

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Wenders: Personas en un mundo en movimiento

Autor/es:

Hueso, Angel Luis

Citar como:

Hueso, AL. (1992). Wenders: Personas en un mundo en movimiento. Vértigo. Revista de cine. (2):13-18.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42916>

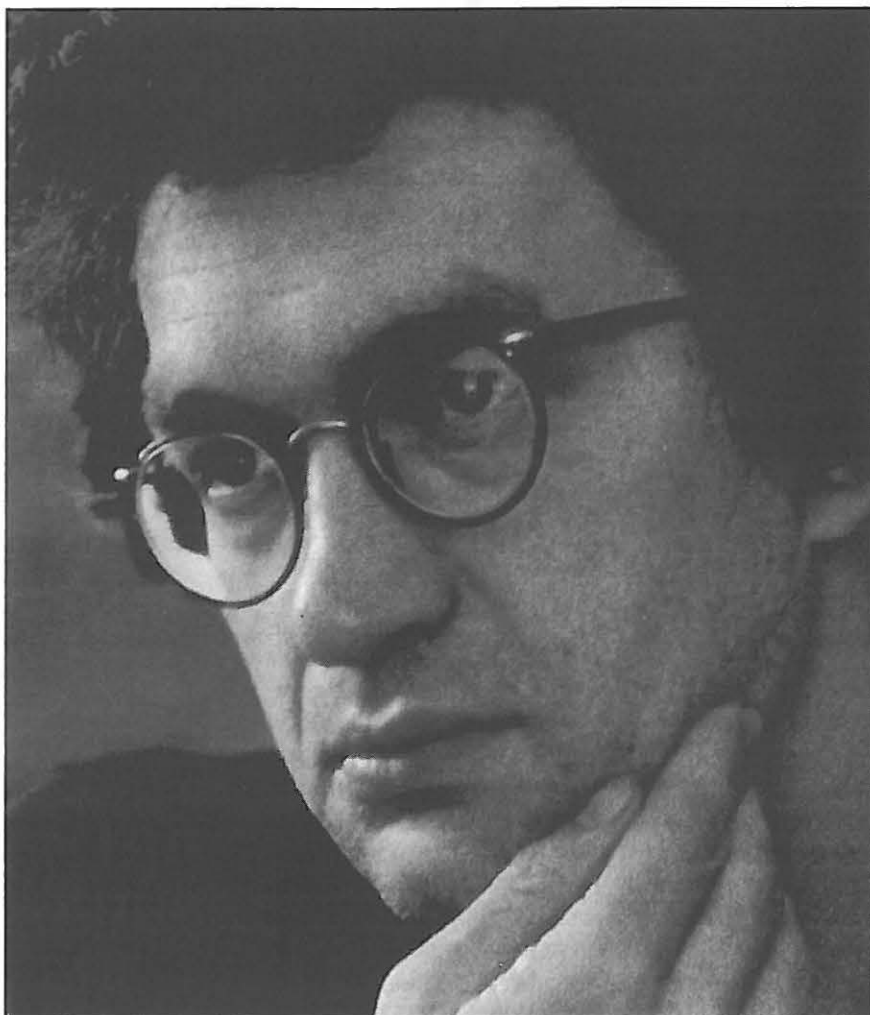
Copyright: Todos los derechos reservados.

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:





WIM WENDERS

WENDERS: PERSONAS EN UN MUNDO EN MOVIMIENTO

ANGEL LUIS HUESO

Con relativa frecuencia los historiadores y críticos de cine aplicamos a nuestros estudios una serie de premisas metodológicas que nos son de gran utilidad a la hora de clasificar, organizar o inventariar aquellas películas que se colocan ante nuestros ojos. La aplicación de esquemas como los de los cines nacionales (peculiaridades de un país de forma muy definida) o la defensa a ultranza de la teoría de autor (según la cual el director poseería una serie de claves profundamente personales) fueron durante años, y aún siguen siendo con bastante asiduidad, criterios con los que funciona de forma preferente la investigación cinematográfica.

Es indudable, y sería absurdo negarlo, que toda fórmula que pueda servirnos para facilitar un mejor conocimiento de la imagen animada tiene su justificación en sí misma; pero a veces sucede que la historia nos ofrece sorpresas para las que debemos estar preparados, y una de ellas es el surgimiento de directores de difícil adscripción o, al menos, ante los que hay que utilizar con gran tacto cualquier otro criterio clasificador.

Wim Wenders pertenece claramente a este tipo de cineastas. Porque aunque se dan una serie de claves que lo identifican con unas coordenadas nacionales, en este caso alemanas, ante sus películas tendremos que hacernos muchas

otras preguntas que sirvan para enriquecer su conocimiento.

Nacido justo al final de la guerra mundial (1945) en Düsseldorf, vivió una infancia y juventud marcadas por la sensación de pérdida de raíces históricas que flotaba sobre la Alemania ocupada; al igual que muchos de los directores de su generación (y no sólo alemanes, pues este modelo lo encontramos también en España, por ejemplo) realizó estudios que se encontraban alejados de lo que iba a ser su posterior vida profesional; la aproximación a la medicina y a la filosofía no llenaron sus aspiraciones, por lo que decidió trasladarse a París aspirando llevar una vida más plenamente artística. Sin embargo, sus intentos de ser admitido en "L'École des Beaux Arts" y en IDHEC fueron infructuosos por lo que aprovechó aquellos años para pintar y ver películas en la Cinemateca Francesa.

El inicio de su vida profesional vinculada al cine se produce en 1967 cuando se matricula en la "Escuela Superior de Televisión y Cine" que acaba de inaugurarse en Munich; de forma paralela iniciará una labor de crítica en periódicos y revistas que mantendrá durante una serie de años.(1)

Vistas estas circunstancias y el momento cronológico en el que se producen, de manera casi instintiva podríamos pensar que Wenders era un modelo en el que se podían aplicar fácilmente aquellas claves relativas a un cine nacional, y en concreto las propias del llamado "Joven Cine Alemán".

Sin embargo, es necesario realizar una serie de matizaciones en relación a este cine, pues a lo largo de los años se han consagrado algunos tópicos francamente discutibles y que obligan a un replanteo de su estudio.

Es muy frecuente que cuando habla-

mos del "Joven Cine Alemán" tomemos como punto de partida el "Manifiesto de Oberhausen" firmado en 1962 por un grupo de cineastas y en el que se defendía una nueva concepción de la imagen en la Alemania del momento. A pesar de ello, no podemos olvidar el hecho de que este manifiesto fue fundamentalmente una exposición de buenas intenciones sin grandes consecuencias inmediatas.

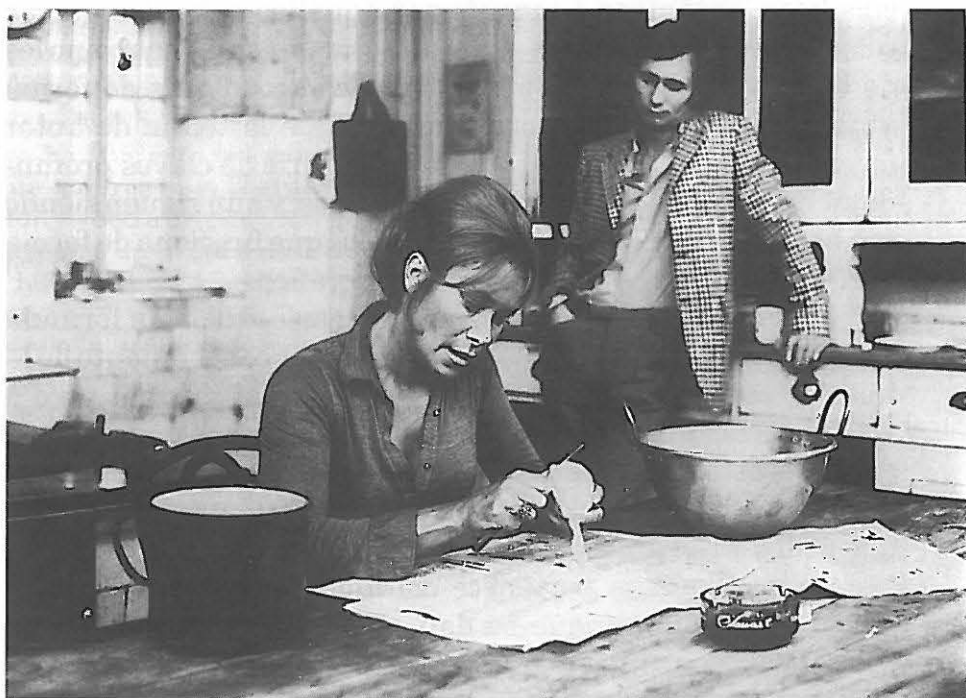
Por el contrario, sería básico para el desarrollo de las estructuras económicas que facilitarían el surgimiento de películas nuevas la creación del "Kuratorium Junger Deutscher Film" (Patronato del Joven Cine Alemán) en 1965, o la aparición de nuevas agrupaciones de producción como es el caso de la "Filmverlag der Autoren" (Munich, 1971) en la que estarán implicados hombres como Fassbinder, Lilienthal, Geissendörfer o el propio Wenders.

Al hacer hincapié en dos momentos económicos distintos (1965 y 1971) de este conjunto cinematográfico, se pone de manifiesto la existencia de dos grupos de cineastas que acceden a la dirección de manera definitiva en relación a esas fechas; mientras que en el primero figurarán hombres como Fleischman, Kluge, Schamoni, Schlöndorff, Straub, Fassbinder y Syberberg, entre otros, nos encontraremos que a principios de los setenta debutan con largometrajes Petersen, Schmid, Ziewer, Van Ackeren y el propio Wenders.

En íntima conexión con estas fases económicas que facilitan la aparición de nuevos directores, hay que poner de manifiesto una circunstancia verdaderamente curiosa por la que pasa esta cinematografía: la contradicción entre una producción muy amplia y constante, y el escaso consumo que se hace de ella por

NOTAS

(1) Sobre la primera etapa del cine de Wenders véase, además de las obras generales, la de José Ignacio Fernández Bourgon: **Aproximación a Wim Wenders**, "Dirigido por...", n.º 60 (1978) págs. 51-55



Kai Fischer y Arthur Brauss en EL MIEDO DEL PORTERO ANTE EL PENALTY

Senta Berger y Lou Castel en
LA LETRA ESCARLATA



(2) Peter W. Jansen:
Nuevo Cine Alemán.
Munich, Goethe-
Institut, 1980, pág. 4.

(3) Antonio Weinrichter:
Wim Wenders. Ma-
drid, Editorial JC, 1981
págs. 56 y ss.

parte de la exhibición del propio país (2), que trae como consecuencia inmediata el que muchos de estos directores tengan un mayor éxito fuera de sus fronteras que en su nación.

La última circunstancia que tenemos que apuntar dentro de este contexto general en el que nos movemos es el profundo individualismo de que han hecho gala todos y cada uno de los directores alemanes de este momento, reafirmando aquellas notas peculiares por encima de los rasgos que podían establecer afinidades con otros coetáneos.

Con todas estas matizaciones comprenderemos inmediatamente que es una contradicción muy patente, como han defendido escritores germánicos, seguir hablando de "Nuevo Cine Alemán" (o en ocasiones de "Joven Cine Alemán") cuando los rasgos propios de una cinematografía nacional son difícilmente constatables en las obras que aparecen durante todos estos años.

Si pasamos a referirnos a la forma radical como ha sido concebida durante muchos años la política de autor, y así nos vamos centrando en el caso particular de Wim Wenders, encontramos que solamente podrá serle aplicada de una manera relativa, pues en las claves que configuran su filmografía vamos a constatar la integración de aspectos provenientes de campos distintos de la cinematografía contemporánea que él asume en un aire de totalidad. Con esta perspectiva unificadora es como Wenders se convertirá en un autor para nosotros, sin olvidar que no renuncia al contexto histórico en el que vive y trabaja.

WENDERS Y USA

Una afirmación que gravita de manera

continua sobre la filmografía de Wenders, casi siempre expresada con matiz peyorativo, es la de su vinculación con el cine estadounidense; de alguna forma se ha podido decir que era el menos alemán de los directores germánicos de este período.

Como ha sido expuesto con acierto (3) esta relación es mucho más compleja de lo que podría pensarse a primera vista. Es indudable que hay una asimilación de elementos culturales (música, objetos) y cinematográficos norteamericanos, como corresponde a una persona que pasó su juventud (los años finales de los cincuenta y gran parte de los sesenta) enfrascado en una serie de corrientes propias de la sociedad anglosajona y en concreto yanqui, que tenían un gran predicamento en la Alemania "ocupada".

Pero de ahí no puede deducirse que la admiración sea el único planteamiento que aplica Wenders ante las circunstancias de esa sociedad; no podremos negar que nos encontramos con personajes, situaciones, formas de vida, aún minucias anecdóticas que nos hablan de una estrecha vinculación con la sociedad del otro lado del Atlántico, pero junto a ello hay una defensa de criterios profundamente europeos (sobre todo en *EN EL CURSO DEL TIEMPO*, 1976 y en *EL ESTADO DE LAS COSAS*, 1981) que plantean la reflexión sobre cómo este director puede asumir dos mundos tan complejos y cargados de elementos contradictorios.

La referencia a la sociedad norteamericana alcanza especial significación en un momento concreto de su filmografía; es como si toda una serie de aproximaciones que se habían ido fraguando lentamente, hicieran explosión en un instante.

El carácter modélico que adquiere en

esta situación EL AMIGO AMERICANO(1976), va más allá del título del film; la referencia a una serie de claves genéricas del thriller, que en determinadas ocasiones son respetadas y en otras reinterpretadas (4), hace que la película se convierta para los espectadores, sobre todo los europeos, en una especie de homenaje a películas que habíamos admirado. A ello contribuye también la interpretación de cineastas norteamericanos como Dennis Hopper, Nicholas Ray y Samuel Fuller.

Las dos cintas que Wenders afronta en los años siguientes (RELAMPAGO SOBRE EL AGUA, 1979-1980, y HAMMETT, 1980-1982) se integran plenamente en este diálogo particular de nuestro director con el mundo estadounidense. Se ha escrito mucho sobre las difíciles condiciones que rodearon a la segunda de estas obras, como consecuencia del enfrentamiento entre dos concepciones distintas defendidas por el director y por Coppola en cuanto productor; sin embargo, la obra ha quedado como testimonio de una lucha entre dos mundos cinematográficos y del reto que supone cualquier forma híbrida en el campo de la imagen.

Por el contrario, RELAMPAGO SOBRE EL AGUA destila personalismo por todos sus poros; la agonía del genial Nicholas Ray, la clave autobiográfica y a la vez distante de las imágenes, el enfrentamiento dialéctico entre documental y ficción (5), la misma postura del personaje al que da vida Wenders vienen a convertirse en un homenaje, aunque sea indirecto, a un cine que se fue y difícilmente volverá a existir, y en el que no sólo había personajes sino también personas(6).

Finalmente, PARIS, TEXAS (1984), se trata de una de las obras que más fama a dado a su director y que más ha reafirmado la relación con el contexto norteamericano; no sólo se trata de jugar con el espectador mediante el carácter localizador del título, sino que los ambientes, tanto rurales como urbanos, los desiertos que recuerdan el "western", los tipos humanos interpretados por Harry Dean Stanton y Dean Stockwell, la mención a una sociedad cargada de contrastes, junto a otros aspectos que se comentarán más adelante, nos sitúan en íntima relación con coordenadas estadounidenses, de las que Wenders quiere desembarazarse a partir de ese momento (7).

De alguna manera esta película alcanzó un carácter singular y emblemático en el conjunto de la filmografía wendersiana, puesto que junto a otras claves, en sus imágenes se produce un entrecruzamiento figurativo del Viejo y del Nuevo Mundo, yendo a un nivel más profundo y rico del que representaba la frase de EN EL CURSO DEL TIEMPO tantas veces repetida de que "Los americanos han colonizado nuestro inconsciente" (8)



Hanns Zischler en EN EL CURSO DEL TIEMPO (1976)

WENDERS Y EL MOVIMIENTO

Quizás sea esta la característica que más veces se ha puesto de manifiesto en relación a Wenders; una y otra vez críticos y estudiosos han vuelto sobre las películas en las que el director nos trasmite un mundo inquieto, convulso, presidido por la agitación y el movimiento.

Hay que resaltar que hablamos de movimiento y no de viajes (como se ha dicho casi siempre), teniendo en cuenta que en las obras de Wenders sólo en algunas ocasiones encontramos los rasgos claros y definidos que condicionan un viaje (punto de partida y destino, pasos intermedios, razón que lo motiva); por el contrario, sus personajes sienten una necesidad imperiosa de desplazarse, buscar nuevos horizontes físicos, no permanecer anclados en un mundo estático. Como él mismo ha dicho (9) "viajar es lo que hago en la vida" y "viajar es lo opuesto a estar en casa. Y estar en casa quiere decir estar encerrado en uno mismo".

(4) Filippo d'Angelo: **Wim Wenders**. Firenze, La Nuova Italia, 1982, pág. 87.

(5) Weinrichter: Ob. cit., págs. 104 y ss.

(6) M. Vidal Estévez: **Relámpago sobre el cine**, "Contracampo", n.º 21 (abril-mayo 1981), pág. 35.

(7) Entrevista con Aldo Tassone, "Dirigido por...", n.º 121 (enero 1985), pág. 10.

(8) Sheila Johnston: **Paris, Texas**, "Monthly Film Bulletin", t. 51 (agosto 1984), pág. 227.

(9) Entrevista en "La Repubblica", 9 octubre 1981, citado por D'Angelo: Ob. cit. pág. 11.

FALSO MOVIMIENTO (1975)



A lo largo de gran número de sus filmes Wenders nos ha ido ofreciendo aspectos distintos, reflexiones desde diferentes perspectivas de lo que es la búsqueda de las personas inmersas en esa dinámica; si la vinculación al mundo norteamericano la encontramos singularizada en las obras de finales de los setenta y principios de los ochenta, es indudable que hay una trilogía que se considera como el modelo de este mundo activo wendersiano: ALICIA EN LAS CIUDADES (1973), MOVIMIENTO FALSO (1974), y EN EL CURSO DEL TIEMPO (1975-76), a la que se une como una prolongación EL AMIGO AMERICANO (1976).

Se ha puesto en relación este tipo de películas y la estructura con que se desarrollan con las "road movies" norteamericanas; sería absurdo negar una serie de paralelismos fácilmente constatables, sobre todo teniendo en cuenta que en ambos casos no se trata de un mero desplazamiento físico de los personajes sino que éste va unido a una evolución psicológica (y en ocasiones moral) de los mismos, lo que hace que esos itinerarios sean algo más que meros episodios de la acción para convertirse en elementos fundamentales de la estructura narrativa.

Sin embargo, tampoco puede olvidarse una tradición literaria alemana del siglo pasado plasmada en las llamadas novelas "de mirada" o "de formación" que planteaban una progresión en las situaciones físicas y anímicas de los personajes (10).

Hay que constatar que en estas obras Wenders introduce un elemento que condiciona en gran parte el sentido simbólico que puedan alcanzar: el límite de una frontera, algo que impide el desplazamiento (o la progresión interior) de los personajes de manera ininterrumpida, lo que conduce a que

esos mismos personajes descubran su propia limitación (11), con lo que ello supone de postura ante las posibilidades que se les ofrecían al principio.

En esta dinámica continua de contradicciones en que parece situarse parte del cine de Wenders, también se ha resaltado (12) la contraposición entre esta dinámica que condiciona (casi podríamos decir impulsa) la existencia de los personajes y su deambular, y la importancia que adquiere igualmente el mundo de la ciudad con su carácter estático y sus limitaciones. A la larga lo que subyace en este mundo complejo y lleno de contradicciones es

WENDERS Y LOS PERSONAJES

La tercera gran clave del cine de este director deriva en gran parte de todo cuanto llevamos dicho; tanto la referencia al mundo estadounidense como el dinamismo de un mundo en movimiento no se producen de una forma descontextualizada, sino arraigados en unos seres muy precisos, concretos, profundamente humanizados.

La complejidad de estos personajes se manifiesta en unos rasgos que pueden considerarse en su conjunto o aisladamente; aunque con frecuencia se ha resaltado la aparente simplicidad psicológica de esos seres (o la falta de referentes sobre los motivos que impulsan su actuar, lo que lleva a que estos filmes sean profundamente behavioristas) (14), es indudable que las relaciones interpersonales son muy complejas en las obras de Wenders.

Hay dos rasgos, a primera vista contradictorios, que se convierten en una especie de leit-motiv en estas películas: la

(10) D'Angelo: Ob. cit., pág. 57

(11) Juan M. Company: **Avatares del desplazamiento**, "Contracampo", n.º 21 (abril-mayo 1981), pág. 27.

(12) Weinrichter: Ob. cit., págs. 50 y ss.

(13) Richard Combs: **Im Lauf der Zeit**, "Monthly Film Bulletin", t. 44 (1977), pág. 148

(14) Weinrichter: Ob. cit., pág. 34.

Liza Kreuzer y Dennis Hopper en EL AMIGO AMERICANO (1977)



incomunicación y la esperanza en una relación humana posible (15). A lo largo de multitud de secuencias se desata una dialéctica entre estos dos extremos; los personajes aparecen cerrados en si mismos, defendiendo su profunda singularidad que hace que aunque puedan establecerse relaciones verbales entre ellos, sin embargo, al final lleguemos a una conclusión de soledad y aislamiento (de lo que es magnífico ejemplo MOVIMIENTO FALSO).

En esta visión peculiar de los personajes en una continúa "mostración" de su actuar y en una profunda lucha por definirse, se han apuntado dos claras influencias sobre Wenders que él mismo ha reconocido y valorado como muy positivas: el cine de Yasujiro Ozu y la literatura de Peter Handke.

Si del cine del director japonés supo no sólo admirar sino asimilar la especial visión del paisaje y de la relación que se establece entre éste y los seres que lo habitan (junto a determinados aspectos técnicos), de su amigo el literato alemán (que le ha servido de base con sus guiones para varios filmes) ha adquirido la concreción narrativa, que confiere especial riqueza a cada fragmento, por insignificante que sea, y el deseo de presentar personajes colocados ante la tesitura de optar ante varias posibilidades de vida.

Pero, como hemos dicho antes, también aparece en paralelo la esperanza de que pueda surgir una relación humana. Es curioso como, a pesar de las dificultades que tienen que superar como fuertes individualidades, en algunos filmes se perciben rasgos que nos hablan de una amistad inicial; así sucede en ALICIA EN LAS CIUDADES cuando dos seres tan distintos (un hombre maduro y una niña) realizan una progresiva aproximación, lo mismo que sucede entre el binomio masculino de EN EL CURSO DEL TIEMPO (lo que podría establecer cierto paralelismo con las parejas masculinas y la ausencia de la mujer que aparece en películas norteamericanas de esos años (16).

En este mundo humano peculiar que nos presenta Wenders aparece claramente marginada la figura femenina (17); parece existir una especie de premeditación para que sean los personajes masculinos los que dominan el desarrollo de la acción. Sin embargo, esto sufre un cambio radical en PARIS, TEXAS. No sólo la mujer se convierte en uno de los elementos dinamizadores de la acción, sino que Wenders concede, por primera vez en su filmografía, una importancia a la relación familiar (18) y a la integración de las individualidades en la misma.

En esta película se encuentra una de las secuencias más profundas, en el sentido humano y en el cinematográfico, de la historia del cine, y cuyo recuerdo nos puede servir de síntesis sobre la complejidad del cine de este director: es aquella en la que la pareja prota-



RELAMPAGO SOBRE EL AGUA (1980)

gonista, Travis (Harry Dean Stanton) y su mujer Jane (Nastassja Kinski), se manifiestan tal cual son en el "peep-show" donde la imposibilidad de verse es fundamental; el reconocimiento de los errores, las medias mentiras y las falsas verdades, los deseos no cumplidos, todo ese mundo interior que muchas veces nos atormenta, sale al exterior y de esa manera llega a afirmarse la posibilidad de comunicación y unión entre las personas.

ANGEL LUIS HUESO
Catedrático de Ha. del Cine
Universidad de Santiago de Compostela.

(15) Montserrat Rossés: **Nuevo Cine Alemán**. Madrid, Ediciones JC., 1991, pág. 39.

(16) Alessandro Bencivenni: **Nel corso del tempo**, "Bianco e Nero", n.º 3 (1979), pág. 118.

(17) Weinrichter: Ob. cit., págs. 36-37.

(18) Claudio Magris: **París, Texas: le "pie bugie" di Wenders**, "Bianco e Nero", n.º 2 (abril-junio 1985), págs. 87-89.