

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Wim Wenders y la figura del autor moderno

Autor/es:
Wejnrichter, Antonio

Citar como:
Wejnrichter, A. (1994). Wim Wenders y la figura del autor moderno. Nosferatu. Revista de cine. (16):8-11.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40904>

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 y la figura del autor moderno

Antonio Weinrichter

Durante este curso pasado visitaron Madrid con pocos meses de diferencia Wim Wenders y Alain Tanner. Siendo como son dos ilustres "supervivientes" del otrora glorioso cine de autor de los 70 (en su momento, que parece tan lejano, heredero de aquellos nuevos cines nacionales de los 60 que impusieron la noción moderna de autor), no pude resistir pregun-

tarles por una cuestión que me viene preocupando: la crisis del concepto mismo de "cine de autor" -crisis de mercado, de público- y la propia parte de culpa de los autores en esta gradual pero innegable pérdida de relevancia de lo que había sido un modelo "alternativo" a Hollywood y a las comedias de consumo local (los dos tipos de cine que no conocen la crisis).

Ninguno trató de echar balones fuera. Tanner adujo motivos externos ("*La modernidad ha llegado a su fin y se vuelve a formas tradicionales del cine*", "*La TV pública ya no quiere trabajar con nosotros*", "*Hoy día ya no tiene sentido producir un filme que no se pueda convertir en un evento al estrenarlo; no tiene sentido ni rodarlo*", "*El público ha perdido el sentido de la aven-*

tura, ya no quiere escuchar"), pero quizá la parte más reveladora e íntima de su respuesta fuera ésta: "Los autores tenemos parte de culpa porque utilizamos un material con el que se ha hecho cada vez más difícil trabajar. Con 30 canales en la tele casera, la imagen se devalúa, su valor se debilita. Es más interesante el rostro de un mono en un documental zoológico que el de cualquier actor de telefilmes... A pesar de la saturación, siempre se podrían encontrar historias... Pero no hay ideas, no hay ideología. Es difícil saber si te queda algo por decir y hallar la forma de decirlo. Antes todo parecía más relevante: había una corriente de ilusión que se ha perdido".

Wenders firmaría sin duda muchas de las lúcidas y demolidoras razones expuestas por Tanner. Pero en esta ocasión prefirió seguir una línea autopunitiva, que podría sorprender en quien ha abanderado la Academia Europea del Cine-presunta agrupación de fuerzas comunitarias frente al "enemigo" americano- pero quizá no en quien adopta, en el famoso debate del GATT, por libre, una postura separada de la resistencia que precognizan los franceses y a favor de "comunicarse mejor con nuestros colegas americanos, buscar la forma de hacer coproducciones y tratar de distribuir mejor el cine europeo en USA, para lo que habría que empezar por doblarlo al inglés-americano". Tras decirme esto, Wim prosiguió: "Debemos considerar por qué hemos perdido a nuestro público hasta un extremo tan dramático. El autor europeo se centró demasiado en cuestiones de lenguaje y en mantener sus privilegios como responsable total de sus filmes. El tiempo ha dejado esto

atrás. El cine de autor fue un modelo excelente en los 60, y revivió en Alemania durante los 70, pero uno de los motivos del empuje del cine americano es que siempre ha sabido separar bien el rol del director, el guionista y el productor, separación que el cine europeo eliminó en favor del primero. Creo que ésta es, en parte, la razón del declive de nuestro cine de autor. Si el autor insiste en retener sus privilegios, no recuperaremos nuestro público".

Curiosamente Wenders no mencionó aquí, a diferencia de Tanner, sus temas favoritos en anteriores visitas: el estatuto de la narración, sus esfuerzos por no producir una ficción indiferente (el pecado capital del Autor: mejor pecar de herético) y otras cuestiones relativas a la ontología de la imagen y la ética del cineasta. Esta vez habló con una mezcla de humildad y pragmatismo que resultaba especialmente curiosa viniendo de uno de los pocos que han escapado de la quema sufrida por la figura del Autor tal y como la conocíamos (y respetábamos, y escuchábamos su obra). Es cierto que ahora su estrella atravesaba una fase de menor fulgor relativo, al no haber convencido demasiado sus dos últimos filmes, **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), y al remontarse a 1987 su anterior título "indiscutible", **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987), del que **¡Tan lejos, tan cerca!** no deja de ser una secuela a la europea, por mucho que Wenders se empeñe en decir que el Berlín del 87 y el del 93 son "como dos planetas distintos" y añade: "Me di

cuenta de que para mostrar ese cambio era mejor recurrir a la misma mirada (del primer filme) y no a otra distinta". Persiste la impresión de que, a pesar de su belleza (*déjà vu*, por otra parte), **¡Tan lejos, tan cerca!** no añade mucho al *opus wendersiano*.

Y ello sucede en un momento en el que, como atestiguan las dos autorizadas voces que cito más arriba, el paradigma mismo del cine de autor está en entredicho: baste recordar la reciente reposición de **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977), título mítico no hace tanto, que pasó sin pena ni gloria. Público y (mucho) crítica afirman que "vuelve la aventura". El cine europeo se muestra vacilante y los últimos "descubrimientos", el Kieslowski francés, Almodóvar y Loach, no representan sino una vuelta a modelos de antaño: respectivamente, el cine galo de *qualité*, la comedia costumbrista con nuevos "tipos" y el realismo de la escuela de la TV pública británica. Y el espacio y la expectativa que antes eran patrimonio de los autores europeos van siendo inexorablemente llenados por los independientes-USA en festivales y salas de ensayo: entre Hollywood y los *indies*, América nos tiene cogidos, al espectador y al Autor europeos, entre dos fuegos. Claro que también aquí ocupa Wenders un lugar especial, como lo demuestra la "fase americana" de su obra, desde 1977 a 1984, o sea, de **El amigo americano a París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), pasando por **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982) y **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) -dentro de este período rodó también, significativamente, **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge*/

The State of Things/O Estado das Coisas, 1982), película muy comunitaria que, según Wenders, "define una posición que es más la del cineasta europeo que la del americano".

La especial relación de Wenders con lo americano ha sido siempre un rasgo distintivo de su imagen de Autor: su cine ha servido para acuñar frases como "los americanos nos han colonizado el subconsciente" o expresiones como ésta del "amigo americano", hoy de uso común para expresar el efecto de dicha cultura (y otras cosas) sobre nosotros. A ello hay que añadir su proximidad a la cultura rockera y a la tradición del cine clásico de Hollywood, y su utilización de figuras emblemáticas como Dennis Hopper, Nicholas Ray, Samuel Fuller o Peter Falk. Wenders conocía la cultura americana, reconocía la influencia que había ejercido sobre él -y sobre nosotros- e invirtió ese (re)conocimiento en sus películas, tras una primera fase conflictiva en la que confesó sentirse limitado por la potencia del modelo expresivo acuñado en Hollywood. Llegó al extremo de sufrir una "purificadora" aventura americana que se saldó con una obra mixta, mestiza de mirada europea e iconografía americana, que fue **París, Texas** y que se constituyó en su mayor éxito comercial sin empañar sus entonces excelentes relaciones con la crítica: salió mejor película del año en la votación de *Fotogramas*, por ejemplo. Wenders afirmó que era la más americana de sus películas e insistió en que se estrenara "doblada" en los países en los que esta técnica fuera habitual.

¿Una pura concesión comercial, impensable en un Autor de pura cepa? Pero es que para

entonces el amigo Wim se había convertido en algo muy parecido a una estrella, hasta donde un cineasta pueda llegar a serlo: su segunda visita de promoción a Madrid, en 1982, para presentar **El estado de las cosas**, propició un encuentro con el público en la sala Alphaville que tuvo algo de acontecimiento. Aplausos y risas, numerosas intervenciones espontáneas, peticiones de autógrafos y una atmósfera de calidez y emoción que se suele asociar a los astros del cine y que era tanto más sorprendente cuanto se consideraba el carácter "denso" de sus respuestas. A Wim seguía costándole trabajo hablar o levantar la voz por encima del murmullo pero ya hacía gala de un sentido del humor que ha ido mejorando con los años: sin llegar al espectáculo en que sabe convertir un Godard sus ruedas de prensa, las apariciones públicas de Wenders le han ido revelando como un aceptable *entertainer*.

Con la posible excepción de cierta generación reciente de cineastas chinos y, quizá, vascos, en el cine contemporáneo lo que surgen son autores aislados (Egoyan, Kaurismäki, Greenaway, Hartley) y no movimientos o generaciones como antaño. Quizá la última "nueva ola" fue la del cine alemán de los 70. Fuera de su país (en donde Fassbinder fue eso que los ingleses llaman *inspirational*), la figura que se convirtió en estelar fue la de Wenders: Herzog pronto se perdió en volcanes y cordilleras, Schlöndorff hizo una carrera aburrida y Reitz sólo emergería con **Heimat**. ¿Por qué Wenders? Sus películas eran relevantes, más "limpias" (el término, usado en un sentido no elogioso, es suyo) y menos "localistas" que las de Fassbinder y tenían la mencio-

nada *USA connection*. Tenían bastantes más cosas, claro, como intenté describir en el libro que escribí sobre él hace trece años. Pero además Wenders se construyó una cierta imagen -seguramente de manera menos deliberada que un Hitchcock- que jugó en su favor. Imagen suma de elementos anecdóticos (Wim cambiaba el color de la montura de sus gafas casi con tanta frecuencia como cambiaba de "novia") y de otros menos "comerciales", pero que ayudaron a darle a dicha imagen su perdurabilidad: algunas veces para explicar opciones concretas de su trabajo pero otras para opinar sobre el "estado de las cosas" del cine actual, Wenders proponía un convincente discurso moral sobre el oficio de crear imágenes. Así, cuando decía que había rodado una película en blanco y negro porque la única alternativa era el color "*y en este caso no era una alternativa porque quería hacer un filme sobre ideas*", o cuando hablaba de la imagen-vídeo como de un cáncer que sufría el cine. Wenders seguía así una línea discursiva sobre la "imagen justa" instaurada por el "padrino" de los autores modernos, Godard (que dijo preferir, por cierto, "*juste une image*": otro que no es limpio).

Mientras otros directores se muestran refractarios a dar material bueno (publicable) a la prensa, Wenders afirma ser "*un témpano con los críticos*" (le ví apabullado cuando hablé con él en Cannes tras el pase de **¡Tan lejos, tan cerca!**), pero ha llegado a convertirse en una especie de portavoz oficioso de la comunidad internacional de cineastas. Mientras otros directores se limitan a cultivar su pequeño jardín, Wenders recorre el mundo con su cámara de fotos



(es su forma de buscar o encontrar ideas), establece relaciones con colegas de todo el planeta que compartan con él cierta visión del cine, participa en manifiestos y academias, produce a unos cineastas y apadrina a otros (impresionado por el segundo largo de Egoyan, le dio el dinero de un premio para ayudarlo a hacer el siguiente), rueda cortos sobre sus compañeros o acepta un encargo para hacer un filme sobre diseñadores de moda, proyecta rodar en Lisboa un semi-documental en el marco de la capitalidad cultural que dicha ciudad ostenta este año, etc. Cuando *Cahiers du Cinéma* le nombró redactor jefe de su número 400 (en el 300 el editor invitado había sido Godard), Wenders convocó a la crema de los autores del cine mundial para que le mandaran fragmentos de guiones que no habían podido llegar a filmar.

Wenders es un Autor reconocido que se mueve como un diplomático, sin especiales pretensiones de representatividad, por el planeta Imagen. Y, si domina la Geografía, no olvida la Historia, apoyándose en sus mayores: Ray -**Relámpago sobre agua**, que tenía el subtítulo "Nick's Movie"-, Ozu -**Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985)- y ahora el proyecto que tiene con Antonioni. Esto va más allá de la cinefilia y del reconocimiento del respeto debido a la tradición (que pocos han llevado a la práctica hasta tal grado): recuerda aquella escena de **Hail! Hail! Rock and Roll!** (Taylor Hackford, 1987) en la que Keith Richards se arrimaba a Etta James y a Chuck Berry como para salir en la foto. Wenders puede ser "sólo" un Richards del cine: en un medio contaminado, casi decadente, recorre con una visión modernista caminos que otros abrieron antes que él, al mismo

tiempo que no olvida nunca rendirles tributo.

Mientras tanto, ahora puede permitirse hacer que rockeros de lujo compongan para él en vez de limitarse a poner el disco como hacía en sus primeras películas. Pero la cuestión clave es si sus películas "cuentan" tanto como antes, si siguen siendo una de las mejores razones para la esperanza de quienes aman el cine, como le piropeó *Cahiers du Cinéma*. Si Tanner se exilió ("*Suiza no genera su propia ficción: es mejor irse*") para trabajar sin red en el Sur, Wenders se mudó hace mucho para instalarse en el planeta Cine. Tanner vive la frontera como algo peligroso y creativo, Wenders vive distraído por los problemas de la aldea global audiovisual. Su cine necesita un (con)texto para no reflejar sólo los ¿falsos? movimientos de un turista accidental.