente, acoge los traumas del pasado y los deseos del futuro, todo lo que se gana (la esperanza de los niños, el amor de Cassiel por la trapecista de un circo en plena decadencia) y lo que se pierde (un viejo buscando sin descanso la plaza de Postdam, el esplendor de antes de la guerra) en el espacio entre la vida y la muerte.

Venciendo la frialdad de buena parte de su cine, Wim Wenders consigue en **Cielo sobre Berlín** el tipo de emotividad contenida que alimentaba los mejores momentos de **París, Texas** por medios muy distintos. La palabra tiene una importancia vital, como indica la pluma que escribe los versos al comienzo y al final del filme, y marca el carácter abierto de una estructura que marca sensaciones y sentimientos, más que hechos, al narrar una historia con un núcleo de lo más simple. Es la conjunción de una serie de elementos en pleno rendimiento lo que provoca ese ambiente mágico: el enigmático mundo literario de Peter Handke, la hermosa fotografía en blanco y negro (excepto en los momentos hu-

manos del ángel, en color) de Henri Alekan, la música discretamente trágica de Jürgen Knieper y la presencia reposada y afable de un Bruno Ganz perfecto en su encarnación del ángel. Ellos crean el marco para la sorpresa seductora: el enorme espacio de la biblioteca que recoge la sabiduría y la soledad del mundo; el divertido juego de Peter Falk con su personaje, en el que todos ven a Colombo, conexión entre dos mundos que puede solucionar los problemas terrenales con la experiencia de un ángel; la observación de la melancólica Marion (Solweig Dommartin) en su *roulotte*; la aparición de Nick Cave sobre el escenario cantando "From Her to Eternity" y el contraste de la estancia rockera con el lujoso local contiguo donde se confirmará el amor... Un conglomerado de emociones y reflexiones que constituye un retrato completamente personal de un Berlín tan real como fantasmagórico.

Ricardo Aldarondo

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/ Carnet de notes sur vêtements et villes

("Anotaciones sobre vestidos
y ciudades", 1989)



Cuando el Centro de Creación Industrial, perteneciente al parisino Centro Pompidou, se dirigió a Wim Wenders para encargarle un largometraje sobre la figura de Yohji Yamamoto, el realizador se encontraba enfrascado en la preparación de uno de sus proyectos más ambiciosos y, seguramente, el más desmesurado: **Hasta el fin del mundo**. Para entonces

Wenders ya se había rendido ante los trabajos del diseñador japonés. El vestido que Marion (Solveig Dommartin) luce en la secuencia de la declaración de amor de **Cielo sobre Berlín** era una creación de Yamamoto. Wenders no duda en afirmar que "la escena terminó de perfilarse cuando encontramos el vestido rojo". Su admiración le lleva a afirmaciones más contundentes: "Antes de conocerle me vestía de cualquier manera. Cuando llevo sus ropas tengo la sensación de estar protegido. Aseguran en cierto sentido la función de las armaduras de la Edad Media. En uno solo de sus trajes está contenida toda la historia del vestido". Es fácil suponer, por tanto, que aceptó de inmediato el encargo, no sin antes dejar claro que trabajaría con total libertad.

Desde un principio se planteó realizar un filme "con" Yamamoto y no "sobre" Yamamoto. Se trataba para él de buscar los paralelismos entre dos procesos de creación aparentemente diversos, pero cuyos nexos fue reconociendo a lo largo del trabajo en común. Wenders identifica los trabajos previos de documentación, los primeros bocetos del modisto con sus primeros borradores de guión. A lo largo de la película va siguiendo ese proceso de gestación paso a paso, hasta los últimos golpes de tijera que Wenders asimila con contundencia al montaje cinematográfico cuando coloca uno de sus omnipresentes monitores de vídeo (que muestra ese preciso momento del trabajo de Yamamoto) sobre una mesa de montaje. Paralelismo que se extiende también a las fuentes de inspiración. Una y otra vez vemos a Yamamoto hojear las viejas fotografías que inspiran sus creaciones y que son, a su vez, presencias recurrentes en la obra del cineasta. París y Tokio nos son mostradas como ciudades intercambiables, frías y llenas de vida a la vez. Desde la secuencia inicial (y esto se repetirá obsesivamente) la confusión está servida. La cámara recorre en una rápida panorámica una aséptica vía urbana desde el interior de uno de los muchos automóviles que la atraviesan. Junto al volante un monitor de vídeo, ¡otra vez!, ofrece una panorámica similar. Sólo la aparición en el asfalto de la segunda de signos japoneses nos permite distinguir una ciudad de la otra. Para Wenders, para Yamamoto, la ciudad es su escenario. Sus trabajos serían inconcebibles sin ella. La ciudad en singular, porque, en definitiva, esa confusión que muestra la pantalla dividida es la misma confusión de todas las ciudades desarrolladas de este fin de siglo.

Poco parece importarle el resultado del trabajo

de Yamamoto, esas ropas cuyas excelencias nos ha cantado. Su obsesión está en captar el proceso creativo. Nada más ilustrativo de este afán que la secuencia, repetida en dos ocasiones, en la que el pase de modelos ocupa la mitad superior de la pantalla, mientras que en la inferior vemos las imágenes de dos monitores de vídeo. Mientras que el desfile, que en principio se supone que es la culminación de cualquier modisto, el resultado en fin de todo su trabajo, nos es mostrado "de lejos", las imágenes en vídeo nos "acercan" a los trabajos previos en el taller de Yamamoto con su equipo y al propio Yamamoto hablando de sus ideas acerca de su oficio. En definitiva la prioridad es clara a favor de la teorización y de ese proceso creativo respecto al resultado de ambos. Se busca al autor más que su obra. La firma más que el objeto firmado (1). Esto, no obstante lo fascinante del planteamiento, lleva al mayor lastre de la película: el ensimismamiento. Wenders nos bombardea a lo largo de setenta y nueve minutos con una reflexión en exceso autocomplaciente. A la hora de plantearse esta reflexión decide trabajar simultáneamente con una película de 35 mm y con vídeo. Por primera vez se pasa al "enemigo" (Wenders *dixit*) para hacerle su aliado. La flexibilidad de este joven soporte le permite meter la nariz hasta el último rincón del trabajo diario de Yamamoto, pero le hace caer en la truculencia. Bombardeo, sí, de *collages* de imágenes artificiosas, montadas a su vez con espesa sofisticación: Aquello del cine dentro del cine (en este caso el vídeo dentro del cine, pues es siempre éste el que contiene a aquél) es llevado al exceso. Toda esa sofisticación no parece precisamente la mejor forma de retratar a un creador que, tanto en sus declaraciones como en sus creaciones, parece el paradigma de la sobriedad. Lejos del soberbio ensamblaje que dos años después representará **El sol del membrillo** entre Víctor Erice y Antonio López, a Wenders se le escapa de entre los dedos una reflexión *a priori* fascinante pero, en definitiva, torpemente ensimismada. En todo caso la similitud entre ambos esfuerzos es notoria (2). Wenders acaba la película como la ha comenzado: con esa obsesiva imagen -rastreada a lo largo de toda su filmografía- de la nieve de una pantalla de televisión, que sirve de fondo a los carteles de crédito. La angustia del escritor ante el folio en blanco se torna en la angustia del cineasta ante la película sin impresionar.

NOTAS:

1. Véase, si no, la secuencia en la que Yamamoto

ensaya una y otra vez su firma, una firma veloz, contundente, borrada una y otra vez para reaparecer de nuevo segura de sí misma.

2. Hay una breve secuencia en el filme de Wenders que muestra una solitaria cámara de vídeo sobre un trípode. Consciente o inconscientemente, Erice retoma esta bella imagen para concluir **El sol del membrillo**.

Jesús Angulo

Hasta el fin del mundo

*(Bis ans Ende der Welt /
Jusqu'au bout du monde /
Until the End of the World, 1991)*

Como un compendio de todo el cine de Wenders, **Hasta el fin del mundo** se convierte en un espectáculo multidireccional en el que el director alemán lleva al extremo su voluntad de hacer del mundo un único espacio a través del viaje incesante, poniendo de manifiesto una vez más que es capaz de moverse como pez en el agua en un terreno particular que tiene sus fronteras entre lo sublime y lo ridículo.

Hasta el fin del mundo responde a un doble sentimiento, de fascinación y de miedo, ante la llegada del año 2.000. Un doble sentimiento que amplía al mundo de la tecnología y a su incidencia en la vida y los sentimientos de las personas. Esta ficción futurista, que comienza con trazos de *thriller* y se convierte en una aventura estrambótica a través del mundo, es uno de los más atrevidos y queridos proyectos de Wenders, que contó con un amplio presupuesto para llevar a cabo un juego audiovisual irregular en cuanto a estructura y objetivos concretos, pero seductor por su torrente de ideas e imágenes encontradas. Una marcianada que presenta a un Wenders libre de ataduras, probando, mezclando y diseñando fórmulas más allá de lo establecido.

El juego de persecuciones que conduce Claire (de nuevo Solveig Dommartin) en la primera parte funciona a trompicones, pero va marcando la libertad que impera en el territorio que busca Wenders para un filme hablado en numerosos idiomas, en el que se pasa continuamente de



Francia a Alemania, de ahí a Japón (con un homenaje a Ozu a través de la presencia de su actor favorito Chishu Ryu), a Estados Unidos y al desierto australiano, donde se concreta la anécdota de ciencia-ficción que sustenta el filme: en el año 1.999, un satélite está a punto de explotar y puede causar el fin del mundo.

El buen gusto musical de Wenders, y su conexión con algunos de los más válidos nombres del rock, desembocan en una espléndida utilización de la banda sonora, a través de las canciones, casi todas grabadas para la ocasión, de ilustres como Talking Heads, Nick Cave, Julie Cruise, Patti Smith, Elvis Costello, Lou Reed, U2, Neneh Cherry y Can, entre otros. Los múltiples paisajes en los que se va desarrollando la acción de la primera parte, se convierten en terreno propio y unitario gracias a la fotografía en chillones colores y brillante luminotecnia de Robby Müller, punto fundamental en la aventura audiovisual que el filme quiere definir, y se irá concretando en la segunda parte. Los video-telefones, las futuristas motos de policía, la cámara para imágenes que puedan ver los ciegos, son los signos de un futuro tan alentador como temible. Wenders se apoya en esos elementos y en el laboratorio de la descompuesta familia del personaje de William Hurt, para bucear en las posibilidades de la imagen, sin renunciar a sus reglas del cine, pero adoptando rasgos del *videoclip* y la imagen electrónica. El enredo de espionaje y persecución presentado desemboca en un viaje interior a través del ordenador y la memoria humana que transforma la habitual

fascinación viajera de Wenders, con más de una referencia a la secuencia alucinógena de **2.001, una odisea del espacio**, en un curioso drama familiar ecológico-futurista en el que el hombre se salva de sus propias catástrofes. La máquina con la que William Hurt fotografía escenas por todo el mundo para que su ciega madre pueda ver a sus familiares por primera vez en cincuenta años, salva algunas carencias pero no puede evitar mostrar también la decadencia y el dolor.

En ese espectáculo total, en el que cabe el sentimentalismo y el sarcasmo casi al mismo tiempo, que quiere diseñar Wenders, el pulso no es constante, pero esa irregularidad marcada por el exceso y la falta de pudor hacen de **Hasta el fin de mundo** uno de los filmes más atractivos de Wenders.

Ricardo Aldarondo

¡Tan lejos, tan cerca!

(*In weiter Ferne, so nah!*, 1993)



Wenders retorna a Berlín con la metáfora (y la mirada) de los ángeles como recurrente figura, con el afán de retratar el estado de los tiempos tras la caída del Muro. **¡Tan lejos, tan cerca!** se constituirá en un manifiesto aleccionador sobre unos tiempos sin timonel.

Las primeras imágenes poseen la impronta evocativa de **Cielo sobre Berlín**. Esa otra mirada perceptiva, transfigurada y pregnante, en la que el verbo de Peter Handke se revelaba como uno de los fundamentos esenciales de una epifanía (y cuya ausencia se añora en demasía en esta catequista recuperación de los ángeles).

En la apertura de **¡Tan lejos, tan cerca!** nos reencontramos con el ángel Cassiel observando la ciudad desde las alturas (ahí le habíamos dejado en las imágenes finales de **Cielo sobre Berlín**). Tres situaciones consecutivas nos dan la pauta del filme, en relación a su discurso. Cassiel escucha el tráfico de pensamientos y de soledades de las personas que circulan en sus coches. Y, pasando de lo anónimo a lo singular, las divagaciones existencialistas de Gorbachov sobre el sentido de la vida. Para, acto seguido, observar a su compañera Magdalena (Nastassja Kinski) asistiendo las penas de un hombre, al que sostiene como en la escultura de La Piedad, en un arrabal desolador.

Imagen que retiene la proposición de Wenders en este filme. La idea del Amor. Mirar con amor, tomando y dando. Atender: prestar atención, preocuparse. Preocuparse del "compañero" salvando la ajenidad del despersonalizado tráfico. Y una pregunta, que obsesiona a Cassiel, apoyada diegéticamente en la canción de Lou Reed: "¿Cómo ser bueno?".

Todo esto configura el sentido de la caída de Cassiel. En principio, casual (en la diégesis, que no en el discurso). Cassiel se había introducido en el hogar de una familia cualquiera (madre e hija), a las que sigue con particular atención. Lo que constituirá una primera llave a la evocación de un pasado traumático (la Segunda Guerra Mundial, el nazismo) a través del anciano chófer. Y el descubrimiento de otro observador, Winter (Rüdiger Vogler), un detective que registra el vacío, hastío y futilidad de la vida de los humanos. Y que tiene tratos con un *gangster* interesado en la madre y la hija.

Aquí comenzarán a enmarañarse las diversas líneas de la narración, sin que la unidad y la coherencia logren entretejerse con rigurosidad y claridad, en el deambulante desarrollo argumental y estilístico.

Cassiel perderá su condición angélica al salvar a la niña de una fatal caída. Pero es que esa niña no es más que el cordón umbilical con el pasado. Salvarla (metafóricamente hablando) es intentar librarla del peso de un pasado nazi, que se reencarna, metonímicamente, en la figura de su tío, el *gangster* traficante con armas y pornografía (Horst Buchholz), y que "vuelve del pasado" (se exilió con su padre a Estados Unidos, ¿la nueva amenaza?) con actitudes parangonables, y tan enajenantes. Ese pasado presente queda manifiesto en la secuencia del museo, cuando Cassiel relaciona ambos tiempos y per-

sonajes (en una súbita evocación que tiene bastante de revelación cuasireligiosa, y que recuerda al protagonista de **La zona muerta** de Cronenberg). Su gesto es explícito: evoca "El grito" de Edvard Munch (como bien observó mi querida Karin después de la proyección).

La caída ya no está motivada (como ocurría con Daniel en **Cielo sobre Berlín**) por un ansia de experimentar la condición terrenal, desde una perspectiva de aprendiz-niño, como novedad, como descubrimiento, y en especial el amor (compartición de dos soledades juntas), sino el afán de salvación de un mundo que se degrada, y que corre peligro (la salvación de la niña es un gesto instintivo, que adquirirá después unas resonancias de cruzada). Y se convertirá en una carrera contra el tiempo, contra el renacimiento de un pasado tenebroso bajo otras formas, contra un presente inerte, maleable. Pero la perspectiva del niño-ángel determinará aquí una ingenuidad un tanto *naïf*.

De ahí la importancia de la figura del Tiempo (Willem Dafoe, de nuevo excelente), llamado Flesti Emit (inversión de *time itself*). Aunque su presencia intermitente, además de retórica, se difumina en cierta indefinición dramática.

El tiempo acucia, parece decirnos Wenders. Por eso Winter llega tarde, y muere (aunque su sentido aparezca un tanto opaco). La caída del muro no ha supuesto sino una libre circulación de imágenes de violencia (y de la violencia de las imágenes de las que estamos presos y cegados) y de la violencia misma. Ese es el diagnóstico de nuestro tiempo sin mirada. Todo es impersonal y frío, como esa luz de neón del metro, en donde adolescentes andan con armas, para ajustar cuentas, y tahures engañan a los transeuntes con trucos (violencia y mentira como flores del mal de nuestros días). Cassiel es el mensajero que combate a uno de esos traficantes del mal.



Pero todas estas ideas no van más allá de una propuesta bienintencionada pero primaria en su concepción, amén de confusa en su desarrollo.

Si las primeras imágenes tras la caída manifiestan cierta eficacia en sus apuntes, humorísticos y de observación (en el metro; el contacto con Daniel; el conocimiento de la comida y de las agujetas...), su caída en la desgracia (borracheira, atraco, indigencia), en su impotente anhelo por conseguir una identidad y un hueco en una sociedad hostil, se resiente de sus trazos gruesos y de su concepción predeterminada, inferida. Demuestra más que muestra.

Y figuras recurrentes de **Cielo sobre Berlín** como Peter Falk/Colombo, el circo o el inevitable concierto (esta vez, Lou Reed) poseen el rango de lo formulario, deviniendo estéril.

La trama gangsteril que domina el último tramo del filme, además de confusa, cae en lo grotesco. Un tono rocambolesco (como las aventuras de Fantomas), con un humor postgodardiano un tanto desencajado, hace perder definición y relieve a la narración de esa sorprendente cruzada de ángeles y gente del circo contra el traficante. Por mucho que la resolución sea trágica, con ese sacrificio angélico de Cassiel. Una nueva caída, un nuevo rescate de la niña (la esperanza de Alemania), le devolverá a su condición de ángel observador y protector, y detentador del espíritu del Amor que navega con el barco en el que viajan los otros protagonistas hacia el futuro.

La proposición de un aprendizaje atento y afectivo de la mirada, por lo tanto de la actitud, queda diluida en una mirada cinematográfica y discursiva más que de ángel, de querubín. Algo se ha perdido desde **Cielo sobre Berlín** en un estilo ecléctico y etéreo.

Alexander Zárate