

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El viaje por el límite. Exterior-Interior del espacio construido

Autor/es:

Gorostiza, Jorge

Citar como:

Gorostiza, J. (1994). El viaje por el límite. Exterior-Interior del espacio construido. Nosferatu. Revista de cine. (16):42-45.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40909>

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

Paris, Texas
(Paris, Texas,
1984)



El viaje por el límite

Exterior-Interior del espacio construido

Jorge Gorostiza

Wim Wenders recordaba en una entrevista sus primeras relaciones con la Arquitectura. De niño vivía en un pequeño apartamento y su padre compraba revistas de arquitectura porque tenía la idea de construirse algún día una casa: *"Recuerdo muy bien a Mies van der Rohe por sus increíbles casas, muy bajas, con grandes techos planos y grandes ventanas, todo en cinemascopé. Las casas que yo dibujaba eran así también, nunca de dos pisos, cosa que detestaba, con grandes ventanas y espacios y un patio interior. Era mi sueño"* (1).

La existencia de un límite, de un borde, implica una construcción. Ese límite separa dos espacios que, en el caso con mayor intervención humana,

pueden ser el exterior y el interior de una construcción.

Mies van der Rohe, con sus grandes ventanales enteramente acristalados, intentaba eliminar el límite entre el interior y el exterior. Wenders en sus películas traspasa ese límite o transita por él.

Pero antes de saber cómo lo hace, hay que conocer la forma que tiene de describir el espacio. Wenders, como todos los creadores que pueden suscitar algún interés, ha introducido una nueva forma de mirar, un nuevo modo de narrar la realidad que le rodea.

Formas de mirar

Normalmente los directores

intentan sumergir al público en la historia que están contando para que se olviden de su posición real ante la pantalla. Wenders, por el contrario, recuerda al espectador que está "mirando desde fuera" lo que sucede; ese distanciamiento lo logra con movimientos de cámara que, aunque parezca una contradicción, son planos subjetivos.

En *El amigo americano* (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977) Jonathan es mostrado en un plano general durmiendo en una butaca del aeropuerto Charles de Gaulle; la cámara se acerca con un movimiento hacia adelante hasta que se para; por un lateral aparece Minot y por detrás del asiento despierta a Jonathan. El siguiente plano es

otro movimiento hacia adelante que se acerca al coche donde espera Rodolphe; el contraplano muestra a Jonathan y Minot subiéndose en el coche. En ambos casos se ha seguido el punto de vista de Minot, pero no lo hemos sabido hasta que, en el segundo caso, se ha visto el contraplano, y en el primero, la cámara se ha parado, continuando el personaje hasta que aparece en el encuadre (2).

En **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) hay un movimiento rápido por el centro del puente Langenscheidt, llegando hasta un hombre herido; en el siguiente plano la cámara se sitúa detrás del personaje y de Daniel, moviéndose levemente de izquierda a derecha tres veces; el último plano de la secuencia es otro movimiento, pero esta vez hacia atrás, por la acera del puente precediendo a Daniel, hasta que se llega a la mitad del puente y la cámara encuadra en un picado un tren que pasa por debajo. El primer plano es en realidad la visión de Daniel, que acude en ayuda del herido; los otros planos han tenido un punto de vista externo, sirviendo para mostrar perfectamente un espacio urbano. El ángel atraviesa un puente que se convierte en el símbolo de la unión entre dos márgenes. El ángel cruza el límite en dos sentidos.

Wenders rompe la identificación que podría producirse gracias al uso de planos subjetivos, cuando muestra su artificio.

En otros casos los movimientos de la cámara sirven para que el espectador descubra un determinado espacio al mismo tiempo que los personajes. En **Hasta el fin del mundo**

(*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) la cámara asciende, acompañando a Claire y Trevor que suben por una colina, descubriendo una pequeña laguna que estaba fuera de campo en el inicio del movimiento. En **El amigo americano** se encuadra en un picado a Jonathan después de haber cometido su primer asesinato. Cuando la cámara baja, el espectador y Jonathan están en medio del desolado barrio de La Défense. Estos descensos y ascensiones pueden también servirle para enfatizar un determinado momento; en **Hasta el fin del mundo** el encuentro entre Trevor y su madre se acentúa con un complejo movimiento: la cámara comienza descendiendo hasta encuadrarla, le acompaña y sube para mostrar un camión que llega por la carretera, vuelve a descender para encuadrar a Trevor y en un movimiento lateral le sigue hasta el encuentro con su madre. El descenso puede servir además para mostrar el punto de vista de los ángeles en **Cielo sobre Berlín** y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993). En esta última, Cassiel, en otra caída, atraviesa el límite entre lo espiritual y lo corporal convirtiéndose en humano al principio y recorriendo el camino inverso al final.

Estos ejemplos son una muestra de esos lentos movimientos deslizantes en los que la cámara casi "resbala" por los ambientes. Un método usado por Wenders para mostrar el espacio arquitectónico eligiendo un punto de vista móvil.

El tránsito por el límite

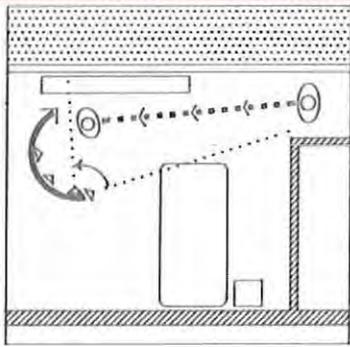
Sin embargo, si algo caracteri-

za la mirada de Wenders sobre el espacio construido es su gusto por los límites, por traspasarlos o por transitar por ellos, ese fluir entre dos espacios, uno exterior al otro, que en algunos casos llegan a fundirse.

Las dos secuencias más complejas y cruciales para el desarrollo de **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984) son las que suceden en las cabinas entre Travis y Jane (3). En ambos casos hay dos espacios separados por un cristal, uno de ellos, oscuro y vacío, donde está Travis, y otro en el que está Jane, iluminado y amueblado imitando una dependencia convencional. El límite entre los dos espacios es un cristal-espejo (4) que está pensado para permitir la visión sólo en un sentido: desde el vacío al artificio. En la primera secuencia la protagonista está en una falsa habitación de hotel decorada en tonos rojizos; en esta aproximación inicial entre los personajes Jane es mostrada en planos frontales desde el punto de vista de Travis o desde detrás viéndose a sí misma reflejada. Travis es el único que traspasa el límite, produciéndose la comunicación en un sólo sentido. En la segunda secuencia el escenario ha cambiado; Jane está en una cocina simulada, Travis se vuelve de espaldas y le cuenta su propia historia casi toda en *off*, mientras se muestra la reacción de ella; cuando él se vuelve, ella está pegada al cristal, intentando hacer desaparecer el límite entre ellos; Travis apaga la luz para que ella pueda verlo y Jane se niega dándole la espalda. La separación no es sólo física, el cristal-espejo se convierte en un símbolo de una comunicación definitivamente rota.

Aumentando la escala del lí-

Figura 1
París, Texas
(Paris, Texas,
1984)



mite, Wenders espía las viviendas de sus protagonistas y desde el exterior entra en el interior por las aberturas de la fachada, con un procedimiento que ya fue usado por Welles al inicio de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941): la cámara empieza mostrando la fachada, se acerca hasta encuadrar una ventana, el plano se interrumpe y en el contraplano ya se está dentro de la casa, encuadrando la misma ventana en un movimiento lento hacia atrás. Esta secuencia, empleada ya en **El amigo americano** para acercarse a la vivienda de Jonathan, se usa al principio de **Cielo sobre Berlín** nuevamente como un plano subjetivo en el que los ángeles penetran en las viviendas.

Otras veces la relación interior-exterior no se establece gracias a movimientos de cámara, sino por medio de la planificación y el propio espacio usado. La última secuencia de **París, Texas**, otro encuen-

tro entre una madre y su hijo, se produce en otra habitación de hotel con la presencia del padre fuera de campo. Comienza con Travis encuadrado desde detrás mientras mira hacia arriba. En el contraplano la cámara está dentro de una habitación con una pared enteramente acristalada por la que se ve la ciudad y donde se intuye la presencia de Travis. Jane entra y la cámara le sigue en una panorámica, mientras se oye al niño jugando; cuando se encuentran y se abrazan, la cámara gira y desciende con ellos al arrodillarse. En el siguiente plano se encuadra a Travis en un picado frontal mirando hacia la habitación; la cámara vuelve a la posición inicial viéndose pasar el coche en el que Travis abandona la ciudad (fig. 1). La alternancia entre el exterior y el interior le sirve a Wenders para remarcar la presencia del padre.

Volviendo a aumentar la escala del límite, éste puede encontrarse también dentro de la propia ciudad. La fractura más importante que se le ha producido alguna vez a una capital ha sido el Muro de Berlín; por ello en **Cielo sobre Berlín** se convierte en uno de los puntos clave del deambular de los ángeles por el espacio urbano. El Muro sirve como marco para una secuencia en la que Cas-

siel y Daniel, partiendo del agua, ascienden hasta un puente, donde la cámara les sigue en movimientos laterales mientras revisan la historia de la humanidad, hasta desvanecerse en el Muro (fig. 2). Muro, un falso Muro-Límite construido por Wenders para poderlo atravesar, que también es el lugar elegido para la conversión de Daniel en humano. Los ángeles hablan encuadrados en un plano general, situados entre el Muro y una torre de vigilancia. Repentinamente la cámara hace un rápido *travelling* lateral para encuadrar a unos soldados al otro lado de la torre que se sobresaltan, quizás por el ruido de Daniel al caer. Otro *travelling* lateral, en sentido contrario, sirve para encuadrar a Cassiel con su compañero en los brazos. Los soldados no pueden oír nada, Daniel flota sustentado por Cassiel.

El límite puede también existir fuera de la ciudad separando lo urbano de lo rural. El arrabal, el suburbio, se convierten en espacios de tránsito entre lo artificial y lo natural. En las ciudades, según Wenders, "no existe posibilidad alguna de ver, de repente, el horizonte que se extiende sobre una zona vacía, cubierta de matorrales y de hierbajos"; esta visión sólo es posible en su periferia, en unos lugares de los que "no se puede describir su función. De hecho no tienen función alguna, y eso es lo que los hace tan agradables" (5). El protagonista de **París, Texas**, en su recorrido (fig. 3), va atravesando estos espacios intermedios, "tierras de nadie" que sobre todo abundan en los territorios a medio colonizar de Estados Unidos. El límite puede ser también político, como la frontera que recorren los protagonistas de **En el cur-**

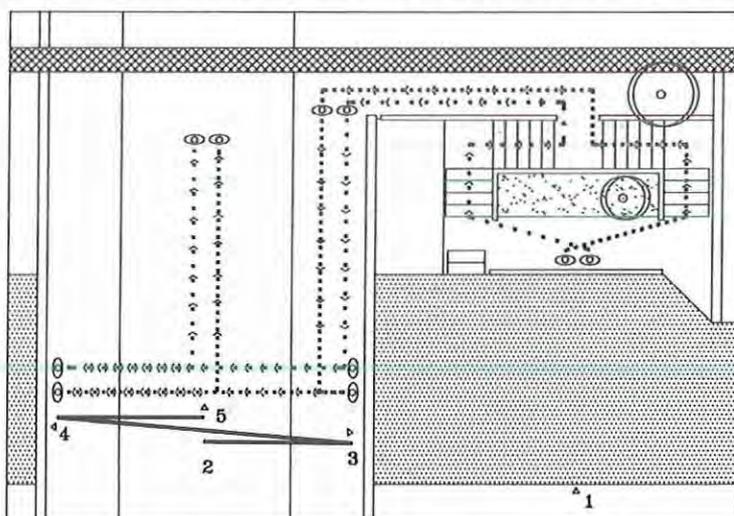


Figura 2
Cielo sobre Berlín
(Der Himmel über Berlin/
Les Ailes du désir,
1987)

so del tiempo (*Im Lauf der Zeit*, 1975), o geográfico, pudiendo significar incluso la barrera entre la opresión y la libertad, como la playa que en *La letra escarlata* (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972) separa a Salem del mar y que se convierte en su único punto de salida.

Si por última vez se vuelve a aumentar la escala del límite, la frontera final es la que nos separa de lo superior, del espacio exterior y en el otro sentido de nuestro propio interior. Ese límite es el que recorre Claire Devers en **Hasta el fin del mundo**, en una metáfora de la propia trayectoria de Wenders, pasando por las principales ciudades de nuestro planeta hasta encontrarse a sí misma en el centro de Australia, el último continente. En este caso es más importante el espacio que se muestra, que cómo se muestra.

La ciudad del futuro, del final de siglo, tiene muchos elementos de la actual, aunque a veces hayan sufrido una transformación y otras veces se hayan degradado. Desde los *palazzos* venecianos hasta la arquitectura decimonónica de San Francisco, Claire va pasando por un centro comercial destrozado y un albergue tradicional en el sur de Francia; un París, al que se entra por La Défense viéndose el Arco y el rascacielos cilíndrico de Nouvel hoy aún en construcción, un apartamento en hormigón visto y una vuelta al Arco, siempre en La Défense (6); un hotel en Berlín que sobrepasa una Puerta de Brandenburgo casi oculta por los edificios, pero donde se mantienen las casas tradicionales; una Lisboa que afortunadamente no ha cambiado demasiado; otro hotel en Moscú en el que la masa de gente no permite ver

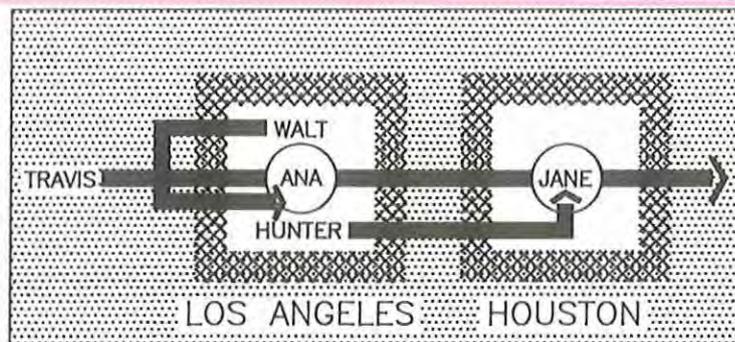


Figura 3
París, Texas
(París, Texas,
1984)

el edificio; un tercer hotel, esta vez en Pekín, similar al de Berlín, con ese diseño impersonal y frío de los lugares de paso; un cuarto y último hotel en Tokio, laberinto introducido en una caja regular, recorrida por unos pasillos, por la que se accede a otro laberinto, una sala donde se juega al *pachinko*; una casa tradicional japonesa en la montaña y, después del San Francisco ya citado, el centro de Australia, donde la Arquitectura ha desaparecido para dejar paso a la naturaleza, unas cabañas casi primitivas y una cueva-laboratorio donde se accede al interior de la mente. "Es imposible encontrar a un hombre perdido en el laberinto de su propia mente", dice uno de los protagonistas.

Después de entrar dentro de uno mismo sólo puede quedar el espacio exterior; Claire Devers acaba en una nave donde no existe el arriba y el abajo, donde ha desaparecido la gravedad, donde ya no puede haber Arquitectura tal y como la conocemos hoy.

La relación más importante de Wenders con el espacio arquitectónico no sólo se refiere a lo que muestra en este tránsito por el límite, sino a la forma como nos ha enseñado a mirarlo. El arquitecto Jean Nouvel expresó (7) su deuda con el director: "La mirada de Wenders es la distancia distendida. Su mundo estético es el mío, y eso me parece nor-

mal y simple. A menudo, cuando quiero calificar un lugar por una sensación a compartir, sé que somos algunos miles los que ya la hemos sentido en la oscuridad y en la pasividad".

NOTAS

1. Entrevista con Olivier Boissière y Dominique Lyon en *Architecture: récits, figures, fictions*, París: Cahiers du CCI, 1986, página 108.
2. Algo que Wenders ya había hecho en **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982), donde la cámara se acerca lentamente a la fachada con arcos mudéjares de la casa de Gordon, y cuando se para, Fritz la adelanta.
3. Unas cabinas a las que se accede desde un pasillo cerrado por una pared donde está dibujado un *trompe l'oeil* que simula ser un jardín. Otro espacio en el límite entre lo exterior y lo interior.
4. El límite puede ser también horizontal y otro cristal, como en la biblioteca de **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), donde en un contrapicado se ve a la gente transitar entre las estanterías.
5. "La Ciudad. Conversación entre Wim Wenders y Hans Kollhoff". *Quaderns*, número 177, abril-junio 1988, página 52.
6. Para la relación amor-odio con el barrio de La Défense ver "El viaje a La Défense" en *Cuando desear todavía era útil*, escrito por Peter Handke en 1974.
7. Jean Nouvel: "La mirada del cine". *Arquitectura Viva*, número 7, septiembre 1989, página 9.