

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Consideraciones en torno a dos films "Japoneses" de Wim Wenders

Autor/es:

Pena, Jaime J.

Citar como:

Pena, JJ. (1992). Consideraciones en torno a dos films "Japoneses" de Wim Wenders. *Vértigo. Revista de cine.* (2):33-36.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42920>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:





CONSIDERACIONES EN TORNO A DOS FILMS "JAPONESES" DE WIM WENDERS

JAIME J. PENA

En un determinado momento de *SANS SOLEIL*, Chris Marker abandona Japón y se desplaza hasta San Francisco para reencontrarse con los escenarios reales que servían de marco a la tragedia de Scottie y Madeleine en la obra maestra de Alfred Hitchcock *VERTIGO*. Marker recorre en coche las calles de la ciudad siguiendo los trayectos de las obsesivas persecuciones del personaje interpretado por James Stewart; visita la floristería y el cementerio; comprueba que en el lugar del hotel «MacKittrick» se levanta ahora un edificio de hormigón; el museo, el bosque de secuoyas, «las puertas del pasado», la misión sin su torre pero con sus cocheras vuelven a surgir ante nuestros ojos.

Idéntica motivación fetichista parece subyacer a la puesta en marcha del *TOKYO-GA*, el film-homenaje de Wim Wenders al maestro japonés Yasujiro Ozu. La cita previa a *SANS SOLEIL* no debería ser tomada de un modo gratuita; el propio Chris Marker -o más bien su ojo- aparece en las imágenes de *TOKYO-GA*. Wim Wenders cuenta que se lo encontró en una de las tabernas del barrio de Shinjuku y que, tras ver unos días después *Sans Soleil*, pudo constatar que sus

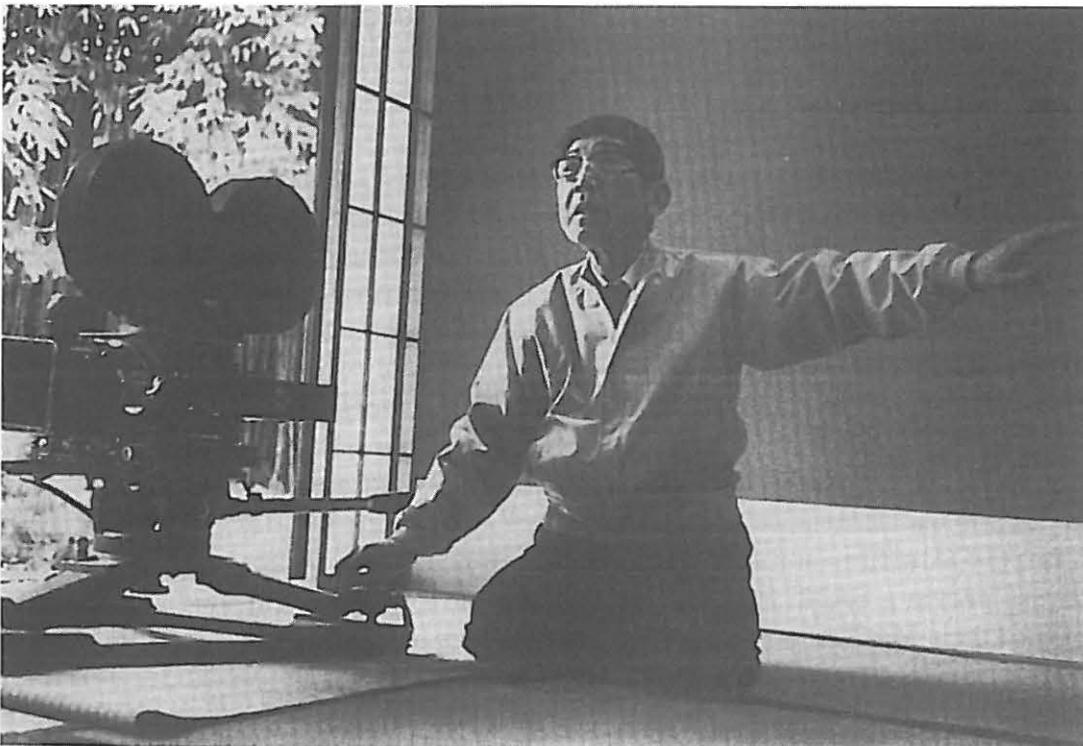
imágenes de Tokyo resultaban inaccesibles para un extranjero como él. Y no se trata de modestia por su parte, sino de la confesión sincera de quién reconoce que Marker sí ha penetrado en la «esencia» japonesa. Su mirada, a diferencia de la de Wenders, no es la de un turista.

Wenders, dice él, viaja a Tokyo para reencontrar las huellas de cine de Ozu, sus paisajes urbanos, sus temas: la desintegración de la familia, la occidentalización de la sociedad japonesa. Pero lo primero sobre lo que Wenders fija su atención no es aquello que tradicionalmente se ha asociado con la cultura nipona -el kabuki, el sumo, el tren monorrail, etc., etc.- sino, por el contrario, los fenómenos de raíz occidental traducidos a la particular idiosincrasia: el golf transformado en un simple juego de tiro al blanco, los rockabillys de ojos rasgados -¡Tokio cowboys go América!- o la sublimación hipnotizante de la ludopatía, el pachinko. Japón ha colonizado Occidente en materia económica, de esto ya no cabe ninguna duda, pero en lo cultural el efecto ha sido el contrario: Tokyo también posee su Disneylandia, del mismo modo que su Torre de Tokyo es una réplica de la Torre Eiffel parisina. Son síntomas de un carácter nacional que glorifica la imitación, la simulación de lo real, aunque se trate de la comida que se expone en los escaparates de los restaurantes, meras reproducciones en cera convenientemente recortadas y maquilladas.

En efecto, puede que de un modo in-

consciente, Wenders parece continuar el discurso característico de Ozu; un discurso que quedó abortado con su prematura muerte acaecida en 1963, el mismo día de su sexagésimo cumpleaños. El turista fija su mirada en aquello que reconoce: Wenders subraya el influjo occidental que ha transformado de tal modo la imagen de la sociedad japonesa en general y de Tokyo en particular que hace extremadamente difícil reconocer el mundo que Ozu describió en sus películas. La televisión, ese endemoniado invento occidental que Ozu miraba con recelo en BUENOS DIAS (OHAYO, 1959), es ahora, y en todo el mundo, un aparato de fabricación japonesa: hasta John Wayne habla japonés. Las imágenes de Tokyo Monogatari (1953) que puntúan TOKYO-GA resumen el significado de la argumentación de Wenders: el contraste entre el orden y la serenidad del mundo que se refleja en el cine de Ozu y la caótica civilización urbana moderna. Frente a esto poco podemos hacer. Con Ozu, nos viene a decir Wenders, desapareció también toda una concepción del cine. Tras él como reza el signo chino inscrito en su propia tumba, sólo queda la Nada: MU.

Pero no podemos olvidar que TOKYO-GA lleva un subtítulo esclarecedor, «Un diario filmado de Wim Wenders», y no es éste un dato que debamos tomar a la ligera. Un diario, sea filmado o escrito, es siempre terreno abonado para la autoconfesión antes que para la indagación sobre personas o hechos ajenos. No nos extrañará entonces



Atsuta, fotógrafo de Ozu, explicando como trabajaba su maestro. (TOKIO-GA).



Chishu Ryu, actor de Ozu,
durante la entrevista en
TOKIO-GA.

que TOKYO-GA diga más sobre su propio autor que sobre el personaje que se propone investigar. Prueba de ello es el renombrado momento en el cual Wenders filma por dos veces el mismo plano de una callejuela: la primera con su objetivo habitual; la segunda con un cincuenta milímetros, el objetivo que Ozu utilizó a lo largo de su vida. «Surgió otra imagen, una imagen que ya no me pertenecía». Una cosa es rastrear unas huellas, otra muy distinta imitarlas. El falsificador nunca verá como «auténticamente» suya la falsificación.

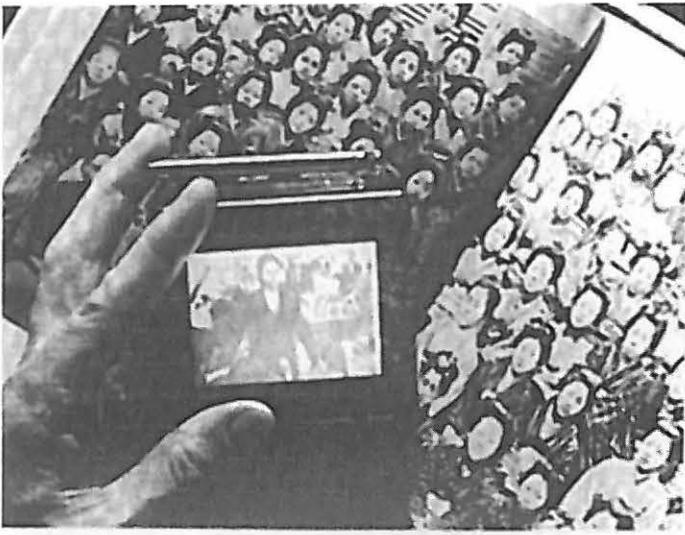
Si las huellas de Ozu ya no perviven en los escenarios de sus películas, será preciso rastrearlas en la memoria viva, en el recuerdo de dos de sus más íntimos colaboradores. Chishu Ryu interpretó el papel de padre en la mayoría de los films sonoros de Ozu. Yuharu Atsuta fue, primero, ayudante de cámara y, luego, desde TODAKE NO KYODAI (1941), su director de fotografía habitual. A nadie pueden dejar indiferente sus emocionados recuerdos, la devoción que todavía profesan por su maestro. Cuando al final de su entrevista Yuharu Atsuta no puede contener las lágrimas comprendemos cuánto significó Yasujiro Ozu en sus vidas; no sus películas, ni su influjo o enseñanzas, sencillamente su persona: «Yasujiro Ozu era un hombre bueno».

Sí, es cierto, sólo queda la Nada. Ninguna cinematografía como la japonesa ha expresado con igual intensidad la idea de la muerte, no sólo en las películas de Ozu, Mizoguchi, o Kurosawa, sino también en nuestros días con, por ejemplo, Imamura

(LLUVIA NEGRA). Wenders, un cineasta más preocupado por la vida -TOKYO-GA- aunque rodada con anterioridad, está montada entre dos fábulas profundamente vitalistas como PARIS, TEXAS y CIELO SOBRE BERLIN-, se empapa de este sentimiento. La memoria, la muerte; las imágenes de TOKYO MONOGATARI acuden en su rescate. Viajar a Tokyo buscando a Ozu y solo encontrar su ausencia: es preferible refugiarse en su legado, en su obra, lo único que puede encubrir a la Nada.

Es como si Wenders se desplazase a Tokyo en busca de la esencia de «lo japonés» y se encontrase con que Japón, a su vez, se hubiese trasladado a Europa. Wenders y Japón -o mejor el Japón que busca Wenders- están predestinados a no encontrarse; sus caminos parecen contrapuestos.

Con la lección bien aprendida de su anterior experiencia, cuando el Centro Pompidou le encarga la realización de un documental sobre el modisto japonés Yohji Yamamoto, Wenders lo rodará a caballo entre París y Tokio. De nuevo, aunque ahora no del cine sino de la moda, una figura viva de resonancia internacional, al que se puede entrevistar sin que sea preciso rebuscar entre sus restos o su legado, de nuevo, decíamos, el reportaje deriva hacia el diario íntimo. NOTEBOOK ON CITIES AND CLOTHES, en tanto deja parcialmente a un lado el cine, adquiere ahora unas tonalidades más tímidas e inseguras, autojustificadoras si se quiere. El objeto de reflexión es el mundo de la moda, pero el sujeto sigue siendo Wenders. Yamamoto no es más que el pretexto; un



pretexto que, por otro lado, a Wenders le viene como anillo al dedo. Yamamoto es un producto perfecto del Japón que Wenders nos había mostrado en TOKYO-GA. El modisto dice no sentirse representante de la moda japonesa, del mismo modo, imaginamos, que la mayoría de los creadores de fama mundial se consideran, en cierto sentido, apátridas, ciudadanos del mundo. Pero en este caso resulta sintomático que, para sus diseños, Yamamoto utilice el cuerpo de modelos europeas, puesto que el canon de belleza, incluso en Lejano Oriente, sigue siendo el occidental. A este respecto, sería interesante reflexionar sobre el hecho de que, mientras la industria japonesa ha fagocitado a la occidental adoptando sus mismos métodos y formas, su cine -ese ilustre desconocido-, el de los Imamura o Yoshida, no de los Oshima o Itzami, persevera en su lenguaje tan «radical» -el adjetivo es de Noël Burch, no mío- a los ojos occidentales.

A Wenders, como a nosotros, no podemos negarlo, le interesa bien poco el mundo de la moda ->A mi me interesa el mundo, no la moda». Aunque por momentos intenta interrogarse sobre el porqué del éxito de Yamamoto, de lo que tienen de familiar y cotidiano sus creaciones, finalmente no puede evitar centrarse en el autor, dejando a un lado su obra. Esto no nos debe extrañar, Wenders y Yamamoto son de una misma generación y se criaron en la dura posguerra de dos países derrotados en la II Guerra Mundial y con su «subconsciente colonizado por los americanos». Puestas así las cosas, las divagaciones de Wenders toman como punto de referencia el moderno mundo urbano, la vida en las ciudades y, sobre todo, el estatuto de las nuevas imágenes electrónicas. Este parece ser el tema verdadero de NOTEBOOK ON CITIES AND CLOTHES, film rodado en su mayoría en vídeo doméstico y con la presencia casi constante y a modo de discurso paralelo de la pequeña

pantalla del vídeo walkman de Sony. Wenders dice sentirse más cómodo con el ojo electrónico de la cámara de vídeo ya que éste ha sido asumido como algo cotidiano, totalmente ajeno a la idea de transgresión y de violación de la intimidad que la cámara cinematográfica comporta. Una de estas imágenes videográficas es la que el autor selecciona para concluir su discurso: una escena que capta «in fraganti» a las ayudantes de Yamamoto ->«angeles de la guarda» las llama Wenders- en el momento mismo de la creación artística. No deja de ser sintomático que esta imagen «angelical -recuérdese CIELO SOBRE BERLIN, metáfora de la creación cinematográfica- venga a continuación del paralelismo que Wenders establece entre el mundo del cine y de la moda con Yohji Yamamoto en el papel de director. Sorprende, finalmente, que tras la desconfianza que Wenders mostraba hacia la televisión en TOKYO-GA, recurra a ella de modo tan explícito en NOTEBOOK ON CITIES AND CLOTHES y, con posterioridad, haya rodado UNTIL THE END OF THE WORLD en buena parte en Alta Definición. ¿Se habrá equivocado de hombre y en lugar de Yohji Yamamoto este reportaje no debería centrarse en Aki Morita?

Nuestra conclusión viene resumida en una secuencia de NOTEBOOK ON CITIES AND CLOTHES que muestra a Yohji Yamamoto repitiendo una y otra vez sobre una pared su imagen de marca, su firma. Wim Wenders, al igual que ocurría en TOKYO-GA, imprime su sello personal sobre cada uno de los planos de la película que, no por casualidad, se inicia al modo de sus viejas «road movies»: a bordo de un automóvil, circulando por una autopista.

JAIME J. PENA