

000395



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLÁN"

'02 JUL 32 PM 12 02

RECIBO DE ENTREGA DE TITULO PARA OBTENER Y CEN...

WIM WENDERS: CREADOR DE HISTORIAS

T E S I S A: QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA PRESENTA: SALVADOR GARCÍA ALEJANDRO

ASESOR: LIC. JOSÉ ANTONIO IÑIGUEZ MARTINEZ.



AGOSTO, 2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN.

Después de la Segunda Guerra Mundial la sociedad humana se ha ido tornando paulatinamente más frívola, dejando de lado el *toque humano*, a cambio de la era del **progreso** científico y tecnológico característico de nuestros **tiempos posmodernos**.

Actualmente, en el inicio de un nuevo milenio, ante una sociedad cada vez más avanzada en diversos campos como la ciencia, la tecnología, la política y la economía; nuestro mundo parece haberse olvidado un poco – quizá un mucho – de las relaciones humanas imprescindibles, sin las cuales este sueño fantástico-mitológico que somos hubiese sido impensable.

Este reportaje está dedicado a uno de los artistas que a lo largo de su obra ha abordado, desde una aguda visión, el tema de la condición humana dentro de la insípida, medieval y cada vez más caótica sociedad contemporánea.

Sin la pretensión de elaborar un texto engorroso sobre ética; este trabajo busca dar un panorama general a partir de la obra wenderiana del *estado de las cosas* entre los seres humanos y sus complejas relaciones interpersonales a principios de un nuevo siglo.

El reportaje incluye información sobre sus cortos, medios y largos metrajes, así como programas televisivos, exposiciones fotográficas, entre otras actividades artísticas realizadas por Wenders, comprendidas desde 1966 hasta 1997. Un periodo de tres décadas.

Considero al trabajo cinematográfico de Wenders como digno de ser analizado, estudiado y difundido, desde la perspectiva de la comunicación masiva. De ahí el interés por realizar este trabajo. Mi intención es capturar la esencia de su lucha por "plasmar" el mundo que lo rodea, a través del milenario método de contar historias. Retomando los elementos característicos de su universo, así como sus temas, transformándolos en un documento dinámico. Pienso en su lenguaje cinematográfico como el resultado de la conjunción de un contenido periodístico crítico singular y una intensa visión filosófica; porque a un tiempo muestra y analiza. Por ello el tono reflexivo de este texto en su conjunto.

Sin embargo, la principal razón que me motiva a realizar esta tesina es la pasión que siento por las historias, provenientes de la literatura y el cine. Por tal motivo, además de ser un texto informativo, es también un texto narrativo, que cuenta historias en torno a una misma historia, enriqueciéndola con diversos matices. La soledad como punto de partida, para hablar de un cineasta que ha sabido captar ese sentimiento como pocos.

Es también una forma de rendir un humilde homenaje a todos los creadores de historias que han marcado significativamente mi propia historia: Juan Rulfo, Carlos

Fuentes, Adolfo Bioy Casares, Kristov Kiesloski, David Lynch, George Lucas y, por supuesto, Wim Wenders.

Lo que este reportaje busca es analizar los rasgos característicos y constituyentes, según Wenders, de la condición humana en las grandes ciudades (sociedades) contemporáneas de fin de siglo XX e inicio del XXI; para elaborar una reflexión crítica de la misma. Por medio de una narración que mezcla información verdadera, con ficciones que complementan el universo que las historias wenderianas me sugieren.

Pareciera ser que para Wenders, el civilizado y posmoderno ser humano, inmerso en el mundo de la tecnología de la comunicación, paradójicamente tiende cada vez más a ser solitario, frívolo y sombrío, generalmente aislado de su entorno; con valores ético-religiosos infimos; introspectivo a manera de defensa psicológica ante las múltiples agresiones de su entorno y las pocas expectativas reales de alcanzar su felicidad: pasando por la vida sin trascender. En este complejo proceso, arrastra consigo a la sociedad entera, convirtiéndola en una aldea global automática. Acercándose a los espeluznantes relatos de Aldous Huxley y Georges Orwell. Se podría decir que para Wenders el posmodernismo y la globalización, no son más que conceptos que muestran lo retrógrados que hemos llegado a ser.

Esta tesina está dividida en tres capítulos. En el primero se hace una contextualización histórica del personaje, donde se habla de las circunstancias sociales, políticas e ideológicas que lo rodearon durante su periodo de formación; así como de sus primeros escarceos sobre su vocación de cineasta. En el segundo, se habla desde sus primeros cortometrajes y largometrajes hasta su consolidación como un autor de renombre a nivel internacional con la exitosa realización de *El amigo americano*, película basada en la novela *El juego de Ripley* de la célebre escritora norteamericana Patricia Highsmith. Todo esto comprendido en un periodo de tiempo de una década, que va de 1967 a 1977. Por último, el tercer capítulo comprende dos décadas más de arduo trabajo, de 1977 a 1997, periodo marcado por los altibajos de su producción y por cuestiones inherentes a su capacidad creadora.

Ante todo la principal preocupación que envuelve a este proyecto es dar a conocer el cine de este importante autor alemán, que en medio de un mundo globalizado, aun cree en las utopías, y considera que la mejor forma de darles cabida es contar historias en donde el espíritu humano se desnude con sus virtudes y miserias.

A MIS PADRES, LOS CREADORES DE MI HISTORIA.

A MARILUI, LA RAZÓN DE MI HISTORIA.

Capítulo I:
¿Quién es Wim (Ernst Wilhelm) Wenders?

1.1 La Alemania de la posguerra: la generación pérdida.

Cuando el niño era niño
iba con los brazos colgantes,
quería que el arroyo fuera río
que el río fuera torrente
y este charco, el mar.
José María Rilke.¹

El día 7 de marzo de 1945 será por mucho tiempo una fecha imborrable en la mente del pueblo germano. Ese día la II Guerra Mundial –la más espeluznante de la historia– concluye con la rendición de Alemania. Terminaba de manera desfavorable para los teutones la más prolongada y devastadora guerra de la historia contemporánea.

La reacción entre los alemanes era una mezcla de estupor y apatía. Algunos tenían el temor de que los jóvenes soldados de la *Wehrmacht* no quisieran rendirse tan fácilmente. Afortunadamente eso no ocurrió. Hitler se había suicidado días atrás en su refugio acorazado de la Cancillería, y Mussolini había sido capturado cuando trataba de escapar, fusilado más tarde por los *partigiani*.

Europa quedó severamente afectada. Desde el siglo XVII no se había registrado una contienda semejante. No fueron pocos los que temieron que jamás volvería a levantarse de entre sus escombros. Las pérdidas humanas en el periodo entre 1939 y 1945 eran horribles para Europa Central y del Este. Países como Polonia y Yugoslavia fueron la fuente de exterminio favoritas del ejército Nazi. Así, el primero perdió el 20% de su población total (incluyendo los millones de judíos asesinados) y el segundo el 10%. Por su parte la bajas soviéticas también fueron considerables, se estimaron entre 12 y 20 millones de personas y las de Alemania (incluyendo a la población civil) se calculaban en más de 5 millones.

El continente quedó desmembrado. Para reunificarlo se hicieron múltiples esfuerzos. Este proceso de reunificación de Europa occidental se caracterizó por las demoras, las alianzas y las rupturas. El principal eje político surgió de Francia, la República Federal Alemana, Italia, Bélgica, los Países Bajos y Luxemburgo, quienes formaron la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA) fundada en 1951. Sin embargo, no sería hasta seis años más tarde cuando se formaría la comunidad más importante. La Comunidad Económica Europea (CEE) surgió durante el Tratado de Roma del 23 de marzo de 1957. Europa tenía que reorganizarse pronta y eficazmente sino quería sucumbir ante la dominación económica estadounidense que devoraba con relativa facilidad las trincheras del lenguaje, para implantar su propia cultura.

El cadáver de Alemania fue dividido en cinco partes, o sea, las cuatro zonas de ocupación, y Berlín (que a su vez había quedado separada en cuatro sectores de ocupación). Las tres zonas encomendadas a las potencias occidentales, con el tiempo terminaron por convertirse en la República Federal Alemana. Su población se

¹ Poema de Rilke tomado de la película *El cielo sobre Berlín/Las alas del deseo*. (1986-87).

calculaba alrededor de los 10 48 millones de habitantes, mientras que en la zona Este y el Sector Oriental berlinés rondaban los 18 millones. Uno de cada cinco habitantes de Alemania Occidental era un refugiado, ya que ocho millones de ciudadanos germanos habían huido al concluir la lucha.

La otrora nación poderosa se hallaba literalmente en las cenizas. Muchos alemanes se hallaban muertos, como presos políticos, ocultos o autoexiliados. Alemania no era más que un cúmulo de escombros, incapaz de pensar en algún tipo de futuro. En ese mundo devastado y devastador nació nuestro anti-héroe. Miembro de una familia católica Wim (Ernst Wilhelm) Wenders nació en la pequeña ciudad de Dusseldorf el 14 de agosto de 1945. Escasos cuatro meses después de la rendición. Desde muy pequeño conoció el estigma de la derrota, la falta de raíces nacionales y el peso que estos factores representaban en la nueva organización del mundo. Su infancia y juventud se desarrollaron en los primeros años de la posguerra en la zona industrial de la cuenca del Rhur.

Hijo de una familia católica tradicional alemana de clase media, crece ante el vacío histórico. Los alemanes han pasado de ser un pueblo triunfador a ser los grandes derrotados del siglo XX, además de los más despiadados exterminadores. Los jóvenes de la generación de Wenders no tendrán elementos que permitan anclar el sentido de pertenencia con su patria, ahora incitada; al contrario, buscarán en lo que tienen más a mano, la cultura *pop* norteamericana, hallar lo que la historia les ha negado. Dando cabida a un importante proceso de transculturación, que marcaría a Wenders de manera definitiva, el cual el propio Wim define de la siguiente manera:

El hecho de que el imperialismo norteamericano resultara tan efectivo se vio favorecido por las dificultades de los propios alemanes con su pasado. Era una forma de olvidarlo, y una forma de regresión. Lo aceptamos: por el sentimiento de culpa y por la necesidad de cubrir ese agujero. Lo tapamos con *chewing-gum* y fotos Polaroid.²

Triste cabibajo, decepcionado de la vida. Te contaré una historia: la mía. Llena de imprecaciones, de rupturas, de contradicciones. Triste historia de un perdedor; condenado a ser el hazmerreir de una generación de perdedores, donde el único ganador es el Dios Dinero. Sueño con un mundo mejor. Un mundo al que llaman utópico. No concuerdo con ellos, ni ellos conmigo. Lleno de miedo ante el fracaso de las ideologías, la muerte de Dios, el fin de la Historia, me atrevo a contarte mi historia. La historia de un prospecto a inútil, a desempleado, a prángana que se convirtió un día sin darse cuenta en lo que más le gusta en la vida: un hombre que plasma sus miedos, anhelos, sueños y esperanzas en la película para cinematógrafo. Un hombre como cualquiera, mortal, incompleto, finito, vulnerable que no conoce otra manera mejor de comunicarse que haciendo películas. La historia comienza cuando el despojo social y humano que soy toma forma en el vientre de una mujer que tuvo la desdicha de ser testigo de una de las máximas brutalidades: la guerra, llevada – peor aún, a su paroxismo – el exterminio masivo de millones de vidas. Esta historia es la historia de miles de jóvenes, que como yo, crecimos ante un vacío imposible de

² DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 4.

llenar con vanas esperanzas en el futuro; que nadie estaba seguro de poder ver. La muerte era la única tajada de realidad que a todos tocó. Compartía con todos nosotros el colchón. Estaba siempre presente en las listas de los ausentes. Era nuestra más nitida memoria. Producto de la muerte y del tiempo sin tiempo de la guerra, eso soy. Tiempo intemporal que exige reivindicarse con la memoria que fue sustituida con el olvido, por conveniencias políticas, sociales, morales, espirituales. Mi historia comienza, sin antes empezar. Termina, sin siquiera comenzar. Se desarrolla en las diáfanas imágenes de una sala de proyecciones, donde el juego de las luces y sombras crean fantasmas. Entes fantasmagóricos que bien podrían ser tú o yo. Recuerdos de una vida que no fue ni la tuya ni la mía, pero que nos resulta tremendamente familiar precisamente por desconocida. Perdedor de nacimiento. Fracasado de profesión te hablo en imágenes porque mis palabras fueron arrebatadas por los bombarderos de las tropas aliadas. De mi ciudad natal, nada quedó, las personas que solían habitarla son parte de los espectros que me obsesionan y ahora aparecen en mis películas por derecho propio. En todos y cada uno de mis personajes hay un común denominador, el mismo que me define: la soledad. Dulce compañera, angustiada amiga muda, la soledad me ha permitido que te cuente mi historia romántica con ella. La manera en que ella se hace presente en mí (en nuestras) vida. La forma como nos seduce, aprisionándonos hasta convertirnos en despojos sin ímpetus. No somos nada, ni nadie. No soy. No hay. No. Negar la vida que ha insistido en negarme la mínima oportunidad de triunfo. Otorgándome, en cambio, la absurda capacidad de asustarme. Tener miedo se ha convertido en mi *modus operandi*. Te contaré una historia que ha sido excluida de los anales de la Historia, porque yo mismo, como tú, estoy condenado a pasar por este mundo inadvertido, según las reglas del juego. Juego donde ni tú ni yo pedimos estar. Ahora que estamos debemos jugar, con la certeza de que la derrota será inminente. Por que ¿quién alguna vez ha resultado victorioso en este injusto juego entre la vida y la muerte? ¿Quién? Nadie, nada, no hay respuestas. Sólo preguntas, como ¿por qué yo soy yo y no tú?, ¿por qué estoy aquí y no allá?, ¿cómo es que el tiempo existía antes que yo, y seguirá cuando yo no exista? Te contaré una historia fragmentaria, como la vida en sí. Inconexa, como el juego de que hablamos. Incongruente e incoherente, como tú y yo. Una historia que ha venido contándose desde hace mucho tiempo, pero que tú desconoces. Tu historia a través de la mía. Terrorífica, ácida, amarga, así es esta historia poblada de porteros que temen al penalti; de hombres que viajan tratando de huir de sí mismos y su pasado; de mujeres que brillan por su ausencia; de caminos que llevan a ninguna parte; de muertos que dicen o creen estar vivos; de muertos que pueblan la memoria tortuosa; de carreteras mentales llenas de espejismos y falsos movimientos; de ángeles caídos como máxima expiación; de hombres y mujeres cegados por la soberbia; de tugurios desiertos repletos de entes desalmados; de música de rock, fotos Polaroid y goma de mascar; de citas de citas de otros cineastas; de obsesivas ideas circulares nunca formuladas; de Berlín en llamas; de Tokio en la TV; de rebeldes sin causa en busca de un relámpago sobre el agua, en plena agonía; de un mundo malhecho e injusto, de Alemanías divididas e incompatibles, donde "Estados Unidos ha colonizado nuestras mentes"; donde yo eres tú, y tú podrías ser cualquiera, incluso la morsa; donde Berlín puede ser Nueva York o la Ciudad de México o cualquier otra; donde los humanos han dejado de ser importantes, para complacer a través de la obediencia suprema que es negarse a sí mismos al Dios Dinero; una historia donde el protagonista se fue de vacaciones al Limbo y nos ha dejado el paquete de mostrar nuestras propias miserias; un texto de tesina cocinado en el horno de lo académico a

medio sazón y a fuego lento; una historia que te sonará conocida, por desconocida; palabras y más palabras que tratarán de llegar derecho a tu corazón a través de la historia del perdedor que un día descubrió que era bueno para algo: ver películas. Ese hombre de rostro adusto, que abandonó cuatro posibles carreras: sacerdote, médico, filósofo o pintor, para convertirse en lo que ahora es, un contador de historias, está dispuesto ahora a escupirte en la cara y agradecerte que tomes un poco de tu tiempo para ver cine, leer un libro de Peter Handke, asistir al teatro, visitar un museo, oír a los Beatles en volumen bajo, escribirle un poema a las persona que más ames, y veas por tus propios ojos que la vida es tan sólo una absurda representación de "algo que debería ser". Es ese mismo hombre que sueña con llegar algún día al fin de la carretera y ver que todo lo que dejó tras de sí, sólo fue un sueño. Ese hombre que eres tú mismo, llevará para proteger tu identidad el ficticio nombre de Wim Wenders, que en nuestro relato será un cineasta ficticio, que crea ficciones filmicas en un mundo puramente ficticio. No sé si las historias que constituyen esta historia sean de tu interés. Lo que sé de cierto es que en más de una estarás presente. El telón se desplaza la función está por comenzar.

Cuando el niño era niño
no sabía que era niño
todo le parecía animado y
todas las almas eran un todo.

1.2 Un solitario chico alemán.

Cuando el niño era niño
no opinaba sobre nada,
no tenía ningún hábito.
Frecuentemente se sentaba en
cucullas.

Un niño sentado en una banca que rememora el pasado. La tarde cae: puesta de sol espectacular, copos de hadas entrelazadas por el cántico monótono de las sirenas de las ambulancias. Nubes grisáceas alrededor de los senderos del parque. El niño alza una página de periódico, la impotencia lo asalta, sus mejillas se tornan coloradas; los encabezados enuncian la inminente derrota, de esa que vino de fuera, pero que proviene de adentro. Una ligera brisa enjuga sus lágrimas. Camino a su casa la devastación exhala rescoldos y despojos humanos, de aquellos que aun tratan de dar la cara a la vida. De aquellos que esperan sin saber muy bien qué. El reloj se mueve anacrónicamente. Ya no hay más tiempo. Ahora el chico ha crecido. Le agradan los Kinks y un tanto los Stones, ama a las máquinas de *pinball* y se escabulle de misa para gastar algunos centavos en su pasatiempo a la *americana*. De adolescente se la pasa pintando, su padre lo ha reprendido severamente por abandonar tan intempestivamente la carrera de medicina. El espejo muestra a un Peter Handke, sólo que sin bigote, más delgado, alto, serio, con espejuelos, nariz y ojos totalmente distintos. Un escritor de historias aun no contadas. Una narrador solitario. ¿Será acaso Wilhelm Meister? No, en casa todos le llamamos Wim.

En el transcurso del tiempo.

Aquí naci yo –dice Wim a Robby Müller al señalar con ironía el desierto– una tierra de nadie excelente para un exterior de esta película que ahora filmamos.

La imposibilidad de relacionarse de dos hombres consigo mismos y, peor aún, con las mujeres es la trama de este proyecto filmico-filosófico.

El actor Rüdiger Vogler escucha a los Stones en el pequeño estereo del camper, durante un breve descanso del rodaje; actúa como su personaje Bruno Winter, "King of the road", piensa qué pasaría si los rollos fueran insuficientes y no pudieran seguir; ¿se podría histérico su amigo el director? o si en verdad, en estos momentáneos lapsos de razón, él mismo se siente tan desolado y relegado por las chicas, cómo para poder sentir una historia tan cruda como en la que se halla inmerso.

Wim Wenders pertenece a la generación alemana de los derrotados. Crece durante el famoso *milagro alemán*, bajo la influencia directa de la cultura estadounidense. De ahí es de donde proviene su amor por el rock y el *road movie* americano.³

³ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996., p.p. 10.

La generación de Wenders creció en el vacío histórico de un pueblo condenado a vivir sin su pasado inmediato. Es decir, sin una cultura propia. Los años cincuenta y setenta fueron los de mayor penetración ideológica por parte de la cultura americana, en Alemania.

La influencia de esta cultura tuvo una consecuencia inmediata en su vida. Durante algún tiempo albergó deseos de convertirse en sacerdote. Sin embargo, a los 16 años fue "salvado" por la música rock. La redención provino no sólo de escuchar este tipo de música de la emisora militar americana, sino de una ramificación distinta de la cultura rockera. En un edificio cercano a la iglesia a donde asistía con su familia a misa había una máquina de *pinball*. Wim comenzó a escapar de la liturgia para jugar con ella, por ello es común verla recurrentemente en sus primeros filmes.

Los ángeles que caen; la ciudad que se me escapa de entre las manos; las mujeres que se pierden en la multitud, sus bellos rostros que se combinan con los adustos del monstruo policéfalo; las luces de las entrañas de la metrópoli que resplandecen en Lisboa; la nostalgia hecha música en la voz de la mujer amada; un libro que cuenta cómo Alicia se perdió en las ciudades, qué quiere escribir Whilhem Meister, porque Johantan desea librarse de la extraña enfermedad que representa Ripley en su vida; el libro que cuenta lo incontable; la música muda de un relámpago sobre el agua. Y allá afuera mientras renombro y recuerdo, la ciudad con sus historias infinitas se me escapa.

"Aquellos que aun después de las derrotas están dispuestos a enfrentar los futuros retos de la vida, van por el sendero adecuado"
John Wolfgang von Goethe.

Ahora el chico ha crecido. ¿Y el traje que vestí mañana?⁴ –se pregunta contrariado–, qué será de la chica a la que una vez le pedí su nombre y teléfono tras seguirla por horas en las líneas del subterráneo. Esa misma que he idealizado en todo este tiempo; a pesar de que sólo representa en mi vida un intersticio escuálido. La chica aquella a la que incluso puse un nombre, aun sin tener referente alguno. Esa simpática moza a la que le pedí su número y nombre, que me regresó un papelito garabateado con una clave indescifrable. ¡Imposible de localizar posteriormente! Pero en los recoldos de mi memoria esa muchacha es la MUJER que está ausente. En mis películas esa mujer sigue ausente. ¿La hallaré algún día? No lo sé, lo que sí sé es que ELLA estará fija en las aristas de mi memoria sin tiempo, hasta la consumación del último suspiro.

Durante tres años, de 1967 a 1970, Wim estudió en el Munich College of Televisión & Film, tras haber abandonado las carreras de medicina, filosofía, sociología y un incipiente aprendizaje pictórico en el estudio de Johnny Friedlander, en París. Mientras permaneció en Francia asistía regularmente a la Cineteca Francesa, donde prácticamente aprendió el oficio de contar historias viendo lo mejor de la

⁴ Alusión a un libro que compila la poesía del chiapaneco, Juan Bañuelos. El traje que vestí mañana, México, Plaza & Janés, 2000.

cinematografía mundial. Ahí entró en amistad con el director de la Cineteca, Henri Langlois, a quien dedicaría posteriormente *El amigo americano*.

Escritor de novelas imposibles, crítico de música y de cine extemporáneo en *Twen*, *Süddeutsche Zeitung*, *Die Zeit* y *Filmkritik*, de 1968 a 1974; actor de obras de teatro aun no escritas. Creador de historias que pasa la vida recapitulando la derrota. Triste saltimbanqui de la cámara que goza describiendo lo obvio, para luego arrepentirse por el desperdicio de tiempo y materiales, del deplorable *estado de las cosas*. Dime si puedes sentirte a salvo. Contesta a las imprecaciones que te hacen los críticos del mundo que insisten que no se debe hablar de ti como un artista, sino como un artesano. Si la vida que te dieron es ficticia, entonces cuándo mueres. Sin importante el mundo entero te has atrevido a la máxima osadía: hablar en voz alta en medio de millones de sordos y ciegos que no entienden de razones. ¿Desde cuándo un alemán muestra a los demás que es vulnerable? ¿Desde *Hammett* o *La letra escarlata*? Dime si por las noches no sientes remordimiento o el grandilocuente deseo de comenzar a copiar lo que tú mismo has creado con tus limitaciones. Los hombres y mujeres del planeta te odiamos por enunciarlos como anónimos. ¿Acaso tú mismo no eres uno más de nosotros, sin rostro, sin pasado, sin alma?

El espejo, en otro más de sus juegos de mimetismo fantástico, muestra ahora a un Peter Handke, sólo que alto y serio, con espejuelos, nariz y ojos totalmente distintos. Un chico sin su tambor de hojalata. Un naufragado de mil mesetas. Un contador de historias aun no contadas. Un narrador solitario. Hombre sin atributos.

11

*La tentativa más importante.*⁵

Siempre que Ulrich reflexionaba sobre lo acaecido hasta entonces, meneaba la cabeza, como si se tratara de la transfiguración de su alma; no así cuando pensaba en el terreno de sus experiencias. Es imprescindible que un ingeniero viva ensimismado en su especialidad en vez de desplegar sus actividades en el libre y vasto mundo del pensamiento, aunque se envíen sus máquinas a todos los confines de la tierra; no se exige que sepa trasladar a su alma privada el espíritu audaz e innovador del alma de su técnica, así como tampoco se exige que una máquina se aplique a sí misma una ecuación infinitesimal. De la matemática no se puede decir lo mismo; en ella está la nueva lógica y el espíritu en su misma esencia, en ella están las fuentes del tiempo y la génesis de una transformación formidable.

Si ejecución de sueños ancestrales es poder volar con los pájaros y navegar con los peces, penetrar como broca en los cuerpos de montañas gigantes, enviar mensajes a velocidades divinas, divisar lo invisible y percibir lo remoto, oír hablar a los muertos, anegarse de salutíferos sueños milagrosos, ver con ojos vivos el aspecto que tendremos veinte años después de muertos, descubrir en noches resplandecientes mil cosas de encima y de debajo de este mundo que antes nadie conocía; si la luz, calor, fuerza, placer, comodidad, no solamente son ciencia, sino también una magia, un rito de poderosísima fuerza sentimental e intelectual que induce a Dios a doblar el uno sobre

⁵ Capítulo 11, tomado íntegro de: MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*. Vol. I, Traduc. José M. Sáenz, 2ª Edición, Seix Barral, Barcelona, 1970, pp. 47-50.

el otro en pliegues de su manto, una religión cuya dogmática está regida y basada en la dura y valiente lógica de la matemática, aguda y desbocada como la hoja de un cuchillo.

Por lo demás, es indispensable que todos estos sueños antiquísimos se realicen, en opinión de uno de los matemáticos, de muy distinta manera de como lo habían imaginado al principio. El cuerno del cartero Múnchhausen era más bonito que una bocina electrónica con el sonido en conserva; las botas de siete leguas, más bonitas que un automóvil; el imperio del rey Laurin, más bonito que un túnel ferroviario, las raíces curativas de la mandrágora más bonitas que un telegrama ilustrado, comer el corazón de la propia madre y entender el lenguaje de las aves, más bonito que un estudio zoopsicológico sobre la expresión rítmica del gorgojeo de los pájaros. Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño. Ya nadie se tiende bajo de un árbol a contemplar el cielo a través de los dedos del pie, sino que todo el mundo trabaja; tampoco debe engañar nadie el estómago con idealizaciones, si se quiere ser de provecho, más bien tiene que comer chuletas y moverse. Es exactamente como si la vieja e inepta humanidad se hubiera dormido sobre un hormiguero, y la nueva se encontrara al despertarse con las hormigas en la sangre; desde entonces se ve, por eso, obligada a realizar las extorsiones más violentas sin acabar de aplacar la frenética comezón de la laboriosidad animal. No es necesario dar muchas vueltas a esto; hoy día aparece evidente a la mayor parte de los hombres que la matemática se ha mezclado como un demonio en todas las facetas de la vida. No todos creen en la historia del diablo al que se pudo vender el alma, pero al menos aquellos que entienden algo del asunto, por llevar el título de clérigos, historiadores o artistas y perciben, como tales, buenos beneficios, atestiguan que la matemática les ha arruinado y que ella ha sido el origen de una razón perniciosa que, a la vez que ha proclamado al hombre ser del mundo, lo ha hecho también esclavo de la máquina. La aridez interior, el desmesurado rigor en las minucias junto a la indiferencia con el conjunto, el desamparo desolador del hombre en un desierto de individualismos, su inquietud, maldad, la asombrosa apatía del corazón, el afán de dinero, la frialdad y la violencia que caracterizan a nuestro tiempo son, según estos juicios, única y exclusivamente consecuencia del daño que ocasiona al alma la racionalización lógica y severa. De ahí que ya entonces, cuando Ulrich se dedicó a la matemática, hubo gente que predijo el hundimiento de la cultura europea porque había desaparecido del corazón del hombre la fe, el amor, la sencillez y la bondad; y es significativo que todos ellos habían sido, de estudiantes y en su juventud, pésimos matemáticos. Con ello ha quedado demostrado más tarde que la matemática, madre de las ciencias exactas, abuela de la técnica, fue también matriz de aquel espíritu que engendró los gases asfixiantes y los aviones de combate.

En desconocimiento de estos peligros vivían sólo los matemáticos y sus discípulos: los físicos, a quienes tales cuestiones les llegaba al alma tan poco como a un ciclista chuparruedas, que aprieta a correr hacia la meta y no ve del mundo más que la circunferencia trasera del contrincante que precede. De Ulrich, en cambio, se podía asegurar una cosa con certeza, que amaba la matemática en consideración a aquellos que no la podían ver. Estaba enamorado de la ciencia por motivos más humanos que científicos. Veía que ella, en todo cuanto creía de su competencia, discurría de distinto modo que los hombres vulgares. Si se pudiera remplazar opinión científica por concepto de la vida, hipótesis por tentativa, y verdad por hecho, la obra de un buen físico o matemático superaría en intrepidez y fuerza revolucionaria a las mayores proezas de la historia. En el mundo no existía todavía el hombre capaz de decir a sus

fieles: robad, asesinad, fornicad...nuestra doctrina es tan poderosa que convierte el pus de nuestros pecados en aguas cristalinas de las montañas; pero en la ciencia ocurre cada dos o tres años que una cosa, considerada hasta entonces como errónea, invierte de improviso los términos, o que una idea humilde y despreciada se transforma en reina y soberana de un nuevo mundo del pensamiento. Tales acontecimientos no son solamente revoluciones, sino que conducen a las alturas como por una escalera celestial. En la ciencia todo se desarrolla vigoroso, obvio y estupendo como en un cuento de hadas. Sólo que los hombres no lo saben, intuyó Ulrich; no tienen ni idea de cómo se puede pensar; si se les pudiera enseñar a empezar a discurrir, vivirían también de otro modo.

Ahora querrá alguien preguntar si es tan absurda la dirección que lleva el mundo, que ha de estar siempre dando vueltas. Hace ya mucho tiempo que el mundo dio a esto dos respuestas. Desde que existe, la mayor parte de los hombres se ha mostrado partidaria de la revolución en su juventud. Encontró ridículo que los mayores dependieran de lo antiguo y que pensarán con el corazón, un pedazo de carne, y no con el cerebro. Cada nueva generación ha advertido siempre que la necesidad moral de los viejos muestra carencia de nueva capacidad de acomodación; lo mismo puede decirse de la necesidad intelectual; la misma moral natural ha sido causa del heroísmo y del cambio. Pero, llegando a la edad de traducir en obras sus ideas, no han sabido ni han querido saber más de ellas. Por eso, muchos matemáticos o físicos de profesión consideran un abuso dedicarse a una ciencia por motivos como los que animaban a Ulrich.

1.3 La influencia de la cultura estadounidense en la Alemania, carente de identidad cultural.⁶

Cuando el niño era niño, era el
tiempo de estas preguntas
¿Por qué yo soy yo
y no soy tú?
¿Por qué estoy aquí
y por qué no allí?

Tras la caída del Tercer Reich, en 1945, Alemania quedó dividida en cuatro regiones, cada una a cargo de uno de los países aliados —la Unión Soviética, los Estados Unidos, el Reino Unido y Francia— encargados de administrar las zonas de ocupación que les correspondían. Todos tomaron medidas inmediatas para controlar los medios masivos de comunicación y de entretenimiento, incluyendo por supuesto la industria filmica. Los aliados destruyeron la mayoría de los cines del país e incautaron enormes cantidades de películas, por considerarlas superfluas y dañinas. Esta medida precautoria fue tomada bajo la consigna de impedir que el pueblo alemán pudiera resucitar algún vínculo con su pasado nazi. En el cine esto significó, en primera instancia, proveer a los alemanes con materiales exclusivamente producidos en los países aliados. Lo mismo sucedió en todos los demás medios. El siguiente paso fue el otorgamiento de licencias para permitir a los alemanes producir sus propios periódicos, revistas, programas de radio y películas, a través de las cuales podían vetar su producción de manera indiscriminada.

Las políticas adoptadas por los Aliados sobre todos los medios de comunicación alemanes tuvieron severas consecuencias, y sobre todo en el cine. Para los rusos el nazismo significaba el desarrollo natural del monopolio capitalista dentro del más descarado, agresivo y chovinista imperialismo. La actitud hacia el pueblo alemán, y particularmente hacia la clase trabajadora, fue inicialmente más conciliadora que la de los americanos. Hasta donde les fue posible, los rusos fueron más tolerantes que los americanos. De tal modo, que en la zona Este, la producción cinematográfica floreció relativamente rápido tras la derrota nazi. Sin embargo, fue una industria centralizada y marcada fuertemente por razones ideológicas, lo cual se debió principalmente a que la mayor parte de esta industria se hallaba en la zona soviética de Alemania, particularmente en Babelsberg, cerca de Berlín. Las zonas ocupadas en el oeste, especialmente las americanas, veían al nazismo más en términos de una enfermedad de la cual los alemanes sólo podrían recuperarse si se alejaban de las peligrosas influencias de su pasado, y finalmente eran "reeducados" en términos de la democracia occidental (gringa).

Se trataba de una ambición muy idealista, pero al principio, en su determinación de llevarla a cabo, los americanos intentaron imponer su industria filmica. Las razones de lo anterior fueron una infortunada mezcla entre lo ideológico y lo económico. Era un axioma del programa de "reeducación" americano que si

⁶ Documento basado en el texto *The development of the west german cinema*, que aparece en la primera parte del libro. SANDFORD, John, *The New German Cinema*. Da Capo Press, Nueva York, 1980.

Alemania era alimentada con los productos de la cultura americana, los alemanes serían, por algún misterioso proceso de ósmosis, transformados en brillantes ejemplares de la Verdad, Justicia y el *American Way*. Hollywood estaba encantado: se extendía para su industria un vasto mercado, potencialmente, el más grande de Europa. El negocio era redondo porque había una enorme cantidad de películas que se estaban produciendo a costos muy bajos; películas que el público alemán estaba ávido por ver, ya que el régimen nazi se las había prohibido.

Por si fuera poco la política de "reeducación" sólo fue una parte del desmantelamiento de la industria organizada y centralizada por el régimen nazi. Así, en nombre de la democracia, en vez de un monopolio contaminado por la ideología, habría una sana diversidad de contenidos. Lamentablemente, en la práctica esto no fue así. El desmembramiento de la industria alemana establecida en el régimen del Reich, sólo contribuyó a debilitarla más, principalmente en los niveles primarios de producción. Los productores eran demasiado pequeños para poder costear una película, pocos fueron los que sobrevivieron tras una o dos cintas; finalmente eran "ahorcados" por los distribuidores. Era aquí donde los distribuidores americanos aprovechaban para introducir su sólido sistema que en poco tiempo dominaba ya la totalidad del mercado de Alemania del Este.

El héroe de las primeras películas de la posguerra era "el hombre común e indefenso" que había sido víctima de la Historia. Con este personaje el público se sentía altamente identificado. En este tipo de películas se mostraba un desolador paisaje del estado en que había quedado Alemania tras la guerra; aunque jamás se explicaba con claridad cómo había ocurrido semejante desgracia. Aquí los nazis eran considerados como "los otros", los villanos, que eran frecuentemente satanizados e inculcados. El horrible hecho de que los nazis hubieran destruido la vida de este "hombre común e indefenso" era una cuestión más que de sobra para que este arquetipo se adaptará con facilidad a la lucha arquetípica entre el bien y el mal.

Hasta 1949, cuando finalmente el territorio alemán fue dividido en dos, es posible hablar de un solo cine alemán. La primera, y más memorable película de la posguerra fue realizada en el sector de ocupación soviético. Se trata de *Asesinos entre nosotros* (1946) de Wolfgang Staudte en la que se utiliza la devastada ciudad de Berlín —a manera de escenario expresionista— para contar la historia de un hombre que trata de hacerse justicia de su antiguo capitán, responsable de varias atrocidades en Polonia y que ahora se ha convertido en "un ciudadano honesto". Otra de las películas entrañables de este período es *En días anteriores* (1947) de Helmut Käutner que relata en siete episodios como un antiguo carro cambia de dueños durante los años nazis. Esta película fue realizada en el lado este. De los cineastas de otras partes del mundo que se preocuparon por mostrar un poco del pasado Nazi de Alemania y de la desolación presente de la posguerra, destaca el trabajo del célebre director italiano, Roberto Rossellini, que logró capturar algunas de las más impactantes imágenes de la vida entre las ruinas de Berlín en *Alemania año cero* (1947).

La fundación en 1949 de la República Federal Alemana en las zonas del oeste, y de la República Democrática Alemana en el este, significó un punto crítico de la Historia moderna. A partir de ese año habrá también dos maneras de hacer cine

distintos. La Alemania Democrática siguió su camino de servilismo hacia el nuevo estado comunista. La Alemania Federal, tras un brillante inicio en el tono pesimista de la búsqueda de identidad de *El hombre perdido* (1951) de Peter Lorre, quien actúa y dirige, sufrió un brusco cambio en el tono. De tal suerte que el optimismo se convirtió en la quintaesencia de la vida pública ahora que el "Milagro Económico" trabajaba sobre ruedas; la evasión se convirtió en la constante filmica: tratando de olvidar –como si fuera tan sencillo– de una buena vez con el amargo pasado.

El nuevo género que se promocionaría, era uno lleno de sentimentalismo cursi, denominado *Heimatfilm*, cuyo mundo era ordenado y sin problemas, un mundo feliz lleno de folclore barato y paisajes idílicos. El clásico del género se encuentra en *Verde es el páramo* (1951) de Hans Deppe que inspiraría innumerables imitaciones. A pesar del *Heimatfilm*, durante los 50 hubo algunas películas notables, que irrumpieron en las salas con sorprendentes éxitos comerciales, sin demérito alguno en su calidad artística. Así *Rosas para el Estado procurador* (1959) y *Tierra de hadas* (1960) de nuevo de Wolfgang Staudte; *Los prodigios* (1958) de Kurt Hoffmann; y *La chica Rosemarie* (1958) de Rolf Thiele tuvieron una importante resonancia en el vacío de estos años.

Este breve *boom* que comenzará a mitad de los 50 no duró mucho, para fin de la década los tres realizadores mencionados habían sucumbido a las leyes del mercado. Muchos factores intervinieron en ese proceso, pero uno en particular fue poderosamente determinante: la televisión. Como muchos de los países del continente, Alemania Federal adquirió el hábito televisivo después de Inglaterra y mucho más tarde que Estados Unidos. La llegada de aparatos comenzó ya entrada la década. Para 1957 había sólo un millón de receptores en toda la República Federal., cuatro millones en 1960 y 16.75 millones al término de los 60. Los productores de cine fueron quebrando, las salas de proyección se fueron cerrando y la producción filmica se redujo considerablemente.

La industria cinematográfica descubrió, sin embargo, que había un sector que la televisión, como "medio familiar" no podría cubrir: el mercado del sexo. Coincidentemente, un nuevo público emergió, se trataba de los cientos de miles de emigrantes de los países mediterráneos que no se interesaban en lo más mínimo por los contenidos de la televisión alemana. Así el cine de la República Federal se convirtió en porno para poder sobrevivir.

El surgimiento del *Nuevo Cine Alemán*.

En 1961 llegó lo que parecía la declaración oficial de la bancarrota de la industria filmica de la República Federal. Durante el Festival de Berlín, el Ministro Federal del Interior anunció que ese año no habría película premiada al no haber ninguna que se considerara digna de ganar el Premio Cinematográfico Federal. Los viejos cineastas habían fracasado rotundamente o se habían entregado al porno para subsistir. Mas había una nueva generación de noveles cineastas que estaban convencidos de poder realizar productos de calidad –si contaran con el financiamiento-. Estos jóvenes creadores habían hecho algunos cortos, pero estaban ansiosos por demostrar su potencial en un largometraje. Todos ellos se reunían cada año para exhibir su trabajo en Rhur, poblado de Oberhausen. Durante el octavo

Festival de Oberhausen, en febrero de 1962, 26 de ellos deciden dar voz a su frustración, así como a sus ambiciones, en un documento histórico conocido como el "Manifiesto de Oberhausen".

Con un tono revolucionario el Manifiesto comenzaba con la premisa de que el antiguo orden se había colapsado, proclamando la determinación y convicción de que aquellos cuyos intereses habían sido ignorados, ahora construirían algo nuevo y mejor.

El colapso del cine alemán convencional, finalmente remueve las bases económicas de una actitud mental que nosotros rechazamos. Con ello, el nuevo cine tiene una posibilidad vital.

Los cortometrajes elaborados por jóvenes *autores* y productores han recibido en los últimos años numerosos premios en los Festivales Internacionales y han tenido una buena acogida por parte de los críticos. Estos trabajos y su éxito demuestran que el futuro del cine alemán recae en aquellos que han mostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico. Como en otros países, el cortometraje se ha convertido en preparación y laboratorio para la creación de películas de largo aliento. Declaramos abiertamente nuestra intención de formar parte de ese *Nuevo Cine Alemán*. Este nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertad desde las convenciones de la distribución. Libertad de la influencia de los socios comerciales. Libertad de la tutoría de intereses creados. Tenemos una noción concreta de la producción de este nuevo cine alemán en los ámbitos intelectual, formal y económico. Estamos colectivamente preparados para tomar los riesgos económicos por nuestra cuenta. ¡El viejo cine ha muerto! Creemos en el nuevo.

Oberhausen, 28 de febrero de 1962.⁷

El Manifiesto es ampliamente reconocido como el comienzo del *Nuevo Cine Alemán*, aunque sólo uno de los veintiséis firmantes, Alexander Kluge, sería conocido en el mundo entero como un gran realizador. El Manifiesto, a pesar de toda su significación, no tuvo una repercusión notable en el desolado panorama filmico de Alemania del Este. Sólo uno de los planteamientos del Manifiesto tocó tierra en 1965, al crearse un subsidio de soporte para películas de jóvenes directores. Este fue el *Kuratorium junger deutscher*.

Sin embargo, aunque el manifiesto fue escrito en 1962, el nuevo cine alemán comenzaría a dar signos de vida hasta 1966, año en el que la ópera prima de Alexander Kluge, *La chica de ayer* ganara ocho premios incluyendo el *León de Plata*, en la Bial de Venecia; era la primera vez que una película alemana ganaba en el extranjero desde la guerra. Ese mismo año, en Cannes hubo tres películas que fueron muy bien recibidas: *Eso* (1965) de Ulrich Schamoni; *El joven Tövlless* (1966) de Volker Schlöndorff y *Sin reconciliarse* (1965) de Jean-Marie Straub. A fines del año el hermano de Ulrich Schamoni, Perter, también ganaría un premio internacional, el *Oso de Plata*, por *Temporada cerrada para zorros* (1966).

⁷ En: *The development of the west german cinema*, que aparece en la primera parte del libro: SANDFORD, John, *The New German Cinema*, Da Capo Press, Nueva York, 1980.

De pronto, en 1966 ese nuevo cine alemán comenzó a llamar la atención del público y de la crítica. En las reseñas, críticas y comentarios de ese tiempo publicadas en diferentes periódicos, revistas y libros del mundo se nota un cierto entusiasmo por este renacimiento. Pronto las películas de estos jóvenes cineastas fueron vistas en Londres, Praga, Roma y París.

Dos años más tarde el *Nuevo Cine Alemán* tendría que enfrentarse a un poderoso rival: la Ley de Promoción Filmica o LPP, que buscó por todos los medios devolver fuerza al banal cine comercial y porno, que tenía unos costos de producción más baratos y que en taquilla significaban ingresos al doble que cualquiera de las películas de los jóvenes del nuevo cine. El mecanismo de la LPP era apoyar la realización del series en vez de películas individuales. La mayoría eran de burdas temáticas sexuales, que en ese tiempo estaban tomando el control comercial del mundo. Otras procuraban rescatar algo más alemán, el moralino *Heimatfilm* del cual todavía había remansos.

Ante el inminente favoritismo estatal por la LPP y sus peligrosos avances, el nuevo cine alemán halló paradójicamente un aliado en su otrora archi enemiga: la televisión. A través de la televisión los cineastas pertenecientes al nuevo cine pudieron seguir mostrando su trabajo al pueblo alemán de una manera masiva. Por otra parte, la misma televisión alemana les proporcionaba una fuente de trabajo alterna a su labor cinematográfica. De tal suerte que ocho años más tarde, entre 1976 y 1977 el *Nuevo Cine Alemán* se había consolidado alrededor del mundo como algo valioso y digno de atención. La prensa internacional prodigaba halagos a los directores y sus obras. El cine alemán había vuelto a tomarse en serio, algo que no pasaba desde los 20. Todo el mundo se mostraba interesado por las películas que pertenecían a este nuevo cine.

A pesar de que nunca fue o quiso ser un "movimiento" cohesivo o una "escuela". Vista desde una perspectiva amplia cada uno de los directores del *Nuevo Cine Alemán* posee características propias imposibles de encasillar en una corriente colectiva. Lo que sí es muy claro en todos ellos es que a lo largo de más de dos décadas lucharon por conseguir que el mundo volviera su atención a su trabajo, y por medio de ellos, a la cultura alemana.

Wim pertenece a esta generación de realizadores que buscaron a finales de los 60 y durante toda la década de los 70, dar nuevos bríos al maltrecho cine alemán. Conocidos por el público y la crítica como *El Nuevo Cine Alemán* Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub, Alexander Kluge y Volker Schlöndorff, volvieron a darle al cine germano fuerza y vida después de tres décadas. El talento individual de cada uno ha sido reconocido con muchos premios en distintos países, por películas como *Aguirre, la ira de Dios* (Herzog, 1972), *Stroszek* (Herzog, 1977), *El tambor de hojalata* (Schlöndorff, 1979), *El matrimonio de María Braun* (Fassbinder, 1978), *Desesperanza* (Fassbinder, 1977), *El miedo devora el alma* (Fassbinder, 1973), *El amigo americano* (Wenders, 1977) y *Nuestro Hitler* (Syberberg, 1977).

De los siete, Wenders es el único que posee una formación académica. Durante sus años de estudiante regular —aunque la verdad era bastante inconstante— realizó siete cintas: seis cortos y el largometraje de graduación *Verano en la ciudad. Dedicada a los*

Kinks (1969-1971). En ellas se observa la aversión que por ese entonces el joven aprendiz sentía por contar historias de manera convencional. En esta época Wim está luchando por hallar un lenguaje propio, lo cual no es fácil si tomamos en cuenta que tiene pocos elementos germanos a los cuales poder adherirse; y que los elementos de la cultura *pop* norteamericana no son compatibles con sus ideas para desarrollar una película.

¿Cuándo empezó el tiempo
y dónde acaba el espacio?
¿Es la vida bajo el sol
tan sólo un sueño?

1.4 Su dos amores: el cine y el rock.

Lo que veo y oigo y huelo
¿no es sólo la apariencia de
un mundo frente al mundo?
¿Realmente existen el mal y
la gente que es mala?

Durante una temporada Wim se dedicó a la crítica de cine y de música en distintas publicaciones, paralelamente mientras estudiaba en la *Munich College of Television & Film*. De las que se tiene conocimiento son la revista musical *Twen*; crítica cinematográfica en los periódicos *Süddeutsche Zeitung* y *Die Zeit*, y en la revista *Filmkritik*, que coeditó de 1972 a 1974. Este breve periodo como crítico denota claramente cuáles son dos de las cosas que más le entusiasman.

Pensé que mi oficio podía ser el de crítico de películas, llegar a ser incluso un historiador de cine. En ese tiempo me parecía increíble que se pudieran hacer películas...⁸

En uno de sus cortometrajes *Tres long plays americanos* (1969) él y su comparsa favorita, el provocador escritor austriaco que ese mismo año diera a conocer su primera novela *Los avispones*, Peter Handke, hablan de la música rock que más les entusiasma en aquel entonces. Hablan de que mucha de esa música de grupos como *Ten years after*, *Credence Clearwater Revival* y *Van Morrison* pareciera haber sido escrita ex profeso para el cine. En esta breve charla de apenas 13 minutos, ambos creadores reconocen la importancia de la música de rock en inglés como una de las contribuciones culturales más importantes de mitad del siglo XX. En este punto es importante resaltar el hecho de que todas y cada una de sus películas cuentan con la presencia de música de vanguardia que va desde los *Rolling Stones*, pasando por *Can* durante los primeros 20 años de trabajo; hasta diversificarse al acompañamiento sonoro de *U2*, *Lou Reed*, *Madredeus* y la agrupación cubana de músicos veteranos: *Buena Vista Social Club*, a partir de las décadas de los 80 y 90.

Recordemos que fue la música rock la que impulsó a Wim a abandonar sus ideales como sacerdote. Aunque deambuló por cuatro años debatiéndose en busca de su verdadera vocación, el rock formó un acompañamiento determinante durante esta etapa. Por otra parte, su generación no tenía más que escuchar la música de aquellos que los habían sojuzgado durante el tiempo de la ocupación. ¡No había de otra!

Uno de las críticas de música que escribiera es particularmente reveladora, por el paralelismo que guarda con *Tres long plays americanos*, donde aborda de nuevo la relación entre rock y cine. El artículo escrito en 1970 se titula *Tres discos de Van Morrison*, donde habla concretamente de cine, en especial de cine americano.

⁸ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 4.

Hasta ahora sólo hay unas pocas películas en las que lo concreto no es algo puramente accidental o directamente ofensivo. Es algo que se da con mayor frecuencia en las películas americanas, en muchas de Hawks y Ford está como premonición constante, en algunas está presente continuamente, *Peligro, línea 7000* huele a gasolina (...), en *H'agonmaster* se le seca a uno la garganta [...]

Van Morrison ha hecho tres discos para los cuales todo lo que he escrito arriba sirve como introducción, un doloroso esfuerzo para reunir coraje para decir que no conozco otra música que sea tan lúcida, palpable, oíble, visible, ninguna música que se pueda experimentar tan intensamente como ésta (...). Restituye el sentido de lo que los filmes podrían ser: una forma de percepción que ya no se lance ciegamente a significados y definiciones, sino que permita que lo sensual/ sensorial se instale y crezca.⁹

Wenders no se restringe al uso del rock como música de fondo para sus películas. Pretende que sus películas estén hechas de la misma sustancia y energía que el rock. En otro artículo de ese mismo año el realizador lamenta que las películas que tratan de mostrar al mundo del rock y sus estrellas con una total indiferencia. Películas que en su mayoría intentan fallidamente captar la energía de esa música con zooms violentos, edición acelerada, filtros y trucos ópticos, que tratan a la cámara como si fuera un instrumento más de percusión. Para Wim el rock no puede reducirse a sus elementos técnicos. Es primordialmente una actitud ante la vida y sólo después un tipo de música. Debido a esto ni los cineastas pueden captar la esencia, ni los rockeros son muy lúcidos en otros medios de expresión. Wenders ha comprendido esto a la perfección, por eso sus películas aunque son lo más opuesto que uno se pueda imaginar de la cadencia y ritmo del rock, abordan una gama de sentimientos que aparecen constantemente en las canciones de los Rolling Stones, Van Morrison y The Kinks por mencionar algunos.

Al principio de su carrera Wenders, empero, no abusa del uso del rock dentro de sus películas, pues estaba plenamente conciente de la identidad sonora que deseaba darles. Sabía que de utilizar de manera excesiva este tipo de música, el resultado sería una mixtura contraproducente. Por eso, aunque en la mayoría de sus cortometrajes varios clásicos del género estuvieron presentes, para la realización de *Alicia en las ciudades* (1973-74) y *En el transcurso del tiempo* (1975) – dos de sus películas más personales – la banda sonora corre a cargo de dos grupos alemanes *Can eImproved Sound Limited*. Aunque la verdadera identidad sonora de la primera etapa de Wim corrió a cargo de Jurgen Kniepper.

Los Kinks, Bod Dylan, Chuck Berry, Lovin' Spoonful, Van Morrison, Creedence Clearwater Revival, The Rolling Stones, Canned Heat y The Beatles, son sólo algunos de los grupos y solistas que forman parte del *background* sonoro de las películas de Wenders en esta primera etapa definitiva que sería la década de los 70.

Como hemos visto, esta música tiene una especial significación dentro de la vida del realizador teutón. Respecto a su importancia el propio autor afirma:

Creo que el rock & roll dio a mucha gente, por primera vez, sentido de la propia identidad. Con el rock & roll empecé a pensar en la fantasía, o en la creatividad, como

⁹ WEINRICHTER, Antonio, *Wim Wenders*, 2ª edición, Madrid, JC, 1986, pp 56-57.

algo relacionado con el placer: la idea de tener derecho a disfrutar algo... Cuando empecé a hacer películas, fue algo similar. Tanto es así que para mí era lo mismo, cuando filmaba lo único que tenía que hacer era tomar una canción y ensamblarle lo que hubiera filmado. Así empecé a hacer películas. Filmaba algo, sin montaje alguno – sólo tener un plano de tres minutos y luego buscar una canción que fuera bien con eso.

Wenders a lo largo del tiempo se ha negado a aceptar que el rock forme parte del imperialismo cultural norteamericano, considerándolo un lenguaje común de toda una generación, una señal importante de identidad: "es algo totalmente opuesto al capitalismo y al imperialismo. En cierto modo, es el único paso necesario para la rebelión". Una posición discutible, demasiado intelectualizada, pero que toma sentido si recordamos la situación de la Alemania de la posguerra. En sus películas Wim reproduce casi exclusivamente *oldies*, la banda sonora de un momento de la cultura *pop* que le marcó y al que se siente fijado. Esta extraña simbiosis entre dos fenómenos tan dispares como el cine de Wenders y la música de rock & roll, resulta interesante por la fuerza liberadora de energía de uno y el valor gestual del otro. La fuerza del rock es sustancialmente energética, no es necesario entender mucho de música o del idioma en que está cantado, simplemente es un vehículo de liberación. Las películas de Wenders pretenden tener mucho de vehículo liberador en el sentido de que muchos de los diálogos de sus personajes significan más allá de su contenido concreto e irrelevante. Son alegorías filosóficas que una vez dentro del conciente del espectador pueden adquirir una fuerza inusitada.

En un pedestal aparte se halla la obvia devoción del cineasta alemán por el cine estadounidense que floreció en los años inmediatos de la guerra: la época dorada de Hollywood, donde el *film noir* o cine negro y el *western* hicieron las delicias del público alrededor del mundo. Como vimos anteriormente, la ocupación territorial de los Estados Unidos en la Alemania de la posguerra tuvo un papel determinante en ese proceso denominado por los propios gringos de "reeducación" – que no fue otra cosa que la colonización cultural yanqui en pleno.

Cine negro

En general, el cine negro comprende aquellos filmes hollywoodenses de los 40 y principios de los 50 que describían un mundo de calles urbanas, oscuras y lóbregas de crimen y corrupción. Algunas de los clásicos del género son *El Halcón Malés* (1941), de John Houston; *Los asesinos* (1946), de Robert Siodmak; *Casablanca* (1943), de Michael Curtiz; y *El Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles.

Durante la tremenda *Depresión Económica* norteamericana, las películas intentaban elevar el espíritu de la gente. En ese periodo los filmes policíacos tendían a la conciencia social. Sin embargo, a finales de los 30 apareció un cine policíaco más oscuro. Esta incipiente entrada del cine negro fue interrumpida por la Segunda Guerra Mundial; entonces se comenzó a producir cine de propaganda, esto impidió el desarrollo de un cine aún más oscuro.

¹⁰ WEINRICHTER, Antonio, *Wim Wenders*, 2ª edición, Madrid, JC, 1986, pp 56-57.

Al terminar la guerra las películas se volvieron más sarcásticas; el público y los artistas deseaban una visión más pesimista de las cosas. La desilusión de la posguerra fue transmitida en la sordidez del cine policiaco, fue entonces cuando resurgió el realismo, aparecieron productores como Rochemont, Mark Hellinger, y directores como Henry Hathaway y Jules Dassin. Se filmaba en exteriores auténticos (cosa que prevaleció en el cine negro) lo que logró acercar el cine realista al público cotidiano, ansioso de historias más cercanas a ellos.

Los expatriados alemanes entre los años 20 y 30 ya se habían integrado a la industria hollywoodense, es por ello que la influencia expresionista se manifestó en el cine negro; figuras importantes del cine alemán y europeo aportaron su talento, entre ellos se encontraban: Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, Max Ophulus, Douglas Sirk, Fred Zinemann, entre muchos más. Nada mejor para el claro oscuro que la fotografía expresionista adaptada al cine negro.

Otra influencia fundamental para el desarrollo del cine negro se encuentra en la literatura *hard-boiled* de Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy y Jhon O' Hara, con raíces en la ficción *pulp* o en el periodismo. Ellos influyeron en los guiones del cine negro tanto como los expresionistas lo hicieron en la fotografía. Empero, "el héroe duro era, en realidad un tibio comparado a su contraparte existencialista si lo comparamos con *El extranjero* de Albert Camus, por ejemplo, pero aun así era más duro que cualquier cosa vista por la ficción norteamericana hasta entonces".¹¹

Los vaqueros invaden Alemania.

"¿Qué hay de malo con un vaquero en Hamburgo?", pregunta Tom Ripley en *El amigo americano* (1977) de Wim Wenders. La pregunta contiene ese dejo defensivo de alguien en tierra extranjera, donde su imagen incomoda. Es uno de los primeros momentos del film, seguido tras una pausa, por el título. Es una oración llena de significado, no sólo para el personaje de Ripley (Dennis Hopper), no sólo porque resume el tema central de la película; sino porque resumía de manera directa todo el trabajo del director (hasta ese entonces); y finalmente refleja la historia completa del *Nuevo Cine Alemán*.

El vaquero es el arquetipo del héroe americano; en la vida real conquistaron el Oeste de los Estados Unidos; en su forma filmica ¡conquistaron el mundo! Y con los vaqueros vino Hollywood y todo lo referente a los filmes comerciales y estéticos. Wim Wenders es plenamente conciente, quizá más que cualquier otro director alemán, del "imperialismo cultural" americano, considerándolo como un hecho fundamental e insalvable de la vida no sólo en el cine, sino en cada uno de los aspectos de la Alemania occidental de posguerra. "Los americanos han colonizado nuestro subconsciente" como Robert Lander, otro de sus personajes, comenta en *El transcurso del tiempo*. Sus películas reflejan lo "colonización", dentro de un nivel siempre

¹¹ Paul Schrader, en Primer Plano.

conciente. "Todas mis películas tienen una parte de americanización en Alemania"¹², él mismo ha confesado. Es una colonización que ha estado regulada por la casi total dominación económica del cine alemán occidental por intereses americanos desde los tiempos de la ocupación.

Las películas de Wim Wenders exploran la americanización de la antigua Alemania Federal, del occidente o del este, como se le quiera llamar a esa tierra de *nadie*, carente de identidad. Sus métodos y temas emulan conscientemente los estereotipos de Hollywood. Todas y cada una de ellas, responden a la ambigua pregunta de Ripley: en verdad, ¿un vaquero realmente no pertenece a Alemania?

La tortuosa fascinación de Wenders con todo lo procedente de América proviene de sus primeros años de vida. Recordemos que él nació escasos cuatro meses después del fin de la guerra, en el año de 1945. El fin de los años en los que los alemanes trataban desesperadamente no pensar más en eso. Fue, de acuerdo con el propio realizador, esta particular fragmentación de Alemania la que permitió la "colonización".

Wenders ha declarado que en su caso la cultura americana, en forma de máquinas de *pinball* y música de rock & roll, fue su entretenimiento favorito durante su adolescencia. Actualmente, esa fascinación sigue tan latente como entonces. La diferencia es que ahora el director de cine aprovecha las herramientas que esa cultura le proporciona para crear un universo filmico propio, cargado de filosofía y reflexión en torno a la humanidad. Su lenguaje es entonces más que heredero de Fritz Lang o Friedrich Murnau: de Jean Renoir, Yasujiro, Ozu, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, y Anthony Mann, Nicholas Ray y la saga de películas *western*.

¿Cómo es posible que yo,
que existo no haya sido antes de existir
y que alguna vez yo, que existo
ya no seré quien soy?

¹² SANFORD, John, The New German Cinema, Da Capo, London, 1980, pp. 104.

1.5 El nacimiento de un cineasta (1967-1970).

En la punta de un árbol
cortaba las cerezas
emocionado como
lo sigue estando...

A lo dieciséis años comenzó a interesarse por el rock'n'roll. En esos años del *milagro alemán*, Wenders llenó ese vacío cultural (en los años 50 y 60) con la citada cultura estadounidense, con influencia del rock, la novela negra, los filmes genéricos de Hollywood (en el thriller policiaco y el western) y las Road Movies. De ahí surgen dos de sus grandes pasiones, mismas que lo acompañan hasta ahora: el cine y la música rock.

Cuando Henri Langlois era director de la Cinemateca de París, Wenders enriqueció su cultura cinematográfica con las películas que ahí veía asiduamente. En esa época aprovechaba su tiempo libre que le quedaba cuando trabaja en el estudio de John Friedlander en el país galo.

En 1967 fue rechazado del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) de París; en ese mismo año busca matricularse en la Hochschule für Fernsehen und Film (Escuela Superior de Televisión y Cine de Munich) donde finalmente fue aceptado.

La psicodelia, el verano del amor y el rock. El dios Tanatos ha sido un tanto relegado por su hermano Eros, quien es el centro del universo según los Beatles y los millones del *Hippies* amablemente esparcidos por el mundo.

Todo organismo vivo desea la permanencia y la trascendencia. Por ley natural los seres vivos se oponen a la muerte. Según el filósofo alemán. Ernest Becker, la civilización humana entera se sustenta y explica en este sencillo teorema. Es esta negación de la muerte lo que ha llevado al hombre a crear: cultura, costumbres, religiones, ciencia, medicina, tecnología y arte. Por medio de estos elementos el hombre como ser vivo ha podido combatir de alguna manera a la muerte. Becker es muy claro en su teoría, "el hombre es el único animal desdichado. A causa de su inteligencia, es el único con conciencia de su muerte". Es esta conciencia aterradora la que lo ha obligado a buscar la forma de *aminorar, contrarrestar*, e incluso *superar* los devastadores efectos de la muerte.

La etapa de 1966-1970 la denominaremos como extraviada pues en ella Wenders filma sus primeros trabajos de tono escolar, hoy perdidos. A pesar de no poseer testimonio filmico de esta primera parte de su carrera, si encontramos evidencias hemerográficas y bibliográficas que mencionan como características que permanecerán a lo largo de su obra: las atmósferas grisáceas, los personajes solitarios en movimiento y las historias con un tono de banalidad aparente.

Calles, avenidas, casas, edificios, oficinas. Una ciudad que se me escapa, como agua entre las manos. Es un sentimiento de opresión como el temor de morir mientras uno está obrando.

Como los seres vivos, en particular los humanos, están empeñados en trascender su propia muerte deben alimentarse de otros para seguir con vida. En ese sentido la vida necesita de la muerte para poder seguir adelante. Los seres vivos somos unos grandes predadores. ¿Cuántos vacas, cerdos, pescados, pollos, frutas y verduras consumirá un ser humano a lo largo de su vida? Además de necesitar de la muerte, la vida humana necesita también de una explicación que haga más asequible (si es que esto existe) y menos dolorosa a la muerte. Esta explicación sólo puede darse a través de la mitificación de la realidad. De ahí la necesidad de un *mais allá* espiritual que comienza por negar todo lo que tiene que ver con el mundo material. Lo primero es negar el cuerpo mismo, debido a que éste es sólo un soporte finito que un día indefectiblemente desaparecerá. Por eso, en las culturas occidentales los procesos que tienen que ver con el cuerpo son tocados someramente. Así, el sexo, las excreciones y la descomposición del cuerpo son temas demasiado escabrosos como para hablar de ellos con frecuencia. Por lo anterior no es de extrañar que *Zoo! Una zeta y dos ceros* (1985) del realizador inglés, Peter Greenaway, resulte tan perturbadora. En ella la depredación, la sexualidad, y sobre todo la descomposición son tocados con una insistencia vehemente.

El futuro de Wenders por algún tiempo fue incierto, pues en 1963 mucho antes de descubrir su temprana afición por la pintura, comenzó sus estudios de medicina donde duró dos años. En los dos siguientes incursionará en el campo de la sociología y filosofía, sin pena ni gloria. Desde entonces se reflejaba en él su conducta reservada e inconstante. Los sueños de Wenders aún estaban lejos de tomar una forma definida y clara.

Hay personas que desde siempre, desde el mismo momento en que nacen, están abocadas a un destino peculiar. Por tranquila que fuera su infancia, por acertada que haya sido su juventud y hasta por normal que sea su existencia, llegan a un momento de la vida que se convierte en punto de inflexión sin retorno¹³.

Tomaré el primer tren para Munich, de ahí a Berlín. Filmaré a la ciudad desde lo alto, con sus torres, ángeles y demás estatuas; sus iglesias góticas. Habrá dos ángeles... y una historia.

Y allá afuera una ciudad que se escapa. Mientras muchos de mis compañeros de generación trabajan arduamente en el periodismo, escribiendo reportajes, entrevistas, produciendo programas de televisión y radio; yo permanezco aquí junto a mi perro espiando horizontes. La noche en la ciudad de México es apacible, no sé si en Berlín sea igual. Yo estoy aquí, ¿no ves? Escribiendo este *diario de la guerra del cerdo* volcado al revés. Una especie de *Ruyuela* involuntaria e inexperta que sólo trata de explicar el qué, cómo, cuándo, dónde, y por qué de una tesina tan fragmentaria, tan negada de lo académico. He investigado por más de dos años. He escrito por meses un

¹³ Prólogo de Rosa Regis al libro: BLACKBURN, Julia. *El desierto de Daisy Bates*. Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1999.

palimpsesto digno de las lenguas muertas, del rey Aketatón y su adoración por el Dios Sol. Guisa de nada, ni de nadie. Escribo en las hojas virtuales de un moderno procesador de textos. Las hojas son virtualmente interminables. Mis ideas, como yo, son humildemente finitas. ¡Gracias a Dios! Dirán mi asesor y mis sínodos –y quienes se atrevan leerme. La vida y obra de un hombre alemán de la posguerra. ¿Un perdedor? ¿Un cineasta? ¿Un artista? A lo largo de estas páginas te hablaré de él, de mi y de ti. En este palimpsesto lleno de citas, de las citas, que otros han citado podrás hallar una ilación de esta historia sin coherencia, pero congruente consigo misma. O tal vez no. Será entonces que descubras que se trata de una historia inacabada –Wim no ha muerto. Es la historia que siempre quisiste contar, pero no tuviste tiempo de escribirla. Es a través de este ejercicio de escritura que he podido poner en claro conceptos como: obra maestra, escritura introspectiva y filosofía de vanguardia. Mi objetivo al elaborar este trabajo es dar un panorama distinto sobre una metodología de investigación que sin alejarse de los criterios consensuados, busca brindar al lector pequeñas *isletas narrativas* que se hallan insertadas a lo largo del texto –como esta misma–, a manera de reposos. Estas *isletas* son responsabilidad mía y espero que durante la lectura del trabajo cumplan su cometido. Antes de comenzar este trabajo tenía en mente realizar un guión para una especie de falso documental. Tal idea ha sido desechada y sus primeros escauceos se hallan guardados en la superficie flexible de un disco de 3½ pulgadas que guardo en algún baúl de la memoria perdida de mi disco duro.

Todo comienzo es difícil. Todo inicio requiere de sacrificio y constancia. El comienzo de cualquier cosa en la vida –incluida la vida misma– es un rito de sacrificio que debe cumplirse cabalmente para llegar a buen término.

Las palabras serán mi instrumento, aunque sean utilizadas equivocadamente para contar una historia vital; o quizá precisamente por el hecho de ser utilizadas erróneamente puedan servir para expresar lo parco que la vida puede llegar a ser, si uno se topa de pronto como un sistema en el que no encaja. La disidencia como alternativa de respuesta a dicho sistema ha pasado a mejor vida para dar cabida a las alianzas estratégicas o a la más descarada de las resignaciones.

Llegando a esa ciudad angélica, tomaré un rollo y una cámara. Grabaré desde el amanecer hasta el anochecer, tomaré a los edificios imponentes y a los no tanto. Filmaré cientos de rostros. Beberé café desafortadamente. Limpiaré la lente en interminables ocasiones. Visitaré un burdel de mala muerte y una iglesia de vida eterna. Escribiré en mi cuaderno de apuntes. Todo con la vana esperanza de encontrar el alma humana que se ha esfumado de la ciudad, que se ha escurrido por las alcantarillas de la soledad, la ignominia, el rencor y el odio.

Tal vez mi tesina sirva de algo para los humanistas del nuevo milenio. Tal vez no. Muy probablemente no. Sólo me conformaría que a un lector despistado; a uno solo le invitará a la reflexión. Realmente me gustaría que este trabajo fuera leído por alguien que piense que no todo está dicho. Alguien que contrariamente a lo que se dice insistentemente en la televisión piense que el mundo que le ha tocado vivir no es el mejor, ni el peor. Simplemente es un mundo, el cual, es siempre perfectible, como todo lo humano.

Con la realización de *Verano en la ciudad* (1969-1971) Wim Ernst Wilhelm Wenders, dejará de lado dos de sus nombres de pila para dejarlo en WW a secas. El solitario chico alemán ha comenzado a dejar de ser tan tímido y comienza a tener un poco de fe en sí mismo. No sabe con certeza que paso seguirá. Nosotros sabemos que uno de esos chicos de la "generación perdida" ha dado un paso ventajoso e irreversible. Ese tipo con espejuelos y caminado a la Handke-Süskind, temeroso de las palomas, ha cedido su lugar a un joven diametralmente idéntico, pero distinto. Un falso sacerdote, un mal médico y un insipiente filósofo han cedido paso a un joven y prometedor contador de historias. El nacimiento de un cineasta amante del rock, de la soledad del camino y de la sabiduría que éstos conllevan juntos o por separado ha nacido. El chico que una vez fue tímido ahora lo es más, la única diferencia estriba en que ahora cuenta historias para descifrar la suya propia.

Era tímido ante los extraños
y lo sigue siendo.
Esperaba la primera nevada
y la sigue esperando.

Capítulo II:
El primer suspiro. De sus primeros cortos a “El amigo
americano”.

2.1 El material extraviado: inicio del creador de historias. Breve recuento de sus primeros cortos.

La condición esencial que me llamó la atención del cine de Wenders fue su sencillez. Una sencillez en extremo acuciosa, conciente de su propio estado de armonía. Mis primeros contactos con su cine se dieron con *Alicia en las ciudades* y *Cuadernos de ciudades y de ropa*, aunque separadas en el tiempo a mí me mostraron un mundo cinematográfico repleto de "insignificancias" cotidianas, lleno de mensajes filosóficos. En ese momento pensé que toda la filmografía de este cineasta alemán, nuevo para mí, tendría ese mismo corte. La decepción fue mucha al descubrir que estaba equivocado. No, no todas sus películas están tan logradas como las dos mencionadas anteriormente. De hecho, hay más de una bastante fallidas, que no envidian en nada el trabajo de Ed Wood, como *Hammett* y *La letra escarlata*. Pero incluso esas películas malogradas muestran sus preocupaciones estéticas, así como las características constantes de su particular forma de hacer cine.

El arte en cualquiera de sus disciplinas conlleva siempre el riesgo de estar lleno de "buenas intenciones", pero terminar malográndose. Para no elaborar aquí toda una compleja disquisición de los factores que interfieren en el proceso creador, concretándonos en los trabajos antes mencionados de Wenders. Su fracaso se debió en parte a la mala administración o al corto presupuesto con el que se contaba para realizarlos; así como al factor de que para Wenders significaba (en el caso particular de *Hammett*) entrar al modo de producción estadounidense ajeno a su ejercicio y experiencia.

Alejándonos de cuestiones "externas" también es justo mencionar que muchos de los fracasos de Wenders hallan su causa motriz en sus primeros cortometrajes, en donde se observa la "incapacidad" para saber dónde cortar, dónde darle fin a una secuencia. En este punto es importante recalcar que en por lo menos *Alicia en las ciudades* y *Falso movimiento*, Wenders hace alusión a su propia impotencia creadora equiparándola con la imposibilidad de la escritura. A lo anterior debemos añadir la costumbre inicial de Wenders de "ir improvisando sobre la marcha, sin tener un guión bien estructurado", fórmula que si bien le dio al principio cierta libertad formal y resultado un par de veces, la mayoría ha devenido en largos relatos que parecen no tener "ni pies ni cabeza". Esto se debe a que él pensaba que rodar una película significaba fijar la cámara en el algún lugar y dejarla firmar.

Muy al principio –y poco de eso ha sobrevivido– yo pensaba que hacer películas era poner la cámara en algún sitio, dirigirla hacia determinado objeto y entonces simplemente dejar que corriera. Mis películas favoritas eran las que hicieron los primeros cineastas a finales del siglo XIX, quienes meramente registraban y se sorprendían luego de lo que habían captado.¹⁴

¹⁴ Tiempo, continuidad de movimiento: *Verano en la ciudad* y *El miedo del portero ante el penalti*. Texto de Wim Wenders, condensado por mí, de la revista *Estudios Cinematográficos*, p. 33-34, que a su vez lo tomó de *The logic of images*, Faber & Faber, Londres, 1987 pp 3-6, Traducción Leticia García Urriza.

Es precisamente en sus cortometrajes donde se pueden ver con mayor claridad sus tendencias "naturalistas" e "hiperrealistas", mayormente descriptivas que narrativas, es decir, su cine siempre ha dado mayor importancia a *mostrar* una situación que a *contar* una historia, sin importarle tanto si dicha situación contribuye en algo en el desarrollo general de la historia.

Hay una escena en *Verano en la ciudad* de un cine de Berlín que es mantenida durante dos minutos sin que suceda nada, sólo porque me gustaba ese cine; se llamaba el Urania. También recorrimos el trayecto del Kudamm, filmando a través de la ventanilla del auto. En el film esto dura ocho minutos, exactamente todo el tiempo que tomó filmarlo.¹⁵

Wenders lo ha manifestado abiertamente: lo importante no es contar historias, sino mostrarlas. Lo importante no es si un viaje te lleva a un mejor sitio o te deja como estabas previamente, lo importante es el viaje en sí.

También el propio director ha confesado que en sus primeros trabajos padeció una especie de pánico por no saber cómo terminar con una secuencia, si destacar el paisaje o al personaje; por no contar con los conocimientos necesarios para saber cómo contar congruentemente una historia interesante y al mismo tiempo original.

En todas las escenas mi mayor problema es siempre cómo terminarla y pasar a la siguiente. En condiciones ideales yo también mostraría el tiempo entre ellas. Pero en ocasiones no te queda más que dejar eso fuera, pues simplemente toma demasiado tiempo; así, cuando alguien sale de su casa y aparece en otro sitio, dejas fuera el tiempo transcurrido. Alguien sale del bar y regresa a su habitación, y para mí es terrible no poder mostrarlo subiendo las escaleras. Eso es lo más difícil para mí, de qué modo decidir qué mostrar.¹⁶

Un niño sentado en una banca que rememora el pasado. La tarde cae: puesta de sol espectacular, con copos de hadas entrelazadas por el cántico monótono de las sirenas de las ambulancias. Nubes grisáceas alrededor de los senderos del parque. El niño alza una página de periódico, la impotencia lo asalta, sus mejillas se tornan coloradas; los encabezados anuncian la inminente derrota, de esa que vino de fuera, pero que proviene de adentro.

Una ligera brisa enjuga sus lágrimas. Camino a su casa la devastación exhala rescoldos y despojos humanos, de aquellos que aun tratan de dar la cara a la vida. De aquellos que esperan sin saber muy bien qué.

Debido a que los primeros trabajos de Wenders no fueron productos comerciales, sino más bien trabajos escolares, ejercicios, experimentos; tres de ellos sólo tuvieron una sola copia de trabajo que se ha perdido (marcados con un cuadro) y

¹⁵ Tiempo, continuidad de movimiento: *Verano en la ciudad* y *El miedo del portero ante el penalti*. Texto de Wim Wenders, condensado por mí, de la revista *Estudios Cinematográficos*, p. 33-34, que a su vez lo tomó de *The logic of images*, Faber & Faber, Londres, 1987 pp 3-6. Traducción Leticia García Urriza.

¹⁶ *Ibid.*

los demás circulan de manera regular en cineclubs universitarios, retrospectivas y ciclos específicos. Por tal motivo pocos son lo que pueden jactarse de haberlos visto en su totalidad. Sin embargo hay algunas, aunque pocas, fuentes hemerográficas que dan testimonio de su existencia y describen someramente su contenido. Una de las mejores fuentes en la materia es la *Retrospectiva* editada conjuntamente por el Instituto Goethe y la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa en 1996.

Tomando como marco de referencia ese trabajo y complementándolo con apurtes de revistas de cine, enumero de manera breve los cortometrajes, que he denominado el material perdido, en algunos las acotaciones son más pequeñas que en otros por tratarse de material del que sólo se tiene referencia escrita, pero que es imposible ver.

Al respecto de los primeros cortometrajes el crítico Fernández Bourgon los cataloga como parte del "estilo Munich": planos de larga duración, estáticos, bien rodados desde un coche en marcha, una ficción *vaciada*, con ciertas influencias del *film noir*, reducción de los diálogos al mínimo, presencia definitiva del rock & roll, por mencionar las características más generales.

Schauplätze (Locaciones) 1966-67.

En este primer cortometraje Wim lo hizo todo, sin ayuda externa. Fue el productor, director, guionista, fotógrafo y editor. Su duración era de diez minutos y estaba ambientada con música de los Rolling Stones, fue filmada en 16 milímetros. Es todo lo que se sabe de él.

Same player shoots again (El mismo jugador tira de nuevo) 1967.

Un plano de tres minutos que se repite cinco veces, con tratamientos distintos. Un hombre ataviado con un abrigo corre por la calle, sólo se ven sus piernas. Lleva consigo una metralleta. Al inicio va muy rápido, luego como que titubea, parece herido. Al llegar al fin de la calle, se retoma la misma escena desde el principio. Está ambientada con disco antiguo de 78 revoluciones de **Mood Music**. Algo similar al ambiente sonoro de las primeras cintas de Alfred Hitchcock.

El crítico francés Michel Boujut comenta que el "*ready made*" recuerda a ciertas pinturas de Jacques Monory, en especial a las de la serie del *Meurtres*, "*donde las telas toman el estilo de las películas 'serie B' norteamericanas y forman cada una detención de la imagen cinematográfica. No es sorprendente que más tarde Monory citara a Wenders como uno de sus autores predilectos*".¹⁷

Klappenfilm (Filme de claquetas) y Víctor I, 1968.

Al igual que en caso de *Schauplätze* estos dos filmes sólo llegaron a una copia de trabajo y es desconocido o ignorado en la mayoría de sus filmografías. Wenders los

¹⁷ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 7.

considera como simples apuntes, bocetos, iconos que le ayudarán a desarrollar la concepción de su primer largometraje. Son tan sólo el registro y la descripción minimalista de situaciones y ambientes en frecuente detrimento de la narración.

Soy muy consciente de que, con mucha frecuencia, la descripción refuerza las cosas que describe. Sea lo que sea aquello de lo que un filme trate, mientras trate de algo, tiende a reforzarlo [...], a identificarse con lo que muestra [...]. Y no veo manera de hacer una película que no se alie con lo que muestra. No conozco ninguna que haya tenido éxito en representar algo sin darle su conformidad.¹⁸

Silver City, 1968.

Es considerada su primera experiencia abstracta. En ella aparece un viso de historia. Existe la visión de un supuesto personaje que se asoma por la ventana para contemplar la calle en la madrugada y en el atardecer. En *Silver City* aparecen también por primera vez planos nocturnos urbanos tan característicos de su lenguaje cinematográfico. Por lo demás, —señala el biógrafo de Wenders, Antonio Weinrichter— la película parece invitar al espectador a comportarse como si se hallara ante un *test* perceptivo: entran factores como la duración, el juego de las variaciones mínimas, y el efecto de titulación que aparece tras mirar largo tiempo fijamente, suponiendo que este tipo de filmes se miren como los habituales. En *Silver City* sólo parece existir la tensión de la resolución, replanteada a cada nuevo plano.

Durante 25 minutos se aprecian desde un departamento calles y plazas, primero en la madrugada y después en el atardecer. En ella hay un segundo esbozo de historia: se observa a una persona saltando por unos rieles de ferrocarril. De pronto un tren llega y desaparece a lo lejos.

En comparación a los anteriores cortos, *Silver City* está más elaborada. Su conceptualización presenta dos rasgos característicos del lenguaje cinematográfico de Wenders aún en estado larvario: el hecho de la ininterrupción de los planos excesivamente largos y la mirada del supuesto personaje por la ventana, muchos de sus personajes posteriores aparecerán viendo a través de las ventanas.

La música se termina, la tarde también, mi vida se marcha, el aire la transporta a otra región, donde no hay memoria. La luna no está. El cuarto está vacío, lleno de ausencias miro por la ventana buscando tu rostro. No estás en ningún rincón de la plaza. Las calles con su mortal martilleo cotidiano no ayudan en nada a disminuir mi carga sentimental. Hoy más que nunca estoy solo, acompañado de sombras que tratan de dialogar con las ausencias, quienes se muestran más que renuentes a evocar, aunque sea por momentos, un solo recuerdo.

La *persona* en que me he convertido después de vagar por el mundo en busca de aventuras, sentimientos y conocimientos, cual caballero andante, me impide dejar de sentir autocompasión al ver por la ventana como el mundo exterior y las personas que lo habitan están más capacitadas que yo para SER.

¹⁸ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, p.p. 8.

Polizeifilm (Filme sobre la policía), 1968-69.

Filme de evidente carácter político presenta la supuesta visión de los miembros de la policía durante las manifestaciones por medio de secuencias grabadas en las mismas, con una duración de 11 minutos. Mostrar el punto de vista de la policía sobre las manifestaciones resultó ser para muchos un enfoque nuevo.

El mismo jugador tira de nuevo y *Filme sobre la policía* representan el culto wenderiano por el estilo y la "sensibilidad—sensualidad" de los clásicos del western americano y del cine negro, productos de Hollywood.

Alabama: 200 Light Years. (Alabama: 2000 años luz). 1968-69.

Este corto fue inspirado en una canción de Bob Dylan llamada *All along the watchtower*. Melodía que se escucha dos veces en la película. Una interpretada por el mismo Dylan y otra por Jimi Hendrix, entre ambas versiones, se desarrollan algunos retazos de historia, tan sólo retazos, tiempos muertos y música alrededor de un grupo de jóvenes en un bar, un disparo y una huida.

La construcción consta de siete bloques (largos planos fijos o bloques de muy escasos planos), cada uno definido por, o superpuesto a una canción. Sólo se ven las escenas de transición o conclusivas de la supuesta ficción.¹⁹

Drei amerikanische LP'S. (Tres long plays americanos), 1969.

Esta es su primera colaboración con el escritor austriaco Peter Handke. La película trata exclusivamente de música. Tan sólo se observan paisajes fondeados con música de Van Morrison, Credence Clearwater Revival y Harvey Mandel. Hay también un diálogo acerca de este tipo de música entre Handke y Wenders, quienes piensan que pareciera haber sido compuesta expresamente para cine. La película refleja la época de la vida de Wenders en que se dedicaba más tiempo a la música que al cine. Desde hacía un año escribía regularmente crítica musical para la revista *Twen*.

Abajo, sólo puedo estar cómodo ahí. Debajo de la industria televisiva, netamente comercial. No quisiera convertirme en uno de esos magnates de la televisión que se la pasan en la mansión Playboy; asistir a uno de esos programas de beneficencia en la que se recaudan millones de dólares en nombre del Evangelio; ser una celebridad en el mundo de la música. Tan sólo me gustaría terminar esta sosa crítica del reciente sencillo de Donovan, para poder continuar ese guión que he relegado desde hace más de dos semanas.

Son las 11:00 de la noche, la ciudad de Berlín duerme. ¿Qué estarán haciendo los ángeles que la resguardan de las tinieblas? Si tan sólo pudiera pensar como uno de ellos.

¹⁹ WEINRICHTER, Antonio. *Wim Wenders*. 2ª edición, Madrid, JC, 1986, pp 29.

FICHAS TÉCNICAS DE LOS CORTOMETRAJES.

SCHAUPLÄTZE. (Locaciones)

Año: 1966-67.
Producción: Wim Wenders.
País: República Federal Alemana.
Director: Wim Wenders.
Guión: Wim Wenders.
Fotografía en Blanco y Negro: Wim Wenders.
Edición: Wim Wenders.
Música: The Rolling Stones.
Duración: 10 minutos.
Formato: 16 milímetros.

SAME PLAYER SHOOTS AGAIN. (El mismo jugador tira de nuevo).

Año: 1967.
Producción: Wim Wenders.
País: República Federal Alemana.
Director: Wim Wenders.
Guión: Wim Wenders.
Fotografía: Wim Wenders.
Edición: Wim Wenders.
Música: Mood Music.
Con: Hanns Zischler.
Duración: 12 minutos.
Formato: 16 milímetros, revelada en color.

KLAPPENFILM (Filme de claquetas).

Año: 1968.
Producción: Hochschule für Fernsehen und Film.
País: RFA.
Director: Wim Wenders y Gerhard Theuring.
Guión: Wim Wenders.
Fotografía en Blanco y Negro: Wim Wenders.
Duración: 14 minutos.
Formato: 16 milímetros.

VÍCTOR I.

Año: 1968.
Producción: Hochschule für Fernsehen und Film.
País: RFA.
Director: Wim Wenders.
Guión: Wim Wenders.
Fotografía en Blanco y Negro: Wim Wenders.
Duración: 14 minutos.
Formato: 16 mm.

SILVER CITY.

Otro título original: Silver City Revisted.
Año: 1968.
Producción: Hochschule für Fernsehen und Film.
País: RFA.
Director: Wim Wenders.
Guión: Wim Wenders.
Fotografía: Wim Wenders.
Edición: Wim Wenders.
Música: Mood Music.
Duración: 25 minutos.
Formato: 16 mm.

POLIZEIFILM (Filme sobre la policía).

Año: 1968-69.
Producción: Bayerrischer Rundfunk y Wim Wenders.
País: RFA.
Director: Wim Wenders.
Guión: Wim Wenders y Albrecht Göschel.
Fotografía en B/N: Wim Wenders.
Edición: Wim Wenders.
Con: Jimmy Vogler, Casimir Esser.
Duración: 11 minutos.
Formato: 16 mm.

ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS. (Alabama: 2000 años luz).

Año: 1968-69.
Producción: Hochschule für Fernsehen und Film y Wim Wenders.
País: RFA.
Director: Wim Wenders.
Guión: Wim Wenders.
Fotografía en B/N: Wim Wenders y Robby Müller.
Edición: Wim Wenders.
Música: The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Bob Dylan, John Coltrane.
Con: Paul Lys, Peter Kaiser, Werner Schroeter, Muriel Schrat, King Ampaw, Christian Friedel.
Duración: 21 minutos.
Formato: 35 milímetros.

DREI AMERIKANISCHE LP'S (Tres LP'S americanos).

Año: 1969.
Producción: Heissicher Rundfunk y Wim Wenders.
País: RFA.
Director: Wim Wenders.
Guión: Wim Wenders y Peter Handke.
Fotografía: Wim Wenders.
Edición: Wim Wenders.
Música: Van Morrison, Credence Clearwater Revival.

Con: Wim Wenders y Peter Handke.
Duración: 13 minutos.
Formato: 16 mm.

2.2 Alicia en las ciudades incurre en un falso movimiento. Sin embargo, en el transcurso del tiempo conoce a un amigo americano.

Después de los cortometrajes en donde se ve más que un trabajo profesional un oficio todavía incipiente. Debido en gran parte a la renuencia o imposibilidad de Wenders por segmentar, cortar y editar sus secuencias. De esta "imposibilidad" surge un profundo interés por destacar el paisaje, los ambientes e incluso el tiempo "real" que transcurre entre una escena y otra; incluso más que a los propios personajes. En este sentido se puede considerar que a Wenders le obsesiona el trabajo creador del escritor, que equipara a su propia inquietud por saber delimitar adecuadamente personajes, escenas, planos y secuencias para poder contar una historia correctamente.

Verano en la ciudad (Dedicada a los Kinks) es el primer largometraje Wenders, constituyó su trabajo de graduación. Surge de la inquietud de Wenders por llevar a la pantalla sus gustos musicales de aquella época. Un pretexto filmico para insertar todo tipo de escenas con *juke-boxes*, magnetófonos, radios de coches y todo tipo de máquinas relacionadas con el grabado y reproducción de sonidos.

En cuanto a la trama esta película significó un salto enorme con respecto a los cortometrajes. Un hombre, Hans, sale de la cárcel, encuentra a un serie de personas y marcha de un lugar a otro huyendo de un pasado personificado por antiguos socios delictivos que piensan que él sabe algo desconocido para ellos. La película es un ficción gélida, demasiado larga, con partes incoherentes. Al respecto Wenders aclara: *"No hay agujeros en la narrativa, lo que pasa es que la acción no es tan importante como la descripción, la situación, el ambiente"*. La cinta desea tan sólo mostrar la relación existente entre la neurosis urbana, los aparatos-de-matar-el-tiempo y la música.

La ficción de este filme desdeña desde muy temprano los aspectos anecdóticos, para regodearse en la descripción de los ambientes, las atmósferas y los estados de ánimo de un sector de la marginalidad alemana atrapada entre el ocio y la huida errabunda.

Me buscan no sé por qué. Tal vez piensen que el tiempo que estuve dentro de la cárcel no fue suficiente para olvidar, así es. A pesar de estar aislado del mundo no pude olvidar. Jamás olvidé el maltrato de la vida del exterior para conmigo, un simple ciudadano de *ninguna parte* que luchaba por subsistir. Me buscan porque creen que no he cambiado, que no he olvidado. He cambiado, pero no olvidado. No podría, ni aunque estuviera a 2000 años luz de casa, como cantan los Stones. No puedo, no quiero, dejar de vagar por el mundo. En el ocio he descubierto mi auténtica vocación, que se reafirmó más cada vez que el intendente me decía que los vagos como yo deberíamos estar todos muertos. Quizá cuando estuve entre rejas lo estuve. Tal vez, ahora que estoy huyendo de esta jauría lo siga estando.

El cine de Wenders comienza de inmediato a diferenciarse al de sus demás compañeros del nuevo cine alemán. Para el público americano acostumbrado a ver historias donde todo el tiempo está pasando algo, su cine resulta parco, lacónico, sin

sentido e incluso inútil. ¿Para qué preocuparse en rodar una historia donde no pasa nada?

El cine europeo generalmente siempre ha sido la contraparte del Hollywoodense en el sentido de imponer la reflexión a la acción. Por eso para muchos el cine europeo resulta lento y aburrido. El interés de Wenders ha estado claro desde el principio: mostrar una historia más que preocuparse en cómo contarla. En la mayoría de sus primeras películas el factor de la improvisación juega un rol determinante en el curso de sus historias. Su cine muestra la complejidad que para él representa jerarquizar los planos, las situaciones e incluso la personalidad de sus personajes. Así el conflicto entre destacar un paisaje, un objeto o un personaje en un plano serán cuestiones que lo siguen atormentando hasta nuestros días.

El miedo del portero ante el penalty.

Bloch ha decidido matar incluso, si con eso halla lo que anda buscando. *Eso* que lo ha atormentado desde hace tiempo. *Eso* que ni el mismo podría definir qué es. El miedo, la inseguridad, la presencia de la apatía y el fracaso.

Cada balón que irrumpe las redes de su portería le tiene sin cuidado. Su conducta le molesta incluso a él mismo, que está harto de tener ese sinsabor en la vida, esa amargura en los labios que le impide ser *normal*. Pero hoy después de que termine este partido, saldrá a buscarse, a ver si se encuentra de una buena vez.

Joseph Bloch es el apático y mediocre portero profesional en un equipo austriaco de primera división. Distruido y desinteresado, permite que le metan goles perfectamente parables. Una vez terminado el partido que funge como inicio de la película comienza su inútil y reiterativo deambular, en medio de un mundo parduzco, estéril, habitado por sinfonías y breves trozos de rock. El portero deambula de un lado a otro sin un destino particular, recoge mujeres donde puede, se aloja en hoteles de paso, lee con asiduidad pero sin pasión las secciones deportivas de los diarios, se saca fotos instantáneas en las máquinas callejeras. Parece tener interés en el cine pero se duerme a la mitad de la proyección. Tiene una fugaz relación con la taquillera de uno de ellos, a quien después de hacerle el amor y dormir con ella asesina. Tras cometer el crimen, Bloch va a visitar una amiga que tiene en pueblo fronterizo. Entre ellos se da una extraña relación que nunca llega a concretarse. Al final, nada se resuelve, nada avanza ni retrocede, nada cambia.

Al parecer Wenders propone un trayecto totalmente vacío e inútil, reflejo fiel de la vida profesional y espiritual de Joseph Bloch. Este primer largometraje profesional representa un salto cuántico con sus primeros cortometrajes. *El miedo del portero ante el penalty* no es un filme redondo y acabado como las mejores obras del realizador alemán, pero se detectan en él líneas de pensamiento definidas, así como algunos temas que más tarde aparecerán tratados de modo más completo y complejo. Así, los desiertos interiores, los vacíos existenciales que intentan ser habitados por personajes de una normalidad equívoca y engañosa, enredados en sus propias metáforas, comienzan a perfilarse como un *leitmotiv* imprescindible.

En *El miedo del portero ante el penalty* Wenders contó con dos colaboraciones que serán determinantes en el desarrollo de su obra posterior: el fotógrafo Robby Müller y el escritor Peter Handke.

La vida, mi vida –reflexiona Bloch en un cuarto de hotel, mientras ve la repetición del partido en el que le anotaron tres goles insulsos– no vale ni un camino. La tristeza es lo que ellos llaman adaptarse, pero yo rehuyo de eso. No estoy dispuesto a brindarme al servilismo hipócrita, tan sólo para ser uno de los tantos perdedores que pueblan el planeta. Ser todo menos un mediocre perdedor. ¿Y si mi destino es irremediablemente ese?

Las películas de Wenders –por lo menos las de este primer periodo, década de los 70– nunca se resuelven convencionalmente al final. Al contrario en su cine prevalece una idea de permanencia, es decir, de que no existe un final como tal porque nunca hubo un inicio. El objetivo es cuestionarse. Wenders quiere cuestionarse y cuestionarnos acerca de la vida y quiere que aprendamos juntos a saber diferenciar entre esos cuestionamientos y la vida misma.

El miedo del portero ante el penalty, por otra parte, delata la inseguridad de un director primerizo, tanto estilística, técnica y dramáticamente: planos excesivamente largos, las transiciones erróneas y carencia de cortes. Una película que parece sólo ofrecernos las entradas y salidas de una escena omitiendo la “acción”. En el filme están más presentes elementos como la importancia de los objetos y la dificultad de comunicación.

Sentado en la taberna, escuchando a Dylan y su *The answer is blowin' in the wind*, cabizbajo Bloch ha comprendido que él es otro malogrado experimento del destino, como Edipo. Poco le importa lo que puedan pensar de él los demás, él mismo se ha abandonado a una suerte incierta. Sale de la taberna, deja tras de sí los ruidos que producen sus congéneres. Dirigiéndose sin saberlo a su Némesis, llega de nuevo a un pequeño campo de juego. El partido está por comenzar. Sentándose con desencanto está dispuesto ver pasar la vida, ver pasar la nave de la felicidad sin intentar abordarla. Ha fracasado en su intento de hallarse a sí mismo.

El comienzo.

Cuatro son las películas mayor logradas de Wenders en la primera etapa de su carrera, durante la década de los setenta: *Alicia en las ciudades*, *Falso movimiento*, *En el transcurso del tiempo* y *el Amigo americano*.

Este conjunto de obras, las tres primeras conocidas en algunas referencias bibliográficas y hemerográficas como una trilogía, constituyen una visión personalísima acerca del mundo, la condición humana y el cine mismo.

Alicia en las ciudades es poseedora de una poética narrativa e iconográfica sólo igualada a la lograda en las *Alas del deseo*. En ella: historia, personajes, montaje, música y guión se conjugan de tal forma que crean un efecto de realidad poética congruente. Un cinta llena de emoción, reflexiones, ternura y sentido del humor, aunque con ciertos altibajos. A través de los ojos de los protagonistas, especialmente los de la

pequeña Alicia, nos damos cuenta de lo mucho que hemos perdido junto con la infancia.

Alicia es el primer filme totalmente logrado de Wenders. Después de *Verano en la ciudad*, es el primero cuyo guión ha escrito sin apoyarse en una obra literaria preexistente. Por primera vez aparece "con todos sus rasgos pertinentes"—superada la inseguridad de los filmes anteriores— el estilo Wenders que culminará con el siguiente filme original, *En el transcurso del tiempo*. Alicia tiene, en fin, gran riqueza de temas, orgánicamente integrados a pesar de su disparidad, y que forman como una lista de las preocupaciones wenderianas. La primera de ellas es el vacío, la inutilidad, la esterilidad.²⁰

Por su parte, *En el transcurso del tiempo* es una película sobre la soledad, la ausencia de la mujer y la amistad. Un verdadero *tour de force* donde Wenders no sólo culminará de definir su estilo, además de enfrentar una mayor cantidad de problemas para el tratamiento mismo de la historia, planteada en términos más formales.

La presencia de la literatura como influencia en el cine de Wenders se hace presente en el *Falso movimiento* adaptación libre sobre una connotada novela clásica de Goethe, *Wilhelm Meister*, de nuevo en colaboración con Handke. Una adaptación controvertida, y hasta cierto punto experimental debido sobre todo a la actitud disidente de Handke.²¹ Al enfrentar la tradición del romanticismo alemán del siglo XIX, con el espíritu de renovación estética y búsqueda de identidad por la que Wenders y Handke atravesaban a mitad de los 70.

Finalmente, *El amigo americano*, basada en el *Juego de Ripley*²² de Patricia Highsmith, cinta que terminará de consolidarlo como un director de culto a nivel mundial. Película en la que Wenders utiliza a la perfección los elementos del género policiaco para elaborar una profunda reflexión de la relación de la cultura estadounidense —que tanto le obsesiona— con la europea, en especial con la alemana.

A continuación veremos de manera más detallada cada una de estas películas para dar un contexto amplio de su importancia en la obra de Wim Wenders.

Abotagados de lecturas. A disgusto con el trabajo intelectual de la generación anterior, Wenders y Handke se sientan a escuchar la música de Gustav Mahler y Arnold Schoenberg, sólo en ellos hayan almas gemelas. Pasado un tiempo deciden dar un giro a lo que escuchan y junto con los Creedence Clearwater Revival se preguntan a sí mismos si alguna vez han visto la lluvia. La sencillez se ha cambiado por la pose y la arrogancia —exclama molesto Handke. La sencillez debería serlo todo, ¿no crees? — responde serenamente Wenders.

²⁰ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 15.

²¹ Leer el subcapítulo 2.2.8 y el apéndice Peter Handke.

²² *Ibidem* y el apéndice Patricia Highsmith.

2.2.1 *Alicia en las ciudades: la condición humana a flor de piel.*

Everything that I see at this moment in life's just a bug creeping right from behind, just to obey the Lord's most important pray: be as might you be, spread your wings wide open and sing of joy, like when you were just a lad. S.G.

Estoy acabado. Desde que llegué aquí no he podido escribir una sola línea. No he podido trazar mínimamente qué es lo que deseo poner en un libro que al parecer no llegará a publicarse nunca. Tal vez en eso radique su importancia: **los mejores libros son los que nunca se escriben.** Mas, para mi editor la idea de tener a un escritor de novelas inexistentes no es nada alentadora. No debería llamarme a mi mismo escritor, si no puedo ordenar mis emociones, ideas y pensamientos de manera lógica, para después ponerlas en el papel de manera clara. Me odio a mi mismo, por este sentimiento de impotencia que me impide dejar de tomar fotos y ponerme a escribir. Además: ¿cómo escribir si me interesan tan poco las personas?

Mi apellido está bien designado, de eso no me cabe la menor duda, Winter, soy tan gélido como el invierno. No puedo seguir así, en este estado de letargo, pernctando en hoteles de mala muerte viendo el televisor. Simplemente no puedo seguir mintiéndome de esta manera tan absurda. No sirvo para esta profesión. Es triste ver cómo la vida se me va año con año de la manera más burda imaginable: ¡viendo televisión!. Si tan sólo tuviera a alguien a quien amar, alguien en quien creer...No, eso sólo lo merecen aquellos que han cumplido su parte del trato con la sociedad: haces bien tu trabajo, te conformas incondicionalmente con lo que esta sociedad de consumo puede ofrecerte, no piensas en las posibles consecuencias de la esclavitud mediática, ni en si tu vida vale un comino o no, sólo aceptas tal cual las cosas que este policéfalo te brinda y verás cómo dentro de poco estás tan acostumbrado a no pensar, que te sentirás feliz de ser uno más de ellos; de esos seres sonámbulos sin conciencia que piensan que son libres. La adaptación social plena es "un estado de infelicidad continúa plenamente aceptado" escribió alguna vez Freud. Yo no puedo, no quiero aceptar esa ilusión de felicidad, prefiero estar pensando a dejar de hacerlo, aunque esa actitud sólo me haga sufrir. Esta infelicidad, aunque aceptada plenamente, no significa ni por asomo adaptación social. Es preferible el sufrimiento real a vivir en el espejismo de la felicidad que la sociedad de consumo ha tramado.

Mal escritor, mal hombre, torpe e infeliz que se preocupa en demasía por la escritura de un libro que no dará a luz. ¿Y si lo diera? ¿A quién le importaría? ¿Quién podría estar interesado en el trabajo mediocre de un alemán pesimista? El mundo ya está demasiado apabullado como para todavía recibir más amarguras. Está demasiado lleno de información como para todavía dar cabida a más. Con la crítica de Handke, los desgarradores testimonios de la guerra de Jünger, el tenebroso y 'enfermizo' mundo de Süskind, el mundo ya tiene bastante tela de donde cortar –eso sin contar con el trabajo de los miles de escritores, intelectuales y científicos dispersos por el orbe–. Mi trabajo, no sirve. Yo no. Yo dentro de en un NO absoluto que se propaga, como el resto de los 'NOS' que millones de habitantes de la Tierra están pronunciando en este mismo instante. Negatividad que se respira, exhala y manifiesta en cada uno de los poros del universo. Negatividad que un día dejará de existir.

Se hace tarde ya, será mejor que me dejé de reflexiones sin forma ni fondo, tome la última Polaroid a esta desierta playa (como mi alma) y me dirija al hotel más cercano para ver televisión hasta la madrugada. Espero que no muera hoy por la noche, ¡sería una lástima perderme la programación nocturna!

Noviembre de 1973. Philip/ Félix Winter.

Life's too tough to live; living is not enough to get satisfied, we're inches onto sand, we're dreamers in marmalade land. Sound with no name, people without face. S.G.

La película es la historia del escritor alemán, Philip/Félix Winter (encarnado por el actor fetiche Rüdiger Vogler) quien se encuentra en Estados Unidos para escribir un libro sobre las regiones geográficas de los Estados Unidos. Sin embargo, se la pasa tomando fotos Polaroid de los paisajes, vagando sin dirección, sin escribir una sola palabra. Cuando está dispuesto a regresar a Alemania y truncar el libro, conoce en el aeropuerto a una compatriota suya y a su pequeña hija, Alicia. Winter las ayuda a comprar un pasaje, debido a que la mujer no sabe hablar inglés, ésta a manera de "pago" lo conmina a pasar la noche con ellas. Al despertar ella ya no está, tan sólo una extraña nota de despedida en la que le "encarga" a Alicia y promete alcanzarlos en Ámsterdam. A partir de ese momento comienza una poética historia de amor filial entre un mediocre periodista (con deseos de convertirse en escritor) que no soporta a los niños y Alicia una niña malcriada llena de ternura.

Alicia en las ciudades (1973-74) es la primera película lograda de Wenders, y forma una trilogía de cintas enmarcadas en el género de *Road Movies* junto con *Falso movimiento* (1975) y *En el transcurso del tiempo* (1976). En ella el viaje, el movimiento, no es sólo una conceptualización inherente a la trama, va más allá. La película posee un refinado contenido emotivo, donde dos personas disímiles se encuentran y recrean en el otro a lo largo de su travesía.

*"La historia, sencilla, lineal y breve, es sólo el punto de partida para Wenders. Su cuarto largometraje, plantea los temas y motivos, así como las características formales que definirán su obra. Aquí, Wenders abandona los apoyos literarios (aunque la primera parte esté inspirada en un texto de Handke) para constituir una cinta tan personal y original como lograda".*²³

La película empieza en los Estados Unidos, lugar cuya cultura, forma de pensar y cine interesan e intrigan profundamente a Wenders. La película es en sí un largo camino de búsqueda y aprendizaje en medio de una cultura *pop* que aliena a través de la fascinación que ejerce. Una cultura con valores ambiguos, donde la única regla es la que dicta el mercado. Una cultura donde la preeminencia de la imagen sobre otras formas de expresión es cada vez más acentuada por el cine y sobre todo la televisión.

"Calles vacías, paisajes y fotografías despobladas, reflejan el estado de ánimo de Winter; la imagen omnipresente (fotográfica, de televisión y cine), como forma de contacto o sustitución de la

²³ Cuadernos de la Cineteca, pp. 25.

realidad. Al final, una incipiente relación humana, surgirá entre Alicia y Winter. Quizá no todo esté perdido".²⁴

El vacío, la soledad y el aciago dolor por lo que sabemos perdido son parte del contexto general de la película. El sentimiento de impotencia ante el estado de las cosas. La desesperante angustia de saberse sin rumbo en la vida se contrapone a una visión no tan pesimista, en comparación de las películas precedentes. En esta ocasión Alicia hará la veces de la "chistosa" de la cinta y con sus actitudes, comentarios y gestos pondrá un matiz más amable al universo desolador de Wenders.

A pesar que en la película ambos personajes andan por el mundo a la deriva, una de manera física y otro de manera espiritual. Al final parecería ser como si ese vacío se llenara, aunque sea sólo momentáneamente con la presencia del otro. Un mundo poco ecuánime, donde la soledad y el autodesprecio parecieran ser las únicas vías de adaptación conciente. Un mundo poblado por entes sin personalidad, por seres sin identidad que buscan ser reconocidos por los demás, aunque este reconocimiento venga sólo del rechazo. Buscan todo de los demás excepto la indiferencia: estado en el que habitan actualmente.

Muerto podría ser distinto, tal vez la vida ya no representaría el estado ignominioso en el que me hallo, por desventura. Aquí la vida ha dejado de tener sentido desde hace tiempo, lo puedes ver en los diarios, en las calles y en el cine, en todas partes lo común es ver violencia hacia todas las formas de vida. Lo distinto es estigmatizado como *anormal* y enfermizo, en esta sociedad ficticia y plástica poblada con individuos a los que poco les falta para llevar tatuado su código de barras. Cuando los códigos de barras estén impresos en la epidermis de los humanos, espero estar bien muerto; no me gustaría toparme en la calle con cualquiera que se llamara a sí mismo NPHY23543. Me dan miedo sus códigos, todos sus códigos: los morales, sociales, étnicos, estéticos y culturales. Parece que hemos diseñado esos códigos con un solo propósito: auto excluirmos, aniquilar todo tipo de vínculo afectivo entre nosotros y toda forma de vida que sea distinta a nosotros. Nuestro código es la intolerancia, la violencia, el racismo y la ignorancia. Somos cada vez más códigos impíos y vacuos, cada vez menos seres de carne y hueso con sentimientos loables. Seres sin identidad que protagonizan una telenovela anómala, enfermiza. Los grandes desterrados, habitando las ciudades por miedo de entablar un diálogo confesional con la naturaleza, pues sabemos que después de tantos años de daño, ella nos ha desheredado y eso nos hace nómadas espirituales. ¿No es así?

Wim Wenders crea películas con nómadas sin raíces. Graba viajes solitarios y alienados a través de un mundo serenamente estático. Describe transeúntes solitarios en la cultura *pop* norteamericana de la televisión y el *rock 'n' roll*. Las películas de Wenders capturan un mundo en el cual la intimidad ocurre rápidamente en encuentros al azar entre extraños, y donde la violencia a veces parece ofrecer la única posibilidad de contacto físico. Sin embargo, Wenders puebla el rígido mundo de la película con personajes compasivos que llevan un promesa de calor individual a pesar de la frialdad

²⁴ Cuadernos de la Cineteca/ Colección Videoteca, Wim Wenders. México, D.F., Cineteca Nacional, 1998, pp. 25.

de su contexto social, y nos conmueven mientras ellos se mueven a través de las ciudades indistinguibles e intercambiables del mundo occidental.

Uno de los mayores logros de su cine es la evocación de la destructividad e impersonalidad de la sociedad occidental moderna. Los protagonistas de Wenders se mueven entre ciudades intercambiables, ciudades frías que impasiblemente amenazan con arrollar a sus habitantes humanos. El mundo fílmico de Wenders es un universo cultural *pop* sobrecargado con medios de comunicación dominados por televisores que no son vistas, propagandas ubicuas, y rock que se medio escucha, por fonógrafos y COCA-COLA diseminados en coches, trenes y aviones. Es un mundo de plástico y acero esterilizado por la tecnología norteamericana y los valores impersonales de la "sociedad consumista".

Sin embargo, los personajes de Wenders nos atrapan por su falta de deseo o de habilidad para amalgamarse totalmente a ese mundo. En ciudades mutuamente indistinguibles que le quedan mejor a clones anónimos y robóticos, los héroes de Wenders -Philip y Alicia, Jonathan y Ripley, Wilhelm, Bloch, Bruno y Robert- buscan un significado para sus propias existencias. Aún con la evidencia de que tal vez no haya ninguno.²⁵

Lo más aterrador de buscarle algún sentido a la vida es pensar que tal vez no tenga ningún sentido en absoluto. Saberse solo desde el momento de nacer hasta fenecer en una dimensión llena de sufrimientos, limitaciones, constantes caídas, depresiones, altibajos es una concepción existencialista de la vida. En ese sentido los personajes de Wenders recuerdan a los creados por Camus, Sartre y De Beauvoir, los existencialistas franceses, cuya filosofía y arte estaba enfocado a la búsqueda de esta aparente sinrazón de la existencia. Para Sartre la existencia no era más que una imperfección. Es precisamente esa imperfección la que parece ser el motor de los personajes de Wenders, quienes súbitamente asumen una actitud aprehensiva respecto a su propio existir y buscan respuestas, aunque es muy probable que esas respuestas nunca lleguen, por no existir.

La Alicia de Wenders como la de Lewis Carroll, se ve inmersa en un mundo que le resulta ajeno: el de Winter, frustrado escritor de carácter agrio. La confrontación de sus mundos deviene en un profundo análisis del mundo consumista al que "hemos vendido nuestra alma". Para la pequeña Alicia ese mundo es un absurdo más del intrincado universo de los adultos. Para Winter es también una realidad ajena. Él no desea -quizá simplemente no pueda- formar parte de la legión que ve en el consumo la justificación de la vida. Dentro de estas dos visiones subyace una tercera, resultado de la mezcla de las dos anteriores. Es ésta la más llamativa, en ella Wenders deja entrever la importancia de la capacidad de asombro propia de los niños, capacidad que perdemos cada vez más ante el desplante tecnológico de los contenidos mediáticos. La violencia, el sexo explícito, la inmediatez, la eficacia y los efectos especiales de los medios de comunicación han contribuido de manera notable a la pérdida de nuestra capacidad de asombro. Alicia no deja de sorprenderse a cada minuto de lo mucho que

²⁵ Cuadernos de la Cineteca/ Colección Videoteca, Wim Wenders, México, D.F., Cineteca Nacional, 1998, pp. 26 y 27. Nota tomada a su vez de Franklin, James: *op. cit.*, pp. 152.

la vida le ofrece: es una niña. A Winter casi nada le asombra de manera especial; al contrario casi todo le desapasiona: es un adulto promedio del mundo moderno.

"Os aseguro que quien no reciba el reino de Dios como un niño, no podrá entrar en él".
San Marcos 10, 15.

Gran parte de la poesía de *Alicia en las ciudades* radica en este afortunado reencuentro con la capacidad de asombro propia de los niños. Wenders nos revela un secreto a voces. El mundo es cruento, complicado e injusto, por lo menos así lo vemos los adultos. Pero visto a través de los ojos de Alicia el mundo no es perfecto, en efecto, pero, no por eso deja de ser asombroso, maravilloso y divertido.

En la medida que vamos creciendo y adquiriendo responsabilidades comenzamos a preocuparnos por un fin sin fin de cosas: muchas de ellas sin verdadera importancia, como: el tiempo libre para ver televisión; administrar el tiempo de un día para trabajar dos turnos y estudiar por la noche o ir al centro comercial a "entretenerse". Wenders parece darnos una lección al respecto, claro sin que esa sea la finalidad concreta de la película, nos muestra un maravilloso mundo que por el paso del tiempo (1973-74) parece lejano, entrañable. Sin un esfuerzo retórico e incluso sin una pretensión expresa, Wenders captura en su película parte de ese mundo de ensueño de la Alicia de Carroll, donde lo lúdico se antepone al "deber ser", lo *poético* a *lógico* y lo *común*. Aunque por supuesto que la película de Wenders se halla en el plano de la ficción realista y la Alicia de Carroll sea una obra desbordante de fantasía e imaginación.

La comunicación trunca es otro de los temas que la cinta aborda. En los primeros planos vemos a Winter tomando fotos Polaroid. No habla, ni convive con nadie: está solo. Cuando conoce a Alicia y a su madre las frases son tan sólo formulismos y monosílabos; no una conversación real. Al comenzar la travesía con Alicia por Europa, la comunicación es básica y poco afectiva. Una vez más aparece este sintoma paradójico de los "tiempos de la comunicación". Como hemos visto el nivel tecnológico de los instrumentos, técnicas y medios de comunicación avanza de manera vertiginosa en las sociedades humanas contemporáneas. Mas, a la par de estos avances el nivel de comunicación real, de calidad y afectiva decrece. La cantidad se desarrolla en claro detrimento de la calidad. Entre más medios de comunicación tenemos, menos somos capaces de afrontar al "otro" de una manera coherente.

Los ciudadanos de Wenders son solitarios involuntarios -aunque muchas veces también prefieren estar solos- que deambulan por un mundo marcado por los excesos de lo material, la carencia de lo espiritual y el sentimiento de impotencia comunicativa.

Entre más cosas tengo para comunicarme, más aislado me siento. Estoy más incomunicado, mis amistades pueden ser contadas con los dedos de una mano. Y los millones de seres humanos que habitan la Tierra, ¿qué representan para mí? Tal vez sólo signifiquen un gran hueco en el corazón, donde uno sabe que hace falta algo, pero no está interesado por salir a buscarlo. No sé, ni me interesa saberlo. Tal vez sea más

fructífero estar aislado de esa vorágine informativa, visitar a la abuela y dormir una siesta.

El renombrado científico y escritor estadounidense, Carl Sagan, habla en su libro *Los dragones del Edén. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*, un poco de los factores que han llevado a muchos filósofos, humanistas e intelectuales a satanizar a la ciencia, acusándola de todos los males que aquejan a las sociedades modernas. A lo largo del libro Sagan plantea una interesante hipótesis en la que expone que los avances en los campos de la ciencia y la tecnología son siempre benéficos: el problema radica en el uso que se dé a esos avances. Vivimos -dice- en un tiempo en que la ciencia y el humanismo se ven como algo separado e incluso opuesto, un error que nos está llevando hacia la destrucción de nuestro planeta y sus recursos naturales y, consecuentemente, de nosotros mismos.

Alicia en las ciudades constituye un hito en la carrera del realizador alemán por haber sido su proyecto más personal hasta ese momento, además de lograr contar una historia interesante de una manera sencilla, adecuada y original.

¿Por qué sólo puedo pensar cosas negativas? No lo sé. Tal vez porque no hay nada nuevo bajo el lóbrego sol que oprime mi ser, conduciéndome a un sendero lleno de malos pensamientos, de situaciones, gente y objetos que sólo pueden contribuir a mi autodestrucción moral, física, ¿espiritual? No lo creo, de eso ya no hay nada en mí. Espero ya no cometer más de esos falsos movimientos que han contribuido a mi ruina; espero que con el paso del tiempo esta sensación de vacío me abandone, o por lo menos me acostumbre a ella.

Desde ninguna parte, diciembre de 1974. Philip/ Félix Winter.

2.2.2 Los falsos movimientos y las relaciones frustradas, constantes de la sociedad contemporánea y del cine de Wenders.

La imposibilidad de escribir.

Continuar así, ¿con qué fin?, desde este momento deberá mandar todo a volar, la Navidad está cerca y yo he abandonado a mi madre a su suerte, con el fútil pretexto de que tenía que salir al mundo para "adquirir" las vivencias necesarias para convertirme en el siguiente de la saga tras de Goethe. ¡Patrañas!

Nada de lo que he hecho en mi vida vale la pena, un tipo mediocre jamás puede ascender a algo mejor, primero porque no se considera mediocre sino "normal" y en segundo porque se sabe impotente ante la vida, ante todo. Esa impotencia también puede ser llamada cobardía. Hoy cuando discutía con ella sentí mucha rabia e impotencia, por no poder expresar todo ese resentimiento que sentía. Quería en ese momento mandarla a volar; como finalmente hice, pero el hecho de no mandarla a volar a tiempo me dio coraje, el simple hecho de no saber cómo deshacerme de ella a tiempo me molestó, aún me molesta.

Por otro lado, para qué darse infulas, aquí, en mi corazón sé que no podré escribir una sola línea digna siquiera de la ignominia, el vituperio y el escarnio. Lo sé, como sé que me inventé esta "vocación" para huir de mi madre, la vida a su lado era insostenible. Pero, no, miento esta "vocación" es real, existe y debo perseverar para alcanzar la meta que me he planteado: ser un escritor. A quien quiero engañar, nunca he terminado nada de lo que he comenzado, primero quería ser médico; abandoné la carrera a los dos años. Después quería ser filósofo; la inconstancia me llevó por el mismo camino que antes. Finalmente, pintor de tiempo completo, pero en vez de practicar me iba de pringana al cine todas las tardes; soy un hijo más del consumismo. Nunca, nunca podría ser capaz de llamarme a mí mismo "hijo del consumismo". Yo soy un intelectual, mi trabajo sirve a la gente pues le brinda más herramientas para ser críticos. Un porquerizo, en la herrería. Un lobo con disfraz de cordeo, un maricón con antifaz de seductor. Un genio por ser descubierto. Un eunuco incapaz de soportar la vida conyugal.

Para Wilhelm Meister, el protagonista del *Falso Movimiento*, adaptación libre de una novela de Goethe a cargo del propio Wenders y otra vez del escritor Peter Handke; la imposibilidad de comunicarse es un rasgo esencial de su existencia.

De igual modo, su apatía por todo lo que pasa a su alrededor e incluso por sí mismo le impide de una manera tajante estrechar relaciones con otras personas y su entorno social. Una característica de los individuos que habitamos las sociedades contemporáneas en el que Wenders reincide. De hecho, es esta incomunicación el axioma central sobre el que la trama se desarrolla. En una vena muy literaria, característica inherente del cine de Wenders, la película aborda el tema de la soledad de los individuos pertenecientes a una generación de la posguerra que está viviendo una especie de vacío cultural y social, a consecuencia de la derrota de la Segunda Guerra Mundial. Los germanos de ese entonces (década de los 70) tratan de llenar ese

"hueco existencial" con rock, al igual que un considerable número de productos culturales, incluido obviamente el cine en su mayoría norteamericano, con los que irán de un modo taciturno *asimilando* ese violento proceso histórico.

Falso movimiento es una película particularmente original por su esencia germánica que se inspira en fragmentos de los diversos ciclos que integran la producción narrativa de la novela *Wilhelm Meister* de Goethe y transita en un guión de Peter Handke lleno de referencias a la cultura local. Esto en un viaje más bien pobre en paisajes, con vistas que señalan más la opacidad y el aislamiento, reforzando la impotencia afectiva de los personajes, pero sobre todo la enorme dificultad de asumir la inexpressividad emotiva como parte de su propia naturaleza".²⁶

Los hilos intrínsecos que mueven a las sociedades, y con ellas a los individuos que las conforman, son desde otra perspectiva más o menos rigurosa, el *leitmotiv* de lo que pareciera ser una narración inacabada o totalmente improvisada; otra más de las características cinematográficas de Wenders: siendo en este caso una aparente contradicción entre una propuesta más o menos libre y la "necesidad" de atenerse de lleno en un guión que respete lo más posible la concepción original de Goethe.

Desde el primer momento sabemos que este chico de clase media tiene severos problemas de comunicación y una extraña especie de resentimiento con el mundo y sus pobladores; incluso con su madre con quien a duras penas cruza palabra, aún en situaciones extremas, como cuando éste rompe de un golpe la ventana de su cuarto, sangrándose la mano: en las primeras secuencias de la película.

Aquí podríamos hablar de un cine demasiado "intelectualizado", pretencioso o "filosófico", que atormenta al espectador con una interrogante al final: ¿para qué rodar una película en donde no pasa nada?

Para Wenders la respuesta, en cambio, es clara. Las películas no forzosamente tienen porque contar una historia, pueden concretarse a describir y mostrar un extracto de la realidad, aun a sabiendas que muchas veces en la realidad "no pasa nada": precisamente por eso, para demostrar que en la vida de un individuo cualquiera no importa que pase algo o no, lo que realmente importa, en palabras del protagonista, es *querer vivir, no vivir; querer ser, no ser; querer escribir, no escribir en sí*.

Dentro de esta perspectiva "hiperrealista" el *Falso movimiento* constituye un hito dentro de la obra wenderiana por ser absolutamente congruente conforme a la idea previa que de ella se tenía.

Bajo la influencia de la década de los 70, cuando el Nuevo Cine Alemán deseaba mostrar una forma de *ver*, diametralmente distinta de la que se había venido haciendo, *Falso movimiento*, es un esfuerzo por recuperar la memoria cultural alemana. Es a un tiempo *tradición e innovación*. Tradición por venir del más puro espíritu germánico (Goethe). Innovación por la mezcla de talentos de vanguardia que se fusionaron para su realización (Wenders y Handke). Sin embargo, al no estar dotada

²⁶ Revista DICINE # 64, NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1995. Texto de Ignacio Escarcega, pp. 9.

de ese amalgama de lenguajes cinematográficos *hollywoodenses*, la cinta se mueve en un sendero bizarro, e incluso demasiado pretencioso desde una perspectiva formal.

La obra de Goethe habla del viaje, interior y externo, como un método eficaz para lograr el autoconocimiento. Es a través del viaje que podemos conocernos mejor a nosotros mismos, abriéndose la posibilidad de llegar incluso *aprehender* el mundo a través de un viaje emocional. La película de Wenders agrega un cuestionamiento a la premisa de Goethe, ¿qué pasa si al final de dicho viaje estamos como al principio o peor?

Dormitar, dormir, permanecer inmóvil, no respirar, obrar en el campo o en letrina, afeitarse, soñar, jugar, entender... ¿Para qué?, ¿dónde?, ¿con qué fin?, ¿quién soy yo?, ¿existe Dios?, ¿cómo se creó el universo?, ¿desde cuándo?, ¿estoy muerto?... Morir, amar odiando, odiar amando, vivir, jugar llorando, llorar jugando...

Pero el hecho de viajar para comprendernos mejor por medio de un autoconocimiento no garantiza la plenitud de la vida; de hecho, viendo detenidamente la película uno podría incluso arribar a conclusiones poco alentadoras. Es aquí donde aparece otra de las constantes del estilo wenderiano, el viaje como una actitud de búsqueda de uno mismo, de su entorno y en ocasiones de los demás, sin importar que este viaje me lleve a ninguna parte; poco interesa si conduce al punto de inicio o a otro muy distinto, lo único que pareciera interesarle es el simple hecho de trasladarse de un sitio a otro. Por ello, no es nada novedoso enunciar que Whilhem se desplaza huyendo de sus raíces, de su soledad, de sí mismo, con la esperanza de hallarse posteriormente en otro sitio, en otro tiempo, en otra persona (que es él mismo, pero distinto) más apto para la convivencia social. Es una especie de Juan Pablo Castel²⁷ alemán, pues a fin de cuentas, ¿qué otra cosa representa Castel que la soledad, la esquizofrenia y el malestar colectivo hechos hombre? Es esta soledad, aunada a la imposibilidad de sentir algo por los demás, lo que acusa su elevado grado de deshumanización.

La soledad paradigma de modernidad.

El cine de Wenders no es ajeno a la gran cantidad de acontecimientos que enmarcan la vida actual, dentro del proceso globalizador. Es precisamente dentro de estos nuevos contextos de **modernidad** y **posmodernidad**, tan en boga en todas las disciplinas del conocimiento humano, que los individuos que las integramos nos hallamos ante la paradoja de un mundo paulatinamente más caótico.

En su trabajo, Wenders ha procurado mostrar los síntomas que padecemos dentro de la vorágine en la que se han convertido nuestras vidas. En *Falso movimiento*, las relaciones entre Wilhelm y el resto de los personajes se antoja forzada, tensa e ilógica. Su forma de refugiarse, de escabullirse, de rehusar sus sentimientos, así como los de los otros lo convierten en una caricatura gris de nosotros mismos, que habla de los grados de apatía, nihilismo y deshumanización que hemos alcanzado. Nada nos sorprende ya, poco es lo que nos entusiasma y mayoritariamente somos arrogantes ante la vida. No cabe duda, parece decirnos Wenders, hemos perdido el rumbo.

²⁷ *El túnel*. Ernesto Sabato.

Desconocemos qué es lo verdaderamente importante en nuestras vidas, a causa de la arrogancia, consecuencia del letargo mental que padecemos la mayoría de los individuos que conformamos el "mundo moderno". Como bien lo enuncia el premio Nobel de literatura de 1998, José Saramago, "*de una u otra forma, todos estamos ciegos*".²⁸

La coprotagonista, Therese (Hanna Schygulla), recalca este "enfermizo" aspecto de la introvertida personalidad de Wilhelm en un diálogo que sostiene con él:

"Todo te resulta ajeno, eso me gusta de ti. Pareces no alterarte por nada. Mas, no me gusta que tú mismo te resultes ajeno".

Son diálogos desgarradores, contruidos con la intención de causar alguna reacción inmediata en el espectador. Tal es el caso de su llegada inesperada a la mansión de un extraño:

"Me da gusto que hayan venido. Tenía la escopeta en la boca, cuando oí que un auto se aproximaba. Espere para ver si se detenía, al confirmarlo bajé para ver quién era".²⁹

Si la modernidad implica un avance hacia un mundo más civilizado, ¿cómo explicar el comportamiento de estos individuos? Una respuesta podría ser que el ser humano no ha sabido adaptarse con facilidad a los acelerados cambios; porque sus regímenes políticos están cada vez más preocupados por la productividad, la calidad, eficiencia, los máximos rendimientos; dejando de lado el aspecto humano. De ser así, ¿qué importa lo que un individuo insignificante sienta, piense o crea, comparado con la magnanimidad de las sociedades, mientras pueda trabajar sus ocho horas de rigor produciendo al máximo con el menor sueldo? Los humanos hemos de algún modo perdido la brújula, no cabe duda, pero ¿en qué momento? Probablemente desde el momento en que dejamos de preocuparnos por nosotros mismos.

La escritura: ¿un arte para refugiarse?

TANATHOS

*La humanidad que antaño le tuvo miedo
a la muerte hoy le tiene miedo a la vida.*
José Juan Tablada.

Hemos cambiado el asombro por la angustia. Ese miedo al vacío del que hablaba London en *Antes de Adán* representa, además del temor a la arquetípica caída del árbol, el horror y la terrible atracción del abismo. La vasta noche, sin límite ni ley. El reino de la incertidumbre. La cruel revelación de la vida. Qué espanto ver germinar una semilla, mirar cómo rompe desde dentro para cumplir con su fútil tarea de buscar el sol, de absorber con desesperación y ansiedad los jugos de la tierra, de secarse al viento y volver a morir para aguardar encapsulada una

²⁸ SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Traduc. Basilio Losada, México, Alfaguara, 1998

²⁹ Diálogos tomados directamente de la película.

nueva humedad. Una y otra vez, sin descanso, hasta el fin de la especie o del tiempo. El agua es más hermosa despeñándola, rodando hacia la nada. ¿Qué más seremos capaces de hacer? ¿Qué dios desquiciado inició esta danza absurda? ¿A dónde va este parto incesante e inútil? La nostalgia por el paraíso perdido es el sueño de recuperar la inocencia, la palidez de la hoja en blanco, el confortable sueño fetal, la ausencia de la memoria. La rueda roja haciendo rodar su monstruosa e incomprensible máquina. No hemos visto nada; nada sabemos. Apenas la incesante sucesión de imágenes que dicen ver quiénes están a punto de morir. El aleph como una banda de Moebius en donde nada tiene principio ni fin. Sólo esa pulsión enferma que hace latir a todos los seres. Sólo esa música agitada que nos hace desear el silencio. No espera nada, no aguardar la llegada de nadie, no amar, no odiar, no sentir. Perder el miedo al azar, olvidar las certezas, apagar todas las pasiones, desestimar por igual y para siempre la razón y la sensación.³⁰

La ejemplaridad del quehacer literario queda reforzada por la imagen de gran ascendiente del joven y en las características de sus compañeros de viaje: un anciano y una púber trashumantes y un joven obeso con intenciones de ser poeta [...] Otro importante referente literario merece mención especial, la del dramaturgo Wedekind y su personaje arquetípico de la feminidad amenazadora e incipiente también conocido como Mignon: Lulu, que si en la versión de Pbast era encarnada por Louise Brooks, en este filme de Wenders no pudo encontrar mejor y más sorprendente piel que la de Nastassja Kinski.³¹

Casi al principio de la película Wilhelm se lamenta:

"Si tan sólo pudiera escribir. ¡Escribir! Pero cómo escribir si me interesan tan poco los seres humanos".

Por lo que se irá viendo más adelante, la necesidad de comunicarse a través de la escritura (uno de los sistemas de comunicación más antiguos que se conocen) es más que una simple búsqueda vocacional. Representa la necesidad vital de hallar algún sentido al complejo e inexplicable acto de vivir, pues sin un motivo, por simple que éste sea, la vida se vuelve realmente insoportable y sin razón.

Denota en el fondo la incapacidad de un ser humano para comunicarse con sus semejantes; para interesarse por ellos, para compadecerlos. En una situación de completo "anquilosamiento emocional", como la de Wilhelm, pocas son las cosas que se pueden disfrutar.

Es aquí donde *Falso movimiento*, adquiere connotaciones filosóficas e incluso biográficas, pues en cierto sentido por esos tiempos Wenders pasaba las de Caín para poder plasmar en el papel las ideas que le venían a la mente.

³⁰ ROMÁN, Carlos, *Desembarcos*, Chiapas, Verdehalago, 2000, pp. 19-20.

³¹ Revista DICINE #64, noviembre-diciembre de 1995, "Las películas", texto de Ignacio Escarcega, pp. 9.

¿Para qué venimos a este mundo lleno de incongruencias, infelicidades y soledad? ¿No es monstruoso vivir en un mundo así? ¿Habrá alguna recompensa al final de nuestro peregrinar? O ¿además de sufrir intensamente la vida, sólo estamos condenados a morir dejando tras nuestro la misma desolación y caos que cuando nacimos? ¿Para qué moverse, cambiar de posición, de mentalidad, de ropa, de sentimientos, de pertenencias, si estamos confinados a un tiempo siempre finito e impermutable (imperturbable)?

Finalmente la cinta transmite la añoranza por el tiempo pasado, ese *que de seguro fue mejor, por el simple hecho de ser pasado, conocido*, en eso se traduce la necesidad de escribir de un hombre que se refugia en el mundo de los libros, pues el verdadero es demasiado injusto e impredecible.

Falso movimiento habla de la sempiterna búsqueda del hombre por hallar las motivaciones necesarias que le permitan sobrellevar la vida de una manera menos fatalista. Sin embargo, sabemos de antemano que esta búsqueda es azarosa como la vida misma, pues nunca sabemos (y eso es precisamente lo hermoso) hacia donde vamos. Estamos condenados a sufrir tropiezos, erratas, pequeños equívocos sin importancia, falsos movimientos. Sabemos de dónde venimos y adónde llegaremos, pero nunca qué habrá en el camino intermedio. Puede que tu búsqueda te lleve por senderos insospechados; por parajes estériles; o simplemente no te lleve a ningún lado, pero es preferible eso a permanecer estático, estéril, perdiéndote de la *excitación* que implica salir y enfrentarte a la vida.

En *Falso movimiento* llama la atención el tratamiento del tema, esa ambivalencia en la que gira toda la película... "*la película habla de esta sutil diferencia entre lo correcto y lo incorrecto*"³². Esa ambivalencia se refleja también en la perspectiva de la narración de la película, algunas veces se plantea el problema del artista desde una perspectiva objetiva y en otras los eventos son percibidos subjetivamente por el protagonista. La historia corre paralela a Wilhem Meister y otras veces es él quien observa correr la historia.

Una temática afín con el movimiento inherente de la juventud, etapa de la vida en la que el individuo está en busca de respuestas, en constante cambio, prueba y ensayo, una época en la que el dinamismo nos transforma de manera definitiva de niños a ¿?

³² Film Correspondes, No. 2/ Febrero 1975.

2.2.3 En el transcurso del tiempo: el camino entre dos (historias) seres humanos.

Take to the station
And put me on a train
I've got no expectations
To pass through here again.³³

Tristeza.

Estoy cansado de vivir en este mundo sin razón de ser!—exclama con mucha rabia Robert. Aborda su coche, dispuesto a abandonarse, como lo hizo su esposa con él. Lo dejó hace poco. Él sabe que no tuvo la sensibilidad necesaria para ser un buen esposo. —¡Soy un fiasco!— Toma la carretera menos transitada y acelera, no quiere volver su vista hacia su vida que ha quedado atrás.

No tiene sentido. Nada lo tiene: para qué trabajo tanto y tan duro, si al final de la jornada no tengo a nadie con quien compartir mis mínimos triunfos, mis muchos tropiezos. Si no tengo una mujer en que pensar— reflexiona el delgado hombre con pelos hirsutos, ataviado tan sólo con un grasiento overol de mezclilla mientras repara el proyector con número de serie SCP345 de la maltrecha sala pueblerina. La cara pálida muestra el hastio de su dueño: Bruno.

Una vez finalizada su tarea, sube cabizbajo a su casa-camión, enciende su *junke-box*, prende el motor, mira al cielo gris. La triste canción de los Stones a comenzado a sonar: "*You better move on... You ask me to give up the hand the girl I love... You tell me I'm not the man she's worthy of... But who are you to tell her who to love?... That's up to her, yes, and the Lord above... You better move on*". Atardece. El tiempo ha transcurrido vorazmente, como un lobo hambriento destazando a su presa. ¿Cuánto hacia desde la última noche que estuvo con una mujer? No recordaba su nombre ni cara, pero su aroma lo golpeaba inmisericorde ahora. Justo ahora que estaba tan cansado y triste. Se paró en la orilla del camino, defecó un poco; lamentó su historia, volvió la camion y se durmió.

Al día siguiente mientras se afeita, un desquiciado conductor se lanza estrepitosamente al río. Se trata de Robert. El tipo debe tener problemas, nadie en su sano juicio se lanzaría al río Elba con todo y coche sólo para impresionar. El tipo no está en sus cabales, debe estar mal. Bruno decide no intervenir. Robert sale con aparente tranquilidad del agua. Ambos rien, pero no cruzan palabra: por ahora no son necesarias. Se saben solos y se aceptan mutuamente.

Comentario

La vez que vi esta película fue especial, en primero porque la vi en cine —hasta ese momento todas las películas del periodo correspondiente a la década de los 70 las

³³ Fragmento de la canción de los Rolling Stones *No expectations* (M.Jagger/K.Rochards) tomado del disco *Beggars Banquet*.

había visto sólo en video-, en la sala Fósforo. Me disponía a descubrir cómo era el mundo en el año de mi nacimiento (1975). De ese mundo pasado, lejano, aunque familiar, me llamó la atención de manera especial los avances tecnológicos que acompañaban al hombre de aquel tiempo. Un libro; una *junk-box*; una exótica máquina traga discos; una vistosa lamparita de Michelin; los rústicos teléfonos de disco; los proyectores que Bruno repara, en fin, todo ese mundo del pasado tan distinto al de hoy. Ese mundo capturado en la película que refleja las mismas preocupaciones del hombre de ahora, sólo que ellos parecen estar en una especie de transe: *hay un solo planeta, pero vivimos en mundos diferentes*.³⁴ Humanos solitarios, expuestos, indefensos en su mundo pasado, que es este mismo, donde están *empapados de soledad*. La experiencia me resultó a un tiempo grata y exótica. Me pareció estar viendo a dos seres muy solitarios en una especie de pueblo fantasma (de Alemania fantasma, para ser más precisos). El mundo que ellos dos recorren juntos parece estar completamente deshabitado —en la películas casi no aparecen otras personas—, factor que se presta a lo lúgubre. Aun así, vaya que fue grato enterarme de cómo era el mundo por aquel entonces. ¿No resulta increíble tener conocimiento de que este plano de realidad existía mucho antes que nosotros nacióáramos?

"Los americanos han colonizado nuestros subconscientes".
Robert Lander "Kamikase".

*En el transcurso de los años*³⁵ es una película extremadamente lenta y larga, casi tres horas del Wenders más puro. A veces del más soporífero también. La duración se justifica por la gran cantidad de referencias, alusiones y temas que aborda.

- En esta película Wenders marca de manera definitiva sus principales preocupaciones estéticas, que ha venido manifestando desde *El miedo del portero ante el penalty*. En ella aparecen casi todos los elementos que definirán su lenguaje cinematográfico. Con *En el transcurso del tiempo* se finaliza la trilogía iniciada con *Alicia en las ciudades*, y continuada como *Falso movimiento*.

La permanencia del cine provinciano ante las salas de las ciudades modernas.

La película comienza cuando Bruno, un solitario reparador itinerante de proyectores de cine, dialoga con un anciano, dueño del cine provincial donde se encuentran. El diálogo gira en torno a la primera profesión del dueño, quien tocaba el violín para acompañar las películas mudas. En este trabajo Wenders habla de la proximidad de la muerte de las pequeñas salas pueblerinas ante la preeminencia de los grandes consorcios citadinos.

BRUNO: *¿Podría vivir sólo con el cine?*

DUEÑO DEL CINE: *¿Seguro que no, hoy no!*

B: *¿Cree que dentro de pocos años desaparecerán todos los cines de las ciudades pequeñas?*

³⁴ *Brothers in arms* de Mark Knoffler e interpretada por *Dire Stairs*, del disco del mismo nombre 1989.

³⁵ Como aparece subtitulada.

DC: *Creo que si hay UN CINE y tiene alguna cosa que...es decir, aquí en nuestra zona, había cines en Schimding, en Hohenberg, en Heckstädt, en Thiersheim, por todas partes había cines, estaban sólo en los grandes pueblos...mas, estoy seguro que dentro de diez años seguirá abierto este cine, mientras se sigan produciendo películas.*

*En el transcurso del tiempo, Wenders rinde una suerte de homenaje a los valerosos dueños y dueñas de estas pequeñas salas, quienes en su mayoría "pierden" ganancias, mas a pesar de eso se muestran incluso dispuestos a poner de su bolsillo con tal de mantener el fervor del cine en su localidad. Al final de la película, cuando de nuevo Bruno platica, ahora con la hija del propietario del cine local, acerca de la decadencia del cine *pueblerino* el ciclo se completa.*

BRUNO: *¿Ya no proyecta nunca?*

PROPIETARIA: *No, pero tengo el cine preparado para poder empezar en cuanto sea posible. [...] El cine es el arte de ver, decía mi padre. Por esto no puedo pasar estas películas que sólo explotan aquello que es explotable en la cabeza y en los ojos de la gente.*

No me obligarán a pasar, a pasar películas de las que la gente sale embrutecida por la estupidez. Películas que destruyen cualquier alegría de vivir y anulan cualquier sentimiento hacia el mundo y hacia ellos mismos.

Aquí en el campo, dependemos de las grandes distribuidoras. Aparte de la Constantin y de los americanos, nadie viene aquí. Mi padre deseaba que aquí siguiera habiendo un cine.

*Yo también, pero de la manera en que están las cosas es mejor que no haya ningún cine, antes que uno como el actual.*³⁶

La presencia de los medios de transporte.

Como hemos visto el cine de Wenders circunda por el imaginario siempre a través del registro de un viaje que está a punto de comenzar. Sabemos que le gusta llevar la bitácora de los viajes de sus personajes. Por tal motivo, la presencia de los medios de transporte como los trenes, los aviones, los autos, las motos y el simple caminar tienen un lugar especial dentro de su concepción cinematográfica.

Es a través del traslado de un sitio a otros; de un estado de ánimo a otros; de la propia concepción del mundo a la de los demás, que el ser humano tiene la posibilidad de conocerse a sí mismo, para poder a su vez comprender al complejo mundo que lo rodea. A través del otro, de la alteridad, donde el hombre ve a un tiempo lo insignificante de su estrecha visión particular y la riqueza de la misma, al ser única e irrepetible.

Sabio es el que se contenta con el espectáculo del mundo.³⁷

Como vimos en el capítulo primero, esta tradición no sólo es herencia del género cinematográfico americano conocido como *Road Movies*³⁸, también forma parte de la larga tradición romántica alemana del siglo XIX, en su versión literaria, el

³⁶ Fragmentos del guión traducido al español. WENDERS, Wim, *En el curso del tiempo*. Traduc. Miguel Sèller. España. Trieste, 1980.

³⁷ Ricardo Reis, en SARAMAGO, José, *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Traduc. Basilio Losada. México. Alfaguara, 1997.

³⁸ Ver subcapítulo 2.2.6.

Entwicklungsroman, "novela de la formación de carácter a través de la experiencia vivida." (De ahí viene la idea del itinerario moral además de físico, la especialización de una búsqueda interior).

Para Wenders el viaje significa una condición indispensable para llegar al tan anhelado autoconocimiento de sus propios personajes. Es por antonomasia una de las condiciones invariables de su cine. "Lo importante del viaje es que se realice, no importa a dónde conduzca, de la misma manera que lo importante del tiempo es que transcurra sin que sea relevante saber para qué"³⁹. Los personajes de Wenders están viajando todo el tiempo. No pueden permanecer mucho tiempo en un mismo sitio; tal vez, por su propia reclusión y temor al mundo real. Ese desgarrador miedo al "otro".

En cada uno de ellos se nota claramente la condición intrínseca de que "sólo pueden estar a gusto en algún lugar, cuando están a punto de abandonarlo". Empero, siempre llevan consigo el lugar del que aparentemente huyen; sin el cual su historia no tiene sentido: la ciudad. Es decir, son entes ciudadanos "inadaptados" que ven en el camino un refugio de la monstruosidad que representa el lugar de su procedencia. Las historias de Wenders se desarrollan durante el trayecto de sus personajes a alguna parte [generalmente de una ciudad a otra]. Concientes de su estigma de ciudadanos huyen de él, aun sabiendo que les será imposible renegar de la cultura que les ha permitido llegar a cuestionarse y a cuestionarla, en una reflexión *metacultural*.

En ese sentido *En el transcurso del tiempo* es una película emblemática. La trilogía de manera integral no es más que apología del movimiento (de la reflexión), pues no solamente se refiere al viaje físico. En ella el viaje es externo, pero a la vez interno. Externo porque dos hombres se van conociendo mientras viajan por diversas ciudades de Alemania, al viajar descubren que tienen muchas diferencias, pero también afinidades, lo que les permite ser amigos. Interno porque ambos están viajando paralelamente, desde antes de conocerse, hacia dentro de sí en busca de respuestas.

La imposibilidad de las relaciones amorosas satisfactorias.

En las películas de Wenders los personajes femeninos, a excepción de contados casos, brillan por su ausencia. ¿Un cine misógino o un cine de añoranza por el factor femenino?; más bien un cine con perpetua nostalgia del universo de lo femenino.

En, *El transcurso del tiempo*, está característica es aun más resaltada, Robert Lander viaja por las carreteras de Alemania tras la dolorosa separación de su mujer; Bruno es un solitario que "tan sólo desearía hallar a la mujer, sin importar cómo sea, sólo que sea mujer y esté a su lado". A la mitad del filme Bruno tendrá un *affair* con una taquillera de un cine porno, un idilio vacío y demasiado frágil. Ambos, Robert y Bruno, encuentran a un hombre que acaba de perder a su mujer en un trágico accidente automovilístico. Un digno representante de la imposibilidad de las relaciones satisfactorias, estables y duraderas con el otro sexo.

³⁹ Revista DICINE # 64. Texto de Rafael Medina de la Serna.

El mundo femenino es representado por Wenders como un universo ajeno, alejado del hombre; y que sólo es capaz de abrir aun más las heridas que sangran en sus personajes masculinos. Desde esta perspectiva podemos decir que los viajeros de Wenders, rehuyen o temen al contacto con éstas, por pensar que en vez de ayudarlos a reducir su inherente soledad, pueden terminar de rematarlos. Al parecer esta especie de misoginia es provocada por ciertos complejos de inferioridad e inseguridad; además, son la más típica muestra de la dificultad para relacionarse en una época donde el individualismo, el egoísmo exacerbado y la falta de verdaderos lazos unificadores comenzaba a dar muestra de lo que en la actualidad vivimos.

El universo de lo femenino presente en todo momento por omisión es uno de los paradigmas filosóficos mayormente logrados por Wenders, en sus películas vemos tipos solitarios, que huyen, que se sienten mal por falta de la presencia de la mujer en sus vidas. Incapaces de entablar una relación estable y duradera con la MUJER.

Respecto a su película, Wenders comenta: "a diferencia de las películas norteamericanas sobre este mismo tema en las cuales la amistad se confirma constantemente y al final los héroes 'amigos' emergen victoriosos, y en las cuales el papel de la mujer es siempre secundario y muchas veces innecesario, mi película muestra cómo Robert y Bruno se estiman y al principio se sienten mejor que con una mujer. Vemos su insuficiencia y su inseguridad afectiva, los vemos tratando de aferrarse uno al otro, esconder sus defectos. *En el transcurso del tiempo* no los esconden más; empiezan a hablar y esto irremediablemente los conduce a su separación. En el viaje a través de Alemania han estado muy juntos, pero paralelamente a esta historia hay otra más importante, la ausencia de la mujer [...]; es la historia de la nostalgia por su presencia"⁴⁰.

En el transcurso del tiempo es la prefiguración del *Amigo americano*, en esa otra película Wenders volverá a la carga sobre el tema de la fraternidad entre hombres, pero en esta segunda ocasión el tratamiento rozará en elementos psicológicos *enfermizos* inherentes al universo literario de una de las maestras del género policiaco: Patricia Highsmith.

La incomunicación.

En nuestra sociedad moderna los medios masivos de comunicación han contribuido notablemente al desarrollo social, político y económico. Vivimos en un mundo donde las fronteras y distancias parecen desvanecerse.

El arribo de nuevas tecnologías en el campo de la comunicación es uno de los factores determinantes para el desarrollo del concepto de posmodernidad tan en boga hoy. El poder de la comunicación digital, satelital, instantánea desde cualquier parte del planeta e incluso desde la luna ⁴¹ son ventajas indudables de nuestro tiempo.

⁴⁰ Fragmento de entrevista con Wenders. Cita por Alejandro Pelayo.

⁴¹ Recordemos la llamada del presidente Nixon a los astronautas en la luna en 1969.

Mas no todo es "color de rosa" en lo que se refiere a los medios. Ellos también han contribuido a inducir comportamientos encaminados hacia el consumo de productos y de ideas, generalmente estadounidenses. Han creado hábitos adictivos en las audiencias. Mucha gente, especialmente los niños, pasan en promedio por lo menos seis horas diarias frente al televisor (siendo optimistas). Paradójicamente son los medios uno de los factores que han intervenido decisivamente en *nuestro aislamiento*. El mundo de la televisión se presenta tan fascinante (aun con su morbo, lascivia y violencia) que olvidamos atender al mundo real y sus retos.

Al respecto Carlos Fuentes, el célebre escritor mexicano, ha insistido en recalcar lo que muchos intelectuales en el mundo están discutiendo: entre más medios tenemos para comunicarnos y acercarnos, más nos aislamos y recluimos en nosotros mismos. Vivimos encerrados en nuestros caparzones sin importarnos lo que suceda en la esquina de nuestra casa, a nuestro vecino y en ocasiones ni siquiera a los miembros de nuestra familia. "Nos aislamos de nosotros mismos, porque nos aislamos de los demás. Estamos aislados de los demás, por estar aislados de nosotros mismos"⁴². Todo esto como consecuencia del hipnotismo impuesto por los medios, que nos ofrece un mundo ficticio menos complicado que el real: *una felicidad virtual mejor que los sufrimientos del mundo real. Un mundo irreal en el que cada uno de nosotros tenemos el control aparente de la situación*. Los medios nos han enseñado a depender y a recluirnos en ellos. Sus contenidos son totalmente digeribles, por eso gustan tanto, porque no exigen del espectador razonamiento alguno, sólo requieren de una actitud meramente pasiva. Horas y horas de diversión, a cambio de estar sentando sin pensar en nada ante el televisor o el monitor de la computadora, en el caso de los adictos a la Internet. Ellos mismos primero nos "educan" a no pensar y después nos llenan la cabeza con mantos de imágenes digeribles. A nadie le gusta pensar en demasía sobre la ecología, la política o la salud de sus hijos, prefiere encender el canal de las estrellas y "disfrutar de la vida", viendo programas que exaltan la violencia y hacen apología de lo grotesco y lo absurdo de la sociedad de consumo. ¡Evasión pura!

La reclusión como modo de defensa del medio exterior, así como la evasión han sido largamente estudiados por los sociólogos y psicólogos. Una de las conclusiones a las que han arribado es que el ser humano aun no está listo para asimilar de una manera efectiva y afectiva el gran cúmulo de información, sentimientos y manifestaciones de diferentes indoles a las que se ve constantemente expuesto, al vivir en las sociedades masificadas. Además de que éstas han "reeducado" a sus habitantes a depender de manera adictiva de los contenidos de sus medios masivos de comunicación; instrumentos de suma importancia para forjar sanas mentes consumistas y materialistas.

Sobre esta opresión que hemos sentido frecuentemente los que vivimos en esos hormigueros denominados ciudades, Wenders se obsesiona. Es precisamente esa opresión emocional, ese oscuro proceso de incomunicación la que considera digna de análisis. Por eso sus personajes son tipos bastante promedio, apáticos, con vidas tan cotidianas que dan dolor ajeno. Ahí es donde está uno de los puntos fundamentales de

⁴² Fragmento del discurso inaugural del ciclo de conferencias *La nueva geografía de la novela*, realizado en el marco del Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, 1998.

su arte. Wenders es un retratista medieval que dibuja acuciosamente, hasta el extremo, a los personajes que pueblan ese infierno al que todos rehuimos, pero que todos habitamos; de esas miserias humanas de las que nos sabemos portadores; de eso que llamamos *seres promedio, humanos estadísticos*, organismos vivos que pasan *desapercibidos*⁴³. Es un retratista medieval nacido en la era de la cultura visual electrónica, donde el Dios supremo es el Dinero y su principal sacerdotisa la Televisión. Busque en su propia casa el peor deshecho que se pueda imaginar; ahí encontrará un retrato fiel de su alma.

Durante varios lapsos de su peregrinar, el diálogo entre Bruno y Robert no se produce; la palabra es sustituida en el cine de Wenders por una multitud de imágenes de objetos emblemáticos de una sociedad caracterizada por una desoladora imposibilidad de comunicación. En vez del diálogo están la máquina traga discos, el *junk-box*, las fotos instantáneas, los proyectores, elementos todos con una característica común: son instrumentos de comunicación.

El deseo de Robert de deshogarse en la literatura.

De esta fusión que representa el encuentro de la visión "medieval" del arte: reflexivo-minucioso; ante la moderna: práctica-inmediata surge una tercera visión, un híbrido curioso que transita entre la tradición: pintura y literatura; y los procesos globalizadores modernos: cine y televisión. No es casual que en la mayoría de sus cintas estén presentes directa o indirectamente dos inventos parteaguas del siglo XX: el cinematógrafo y el televisor.

La presencia de la literatura en Wenders es una condición *sine qua non*, sus personajes siempre están rodeados de literatura. Muchos de ellos parecen más caracteres literarios que cinematográficos, otros tantos son en realidad personajes extraídos de la literatura: Blöch, Whilhem Meister, Tom Ripley y Travis.

Cuando no vemos a un Bruno Winter leyendo, escuchamos a un Robert Lander que quisiera escribir, como Wilhelm Meister de *Falso movimiento*, para sacar de su interior todos sus problemas, malestares, sentimientos e ideas. Cuando visita a su padre, él sólo imprime una edición especial del pequeño periódico local de su padre. Robert trabaja durante toda una noche en esa edición especial, en la que desea volcar por medio de la escritura toda la frustración que implicó para él vivir al lado de un padre autoritario y estricto, que nunca tuvo una palabra de afecto para él o su madre.

Esta necesidad de expresarse a través de la escritura, es un simil con la necesidad que tiene Wenders de contar historias por medio del cine. Para todo mundo la capacidad de expresión es una de las actividades que nos caracterizan como especie. Desde muy pequeños buscamos a través de los gestos y las pinturas rupestres en las paredes de nuestras casas, la manera de expresarnos. Mas, no todos tenemos las mismas facultades y talento para plasmar nuestras ideas y sentimientos en una hoja en blanco, en un lienzo o en una película. Esta condición pasa, al parecer, desapercibida

⁴³ "Casualmente" título de la exposición fotográfica de Wenders y el estadounidense John Divola, presentada en México en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil a finales de 1998.

por los personajes de Wenders, que a pesar de no poder escribir una sola línea, no cejan en su intento por expresarse.

"Antes tenía la manía de escribir todo lo que sentía, principalmente lo que soñaba", comenta Robert Lander. Para él, la escritura era una herramienta efectiva para evadirse de la realidad, así como para manipularla.

Hacia el final de la película se produce la inevitable separación entre Bruno y Robert, su soledad es tanta que los acosa e impide que su amistad prolifere. Nuevamente los protagonistas de Wenders son solitarios que evaden los estorbos materiales y emocionales, para evitar la repetición que significa lo estático y mortuorio.

Según el crítico cinematográfico Rafael Pérez Turrent: *"el cine de Wenders refleja una preocupación temática en torno a la Alemania de hoy, superindustrializada, de ciudades provincianas semi-desiertas, con gente sin rostro deambulando sin contacto por sus calles grises; ciudades plantadas de supermercados como testigos orgullosos del alto nivel de vida, y por supuesto, del consumismo. [...] Sociedad tomada por el american way of life infiltrado hasta la última célula"*⁴⁴.

Con *El transcurso del tiempo*, Wenders dio continuidad a su pasión por reinventar la historia del cine justo donde la habían dejado los grandes clásicos norteamericanos de los años treinta y cuarenta. El marco *westerniano* de esta cinta permitió a Wenders la fusión de sus personajes con su entrono físico para de ahí conducir su errabundo itinerario, progresivamente introspectivo, hacia la búsqueda de los confines de una frontera interior⁴⁵.

LVIII

EN EL PUESTO DE OBSERVACIÓN NORTEAMERICANO. EN LA FRONTERA CON LA RDA. INTERIOR NOCHE Y DÍA.

ROBERT: ¡Es de los americanos!

BRUNO: ¡Holiday Inn!

ROBERT: Los americanos nos han colonizado el subconsciente.

VOZ DE TELÉFONO: AFN Munich, who's calling?

ROBERT: Hallo!

VOZ DE TELÉFONO: Hallo!

ROBERT: This is... wrong connection.

BRUNO (off): Tengo una gran nostalgia... de una mujer, de una mujer cualquiera. Cada mujer me despierta esta nostalgia y creo que esto ocurre a todos los hombres. Y ya que lo sé y no puedo ignorarlo es por lo que no quiero atarme a ninguna.⁴⁶

⁴⁴ Robert Lander: *En el transcurso del tiempo*, 1976; cit. por Alejandro Pelayo, op. cit., pp. 4-9.

⁴⁵ Revista DICINE # 64. Texto de Rafael Medina de la Serna. pp.9.

⁴⁶ Fragmentos del guión traducido al español. WENDERS, Wim, *En el curso del tiempo*. Traduc. Miguel Sèller, España, Trieste, 1980.

2.2.4 El amigo americano ha llegado y con él, el reconocimiento internacional.

Un afligido fabricante de marcos, Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz), de Hamburgo —aquejado por una extraña enfermedad terminal de la sangre— es convencido por un extraño y misterioso traficante de arte, Tom Ripley (Dennis Hopper) a cometer un asesinato en París a cambio de una jugosa cantidad. Al principio rechaza la oferta, pero desesperado por su enfermedad acepta posteriormente. Extraña, impecable y fascinante adaptación de la novela de Patricia Highsmith, *El juego de Ripley* (1974), todo en la película ha sido construido en torno a la sicología de un hombre que se debate entre su propia muerte y la de los demás, pero más que un mero filme del género negro, Wenders habla concretamente del comportamiento de sus personajes. Una película en la que uno de los personajes clave de la obra literaria de la Highsmith, el enigmático y truculento Ripley, se encarna en Dennis Hopper, un icono del cine estadounidense que tanto obsesiona a Wenders.

Rodada en Hamburgo, París y los Estados Unidos, Wenders aprovecha al máximo las características del género para elaborar una reflexión profunda acerca de las convergencias y diferencias de la cultura americana y la europea. Con un reparto formado por Nicholas Ray, el propio Hopper, Samuel Fuller, Gérard Blain, y Daniel Schmid, *El amigo americano* será el filme que *revelará* mundialmente al cineasta Wim Wenders.

*"El film es extraordinario por las sugerencias morbosas, la condensación emotiva, por la perversa sublimación de la pedredumbre".*⁴⁷

Respecto a la novela de la Highsmith cierta vez Wenders comentó:

"Amo el libro de Patricia Highsmith pero no por el aspecto policiaco, sino por la manera de describir lo que sus personajes piensan, la manera en que se enfrentan a la vida. Todo eso antecedido de una observación minuciosa de la vida real. Cuando uno ha comenzado a leer uno de sus libros no podrá dejar de hacerlo hasta llegar al fin".⁴⁸

Uno de los aspectos más importantes del *Amigo americano* es que muestra esa ambivalencia entre el bien y el mal propia de la vida real⁴⁹. Habla de manera directa del peligro que conlleva toda relación afectiva, en este caso una amistad enfermiza entre personas de culturas distintas. Por medio de esta metáfora idónea, Wenders presenta un discurso que va más allá de este primer mensaje de la trama. En este, su séptimo largometraje, Wenders utiliza hábilmente las posibilidades que el género policiaco le ofrece para explorar uno de los temas que más le apasionan: la diferencia entre la cultura *pop* norteamericana y la europea de posguerra *sin parámetros* de

⁴⁷ Oreste del Buono. ("L'Europeo", 1978).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ El mismo tema es también tratado por otro de los directores del *Nuevo Cine Alemán*, Volker Schlöndorff en *El joven Törless* (1966). Sólo que ubicado en la degeneración inherente a una escuela preparatoria exclusiva de varones.

identidad. Para ello, utiliza a un icono de la cinematografía americana, Nicholas Ray, a quien después veremos morir realmente en la cruda y bizarra *Relámpago sobre agua*. Se basa en una de las más insignes novelistas del género, curiosamente americana. Y utiliza a unos de los actores/ directores de culto norteamericano; el mismo que actuó bajo la dirección del propio Ray en *Rebelde sin causa* (1995), Dennis Hopper.

Los personajes centrales de la trama en la película de Wenders son: Jonathan Zimmermann, quien tiene una extraña enfermedad sanguínea mortal, modesto fabricante de marcos para pinturas y Tom Ripley un típico *vaquero* americano, traficante de obras de arte, con un oscuro pasado de gángster que lo sigue de cerca.

Entre ambos se establece una extraña relación de envidia, admiración y odio que deviene en una mutua atracción, una conflictiva amistad que hará de la tranquila vida de Jonathan una suerte de peligroso laberinto del que parece cada vez más difícil escapar.

A la manera del cine hitchcockiano, Wenders desarrolla en *El amigo americano* el tema del hombre acosado, víctima de unas circunstancias superiores tanto a sus fuerzas como a su mera capacidad de comprensión.⁵⁰

El juego de Ripley.

Al atardecer la ciudad llora, extraña al sol. Jonathan arregla el marco del viejo cuadro de Auerbach, que también retrata una tarde de nostalgia. De pronto ve entrar a un americano a su local, es un tipo fornido de intenciones misteriosas. Ambos se lanzan una breve mirada de soslayo. Hay indiferencia en su actitud. Al final el intruso se acerca al mostrador pregunta con una sonrisa irónica sobre el precio de alguna madera, para algún cuadro viejo. Jonathan recuerda haberlo visto en la reciente subasta. "Es el mercader de arte americano. Un tipo tan despreciable no puede interesarse en mi trabajo. ¿Por qué ha venido? ¿Qué desea en realidad?". Sin dejar de hacer lo que estaba haciendo Jonathan le enumera algunos precios con desgano en la voz. El extranjero ve que el fabricante se siente incomodo con su presencia y para aligerar un poco la densa atmósfera le dirige unas palabras en alemán –hasta ahora se habían comunicado en inglés.

Está bien. Me parece un precio justo, ¿cuándo puedo pasar a recogerlo –dice Ripley con una sonrisa sardónica–. A Jonathan este tío no le simpatiza, pero el trabajo debe estar alejado de lo personal. Procurando sostener la mueca más reconciliadora de que se sabe capaz contesta –para el miércoles–. "El miércoles pasaré por él a esta misma hora". Sin saberlo, Jonathan acaba de entrar en uno de los juegos más peligrosos de su vida, de la poca que le queda. Se ha encontrado con un personaje poco confiable. Ha entrado en otro de los sucios juegos del ambivalente, estafador, maleante, tramposo e indecente Tom Ripley.

⁵⁰ Revista DICINE #64. Texto por Rafael Medina de la Serna, pp 10.

La etapa de madurez.

El amigo americano se convirtió en la película con más éxito hasta ese momento de las producidas por el Nuevo Cine Alemán (junto con *El matrimonio de Maria Braun* y *El tambor de hojalata*). *El amigo americano* es también el filme en que Wenders aborda directamente la relación con la cultura norteamericana a través de su cine.

Aunque otras películas de Wenders han desarrollado historias de amistad, en *El amigo americano* ese sentimiento adquiere tal intensidad que llega a convertirse en algo trágico (aspecto hasta entonces inédito en Wenders, incluso en las películas que empezaban con su protagonista en una situación límite).

Esta historia de un europeo y un norteamericano es también la historia de sus dos culturas en ese momento específico, (fines de los 70) de la fascinación europea ante la cultura estadounidense. Ripley es todo un arquetipo del *american way of life*, es su viva imagen. Al principio el propio Ripley, pregunta: ¿qué tiene de extraño un vaquero en Hamburgo?

"Los artilugios ópticos –junto con los demás que aparecen (el tren animado que tiene el hijo de Jonathan en su cuarto, el praxinoscopio, el video *juke-box*, la Polaroid) y que recorren toda la gama de la representación visual (exceptuando el cine mismo que, obviamente, no aparece de manera directa)– tienen el sentido de recordar la historia de una fascinación por la imagen: frente a la imagen de la cultura europea, la pintura para la que Jonathan, el artesano, fabrica marcos".⁵¹

Se puede considerar también como una metáfora de la relación del cine norteamericano con el europeo: la vitalidad, acción, ficción, *versus* contemplación, cotidianeidad, realismo.

El amigo americano es la primera película de género de Wenders. Y aunque el resultado no difiera mucho de sus películas más "personales", el marco formal del género le permitió hacer todo este tipo de referencias previamente mencionadas acerca de la cultura americana, particularmente en el ámbito de lo visual.

A pesar de una serie de preocupaciones formales que se notan en el esquema general del filme –preocupaciones que habían tenido sin cuidado a Wenders en todos sus demás filmes– la película es congruente y fiel a los cuestionamientos comunes en su cine; y mejor aún al mundo *enfermizo*, oscuro, depravado de Patricia Highsmith.

"...Wenders tiene la oportunidad de experimentar con sus 'raíces': al fin y al cabo, el *film noir* del Hollywood de posguerra recibió fuerte influencia en lo visual en la concepción expresionista de la iluminación que traían operadores y directores exiliados

⁵¹ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. 1996. Texto de Antonio Weinrichter, pp. 20-21. Puede verse también en *Los cuadernos de la Cineteca, Wim Wenders*, pp. 38-39.

en Centroeuropa. Al hacer en 1977 un *film noir* en Alemania, Wenders se enlaza a su manera con la tradición perdida de su país. [...]”.⁵²

El amigo americano es una película –según Pérez Turrent– sobre la angustia y el miedo... “no hay nada que temer excepto el miedo”⁵³. En ella se presentan los mismos elementos característicos del cine de Wenders. El peregrinaje de un hombre condenado irremediablemente a la muerte, a su propia muerte, que busca reafirmarse en *alguna parte* como respuesta a sus angustias⁵⁴. Una víctima más, de los millones que pueblan el mundo, incapaz de controlar los avatares de la vida, el destino y la fatalidad. La presencia del paisaje como estado de ánimo y el uso del color que dota a la película de un velo de misterio, más allá de todo realismo. Un claro homenaje a la películas americanas del cine negro, aunado a su amargo comentario sobre lo absurdo de la sociedad moderna. Película parteaguas de la obra entera de Wenders. Se puede hablar de una prehistoria cinematográfica de Wenders antes del *Amigo americano* con una estética en torno al viaje que trasluce las incertidumbres de un director en ciernes; y de un Wenders después del *Amigo americano* con una visión cinematográfica madura que desarrolla de manera más clara temas complicados, sin dejar de lado el viaje como matriz de todo su universo.

Este último punto sería el eje central de la obra de Wenders y el contexto donde deambulan perdidos sus personajes. El cine de Wenders es cine de “movimiento” y de transformación, haciéndonos reflexionar sobre el fracaso de las sociedades super industrializadas y por consiguiente del sistema capitalista, que permite la enajenación del hombre en aras de un supuesto desarrollo y “bienestar”.

Es decir, desde muy pequeños nos enseñan a ser competitivos y a estar en *el acelerar*. “*La vida es corta y hay que vivirla de prisa*”, pareciera ser la idea rectora de nuestras vidas. Wenders está en total desacuerdo con esa idea y lo reitera en casi todas sus películas “*la vida no tiene, ni debe, vivirse aceleradamente. Al contrario, debe vivirse al ritmo de cada quien; explorar en los caminos de la vida y sacar, cada quien conclusiones*”.

Para mí las películas de Wenders pretenden desmitificar lo que se da por hecho. Va en contra las ideas que esclavizan y lucha por incitar al espectador a la búsqueda de la libertad por medio de cuestionamientos simples y directos: ¿eres feliz con tu vida?, ¿realmente es tuya o de los demás?, ¿trabajas en lo que te gusta o en lo que te impusieron las circunstancias?

En fin, un cine importante por su capacidad de comunicar dudas, más que respuestas. Inquietudes, más que certidumbres. Cine de movimiento filosófico que “conmueve” al espectador por su basto contenido humano.

Ripley está a punto de dormirse. Apaga la bombilla de su misera habitación. Piensa en Jonathan, cree estar enamorado. –No dejaré que esos patanes lo manipulen a su antojo. Sólo yo. Yo, solo. Solos él y yo, no amaremos en un tren. Sólo yo lo

⁵² IBIDEM, pp. 21.

⁵³ Tom Ripley mientras “dialoga” consigo ante una grabadora en *El amigo americano*.

⁵⁴ Muy a la manera de los personajes de Albert Camus, en especial el protagonista del *Extranjero*.

manipularé a mi antojo. No existe el crimen perfecto, creer que sí existe es un juego de salón y nada más.

El estilo de Wenders se reafirma a cada momento de la película: el *travelling* que "adelanta" a un coche en marcha, planos de los medios de transporte (la toma desde el helicóptero de un tren desplazándose), planos a vista de pájaro del cielo, muchas panorámicas que trazan recorridos cíclicos en sus *ciudades intercambiables*, esas tomas crepusculares o nocturnas vistas desde una ventana. Cúmulo de signos característicos de su cine, llevados al paroxismo. De ese cine americano del que aprendió el oficio en sus épocas de estudiante en la Cinemateca Francesa.

"Ya no existen ficciones 'inocentes', ficciones que no hagan referencia al cine, a sueños que ya han sido soñados".
Wim Wenders.

El Amigo americano es la película con mayor carga de erotismo de las rodadas hasta entonces por Wim, que rebasa por mucho el meramente homosexual. Y esto no proviene exclusivamente de la novela de Highsmith. Wenders ha modificado concientemente esta *enfermiza* relación para destacar este carácter erótico.

Los dos hombres intercambian regalos entre sí y ambos objetos son artilugios ópticos: una tarjeta con un retrato que cambia de expresión al manipularla y un miniproyector de diapositivas porno *fin de siècle*. Son signos de una amistad y una mutua fascinación que constituye la corriente subterránea de *El amigo americano*.⁵⁵

Otro de los temas que toca la cinta de manera implícita es la fascinación por la imagen dinámica (todos esos instrumentos pertenecientes a la cultura visual de América), frente a la imagen estática de la cultura europea. Se trata de confrontar una visión del cine a otra, por medio de los productos culturales de cada una.

Debido a ese mensaje cifrado, en el que Wenders habla de la *sublevación* del cine europeo ante el de Hollywood, los *gansters* son representados por directores de ese cine *culpable*. Es en este punto donde hay una autocrítica quizá no conciente: *¡mi cine es producto de ese Hollywood!*

"La técnica de Wenders es utilizar siempre todo lo que puede de los actores con los que trabaja".
Denis Hopper.

Ese "utilizar" se refiere a la personalidad real del actor, que pasa a enriquecer la de su personaje, pero también a que, dada la mentalidad cinéfila de Wenders, éste no resistió a la tentación de añadir cosas que había visto hacer a Hopper en otras películas. Así, el detalle recurrente de hacerle confesarse ante una grabadora portátil proviene del personaje de Hopper en *Tracks* (Henry Jaglom, 1975). En este detalle expresa a la vez lo que de Wenders había en Ripley, el tema omnipresente de la falta de identidad: Ripley

⁵⁵ Wim Wenders citado en: WEINRICHTER, Antonio, *Wim Wenders*, 2ª edición, Madrid, JC, 1986. pp.94-95.

dice 'no hay nada que temer excepto el miedo' y luego vuelve a escuchar esa frase grabada cuando va en su coche -es la imagen que ha servido para lanzar la película-. La frase ya aparecía en *Alicia en las ciudades* y parece ser una idea recurrente. En fin, si Wenders no suele hablar directamente por boca de sus personajes, siempre hay cosas suyas filtradas a través de la *materia* con la que trabaja"⁵⁶.

Dentro del cine de Wenders, Ripley representa un personaje ajeno, inédito, tanto iconográfica como gestualmente, pues a pesar de compartir con los anteriores caracteres las angustias interiores, su realidad está determinada en su mayoría por su aspecto de *cowboy de Hamburgo*. En uno de los diálogos con el mafioso francés, encarnado por Gerard Blain, lo primero que le dice, cuando Ripley sale a recibirlo con pistola en mano es "deja de hacer cine". El Ripley de Wenders, como el de Highsmith, rebasa la condición ficticia de la película. En primer lugar "la crisis de identidad" que sufre se emparenta con la forma de actuar conocida como "el método", así como de la falta de inocencia que implica ser americano, ya sea en la vida real o en la ficción. En segundo término se establece una relación paternalista entre Ripley/ Hopper y Derwatt/ Ray⁵⁷. En tercer lugar Ripley simboliza al héroe tradicional del cine de género, el individualista, el *survivor*, el hombre sin raíces; aunque paradójicamente represente a su vez a un sector de marginados: los bisexuales. Al parecer este emblemático y enigmático personaje sólo adquiere vida cuando se halla inmerso en medio de la acción y la aventura.

¡Ya es suficiente! Ya me cansé de embrollar a los demás en este tétrico juego: ¡no más! Permitiré que Jonathan huya, aunque tal vez esto implique que se aleje de mí. Prefiero que muera a solas a que descubra que la vida en sí, es un estúpido juego sin sentido.

⁵⁶ Wim Wenders citado en: WEINRICHTER, Antonio, *Wim Wenders*. 2ª edición, Madrid, JC, 1986, pp. 96.

⁵⁷ Ray dirigió a Hopper en *Rebelde sin causa*, y éste se comporta aquí como su hijo, que es como Wenders se siente ante Ray.

2.3 Las influencias estéticas de Wenders.

La evolución profesional de Wenders siguió la línea típica de muchos jóvenes cineastas contemporáneos a él, como Alexander Kugle, Jean-Marie Straub y Volker Schlöndorff: del cine independiente al de autor; y de ahí la llamada para hacer cine en Estados Unidos (el *american dream* también conocido como absorción) y que en el caso particular de Wim resultó en principio una pesadilla, sobre todo durante el rodaje de la fallida *Hammet*⁵⁸ (1980-1982), y terminó a cuajar hasta *Paris-Texas* (1984).

Wenders se *formó* viendo películas. Antes que nada es un gran cinéfilo que ama el cine. Desde siempre ha reconocido la huella que dejaron en él los grandes directores americanos como Ford, Walsh, Fuller y Sirk. Pero en él hay mucho del *primitivismo* de los hermanos Lumière, pues su obra muestra a un autor que ha preferido la mayoría de las veces mostrar la realidad, sin adorno. Retratar la realidad antes que transformarla. Al respecto, Wenders cierta vez afirma: "las cosas deben mostrarse tal y como son". De aquí su profunda identificación con el cine de Yasujiro Ozu, quien contó siempre la misma historia, desde la misma ciudad (Tokio), con los mismos personajes en su vasta filmografía de más de cien películas. Ozu un autor universal que tuvo la capacidad de *recomponer* la vida cotidiana para convertirla en arte.

Todas las cosas extraordinarias devienen de la descomposición de las cosas comunes y Wenders tiene la capacidad de apoderarse de lo cotidiano y tomarlo en una poética sórdida, parca, sin retoques, ni adornos excesivos, que ha sido el sello de su obra entera.⁵⁹

Como ya vimos en el capítulo primero, dos de las influencias más notables en su cine son el género cinematográfico del *western* y la música de rock. Entre ambos hay una estrecha relación: son productos americanos. Además de estas dos influencias principales están otras no menos importantes como la *necesidad de sustento literario* para contar sus propias historias. En este renglón destaca la presencia de Peter Handke, el escritor austriaco disidente que se atrevió a atacar a la generación de Grass. En él, Wenders hallaría una alma atormentada por demonios similares.

Punto y aparte merecen dos individuos imprescindibles en su cinematografía: Rüdiger Vogler, el actor fetiche de Wenders, y Robbie Müller su fotógrafo de cabecera, por lo menos durante toda la década de los 70. Pero vayamos por partes.

Desde el principio de su carrera Wenders se preocupó por lo problemas referentes a la producción y distribución. Por eso, desde 1970 creó conjuntamente con otros realizadores la **Filmverlag der Autoren**. Después formó sus propias compañías productoras: en 1974 la **Wim Wenders Filmproduktion** (con sede inicial en Munich,

⁵⁸ Wenders pasó las de Cain para poder terminar este encargo de Francis Ford Coppola. Con un escaso presupuesto, con un pésimo elenco y con un primer tratamiento muy pobre. Después de casi tres años de problemas la película se proyectó *sin pena ni gloria*.

⁵⁹ Texto de Gianni Borgna, asesor cultural, aparecido en catálogo de la retrospectiva organizado en Roma por el Palacio de las exposiciones, en colaboración con el Instituto Goethe Romano, en mayo de 1995.

trasladada luego a Berlín), que produjo *En el transcurso del tiempo*; en 1976 la **Road Movies Filmproduktion** (con Peter Handke y Rainer Götz Otto), *El amigo americano* y *Relámpago sobre agua*, así como *La mujer zurda*, primera incursión de Handke como director.

En los inicios de su cinematografía Wenders realizó una marcada alternancia: películas en blanco y negro: *Verano en la ciudad*, *Alicia en las ciudades*, *En el transcurso del tiempo*, *El estado de las cosas*; de autoría propia. Y a color, basadas en obras literarias precedentes: *El miedo del portero ante el penalty*, *La letra escarlata*, *Falso movimiento* y *El amigo americano*. Esta significativa alternancia habla de la búsqueda por un lenguaje propio, búsqueda que continúa hasta nuestros días, que va de la visión paisajista, melancólica y preciosista de *Historia de Lisboa*, a la frialdad citadina de *Al fin de la violencia*.

En ese primer período también es muy marcada "la no-relación de los personajes, la parvedad de los diálogos, la ausencia de la mujer, la dificultad de la toma de decisiones cuando todo puede resultar un paso en falso, todo esto habla de la personalidad de Wenders también: los falsos movimientos y las relaciones frustradas que se ven tan a menudo en su cine constituyen rasgos bastante generalizados de los tiempos que corren. Y esa es sin duda la razón por la que su cine se ha conectado tanto con una parte del público. De ese tipo de público que se siente *insultada* su inteligencia por lo predecible, repetitivo y excesivamente comercial del cine Hollywoodense."⁶⁰

Todo lo que se escribe acerca de su cine nos remite indefectiblemente a la literatura. Incluso, me atrevo a decir que tanto su cine como su vida tienen mucho de literario.

Es precisamente esta relación entre imagen en movimiento e imagen impresa; entre cine hecho de imágenes y palabras que "crean" imágenes por medio de la imaginación; entre pantallas llenas de imágenes y páginas con imágenes posibles, una de las condiciones esenciales por las que su cine ha sido acogido por personas de todas partes, porque se trata de un cine construido en la tradición más antigua que se conoce para contar historias: la literatura.

Cine literario que invita a la reflexión, a la contemplación de la vida, pero sobre todo que es fiel a la concepción de un autor lleno de interrogantes.

El primer cine de Wenders posee una cierta voluntad primitivista, vertiente de los hermanos Lumière. Sólo que en vez de llegadas de trenes y salidas de obreros, realizó tomas de calles y paisajes vacíos. Además que su primer cine (cortometrajes y primeros largometrajes) no tiene nada que ver con la voluntad informativa de los Lumière.

Además de estar influenciado por el cine americano, en especial el *Road movie*, el *Western* y el cine *Policíaco*, su "norteamericanización" no es indiscriminada. *En el transcurso del tiempo*, plantea por primera vez la relación con la cultura estadounidense.

⁶⁰ Del cine del cual Wenders es paradójicamente heredero.

El cine de Wenders está relacionado de diferentes formas, algunas meramente anecdóticas, con el cine de Hollywood. Dentro de sus películas también se halla una galería de aparatos que son parte de la cultura norteamericana: la máquina de discos o *juke-box*, aparece en la mayoría de sus primeras películas; las máquinas de bebidas, las cámaras Polaroid; así como la omnipresencia de los televisores encendidos, aun con la pantalla en blanco.

En Tokio se producen la mayoría de los televisores del mundo. Aparatos destinados a transmitir casi exclusivamente las imágenes que se producen en Estados Unidos. ⁶¹

"Wenders se reconoce más en la tradición fenomenológica, conductual, inmediata, externa de Hollywood, más introspectiva y abstracta del cine europeo. Su postura de mostrar, más que de narrar, es una posición intermedia entre ambas tendencias: se observan conductas sin tratar de explicarlas (a la europea) pero tampoco se insertan en moldes de género (a la norteamericana). Wenders ha heredado la forma norteamericana de narrar una historia, pero no las historias a narrar". ⁶²

"Para mí no hay otro lenguaje que el del cine norteamericano. [...] Al heredar un lenguaje, el problema surge cuando se trata de conciliar con una expresión propia y una mentalidad nada cercana a la que se ha creado y rige ese lenguaje universal". ⁶³

Yasujiro Ozu fue para Wenders el maestro japonés, cuyo cine constituyó para él una verdadera revelación. El parentesco de Wenders con el cine de Ozu consiste en que ambos directores comparten un modo casi exclusivamente representativo -más que narrativo-dramático-, la "desaparición" del argumento, cierto rigor en el encuadre, entre otras características. La prevención de Wim a tener que explicar las cosas se vio confirmada con la visión del realizador japonés; en efecto, no había que dar explicaciones en lo absoluto.

"Para Wenders, los lugares adquieren una singular importancia; no sólo son donde se desarrolla la acción, sino parte de la acción misma, le resultan necesarios en la medida que hacen posible la acción. Si los lugares aparecen en las películas de Wenders, no lo hacen sólo para servir de fondo a los personajes; sino que se integran a un conjunto visual; no es extraño por eso, sobre todo en sus primeros filmes, que los personajes no destaquen de manera significativa dentro de la composición visual. De ahí la importancia que adquieren estos lugares que las van poblando; paisajes urbanos, aeropuertos, estaciones, metros, habitaciones de hotel, parajes, carreteras, lugares abiertos y espaciosos como una página en blanco.

El escritor Peter Handke es otra clara influencia en Wenders dentro de la literatura contemporánea. Handke escribió el guión de *3 Amerikanische L.P.'S*, la novela original *El miedo del portero ante el penalti*, así como el guión de *Falso movimiento*, *Las alas del deseo*

⁶¹ Tokio-Ga (1985)

⁶² WEINRICHTER, Antonio, *Wim Wenders*, 2ª edición, Madrid, JC, 1986, pp. 43-44.

⁶³ Cita textual de Wenders en, *Cuadernos de la Cineteca/ Colección Videoteca, Wim Wenders*, México, D.F., Cineteca Nacional, 1998, pp. 14.

y *Tan lejos, tan cerca*, además de la única obra de teatro que ha dirigido Wenders. Su estilo es concreto y descriptivo como el cine de Wim; sus personajes. "demasiado tiempo disponibles en poses de alineación", guardan sin duda parentesco con los de Wenders, en esto y en sus dificultades de comunicación. Pero también hay diferencias: Handke habla de lo interior, del pasado, de los sueños poblados de recuerdos; las películas de Wenders no se pueden considerar escritas en "primera persona". Toda la primera etapa de su cinematografía previa a *El amigo americano* guarda notables concomitancias con el universo handkiano.⁶⁴

ROAD MOVIES

Las ciudades de Wim no aparecen contempladas en su desolación como si fueran un desierto, sino que constituyen el personaje más solitario de toda su galería. Nada campesino, nada rural, pero tampoco ningún barrio residencial, ningún interior habitado; sólo calles, bares, hoteles y medios de transporte.

La ciudad vista como ese gran conglomerado civilizatorio, donde es posible agruparse o no dentro de los esquemas sociológicos que hacen posible la subsistencia y la convivencia con otros congéneres. Es en esta informe construcción donde los ciudadanos pueden progresar o por el contrario *pasar totalmente desapercibidos*. Los grupos humanos que establecen implícitamente el convenio de vivir juntos para protegerse de los peligros externos; para poner en práctica lo que han ido aprendiendo de generación en generación, buscan en estos grandes bloques de concreto la felicidad, la prosperidad y el bienestar. Mas, las películas de Wenders parecen, en la mayoría de los casos, preocuparse exclusivamente de los individuos incapaces de *adaptarse* a este universo materialista. Wenders es un vocero de los millones de esos *pequeños equivocados* que habitan las grandes ciudades, de esos que están condenados a pasar su vida entera en el más desolador y profundo anonimato.

Tal vez por esta intrínseca condición de anonimato, Wenders explora el comportamiento de los seres que la misma ciudad rechaza como *miembros sanos*. Es en la ciudad donde la mayor parte de sus historias parten; es de la ciudad de donde sus personajes se alejan, aunque indefectiblemente ésta les acompañará de una forma conciente en todo su recorrido.

Personajes anónimos de esos que vemos seguido en las calles, hombres y mujeres a los que la sociedad les ha arrebatado el derecho de la duda: son unos fantasmas urbanos, unos donadie, excluidos por consenso de la maquinaria del progreso, desterrados de sí mismos, condenados a pasar ignorados. La odisea de cada uno de sus personajes anónimos tiene su origen y destino en la ciudad, aunque ésta sólo sea un espejismo o incluso una pesadilla nada reconfortante.

El paisaje moral de Wenders lo conforman caminos entre ciudades, ciudades entre caminos. Para el alemán errante, las ciudades son intercambiables entre sí, visualmente son la misma, la única. A pesar de los muchos movimientos y vueltas. El mundo de Wenders es cerrado y finito. En cierto modo la Alemania de Wenders, con

⁶⁴ Cita textual de tres párrafos completos, *Cuadernos de la Cineteca/ Colección Videoteca, Wim Wenders*. México. D.F. Cineteca Nacional, 1998, pp. 15.

sus ciudades intercambiables, es perfectamente homologable al Tokio de Ozu: en sus filmes la ciudad que retrata es la misma, el tiempo en ella no transcurre, los personajes son los mismos (el padre, la madre, los hijos).

El poema de Kavafis, Ítaca, puede aplicarse al lenguaje cinematográfico de Wim:

Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca
Pide que tu camino sea largo,
Rico en experiencias, en conocimiento [...]

Todos los personajes de Wenders están ansiosos de adquirir conocimientos y experiencias, en un determinado instante (que parece no llegará nunca) que les permitirá un mejor autoconocimiento.

Los personajes de Wenders huyen indefectiblemente de las mujeres y de las ciudades; como si fueran las causantes de grandes malestares emocionales.

EL CINE COMO MOVIMIENTO.

Hans, Blöch, Heter Prynne, William Meister, Félix, Bruno, Kamikase, Travis, Casiel y Daniel, junto con todos los demás personajes que los acompañan están siempre en constante movimiento.

A Wenders no le gusta ⁶⁵ hacer sus películas partiendo de un guión acabado; prefiere realizarlos durante el rodaje. Si definimos salir de viaje como ponerse un poco en manos del azar, como reencontrar la identidad al enfrentarse a una serie de contingencias imprevistas, y aceptamos, con Wenders, que el sentido de cruzar una frontera es que todo parece hacerse por primera vez, encontraremos la misma concepción en sus películas, que construyen o encuentran su identidad, su frescura, desarrollándose a partir de dos o tres ideas nunca definidas. *Filmes-como viajes* que se diferencian de los filmes-de-viajes dominados por las convenciones de la ficción.

EL ROCK

Otro de los factores inseparables de su trabajo artístico es la música, en especial el rock. Este factor ha sido determinante en algunas de ellas como el caso de *Alicia en las ciudades* inspirada en dos canciones de Chuck Berry y Bob Dylan; la estupenda música compuesta por Ry Cooder para *Paris-Texas* y con quien recientemente Wenders volvió a colaborar para la realización del documental *Buenavista Social Club*; y ni que decir de la estrecha colaboración con grupos de la talla de U2, quienes compusieron la música de *Tan lejos, tan cerca*, relación de la cual ha surgido el guión del más reciente filme de Wenders *El hotel del millón de dólares*, bajo una idea original del popular Bono, líder de la banda irlandesa; y la entrañable *Historia de Lisboa* acompañada con la nostálgica música de Madreus, que tras su participación en la película consolidaron

⁶⁵ Por lo menos en las películas de su primer periodo, década de los 70.

su internacionalización. De esta manera gran cantidad de grupos han participado como banda sonora de sus películas: desde los Kinks, los Stones, Canned Heat, Lou Reed, U2, entre muchos otros. Mostrando así la gran influencia del rock en su arte.

El rock representa una parte fundamental de su obra creadora: en él halla uno de los productos culturales de origen norteamericano más representativos de la posguerra. La música de rock cautivó a las grandes audiencias de jóvenes en el mundo por ser en primera un ritmo acelerado (homólogo a la celeridad del corazón de un adolescente promedio, de ahí el llamado *beat*) y en segunda por representar una manera de expresarse contraria a la del mundo de los adultos.

En lo que son similares el cine de Wenders y el rock es en que ambos buscan causar en el espectador y el escucha respectivamente, un estado de alerta, crítica y rebeldía hacia el orden establecido.

El gran poeta chileno Gonzalo Rojas ha hablado acerca de las influencias que existen en el arte:

No creo en eso que llaman *originalidad*. En el arte no existe eso. Nuestro trabajo como poetas, escritores, pintores, cineastas, en fin, como artistas, es plasmar los que otros han dicho, pintado, cantado, esculpido, con nuestras propias palabras, con nuestras vivencias, pesares y alegrías. Hoy en día el término *originalidad* ha perdido sentido, cualquiera se siente muy *original*, eso es algo bastante absurdo⁶⁶.

Por su parte el escritor mexicano Juan Villoro opina al respecto:

No entiendo a los escritores que dicen *no quiero leer a los demás porque tengo miedo de que me influyan*.⁶⁷

A continuación abordaremos de manera particular cada una de las pasiones que han influido en el trabajo del realizador germano.

⁶⁶ Extracto de una entrevista con Gonzalo Rojas, dentro del noticiero cultural 9:30, transmitido por Canal 22. Diciembre de 2000.

⁶⁷ Entrevista a Juan Villoro por Mauricio Flores, aparecida en el periódico *OpCit* emisión de diciembre de 2000.

2.3.1 El Road Movie americano.

Una de las influencias más claras y reconocidas en su cine se halla en los subgéneros cinematográficos de procedencia americana como el *western*, el *film noir* y el *road movie*. El trabajo de John Ford, Douglas Sirk, y otros directores clásicos de dichos subgéneros influyeron de manera determinante en dos aspectos fundamentales de su obra: la temática del viaje y el tratamiento del tema.

Como ya hemos visto la generación de Wenders, de posguerra, es considerada una generación carente de identidad, con poco arraigo a la cultura alemana. Fue una generación que creció viendo películas estadounidenses protagonizadas por John Wayne, Ian McCoy, Robert Michtum, por mencionar algunos.

Recordemos que durante los años inmediatos al término de la guerra, Alemania se vio ocupada por las potencias aliadas. La naciente República Federal estuvo bajo la ocupación de Estados Unidos que rápidamente se apoderó de los medios de comunicación, como parte de su estrategia de "reeducación". Consecuentemente la estrecha relación de Wenders con la cultura estadounidense resulta lógica. Sin embargo, él nunca ha reconocido que su cine esté hecho *a la americana*. Al parecer, por lo que se juzga en sus propias películas sus sentimientos hacia América son ambiguos. Crecer en la Alemania de la posguerra significó para él y su generación *importar* los sueños via celuloide de la poderosa industria Hollywoodense.

Durante la primera etapa de su carrera, en la década de los setenta, Wim hablaba de cierta añoranza por América, ese lugar que representa para muchos el nuevo *El Dorado*, sentimiento mezclado que ha vuelto a experimentar cada vez que ha ido a trabajar y a vivir a ese emblemático país. En este punto es importante recalcar que sus sentimientos hacia esa cultura no excluyen una lúcida crítica con respecto a la hegemonía cultural y procesos globales de dominación. En ese sentido, la americanización de Wenders no es discriminada; aunque en el principio le costó mucho poder separar su estilo personal del americano.

La doble relación de fascinación y recelo ante la cultura norteamericana también es una de las constantes del escritor austriaco Peter Handke, que como sabemos es una de las influencias trascendentales de Wim, razón por la cual en su novela *Carta breve para un largo adiós* aparece la frase: "Llevo dos días en América. ¿Habré cambiado ya?". Preocupación que se irá acentuando posteriormente. Así, en *El amigo americano* hay toda una parábola desde el título hasta el subtexto conformado por directores americanos y europeos encarnando significativos papeles. Y *En el estado de las cosas* hay toda una dialéctica entre ambas culturas.

A principios de los 80. Wenders ha evolucionado considerablemente con respecto a la etapa de la década anterior, en donde se hallaba más cercano a las máximas que a sus personajes. Será durante esta década cuando Wim malogró *Hammett*, espina que se sacará con creces con *Paris-Texas*, película ganadora de la *Palma de Oro* en Cannes 1984 y que junto con *Las alas del deseo* es considerada como una de sus obras maestras. Travis, el personaje central es una conjunción de todos los

personajes de Wim en uno solo. En Travis están homologados, unidos, *recreados*, todos los anteriores personajes desde Bloch.

Pero a pesar de esta clara conexión con el cine americano, la más clara entre muchos directores europeos –y sobre todo alemanes– la postura de Wim es más que ambigua, incluso podría clasificarse de problemática, no sólo por el incidente de *Hammett*. Al heredar un lenguaje con la potencia expresiva que caracteriza al americano, el problema surge cuando se trata de conciliarlo con la expresión propia y con una mentalidad ajena totalmente a la que ha creado y rige ese lenguaje. El resultado puede ser asfixiante, catastrófico. Tal vez en sea *El miedo del portero ante el penalty* la película que más muestra las debilidades de Wenders –por ser la primera–. En ella es notorio su miedo por realizar una película con una visión propia, distinta de la americana:

Cada plano presentaba el conflicto entre mi visión personal y el hecho de que consideraba que el modelo americano era mejor. No tenía confianza en mi forma de ver las cosas. ¿de qué sirve intentar algo nuevo, si sabes que hay una forma diferente y mejor de mostrarlas?⁶⁸

La solución para Wenders consistió en no doblegarse a ese lenguaje sino conseguir adaptarlo a sus fines personales. Fassbinder se refería a esto cuando decía que había que aprovechar el cine americano para hacer otra cosa. El interés de Wenders se centró en adaptar una gramática ya existente hasta encontrar su voz propia.

Los resultados son notorios en su espléndida serie de Road Movies. Tras haber tenido problemas con el modelo americano ha conseguido adecuarlo a sus inquietudes personales; encontrando en *Alicia en las ciudades*, *Falso Movimiento*, y *En el transcurso del tiempo* una ruta personal. Posteriormente volvería a enfrentarse al cine americano, al amigo americano, en su propio terreno.

Paradójicamente a pesar de los movimientos y ese estar empezando incesantemente, el universo de Wenders es un viaje cerrado, limitado. Sus personajes parecen residuos de los míticos caracteres nómadas de los *westerns* que iban de Este a Oeste; los de Wim lo hacen de Norte a Sur de Alemania. Pero entre los personajes e itinerarios del *western* y los de Wenders hay una diferencia vital: aunque crucen el mundo siempre hallarán una frontera cerrada para ellos –una frontera interior insuperable–: la soledad. El *western* moderno acusa esa misma congelación de las posibilidades de la frontera. Nicholas Ray en *The Lusty Men* habla del tema, por eso la escena de “vuelta a casa” es calcada *En el transcurso del tiempo* cuando Bruno regresa a la suya. La escena original aparece en *Relámpago sobre agua* durante la conferencia de Ray en una Universidad.

Antonio Weinrichter, el biógrafo de Wenders, hace una comparación de significados que la ciudad tiene en los diferentes géneros cinematográficos, relacionados con el quehacer de Wim, a quien se la ha calificado como *el director de la*

⁶⁸ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 12.

ciudad, por ser ésta la condición implícita o explícita que determina a sus lacónicos personajes.

Se llega a la ciudad en el *western* y el musical. Establecida la ciudad, en el *film noir*, se muestra como una trampa expresionista sin salida (estilizada para mal, como en el musical lo está para el bien). En el cine de terror aparecen visitantes externos, los impulsos naturales y primitivos que se reprimen en la vida urbanizada. En la comedia, los ciudadanos aceptan sobrevivir en la *jungla de asfalto* que a veces es jardín. Y en los *road movies* vemos a los seres urbanos itinerantes. La ciudad condiciona, y si en el *film noir* (en el policiaco y de gangsters) se lucha por dominarla, en el wenderiano se escapa sin conseguir salir de ella —o sacarla de sí. Wim nos muestra a sus personajes en el momento que intentan huir de la ciudad. Pero no saben que no hay más espacio que el urbano para ellos. Irreversibles raíces urbanas del mundo en movilidad. Un cine, el de Wenders, de moción que sustituye a la emoción. Esta declaración ya la habían reivindicado grandes cineastas como Douglas Sirk, Josef von Sternberg y Fritz Lang...Wenders la cita por la obvia adecuación a su cine, tal vez como manera de enlace con la tradición de que carece.

El movimiento atraviesa su cine en tres grandes momentos: en sus personajes; en la adscripción de sus películas al subgénero del camino y en la forma de construirlos. Y si el viaje resulta ser ese *falso movimiento* que nada ha transformado, esto no implica que tenga que acabar trágicamente como los viajes desesperados de los personajes de Nicholas Ray en *You only live once*, *Easy Rider* o *They live by night*. El cine contemporáneo ha desdramatizado el viaje/ huida; así el *falso movimiento*, los *equivocos* y *erráticos desplazamientos* resultan más inútiles que trágicos. Más que de la opresión de la estructura social se habla de la posible irrelevancia de la fuga, aunque sea ésta la única actitud que pueden tomar.

La relación de sus películas con los filmes del camino está muy unida a la forma en que están construidas: viajes-como-películas, donde las posibilidades de azar, los imprevistos hacen de los *road movies* verdaderos *tour de force*, donde la improvisación y la capacidad para solucionar problemas tienen un papel determinante en el producto final.

Wenders es un cronista de los tiempos que corren, habla de los problemas que sufrimos los que vivimos en estas macro *junglas* y de la imposibilidad de sobrevivir en un medio ajeno a éste. Hemos sido educados para ser dependientes de las grandes metrópolis, fuera de ellas sólo podemos pensar en regresar, pues el mundo entero está convirtiéndose en una sola ciudad, una ciudad hegemónica, babilónica, intercambiable, donde todos nos sentiremos orgullosos de nuestra cultura, de nuestro idioma y nuestra bandera de barras y estrellas.

2.3.2 El cine de Yasujiro Ozu y Nicholas Ray.

"He formulado mi estilo de dirigir en mi cabeza, procediendo sin la necesidad de imitar a otros".

Yasujiro Ozu

TOKIO-GA

“E n sus peregrinaciones en Tokio, Wenders se encuentra con dos cineastas viajeros como él, Chris Marker y Werner Herzog; mas en este Japón sin memoria dos testigos de Ozu y de su tiempo harán resurgir el pasado. Dos interlocutores privilegiados: Chishu Ryu, el padre en la mayoría de la películas de Ozu, y su camarógrafo Yuharu Astuta. Con el primero Wenders se encuentra ante la tumba del cineasta cuyo mármol negro no tiene otra inscripción que un ideograma "MU" que significa 'nada' o 'el vacío'.”⁶⁹

En el emotivo documental que Wenders realizará en honor de uno de sus cineastas tutelares se nota de inmediato la capacidad expresiva (llena de emotividad) del realizador alemán. En esta ocasión los ojos de Wenders no sólo buscan el rastro de Ozu en la ciudad de Tokio, busca la ciudad mítica de Tokio que Ozu capturó a largo de cuatro décadas.

Las impresiones de Wenders son adustas, lacónicas, pesimistas. En efecto, parece ser que aquel mundo sencillo, simple y poético de Ozu, aquel mismo Tokio que sirvió de escenario para sus películas, donde contaba siempre la misma historia, con los mismos personajes ha fenecido ante los embates de la modernidad.

*"Las múltiples y variadas imágenes que veo en las calles del Tokio actual son espeluznantes; nada tienen que ver con las imágenes de Tokio que conservo del cine de Ozu".*⁷⁰

A lo largo de 80 minutos Wenders busca desafortadamente ese universo que no existe más. Busca la belleza que sólo el cine de Ozu pudo capturar en su época. Durante la travesía Wenders deambula por los sitios que a Ozu le gustaban: ahí están los trenes, los barrios populosos, los parques y el cementerio.

En entrevistas, anteriores y posteriores, Wenders cita casi obsesivamente a Yasujiro Ozu como su única influencia, el único maestro que ha tenido. Lo que Wim aprendió de Ozu es que partiendo también del cine americano, logró una expresión completamente personal.

Ozu fue el que me ayudó y me demostró que era posible ser colonizado, "imperializado", de tal forma que realmente aceptas y adoptas ese lenguaje como propio.⁷¹

⁶⁹ Michael Boujut citado en DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 32.

⁷⁰ Wim Wenders en *Tokio-Ga*.

⁷¹ WEINRICHTER, Antonio, *Wim Wenders*, 2ª edición, Madrid, JC, 1986, pp 45.

El parentesco de Wenders con Ozu no se acaba en la trascendental revelación de que se puede crear un lenguaje propio partiendo de la gramática hollywoodense. Ambos directores comparten también un estilo exclusivamente representativo, más que narrativo/ dramático.

Ozu es más que una revelación es el hallazgo de la figura tutelar que a Wenders le servirá de parteaguas para hallarse a sí mismo y a su cine con un lenguaje propio, aunque con raíz norteamericana, más que alemana. Su cine no se preocupará más por guardar paradigmas relacionados con la tradición (de la cual carece) e iniciará con mayor libertad la etapa más madura de su carrera.

Wim Wenders, ¿un rebelde sin causa?

La *liason* más fuerte de Wenders con el cine americano la hallará en el cine arquetípico y a la vez disidente de Nicholas Ray, punto de partida para la obra futura. La obra de Ray se caracteriza por la parquedad de sus personajes, en su mayoría jóvenes, que luchan contra lo establecido con muy pocas armas, destacando la rebeldía inherente a la juventud.

Contrario a Wenders, Ray es heredero de la tradición de *western* y el *film noir*, las cuales conjuga a la perfección en la creación de sus ficciones. Ray muestra crudamente la decadencia de Norteamérica de posguerra. El retratista por excelencia de las almas solitarias de las grandes ciudades, que para la mayoría pasan desapercibidos. El poeta de los románticos solitarios.

Su trabajo vive como una ilusión de humo en una pantalla para los solitarios, descorazonados sin descanso, que habitan la esquina de la vida. Sus personajes luchan en la oscuridad, en un mundo que los ha rechazado. Como ellos desean poseer su propia fuerza y sabiduría, el mundo les da la espalda, teniéndose que resignar a un destino a base de instinto, y frecuentemente actos desesperados.

Las películas de Ray, en sus mejores épocas, son altamente estilizadas, con ritmo de baladas de blues; de imaginación oscura que transporta emociones dramáticas llenas de nuestras más primitivas pasiones y miedos.

Nicholas Ray, el cinico feroz, se refleja en la personalidad de sus personajes. Incluso su propia moto aparece en *Soy un extraño incluso para mí*. Sus películas rompieron tajantemente con la visión del romanticismo cursi americano de la época de la guerra y la posguerra, ofreciendo a cambio sombras violentas de confusión y alineación ante el frío apretón de manos de la podrida sociedad.

Ray y sus películas hablan con los recovecos vulnerables y compasivos del alma. Sus trabajos se inclinan hacia todos aquellos que alguna vez han sentido desolación en un mundo al que no comprenden y del que se sienten excluidos.

Desde el principio, Ray definió su feroz y particular estilo cinematográfico. Su cámara fue el nervioso, anárquico observador que siguió cuidadosamente a sus *hermosos perdedores* que se estrellan contra la pulcra imagen de una sociedad de cartón

que los había rechazado. Ray miró a través de la cámara de manera oscura, hallando un mundo hostil y claustrofóbico lleno de violencia y promesas incumplidas.

Por un tiempo Ray estudió con el arquitecto, Frank Lloyd Wright; debido a esa experiencia formó su particular visión de sus personajes bajo la influencia de su entorno. Pero las películas de Ray, sus frecuentes vistas turbulentas, desgarradoras, no sólo sirven para dar forma a sus personajes, también actúan como espejos que muestran la psique de sus héroes perseguidos. Ese perturbador universo cerrado en el que sus personajes aparecen siempre en una especie de caja. Personajes lúgubramente encajonados antes de su muerte, ¿o es que como en Rulfo todos están encajonados en su propia muerte?

Las estructuras geométricas en el cine de Ray adquieren una singular connotación. Los cuartos de Ray tienden a ser estrictamente rectangulares. Él conserva un poco el interés de Fritz Lang por los círculos y los polígonos. En su cine, sus personajes parecen estar atrapados en cajas. Este efecto de estar como dentro de una caja se acrecenta por la manera de ver de un cuarto a otro. En ese sentido su universo está enmarcado dentro de una gran caja; sus personajes están encajonados, "esclavizados por voluntad ajena".

A Ray nunca le interesaron los *triunfadores* para contar sus historias; optó por los *perdedores* no sólo por sentirse uno de ellos, sino por la posibilidad dramática que sus vidas podrían ofrecer. Una visión alterna a la mayoría de las películas americanas de la década de los 50, que hacían apología de los héroes producto del *american dream*. Su cine es oscuro y perturbador porque se atreve a cuestionar todos aquellos elementos en los que el estadounidense promedio halla un motivo para *dormir tranquilo* y vivir sin preocupaciones morales excesivas.

Jean Luc Godard declaró, *Nicholas Ray es el cine*. Francois Truffaut lo llamó *un autor en el mejor sentido de la palabra*. Nick dijo de sí *soy el mejor (maldito) director en el mundo, que nunca ha realizado una sola película totalmente buena...satisfactoria en cada aspecto*. No importa lo que piense el mundo de él. El trabajo de un realizador debe hablar por sí mismo. Sus películas hablan por él; y eso es suficiente.

FILMOGRAFÍAS.

YASUJIRO OZU (Japón)

(1903 - 1963)

LARGOMETRAJES

Como director.

1927 • *Zange no yaiba* •

1928 • *Kabocha* •

1928 • *Wakodo no yume* •

1928 • *Nyobo funshitsu* •

1928 • *Takara no yama* •

- 1929 • **Wakaki hi** •
- 1929 • **Daigaku wa deta keredo** •
- 1929 • **Wasei kenka tomodachi** •
- 1930 • **Tokkan kozo** •
- 1930 • **Erogami no onryo** •
Guión: Kogo Noda
- 1930 • **Kaishain sekatsu** •
- 1930 • **Kekkon gaku nyumon** •
- 1930 • **Shukujo to hige** •
- 1930 • **Rakudai wa shita keredo** •
- 1930 • **Sono yotsuma** •
- 1930 • **Hogakara ni ayume** •
- 1931 • **Ashi ni sawatta koun** •
Guión: Kogo Noda
- 1931 • **Ojosan** •
- 1931 • **Tokyo no Gassho** •
Guión: Kogo Noda
- 1931 • **Bijin aishu** •
Guión: Tadao Ikeda
- 1932 • **Haru wa gofujin kara** •
Guión: Tadao Ikeda
- 1932 • **Umarete wa Mita Keredo** •
Guión: Akira Fushimi, Geibei Ibushiya, Yasujiro Ozu
- 1932 • **Seishun no yume ima izuko** •
Guión: Kogo Noda
- 1932 • **Mata au hi made** •
Guión: Kogo Noda
- 1933 • **Tokyo no Onna** •
- 1933 • **Hisojen no onna** •
- 1933 • **Dekigokoro** •

- 1934 • **Haha o kowazuya** •
1934 • **Ukigasa monogatari** •
1935 • **Hakoiri musume** •
1935 • **Tokyo no yado** •
1936 • **Daigaku yoi toko** •
Guión: Masao Arata, Yasujiro Ozu
1936 • **Hitori musuko** •
Guión: Masao Arata, Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu
1937 • **Shukujo wa nani o wasuretaka?** •
Guión: Akira Fushimi, Yasujiro Ozu
1941 • **Toda-ke no kyodai** •
Guión: Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu
1942 • **Chichi Ariki** •
Guión: Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu, Takao Yanai
1948 • **Memorias de un inquilino (Nagaya shinshi roku)** •
Guión: Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda
1948 • **Una gallina en el viento (Kaze no naka no mendori)** •
Guión: Yasujiro Ozu, Ryosuke Saito
1949 • **Primavera tardía (Banshun)** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu, Kazuo Hirotsu
1950 • **Munekata shimai** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu, Jiro Osaragi
1951 • **Bakushu** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu
1952 • **El sabor del té verde con arroz (Ochazuke no aji)** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu
1953 • **Viaje a Tokio (Tokyo Monogatari)** •
Guión: Yasujiro Ozu, Kogo Noda
1956 • **Soshun** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu
1957 • **Tokyo Boshoku** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu

1958 • **Higanbana** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu, Ton Santoni

1959 • **Ukigusa** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu

1959 • **Ohayo** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu

1960 • **Akibiyori** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu, Ton Santoni

1961 • **Kohayagawa-ke no Aki** •

1962 • **Samma no Aji** •
Guión: Kogo Noda, Yasujiro Ozu

NICHOLAS RAY (Estados Unidos)

(1911-1979)

Ellos viven de noche (1949)

Tocando en cualquier puerta (1949)

Un secreto de mujer (1949)

Nacidas para ser malas (1950)

En un lugar solitario (1950)

Cuellos de cuero voladores (1951)

En tierra peligrosa (1951)

La estafa (1951)

Los lujuriosos (1952)

Macao (1952)

Johnny Guitar (1954)

Rebelde sin causa (1955)

Corre para resguardarte (1955)

Más grande que la vida (1956)

Sangre caliente (1956)

La verdadera historia de Jesse James (1957)

Amarga victoria (1958)

Fiestera (1958)

Vientos a través del forestal (1958)

Los inocentes salvajes (1959)

Rey de Reyes (1961)

55 días en Pekín (1963)

2.3.3 With a little help from my friends: Peter Handke, Patricia Highsmith (escritores), Robby Müller (fotógrafo) y Rüdiger Vogler (actor).

***PETER HANDKE: EL TORMENTO DE LA LITERATURA.*⁷²**

Al hombre, en sus posibilidades, planes y sentimientos, hay que coartarlo mediante prejuicios, tradiciones, dificultades y limitaciones de toda clase, como a un demente con una camisa de fuerza; sólo entonces tiene aquello de que es capaz, quizá valor, audacia, perseverancia –de hecho es casi imposible medir el alcance de este pensamiento.⁷³

ROBERT MUSIL



La obra.

"Uno escribe algo en el aire; los otros le contemplan interesados y sonríen cuando termina". "Lo que me dices a mí, me lo digo yo también –pero tal vez convenga que me lo diga otro, porque uno no suele creerse lo que dice".⁷⁴

Sólo unos pocos de los asistentes al seminario literario de Princeton en 1966, probablemente creyeron que el joven austriaco de entonces 23 años con el corte de pelo a la *Beatle* que había atravesado el Atlántico para atacar a celebridades de la talla de Günter Grass, Peter Weiss y Siegfried Lenz se convertiría con el tiempo en una de las voces más inquietantes de la lengua alemana. En ese entonces, el joven Handke desertó acerca de la "impotencia descriptiva" de la literatura que, en ese tiempo, parecía ser tan sólo la urgencia de la nuevas generaciones por llamar la atención.

⁷² Tomando apuntes del texto de Karl-Erik Tallmo *Un largo adiós para un hijo. A cerca de los escritos de Peter Handke*, que fue reescrito y condensado de un artículo originalmente publicado en el diario Sueco *Svenska Dagbladet* de septiembre 23 de 1988.

⁷³ MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos. Volumen I*, Traduc. José M. Sáenz, 2ª Edición, Barcelona, Seix Barral, pp. 25.

⁷⁴ Fragmentos del libro de Handke *El peso del mundo. Un diario (Noviembre 1975-Marzo 1977)*, Traduc. Víctor Gancio, Barcelona, Laia, 1981, pp. 17 y 25, respectivamente.

"Me despierto en la oscuridad, presa del pánico, y me lanzo a la calle con el abrigo puesto sobre el pijama; un pájaro silba cuando el amo llama al perro (las 5 de la madrugada).

El pequeño mundo de los atemorizados.

Para salvarse, inflingirse *otro dolor*".⁷⁵

La primera novela de Handke, "*Die Hornissen*", (Los avispones) fue publicada ese mismo año, su obra de teatro "*Ofendiendo a la audiencia*", traducida al inglés por Michael Roloff, estaba en escena. Considerando que esta obra pertenecía a la corriente experimental, su éxito fue tremendo. En la obra Handke cambia el acto comunicativo de los actores en el escenario que gira 90°, y de pronto, los actores están sobre la audiencia, incluso le dan órdenes y abusan de él. "*Estos borradores no representan el mundo*" explican los propios actores al comienzo de la obra. Cada cosa en este teatro es justo lo que aparenta ser, el escenario, las cortinas; nada necesita interpretación. La ausencia de una puerta no significa que haya problemas en "*tratar de representar una*".

"Me obligo a escribir sobre algo en lo que no creo para no quedar circunscrito a mí mismo, que soy el que no cree en ello -tal vez crea en ello cuando lo haya descrito con paciencia".⁷⁶

Las primeras novelas y obras de teatro de Handke exploran en su totalidad lo que existe dentro del lenguaje, la única realidad que la literatura puede representar. Algunas veces combinando textos como parte de una moda concreta, dejando que los estilos se mezclen a su antojo.

*Estoy, mientras estoy aquí, en otra parte
más allá o mucho antes
otro yo en otra parte:
la inquietud, lo ajeno
Sólo aquí
sólo ahora:
soy la calma en persona*⁷⁷.

En "*Die Hornissen*", una persona mantiene fragmentos de una novela en su memoria, un ciego que rememora como se suicidó su hermano. En este caso el sentido de la misma es doble e incluso autoevocativo, desde que el lector constantemente se pregunta sobre de qué trata la novela que está leyendo y la novela que el personaje recuerda. "*Los avispones*" de 1967, es en sí una historia policiaca levemente delineada y posteriormente seguida en futuros trabajos. El resultado es puramente narrativo, absteniéndose voluntariamente de alguna especie de poder sugestivo, exhibiendo a cambio sus propios mecanismos narrativos. Desde este momento inaugural Handke se desnuda ante el lector y le muestra su universo desolador, repleto de la obsesiva necesidad de encontrar una respuesta al absurdo del

⁷⁵ Fragmentos del libro de Handke, *El peso del mundo. Un diario* (Noviembre 1975-Marzo 1977). Traduc. Víctor Gancio, Barcelona, Laia, 1981. pp. 85.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 73.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 146.

mundo, por medio de la escritura. Así como una fortísima defensa de la literatura y su papel en la sociedad.

*Ya nada en mí se roza:
Ni el pie roza al pie
Ni la pierna a la pierna
Ni el brazo roza la cabeza
Ni el dedo roza el dedo
Ni el labio el labio
Sólo el párpado el ojo
(paz).⁷⁸*

En noviembre de 1971, Peter Handke sufre una pérdida personal, María Handke, su madre de 51 años de edad, decide quitarse la vida. En una breve carta ella explica que era "inconcebible seguir viviendo". Tan sólo unos meses después Handke escribe un pequeño libro "Desgracia indeseada" uno de los libros que ocupa un lugar destacado en su obra. El relato surge de un estado de angustia que lleva al autor a profundizar en la memoria y encontrar para sus recuerdos formulaciones adecuadas. En esta obra Handke nos muestra dos puntos de vista distintos el íntimo y el lejano, el del escritor que habla de su madre y el de la madre que cuenta su vida, otorgándole al texto una simbiosis de ambivalencia e intimidación intensa. Este libro va mucho más allá de esta dualidad, presente a lo largo del texto. Ahora ya no sólo se trata de un aspecto de la defensa de la literatura, ahora también está contemplada la defensa de la memoria de la muerte.

Soñé que me moría; la muerte era sentir la frialdad del depósito de cadáveres. Recuerdos de mi mismo, en otros tiempos, y pensar que por aquel entonces yo era incapaz de enfrentarme a la sociedad –y que ahora estoy a la altura de casi todas las compañías, por lo menos de las imaginables. Mi mayor conquista de los últimos tiempos: que junto a las tonterías que digo a veces, en pleno pánico, genero casi al mismo tiempo una especie de sonrisa aparte y al respecto, una sonrisa que transforma de inmediato el pánico en furtiva-triste hilaridad.⁷⁹

Handke utilizó otra técnica muy distinta para "Un momento de verdadero sentimiento". Recorrió calles, tomando notas de los detalles, convirtiéndolos en pequeños trozos de sabiduría cuando se sentó a contar la vida interior de Gregor Keusching, quien pertenece a la policía diplomática de Austria en París, pero tras un sueño, donde comente un asesinato, pierde el control permitiendo que los impulsos tomen control de sí, guiándolo por toda la ciudad. Es entonces cuando experimenta "el sentimiento verdadero"; alternándolo con un inexplicable vacío e ira. La novela de Handke remarca el sentimiento vital. Es un choque repentino entre la irrealidad "enfermiza" y la cruenta realidad. En esta obra se dibujan visos de la propia personalidad de Handke, quien nutre una especie de superstición urbana, similar al

⁷⁸ Fragmentos del libro de Handke. *El peso del mundo. Un diario (Noviembre 1975-Marzo 1977)*. Traduc. Víctor Gancio. Barcelona, Laia, 1981, 169.

⁷⁹ *Ibidem*. pp 226 y 227. respectivamente.

pensamiento mágico típico de las personas que se hallan en la línea divisoria de un desorden mental.

Literatura: descubrir los lugares no ocupados todavía por el sentido.⁸⁰

Lento regreso (1979) marca el inicio de un nuevo período en su escritura. Ahora deja de representar de manera natural estados mentales, con una consistencia y casi religiosa solemnidad que nos lleva hasta la mente de Georg Büchner y su descripción de la montaña de Lenz. Handke escribe ahora de una manera cada vez más intuitiva.

La triunfal sensación de ser alguien que imagina algo y vive y va a vivir conforme a ello.⁸¹

Algunas veces el lenguaje es incluso más esencial que el propio tiempo, que atraviesa de un momento a otro con solidez, criterio que se aplica a Handke y a sus personajes. "Narrar" es una necesidad existencial. En varias entrevistas Handke se considera así mismo, más que un "contador de historias" un "recontador". Mucha gente considera que a Handke hay que leerlo con ojos de escritor, pero al mismo tiempo él declara que escribe como lector.

Buen escritor: el lenguaje se descubre a sí mismo; gran escritor: el lenguaje, además, queda libre para otras cosas.⁸²

Handke tuvo la misma sensibilidad para su siguiente texto "*Repetición*" (1986). Pensó en esta obra completa muchas veces. El narrador, Filip Kobal, de origen esloveno, como el propio Handke, crece en una pequeña villa in Kärnten al sur de Austria. Ahí recuerda la vez que cruzó la frontera de Yugoslavia a los 20 años en busca de su hermano, quien había desaparecido muchos años antes.

El pensador: nunca reflexiona sobre una persona determinada.⁸³

A lo largo de la novela Handke muestra su obsesión con la expresión "*ser conspicuo con la ausencia de uno mismo*". En la familia Kobal el hermano ausente va adquiriendo una fuerte presencia. El hermano desaparecido es un vacío que Filip deberá llenar con proyecciones y expectativas. Cada vez que necesita calma y fuerza, lo cual pasa frecuentemente, evoca la imagen interna de su hermano.

Mi intermitente suspendida identificación conmigo mismo, con mi aspecto, con mi vida -y a pesar de todo, insisto en esa periódica incapacidad de identificarme conmigo mismo: la inevitable mala suerte del artista.⁸⁴

⁸⁰ Fragmentos del libro de Handke. *El peso del mundo. Un diario (Noviembre 1975-Marzo 1977)*. Traduc. Víctor Gancio, Barcelona, Laia, 1981, pp. 286

⁸¹ *Ibidem*, pp. 290.

⁸² *Ibidem*, pp. 318.

⁸³ *Ibidem*, pp. 304.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 208.

Hay que tratar de leer una vez más los libros de Handke, teniendo en cuenta que se trata de una literatura muy personal que describe en parte el drama familiar, la ruptura del núcleo social; una literatura disidente y en ocasiones inexplicable a los ojos de quienes no conocen la historia personal del autor. Casi cada cuarto cerrado puede ser un dormitorio, casi cada enigma o problema sin resolver podría ser conectado con el misterio de la concepción de un solo individuo: el propio Handke. En retrospectiva la producción literaria del autor austriaco a través de las décadas de los 70 y 80 trata de definir un papel independiente para su obra, más allá de la jurisdicción de la muerte de su madre.

La biografía.

Nacido en Griffen, Austria (1942), Peter Handke es ampliamente reconocido como el más importante escritor posmoderno desde Becket. Después de graduarse del seminario católico en 1959, comenzó a estudiar leyes en la Universidad de Graz. Handke llamó por primera vez la atención pública en 1967 cuando deliberadamente atacó a los escritores alemanes contemporáneos de renombre, entre ellos Günter Grass, durante el seminario en la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Ese mismo año aparece su primera novela, *Los avispones*, y su primer éxito en el escenario, *Ofendiendo a la audiencia*. Con **Wim Wenders** ha escrito en colaboración los guiones para *Tres Long Plays Americanos* (1969), *El miedo del portero ante el penalty*, basada en su propia novela (1971-72), *Falso movimiento* (1974-75) basada en fragmentos de la novela de Johann von Goethe, *Wilhelm Meister*; *El cielo sobre Berlín / Las alas del deseo*, aclamada por la crítica, realizada en 1988. Otros de sus trabajos son *Repetición* (1988), *A través* (1986), *Lento regreso* (1985), *2 X Handke* (1977), y *3 X Handke* (1972). Su diario personal *El peso del mundo* (1979) detalla la vida cotidiana llena de sarcasmo y humor ácido de uno de los escritores contemporáneos más provocadores y perspicaces del mundo. Durante la década de los 90 ha publicado, entre otros los libros: *Ensayo sobre el cansancio*; *La repetición*; *Ensayo sobre el jukebox*; *La ausencia*; *Ensayo sobre el día logrado*; *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o justicia por Serbia*; *Apéndice de verano a un viaje de invierno*; *El año que pasó en la bahía de nadie*; *Carta breve para un largo adiós*; *En una noche oscura salí de mi casa y Lucie en el bosque con estas cosas de ahí*.

Acerca de Peter Handke.

¿Qué es lo que quiero? ¿Y qué es para mí lo verdadero? (Dos problemas de concentración al escribir).⁸⁵

Desconocido por muchos en América a no ser por los acercamientos que hemos tenido con su obra a través del cine de Wim Wenders, el escritor austriaco Peter Handke es considerado como uno de los escritores más perspicaces de la posmodernidad.

⁸⁵ Fragmentos del libro de Handke *El peso del mundo. Un diario (Noviembre 1975-Marzo 1977)*. Traduc. Víctor Gancio, Barcelona, Laia, 1981, pp 319.

Su obra al igual que su personalidad es ácida e irónica. De una manufactura extraña, con modelos narrativos totalmente europeos, el trabajo literario de Handke se caracteriza por la frialdad inherente a la sangre teutona, con visos de auto reproche. Prosa fragmentaria que deja en el lector un difuso sabor de una literatura ajena que habla de cosas muy familiares.

El universo de Handke, al igual que el de Wenders y Nicholas Ray, está habitado por los "perdedores", por los "desadaptados", los grandes excluidos por razones diversas de la sociedad. Para Handke pensar en la sociedad europea moderna como "ideal" es una gran falacia, falacia que su obra ha tratado de denunciar y de desmitificar en más de una ocasión. Sus personajes son el resultado del los "grandes intereses" del mercado europeo, la sociedad ultra industrializada; el consumismo y el impacto de los avanzados medios de comunicación; de los efectos de la globalización económica. La literatura handkiana se encarga de rescatar de las cloacas pútridas a los que han sido excluidos del juego por el hecho de ser diferentes. El miedo a lo diferente, al otro, a lo sensible, a lo ajeno, a lo reconocido como "adecuado", "normal" son parte de la discriminación y xenofobia que predomina en la Europa entera, esa Europa medieval del siglo XXI, en especial en los países más desarrollados.

Pensar que, de estar loco, no haría más que el ridículo; que yo, de loco, parecería también estúpido.⁸⁶

Su prosa no es refinada, al contrario puede parecer en principio accidentada, con poca técnica, insipiente. Así es. Su obra resulta "rara" para el lector latinoamericano, en parte por tratarse de una lengua alejada de las raíces latinas que es traducida en España, casi siempre. Después por ser una literatura parca, alejada de los barroquismos característicos de los escritores latinoamericanos, emparentada con la exuberancia de los ámbitos a los que cada uno de ellos se circunscribe. La escritura de Handke *lucha por nacer* en cada frase, a veces lo logra, no siempre. Pero cuando un texto de Handke, un párrafo o una frase entra en nosotros, no nos abandonará hasta entrada la noche cuando el escozor, el miedo y la perturbación se hayan disipado un poco.

Un mundo poblado por almas dispersas en la angustia, el dolor, el miedo, la incapacidad para poder comunicarse y la incomprensión. Una literatura en extremo realista que prefigura un mundo poco halagüeño; literatura entrecortada que disloca las situaciones alucinatorias con la densa realidad cotidiana en la que fluctúan sus escenas.

Para Handke más que interpretar a través de la literatura, lo importante es narrar, describir, mostrar al lector lo que hay en el mundo. A él no le interesa crear una trama sumamente eficaz, procura dar cuenta de las técnicas narrativas para describir una situación, un personaje, un paisaje.

⁸⁶ Fragmentos del libro de Handke El peso del mundo. Un diario (Noviembre 1975-Marzo 1977), Traduc. Víctor Gancio, Barcelona, Laia, 1981, pp 321.

Si no escribiera ofendería aún más al prójimo.⁸⁷

Pareciera ser como si no estuviera nunca seguro de cómo llevar a buen término una historia, incluso muchas de sus historias más que narrativas son demostrativas.

Igual que Wenders, utiliza el pretexto de pretender contar una historia para mostrar aspectos formales del uso del lenguaje, elaborando análisis sociológicos y psicológicos, para criticar con severidad los regímenes políticos actuales, atacar de frente la apatía y el nihilismo intelectual.

Una literatura reacia a mostrar alguna relación con la tradición preexistente a ella. Un autor lleno de enigmas que se plasman en el papel a veces como una cristalina aura, otra como un galimatías inconexo. Una obra llena de crítica agria en contra de las formas preestablecidas; un arte complejo, debido más que nada a la complejidad intelectual del autor que se atrevió a desafiar tajantemente a la generación anterior a la suya.

Peter Handke es una alma exiliada en la calle central del Nueva York, Berlín, Buenos Aires, Barcelona, El Cairo, Roma; un espíritu netamente urbano y cosmopolita que ha tratado de deslindarse por completo de sus raíces, elaborando una severa autocritica ante la postura conformista de los ciudadanos del mundo. Para él, estar en calma significa estar vencido, esclavizado a la televisión, a sus series, películas, formas de pensar. Al igual que Wenders y muchos otros intelectuales europeos es plenamente consciente de la *dominación ideológica* que ejercen los Estados Unidos sobre el mundo entero. Por eso, cada que pude nos recuerda el peligro ante el que nos enfrentamos si nos dejamos dominar plácidamente.

Soy un hombre armónico: de niño solían acariciarme mientras dormía.⁸⁸

Denuncia, suspicacia, contradicción, necesidad creadora, defensa del arte de escribir, del compromiso del escritor son sólo algunas de las partes medulares que componen su obra.

Sin embargo, es curioso como funciona una alma disidente cuando debe apegarse a lo que otras mentes han creado, tal es caso de *Whilmen Maister emprende un viaje*, del más grande escritor en lengua alemana de todos los tiempos Goethe, en la adaptación para el filme de Wenders con el título de *Falso movimiento*, en donde a pesar de que esa misma tradición del aprendizaje a través del viaje es similar a la obra original, pueden notarse claros visos de una concepción más pesimista, una versión en que el final es tan sólo el comienzo de un nuevo nudo temático, donde el personaje pareciera no haber aprendido nada, ni avanzado, ni evolucionado; muy al contrario parece que está peor que cuando empezó a viajar. Son estos mínimos detalles los que

⁸⁷ Fragmentos del libro de Handke, *El peso del mundo. Un diario* (Noviembre 1975-Marzo 1977). Traduc. Víctor Gancio, Barcelona, Laia, 1981, pp. 325.

⁸⁸ *ibidem*, pp. 331

hacen un autor aparte, repito no por la delicadeza de sus trazos, lo hermoso de su prosa, sino por la eficacia con la que transmite ideas, más que sentimientos.

Me *decidi* a mentir (y menti entonces sin escrúpulos).⁸⁹

HIGHSMITH: EL ELOCUENTE ARTE DEL TERROR.

Patricia Highsmith (1921-1995).

Ayer, al despertar tuve ganas de asesinar a quien había dado fin a la única persona que he amado, mi hermana Susan, a no ser porque esa persona es mi propia madre.⁹⁰

Nombre verdadero: Maria Patricia Plangman.
Seudónimo, nombre clave o alias: Claire Morgan.
Número de expedientes: 30.

Patricia Highsmith, la escritora de misterio americana, cuyas obras tuvieron gran éxito en Europa. Sus macabras novelas exploran la psicología de la culpa y los efectos de la delincuencia sobre los individuos dentro de la sociedad. También publicó varios volúmenes de historias cortas dentro de los géneros fantásticos, horror y comedia.

La verdadera belleza del género del suspenso radica en que el escritor puede escribir sobre los pensamientos más ocultos, incluso puede prescindir en algunas partes de la acción psicológica si lo desea, debido a que en la mayoría de los casos las historias adquieren vida propia. *Crimen y Castigo* es un espléndido ejemplo de ello. De hecho, creo que muchos de los libros de Dostoyevsky podrían ser considerados libros de suspenso, si se publicaran en nuestros días por primera vez. Aunque le pedirían que fuese más breve, debido a los costos de producción.⁹¹

Patricia Highsmith nació en Fort Worth, Texas, y creció en Nueva York. Sus padres, quienes se separaron después de su nacimiento, eran ambos artistas comerciales. Su padre tenía descendencia alemana y ella no lo conoció hasta los doce años – el apellido de Highsmith viene de su padrastro –. Durante gran parte de su infancia fue cuidada por su abuela. Highsmith fue educada en el Julia Richmond Highschool de Nueva York y en el Columbia, donde estudió Inglés, Latín y Griego obteniendo su título en 1942.

Desde pequeña y de joven Highsmith mostró siempre talento para las artes – pintaba y sabía sobre escultores talentosos –, sin embargo desde esta edad tenía la determinación de convertirse en escritora. Comenzó escribiendo historias de

⁸⁹ Fragmentos del libro de Handke, *El peso del mundo. Un diario* (Noviembre 1975-Marzo 1977). Traduc. Victor Gancio, Barcelona, Laia, 1981, pp. 158

⁹⁰ Así bien podría empezar una novela de la Highsmith.

⁹¹ Comentario de la propia autora tomado de *Tramando y escribiendo suspenso*, 1966.

adolescentes y poco después de dejar el colegio trabajó en libros de *comics*, colaborando con escritores, dándoles ideas para las tramas de sus historias. Antes de la aparición de su primera novela, Highsmith tuvo varios trabajos, incluyendo el de vendedora en una tienda de Nueva York.

Como escritora Highsmith hizo su debut con *Extraños en un tren*, que apareció en 1950. La historia describe a dos hombres: una estrella del tenis y un psicópata que se conocen en un tren, un "cambalache" de asesinos. "*Algunas personas estarían mejor muertas —como tu esposa y mi padre, por ejemplo—*", comenta Bruno, el rico psicópata.

Cualquier persona puede ser un asesino. Con las puras circunstancias, ¡un tipo sin temperamento puede llegar muy lejos! La gente en general puede llegar muy lejos —y cualquier detalle insignificante puede "orillarlos" a cometer un crimen. Incluso tu abuelita podría ser una asesina.⁹²

Este ingenioso melodrama inspiró al célebre director Alfred Hitchcock para volverlo película. Ambos, novela y película son considerados como clásicos del género de suspenso. La misma historia sería filmada con posterioridad, en 1969 bajo el título de *Una vez besaste a un extraño*, dirigida por Robert Starr, una versión fallida. Danny De Vito le dio un giro radical en *Avienta a tu mamá de un tren* (1987) volviéndola una comedia.

En 1953, bajo el seudónimo de Claire Morgan, apareció *El precio de la agudeza*. En su tiempo la inusual historia de amor homosexual vendió millones de copias y se reeditó de nuevo en 1991 con el nombre de *Carol*. Highsmith tenía contacto cercano con las minorías sexuales debido a sus otros trabajos, y su novela final, *Pequeña G: un idilio de verano* (1995), que cuenta la historia de un bar en Zurich, donde un grupo de homosexuales, heterosexuales y bisexuales se enamora de la gente equivocada.

En 1957 Highsmith ganó el *Grand Prix Français de Literatura Policiaca* y el de la *Asociación Británica de Escritores de Suspenso* premiándola con la *Daga de Plata* en 1964. Su personaje más famoso es Tom Ripley, un estafador y asesino bisexual, que apareció por primera vez en *El talentoso Mr. Ripley* (1955), historia filmada en 1960 bajo el título de *Plein Soleil* (Atardecer Púrpura), dirigida por René Clément y protagonizada por Alain Delon. El grosero pero al mismo tiempo cautivador Ripley inspiraría la película de Wim Wenders *El amigo americano* (1977), protagonizada por Dennis Hopper, Bruno Ganz, Samuel Fuller y Nicholas Ray.

En la reciente versión del *Talentoso Mr. Ripley* (1999) de Anthony Minghella, el subtexto de la homosexualidad del personaje no está oculto. En esta versión un millonario pide a Ripley que enamore a su hijo, Dickie, quien vive en Italia. El hijo pródigo y Ripley se vuelven amigos. Una vez que Dickie pretende deshacerse de Ripley, quien comienza a mentir y a matar para seguir con la vida que ha encontrado tan atractiva; Dickie comienza a desvanecerse y Ripley se apropia de su identidad por diversión, en beneficio propio y para llenar el vacío de su propia existencia retorcida.

⁹² De *Extraños en un tren*, 1950.

El crimen perfecto no existe –dijo Tom a Reeves–. Creer que sí existe es un juego de salón y nada más. Claro que muchos asesinatos quedan sin esclarecer, pero eso es distinto.⁹³

Ripley es el personaje más persistente de Highsmith. Él aparece en varias secuelas, entre ellas *Ripley bajo tierra* (1970), en la que se hace pasar por un pintor ya muerto y mata a un coleccionista de arte; *El juego de Ripley* (1974), sobre la cual trabajará Wim Wenders para lograr la película parteaguas de su carrera filmica; *El niño que siguió a Ripley* (1980), y *Ripley bajo el agua* (1991), la última aventura del personaje, en la cual es perseguido por un avaricioso americano.

En su vida personal Highsmith se caracterizó por ser una persona recluida, la mayor parte de su vida la paso sola. Se mudó definitivamente a Europa en 1963, viviendo en el Anglo del Este y Francia, alternadamente. Los últimos años de su vida los paso en una solitaria casa cerca de Locarno, en la frontera Suizo-Italiana. Murió en Suiza el 4 de febrero de 1995.

Su particular visión del horror no proviene tanto del desastre inevitable, como de la facilidad con la podría haber sido impedido. La maldad de sus personajes es parte de esa impotencia. No se trata de la atracción de los opuestos, más de una sutil forma de hacer daño por puro gusto, sin razones aparentes. Cuando finalmente se colapsan en una catástrofe climática, el sentido de satisfacción del lector puede derivarse de fuentes tan oscuras como las propias motivaciones de los personajes. De eso hablan sus *enfermizos* personajes y sus fascinadas víctimas.⁹⁴

Las demás obras de Highsmith, fuera del género de misterio incluyen libros juveniles, historias cortas, y textos de ensayo. En uno de estos últimos *Tramando y escribiendo ficciones de suspense* (1966), ella asegura categóricamente que: "el arte no tiene nada que ver con la moralidad, las convenciones y los criterios moralizantes". En un estudio del autor Russel Harrison, éste argumenta que la obra de Highsmith demuestra varios elementos afines con el existencialismo de Sartre y de Camus, reflejando el estado sociopolítico que concierne a la población lésbica y gay de los 80 y 90.

"La señora Highsmith es una novelista de suspense, cuyos libros uno puede releer muchas veces. Hay muy pocos novelistas de los que uno puede decir lo mismo. Ella es una escritora que ha creado un universo propio –un universo claustrofóbico e irracional, en el que cada vez que entramos sentimos que estamos en un inminente peligro personal..."⁹⁵

⁹³ Así comienza la novela de Patricia Highsmith, *Ripley's Game* (1974). HIGHSMITH, Patricia, *El amigo americano*. Barcelona, RBA Editores, 1993.

⁹⁴ Francis Wyndman en *Escritores de personajes de lesbianas y bisexuales*. Ed. Harold Bloom, 1997.

⁹⁵ Introducción a cargo de Graham Greene a la novela de Patricia Highsmith, *El observador sigiloso* (1970).

Obras selectas:

- Extraños en un tren, 1950.
- El precio de la sal, 1952.
- El disparatado/ Lamento por un amor, 1954.
- El talentoso Mr. Ripley, 1955.
- Agua profunda, 1957.
- El panda Miranda está en Veranda, 1958. (En colaboración con Doris Sanders).
- Un juego de por vida, 1958.
- Esta dulce enfermedad, 1960.
- El lamento de la lechuza, 1962.
- Los dos rostros de enero, 1964.
- La celda de cristal, 1965.
- Una suspensión de caridad/ El contador de historias, 1965.
- Tramando y escribiendo ficciones de suspenso, 1966.
- Aquellos que huyen, 1967.
- El temblor de la falsificación, 1969.
- Ripley bajo tierra, 1970.
- El observador sigiloso y otras historias, 1970. Con introducción de Graham Greene.
- Un rescate de perros, 1972.
- El juego de Ripley, 1974. *El amigo americano* de Wim Wenders, 1977.
- Pequeñas historias de misoginia animal- El libro de los amantes del asesinato bestial, 1975.
- El diario de Edith, 1977.
- Lenta, lentamente en el viento, 1979.
- El chico que siguió a Ripley, 1980.
- La casa negra, 1981.
- Gente que toca a la puerta, 1983.
- Sirenas en el pasadizo de golf, 1985.
- Hallado en la calle, 1986.
- Cuentos de catástrofes naturales y antinaturales, 1987.
- Ripley bajo el agua, 1992.
- Una pequeña G: un idilio de verano, 1995.

¿Qué sería de las historias de Wim Wenders sin Rüdiger Vogler?

Gran parte de los personajes de Wim se apoyan en la personalidad de este actor, que resulta para el realizador una especie de *fetiché*. Muchas de las veces pareciera que el imprescindible señor Winter, y sea Bruno, Philip, Félix, no es más que el propio Vogler dialogando con su fuero interno.

Las películas en las que Vogler ha participado con Wim son: *El miedo del portero ante el penalty*, *La letra escarlata*, *Alicia en las ciudades*, *Falso movimiento*, *En el transcurso del tiempo*, *Hasta el fin del mundo*, *Tan lejos y tan cerca* e *Historia de Lisboa*. Ocho historias donde la presencia de su rostro ausente, de su melancolía exacerbada, de su enclenque cuerpo denota la desolación en la que vive. Winter como su nombre lo indica es una persona gélida, solitaria.

Vogler es uno de los signos característicos de la obra cinematográfica de Wenders. Sería difícil imaginarnos películas clave como *Alicia en las ciudades* sin su presencia. En cierto sentido ambos dependen del otro. Durante la década de los 70 Vogler tuvo una labor intensa al lado de Wenders, al tiempo que el realizador escribía algunos retazos de historias pensando en él. De esta relación de colaboración mutua surgió el personaje arquetípico wenderiano: ese que busca invariablemente algo. Ya sea Philip Winter o Wilhelm Meister que desea escribir; Bruno que trata de hallarse y de hallar a la mujer ideal para que lo acompañe en su viaje; o de nuevo Philip en busca de los sonidos de la ciudad perdida de Lisboa.

El actor *fetiché* de Wenders cumple además con una característica intrínseca fundamental: en cada película es él mismo y a la vez otro. Esta característica permite a las historias de Wim desarrollarse dentro de un marco referencial delimitado claramente. Winter no podrá ser radicalmente de Meister, ni éste del próximo Winter. Aunque podría parecer una delimitación es más bien una constante que permite al realizador abordar sus principales inquietudes estéticas desde una perspectiva ficticia normativa. Para muchos el hecho de que Rüdiger Vogler aparezca en la mitad de sus largometrajes es una obviedad hasta cierto punto aburrida. Para otros el hecho de que el señor Winter deambule por el universo filmico del cineasta es incluso "novedoso", en el sentido de que pareciera que Wenders ha puesto particular atención por este solitario de la carretera. Es como si hubiera querido contarnos las cosas que le han ido ocurriendo en los últimos veinte años.

Lo inhumano de la televisión no es que ella corte e interrumpa todo con publicidad. Es que todas sus emisiones se convierten a la larga en publicidad, en propaganda para el sistema establecido. Todas las imágenes terminan por igualarse en una sola y repugnante emisión. Ninguna imagen te deja en paz.⁹⁶

El claroscuro de Robby Müller.

Caso similar es el del fotógrafo Robby Müller que ha brindado al mundo wenderiano su visión, llena de claroscuros, tomas kilométricas, escenas impresionantes como verdaderos lienzos, excesos de tomas fijas, tomas de y a través de los diferentes medios de transporte, ingeniosas tomas aritméticas. En fin, Müller es el artifice que le ha dado forma, luz, sombra y profundidad al mundo de Wenders.

Su participación en: *Alabama: 2000 años luz*, *Verano en la ciudad-Dedicada a The Kinks*, *El miedo del portero ante el penalty*, *La letra escarlata*, *Alicia en las ciudades*, *Falso movimiento*, *En el transcurso del tiempo*, *El amigo americano*, *París-Texas*, *Notas sobre ropajes y ciudades*, *Hasta el fin del mundo*, convirtiéndose de esa forma en la contraparte alemana de lo que representó el camarógrafo Yuharu Astuta⁹⁷ para el gran maestro de Wenders, el realizador japonés Yasujiro Ozu.

⁹⁶ Nota de Philip Winter en su cuaderno de notas. DEINWALLNER, Horst J. (Editor). Wim Wenders. Una retrospectiva. México. Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. 1996. pp. 15.

⁹⁷ A quien por cierto, Wenders tuvo la oportunidad de entrevistar para durante la realización del documental sobre Ozu, *Tokio-Ga*.

A lo largo de más de veinte años –el tiempo que ha llevado la colaboración entre cineasta y fotógrafo– ambos han tenido un aprendizaje mutuo que los ha llevado a realizar verdaderas joyas de la cinematografía mundial como *El amigo americano* y *Paris-Texas*.

El cerrado panorama de Müller es abierto, es decir, lo que retrata es siempre seres humanos que se están desplazando de un lugar a otro. Entonces obviamente muestra grandes espacios abiertos como el campo y la carretera. Sin embargo, esos seres humanos viajeros se recluyen en un ostracismo difícil de salvar. Por eso es que a pesar de que pareciera ser una fotografía necesariamente abierta no lo es del todo y a la inversa.

Winter ha dejado la piel en los exteriores de la filmación. Camina un poco para espabilarse. Ve su rostro repetido en un espejo y se sabe ajeno a sí mismo. Ahora es Rüdiger Vogler. Actor profesional de 30 años, interpretando a un tal Bruno Winter que trabaja como reparador de proyectores ambulante. Camina lejos de donde se halla el equipo de producción.

-Aquí nací yo- le dice Wenders ha su fotógrafo de cabecera. En medio del desierto, donde la distancia más corta entre dos seres pasa por el universo entero-, exclama con una amplia sonrisa. Robby Müller, el fotógrafo no sabe como interpretar esas palabras, qué sentido darles. A lo lejos ve una figura que se desdibuja con las luces del atardecer, decide filmar sin consultar al director que sigue hablando con otras personas. El resultado es extraordinario.

Vogler se siente visto por la lente de Müller. No hace nada por evitarlo, al contrario, comienza a actuar como lo haría Winter, se siente bien en sus zapatos. La tarde ha comenzado a caer. Hace frío. El director decide que la jornada ha concluido. Vogler sube al camión de Winter y vuelve a verse en el espejo, se sabe ajeno a sí mismo.

**Capitulo III:
Después de suspirar, hay que soñar. El mismo jugador
tira de nuevo (1977-1997).**

3.1 Breve recuento de la obra wenderiana durante el periodo fallido: 1977-1982.

El periodo comprendido de 1977 a 1982 lo he considerado fallido por una razón fundamental. Después de haber realizado la pésima adaptación de la novela de Nathaniel Hawthorne, *La letra escarlata*, entre 1972 y 1973, es en esta época en que intenta realizar *Hammett (1977-1982)* que representa su mayor descalabro en toda su carrera.

La transición de la década de los setenta a los ochenta, que representó el inicio y consolidación de un cineasta; sobre todo a raíz de películas definitivas como *Alicia en las ciudades (1973-1974)*, *Falso movimiento (1974-75)*, *En el transcurso del tiempo (1975)* y *El amigo americano (1976-77)*; no fue fácil para un Wenders que ahora debía enfrentarse al mundo que tanto le obsesionaba: Hollywood desde adentro.

Aunque con *El amigo americano*, Wenders se había hecho acreedor del reconocimiento internacional, su siguiente proyecto, *Hammett* se convertiría en un dolor de cabeza que duraría cinco largos años, durante los cuales estuvo expuesto a constantes presiones por parte de Francis Ford Coppola, el productor, quien en última estancia se vio en la penosa necesidad de "rehacer" por medio de la edición, el producto "amorfo" que había dejado Wenders en "reposo" por espacio de dos años.

¡No quiero saber nada del Halcón Maltés!

Estoy hecho una pálida sobra de lo que antes fui. En los estudios me repudian; no menos de lo que me repudio a mí mismo. Considerarme otro de los millones hombres sin atributos no me hace en lo absoluto feliz. ¡¡¡La estoy pasando fatal a causa de este estúpido proyecto!!! No es posible que no le pueda dar vida a un personaje como Danshiel. Cuando era joven me gustaban sus historias; esos tipos fríos que no se tentaban el corazón para conseguir lo que se proponían; aunque eso incluyera dejar a la mujer que más amaban. ¿Cómo ha podido sucederme esto a mí? Un joven cineasta que busca despuntar con méritos en este estúpido sistema, al que llaman el proceso de hacer una película y no morir en el intento. Tal vez se deba a que tengo poca experiencia; a que mi "estilo" no tiene nada que ver con el de ellos; aunque proviene de ellos. Lo más probable es que nada tiene sentido, como todo lo que rodea a la vida. A veces me pregunto de que sirve hacer esta cosa o aquella otra, si al final, todos moriremos, como decía el gran temeroso de la muerte que era el difunto Camus. Todos moriremos y con nosotros ese intento vano de trascender. *Todo lo que es humano es mortal*. La vida en estos momentos representa un Caos más que un Universo. Si pienso, moriré. Si no pienso, moriré. Si creo, moriré. Si no creo, moriré. Entonces para qué, el porqué de las cosas. Todas esas ideas que inundan de consistencia viscosa la mente de un solo ser. Un mundo poblado por seres grises, sin atributos, con ideas mediocres, condenadas al olvido. Pareciera como si todos nuestros esfuerzos estuvieran de antemano condenados al olvido más avasallador. Ernest Jünger piensa que la obra del artista trasciende su vida; como sea él estará muerto cuando eso suceda. No quisiera ser tan poco optimista, pero no puedo ser de otra forma, yo provengo de ninguna parte. No estoy capacitado para adaptarme a eso que ellos llaman el proceso, tal vez nunca lo estaré. Me doy lástima por las noches cuando me paro a vomitar. Al despertar en la madrugada, ahí

está esa maldita sensación de tenerle miedo a sentir miedo en el transcurso del día. *No hay que tenerle miedo a nada, excepto al miedo en sí.*

Yo estaba en Australia, donde escribía una historia de ciencia ficción –era Navidad de 1977–, cuando recibí un telegrama del estudio de Coppola proponiéndome rodar una película sobre Dashiell Hammett, basada en la novela de Joe Gores. Dio la casualidad que entre los tres libros que yo tenía conmigo estaba *Cosecha roja*, mi libro favorito de Hammett. Esta coincidencia me intrigo.⁹⁸

Sin duda son esos pequeños detalles, esos *equivocos sin importancia*, los que definen nuestra vida de manera absoluta, sin que nosotros alcancemos a percibir cómo el haber tomado el metro en vez del autobús aquella mañana nublada cambió de manera definitiva el rumbo de nuestra vida. Esas pequeñas coincidencias que nos intrigan son las que forjan nuestro destino.

Mientras la ciudad duerme, Wim está sentado en su pequeña habitación. Escribe el argumento de su próxima película, una posible historia de ciencia ficción, o tal vez esa primera novela, tantas veces postergada. Le agrada esa sensación de saberse en una actividad creativa, mientras los otros duermen; como si pudiera obtener de los durmientes nuevas ideas.

Esa sensación es la misma que experimenta por los días al saber que mientras él escribe, hay millones de personas en las librerías, comprando incesantemente miles de volúmenes, que probablemente nunca leerán con calma, pues siempre estarán *inquietos, impacientes, ávidos* por tener en sus bibliotecas personales la nueva novela de Günter Grass, Patrick Süskind, Peter Handke, o alguna novela póstuma de Thomas Bernhard. Muchas de esas personas visitan varias veces a la semana las principales librerías, con la ilusión de estar *al tanto* de lo que se está publicando en el mundo. Otras tantas, van y compran unos veinte libros, diez discos y unos cuantos videos. La semana siguiente repiten la operación: ¿habrán leído ya los veinte ejemplares anteriores? La respuesta generalmente es no. Una especie aparte es la de los verdaderos amantes de las letras y de la cultura, quienes casi nunca tienen dinero y no se compran nada, sólo se *ilusionan* a sabiendas que la *situación no está para lujos, menos si se trata de libros, discos y demás artículos culturales*. Su ilusión les causa una especie sadomasoquista de placer, pues aunque comprarían con gusto la serie de *Narrativa completa* de Bertolt Brech, en siete volúmenes, saben bien que tienen más de 40 libros en casa en espera de ser leídos; además de no tener un clavo para comprarla. Tanto unos como otros juegan sin darse cuenta el juego del consumismo. Sí, el consumismo, ese poderoso sistema que todo lo absorbe, asimila o adapta a sus desquiciadas leyes del mercado.

Si nos ponemos a pensar un poco no hay ninguna necesidad de comprar nada que tenga que ver con la cultura. La cultura no tiene dueño, ni precio. No se vende, por ende no debería comprarse desafortadamente como *el artilugio de moda*. No es una moda, ni siquiera entra bajo los dogmas del mercado. Es decir, el que quiere ver pintura con ir a un museo especializado le basta. Al que desea leer puede pedir

⁹⁸ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 22.

prestado a sus amigos o asistir a una biblioteca pública. Así, en cada una de las disciplinas. Pero sin darnos cuenta hemos caído en las garras del voraz capitalismo, que nos incita a comprar y a seguir comprando de manera casi incontrolable.

Wim al darse cuenta de eso, se siente feliz de estar escribiendo en su modesta máquina, acompañado tan sólo de tres libros, eso si bien leídos y releídos, y de su espíritu creativo. "Un hombre no necesita de cosas para ser feliz. El simple hecho de estar vivo es más que suficiente", piensa para sí. "Lo más sencillo, y austero de la vida es lo más hermoso".

Wim Wenders conocerá su Némesis al enfrentarse a un modo de trabajo, producción, conceptualización, que en todo se opone a su propio estilo. Wim jamás captó a que se refería Coppola con "una cinta de acción". Era como pedirle peras al olmo. No porque el germano desconociera las características de una trama policiaca. Recordemos que en *El amigo americano* demostró su familiaridad y amplio conocimiento del género. Lo que chocaba aquí, era el modo *acelerado* de producir. Durante el rodaje e incluso desde antes, la característica común sería el caos, el error y los imprevistos insalvables.

Más tarde, cuando comenzamos los preparativos, confié poder incorporar un trozo de *Cosecha Roja* en la película, porque quería que Hammett estuviera escribiendo ese libro en la historia: ello me habría permitido rodar en la ciudad de Butte, en Monatana. [...] Fui ahí y me impresionó mucho. [...] Desgraciadamente no pudimos conseguir los derechos de la novela ni siquiera limitándonos a citarla, ya que un productor italiano debía rodarla con Bertolucci.⁹⁹

¡No voy a lograrlo nunca! Anoche tuve este atormentado sueño. Yo estaba enfrente de la cámara, tratando de explicarle Frederic (Forrest) cómo me gustaría que hablara Hammett. Entonces, debajo de la mesa comenzaron a aparecer enormes cucarachas. Eran tantas que pronto tapizaron el lugar. Por detrás de mi cabeza habían inmensos huecos, por donde brotaban más y más. Traté de gritar del susto, pero todos huían de mi despavoridos no sólo por las cucarachas y estos espantosos huecos que se contraían como branquias, para exhalar decenas de móviles insectos que todo inundaban; sino porque a cada grito de espanto salían de mi boca ¡enormes heces fecales!

Yo quería mostrar a un personaje que fue detective pero que debido a una enfermedad comenzó a escribir, a descubrir un estilo propio, convirtiéndose en escritor describiendo un trabajo que ha conocido y que traduce en ficción. Francis (Ford Coppola) compartió este deseo, pero era un productor para Orion y el estudio esperaba una película con la envoltura norteamericana de "acción". Cuando Francis vio el primer montaje, que estaba mucho más centrado en el escritor, tuvo miedo de que el estudio no lo aceptara. Propuso recomenzar casi desde cero y llamó a otro guionista. Y al final de este proceso, ocurrió lo mismo. [...] Durante los dos meses en que trabajó el tercer guionista, Dennis O'Flatherty, yo estuve libre y rodé *Relámpago sobre agua*. Por este tiempo también consideré fugazmente otro proyecto de encargo, *Trapdoor*, para la

⁹⁹ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 22.

Metro. Coppola quiso "ver" la película antes de rodarla, haciendo un montaje de dibujos computerizados a los que acompañaba una versión "radiofónica" (sólo las voces de actores, en este caso Sam Shepard como Hammett y Gene Hackman como Ryan). Y ocurrió que a fuerza de anticipar tanto la película, la perdimos. Evidentemente, es por eso que el 90 de las películas norteamericanas fracasan. Para mí, la moraleja es que por regar demasiado la semilla, nada brota de la tierra.¹⁰⁰

Lo cierto es que Wenders aprendería bien la lección en esta segunda ocasión y no volverá nunca más a realizar una película por encargo.

Fui cazado, acorralado y humillado como en *La letra escarlata*. Aquella vez porque ni yo mismo estaba seguro de mi vocación, pensaba que tras haber filmado *El miedo del portero ante el penalty* podía dedicarme a escribir novelas o a pintar. En esa ocasión fue la cadena televisiva WDR, los mismos que habían co-producido conmigo *El miedo*, quienes me tendieron la trampa. En esta última y definitiva ocasión, la escaramuza vino de un hombre de atributos dispuesto a "ayudarme a entrar en su círculo", Francis Ford Coppola, quien a pesar de su buena voluntad, me puso la soga al cuello.

En *Relámpago sobre agua* (1979-1980) Wenders comenzará a recuperarse de este poco afortunado episodio de su carrera filmica. *Relámpago* comenzó a ser filmada durante los largos periodos muertos. Específicamente, cuando el guión de *Hammett* comenzó a describirse por segunda ocasión. La relación de Wenders con el cineasta de culto, Nicholas Ray, se había fortalecido por la participación de éste en el *Amigo americano*.

Esta vez Ray, acababa de salir de la tercera operación que buscaba inútilmente salvarlo del cáncer terminal que lo aquejaba. La muerte estaba muy próxima a Ray. Wenders por su parte necesitaba poner su mente en otros proyectos, cualquier cosa que lo alejara de su interminable pesadilla.

Filmada a manera de "*Un día en la vida de...*", *Relámpago* pone de manifiesto de nuevo el interés del germano por la tradición que lo "instruyó, condujo y guió, hasta el punto en el que se encontraba". Un filme perturbador, en el que se aprecia la dolorosa agonía de un hombre, que despeja ciertas incógnitas del modo de concebir películas del director de *Ellos viven de noche* (1949), *Nacidas para ser salvajes* (1950), *Johnny Guitar* (1954) y por supuesto *Rebelde sin causa* (1955). Pero sobre todo habla mucho de la preocupación de Wenders por "hallar una tradición, un maestro, que por desgracia le son ajenos". Es decir, en *Relámpago* vemos que Ray se está muriendo, que Wenders está inquieto e insomne, no sólo por el estado de salud de su colega, sino por *Hammett*. Pero más allá de esas apariencias, se esconden motivos más profundos.

Desde Los Ángeles llamé a Nicholas Ray a Nueva York para comunicarle que se había decidido volver a escribirse el guión de *Hammett*, así que yo estaba disponible algunas semanas. Estábamos en contacto desde *El amigo americano* y Nick, que tenía cáncer,

¹⁰⁰ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 22.

acababa de sufrir su tercera operación. Había salido del hospital hacia algunas semanas pero seguía con el tratamiento de rayos. Yo lo había visitado durante mis estancias en Nueva York y fue entonces cuando me dijo: "Si tan sólo pudiera trabajar un poco, incluso para una pequeña película con pocos medios".¹⁰¹

La tormenta arreciaba. Las ventanas del pequeño apartamento de Nick estaban recubiertas de vaho. Él tosía como una maquinaria antigua esforzándose por funcionar correctamente. Nada era real en ese lugar fantástico. Todo muerto alrededor, los muebles inertes. La lluvia era la única que insistía en recordarme que esto no era un sueño vacuo, repegándose afanosamente a los cristales, la atmósfera poblada tan sólo de fantasmas y el humo de su cigarrillo. La nada comenzaba a hacer estragos en el rostro del muerto, envuelto en su camastro, que esporádicamente tosía.

Sin una perspectiva clara, Wim emprende el proyecto más personal desde *En el transcurso del tiempo*, vuelve a su estilo de ir improvisando sobre la marcha: no había otras alternativas, con la precaria salud de Ray era imposible planear más en forma. La película está llena de tomas sórdidas, parcas, lacónicas, acordes con la atmósfera mortecina que se respira alrededor del indefenso moribundo.

La primera vez que la vi, me pareció una monstruosa irrupción a la vida privada de un moribundo. Registro cruel, morboso e infame de una muerte. Algo indebido, indigno. Posteriormente, en un segunda visita comprendí que lo que se hallaba en el fondo de esta especie de "trabajos académicos", a manera de tesis, que Wenders realizará incluyendo *Cuando me despierto/ Carta desde Nueva York* (1982), *Cuarto 666/ No importa cuándo...* (1982) y *Tokio-Ga* (1983-1985) era explicar su forma de ver, sentir y aprender del cine. En esta serie, que jamás ha sido considerada como tal, éste da cuenta de sus influencias, de sus preferencias, y de todos los elementos que lo han llevado a construir su propio lenguaje.

El filme está plagado de tributos. Rinde honores a una figura de culto dentro de la cinematografía norteamericana; de la cinematografía que siente como su "herencia y tradición"; tradición ajena de la que deberá aprender de otro extranjero, Ozu, a tomar los elementos imprescindibles para elaborar un lenguaje propio; lenguaje que en gran parte viene del *film noir* y el *western*, géneros de los que Ray era un maestro.

La luna está llena. La noche ha caído de manera definitiva; Ray ha partido.

El estado de las cosas sin par, sin sentido. En la mesa se sienta un desempleado para escribir su novela. No sabe que sus ilusiones son falsas. La mujer recién divorciada, tras treinta años de golpes e insultos, cree que ahora podrá ser libre, no sabe que una enfermedad incurable le aqueja. El director de la película está irascible, no sabe cómo es que ha podido quedarse a mitad del rodaje sin película, presupuesto y sin ánimo para seguir adelante con su absurda empresa.

¹⁰¹ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 23.

El estado de las cosas (1981) es una cinta acéfala, amorfa, caótica y complejamente extraña en su aparente sencillez. La trama es simple: un equipo de producción alemán está rodando una película de *ciencia ficción* en alguna provincia portuguesa y de pronto se quedan sin más material, ni presupuesto. Situación que se torna crítica al estar lejos de la ciudad más cercana (Lisboa).

Una película de *ensueño y angustia*, que refleja a la perfección la situación por la que el realizador estaba pasando al comienzo de la década de los 80.

Estaba en contacto con Isabelle Weingarten, que rodaba *Le territoire* con Raul Ruiz en Portugal. Me contó que tenía problemas financieros, que no había más negativo virgen y el rodaje se exponía a interrumpirse. Teníamos algunos rollos en el refrigerador del despacho de Berlín, y en lugar de ir a Nueva York como estaba previsto, pasé por Lisboa para ver a Isabelle y llevar el negativo a Raul, que estaba rodando tranquilamente en Sintra, cerca de Lisboa.¹⁰²

Wenders estaría presente en algunas partes del rodaje de *Le territoire* y quedaría fascinado por el ambiente que ahí se respiraba, a pesar de los problemas económicos. Entonces le surgió la idea de hacer algo en ese mismo lugar, aprovechando a los actores de Ruiz. Fue entonces que se le "reveló" la idea de contar las dificultades de elaborar una historia cinematográfica. En este caso se trataría de una de *ciencia ficción*, tomando como modelo *The most dangerous man alive* (1961) de Allan Dwam. Esta supuesta película se llamaba *Los supervivientes*.

Al cabo de una semana de rodaje del prólogo –la película dentro de la película tenía por título *Los supervivientes*–, los actores comenzaron a sentirse a gusto dentro de sus personajes y en el fondo todo mundo hubiera querido continuar aquella película [...] Con el pesar de todos y una gran duda de mi parte, hicimos aquella panorámica que pasaba de la película de ciencia-ficción a la imagen de su rodaje. Se parecía a un aborto y sacrificamos la ficción por la idea preconcebida de una película que trataba de la imposibilidad de contar una historia en el cine.¹⁰³

Casa de espejos.

A Bioy.

La verdad está ante tus ojos. La verdad soy yo, el Todopoderoso quien te habla, principio y fin de todas las cosas; a quien en tu condición impura no puedes ver, sin antes haberte librado de todo pecado.

Ap 22, 22.

Odio a los espejos porque tienen la misma cualidad de las mujeres de reproducir al hombre. Por eso en toda esta casa no hay ni uno solo. Aunque de *ELLA* me ha sido imposible prescindir. En el patio trasero está *ELLA*, siempre sentada con esa anodina

¹⁰² DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 26.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 27.

sonrisa en los labios y los estilizados espejuelos contra el sol, recostada en su replegable. Todas las tardes, yo la espío desde la ventana de la segunda planta, en espera de algún movimiento, que nunca llega. La casa es de estilo arcaico y fue pensada para una suntuosa familia argentina que la habitó hace más de medio siglo. En el interior hay poca iluminación y los pasillos son un laberinto interminable, para quien los recorre por primera vez, por única vez. El exterior en cambio ofrece un aspecto más afeble, el de una casona barroca típica de la colonia española. Cualquiera que la vea por fuera es incapaz de imaginar lo que pasa adentro.

En la habitación contigua a esta hay un extensa biblioteca que perteneció al último miembro de la familia, un mujeriego escritor solitario que pasó la mayor parte del tiempo ideando tramas fantásticas "para matar el tiempo". En la planta baja, la luz es un lujo inalcanzable. No hay servidumbre y no procuró salir mucho de mi habitación. El frío me acompaña por las noches y el silencio llega como bálsamo por las mañanas. Hay noches en que los aullidos son incesantes.

Jamás bajo a la planta baja, a menos que se trate de un asunto de "vida o muerte". Prefiero mantenerme alerta desde mi posición de centinela y vigilarla a *ELLA*, en espera del mínimo pestañeo, el más ínfimo movimiento de algún dedo o algún fugaz bostezo, nada.

A veces el reloj pendular de la biblioteca recuerda su función primigenia y toca cierto número de campanadas. Los fantasmas de la casa, pintados y empotrados a lo largo de los pasillos parecen volver de su sueño sin retorno, rien de mí y mi larga espera. No saben que no les temo, ni siquiera a la abuela, con su cara adusta, cejijunta, rodeada de gatos malignos que aullan de noche. Esa cara que veo cada vez que me veo obligado a atravesar el pasillo para ir al retrete.

ELLA sigue ahí; aunque no por mucho tiempo. En la parte inferior, detrás de la escalera he descubierto un pasillo matemáticamente imposible. Cruzándolo tal vez podríamos salir a la casa vecina, sin ser vistos por "ellos", aunque repito, esta es un casa solitaria. Mi descubrimiento no es poco común, es uno de tantos que el azar, el tiempo y casualidad me han deparado. Estaba sentado leyendo un libro capaz de contener todos los instantes y lugares presentes, en uno solo y simultáneamente¹⁰⁴, cuando "sentí" una inexplicable e intensa necesidad de bajar por un momento, me pareció oír una voz humana. Tomando mis precauciones bajé con miedo por la escalera de caracol, que casi no se mantiene en pie. Una vez abajo, encendí o me pareció encender un candelabro para iluminar la estancia principal, de donde provenía la voz. Sin percatarme, me había desviado unos cuantos pasos del estrecho pasillo que conducía a dicha sala. Pronto me vi en una variante del laberinto, hasta entonces inexplorada. Escuché el murmullo del viento, los aullidos, y las lamentaciones cotidianas de la casa; pero de súbito hallé en el fondo del pasillo un espejo. El reflejo de mi persona me hizo tirar el candelabro, quedándome a oscuras en medio de la nada, con pocas posibilidades de regresar. Pasado un tiempo sentí una corriente que acariciaba mis pies. Me agaché para cerciorarme. Entonces pude percibir otro espejo más pequeño que el anterior a modo de puerta en miniatura hacia otro pasillo, entre

¹⁰⁴ La alusión a el *Aleph* de Borges es apócrifa.

abierta. Meti la mano y puede experimentar la nada. Comprendi entonces que la casa, en la que yo había permanecido los últimos 50 años de vida estaba varada sobre la bruma engañosa de la nada. Entonces me percaté –demasiado tarde– en una especie de destello agónico que *ELLA* y yo llevábamos ya mucho tiempo convertidos en piedras, como testigos mudos de los Bioy, cuyo último descendiente era yo.

El cortometraje *Cuando despierto/ Carta desde Nueva York* (1982), de 16 minutos de duración, es el primer cuaderno de apuntes –que continua el *trabajo académico* iniciado en *Relámpago*–. Esta vez Wenders comenzará a elaborar una disertación directa de su obra, a manera de diario, en el estilo de *Cartas a un joven poeta* de Rilke.

Otra noche, en otro aeropuerto, viniendo de otra ciudad: él está fatigado y por primera vez en su vida está harto de viajar. Para él, todas las ciudades se han convertido en un solo sitio y se acuerda de un libro que leyó cuando niño...¹⁰⁵

Las personas van de un lugar a otro sin verlo, como si no estuviera ahí, como si fuera otro más de esos seres anónimos de los que están plagadas las ciudades intercambiables que suele recorrer. El creador de historias no contadas, que no importan a nadie más que a él. *Hombre sin atributos* como cualquier otro en este absurdo viaje.

Así podría comenzar otra historia u otro filme. Mas no este filme, que no tiene historia. ¿De qué habla entonces? Titubeo al hablar de mi mismo. Hago películas, bueno, quizá personales, pero nunca privadas. Hablar de mi a un grupo de tele-espectadores, no, pero... Cuando menos, me ha tentado hacer una suerte de diario en imágenes para esta emisión. Hace tiempo que no manejaba yo mismo una cámara para hacer imágenes del contexto de una historia.¹⁰⁶

En este Diario filmado para la revista cinematográfica *Cinéma-Cinéma* de Antenne 2, que incluye extractos de *Hammett* y *El estado de las cosas*, Wenders reitera su vocación por las imágenes más que por las historias.

Si bien desde hace mucho mi trabajo ha sido contar historias en imágenes, esto jamás me ha parecido una profesión. Quizá porque me parece que las imágenes me importan más que las historias. O lo que es lo mismo, que las historias no son más que un pretexto para hacer imágenes.¹⁰⁷

Esta confesión de principios habla de una necesidad de capturar imágenes, bajo el pretexto del cine. Encantamiento icónico de nuestro tiempo, el oficio que Wenders ha ido aprendiendo bajo la ley de ensayo y error, no es más que un sutil artificio para recoger fragmentos de memoria.

¹⁰⁵ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, *Comentario de la banda sonora de QUAND JE M'ÉVEILLE*, pp. 27

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 27.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 27.

La gente que habita el mundo tiene la necesidad de inventarse historias, de contarlas, de escucharlas, de transformarlas. Cuando no haya más historias que contar, ¿de qué se hablará? De uno mismo, pues a fin de cuentas todos tenemos que dar cuenta de nuestra vida a los demás. Como bien dicen "todos tenemos una historia que contar". Nuestra vida, esa historia de la memoria anclada en el presente, y que sabe de antemano su desenlace, ha sido uno de los retos narrativos más socorridos de todos los hombres.

[...] de tanto en tanto las imágenes se me escapan, por semanas o meses. Entonces ya no veo, ninguna imagen me parece notable, ya no tengo el placer de concebirlas, y si durante esos momentos lo intento, resulta algo completamente arbitrario. Imágenes sin forma, porque no hay una mirada que podría concebirlas. Y lo peor que puede pasar: la mirada turística.

Narrar sin historia: no solamente que las imágenes parezcan intercambiables, sueltas a un libre albedrío, a la busca de una forma perdida, sino también sus objetos parecen mirarme con un solo reproche: hagamos las paces. Otro periodo de imágenes hostiles parece haber comenzado para mí. El cine no ayuda, al contrario: las películas norteamericanas cada vez más se parecen más a sus propios *trailers* publicitarios. Todo aquí tiene una tendencia a convertirse o querer ser su propia publicidad. La invasión y la inflación de las imágenes. La televisión, como siempre, el veneno de los ojos.¹⁰⁸

En este revelador cortometraje Wim habla de su masoquista relación de fascinación con la cultura norteamericana, en especial con su cine tremendamente comercial, así como el alivio que encuentra en su otra estrecha relación con otro arte evocador de imágenes: la literatura.

Si tan sólo hallara un buen libro con el cual dialogar, alejarme de esta estas imágenes encapsuladas, enlatadas de la televisión. ¡No quiero ver más mentiras! *Para mentiras las de las realidad, promete todo pero nada te da.*¹⁰⁹

Finalmente, tras días de vagancia, es un libro (*Mes amis*, de Emmanuel Bove) el que me entrega imágenes y me da el sentido del relato. Esta historia simple y ejemplar, con su respeto a los detalles, me dice que el cine también puede describir así, dejando de aparecer las cosas tal como son. [...]

Ante la casa que habito en Nueva York se ven las rocas de basalto sobre las que la ciudad se yergue. [...] Caigo sobre una frase de Cézanne: "Todo está en trance de desaparecer. Hace falta que se derrumbe si uno quiere ver todavía las cosas",¹¹⁰

Como parte de esta serie que hemos denominado académica, aparecerá ese mismo año el mediometrage *Cuarto 666/ No importa cuándo...* donde personalidades de la talla de Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Werner Herzog, Steven Spielberg,

¹⁰⁸ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 27.

¹⁰⁹ *Es mentira*, extracto de la canción de Joaquín Sabina aparecida en su álbum *Yo, me, mi, contigo* (1996).

¹¹⁰ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996. *Comentario de la banda sonora de QUAND JE M' EVEILLE*, pp. 27.

Rainer Werner Fassbinder y el propio Wenders, entre otros, se reúnen en una habitación de hotel mientras asisten al festival de Cannes, en mayo de 1982, para hablar de manera informal acerca del séptimo arte. Otro momento revelador de la vocación, fascinación y compromiso que implica para Wim ser cineasta y pertenecer a un gremio intelectual tan renombrado.

Durante 50 minutos veremos un encuentro de luminarias poco usual. La luz de la habitación y la luz que emana del conocimiento de cada uno de los concurrentes a la charla se funden para irradiar un sendero luminoso que disipa algunas dudas y propicia otras. La presencia de Herzog y Fassbinder es de suma importancia, pues a través de su visión nos vamos percatando de lo que no es Wenders. No es el mundo onírico de Herzog, ni el universo prolífico y amplio de Fassbinder. El de Wim es más bien un discurso alterno a ambos que oscila entre la filosofía, la literatura, la crónica periodística y el hiperrealismo. En ese sentido este mediometraje dejará abierto el comentario académico para concluirlo extraordinariamente en *Tokio-Ga* (1983-85), donde cerrará el ciclo volviendo a su imagen tutelar, la mítica obra y figura de Yasujiro Ozu.

Toda vez transcurrido el tiempo, sólo queda el remanso de eternidad en las pétreas lágrimas de una roca, del polvo primigenio del que está hecho el hombre. Polvo en el viento, eso es lo que somos, fuimos mañana y seremos hace muchos años. Juego eterno que sirve para perpetuar la armonía cósmica. El desempleo me agobia. Tan sólo el miedo permanece aún de noche. Los días felices se han esfumado y la huella del cometa de la alegría se ha esfumado. El cine es una gran mentira, como todo el arte. La soledad de la persona es lo único verídico. ¡La verdad es una señora que se viste con mentiras! Aislarse en el algodón de la pereza y el colchón del suicidio loable y digno; entre tanta inmundicia.

3.2. *Paris-Texas*: odisea de un hombre.

Travis se mira en el espejo y descubre que está vacío, dentro de él ha muerto el hombre que una vez fue. Muertos con él están también: Joseph Bloch, Philip Winter, Wilhelm Meister, Bruno Winter "King of the road", Robert Lander "Kamikaze", Jonathan Zimmermann y Tom Ripley. Participes de una muerte en vida lenta, agobiante y desmoralizante. Son parte de un oscuro juego sin sentido, donde nadie les preguntó si querían jugar. Travis camina a través del desierto. Lleva mucho tiempo así, caminando, viviendo, sin dirección. Oculta su pasado, callando. Las fuerzas lo van abandonando y él siente que está próximo. Las vías del tren que nunca se tocan, ni siquiera en el horizonte —aunque así lo parezca—, le han estado guiando; también él es un poco como ellas, no desea volver a tocar sus sentimientos, ni aun en el horizonte de la memoria. Olvida callando, calla para olvidar que la memoria de lo que fuimos golpea sin cesar. El calor y el inclemente sol causan estragos en su maltrecho cuerpo. El fin está próximo.

Paris-Texas es una de las obras maestras de Wenders. Tras una larga etapa llena de baches, obstáculos, tropezones, errores, ensayos e intentos fallidos, arriba una pieza fundamental no sólo en la obra del cineasta germano, sino de la cinematografía internacional contemporánea.

Ganadora de la Palma de Oro, el de la Crítica (FIPRESCI), y del Festival de Cannes en 1984, la película vuelve a sus preocupaciones temáticas sustanciales: la soledad de los seres humanos errantes, la tremenda dificultad de las relaciones humanas en nuestros días, el cuestionamiento de la ciudad como territorio que domina al hombre y modifica sus valores.

Como en *El amigo americano*, Wenders convierte a la carretera y al paisaje en componentes esenciales de la trama, poniéndolos como personajes que modifican o inhiben la conciencia y el destino de los personajes animados.

Antes de configurar a una biografía, antes de la existencia de un niño y una mujer, Travis era sólo alguien que miraba un mapa y se perdía.¹¹¹

Fantasma que se desdibuja en la sombra del desierto, eres un atlas de geografía humana. Por ti han pasado generaciones de perdedores. De inhóspito territorio racional. No representas para los demás más allá de una cifra, de una estadística. Estás muerto desde el momento que te excluiste de todos nosotros. Tú solo cavaste tu mausoleo tapiado de llanto.

El título habla de la idea que Wenders relacionaba con los hombres que viajan sin parar de manera compulsiva. El primer tratamiento de la cinta se realizó entre 1979-1980 y más que un guión se trataba de una novela corta: *Motels*, escrita por Sam Shepard, donde por medio de pequeñas viñetas se habla de "esta necesidad de estar

¹¹¹ Comentario de Wim Wenders en *El Día*, 7 de diciembre de 1985, sección espectáculos, página 21. Artículo de Patricia Fernández.

desplazándose de manera compulsiva", y de las personas y situaciones que el protagonista observa en su itinerario.

Motels, narra la historia de alguien que viajaba sin rumbo, sin otra motivación que decidir después de hojear el mapa.¹¹²

El viaje es inevitable, desde que naces hasta que mueres te estás desplazando de un lugar a otro; aunque en realidad nunca te muevas ni un solo centímetro.

Paris-Texas narra la odisea de un hombre (Travis, Harry Dean Stanton) que huye de su pasado vagando por el mundo sin rumbo fijo, rehuyendo de todo contacto humano. Hasta que es encontrado por su hermano Walter (Dean Stockwell), quien se ha encargado de cuidar al hijo de Travis, Hunter (Hunter Carson). Una vez en casa de su hermano, Travis procurará reencontrarse con su hijo, quien apenas le recuerda. Posteriormente ambos, padre e hijo, emprenderán la búsqueda de la madre, Jane (Nastassja Kinski), quien abandonó a Travis a causa de su alcoholismo.

Con una trama notable, cuyo punto de partida fuera el libro de apuntes del dramaturgo, escritor, actor y guionista norteamericano, Sam Shepard; un estupenda musicalización de Ry Cooder y las magníficas actuaciones de los tres personajes centrales: Travis, Hunter y Jane, *Paris-Texas* es una verdadera joya, porque retoma los elementos coyunturales de la obra wenderiana, uniéndolos con el mito de Odiseo/Wlises de Homero, para convertirlos en una historia desbordante de sencillez, filosofía y sentimientos.

Paris-Texas demuestra una vez más que las historias clásicas, bien contadas, siempre despertaran algo en el público espectador. Además la fotografía a cargo de Robby Müller es en verdad hermosa. La conjunción de todos estos elementos permitieron que la película se convirtiera en todo un filme de culto. En el fondo, *Paris-Texas* habla de imposibilidad de comunicación que existe en las relaciones entre humanos, el eterno problema que ha preocupado a Wenders desde siempre. Wim utiliza con maestría el *road movie* como una metáfora espléndida de la vida y su estado efímero. La película en sí es una profunda metáfora de la soledad que vivimos todos en estos tiempos de *medios masivos de comunicación instantánea* y nuevas tecnologías, que lejos de acercarnos más, han tenido el efecto contrario; retrayéndonos a la esfera de la intolerancia, el miedo y la xenofobia. Cada vez son más los que se aíslan como Travis, callan y pretenden hallar en el olvido consuelo. Cada vez más nos volvemos solitarios, imposibilitados a establecer vínculos reales y afectivos de convivencia y comunicación. La escisión proviene de la cultura visual y global. Ahora nuestra vida está en manos de los países más industrializados y en la de los chicos genios de *Silicon Valley*.

¹¹² Wim Wenders en entrevista para la revista *Casablanca*, mayo de 1984, # 42, pág. 47.

Por primera vez en su carrera Wenders se concreta a contar una historia rica tanto temática como estructuralmente. Wim halla tras diez largometrajes, varios cortometrajes y una década, la manera de conjuntar forma con fondo.

Lo que realmente ha salvado el desenlace del film fue inventar un lugar donde fuera posible hablar, donde el fin es hablar, pero el anonimato del *peep-show* y la idea de que este hombre, que al principio era mudo, llegaba hasta aquí y que el film que comenzaba de manera marcadamente silenciosa acabara con un largo discurso, esto fue la piedra filosofal. Personalmente, en la forma de realizar mi trabajo hasta hoy, esta situación ha presentado un gran paso.¹¹³

La película tiene muchas lecturas. Puede verse como el hombre que busca sus orígenes en un pequeño pueblo de Texas que se llama curiosamente Paris. La odisea de un hombre macho y alcohólico, imposibilitado a comunicarse, y, por tanto, a comprender a su joven esposa quien le abandona estando embarazada, sin él saberlo. A mi humilde parecer la lectura más interesante de todas es la del prototipo del hombre promedio actual, que vive en un desierto poblado por millones de seres humanos para quienes él no existe –de ahí que las primeras escenas están grabadas en el desierto–. Reflexión que invita al espectador a darse cuenta de la situación en la que vive, donde la comunicación, comunión y comprensión de los seres que ama, muchas veces sólo es ilusoria o superficial. Ni aun en estos tiempos de la comunicación instantánea estamos preparados para aceptar al otro y menos comprenderlo.

Caminas por una calle atiborrada de gente, ruido y cosas. Un verdadero desierto sobre poblado. Pero esa gente, ruido y cosas no representan nada para ti, más que la escenografía cotidiana que te acompaña en tu diario recorrido a tu oficina-celda. Toda esa gente, ruido y cosas jamás te han interesado, porque tú tampoco les interesas. La niña que canta en el metro; el indígena que extiende la mano silenciosamente en espera de caridad; el ciego que aguarda en la acera a que alguien se compadezca de él y lo ayude a cruzar; la anciana que estaban asaltando ante tus ojos y que no auxiliaste; los miles de millones que duermen en la calle; los desempleados vituperados en casa por su condición. Todo ellos no son más que fantasmas de tu cotidianeidad, como tú lo eres de ellos. Antes que desaparecen en cuanto cierras los ojos para dormir –si es que todavía puedes hacerlo– y que lo harán definitivamente el día de tu muerte.

Paris-Texas es una obra maestra porque vuelve a las preocupaciones esenciales del ser humano. La ausencia de la mujer, la soledad, la búsqueda de identidad, el amor fraterno, el peligro de la incomunicación. Todo ello enmarcado en una bella atmósfera visual y sonora, que demuestran que "las grandes historias de la humanidad son en esencia sencillas". *La Odisea* de Homero no es más que la historia de un hombre que desea volver a su casa al lado de su esposa. *Pedro Páramo* es sólo la historia del cacique de un pueblo a través de la memoria de sus muertos. Las mejores novelas,

¹¹³ Wim Wenders en entrevista para la revista *Casablanca*, mayo de 1984, # 42, pág. 47.

películas, e historias en general son aquellas que hablan de los temas esenciales, que siempre han preocupado a los seres humanos, contadas de una manera adecuada".¹¹⁴

Tan sólo soy esta historia inacabada que comenzó hace miles de años. Tan sólo soy una ola que se eleva por unos breves instantes y que muere con el choque de las rocas eternas. Salí por un momento de la tierra empujada por el viento de diamantes y estrellas, para volver a ella al final. ¡No más que olas somos! Nos levantamos brevemente para seguir siendo mar.

En el *peep show* tiene formato cinematográfico la pantalla –espejo y ventana – que separa a Travis de Jane. Del lado de aquél penumbra; del de Jane, un *set*, una puesta en escena donde la oficiante cumple un rito solitario: si únicamente escucha a su interlocutor y para ella la frontera es un espejo, Jane actúa para sí misma, arrullada menos por esa voz incierta que por su propia imagen deleitosa. Suprema figuración de las grandes presencias femeninas en la historia del cine, de las *divas* que no acceden a mostrar los secretos de Isis más que al ardiente narcisismo del espejo, Jane es Marlene Dietrich hipnotizada por una voz sin procedencia, la de Josef von Sternberg; es Greta Garbo sabiamente inducida por George Cukor a una autocontemplación enamorada; es Lillian Gish ante Griffith, Siomone Simon ante Torneur, Jean Seberg ante Preminger; es Marian Marsh, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Vivien Leigh, Elizabeth Scott, Healy Lamarr, Bardot, Deneuve, Loren, mirándose en la superficie reflectante del lente de la cámara.¹¹⁵

Al tiempo que Travis representa el arquetipo de los personajes masculinos de Wim, es decir, es este tipo solitario de todas sus otras películas que tiene problemas de identidad y comunicativos; que viaja sin ningún sentido por la carretera de la vida. Jane es la suma de los arquetipos femeninos extraídos de la historia del cine –en Wenders los personajes femeninos son prácticamente inexistentes–. Esta misoginia “involuntaria” comienza a cambiar en *Paris-Texas*, de ahí la importancia de la presencia a un tiempo arquetípica y innovadora del personaje de Jane dentro del filme.

Eres la presencia de la fertilidad, de todo lo que da luz y vida. Eres la mujer primigenia que nació mañana.

En *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), Woody Allen plantea a una mujer que consigue trasponer la barrera del deseo en un pequeño cine suburbano, y que logra hablar sin adimniculos (micrófono, bocinas) con el personaje de una película. Éste es su figura ficticia porque tal figura posee la prerrogativa de hacer real a quien la desea. El milagro alcanzado por esta mujer no es menos desbordante que el de Travis y Jane: aquella cruza el abismo; estos últimos *comienzan* a verlo. Wenders no sólo nos envuelve en la tiniebla anónima de Travis, en el vilo de un individuo sobre el abismo: también examina *desde dentro* -suprema osadía- el punto de vista de Jane, su

¹¹⁴ Fragmento de entrevista con el escritor Juan Villoro.

¹¹⁵ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996. Texto de Daniel González Dueñas, pp. 30.

paulatina transformación de personaje en persona, de ficción en concreción, de diosa en mujer.¹¹⁶

En este ambiguo juego de espejos, Wenders descubre la fórmula patentada por Borges para reflexionar en torno a lo engañosa que puede llegar a ser la realidad. Aplicada a un caso concreto –la problemática de las relaciones humanas– la fórmula resulta más que novedosa, efectiva. Podemos decir que como casi todos los artistas, Wim ha llegado al momento de formular las preguntas: ¿existió?, esto que me dicen que está aquí, ¿existió?; ¿existimos todos?, ¿el mundo existe?, ¿yo soy yo?

Ella mira un espejo, se ve a sí misma en la irrealidad (o en la hiper-realidad) de lo divino, y de la hondura de ese reflejo comienza a salir una voz que gota a gota se va diferenciando de tantas otras voces sin rostro. Una voz que irá a despertarla así como ella, en su limbo escenográfico, ha despertado a Travis: la abstracta personalidad de Jane desciende hasta que la monologante acepta la verdadera presencia de un *interlocutor*; por su parte, el Travis que es "cualquiera" –es decir, *todos*–, asciende a la individualidad diferenciada y se convierte en *uno*: por fin es *Travis*, luego de una nueva odisea que también puede contemplarse como la lenta y minuciosa concreción de algo abstracto. Desde puntos opuestos, la diosa y el fantasma concurren hasta el exacto equilibrio; cada uno crea al otro al darle *cuerpo*. Asistimos a un proceso alquímico: ambos polos del *peep-show* conforman el horno que trae a lo concreto a dos seres fantasmales.¹¹⁷

Aire. Puro aire somos. Aire lento que arriba a la plaza llena de fantasmas. *Soñé por un momento que era aire*. Ésos que no comprenden su estado, ni origen. Aire puro como la estela de la soledad enfrocada en un vuelo fantástico, donde el tiempo es un lapso evitable. Tras los árboles de la plaza los fantasmales seres se ocultan de la fragilidad que los acosa con sólo tocarlos. Así de frágiles somos, justo como el aire, somos.

Desde el sitio de Travis todo luce ataviado con funcional decoración (alfombra, tapices, cortinajes, según la mirada desde la butaca de un cine o un teatro); desde el punto de vista de Jane se ve el "alma" de cartón, la parte posterior de los paneles escenográficos. Y en este caso el tecnicismo es literal: en el filme de Wenders se ve el alma. El espejo que mira Jane es utilería, su marco de madera no oculta clavos y descuidados forros; es la óptica del actor que se esfuerza por crear la convención de que su entorno es *real*. Al asumir el punto de vista de Jane, Wenders se interna no sólo en la subjetividad de esta mujer sino en el proceso de objetivación que ella experimenta en el diálogo: las imágenes falsas se esfuman, las cosas retornan a su desnudez y, por fin, se limpia *la imaginación* de Jane al tiempo que la del espectador. La mirada escenográfica vuelve a ser *la mirada*.¹¹⁸

¹¹⁶ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp 29.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 30.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 30.

En este caso en particular Wim se atreve a innovar en más de un sentido. Trabaja una verdadera producción al estilo americano, en Estados Unidos, para sacarse un poco la espinita de *Hammett*. Inserta a su primer personaje femenino de peso, quien como hemos visto será pieza clave no sólo en el desarrollo de la trama, sino en el planteamiento de este "juego de espejos", donde conoceremos las dos caras de una misma historia a partir de dos personajes (masculino y femenino) que resultan la tesis y antitesis mutua. Mas, la innovación fundamental radica en el hecho de que el cineasta ha puesto con maestría en la pantalla, a través de los dogmas propios de su lenguaje la nitida idea de la incomunicación como sino de nuestros tiempos. *Paris-Texas* es una obra maestra porque funge como un espejo en el que muchos de nosotros nos hemos vistos reflejados, sin importar que seamos gringos, alemanes o mexicanos. La cinta posee este carácter de universalidad por ser profundamente humana.

Ese reverso de escenografía del *peep show*, ¿es acaso lo que "mirarian" los personajes de una película si cobraran conciencia de modo repentino: un espejo suspenso, un reflejo fantasmal? No el *set* donde el actor de cine se mueve durante el rodaje sino el limbo de la obra cinematográfica como entidad autónoma: una dimensión creada por el hombre, pero desconocida por el hombre. ¿Ese limbo puede recibir otro título que el de *conciencia*? ¿Puede el cine ser otra cosa que metáfora de la conciencia del hombre, arte de dirigir los sueños, de convocar los arquetipos, de sondear lo imponderable? ¹¹⁹

Concepto de honorarios.

Tras unos breves momentos Sonia sintió que el dolor de cabeza la abandonaba. La idea de saberse en un mundo poco estable no le preocupaba en lo más mínimo, desde muy pequeña estuvo habituada al trabajo. De niña mecánica, hasta actriz de cine un sinuoso recorrido de treinta años. Pero, descubrir que tu mundo no es *real*, que tu vida es sólo *invención* es un choque mayúsculo para quien sea –aun para los más fuertes–. La tarde anterior había estado ensayando una parte en la que el coprotagonista había de besarla. El ensayo se desarrollaba con normalidad, sin ningún contratiempo. Entonces, Sonia sintió de pronto una desazón inaudita, como si ella no perteneciera a ese mundo de la farándula, desvaneciéndose. El director, un hombre de edad media que estaba enamorado en secreto de su protagonista, llamó de inmediato una ambulancia. Minutos más tarde casi todos los involucrados en el rodaje se hallaban al pendiente del estado de salud de Sonia, quien alarmantemente no volvía en sí. El productor –un anciano bonachón– previendo lo peor llamó a su casa, pero nadie contestó. En el nosocomio había lindas enfermeras que hacían las delicias de los compañeros de Sonia, cuando éstas pasaban apresuradas de un lado a otro. Atardeció y Sonia volvió en sí con náuseas y un fortísimo dolor de cabeza. Los médicos que la atendían le recomendaron descansar y ella procuró obedecer. Se recostó plácidamente sobre el duro camastro y procuró dormir. Al no conseguirlo hojeó una revista, en eso estaba cuando dos enfermeras entraron presurosas en la habitación para inyectarle cierto medicamento. Un relajante –dijo la que parecía más joven–. Procedimiento de rutina –agregó la otra. Nada de eso la hubiera alterado a no ser porque una de ellas la

¹¹⁹ DEINWALLNER, Horst J. (Editor). *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996. Texto de Daniel González Dueñas, pp. 30.

llamó "Sánchez". Nadie la había nombrado así, desde los tiempos de chica mecánica en el herrumbrado taller de don Pablo. Afuera el productor y el enamorado director aguardaban poder verla. La tensión se incrementaba con el paso del tiempo, hasta que finalmente el productor increpó al director: "Todo esto es culpa tuya, si hubieras contratado a la actriz que te propuse y no a esta chica, ninguno de nosotros estuviera ahora aquí. A ver si los del seguro no vienen a molestarme con que debo pagar algún tipo de indemnización. ¡Faltaba más!". Displícite el director sólo contestó con una sonrisa. Transcurrieron tres días en que el estado de salud de Sonia no había mejorado mucho, casi nada. Por la noche despertó alarmada, sin saber dónde estaba. Los doctores no sabían que mal le aquejaba, pero temían que pudiera ser mortal y contagioso. Finalmente, el señor productor pudo verla y flemático le increpó: "necesito que se recupere lo antes lo posible; de lo contrario tendremos que suspender el rodaje. ¿Usted sabe cuánto nos costaría eso? Corrijo, ¿cuánto me costaría eso? ¿No se da cuenta del enredo en que nos ha metido?". Con una sonrisa forzada, Sonia respondió un mudo sí. Llegada la noche la máquina que estaba al pendiente de sus pulsaciones cardíacas chilló frenéticamente. Médicos y enfermeras acudieron de inmediato, a sabiendas que poco podrían hacer si se trataba de una crisis. El anciano productor huyó presuroso, sin tener la templanza de esperar el ascensor, temiendo que lo culparan a él por la reacción de la muchacha.

Al día siguiente Sonia despertó en una habitación completamente blanca, en la que sólo estaba la cama donde yacía y una pequeña mesita con flores. La única puerta –mimetizada con las paredes por ser también blancas– se abrió dando paso a una persona delgada, a quien Sonia no recordaba haber visto antes. El hombre caminó parsimonioso hasta donde ella estaba. No te levantes, permanece recostada –dijo el hombre con voz afable–. Aquí te traigo un paquete donde hallarás la suma que te corresponde por concepto de honorarios. Honorarios de qué –preguntó ella, sumamente extrañada– De tu trabajo actoral, ha sido estupendo desde el inicio; aunque a algunos de los miembros del *consejo* les parezca lo contrario –comentó el hombre mientras encendía un cigarrillo. No entiendo –dijo Sonia. Es muy simple. Todo este tiempo has estado actuando para nosotros, eras una tal Sonia Sánchez. "Nosotros", inquirió ella. Si el *consejo*, –contestó tácitamente el hombre y siguió hablando–, somos una raza superior a la tuya, desde tiempos inmemoriales nos hemos encargado de "regular" las conductas humanas en este sector. Sonia comprendió que se trataba de una broma de sus compañeros de rodaje, pero ¿de quién? Tal vez el simpático del sonidista, Estévez, cubano, amante del género de *ciencia ficción* y muy juguetón o tal vez el estúpido de Carlos, el torpe guionista que había tratado seducirla. Comprendo – exclamó con una sonrisa cargada de ironía–. ¡Excelente! Firme aquí y el negocio estará saldado. Sonia firmó una especie de recibo. El hombre le entregó el paquete. Girando sobre sus talones hizo un ademán en símbolo de despedida. Saludos a Estévez – alcanzó a decirle, Sonia, molesta–. ¿Perdón?, contestó el hombre, no sé de qué me habla. Si claro, olvidelo –exclamó aburrída y esperó a que el tipo saliera de la habitación para abrir el sobre. En su interior venían pormenorizados los detalles de "su vida". Ella sintió un pánico desbordante. Se desvaneció. Despertó de nuevo en la habitación del hospital y decidió olvidarse de lo que seguramente había sido un mal sueño. La enfermera de guardia entró y le entregó un paquete –un hombre extraño, vestido todo de blanco le dejó esto. Me pidió que no lo abriera y que se lo entregará lo

antes posible. Iba a preguntarle quién era, pero de pronto se "esfumó" sin dejar rastro. Sonia comenzó a llorar, la máquina que cuidaba el ritmo de su corazón entró en fase crítica. Al final alcanzó a decir "la vida es una gran mentira".

Wenders se abre a un territorio en que justamente el ojo del cine –de la cámara, de los personajes, del espectador– recupera su mayor alternativa: *encarnar* la conciencia, hacer presente lo invisible; es justamente la capacidad de manifestar las esencias sin tener que pronunciarlas y, por tanto, "explicarlas" (salvar el laberinto de la palabra, regido por la razón y sus callejones sin salida) lo que por otro lado no significa "enmudecerlas" sino *imaginar su silencio*, dar imagen al misterio. Los juegos de espejos son elocuentes: no se trata de mundos separados (butaca-pantalla; penumbra anónima-isla embriagadora de luz; un ser que observa y otro que se deja mirar –o, a la manera de *Las alas del deseo*, un interlocutor invisible y otro vidente), sino de diversas instancias de un único orbe siempre inagotable.¹²⁰

Este filme que explora la identidad y la esencialidad del arte de hacer cine, sin ser aparentemente su fin principal, habla del camino que el propio Wenders ha tenido que recorrer. Un viaje en el que ha tenido –como su generación entera– que buscar su identidad en la cultura del vencedor. Cultura en la que se ha forjado su vocación y en la que reconoce la única manera adecuada de llevarla a buen puerto. Es decir, Wim Wenders es un cineasta americano nacido en la Alemania de posguerra. Artista que ha ido en busca de su identidad a través de su propia obra y de sus contemporáneos, Wenders ha luchado por hallar el equilibrio entre tradición hollywoodense y preocupaciones personales, para lograr un lenguaje propio.

¿Concluye Wenders que "la cortina es imposible de rasgar", que "la frontera entre espectador y obra equivale a la que existe entre los seres", que "el umbral no existe y es apenas una ilusión de asomarse, un *voyeurismo* triste y desesperanzado? Lejos de ello: es de notar el único hilo que el realizador deja suelto en el desenlace, el del propio título del filme; Travis parte no a una "nueva odisea" sino a culminar la única que resta: este hombre aún no ha resuelto el enigma de su origen. Todo el sentido de *Paris-Texas* reposa en la desvaída foto de un pedazo de tierra de ninguna parte. Nunca la cámara de cine se ubica en esa punto de la Tierra y el espectador no llega a ver a Travis alcanzarlo. Porque *Paris-Texas*, es el último reto, el individuo en resolución de su soledad; necesariamente tal empresa queda fuera de los términos de pantalla. Por ello, la secuencia climática de *Paris-Texas* (la paulatina transfiguración a través del diálogo en el encuadre) nos mantiene tan en vilo como a Jane y Travis en sus respectivas mitades del mundo, primero artesanos del balbuceo y luego poetas del silencio. Esta secuencia nos hace compartir el proceso *concretizante* de dos seres que se enfrentan, en el momento del primer milagro, desde ambos lados del ensueño cuyas mitades pugnan por tomar las riendas y sincronizar sus respectivos reflejos. Más que una metáfora, Wim Wenders consigue atisbar el deseo profundo que nos lleva a lo metafórico, al centro del laberinto donde el misterio se pronuncia a sí mismo.¹²¹

¹²⁰ DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996. Texto de Daniel González Dueñas, pp. 30.

¹²¹ Op. Cit. pp. 30.

Artesanos del balbuceo, poetas del silencio entre nosotros, incomunicados por el océano desértico del desamor. Poetas del desconsuelo, de la soledad y del miedo, nos hallamos ante el reflejo falaz de la vida. Solos tú y yo, yo y tú, para negarnos en la lluvia de la incomprensión y sangrarnos en el barro del temor por el otro. Fantasmas que nacieron muertos. Espacios cóncavos sin relleno, prosa rota, sin consuelo, somos nosotros dos. Espero que un día llegué a dejar de temerte; sin necesidad de la conciencia y el lastre de la razón. Por las noches, cuando la mayoría duerme, yo tengo miedo de volver a pensarte, pues sé que de ocurrir no dormiré por tres días (sin sus noches, esas sólo son tuyas). Veo mi vida, y la tuya. Todo es mentira cubierta de verdad. Verdad que no es más que mentira encubierta por el delgado velo del orgullo, la razón y la vanidad. Trilogía de ogros que minan mi vida, borrando la tuya de mis lacrimosos ojos. No estés más triste que aunque esta trilogía nos ha separado, yo iré -o no- a buscarte. Cuando te encuentre -o no-, verás que sólo la comprensión, la humildad y el cariño son necesarios a la hora de compartir la cama y la mesa.

3.3 *El cielo sobre Berlín / Las alas del deseo*: reflexión de la condición humana desde un punto de vista celestial. Primera parte.



SIN SABER NADA de Wim Wenders, tan sólo algunos cuantos comentarios elogiosos por parte del "maestro" Victor¹²², quizá el más cinéfilo de mi generación, me encuentro de pronto con un ciclo sobre "uno de los más destacados cineastas del *Nuevo Cine Alemán*" en canal 22. La primera película que vi de Wenders fue la magistral *El cielo sobre Berlín*, mejor conocida en nuestro país por su segundo título *Las alas del deseo*. La película me fascinó de inmediato por esta conexión entre lo humano y lo celestial; lo efímero y lo eterno; la belleza y la sencillez filosófica. A partir de una anécdota simple la dupla (repito para mi desconocida de Wenders / Handke) elabora una emotiva reflexión en torno a la condición humana en los tiempos de las políticas económicas centralistas, totalizadoras, globales. En un época en la que como dice el Premio Nobel de Literatura 1998, el portugués José Saramago, "hemos olvidado que la prioridad de toda cultura debe ser la humanidad". Tiempos en los que paradójicamente tenemos más instrumentos, técnicas y métodos de comunicación que nunca antes; pero nos hallamos más aislados y solitarios que nunca. Pareciera ser como que la humanidad, esa supuesta raza "inteligente" ha perdido la brújula y ha descuidado lo más importante: la vida humana; dedicándose a perfeccionar la tecnología, la ciencia y la economía con un sesgo supuestamente humano. En este marco desolador, donde son cada vez más visibles las diferencias entre ricos y pobres; entre humanos de "primer mundo" y subhumanos "en vías de desarrollo"; entre "personas humanas" y non personas, aparece una película que cuenta una tierna historia de amor entre un ángel y una humana. ¡Una historia de amor! ¿a quién puede importarle? A casi nadie, tal vez. A los pocos que conservan en su corazón un poco de la magia que nos distingue del resto del reino animal.

¹²² Persona con injerencia especial en este ensayo.

Un científico norteamericano, cuyo nombre no recuerdo, comentó recientemente en una conferencia acerca de sus investigaciones sobre el genoma humano, "he descubierto el eslabón perdido entre el mono y la raza humana: somos nosotros". Declaración por demás reveladora y cierta. No podemos llamarnos humanos, si es que hemos sido capaces de aniquilarnos en infinidad de guerras: tan sólo la Segunda Guerra Mundial arrojó en un cifra oficial –que sabemos de antemano ya está matizada– de cinco millones de muertos. No podemos llamarnos humanos si como advertía el ilustre científico americano, Carl Sagan, "de seguir como hasta ahora, en menos de trescientos años destruiremos lo que a la Tierra le ha llevado por los menos quince mil millones. Si continuamos deforestando sin medida, contaminando mares y suelos, lanzando aerosol a la atmósfera; dentro de poco estaremos creando un efecto de invernadero similar al de Venus, donde la vida es imposible".¹²³

Es ilógico pensar en una raza humana, cuando sus miembros en vez de preocuparse por su casa (el planeta Tierra) tienen puestos sus ojos en la búsqueda de OVNIS y seres de otros planetas. Absurdo considerarnos una "sociedad equitativa e igualitaria" cuando sólo el 10% de la población mundial consume el 70% de los bienes y servicios que existen y el otro 90% debe conformarse con el 30% restante.¹²⁴

En ese gris contexto aparece en 1988 la sutil metáfora de Wenders que habla de una manera muy sencilla de algo esencial. No se trata de la idea "optimista" del ángel que cae de cielo; sino del que logra brotar de la interioridad lacerada de los decadentes miembros de la sociedad moderna. Al comienzo de la película vemos a estos dos ángeles invisibles, capaces de ver lo invisible, en sus recorridos por la ciudad de Berlín ven a seres como ellos sin sustancia, fantasmales que se diluyen en el caos metropolitano, antes que parecen estar perdidos al no hallar una razón sólida que los motive a seguir viviendo. En ese sentido la película de Wenders es más que "una bella historia de amor con final feliz". Es una profunda reflexión de la incapacidad humana para comprender el valor de la vida y hallar en ella lo realmente valioso. No es casual que a lo largo de la película una voz inmaterial, emprenda un monólogo fijado en las imágenes, dirigido a la *memoria colectiva* que nos recuerda que la infancia es el único territorio espiritual que permanece intacto ante el ostentoso mundo de lo material.

"Así, la infancia y lo angélico se unifican sin ceder a las definiciones usuales –y mediatizantes– de ambos términos: el niño vive un *tiempo intemporal* donde se hace preguntas que luego el adulto suspende, harto de incertidumbre y convencido de la "inutilidad" de cuestionar una y otra vez: '¿Por qué yo soy yo y no tú?', '¿por qué estoy aquí y no allá?', '¿el Universo tiene fin y principio?' Cassiel pero sobre todo Daniel buscan ese tiempo intemporal justamente en las calles de Berlín, que es la Historia".¹²⁵

¹²³ Tomado de la serie televisiva *Cosmos*, ganadora del Premio Emmy.

¹²⁴ Datos extraídos de la conferencia de prensa de José Saramago en la ciudad de México, 25 de Febrero de 2001.

¹²⁵ Tomado de la crítica cinematográfica de Daniel González Dueñas, aparecido en DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996. pp. 36.

La ciudad de Berlín es la Historia, pero también es la alegoría de la civilización moderna. La ciudad como símbolo y característica irrefutable de la modernidad e incluso de la posmodernidad. Sin embargo, en Berlín, Wenders no ve una ciudad intercambiable más como lo son las del resto del mundo, como son normalmente las ciudades de sus películas. En Berlín se hallan pasado, presente y futuro de la cultura alemana. Es el símbolo que por casi cuarenta años separó a las dos Alemanias, es cierto, pero también es el símbolo de una de las invenciones características de la humanidad de todos los tiempos, en especial de la modernidad: la urbe. Ese pequeño universo civilizatorio que se ha vuelto —para muchos— el paradigma fundamental del progreso y desarrollo en todos los ramos del conocimiento humano, puede ser considerado también como lo contrario: uno de los peores deshechos de la humanidad. En una ciudad como Berlín, Nueva York, Londres o México podemos hallar prácticamente desde los últimos avances científicos, hasta los más bárbaras explosiones de violencia, marginación y pobreza. Una ciudad es todo eso a un tiempo, es belleza y horror; es futuro y pasado; es vida pero también muerte. Una ciudad como la advertía el célebre escritor italiano, Italo Calvino, en sus *Ciudades Invisibles* es muchas ciudades a la vez, divididas en diminutas células o universos. Esos pequeños universos están poblados de seres desalmados -sin alma-, sin sustancia, desangelados, tristes la mayoría, indiferentes la mayoría y felices tan sólo unos cuantos, los menos sensibles. Son esos personajes solitarios, productos de la propia vida citadina, los que desde el comienzo de su carrera han interesado a Wenders, pero su interés no se centra tan sólo en eso, va más allá, busca las raíces que han motivado el actual estado de cosas, la forma cómo se comportan consigo mismos y los demás; qué tanto les preocupan los otros seres humanos y sus respectivos problemas; la visión que tienen del mundo que les ha tocado vivir; de la manera que vislumbran el porvenir.

Parece, en cierto sentido, que este cine resurge como una especie de nuevo humanismo, por llamarlo de alguna manera, pero no como un humanismo romántico y enneguecedor que niega una realidad sombría y sofocante, sino un humanismo que justamente adquiere su verdadero sentido en la medida en que se sumerge en ella y, en esta perspectiva, no es una mera casualidad que la primera hora y media de las dos que dura la película estén dedicadas a rondar las mentes desconsoladas y solitarias de los berlineses y la agobiante historia de una Alemania que aún carga con el peso de su pasado.¹²⁶

Las alas del deseo hablan del problema fundamental del hombre: sí mismo. Las fobias que más atormentan a los ciudadanos de Berlín son los mismos que aquejan a los ciudadanos en el mundo: miedo a perder el empleo; miedo a dejar de ser "útil" para sí y para los demás; miedo al olvido, al hambre, a la muerte, al inevitable paso del tiempo, miedo ante la impotencia de muchas circunstancias de la vida; ante el desequilibrio emocional propio y de los otros conciudadanos; miedo a perder todo lo que ingenuamente llegamos a veces a considerar como nuestro. El filme de Wim contiene una amplia gama de lecturas. Desde el relato poético y metafórico de un ser celestial que dice renunciar a su estado diáfano y eterno por experimentar "el roce del viento en las mejillas", "ver el mundo en colores", "sentir un apretón de manos",

¹²⁶ En *Las alas del deseo*, de Wim Wenders, por Esther Cohen, aparecido en *UnomásUno*, sección Espectáculos, 7 de abril de 1990.

"tomar un café caliente", pero sobre todo conversar con la trapecista Marion, quien es el motivo central de dicha renuncia.

La atracción de ese ángel, puro espíritu, siente por el mundo terrenal es justamente la fascinación por lo cotidiano –que lamentablemente muchos hemos perdido–, "ser capaz de decir ahora", de experimentar la sensación de "quitarse los zapatos debajo de la mesa", "poder decir, jah, oh..!", "saber que tu esqueleto anda contigo", "frotarse las manos cuando hace frío", y entre éstas, la posibilidad, por qué no, de sentir realmente lo que es "quedarse solo". Recuperar, en pocas palabras el "olvidado asombro de estar vivos", como diría Octavio Paz.¹²⁷

En efecto, hemos perdido nuestra capacidad de asombro hacia lo bello y la hemos substituido hacia el morbo más rampante. Pocos son los que sabiamente son felices consigo mismos y el universo al aceptarlos y aceptarse tal como son. La película nos conmina a volver a la inocencia y la belleza que implica el mirar el mundo con ojos de niño, "cuando el niño, era niño no se preguntaba qué voy a ser mañana, qué será de mí en veinte años, en treinta, en cincuenta", "cuando el niño era niño, tan sólo extendía la mano y alcanzaba el fruto que deseaba (y así sigue siendo)". La pérdida de la sencillez infantil es lo que nos ha llevado a complicarnos la vida, con nuestra fría, calculada e incluso programada visión de adulto, que no nos ofrece la riqueza espiritual de la primera. La visión del adulto está contaminada, "viciada" por el egoísmo, la conveniencia y la búsqueda de beneficios inmediatos. Nuestra inteligencia de adulto privilegia los deseos a las necesidades. Pareciera ser como que el Wenders de *Alicia en las ciudades*, el mismo que ya advertía una década atrás la necesidad de este retorno, vuelve por sus fueros, pero esta vez con un mensaje más polivalente. Ahora no sólo se trata de tener la capacidad de "despertar de ese letargo en el que nos hallamos, cegados", si no también de utilizar los recursos de la alegoría para remarcar la manera en qué hemos estado muertos en vida desde hace bastante tiempo.

En *Ensayo sobre la ceguera*, volviendo al Nobel, Saramago plantea a través de una prosa sólida y nítida este problema fundamental. Hemos dejado de ser humanos para convertirnos en ciegos ante los problemas de nuestro prójimo y, peor aún, estamos ciegos ante nuestra propia vida. Novela aterradora y conmovedora a la vez que nos obliga a reflexionar y a "abrir los ojos" en la penumbra del mundo sombrío –materialista– que nos ha tocado en suerte. En un mundo así, ¿cabrá alguna esperanza? *Ensayo sobre la ceguera* es una novela que busca al igual que *Las alas del deseo* el objetivo primordial del arte, darle al hombre el nombre que le falta.

La propuesta de Wenders y Handke aparte de esta necesaria vuelta a lo humano, posee el ingrediente extra de la búsqueda de identidad y de su solución en la tradición. Berlín representa uno de los emblemas de identidad más fuertes para cualquier alemán, su historia, sus edificios, sus cielos nublados e incluso el MURO son parte de la memoria colectiva de los germanos. Wim necesitaba realizar una película en este mítico lugar a manera de puente entre su "formación americana" y su cosmovisión particular.

¹²⁷ En *Las alas del deseo*, de Wim Wenders, por Esther Cohen, aparecido en *UnomásUno*, sección Espectáculos, 7 de abril de 1990.

Los ángeles.

Pensar en estos ángeles que fungen como guardianes de los berlineses, que escuchan sus pensamientos y que han estado ahí "desde el principio de los tiempos" es una idea brillante que permite exactamente "mostrar la situación humana desde un punto de vista distinto". Por otra parte, la idea de Berlín como un universo aparte, alejado de la recurrente idea en su cinematografía de las "ciudades intercambiables", representa una condición inédita que sólo se volverá a repetir ocho años más tarde en *Historia de Lisboa* (1994).

La ciudad que nos muestra Wenders en *Las alas del deseo* bien podía ser el infierno del que habla Italo Calvino en sus *Ciudades Invisibles*, pero si algo logra la cámara de Wenders es discernir la belleza rescatable de un Berlín deshumanizado, que a fuerza de asombro, puede ir cambiando el rostro. En medio de la más absoluta desolación, la mirada infantil o amorosa pueden poetizar el mundo, pueden poetizar, como finalmente lo hace Wenders, esa ciudad. Y poetizar a Berlín es, quizá, abrir una fisura en ese infierno de la soledad y escepticismo y ofrecerle al hombre de nuestro fin de siglo la posibilidad de darse una nueva oportunidad.¹²⁸

Amor, poesía y la mirada límpida del infante (propuesta como hilo temático a través de un poema de Rilke) son elementos que irán tejiendo una trama rica en imágenes, en sustancia y reflexión acerca de la condición humana en medio del auge de la informática, lo material, lo económico y la política finisecular.

Detalle acertadísimo en el desarrollo de la película es la inclusión en el reparto de Peter Falk, el famoso *Colombo*, popular personaje de la serie televisiva estadounidense del mismo nombre, que además de ser el representante de la cultura americana, lleva a cabo la función del emisario, que "convence" a Daniel de venir a este mundo a tomar una buena taza de café y charlar. A la mitad de la película nos enteraremos que el bonachón actor fue también un ángel. Falk representa la visión del americano en un mundo extraño. Justo como Wenders se ha sentido en los últimos años trabajando en Estados Unidos. No es casual que ahora *Colombo* venga precisamente a Berlín a rodar una película.

Daniel.- Ángel de la quinta hora, servidor bajo el mandato de Sazquiel; o bien ángel de la novena hora bajo las órdenes de Vadriel. Daniel es invocado con el Conjuro de la Espada. (Cf. Waite, *The Lemegeton*; Mathers, *The Greater Key of Salomón*). Cassiel (Casiel, Casziel, Kafziel).- El ángel de las soledades y lágrimas que "mantiene la unidad del reino eterno". Cassiel es una de las potestades del planeta Saturno y también un príncipe del séptimo cielo y uno de los *sarim* (príncipes) del Orden de los Poderes. En *The Magus*, Barret habla de Cassiel como uno de los tres ángeles del Sábado, junto con Machatan y Uriel. En el *Libro de los espíritus*, así como en *The Magus*, se registra el sigilo (sello) de Cassiel con su firma. En *The Magus* el así llamado Cassiel

¹²⁸ En *Las alas del deseo*, de Wim Wenders, por Esther Cohen, aparecido en *UnomásUno*, sección Espectáculos, 7 de abril de 1990.

Macoton es representado bajo la forma de un genio barbado a horcajadas sobre un dragón.¹²⁹

Estos dos ángeles son alegorías perfectas de los personajes a los que cuidan, *el ángel de la soledad, de las lágrimas. El cielo sobre Berlín* permite que el espectador vuelva sus ojos, como los ángeles lo hacen todo el tiempo, al suelo de la ciudad e incluso su subsuelo, invitándonos a ver en el interior de cada uno de nosotros, en las profundidades del corazón humano. "Lo milagroso de los milagros es que a veces ocurren" advirtió certeramente Chesterton. En este caso particular lo milagroso radica en que asistimos a la transformación de *un ser sin sustancia* –como cualquiera de nosotros– en un ser sustancialmente completo –como a todos nos gustaría llegar a ser–. Wenders plantea aquí una lectura de carácter teológico: si los ángeles son seres más perfectos que los hombres y deciden experimentar la vida humana, tal vez ésta conlleve algo de encanto a pesar de las múltiples dificultades que encierra. Es decir, que en el fondo de lo que aquí se nos está hablando desde un principio es de la reivindicación y revaloración del género humano como tal. Ciertamente un nuevo humanismo que busca contrarrestar el poderoso embate del avance científico-tecnológico y del monstruo policéfalo antes conocido como Capitalismo, hoy disfrazado de algo que llaman Globalización.

Cine de poesía pura: sólo las imágenes significan y por eso fluyen en torrente, sin pausa, apenas deteniéndose en algún detalle, algún instante que intensifique lo poético; cine de una sensibilidad anhelante: el encuentro amoroso es perfecto cuando se da entre criaturas similares aunque éstas vivan en mundos aparte: el del Espíritu y el de la Materia; cine de la existencia incierta: Berlín es registrada, visitada, exhibida (con la estética de un elegante documental) como el espacio en el que la vida existe sin límites, sin la posibilidad de capturarla en toda su dimensión compleja y asfixiante, Berlín es la cumbre terrestre en donde se juntan los territorios del sueño y de la vida vivida desde la perspectiva omnipresente de lo innominado; cine del deseo materializado: la forma de encontrar lo ideal, parte de deambular por el mundo material y pasar a éste tras el conocimiento del color, el calor y el sentimiento ajenos vueltos propios, posibles, con sólo deseárselo; cine de una belleza incommensurable el de Wim Wenders y sus *Alas del deseo*.¹³⁰

Como hemos visto a lo largo de este ensayo periodístico, Wim y su obra han estado ligados desde un principio a las letras, en especial a las de su lengua. *El cielo sobre Berlín* tiene una estructura de coro griego, en el que la voz "inmaterial" va marcando la pauta (el destino) de los personajes involucrados y lo hace con poesía de Rilke, el célebre poeta alemán de principios del siglo XX, en quien Wenders hallará el sentimiento idóneo de lo que desea transmitir.

Las alas del deseo se estructura como una pieza coral: sólo las voces se expresan, sólo ellas materializan el mundo de las imágenes deseantes y deseadas. Voces, murmullos;

¹²⁹ Notas del *Diccionario de ángeles*, extraído a su vez de DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 34.

¹³⁰ En *Las alas del deseo*, por José Felipe Coria, aparecido en *UnomásUno*, sección Espectáculos, 7 de diciembre de 1989.

pensamientos captados en la intimidad, diálogos escuchados en la calle: el pulso de Berlín atrapado en los límites de la pantalla de Wenders. Pero no se trata de un simple registro de sonidos urbanos con los que alimenta a su ficción poética: lo que busca es hacer que sus voces se expresen como un caudal de sonidos que se concretan en las pulsiones del anhelante ángel (Bruno Ganz) que desea ingresar al mundo humano, de la doliente soledad de la trapecista (Solveig Dommartin) y del descubrimiento de los mundos (real y ficticio) emprendido por el actor (Peter Falk).¹³¹

Justo ahora es necesario precisar que esta película busca capturar en un solo instante, *el* instante de instantes. No busca más que poder capturar en un momento todos los momentos como *El Aleph*. Tarea nada sencilla en términos literarios, ni cinematográficos. La cinta es a su modo una especie de *Región más transparente* que busca a través de las herramientas de la poética desentrañar los demonios ocultos en cada uno de sus habitantes, al tiempo de tratar compenetrar en el sistema nervioso de la metrópoli, donde se esconde lo que todos saben que está ahí, pero nadie tiene la certeza de saber qué es. Bajo esa gruesa epidermis de concreto Berlín encierra sus sentimientos, sus recuerdos, sus propios encuentros y desencuentros. Wenders trata por medio de la mirada de seres celestes, ajenos a las limitantes de la mirada humana, revelar lo que nadie ha podido ver de la ciudad en la que han habitado desde siempre. Otra faceta innovadora radica en que halla en lo cotidiano el móvil para desentrañar lo que se esconde en el corazón de la urbe.

Y Wenders va más lejos todavía: el ángel es la poesía del espíritu que busca materializarse, la trapecista es el sueño que intenta realizarse en el último espacio de la fantasía pura: el circo; el actor representa un juego de espejos: artificio y realidad, historia y mentira, olvido y pasado. La historia cobra así un doble carácter, es siempre doble: a la deriva del transcurrir cotidiano de Berlín y como representante de ese mundo paralelo a la ciudad habitada de ángeles que deambulan poseyendo todo el conocimiento posible: han abolido el azar pero conservan la necesidad del contacto, de la incertidumbre, de la existencia misma con todos sus contrastes y colores.¹³²

He aquí uno de los puntos más relevantes de toda la conceptualización de la obra. La película comienza con las frase "cuando el niño era niño...", poema que estará presente a lo largo de la misma. Hacia el final Cassiel acompaña a un anciano al emprender el retorno al polvo primigenio, pero ese este personaje quien define el fin del ciclo comenzado en la infancia, fin natural y aceptado. Desde mi perspectiva este anciano simboliza el fin de una parte de la Historia de la ciudad y el comienzo de otra aun incierta. Este anciano ha sido cronista del paso del tiempo, fue testigo de dos Guerras Mundiales, dos derrotas y dos Alemanias. Ahora que él se marcha al descanso eterno, el engañoso faro de los tiempos ha cambiado de nuevo la intensidad y dirección de sus luces, hacia un acantilado desconocido: el futuro.

El hecho de que los ángeles sientan esta necesidad de "contacto", no es más que otra muestra de la carencia del mismo entre humanos. "Just a little of the human

¹³¹ En *Las alas del deseo*, por José Felipe Coria, aparecido en *UnomasUno*, sección Espectáculos, 7 de diciembre de 1989.

¹³² *Ibidem*.

touch. Do you think what I'm askin's too much?"¹³³, reclama Bruce Springsteen, del mismo modo que los berlineses. Mas lo preocupante del asunto es que pareciera como si ellos hubieran decidido prescindir del contacto humano en aras del progreso y el bienestar social. ¿No es una paradoja?

Wenders ha hecho en *Las alas del deseo* un *road movie* metafísico: hay siempre un transcurso en el tiempo, un recorrido al interior de Berlín y de sus habitantes vueltos voces anónimas, representaciones de la realidad; el camino que emprenden los personajes de Wenders está pavimentado de sueños y extrañezas, por eso insiste en recorrer todos los caminos posibles, internarse por las diversas sensibilidades, emprender la huida hacia el interior de cada una de sus creaturas hasta lograr una fusión perfecta entre poesía y realidad, entre imagen y discurso, entre cine y pensamiento: el deseo de retratar en toda su densidad a la ciudad entrañable logrado con la maquinaria de una poética de las imágenes insólitas en su rara belleza (interior-exterior, humana-espiritual) lograda con lúcida perfección austera. En suma, en *Las alas del deseo* es una obra maestra absoluta.¹³⁴

La caída.

El ciclo sobre Berlín conlleva una singular concepción de la caída, aquí el concepto considerado negativo (¿qué pude haber más terrible que renunciar al Edén!) se plantea como la máxima posibilidad de los ángeles. Wenders sabe que "el verdadero viaje es el retorno", por eso él ha vuelto a sus orígenes. Por eso, uno de sus ángeles quiere ser humano.

El contexto histórico es muy importante para evaluar la trascendencia de este trabajo. Son los finales de los 80, la "nueva Europa" y su comunidad económica han comenzado a generarse. El milenarismo está, como cada que concluye una centuria, intentando remover las conciencias para después abandonarlas más perplejas, acongojadas y llenas de grandilocuencia. El otrora poderoso aliento del *Nuevo Cine Alemán* se ha agotado y cineastas como Werner Herzog y Volker Schlöndorff se han estancado en la rabia hierática o en el lenguaje –siempre mediatizante– de la televisión. Los conceptos como "neoliberalismo", "el fin de la Historia", y las modalidades "poshistóricas" están en boga. "Al recorrer la desolación del Berlín largamente soñado, Wenders se pregunta: ¿podrá la Historia (y la historia de la Historia (y la memoria suprahistórica (y la historia de lo ahistórico))) escribirse por mano de quienes voluntariamente asumen la mayor de las amnesias?"¹³⁵

La caída de las antiguas ideologías como el socialismo y el advenimiento de nuevas de tipo económico impactaron a la sociedad alemana de fines los de los 80, al igual que a todos los europeos, quienes aun no habían asimilado su cruento pasado de posguerra, quienes apenas se estaban "acostumbrado" al MURO. Ahora resulta que la "nueva Europa" se está aliando económica y políticamente para repeler los embates

¹³³ *Human touch*, música y letra de Bruce Springsteen para el álbum homónimo.

¹³⁴ En *Las alas del deseo*, por José Felipe Coria, aparecido en *UnomásUno*, sección Espectáculos, 7 de diciembre de 1989.

¹³⁵ En *Wim Wenders el tiempo intemporal* por Daniel González Dueñas, aparecido en Revista Universidad de México, noviembre de 1990, # 478, pp. 65.

hegemónicos de Estados Unidos. Wenders no permanece indiferente a todas estas cuestiones, al contrario, de ahí la necesidad de volver la vista a los humanos, en un tiempo en que se pone atención sobre los movimientos de la bolsa de valores de Nueva York; Wall Street controla al mundo; el presidente de los Estados Unidos se ha convertido en el auténtico emisario de Dios en la Tierra; los rusos consumen las desabridas hamburguesas del McDonald's a unas cuantas cuerdas de la Plaza Roja; la serie "mundial" de béisbol se juega entre los 49 de San Francisco y los Yankees de Nueva York; los niños de Korea cantan las canciones de Michael Jackson; y tanto un español como un sudafricano disfrutan las hazañas de Rambo, sintiéndose orgullosos de ser *americanos*.

En medio de toda esta compleja cadena de fenómenos, Wim se detiene por unos momentos para respirar un poco de aire. Se da perfecta cuenta que lo que se nos está pasando de largo es que lo más importante de todo es el hombre en sí. Si no vemos al hombre como la prioridad absoluta, de poco nos servirá nuestra tecnología y ciencia. Si las mujeres y hombres que constituyen a nuestra raza no tienen siquiera un pan que comer en su mesa, poco consuelo pueden darnos las "grandes medidas" económicas emprendidas por los gobiernos. Si seguimos destruyendo a pasos agigantados nuestro hogar (la Tierra) y proseguimos creando armas para eliminarnos entre nosotros mismos, en vez de invertir ese dinero en alimentación, salud y educación, es imposible que algún día podamos llegar a ser -ya no ángeles- sino esa legendaria raza racional llamada humana que una vez pobló la faz de la Tierra.

3.4 Wim Wenders y su arte: *¡hasta el fin del mundo!*

Esto es, por el momento, tan sólo una colección de pensamientos sueltos que tuve mientras rodaba una película. Pero espero desarrollarlos de una manera más congruente pasado algún tiempo.

1977.

Por primera vez (hasta el momento) Wim Wenders incursiona de lleno en el terreno de la *ciencia ficción*. Aunque ya había tenido un encuentro anecdótico con el género en *El estado de las cosas* (1981). En esta ocasión se trata de un científico, Sam Farber, (William Hurt) que inventa un artefacto capaz de retener las imágenes de los sueños de los demás con el fin de que su madre ciega pueda ver. La película cuenta, en un futuro próximo, la búsqueda de imágenes que realiza este científico recorriendo distintos puntos del mundo. En su trabajo de "investigación" se relaciona con un grupo de maleantes y con una mujer que lo persigue obsesivamente. Aquí, el papel del perseguido y perseguidor se alternan hasta confundirse.

La opiniones al respecto de esta incursión dentro un género ajeno al hiperrealismo característico de su cinematografía están divididas. Para algunos de los seguidores acérrimos de Wim la película cae en el error común de los directores de renombre: repetirse a sí mismos. Atorarse en sus propias herramientas narrativas, cayendo en el bache de la imposibilidad de crear "algo nuevo". Para quienes no lo conocen tan bien o es su primer encuentro con el realizador germano, la película puede ser una buena forma de iniciarse en la obra wenderiana. El filme pretende elaborar una crítica filosófica en torno a la manipulación de los medios de comunicación de la realidad y la manera en cómo esa manipulación crea en nosotros una visión parcial de la misma. Para ello, Wenders recurre a los sueños y los toma como ejemplo de manipulación. Los sueños no son más que imágenes que manipula nuestro subconsciente. Del mismo modo las imágenes que vemos a través de la televisión no son más que una burda representación, sesgada, parcial de una realidad mucho más compleja. Para Wenders como para José Saramago¹³⁶ la humanidad ha sucumbido a una especie de ceguera inconsciente.

Tras haber estado perdida en sus propios sueños, Claire (Solweig Dommatin) es rescatada de estarse viendo a sí misma recontextualizada en un vasto mundo de imágenes. El artefacto de Sam Farber/ Trevor McPhee (William Hurt) toma todas las imágenes que el público espectador y los personajes han visto y los recompone en la narrativa del propio filme. Wenders ha escrito previamente de la extraña diferencia que ve como cineasta entre historias e imágenes.¹³⁷

En *Hasta el fin del mundo* las constantes temáticas de su obra como la soledad, los distintos niveles de percepción y los viajes se unen aunque de manera demasiado elocuente. Para el crítico, Ignacio Escarrega, se trata de algo

¹³⁶ SARAMAGO, José, Ensayo sobre la ceguera, Traduc. Basilio Losada, México, Alfaguara, 1998.

¹³⁷ Ver 3.1.

así como un *Wenders para principiantes*, donde la mayor ventaja es que el filme se hace accesible para sectores más amplios de público, que lo reciben con frescura y sorpresa.

La densidad característica del director transcurre de otra forma. Pese a que esta versión dura tres horas la narración se desarrolla con bastante agilidad, aunque sin la entrañable introspección de los personajes.

En esta cinta inédita en su carrera Wenders combina elementos narrativos de la *historia de amor*, *ciencia-ficción* y el *road movie*. Combinación que puede resultar "empalagosa" o desconcertante, si tomamos en cuenta las convenciones de cada uno. Todo con la finalidad de mostrar un mundo dominado y determinado por la cultura visual.

Aquí se plantea también la crisis de fin de siglo que se vive cada cien años. La posibilidad del *fin del mundo*, no es tan ficticia si tomamos en cuenta la tensión política y la catástrofe ecológica que hemos vivido últimamente. La película ubicada en el futuro año 2000 –ahora ya pasado– funciona como un *fulso documental involuntario*, Wenders comenzó a escribir el primer tratamiento en 1977 y terminó diez años más tarde. El rodaje comenzó en 1990 y concluyó un año después, a tan sólo nueve años de la fecha que predice.

El proyecto requería un largo conjuro para exorcizar el territorio visual por excelencia y asumir la imagen desde su más esencial coordinada. Lo que en principio parece el mero pretexto de la anécdota, hacia el desenlace llega a centrarla y justificarla: se trata de una cámara grabadora de imágenes que pueden transmitirse a los ciegos y que en un estadio ulterior es también capaz de registrar las imágenes de los sueños de un individuo a través de la computadora. Queda abierta la capacidad de mirar los sueños, grabarlos en cinta de video y reproducidos en un *watchman*: la última barrera se ha roto. Wenders cultifica: contemplar esas imágenes recónditas del alma humana, precisamente en el centro mismo de la modernidad *desalmada*, sólo puede ser un acto dañino y enloquecedor. Por ello los aborígenes son los únicos que se rebelan contra toda *captura* de imágenes: su religión consta de imágenes sagradas, interiores, a las que otorgan mayor peso que a las imágenes profanas de la supuesta "realidad". [...] Wim Wenders crea un signo de esperanza: la hay mientras sea posible emprender este tipo de proyectos, mientras la conjunción de géneros sea un magno conjunto y no una más de las mezclas novedosas que aplauden los productores del masivo cine ciego.¹³⁸

La enfermedad de las imágenes.

Al ver la mayoría de las reseñas y críticas de esta película se aprecia que muchos han tomado el tema de *La enfermedad de las imágenes* de manera muy literal. La intención de Wenders es contar una especie de pandémica ceguera –a la manera de lo que pasa en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago– sin una explicación biológica

¹³⁸ Daniel González Dueñas, en DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*. México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996. pp. 40.

razonable. La alegoría es clara, Wenders está hablando de la ceguera en la que nos hallamos inmersos debido a la significación mediática de la imágenes sin sustancia que provienen de la "televisión anti-estética", como él la llama.

Las imágenes son las huellas de nuestro tiempo. La marca de nuestra cultura son las imágenes. Nuestra cultura es predominante visual. Wenders es un hombre formado en esta cultura, la conoce, la modela, la trabaja, como un alfarero al barro. Las posibilidades del ser humano inmerso dentro de esta cultura son planteadas dentro de un mundo lleno de avances tecnológicos carente de valores éticos y espirituales. Por enésima vez Wim antepone al hombre frente a la tecnología, o la inversa. ¿Qué es más prioritario? Humanista planteamiento que permite al espectador adentrarse con relativa facilidad a la compleja temática del filme. Lejos de la mera anécdota "fantástica", el filme invita a la reflexión acerca del lucha entre personas y mundo mediatizante. La pregunta aquí es ¿hasta dónde puede llegar la manipulación mediática y tecnología a controlar las vidas de los humanos?

Pensar en las computadoras para ciegos, las naves espaciales, los hologramas tridimensionales, la clonación, la red de redes en 1900 era tan sólo privativo de escritores de la talla imaginativa de Jules Verne. En la década de los 30, el periodo entre guerras permite el desarrollo científico y técnico como parte de la carrera armamentista. El género de *ciencia-ficción* comienza a ser tomado en cuenta como género literario debido a la presencia de escritores como H.G. Wells, quienes muestran su preocupación de este desarrollo desmedido, así como sus posibles consecuencias en la vida cotidiana. Para los 60 el género toma elementos de la literatura fantástica y de terror, convirtiéndose en uno de los más socorridos. El común de las personas buscan un sitio donde colocar sus miedos, fobias y fantasías. De ahí el gran éxito de Chris Carter y sus series *Millenium* y *X-Files* donde explota las antiguas fórmulas del género para darle al público gringo (que cada vez más notoriamente es el del mundo entero) los elementos necesarios para "exorcizar" sus miedos. Es precisamente este aspecto popular del género el que permite a Wenders abordar "desde adentro" el problema de la cultura visual globalizadora. Nos estamos acercando a un punto en que será posible "resucitar" muertos a través de la *crionación*. ¡Por Dios! El científico de la película está dándole una reinterpretación al papel de Doctor Frankenstein. Sam, el científico de Wim, experimenta con los avances tecnológicos –desafiando a la naturaleza– para recuperar la vista de su madre ciega y la suya propia. En este sentido, es el Dr. Frankenstein, quien por medio de su amplios conocimientos y su ciencia trata de ponerse al nivel de Dios, sintiéndose capaz de devolver la vista a una ciega. Capaz de crear un ser vivo mejor que el original. Los monstruos resultantes de estas experimentaciones son un símil claro de lo que puede pasar cuando el hombre soberbio, "ciego", se siente capaz de manipular la realidad a su conveniencia.

El espejo.

Ayer mientras la ciudad dormía tuve un sueño. Afuera de la habitación sólo se escuchaba el ruido del televisor que debí dejar prendido. Pasaban *La doble vida de*

Verónica. Pensé en las posibilidades de tener un gemelo en cualquier parte del mundo. Sentí miedo: no quisiera que ese posible gemelo existiera. Pero en mi sueño todo estaba claro; él existía y como en la película de Kiesloswki era mejor que yo en todos los aspectos, por eso él debía permanecer y yo esfumarme, permitirle cumplir con su misión. Entonces las imágenes se mezclaron: Irene Jacob, la doblemente bella Verónica, entró en la sala con un vaso de leche. La maquinaria de su respiración se escuchaba exaltada como si hubiera tenido que hacer un esfuerzo extra para llegar hasta ahí. Ese distante punto del mundo que era la sala de mi casa. La amé con sólo verla, asustada como un ciervo hembra en pleno bosque lleno de cazadores. Ella sentía miedo, de mí y de verse repetida triplemente en el televisor que seguía encendido. La conduje a mi recámara. Al principio del caótico sueño no me percaté que afuera llovía con furia y que ella estaba completamente enjugada en su sombra. Le presté una toalla y la conmine a que me contara cómo había llegado hasta ahí, justo a la mitad de mi sueño. Ella calló bucólicamente, negándose a entender el lenguaje de la ensoñación. Tomó un poco de la leche que contenía el vaso con el que había permanecido desde su singular aparición. Enfrente de la cama había un maltrecho espejo de cuerpo entero, objeto que la asustó sobremanera a Verónica/ Irene. La posibilidad de ser reproducida por cuarta vez pareció no resultarle agradable.

Con personajes que parecen haber salido de la imaginación de Dommartin, más que de Wenders –con quien escribió el tratamiento preliminar–, *Hasta el fin del mundo* "sacrifica" la consabida visión introspectiva de los personajes en aras del dinamismo narrativo; siendo este uno de los elementos que más le han criticado sus seguidores de cabecera. La posibilidad de hablar de un mundo dominado y dependiente de la imágenes ilusorias que hemos creado a través de los medios masivos de la realidad es de entrada una labor nada fácil, sobre todo si se considera que la manera de hablar de ello es a través de uno de esos medios. Hoy la posibilidad de reproducir imágenes cada vez más apegadas a la realidad es posible con la invención de máquinas y materiales cada vez más avanzados. Las películas en formato IMAX, los DVD y los juegos de *realidad virtual* son un hecho; han dejado de ser exclusivos de los narradores de *ciencia-ficción*. Como hemos visto este género busca reflexionar acerca del papel que la ciencia y la tecnología tienen en la vida de los humanos. Muchos filósofos, escritores, analistas e incluso científicos advierten el peligro latente que existe en la utilización indiscriminada de estas herramientas. Muchos otros defienden vehementemente sus ventajas, beneficios y aplicaciones. En la actualidad, si un niño acostumbrado a jugar en el Playstation (lo último en video juegos de SONY) lee la célebre novela de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, más que encontrar una historia de *ciencia-ficción* en la que se describe un aparato capaz de reproducir hologramas de seres humanos –una de las primeras alusiones a la tan en boga término de la *realidad virtual*– hallaría una reseña muy común de algún nuevo juego, programa televisivo o película de estreno, nada más.

Debido a lo ambiguo que se ha vuelto el manejo del término, a los niños, jóvenes e incluso adultos del mundo entero nos cuesta cada vez más trabajo discernir acerca de qué es real y que no. A finales del siglo XX, los seres humanos comenzamos a darnos cuenta de que la tecnología (principal generadora de cultura visual) había invadido las esferas más íntimas de nuestras vidas. Los televisores se hallan incluso donde no dejamos que entren los extraños: las recámaras. Hay cada vez menos lectores

de libros, prefieren ver la adaptación cinematográfica. Hay cada vez, eso sí, miles de millones dispuestos a pagar "lo que sea" por asistir a la *premiere* de la más reciente película de *Star Wars*. Son menos los niños interesados del mundo por los juegos y juguetes tradicionales de sus respectivos países, ahora para que un juguete pase por bueno debe ser de marca (americana de preferencia), electrónico y muy vistoso. Hay cada vez más millones de televidentes a la expectativa de lo que está pasando en Medio Oriente, en Marte o con el partido de la selección mexicana. Son pocos los que conservan la arcaica costumbre de consultar el periódico y entablar una charla con el vecino de abajo. En los albores del nuevo siglo, los humanos hemos alcanzado cumbres insospechadas. También hemos perdido batallas que consideramos ganadas.

Entonces regresé a la sala y volví al televisor: espectaculares puestas de sol se combinaban con letales caídas de bombas atómicas, mientras ella cambiaba de canal. Afuera la lluvia escampó. Cuando entré de nuevo en mi habitación brinqué; me había olvidado de Verónica/ Irene, mujer mirando al sureste. Ella se hallaba en estado de trance, lo cual contribuyó mi grado de exaltación. La prosa de sus cabellos se detenía en las comas de sus caderas. Los dos puntos de sus pies daban las coordenadas exactas de su actual ubicación en el espacio y el intemporal algoritmo de su respiración.

-He sido enviada- dijo no muy contenta con mi presencia.

-Todos lo somos- le contesté irónico. Me dirigí hacia el camastro, me desvestí y me dispuse a leer un fascículo de electricidad doméstica con completa indiferencia de su gratísima presencia, en otras circunstancias. Ella aseguró por más de tres horas –fue el tiempo que me pareció transcurrió mientras se secaban los párrafos de sus vestiduras– que había sido enviada. Insistió que su misión era traer paz a "este mundo desbocado". Yo reí complacido de la simpleza de ingenio de la aparecida y decidí que era hora de despertar. A la mañana siguiente ella ya no estaba; sólo la nota manuscrita: "Creemos vivir. En realidad empleamos todo nuestro tiempo en morir. Cuando más febrilmente vivimos, con mayor rapidez encontramos la muerte". Traté en vano tomar con calma tan fúnebres palabras. Las campanas de la parroquia cercana repicaban a muerto. Comprendí todo en un instante. Los amos de la máquina de hologramas habían decidido dejar de proyectarme en estas coordenadas.

En la película Wim desea mostrar hasta dónde hemos llegado con nuestra cultura visual y las herramientas que la hacen posible. La realidad está condicionada por las imágenes, pero no por las que todo mundo puede ver al abrir los ojos. Son las imágenes producidas (manipuladas) de la televisión, el cine y los demás medios audiovisuales las que determinan el marco de referencia de lo que se entiende por realidad. Las frases de la década de los 70 esclarecen esta teoría: "Si no sale en la tele es porque no existe". "Tres portaviones de la armada alemana estarán en exhibición en el Zócalo capitalino, asista con su familia". "¡Claro que es cierto!, lo vi con Jacobo". Acerca del nivel de impacto en nuestras conductas de los medios masivos de comunicación *The Truman Show* es un ejemplo esclarecedor. La idea de este tipo que sirve como conejillo de indias para una cadena televisiva, quienes le "construyen" toda una vida que será observada por millones de televidentes morbosos, prácticamente desde su nacimiento.

La realidad, lo real, son conceptos que se tornan cada vez más complejos y ambiguos. Los medios masivos de comunicación tienen la capacidad de crear vidas, situaciones, escenarios y acontecimientos de la manera muy convincente. A la par poseen la capacidad de destruir vidas, carreras políticas, artísticas y aristocráticas en un santiamén. Así, en las últimas décadas hemos presenciado el ascenso de artistas del rock, políticos y gente del *Jet Set* desde la comodidad de nuestras recámaras. Pero también hemos sido testigos de los peores escándalos de estas esferas. La televisión está actuando como el regulador número uno de nuestra conducta. Adecuamos nuestros horarios de alimentación, trabajo y reposo conforme la programación televisiva. Organizamos nuestras actividades de fin de semana dependiendo de lo que vayan a pasar en tal o cual canal. Cuando sabemos que no podremos disfrutar de la transmisión de alguno de nuestros programas favoritos, por alguna circunstancia infortunada como ir a ver a algún hermano que vive lejos, dejamos grabando la videocasetera. ¡Bendita videocasetera!

La televisión está haciendo justamente lo que el artefacto de Wenders en *Hasta el fin del mundo*, capturando nuestros anhelos, miedos y sueños; para después manipularlos "conforme a las demandas de los propios televidentes". La televisión se ha convertido en una máquina capaz de generar imágenes; ya no sólo de reproducirlas. Peor aun, es capaz de "construir una realidad totalmente ajena a la nuestra que nos seduce". Vivimos ensoñados por las imágenes que este aparato puede brindarnos. Los usuarios sabemos que en él podemos "hallar respuesta a todas las preguntas trascendentes de la vida". El panorama es monstruoso. La esclavitud intelectual tiene un nombre: los programas de televisión. Wim Wenders ha construido bajo la homologación de géneros una analogía de los tiempos de la esclavitud mediática.

Víctimas voluntarias de la realidad ficticia de la televisión, reducimos nuestro otrora complejísimo concepto de **realidad** al que ella nos impone. Para nosotros no hay mayor realidad que la que vemos en la televisión. Pensar en realidades (imágenes) alternas, ¡imposible! O es que acaso, ¿estamos dispuestos a sacrificar ocho horas diarias de programas televisivos, por una hora a la semana de lectura, por salir al parque a ver *girar el mundo*? Necesitaríamos estar locos o sin suministro eléctrico para impedir que nuestros ojos y nuestro cerebro se saturen de imágenes de vital importancia para nuestro correcto desarrollo físico, psíquico, espiritual e intelectual.

Importa destacar que la película es irregular y por momentos grandilocuente. Wenders abusa de la retórica y en ocasiones cansa intensamente al mostrarnos una narración con huecos, que bien podían haber sido omitidos sin alterar en nada el desarrollo de la historia. Estoy convencido de que Wenders tuvo en sus manos uno de los proyectos más ambiciosos de cuantos ha realizado. Por momentos supo dar cauce a sus ideas y en otros francamente se perdió en el mar de la conjeturas, la indecisión: no supo qué hacer, ni qué cortar.

Lupe Vélez en lupa.

Salió del salón de baile triste, muy triste. No esperaba esta respuesta. En fin, la vida me deparará otras cosas, se dijo para darse confianza. Guadalupe Vélez, joven bonita. Veinticinco años. Oriunda del Estado de Puebla. Homónima de la famosa

actriz de cine. Estudiante de arquitectura. Ni alta ni baja. De buen ver y mejor caminar. Lupe es una de las chicas más cotizadas en su facultad. El día de hoy no ha sido muy bueno. Ha recibido la triste noticia de que no fue aceptada para representar el papel de Sor Juana en una obra de teatro. Distraída choca con otra muchacha al bajar por las escaleras que conectan el salón de baile con el pasillo central de la macropalza cultural. La sorpresa de ambas fue mayúscula al descubrir que son idénticas. Lupe livida le pregunta -¿quién eres, cómo te llamas?-. La otra muchacha no menos confundida apenas puede responderle -Carmen Montejo, ¿y tú?-. Lupe ríe de buena gana y responde. La otra suelta a su vez la carcajada. Lupe Vélez y Carmen Montejo se hacen amigas, salen de la macropalza, bajan por la calle que va a dar a un pequeño parque. Lupe y Carmen, amigas gemelas, se sientan en el borde de una fuente y ven por cuadruplicado el mismo rostro. La realidad nos engaña constantemente, por eso es que nos contamos a nosotros mismos mentiras, para que cuando la realidad nos mienta no nos tome por sorpresa.

Las dos muchachas se miran como buscándose en el interior la una de la otra. Personas que pasan por ahí se muestran complacidas de ver cómo dos hermanas gemelas (¿qué otra cosa podía pensarse?) aún se sorprenden con el paralelismo de sus rostros. Pero, Lupe y Carmen no están tan convencidas de ser idénticas. A Lupe le apasiona el teatro y sueña con llegar a ser una actriz de abolengo y darle la vuelta al mundo representando los papeles más complicados e interesantes. Carmen es más realista, menos soñadora, se conforma con ser gerente de una gran empresa trasnacional o dueña de una cadena de supermercados. Las dos comparten la ilusión de no ser tan sólo la típica mujer mexicana: abnegada, sumisa, dependiente del cónyuge. Ellas por lo menos no piensan terminar como sus madres. Pasado un tiempo Lupe le propone a Carmen que vayan a su escuela, para ver qué reacciones tienen los *perros* de sus compañeros. Carmen no acepta porque ha quedado de verse con su madre en el Zócalo una hora más tarde. Parece que las dos han arribado al punto al que arriban tarde o temprano los desconocidos: el silencio. La incomodidad de no saber por dónde iniciar una charla con una persona de la que desconocemos todo, nos obliga a sostener un diálogo sordo que suele ser incómodo. Nada de lo que está pasándose ha salido en las ridículas historias que pasan en la tonta serie esa de "*Misterios de nuestro mundo*", comentó para sí Lupe, mientras pensaba en algo más que decirle a su fiel copia de carne y hueso, quien había adoptado una actitud expectante.

Flotando sobre la Tierra, observando, no actuando.

Al principio de la película, los sueños de Claire se "deslizan sobre una tierra desconocida". Al tiempo que escuchamos *tierra desconocida* vemos tomas de la Tierra desde el espacio, pero luce oscura, parda, irreconociblemente fría, como un mapa geológico. Al final de la película, Claire está literalmente desplazándose sobre la Tierra como miembro de Greenspace, el equivalente de Greenpeace en el siglo XXI. Ella es una tripulante de la estación espacial que monitorea los océanos, protegiéndolos de la contaminación. La última toma de la película nos da la visión que Claire tiene de la Tierra desde el espacio exterior. Es esencialmente la misma toma del principio. Sin embargo, la vista del principio era oscura; ahora presenciamos un planeta exuberante, verde-azul, cuidado por la protagonista. Aquí lo que se maneja es la idea de una especie de Diosa-Madre, que vuelve a la antiquísima tradición de la religión

matriarcal, como lo hace el joven escritor mexicano León R. Zahar en su primera incursión narrativa *La bruja de Afkah o la tercera Diosa*. La simetría entre el cuidado del planeta y de la humanidad por medio de esta Diosa-Protectora-Dadora de Vida tiene que ver con la idea de "involucrarse" y contribuir de algún modo a que esto sea posible y que mejor por medio de la figura de la Mujer-Madre.

Decidieron separarse, aunque una extraña fuerza les decía que si hacían eso tal vez no volverían a verse nunca. En ese momento de desorientación a ninguna de las dos se les ocurrió preguntarle el número telefónico a su reflejo. La mente es así de traicionera cuando necesitamos que esté alerta, se duerme y al revés. Jugando el loco juego de las equivocaciones verbales la boca de Lupe expresó su contrariedad, "no te puedes ir, no dejes caer en mí a la soledad". Carmen de inmediato recordó al cursi canción de Emmanuel que tanto le gustaba de niña. Pero no supo como corresponder a las palabras de su gemela desconocida. En una ciudad como la nuestra las cosas más insólitas se ven a diario. *Para mentiras las de la realidad, te ofrezco todo y luego nada te da.* Mas hallar en medio del caos metropolitano a tu rostro idéntico no es un acontecimiento ante el que uno actúe con la menor despreocupación. Ahora si agregamos a esto el hecho de que la otra persona lleva consigo como un estigma el nombre de otra actriz de cine como el tuyo, entonces el hecho adquiere un tinte tragicómico musical. La vida es así, todo el tiempo nos hace creer que la estamos viviendo, pero la realidad es otra cosa muy aparte, que muy probablemente jamás lleguemos siquiera a dilucidar.

Auto obsesión y auto edificación.

Claire: Esto es hermoso.

Henry: ¡Hermoso! El papel tapiz es hermoso. No estás viendo en el alma humana...cantándose a sí misma...a su propio Dios!

Claire: No sé nada acerca de Dios.

Henry: El Dios que está entre nosotros. ¡Míralo! No necesita nada.

Claire: Necesita todo.

Henry: (confundido) ¡Oh, no! ¡Nada! ¡Nada!

Claire: (suspirando) Estamos equivocados. ¹³⁹

El diálogo transcrito arriba se realiza mientras Claire y Henry Farber (Max von Sydow), padre de Sam, revisan los resultados del "sueño grabado". El repetido uso de la palabra "nada" por parte de Henry Farber revela en él su rasgo nietzschiano que sólo un actor que ha interpretado a Jesucristo puede llevar a cabo. (von Sydow interpretó a Jesús en 1965, en *La más grande historia jamás contada*).

La meditación de las imágenes.

Genç: Viven para ver sus sueños. Cuando se duermen, sueñan sobre los sueños que ya habían tenido.

¹³⁹ Textos extralidos directamente de la película.

No es el acto de verse a sí mismos lo nocivo para los personajes de esta película. Es el acto de verse a sí mismos a través de los medios. En todo momento están acosados de video cámaras, televisores, video faxes, por todas partes y a toda hora. Gene dice "no conocía la cura a la *enfermedad de las imágenes*". En este punto es importante destacar que las imágenes no son lo que vemos. Las imágenes tan sólo son creaciones. Una versión mediática de lo que existe en verdad. Hoy, una imagen no puede existir sin su medio (televisión, fotografía, cine). Lo que estamos *viendo* es otra cosa. Algo más perceptual que visto. La pregunta entonces es: ¿la imagen es el medio?

Incluido en el laserdisc japonés de *Hasta el fin del mundo* se halla el documental de una hora de Sean Naughton llamado *La isla de los sueños*. Este trabajo se rodó mientras Wim trabajaba en Japón en el estudio HDTV las imágenes de los sueños para la película. Wenders es el narrador del film, que comienza con una toma de una pila de basura. La pila se constituye de autos chatarra, en un sentido alegórico Wenders dice, "todas las cosas se convierten en basura. ¿Nuestras imágenes también se convierten en basura?" Esta pregunta adquiere mucha relevancia si pensamos que esas "imágenes basura" pueden ser nuestros propios sueños. Las secuencias de sueños en la película se presentan de manera muy convincente, debido al trabajo digital que hay tras ellas, imágenes que han sido manipuladas. Así las imágenes que se tomaron para la película, como en todos los demás casos, son mediatizadas. En ese sentido, los sueños se vuelven imágenes que han sido mediatizados por nuestro subconsciente. Son como videos de imágenes vistas y almacenadas que también están mediatizadas.

Así las cosas, ninguna de las dos podía asimilar con familiaridad un hecho tan inaudito. No tenían experiencia que pudiera ayudarlas a resolver el enigma que tenían literalmente en la frente. "No será un espejismo", pensó Carmen, "de serlo tal vez ella no esté aquí conmigo, ni yo con ella. Puede deberse a una de esas malas jugadas que nos aplica el cerebro de vez en cuando. Como los tipos que tienen un miedo exacerbado a la muerte y el gacho de su cerebro les impide pensar en otra cosa. Grandes o pequeñas las visiones nos atormentan y nos complacen a lo largo de nuestra vidas. Hay quienes no tienen tiempo para fijarse en la realidad, prefieren estar inmersos en sus visiones. Soñadores, ególatras, escritores, pintores, cineastas pasan su vida tratando de descifrar esas visiones que los atormentan".

Mirarse en el espejo a sí mismo.

Henry: (a Edith) ...aquí estás, viéndote morir.

Mirar a través de los medios no es la única manera dañina de mirar en el film. En muchas formas, mirarse a sí mismos es también dañino. El caso más evidente es la obsesión de Claire, Sam y Henry por sus propios sueños, a lo que Gene remarca, "¡ustedes son drogadictos de sus propios sueños!" Este mismo fenómeno se repite en varias partes de la película, aunque de manera no tan obvia. Es más notable en las parejas de Claire-Edith, y Sam-Henry. Lo que se evidencia aun más cuando Claire funge como "los ojos" de Edith. En la escena que Claire está "grabando" imágenes de la hija de Edith, para luego reproducirlas para ella, la hija se dirige a Claire como si fuera Edith en persona. Claire se comporta como cualquier camarógrafo de televisión lo haría, pero el subtexto permanece ahí.

Hay muchas clases de espejos, los de cristal son los más comunes. Pero nadie piensa en las mujeres espejo, en los libros espejo y en los sueños espejo. Ejemplo de los primeros son estas dos jovencitas que sin sospecharlo tienen otra imagen de sí mismas, que anda deambulando por el mundo, como un fantasma sin sustancia que percibe una realidad ajena a la otra parte de esa misma imagen. Las imágenes pueden llegar o no a conocerse, al mundo no le interesa ninguna de las dos, pues está demasiado ocupado viéndose en el espejo de la armonía cósmica como para voltear sus ojos en los diminutos seres que nosotros somos. En cambio, nosotros diminutos y efímeros, que tenemos tiempo de fijarnos en él, preferimos vernos egoístamente sólo a nosotros mismos. De esta ceguera dual nace el desconcierto y la ilusión que todos llevamos a casa de que conocemos la realidad.

El extraño complejo de Edipo de Sam.

La madre de Sam queda ciega (él, también está cerca de correr la misma suerte); imprudentemente la mata con las imágenes que ha batallado por mostrarle; dice, "quiero que mi padre sepa que lo amo". En una de las secuencias oníricas vemos a Henry Farber corriendo hacia quien está soñando, que suponemos es Sam. Los brazos de Henry se ciernen amenazadoramente y su rostro tiene una mueca grotesca. Cuando esta secuencia está por finalizar, Henry se convierte en Claire, corriendo hacia Sam con las manos abiertas como si lo estuviera recibiendo tras un largo viaje.

Lupe y Carmen, Lupe y su otra cara, la otra cara y Lupe, Carmen y Lupe, Carmen y su otra cara, la otra cara y Carmen se han encontrado sólo para descubrir que ahora que finalmente el mago del azar las ha reunido, están más solas que nunca antes en el concierto de rostros anónimos que cubren la urbe. La mente nos miente seguido, más si se trata de la información que viene de los ojos, esos dos espejos que capturan cientos de imágenes que aún no estamos preparados –quizá nunca lo estemos– para analizar con calma. Las dos chicas se despiden, no muy seguras de que eso sea lo mejor. Lupe enfila hacia el metro más confusa que al inicio del relato cuando recibió la noticia de que no sería ella la interprete de Sor Juana. Carmen avanza errabunda, como si no quisiera recordar nunca más lo que ella insiste en llamar ilusión. Para mentiras las de la realidad...Llega a la plaza central donde la bandera ondea en lo alto, los niños juegan con papalotes en forma de águilas. Participes de un súbito encuentro con la realidad ilusoria de la ciudad, Lupe y Carmen han sido testigos de que los humanos conocemos poco, o casi nada de lo que la vida puede ofrecernos.

3.5 ¡Tan lejos y tan cerca!: reflexión de la condición humana desde un punto de vista celestial. Segunda parte.

Al término de las *Alas del deseo* aparece un letrero que era en principio anecdótico *To be continued...* Wenders puso este comentario que consideró muy oportuno no porque tuviera planeado seguir con la saga de los ángeles que protegen a Berlín, si no porque de algún modo resultaba una buena conclusión a algo que era cíclico y por ende interminable.

Si en *El cielo sobre Berlín/ Las alas del deseo* asistimos a la caída de Damiel, quien se enamora de una humana como posibilidad máxima para abandonar su estado etéreo para convertirse en otro mortal más, capaz de disfrutar y sufrir el maravilloso fenómeno que implica estar vivo. En ¡*Tan lejos, tan cerca!* seremos testigos de la lacerante caída de Cassiel hasta convertirse en Karl Engel. En la primera Cassiel vio cómo se fue desarrollando la historia de Damiel, en la segunda jugará el papel protagónico.

Las alas del deseo terminaba con la imagen del ángel Cassiel sentado solo en el hombro del Ángel Dorado de la Victoria. Perdido, tal vez fascinado, recorría Berlín con la vista. El último título de los créditos decía: "Continuará". Era 1987 y no nos tomamos ese anuncio demasiado en serio. De hecho, yo quería con esta promesa que Otto Sander sintiera que Cassiel no se iba a quedar ahí arriba para siempre. Un día bajaríamos de ahí. Nadie podía adivinar que dos años más tarde se hiciese realidad algo que en 1987 aún parecía ciencia-ficción. De repente la gente pudo derribar el Muro, sin estar heridos, al igual que los ángeles. Este acontecimiento no sólo cambió el aspecto de la ciudad. A partir de ese momento, el mundo entero se resquebrajó, lo cual cambió la percepción que teníamos de él.¹⁴⁰

Cuando el niño era niño se preguntaba ¿qué es bueno, qué es malo? La caída de Cassiel no será tan amorosa como la de Damiel. Por el contrario estará marcada por la eterna lucha dialéctica entre el bien el mal. Cassiel se hace una pregunta fundamental, ¿cómo puedo ayudar a los demás? A raíz de este simple cuestionamiento el ángel comienza su transformación en persona. La caída es planteada en esta segunda historia de ángeles – que no por eso es una secuela – de una manera diametralmente opuesta a la primera. Cassiel tendrá que experimentar el dolor y sufrimiento humano hasta el límite: la muerte. El Berlín al que ha descendido es una cruda estampa del acelerado mundo contemporáneo, en él, Karl Engel (la persona en que devine Cassiel) será varias veces tentado por el *maligno*, encarnado magistralmente por Willem Defoe (Emit Flesti) quien lo orillará a las partes más subterráneas de la ciudad donde traficantes de armas y pornografía mantienen su idilio con las fuerzas del mal. En esta ocasión Wenders habla sin tapujos de los mafias, mundillos y submundillos que son parte de la emblemática ciudad de Alemania.

Cassiel, en tanto que Karl Engel es quizás el hombre que sabe demasiado, como en muchas películas de Hitchcock, un ciudadano inocente que se ve envuelto en un asunto

¹⁴⁰ Wim Wenders citado en DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México. Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 41-42.

que lo sobrepasa. De hecho, no hay nadie tan bueno e inocente como este ciudadano recién nacido al mundo. Las aventuras de Cassiel se convertirán en un *thriller*. Esa historia que se mezcla con su propia vida tiene que ver con armas, y más precisamente un negocio de armas donde éstas –*instrumentos de violencia*– se intercambian con imágenes de violencia.¹⁴¹

Ahora los ángeles no podrán proteger a Karl Engel de entrar por equivocación a este peligroso mundo que ha dejado tras de sí el fin de la Guerra Fría, donde por un breve momento el mundo parecía haber entrado a una etapa más razonable. Pero no pasaría mucho tiempo sin que se buscaran nuevos enemigos hasta encontrarlos. Bajo este contexto de incertidumbre política, reaparece el ángel Cassiel con una misión definida: hacer que los seres humanos sepan lo valioso que es la vida y las muchas razones que hay para permanecer con este *obsequio*, pese a lo triste que podría parecer. Vivir es difícil, siempre lo ha sido, pero en los tiempos en que *hay una fuerza invisible que nos lleva justo hacia donde no queremos*, la vida se vuelve aun más complicada.

La misión de Cassiel, con objeto de servir mejor, es descubrir cómo la gente ve y escucha, cómo percibe el mundo. En muchos sentidos es una misión suicida, pero sólo porque quiere aprender cómo ayudar a las personas, quiere descubrir por qué están tan absolutamente absorbidas por el mundo, por qué han perdido el estado de susceptibilidad a lo desconocido y por qué tienden cada vez menos a lo invisible. De hecho, hoy en día la gente está abrumada...hay un momento en que Cassiel dice a Raphaela (Nastassja Kinski): "Los humanos no han conquistado el mundo, el mundo los ha conquistado a ellos". Creo que vivimos en un mundo donde esto es una realidad. ¿Una moraleja para esta historia? Quizás la frase de Fyodor Dostoievski, que Gorbachov mencionó una vez: "El secreto de la vida humana no radica en el hecho de que uno vive, sino en para qué uno vive".¹⁴²

La cinta es una referencia al cine. Por eso en ella Wenders se pregunta incesantemente, ¿cuál es la función del cine?, ¿cuál debe ser la responsabilidad de las personas que se encargan de realizarlo? Wim pasó cuatro años en Estados Unidos, lo que le permitió entrar en contacto directo con el cine que cimentó las bases de su formación. Mas esta vez Wim tuvo oportunidad de ver cómo ese cine al que tanto debía se había prostituido en busca de los éxitos en taquilla. El cine estadounidense se había convertido en una importante fuente económica para el país de las barras y las estrellas. Sus películas –carentes en su mayoría de fondo– comienzan a monopolizar de manera apabullante las salas de proyección del mundo entero. El fin de la Guerra Fría permitió a Hollywood volver por sus fueros en Europa, donde el público se hallaba ávido de conocer lo *nuevo* de esta cinematografía de Rambos, Rockys y Karate Kids; y pasar un rato de sano esparcimiento.

El cine no ha sido creado para distraer del mundo sino para referirse a él "¿Cómo vivir?" y "¿para qué vivir?" son preguntas que el cine ya no se atreve a hacer. Las películas evitan cada vez más plantear estas preguntas e intentan por todos los medios ahorrarse el tener que contestarlas. Cuentan de hecho historias de vida y muerte pero

¹⁴¹ Wim Wenders citado en DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 42-43.

¹⁴² *Op. cit.*, pp. 43.

no como si fuera cuestión de vida y muerte. El cine huye cada vez más del auténtico cine. Sus raíces se adentran cada vez más en lo irreal del cine, y no en la "vida".¹⁴³

A Wenders le preocupa la misión del cine para con sus adeptos. No se trata de una visión egoísta, al contrario es abierta. Lo importante de asistir a una proyección no sólo es pasar un buen momento: la experiencia debe trascender los límites del puro entretenimiento. Es bueno que la gente vaya al cine y se divierta, pero mejor es que vaya, se entretenga y se lleve a casa unos o varios pensamientos que digerir con calma. Últimamente, ese *matiz* se ha perdido en las realizaciones contemporáneas. Estamos inmersos en los dos polos. Las que abusan del aspecto comercial o al contrario que se vuelven demasiado rebuscadas y autocomplacientes.

¡Tan lejos, tan cerca!, es una combinación de ese cine de reflexión, característico en Wim, música y sencillez cromática. La banda sonora está integrada por U2, de quienes es el tema, Lou Reed, Simon Bonney, J.D. Foster, Nick Cave, Herbert Grönemeyer, Jane Siberry, Laurie Anderson, Guy Chadwick, Johnny Cash y The House of Love. De todos ellos, destacan la participación del icono del rock subterráneo Lou Reed, quien aparecerá en la película como él mismo. En esta ocasión los ángeles – en especial Rapahela – lo seguirán durante su estancia en Berlín del Este. La melancolía y desencanto de las canciones del neoyorkino Reed le darán la atmósfera perfecta a la película, al tiempo de hacer las veces de "anclaje" con la cultura estadounidense, como lo hiciera su compatriota Peter Falk en *El cielo sobre Berlín*. No menos importante es la colaboración entre Wenders y el grupo irlandés U2. Apenas tres años antes, en 1990, realizó un video-magazine como contribución para *Red, Hot & Blue* de la participación del grupo en el día internacional de lucha contra el SIDA, el 1 de diciembre. De esta estrecha amistad surgirá años más tarde la conceptualización del proyecto *El hotel del millón de dólares* (1999-2000), la película más reciente de Wenders sobre un guión e idea original de Bono, el célebre vocalista del grupo.

La lucha entre el bien y el mal.

El mal es una constante del ser humano. Es parte integral de su constitución. Así como tenemos una gran capacidad creadora: basta con mirar todo lo que tenemos para darnos cuenta de esto; poseemos también una capacidad destructora ilimitada. Esta dualidad es el motor que nos ha convertido en lo que somos hoy: mitad bárbaros, mitad seres civilizados. La lucha dialéctica en el hombre y su comportamiento ha sido estudiada desde las más diversas disciplinas del conocimiento humano. Teología, ética, sociología e incluso la astronomía, son sólo algunas de las ciencias que han analizado el concepto del *mal* desde sus perspectivas. Sabemos que el mal ha acompañado al hombre desde el principio del tiempo. El *mal* está latente hoy. Tenemos la certeza de que estará con nosotros hasta la consumación de los tiempos. El *mal* desde un punto de vista teológico, por ejemplo, es todo aquello que nos induce, conduce, seduce hacia un comportamiento contrario a lo estipulado por la ley de Dios. Eva cayó ante la seducción del *mal* y comió del fruto prohibido, de ahí devienen –según la religión judeo-cristiana– gran parte de los males que aquejan a la humanidad

¹⁴³ Wim Wenders citado en DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 43.

como la muerte. La ciencia de la astronomía halla en la antimateria y los hoyos negros, por mencionar dos ejemplo clásicos, su percepción del *mal* dentro del orden cósmico del universo. Esta noción no se asocia a algo malo en términos cotidianos, sino más bien en términos negativos. Vemos entonces como el *mal* es fácilmente asociable con lo negativo: la muerte, la holgazanería, la lujuria exacerbada, la envidia, el asesinato, la drogadicción, el desempleo, el desequilibrio emocional, la enfermedad, el excremento, entre muchos, son parte del concepto del *mal*. Esta fuerza inherente a nosotros provoca que halla tantos y tantos problemas en el mundo, tales como: el hambre, la intolerancia, el abuso, el asesinato, el odio, el enriquecimiento ilícito y muchos más. El *mal* está directamente vinculado a la destrucción y la muerte, según el célebre filósofo alemán, Ernest Becker, los seres humanos relacionan el mal con la muerte. No puede haber peor mal para los seres vivos que la posibilidad de dejar de existir. A partir de este postulado Becker ¹⁴⁴ realiza un interesante estudio acerca de los mecanismos que la humanidad ha fraguado para derrocar a la muerte.

Willem Defoe, (Emit Flesti) es la alegoría depurada del *mal* en *¡Tan lejos, tan cerca!* Su función es "seducir" al inexperto Karl Engel por el mundo del tráfico de armas y la pornografía. Su papel es calve para entender el mensaje implícito del filme. Es verdad que Wenders elabora una crítica metafórica del *infierno* político de la Alemania en proyecto de reconstrucción a principios de los 90. Pero al mismo tiempo habla de los *infiernos* que cada uno de nosotros lleva consigo, en su vida privada. Es precisamente este el punto más rescatable de esta segunda incursión angélica en la obra cinematográfica wenderiana.

Juntar ambas tramas no es muy práctico sin embargo. Cada una tiene un tratamiento distinto. El mismo realizador expresó que no deseaba volver a la fórmula de una para realizar la otra. Cassiel y su caída, radicalmente más cruda que la de Daniel, hablan de la necesidad de reencausar nuestra vida en el punto en que nos alejamos de la prioridad ¿cómo y para qué vivir?. Desde el momento que nos olvidamos de nosotros mismos para fabricar artefactos de tiempo, máquinas de sueños, herramientas financieras, medicina para olvidar, cultura para no sentir y dispositivos espaciales que buscan en la infinidad del espacio lo que no hemos podido encontrar en nuestros corazones, el *mal* ha triunfado. Encegueciéndonos, seduciéndonos, engañándonos ha podido hacernos caer en la tentación de autodestruirnos y con nosotros al planeta entero. Estamos suicidándonos paulatinamente, pero no nos damos cuenta, o no queremos darnos cuenta.

Película de transición, de crisis, *Tan lejos y tan cerca* refleja de manera clara la situación que vive actualmente Europa en general y Wenders en particular. Sin duda no es una obra lograda; pero aunque muy dispareja, también es muy atractiva. Por lo menos, viendo esta película se siente -aún en sus peores momentos- que detrás de ella está un gran cineasta. Que este cineasta esté pasando por una crisis creativa, no impide reconocer su inteligencia y su gran valor. Y su dominio del cine. *Tan lejos y tan cerca*, como toda la obra de Wenders, es visualmente impactante, con una gran producción

¹⁴⁴ BECKER, Ernest, *La lucha contra el mal*, Traduc. Carlos Valdés, México, F.C.E., 1977.

que consigue imágenes de gran belleza y enorme fuerza (las escenas iniciales, por ejemplo). Igualmente en lo que tiene que ver en la utilización de la música. El realizador ha dado muestras de un talento que ratifica aquí no sólo por la partitura de Petitgard, sino sobre todo por la forma de integrar el rock, música que lo formó y que conoce a la perfección.¹⁴⁵

Alegóricamente esta segunda historia acerca de la caída de los ángeles plantea la de los seres humanos en la perdición del *mal*; sin tomar una postura moralista, sino crítica. Grata es la sorpresa de quien ha llegado a ver la cinta. Para los cinéfilos representa una obra maestra que ha sabido capturar la problemática actual de los seres humanos. Para todo aquel que ha tenido oportunidad de verla, es una historia a base de imágenes que calan hondo en el concierto colectivo. En ella, Wenders retoma los tópicos comunes en su narrativa fílmica por medio de una fotografía poética que le permite expresar de manera más contundente eso que a él le ha preocupado siempre. Wim ha comprendido que el tema de una historia no es valioso *per se*, es el tratamiento del tema el que le da valor al tema. En *el cielo sobre Berlín*, la fresca del ojo de Henri Alekan, quien no conocía la ciudad, le da una fuerza inusitada a las imágenes que vemos, ahí, somos testigos de los *recuerdos del porvenir*. En *¡Tan lejos, tan cerca!*, será el fotógrafo Jürgen Jürges el cómplice de Wenders para crear una visión parecida a la de la primera película, pero esta vez con un toque más narcótico. Este segundo Berlín es otro en efecto, es Berlín del Este, la otra parte de la ciudad que estaba detrás del MURO. Pero también los acontecimientos históricos que se están sucediendo, muestran a una ciudad distinta a la de la primera.

La caída de Cassiel es desgarradora porque en ella se reflejan las caídas cotidianas de todos y cada uno de nosotros.

Desolación.

El hombre decido que ya no habría para él más mañana. En la habitación en que se encontraba se escuchaba una anodina entrevista con la hora tristemente célebre Karina Yapor (quien ha escrito un libro del "Clan Trevi-Andrade"). Escuchándola a ella, él sintió miedo; un miedo profundo. "El mundo está convertido en un burdo espectáculo, una gran mentira cada vez menos sustancial: más terrorífica. Pena, es lo que todas estas personas me dan. Pena y miedo, es lo que siento de este mundo. No puedo seguir más. ¡Todo esto es una gran mentira!. Los tres libros que el hombre ha escrito -ganadores del múltiples premios- sostienen la esquina de la cama, donde él los concibió. Kilos de papel reciclado hacen las veces de los aditamentos normales de una humilde morada. Libreros atiborrados son el alimento que hace falta en el maltrecho refrigerador del corazón. "Tarde es ya, para cualquiera que aun se dé el lujo de soñar". El hombre camina sin decisión, se dirige a la bañera. "Fue ese último blues el que me terminó de convencer. Los ángeles: esos seres alados, sin sexo, que fungen como cuidadores de humanos, me parecen una idea romántica, tan fuera de lugar, tan sin sentido". La presencia se sintió aludida, lloró sin percatarse que las lágrimas se desplomaban, justo como había visto miles de veces hacer a quienes vigilaba cuando se

¹⁴⁵ Nelson Carro, crítica aparecida en la revista *DICINE*, # 64, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1995, pp. 15.

sentían tristes, quizá demasiado alegres. "Cómo pensar en los ángeles, sino puedo pensar en los humanos. Esos ególatras, como yo, que sólo piensan en sí mismos y para sí. La imagen y la semejanza entretejen en este zaquizamí que es mi razón. Violando el estado natural de la nostalgia, me atrevo a preguntarme ¿qué pasará mañana?". El hombre se sentó frente al televisor que se mantenía apagado desde el día en que vio un programa especial acerca de la prolongación de la esperanza de vida. "¿Qué pasará cuando vivamos 200 años?, ¿trabajaremos 90?, ¿nos desencantaremos más rápidamente de la vida? ¿Tendremos más tiempo para arrepentirnos? ¿La vida nos parecerá más fofa? Tener tanto tiempo, o más bien la posibilidad de tener tanto tiempo resulta espantoso. Resquebrajada la memoria no podrá darse el lujo de olvidar lo inolvidable". La presencia siguió al hombre por la habitación. Estaba preocupado por las intenciones del hombre, aunque sabía que los de su calaña no cumplen lo que prometen. Cuando el hombre se propone algo bueno no lo cumple; al contrario de cuando se trata de actuar a favor del 'mal', dijo para sí la presencia, cuyo rostro era copia al carbón del alma contaminada del hombre. "Emborracharse en defensa propia no sirve de nada; es tan sólo una solución temporal. Vivir en esta intemporalidad impide al exegeta que hay en mí conversar contigo".

Al salvar a una niña que cae desde un balcón, también Cassiel pierde sus atributos fantásticos y se convierte en un hombre común. Como tal, se busca una identidad (Karl Engel) e intenta conseguir un pasaporte, lo que lo lleva a relacionarse con un corrupto comerciante de origen alemán. Otras varias líneas secundarias retoman personajes conocidos de *Las alas del deseo*, el exángel Daniel y la trapezista Marion, el detective Phillip Winter, el viejo chofer Konrad, Peter Falk. Las novedades radican fundamentalmente en un personaje misterioso, Ermit Flesti, Willem Defoe, (o sea, el tiempo mismo, la mayor presión para este nuevo ángel convertido en humano) y un improbable y muy elemental complot neonazi que implica el intercambio de armas por películas pornográficas.

La conversación que el hombre proponía no se llevó a cabo porque este heredero del malestar colectivo se quedó profundamente dormido en el regazo de la maltrecha mesa, sujetando un fragmento de periódico que decía "la única salida es comprar en nuestros almacenes..." Presencia y hombre dialogaron entonces en silencio que es como se acostumbra a dialogar en la "plenitud de los tiempos". Egoístas empedernidos nos obligamos a creer que todo lo podemos, que nadie puede ayudarnos en su colosal lucha por reivindicar la especie humana con la armonía cósmica. Torpes ciegos que deambulan por la penumbra de la soberbia. Vanos estúpidos que constituyen la belleza a cambio de unas cuantas monedas. "Nada denota nada" dijo el hombre en la duermevela de la que parecía querer despertar. "Nada denota nada, ni la forma en que viven estos seres, ni como mueren. Pasan la corta existencia buscando los motivos que sin saberlo les han sido revelados, porque se los han dado desde el principio, incluso antes de que puedan decir 'yo soy'. Motivos que están enfrente de ellos, pero que aun son incapaces de ver nitidamente", exclamó la presencia prosiguiendo el diálogo de sordos y mudos que sostenía con el semiinconsciente hombre que yacía apoltronado en la mesa. "Nada denota nada, ni el trabajo ni la pereza, ni la alegría ni la tristeza. Nada denota nada, porque nada tiene significado, somos nosotros los que neciamente queremos dárselos. Por eso es que sufrimos tanto, a lo largo de la vida, buscando el significado de cosas que nunca lo tuvieron". El

hombre giró un poco un rostro, miró a una de las esquinas de la habitación, creyó ver a un hombre erguido junto a la puerta de la entrada. "Nada significa nada, ni siquiera estas alucinaciones baratas. Nada significa nada, por tanto este sufrimiento no representa nada; esta vida mía no es nada; este dolor lacerante no es, no fue, no ha sido nada; las casas alargadas de mi barrio, los amigos que se han ido, María, los niños, el libro en proceso, mi muerte, el orden del Cosmos no representan nada. Nunca han representado nada. Somos un trozo de la nada que se mueve en el caos de la existencia, que no representa nada". La presencia lamentó las disertaciones macilentas del hombre. "No hallan sus motivos, porque los motivos significan. Ellos están hechos para no ver. La vida es más laberinto. Inicio y fin de todas las cosas este inmarcesible laberinto tiene paredes repletas de enigmas, el laberinto máximo es la vida del hombre que se esmera por salir de él, sin saber que la única salida es definitiva y denota el fin del todo, pero no de las partes que lo componen. Teorema matemático perfecto, el laberinto puede convertirse de finito en infinito. Para algunos es un ejercicio meramente finito, para la mayoría es un problema que nunca se resuelve, por tanto es infinito". La presencia decidió dejar al hombre en sus divagaciones. Al marcharse lamentó ver los esfuerzos vanos del hombre por hallar una cama donde soñar, por hallar el significado de la vida. "No sabe que la vida es este momento -el presente- que justo ahora se nos ha escapado para convertirse en pasado".

3.6 Una ciudad como protagonista. La nostalgia hecha música. *Historia de Lisboa.*

Nostalgia es la primera idea que entra en el espectador cuando piensa en *Historia de Lisboa*. Nostalgia por la ciudad lusitana de Pessoa. Nostalgia en la música celestial de la agrupación –hasta ese momento desconocidos para la mayoría del mundo– *Madredeus*. Nostalgia en la reparación de Rüdiger Vogler en su papel sempiterno de Philip Winter¹⁴⁶. Nostalgia por el *arte de hacer cine* y la búsqueda de una fórmula adecuada para los tiempos modernos. Nostalgia por el milenarismo arte de contar historias.

Enamorarse de la ciudad de Lisboa es tarea fácil. Calles, edificios, alrededores naturales, gente, música, alimentos y cielo, viento, tranvías, el fantasma de Ricardo Reis y el entrañable Eca de Queiroz, bellas mujeres como Teresa Salguero que cantan el *fado*, estremeciendo lo más hondo de nuestro ser. Los sonidos de la ciudad que Winter captura como mariposas sonoras para el proyecto filmico de su amigo, el connotado cineasta Friedrich Monroe (Patrick Bauchau); proyecto que quizá no se realice jamás.

La búsqueda de Wim Wenders por obtener alguna forma de aproximación espiritual con el mundo lo ha llevado de vuelta a Lisboa –locación de la anterior y notable -*El estado de las cosas*- y a un reencuentro con Rüdiger Vogler, a quien Wenders empleará con tanta eficacia en sus grandes filmes de los años setenta.¹⁴⁷

Ocasión singular en la que Wenders conjuga la auto referencia, la música y la nostalgia para hacernos volver la vista a la belleza de los pequeños detalles cotidianos, que hemos dejado a un lado. Philp Winter es el "*King of the road*", Bruno Winter, que diecinueve años atrás se dedicaba a reparar proyectores *en el transcurso del tiempo* ha avanzado en el escalafón, ahora es sonidista y realizará una simpática travesía desde Frankfurt hasta Lisboa en un destartado coche. Travesía en la que por cierto se rompe una pierna. Todo con el fin de concluir un proyecto documental de la ciudad que su amigo Monroe y él habían emprendido tiempo atrás. Al llegar al departamento de éste, encuentra a una pandilla de niños que le informan que Monroe ha partido, sin saber si volverá. También conoce al grupo encargado de la banda sonora, *Madredeus*, quienes se hallan en pleno trabajo creativo. Utilizando una vieja moviola horizontal, Winter proyecta la edición silente de Monroe, recordando el cine de los hermanos Lumière de finales del siglo XIX: tranvías en movimiento, atardeceres, calles barrocas, gente en plazas públicas, caminando por las aceras. Winter se dará a la tarea de recorrer la ciudad en busca de sonidos compatibles con esas imágenes tan elocuentes.

Wenders regresa a un terreno semidocumental con relativa lucidez, lo que no se puede decir de sus anteriores incursiones. Se diría que ha tomado conciencia de su situación de cineasta en crisis y lo expresa bastante bien. Es como si dijera: "me asumo tal como

¹⁴⁶ Este actor-fetiché de Wenders aparece con este apellido en *Alicia en las ciudades*, *En el transcurso del tiempo*, *Hasta el fin del mundo* y *¡Tan lejos, tan cerca!* Ver 2,3,3.

¹⁴⁷ Piers Handling/ Daniel González Dueñas en: DEINWALLNER, Horst J. (Editor), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996, pp. 49.

soy, con mis torpezas y problemas". Lo sabe tan bien que esto le dio ganas de hacer una película chica, con algunos amigos, aceptando las convenciones que esto implica. Él sigue siendo el que pone las reglas del juego, pero lo hace situándose lejos de la bruma cerebral que lo llevaba *Hasta el fin del mundo* y *Tan lejos y tan cerca*.¹⁴⁸

Bella historia carente de estándares grandilocuentes, donde el realizador hallará otra ancla que le permite volver dignamente a su pasado. En 1980, durante el rodaje de *El estado de las cosas*, Wim se percató de la magia de Lisboa, su atmósfera como la de ninguna otra ciudad. La nostalgia característica de su gente que parece estar viendo por las ventanas –aunque éstas no estén siempre presentes– todo el tiempo hacia el mar, siempre hacia el mar. Aquella película como ésta hablan de la percepción wenderiana de la soledad en las grandes ciudades y del lamentable devenir en prostitución mercantil respecto al antiguo arte de hacer cine.

Evocando el humor y tono de *En el transcurso del tiempo* –donde Vogler era un mecánico trashumante que reparaba proyectores–, Wenders continúa ese *quest* filmico hacia la naturaleza del cine, un tema que también explorara en *El estado de las cosas*. En *Lisbon Story*, Winter (una niña portuguesa, Sofia, le pregunta con adorable candor: "¿es cierto que usted se llama *Invierno*?") lee con pasión a Pessoa, descubre el enorme graffiti que Monroe pintara en una pared ("Oh, no ser toda la gente en todos los lugares") y comparte la desesperación del realizador acerca de que el cine se ha vuelto un medio para vender historias no para contarlas.¹⁴⁹

Wim combina su reflexión acerca del cine, con su preocupación por *el estado de las cosas* en la vida de los seres del mundo que habitamos la Tierra. Él ve cómo hemos ido perdiendo la capacidad mitificadora de contar historias, interesándonos más por venderlas, sin importar su calidad temática. Los contadores de historias, ahora son agentes literarios. Las historias son mercancías, deben venderse al mejor postor. ¿Y las personas y los problemas que les atañen? Dejarlos a un lado que la vida es corta y el tiempo publicitario en los medios menor aun.

¿Cómo abordar la soledad, la necesidad del cine, la nostalgia de las almas humanas y la concepción de un *nuevo* cine? Con sencillez. La sencillez es una de las características más destacadas de la película. Forjada en ésta, la manera de irnos metiendo en el corazón de la ciudad –a fin de cuentas la verdadera protagonista– cautiva por la frescura, la sutileza y el refinado sentido del humor. Este último aspecto poco utilizado por Wim: la mayoría de sus películas poseen una anécdota amena de manera dispersa, en cambio aquí, la vena humorística de Vogler es explotada con maestría.

La participación del grupo Madreus es otro elemento que llama la atención. En *¡Tan lejos, tan cerca!* el poeta del terciopelo bajo tierra, Lou Reed, representaba una alegoría del desencanto de la sociedad moderna. En *Historia de Lisboa* se trata de la tradición que se niega a morir ante la modernidad; aunque para eso tenga incluso que tomar elementos modernos. En 1994, los espectadores del mundo entero tuvimos la oportunidad de conocer a un maravilloso grupo musical y su preciosa vocalista, Teresa

¹⁴⁸ Tomás Pérez Turrent en revista *DICINE* #64, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1995, pp. 15

¹⁴⁹ Op.cit., pp 49.

Salgeiro, de quien por cierto, Winter se enamora. Pero también conocimos una metrópoli celosa de su tradición, de su memoria, a través de la música. Una vez más, Wenders combinara sus dos pasiones: el cine y la música para realizar una obra verdaderamente entrañable.

Wenders pronuncia un hechizo singular y mágico sobre su material, creando sobrenaturales momentos de intenso poderío a medida que escuchamos y descubrimos un mundo con el que habíamos perdido contacto.¹⁵⁰

Hasta el fin del mundo, ¡Tan lejos y tan cerca! e *Historia de Lisboa* son tres películas que hablan del cine desde la perspectiva wenderiana. Son de alguna manera "académicas" en el sentido de que pretenden "dar una lección de la situación alarmante del cine actual", tal vez, por ese motivo han sido flanco de los ataques de los críticos. Las tres fueron realizadas al inicio del periodo de crisis creativa del realizador germano, reconocida por él mismo. Crisis que lamentablemente, según mi humilde apreciación, perdura hasta fechas recientes. *El fin de la violencia*, *Buenavista Social Club* y *El hotel del millón de dólares* son ejemplo de ello. Ninguna de las tres tiene la actitud, el carácter, el poderío del mejor Wenders. Iniciada esta etapa de *crisis creativa*, Wim procurará *reinventarse, reencontrarse, replantear* su carrera.

Volviendo a la *Historia de Lisboa* es un loable ejercicio de búsqueda de sus orígenes, cuando contaba historias sencillas de hombres que deambulan por el mundo en busca de identidad y un motivo para vivir. La película puede ser vista como una autocrítica, en partes lúcida, en partes divagante, crítica al fin y al cabo. Generar una película con tanta sencillez y sinceridad le ganó la poca aceptación de la crítica y de algunos sectores del público acostumbrados a un Wenders totalmente distinto. Para muchos en esta película Wenders dio el viejazo, como decimos comúnmente, cuando un artista se vuelve autocomplaciente en extremo. Bajo la pantalla, las imágenes de Wim hablan sólo de lo que al él le interesa, poner en claro que la humanidad y la cinematografía—y él como parte de ambas— pasan por un momento ciertamente crítico.

La película es sin duda rudimentaria, con esta aventura por una Lisboa desconocida de un sonidista que acude al ruego de un amigo cineasta, una ciudad sin palabras pero con sonidos e imágenes, una ciudad tan acogedora como indescifrable, donde impera el sentimiento infinito del mundo en suspenso. El deambular del hombre del micrófono con fines musicales, policíacos o románticos es definitivo en el encanto discreto del filme, sobre todo cuando tiene que ver con la voz de Teresa Salgeiro o con el encuentro con el gesticulante Manoel de Oliveria. Pero según parece, esta especie de gracia reconquistada es provisoria. Los quince minutos finales muestran a un Wenders preocupado por sus habituales prédicas sobre "las imágenes del cine" y "la inocencia perdida en el cine". De todas maneras, Lisboa sirve a Wim Wenders para que vuelva a poner los pies en la tierra, después de querer volar tan alto como los ángeles.¹⁵¹

Somos ángeles caídos en el mundo material, comercial, insustancial, económico, financiero, político e injusto. Ángeles que vagan por el mundo en busca de una identidad. El mundo es un *pastiche* de memorias ajenas. Citamos las citas que otros citan, somos el resultado de esas citas. Nuestro lenguaje es ajeno a nosotros mismos,

¹⁵⁰ Tomás Pérez Turrent en revista *DICINE* #64, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1995, pp. 49.

¹⁵¹ Op.cit., pp 15

por tanto. Hablamos las palabras que millones de seres humanos han pronunciado por nosotros incluso antes que nacieramos. La cita que citamos constantemente nos cita haciendo autoreferencia a los otros que con antelación habían citado a otros terceros, ajenos tanto a los primeros como a los segundos; así dentro de un ciclo interminable. La primera cita de todas sin duda fue la que Dios pronunció "haya luz". "Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras". "Produzca la tierra vegetación: hierbas que den semillas y árboles frutales que den fruto, de su especie, con su semilla dentro, sobre la tierra". "Haya luceros en el firmamento celeste, para apartar el día de la noche, y valgan de señales para solemnidades, días, años; y valgan de luceros en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra". "Bullan las aguas de animales vivientes, y aves revoloteen sobre la tierra contra el firmamento celeste". "Produzca la tierra animales vivientes de cada especie: bestias, sierpes y alimañas terrestres de cada especie". Finalmente, la frase más importante para la humanidad entera, la frase inaugural: "Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias, y en todas las alimañas terrestres, y en todas las sierpes que serpean por la tierra".¹⁵²

Animales soberbios es lo que somos, perdidos en la disipación de las telarañas mentales que nos hacen creer que somos los dueños del mundo, la vida y la muerte. En *Historia de Lisboa*, un cineasta está pasando por una crisis creativa [al que le quede el sacco...], en ese periodo crítico busca la solución a sus problemas en la pacífica y entrañable ciudad lusitana, llena de calidez, sencillez, tranquilidad, pero sobre todo nostalgia. Una nostalgia que exhala el mar desde más allá de las Islas Acores. Nostalgia que cala hondo en la conciencia de quienes ilusamente hemos olvidado ser polvo en el viento, que algún día deberá volver a su origen. La búsqueda de la identidad, de la memoria, serán sólo posibles a través de hallar el génesis de las cosas; qué mejor sitio que la ciudad de Ricardo Reis:¹⁵³

*Si me dijeran que es absurdo hablar
así de quien nunca existió,
respondería que tampoco tengo pruebas
de que Lisboa haya existido alguna vez
o lo que yo escribo, o cualquier cosa
sea lo que fuere.*¹⁵⁴

Propiciando el diálogo con la memoria –quizá inexistente– el filme hace una disertación de la importancia del cine en un mundo muy distinto al que lo vio nacer. Es esta doble nostalgia, por los orígenes humanos y cinematográficos le da un valor poético a *Historia de Lisboa*, ciertamente una película de crisis como apunta el crítico mexicano, Tomás Pérez Turrent. Mas, dejando de lado los planteamientos formales –si es que esto es posible– el filme es un intento loable por volver de manera digna a las motivaciones esenciales que condujeron al posible sacerdote, estudiante de medicina, filosofía y arte a convertirse en un contador de historias, incluso a su pesar, plasmadas

¹⁵² Versículos del libro del Génesis 1, 3. 6. 9. 14. 20 24. 26

¹⁵³ Heterónimo de Fernando Pessoa.

¹⁵⁴ Fernando Pessoa citado a modo de epigrafe de la novela: SARAMAGO, José, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, Traduc. Basilio Losada, México, Alfaguara, 1997

en imágenes en movimiento. De nuevo aparece aquí el movimiento de los personajes como un factor determinante del desarrollo narrativo y conceptual de la obra. El viaje inicial de Winter de Frankfort a Lisboa en carro. El deambular de Winter por la ciudad acompañado de los niños que trabajan o trabajaban, eso nunca se sabe, con Friedrich Monroe, quien por su parte viaja a su interior en busca de las respuestas necesarias para encontrar en la vida y en su vocación de cineasta la motivación adecuada.

Yuxtaponiendo cuadros, personajes, situaciones, melodías, ideas sueltas, conceptos prefijados, improvisación, romance, nostalgia, tristeza, soledad, humor, reflexiones, seres de la vida real como Teresa Salgueiro y Manuel de Oliveira, reencontrándose con el pasado, con el duelo de perder lo que un día fue y no volverá a ser jamás. La conjunción de todos estos elementos hablan de un intento por hallar de nuevo lo que se ha perdido entre tantas cosas, imágenes, ficciones, letras, sonidos, monedas y billetes, máquinas y demás objetos que han poblado nuestros subconscientes, llenándolos de citas. Panacea, ideología, dependencia tecnológica, muerte de las ideologías, de la Historia, de Dios, el hombre ha caído en una maraña destructiva, peligrosa. Cuanto más peligrosa por presentarse con el disfraz de la seducción, como bien lo advertía McLuhan. La atrofia intelectual, la apatía emocional, los suicidios colectivos, la sustitución del pensamiento por la banalidad de lo práctico. No hace falta pensar, ahora ya todo está digerido para que nosotros *débiles mentales* podamos acceder a un mundo inexistente, donde toda idea distinta, original e incluso brillante que cualquiera de los millones de seres anónimos que poblamos la Tierra pudiera tener, ya haya sido citada antes en la televisión. Nulificados desde cualquier perspectiva que no implique aceptación (resignación), las hordas de los *sin nombre, sin rostro, sin oportunidades, sin futuro alguno, sin pan en la mesa*, en un palabra *los desposeídos del Edén*, deambulamos por el mundo como los personajes de Wenders sin rumbo fijo. Llegamos al nuevo siglo (XXI) con cientos de problemas fundamentales por resolver como la injusta distribución de la riqueza; el sobre calentamiento global; los altos índices de corrupción en todos los niveles; los millones de seres humanos a quienes se les ha privado de lo más indispensable; las guerras; la intolerancia cultural, racial y religiosa; los fundamentalismos; la mitificación de los contenidos manipuladores de los medios de comunicación; los escasos niveles de educación adecuada del común de la población; la sobrepoblación; la gran pandemia del SIDA; la violencia generalizada; los escándalos sexuales; el tráfico de droga y órganos humanos; la deforestación desmedida; el desperdicio energético incontrolable; la creación de monstruosos centros comerciales como "templos y recintos culturales" de los tiempos modernos; la muerte del enemigo acérrimo del capitalismo; el nacimiento de la globalización; el genoma humano; la crionación; la clonación; la manipulación informática; la nula cultura del deporte; las miles de horas de nuestras vidas que pasamos ante un televisor de pantalla plana; la posibilidad, cada vez más clara, de aumentar la longevidad humana de 70 a 100 años, y después quizá a 200; la caída del MURO; la onda crupera; la trivilización de lo trascendente; la sobrevaloración de lo intrascendente; el chime, la intriga y el morbo televisivos; la política excluyente; la política de masas; la política corrupta y hurrumbrada; la muerte de Dios; la creencia en falsos dioses; Marilyn Manson y su Satán masificado; la creación diaria de una nueva estrella; la creación diaria de un nuevo Dios; la búsqueda de salida fácil en la muerte, propia o de los demás; la psicosis colectiva; la pérdida de valores; la promiscuidad sexual (sin condón); las visitas al supermercado los fines de semana; los poemas de los que no son poetas; los reportajes

de cartón de Adela Micha; la brutalidad policiaca; las violaciones diarias; los últimos libros de Peter Handke; los de Carlos Cuauhtémoc Sánchez; las derrotas de la selección nacional en compromisos internacionales; los virus en la Internet; el mal funcionamiento del sistema operativo de la máquina nueva de mi esposa y mía en la que escribo estas líneas que fluctúan entre la impotencia y la ignominia; la muerte de Juan José Arreola; la muerte del Ché; el eternamente dilatado diálogo entre la comandancia neozapatista y el Estado mexicano; los portales de Internet; *la pornografía en la comodidad de su hogar*; la Triple L y la Triple A son *huleros*, los chidos son los del Consejo Mundial de Lucha Libre, ¡esos sí, mis respetos!; el segundo episodio de la Guerra de las Galaxias "La guerra de clones"; la muerte de un instalador; el año de la muerte de Ricardo Reis; la muerte de Artemio Cruz; la muerte de Rocamadur en las manos de la Maga; la trágica muerte de Iburgüengoitia en un avionazo; los viejitos ajedrecistas de la Alameda; el órgano melódico de Juan Torres; la música de Mozart; Madreus; las últimas películas de Wim Wenders; ¿dónde está José José?; la Comunidad Económica Europea; la Antología de los Beatles en CD, videos, DVD y, recientemente en libro; el dominio de los medios masivos de comunicación del presidente Vicente Fox y el subcomandante Marcos; la política "empresarial" del hombre de la botas que vive en los pinoles; lo repetitivo de las consignas panfletarias: ¡Zapata vive!; La lucha sigue!, ¡Zapata vive!; La lucha sigue!, A dónde va Vicente, ja los pinoles de frente!, A dónde va Vicente, ja los pinoles de frente!, ¡Todos somos Marcos!, ¡Todos somos Marcos!, ¡Hoy!, ¡hoy!, ¡hoy!; la lucha contra el narcotráfico; el último programa para ordenador de la familia *Chessmaster* ¡900!; los pros y contras del Tratado de Libre Comercio; el desempleo; la enfermedad; la miseria; la injusticia; la humillación; la maquila; la especialización; Bill Gates y su mega emporio; Apple Corps y sus computadoras de chile, mole y dulce; la paulatina desaparición de profesiones como la de alfarero, carpintero, tapicero, plomero; la creación de otras nuevas: webmaster, programador analista, gerente de una de las cientos de empresas en *Silicon Valley*; el despido masivo en la Phillips y en la Volkswagen; la desaparición del sistema informativo ECO de Televisa; el desequilibrio ecológico; el nihilismo, la indiferencia; los odios exacerbados entre seres humanos; la competencia desigual y ventajosa; los libros de superación personal de Gaby Vargas; Kasparov vs. una computadora durante ¡una semana entera!; ¡la máquina vence a Kasparov!; la lucha encarnecida entre hermanos judíos y palestinos por la ciudad Santa; la hipocresía; el egoísmo humano; la ira; la gula; la pereza; la envidia; la lujuria; la avaricia y la soberbia; la falta de fe en nosotros mismos; el tenerle miedo a sentir miedo; la vida que se nos escapa como agua entre las manos; la vida que no hemos sabido vivir por las presiones del trabajo o del desempleo; la muerte de la inocencia de *cuando el niño era niño...* Y aún ahora con todo esto detrás, a pesar de todo esto, lo más bello de la vida es y seguirá siendo siempre lo más sencillo.

Conclusiones

Conclusiones.

WIM WENDERS: CREADOR DE HISTORIAS.

"No hay nada que le duela más al hombre que sentir y pensar."
Marcel Proust.

Pensar la realidad, repensarla, manipularla, fragmentarla, volver a unirla, inventarla, "crearla", recrearla, sentirla y cambiarla hasta transformarla en mentira, ha sido parte de los creadores de historias desde los inicios de la Humanidad. Trabajo fatigoso, angustiante, exclusivo de unos cuantos, contar historias *mitificando la realidad* para explicarla con mayor claridad, es una de la epopeyas más cautivadoras de la mente humana por conquistar el universo que habita.

Este esfuerzo se resume en *mitificar la realidad*, abstraerla, para *aprehenderla* a través de la creación de relatos cosmogónicos. Para muchos sociólogos, filósofos, antropólogos la aparición de los primeros relatos sobre el origen del Cosmos, el mundo y la raza humana delimitan al *Homo Sapiens* del resto de las otras especies, incluyendo de los *Hombres de Cromagnon*, la competidora más cercana. Al final, los *Sapiens* prevalecieron por sobre los *Cromagnon* no sólo por su mayor inteligencia, sino por el hecho de haber sido capaces de "abstraer el mundo", principio esencial de nuestra civilización.

Hace dos años, como estudiante de Periodismo y Ciencias de la Comunicación, me llamó la atención el hecho de ver cómo esa raza de la que tantas apologías se hacen había arribado a un límite que devendría en algo amorfo, difícil de definir. Ese algo era, por lo menos para mí, el "fin de la utopías", en el sentido estricto del término. Los seres humanos estábamos ante un nuevo milenio llenos de tecnologías de punta, miles de canales televisivos y la innovadora: Internet -que hoy se encuentra en la fase 2. Actualmente, en el profético 2001, no vivimos una *odisea espacial* (como pensaron Arthur S. Clarke y Stanley Kubrick). Tenemos, eso sí, todo un mundo de posibilidades tecnológicas, pero estamos vacíos por dentro, con cientos de problemas trascendentales aun sin resolver como el hueco en la capa de ozono; el sobrecalentamiento global; los miles de millones de seres humanos que viven en situación de extrema pobreza; el fundamentalismo religioso que sigue costando cientos de vidas en Oriente Medio y que ahora está a punto de llevar al inevitable choque entre los fundamentalismos religiosos y el del dinero, en lo que ha denominado "*Justicia infinita vs. Guerra Santa*"; el aprovechamiento inadecuado de las fuentes energéticas; la globalización y todas sus posibles implicaciones; la soledad y desorientación colectiva de los ciudadanos del mundo (la pobreza de espíritu); las cientos de enfermedades que aquejan al 90% de la población mundial, por mencionar algunos. Habíamos [o peor aun, alguien más había] tomado la decisión de globalizar el mundo con un fin específico: ser más productivos, sea lo que sea esto.

Bien, como lo que queríamos era ser más PRODUCTIVOS [o nos habían hecho creer] había que tomar medidas drásticas para eliminar la mayor cantidad de obstáculos en el menor tiempo posible. Algunos de esos *pequeños obstáculos sin importancia* eran acabar con las fronteras arancelarias, políticas, económicas y

culturales; desequilibrar aún más el orden ecológico sobre explotando reservas naturales; erradicar los idiomas particulares y estandarizarse en la lengua universal: el inglés; aceptar las propuestas financieras sin chistar en todas las naciones del mundo; excluir a los más de 500 millones de individuos de los pueblos étnicos de África, Asia y América del proyecto; establecer al dólar como la "moneda universal"; ignorar las tradiciones, costumbres y opiniones de las otras naciones que no fueran las del país más democrático del mundo; implementar una política desarmamentista, excepto en Estados Unidos de Norteamérica por ser el único gran representante del bien; poblar el mundo con franquicias del payaso protagonista de la célebre cinta *ESQ*, quiero decir de Ronald McDonald; erradicar de una buena vez la arcaica práctica de pensar; incentivar a los débiles mentales a que consuman y dejen de preocuparse por la renta, los precios de la canasta básica o las colegiaturas de sus hijos; borrar del mapa esos recintos donde se pierde el tiempo tratando de volver personas críticas a millones de fracasados –tipo Universidad Nacional Autónoma de México– vendiéndolas a concesionarias para convertirlas en excelentes instituciones privadas; son algunos casos menores y sin trascendencia alguna dentro del proceso que en estas fechas es irreversible.

Dentro de este contexto globalizador hubo un problema que me llamó la atención en particular: la soledad del hombre contemporáneo, su gran pobreza de espíritu. Me preguntaba cómo era posible que en un mundo donde las distancias, las fronteras se están eliminando, los seres humanos nos sintiéramos tan profundamente huecos y aislados, cada quien inmerso en su propia soledad. Un día vi una película de un tal Wim Wenders –de quien no conocía prácticamente nada– en la que hablaba justo de lo que yo estaba pensando. Fue uno de esos momentos en que el artista dice justamente lo que uno quiere, pero no sabe cómo. "Este cuate ha hecho una película precisamente del tema que por ahora me interesa." A partir de ese momento mi interés por conocer más del cineasta se fue convirtiendo en una fuerte atracción que concluyó en este proyecto de tesina/ ensayo/ *nouvelle*.

La incomunicación de las sociedades contemporáneas.

La soledad es una de las características imprescindibles en los personajes de Wenders. Seres solitarios y anónimos que deambulan por el mundo sin tener ninguna motivación aparente para seguir viviendo. Desoladores personajes que reflejan a una gran parte de los habitantes del mundo. En ellos, Wim ha plasmado de manera cruda el sino de los tiempos globalizadores. Nuestro mundo es desolador en más de un sentido. Pareciera ser como si la modernidad estuviera relacionada directamente con este proceso. La soledad de la humanidad es parte de la incomunicación que existe entre nosotros. Este es el meollo del asunto: desde la perspectiva wenderiana no puede haber un contacto real porque no existe un vínculo afectivo-comunicativo lo suficientemente fuerte que nos permita sentirnos identificados los unos con los otros.

La imposibilidad de la comunicación, de expresar lo que se siente, se piensa, se desconoce, se sabe es no sólo característica de los personajes solitarios de Wenders, es un símbolo de las relaciones humanas actuales. Cada vez son menos las personas capaces de comunicar con claridad sus ideas, este fenómeno es consecuencia del mar de información que entra en nuestras mentes por cada uno de nuestros cinco sentidos. Todos los días cuando salimos a la calle, vemos o escuchamos un noticiero o

programa de chismes de las vidas de los famosos; oímos miles de ruidos al día; miles de imágenes entran por nuestros ojos. Estamos expuestos al bombardeo exagerado de información, que resulta tanta que es imposible asimilarla, y por tanto comprenderla, ordenarla, analizarla es una tarea sólo para especialistas que han decidido tomarse la vida para estudiar todos los procesos relacionados con la comunicación en sus múltiples y distintos niveles. Wenders sin ser un especialista –formalmente hablando– en el tema de la comunicación, habla de uno de los fenómenos definitorios de la posmodernidad: la incomunicación. Carlos Fuentes, el monstruo vivo de la literatura mexicana, remarca este fenómeno: "entre más tecnología tenemos para comunicarnos, más aislados estamos unos de otros. Nos aislamos en nosotros mismos porque no podemos comunicarnos con el otro. El otro no puede comunicarse con nosotros porque se aísla en sí mismo."

Paradójicamente, como lo hemos ido apuntado a lo largo de este trabajo, el concepto de comunicación (comunidad, hacer partícipe a otro de lo que uno conoce o tiene, transmitir conocimientos, estar unidos por un paso en común, compartir) se ha tergiversado. La comunicación no vale ya por lo que puede compartirse con el otro, es decir, por su calidad afectiva; la comunicación vale por su inmediatez, sus canales, su estructura, lo que es capaz de vender (por su cantidad). Por eso, es que a la par de los avances tecnológicos las empresas encargadas de generar "comunicación" han tenido un desarrollo notable en infraestructura, que no en contenido. Cantidad e inmediatez no son sinónimos posmodernos de calidad. Cada vez son más las publicaciones; programas de radio y televisión; los portales en la Internet; las películas, los discos, libros, CD-ROM, juegos de video, DVD y videos, estamos hablando de millones de productos que implican el manejo de cúmulos inmensos de información: todos los días. Al mismo tiempo son cada vez más las personas que se hallan imposibilitadas a escribir una carta a mano a un amigo; los niños incapaces de escuchar una historia contada por un adulto de manera oral; los jóvenes interesados en conocer a chicas a "la antigüita"; los empresarios que ven a sus empleados como cifras; los políticos y dirigentes que no se interesan en escuchar verdaderamente las demandas del pueblo sobre el que ejercen mandato. En pocas palabras la comunicación afectiva se ha sustituido por la comunicación "efectiva", esa que indistintamente nos informa en segundos de la catástrofe que acaba de suceder en un aeropuerto de Hong-Kong; la muerte de la princesa Diana; el incremento del I.V.A.; los atentados terroristas sobre las Torres Gemelas en Nueva York; y del resultado del partido entre América vs. Necaxa.

Vista desde un punto de vista comercial la comunicación no sólo es efectiva sino rentable. Vista desde una perspectiva humanista la comunicación sólo contribuye a que el individuo expuesto a ella en vez de informarse se desinforme, obteniendo una visión maliciosamente parcial, deformada, del mundo y se cofunda más de lo que ya está.

Para Wim Wenders la incomunicación propicia la soledad y la introspección. Los personajes de sus películas luchan por comunicarse con los demás, luchan por sentir algo en el océano de la superficialidad: la mayoría de las veces no lo logran, de tal manera, que no les queda más que permanecer solos, aislados, pues sus congéneres los consideran locos, inadaptados, fracasados. Blöch no puede transmitir a los demás el miedo que siente ante el penalty metafórico de sentirse un fracasado. Whilhem

Meister incurre en *falsos movimientos* intentando vanamente poder escribir. "King of the road" y "Kamikase" recorren las carreteras solitarias de Alemania preguntándose por qué no pueden convivir con mujeres, ni con los demás seres humanos. Travis queda mudo por voluntad propia, cree que callando podrá olvidar a su esposa e hijo: su triste pasado y hallar su identidad extraviada en un pedazo de *Paris-Texas*. Los habitantes del Berlín resguardado por ángeles viven en un *valle de lágrimas*, juntos pero separados uno de otro, cada quien con sus penas y alegrías sin poder compartirlas con otros. Monroe busca en Lisboa un estilo propio de hacer cine de vanguardia, su manera de plasmarse al mundo es una película muda.

La soledad en los seres humanos.

Pensar que el mundo que nos ha tocado en suerte es mejor o peor que el de nuestros ancestros es un ejercicio inútil. El mundo no es mejor ni peor, simplemente ES. El mundo actual es distinto a los mundos anteriores y lo será de los futuros. Los humanos que lo habitamos somos en gran parte seres solos. Como lo mencionó ya Octavio Paz, nacemos, vivimos y morimos en la más desgarradora de las soledades. ¿Cómo es esto? Vivimos en un desierto sobrepoblado. Las ciudades –esos centros civilizatorios, representativos de las sociedades humanas modernas– son estos grandes desiertos de los que hablamos. En ellas el principio de convivencia ha sido sustituido por el de *sobrevivencia competitiva: la ley de la selva*. Por eso es muy raro ver en ellas a personas. Como decía uno de los más grandes sociólogos del siglo XX, Salvador Flores, "*ni un hormiguero tiene tanto animal*." Deshumanizados, insensibles, indiferentes, los ciudadanos del mundo luchamos todos los días por nuestra subsistencia en las "junglas de asfalto" que hemos creado, nada ni nadie más nos interesa. En todas las metrópolis del mundo se escenifica a diario la lucha del más fuerte. Los personajes de Wenders son los "débiles", por lo tanto los grandes perdedores de esa batalla. Animales ciudadanos que no pueden sobrevivir en otro tipo de hábitat, tal vez, por eso les preocupa poco lo que ocurre en otras partes. Los animales ciudadanos han perdido la capacidad de asombro gracias en parte a los medios masivos de comunicación. A nadie sorprende ya que una adolescente sea violada en plena avenida central al mediodía por tres tipos a la vez. A nadie le da escalofrío ya oír en el noticiero que unos chicos de secundaria asesinaron a sus compañeros con metrallicas AK-45. Todos pensábamos que se trataba de cortos de la más reciente secuela de Rambo, cuando el martes 11 de septiembre dos aviones se impactaron contra lo que fuera el World Trade Center. Los animales ciudadanos están tan ocupados buscando empleo, pagando la renta, los pasajes, el teléfono, drogándose, viendo el partido de la selección, que no tienen tiempo de preocuparse en banalidades: como vivir libremente su propia vida.

Animal ciudadano que recorres las calles en busca de tu presa. Animal desesperado que necesitas matar, violar, agredir, insultar para definir tu territorio. Animal tóxico que respiras toneladas de porquería a diario. Animal nocturno que amas de noche y odias de día. Animal acorralado que no tienes empleo y robas para alimentar a tu camada. Animal sin razón que te olvidas de tus sentimientos, ilusiones y sueños de chatarra. Animal amorfo que adquieres diferentes rostros: el niño que limpia parabrisas en una esquina; la ama de casa que es golpeada por su cónyuge; el diputado corrupto que se acuesta con su joven colaborador; el iluso que escribe una novela en el aire a falta de papel y lápiz; el luchador que se recupera de una mala caída desde la tercera cuerda; la joven cineasta que se la está jugando al invertir los ahorros familiares en su

ópera prima; el ajedrecista que nunca gana; la literata egresada de la Ibero que busca afanosamente editor que le publique ese libro de cuentos; el anciano pintor que espera la muerte; el niño de la calle que inhala reactivo para no sentir hambre; la niña bien que apenas probar un rico platillo, lo arroja a la basura, quiere adelgazar; el estudiante de comunicación de la E.N.E.P. Acatlán que sueña con ser heredero de López Dóriga; la indígena que vende chicles en las micros, mendigando caridad; el pobre diablo que cree —el muy torpe—, que todavía cree que la verdadera riqueza está en el espíritu y el arte. Animal desalmado, dispuesto a eliminar a tus enemigos, a traicionar a tus amigos, a renunciar a tus propios ideales por un trozo de pan y un vaso con agua.

Abatidos, desolados, desalmados, deshumanizados, desempleados, desconsolados, irascibles, impotentes, inútiles, ignorantes, incapaces, prescindibles, perdidos, pendenciosos, petulantes, excluidos, esclavizados, extemporáneos, los pobladores del mundo somos seres solitarios. Cargamos con nuestra soledad desde antes de nacer. La llevamos a cuestas durante nuestro peregrinar por un mundo que se forjó para los ganadores (los Estados Unidos), donde los perdedores (todos los demás países) no tienen la mínima oportunidad de destacar. “Si a los treinta años no ganas más de \$40,000 pesos, viajas unas tres veces al extranjero por año, tienes dos carrazos, varias casas y una tarjeta American Express, eres un fiasco. ¡Has fracasado en la vida!”. Lo anterior según la apología que han hecho de sí mismos los estadounidenses —y su magnífica visión mercadotécnica de lo que la existencia humana representa; y que los demás países adoptamos como una verdad absoluta tras algunos breves escarceos de defensa. Según Wenders los perdedores pueden llegar algún día a ser ganadores; aunque ese día no se vislumbra aún. Los perdedores de sus películas, al principio se niegan a serlo; al final casi siempre terminan aceptándolo. Para mí, el hecho de que un realizador perteneciente a una cultura tan *fría* como la alemana aborde el tema de la soledad en las sociedades contemporáneas no deja de ser relevante.

Lo anterior comprueba ampliamente aquello de que: “el ser humano contemporáneo tiende cada vez más a ser solitario, frívolo y sombrío, generalmente aislado por el avance social-tecnológico-comunicativo típico de nuestro tiempo, con valores ético-religiosos infimos; introspectivo a manera de defensa psicológica ante las múltiples agresiones de su entorno y las pocas expectativas reales de alcanzar su felicidad: pasando por la vida sin trascender. En este complejo proceso, arrastra consigo a la sociedad entera, convirtiéndola en una aldea global automática. Acercándose a los espeluznantes relatos de Aldous Huxley y Georges Orwell”. La hipótesis inicial de este trabajo.

El neo-humanismo wenderriano.

Durante el Renacimiento (siglos XIV a XVI) las artes, la ciencia y la filosofía, retomaron las ideas de los clásicos griegos, dándole prioridad al Hombre sobre todas las cosas. Bajo sus postulados, el universo gira en torno al Hombre. Esta escuela —o conjunto de doctrinas— surge como respuesta a las limitaciones impuestas por la teología o la religión positivista dogmática imperante en aquel tiempo. El término se aplica actualmente a cualquier doctrina que considere al Hombre como instancia superior y tenga como meta su bienestar y felicidad terrena.

El término se aplica a ciertas tendencias de la filosofía moderna, donde bien podría insertarse el trabajo cinematográfico de un Wenders que busca siempre el toque humanista que ponga en tela de juicio los "beneficios de la modernidad deshumanizada y deshumanizante". Tomando como punto de partida la incomunicación y la soledad, para mostrar un mundo frío, carente del "toque humano" que todos exigimos conjuntamente con "El jefe" Springsteen en su canción del mismo nombre. Desde un punto de vista filosófico –recordemos que Wenders estudió dos años filosofía– su arte es *neohumanista*, porque retoma muchos de los principios básicos de esta corriente del pensamiento.

Uno de mis humanistas favoritos, el Nobel portugués, José Saramago ha ponderado la importancia que debe tener el ser humano dentro de los procesos sociales: "¡el ser humano debe ser prioridad!" manifestó enfáticamente durante la conferencia de prensa que sostuvo el 25 de febrero de 2001 en la otrora *región más transparente*. Wenders a lo largo de tres décadas ha mantenido una postura clara al respecto. Ha sabido retratar la resquebrajada alma humana inmersa en su soledad y miedo, como pocos cineastas. Su cine habla directamente del problema; mientras los humanos seamos vistos tan sólo como una cifra económica, un número estadístico, un simple voto, nuestra vida será aciaga, anodina, gris y solitaria. Los regímenes políticos, económicos y financieros están dejando "fuera de la jugada" al factor más importante: las personas. Si la sociedad, como la conocemos hoy fue creada para proteger al individuo de los peligros externos a través de la colectividad, qué caso tiene que se elaboren planes sociales, económicos, médicos, científicos, donde no son tomadas en cuenta las necesidades primordiales de la población.

Seres solos en medio de otros: ciudades. Solos con nuestras penas y nuestros males, expulsados del Paraíso. Individuos asilados los unos de los otros por los intereses de las grandes empresas, de los grandes capitales, por nuestra propia ceguera y avaricia. Hombres y mujeres que nacieron para ser olvidados, para ser negados, excluidos de la existencia. Números de una estadística. Códigos de barras sin rostro que buscan con desesperanza la parte humana que se les perdió. Almas que temen morir solas; que están muertas en vida por la soledad. Mundo desolador donde lo que importa es el Dios Dinero. Por eso Dios y Dinero se escriben con "D", porque son la misma cosa. La muerte del alma se disfraza en forma de programa televisivo, teléfono celular, IBook, microchip, sexo virtual. La muerte del alma es la envidia, el rencor, el odio, el temor inmarcesible, la desconfianza en nosotros mismos.

El mundo filmico de Wenders ha hablado desde siempre de ese momento coyuntural donde deberá definirse la prioridad. ¿Estamos dispuestos a dejar que nuestras vidas sigan siendo parcas? ¿Seguiremos con esta farsa materialista del significado de la vida? ¿Permitiremos que la tecnología nos controle a nosotros o nosotros a ella? ¿Entraremos gustosos al mundo global, indiferentes, o lo haremos de manera más crítica, más conciente? ¿Seguiremos evadiendo nuestra vida, sustituyéndola con los sueños, anhelos y fobias que nos ofrece Hollywood? ¿Continuaremos evadiendo nuestros problemas viendo televisión por cable o los enfrentaremos? Para el realizador, la prioridad ha sido mostrar el *paisaje humano después de la batalla* sin más epitetos. Su labor consiste en confrontarnos a nosotros mismos, de manera que podamos ver cómo nos encontramos y sobre todo si queremos seguir así.

El neohumanismo de Wenders es recalcitrante, sumamente pesimista. Nos enseña un panorama humano desolador. No intenta nunca "liberar" a sus personajes de la opresión en que viven. Al contrario los deja entablar batallas con su destino. El que sean al fin libres o no; que sigan siendo seres incapaces de comunicarse o no; que dejen de estar solos o no; no depende ya del autor, él los presenta al inicio de esa lucha interna: el resultado es incierto siempre. Puede ser que los millones de seres humanos solitarios algún día triunfen o por el contrario se hundan todavía más. La batalla que el hombre del siglo XXI está emprendiendo puede terminar en victoria o en derrota aplastante, de nosotros depende. Lo realmente importante es emprender de manera activa nuestra propia batalla y que luchemos por lo que queremos. No permitir que las cosas sigan como hasta ahora, ya que de seguir indiferentes la victoria se vislumbra impensable.

La celeridad del tiempo.

La celeridad es uno de los síntomas de la posmodernidad. Es una de las condiciones para el fin del mundo, según el libro del Apocalipsis.

Hoy en pleno siglo XXI soy un arcaico porque me gusta escuchar desde Mozart hasta Led Zeppelin. A los chavos de hoy nada de esa música les apasiona; prefieren oír "música" electrónica creada a base de samplers, máquinas, computadoras y secuenciadores. Tal vez exagero, habrá algunos que se interesen. Sin embargo, la mayoría no. Prefieren la Internet a su perro o novia; oyen ruidos programados por un ordenador en determinada secuencia en formatos que van del ahora ya viejo CD, pasando por el MiniDisc, hasta el MP3 y su panacea correspondiente en el sitio de Internet *NAPSTER.COM*, [que por cierto ostenta como logotipo a una exótica especie de demonio].

Celeridad que atenta contra la intimidad de la vida y sus momentos reflexivos. Ya nadie se toma el tiempo para sentarse en la banca de un parque a contemplar un atardecer. Nadie tiene tiempo de leer un libro; mejor ve la película. Nadie tiene tiempo de extender una oración. Nadie tiene tiempo de escribir a mano un aforismo, un poema, un cuento, una novela. Nadie más cree en Dios. Nadie se toma el tiempo para reflexionar acerca de su propia vida. Todo ese tiempo preferimos perderlo viendo televisión, yendo al cine, o conectados a la Red, incluso desde el teléfono celular. Preferimos "chatear" con desconocidos que entablar un diálogo con nuestra pareja. Nadie más se toma el tiempo para realizar la arcaica práctica de pensar. La intimidad es un privilegio cada vez más restringido. Una persona que trabaja como mensajero no puede "escaparse" para comerse una torta, sin que sus jefes se den cuenta. El pobre tipo carga siempre con un radiolocalizador, un *beeper*, uno o dos teléfonos celulares y la unidad que conduce está siendo vigilada vía satélite. ¡Qué espanto!

La celeridad como condición definitiva de la posmodernidad es una idea que no convence a los escépticos como Wenders, quienes opinan que apostar por la velocidad no es la mejor forma de solucionar problemas.

El proceso del que hablamos es observable en la moda, la música, la tecnología. Si el día de hoy vestimos un jersey, chaqueta o chamarra para estar "IN" en pocos meses tendremos que cambiar de atuendo si no queremos estar "OUT". El que compra una computadora debe cerciorarse de que cuente con ranuras de expansión y pueda ser susceptible a incrementos de memoria RAM y modificaciones, de otra manera su novedosa máquina de hoy puede volverse obsoleta en un santiamén. El disco que hace un año salió a la venta ya es muy viejo. El estéreo hoy mejor equipado, el más eficaz y por ende el más caro, en un par de meses será uno de los modelos caducos que se estarán rematado. Es esta celeridad la que ha cercado al hombre en una maraña ficticia, donde sus pensamientos y sentimientos son tanto inútiles como desechables. ¿Somos seres desechables, intercambiables? Así parece que nos quieren hacer creer.

En sus películas, Wenders da testimonio de los alcances que la filosofía de la celeridad y del consumo pueden tener en la vida humana. La poesía de su obra radica en mostrar a los seres humanos caídos de su pedestal por sus propias invenciones. El opio de la sociedad es el hombre mismo con sus múltiples defectos, errores y miserias. Sin embargo, el único antídoto posible es el hombre mismo con su mente, espíritu y creatividad. En términos simplistas lo que sus películas quieren decirnos es muy simple: ¡despierten, véanse en este espejo! Estamos completamente solos pudiendo estar un poco más unidos, ¿queremos seguir así, autodestruyéndonos?

Para muchas personas el cine de Wenders es un cine demasiado lento. Para Wenders el cine debe servir para que la gente vea con detenimiento un cuadro, una escena, una situación, un paisaje, es un cine de reflexión más que de acción, como la mayor parte del cine europeo. El movimiento en él adquiere una connotación distinta, se trata de una exploración interna a través del viaje. Si los personajes se desplazan tanto es porque se están buscando a sí mismos. En ese sentido, su cine es totalmente introvertido. Un cine profundo, contrario a las piezas digeridas del cine comercial estadounidense, del que curiosamente viene. Recordemos que a lo largo de su carrera Wim ha sostenido esta extraña relación con el cine hollywoodense de fascinación y repulsión.

La civilización actual acepta con dificultad las cosas que exijan pensar. Estamos malacostumbrados a recibirlo todo digerido. La noticias, los espectáculos, las finanzas, la cultura e incluso los alimentos, preferimos recibirlos de manera sencilla, "sin complicaciones." Los contenidos de los medios masivos de comunicación han propiciado este proceso de manera notable. Cuando escuchamos o vemos un noticiero queremos que las notas sean breves y sencillas; nos importa poco la opinión de los especialistas o del conductor. Ahora lo que importa es la forma, no el fondo.

No sé quién vendió la idea de que la vida es "un acelere continuo." La fórmula gringa "time is money" se ha vuelto la máxima dogmática de la sociedad consumista posmoderna. Todo lo hacemos con prisa. Como no tenemos ni un minuto que perder necesitamos que todo sea muy breve y sencillo, ¿también nuestra vida? Marcel Proust, uno de los escritores en lengua francesa más importantes de todos los tiempos, pronunció la frase que aparece de epígrafe de este texto. Lleno de sabiduría, sabía que los ejercicios espirituales de sentir y pensar eran dos de las cosas más dolorosas para los humanos porque implican el hecho de la confrontación con nosotros mismos y con

el mundo que nos rodea. Pero hoy, ¿quién está dispuesto a sufrir? Pensar –lo hemos venido remarcando a lo largo de todo este trabajo– es un ejercicio arcaico cada vez más exclusivo de los intelectuales, los científicos, los estrategas políticos y uno que otro despistado. Lo mismo pasa con el sentir; ya nadie está dispuesto a mostrar sus sentimientos –a menos que sea absolutamente necesario, políticamente correcto o conveniente.

Aquel que vendió la idea de que la vida debe vivirse de prisa no tenía noción del daño que iba a causar al intelecto humano. Gracias a su brillante idea, ahora todo mundo antepone la eficacia e inmediatez, sin tener en cuenta la calidad de la información. En esta época de la velocidad, ¿quién querrá leer *En busca del tiempo perdido*? Nadie, lo bueno que eso no es importante.

El mundo antes del celular.

Antes de que hubiera teléfonos celulares el mundo era pacífico y calmado. Había intimidad. Los seres humanos se daban el lujo de perder su tiempo en charlas vanas acerca de la botánica, la moda, la salud, el estado del tiempo, y los sentimientos de las otras personas. Cuando los celulares no existían la mujer enamorada debía esperar a que el hombre a quien amaba llegara a casa para preguntarle si la había extrañado, dónde había estado y que había hecho durante el día. Sin los celulares a la vista, los jóvenes mandaban recados a las novias con los hermanitos menores, quienes se desempeñaban muy bien como mensajeros de Cupido. La gente podía asistir a una obra de teatro, un concierto, una conferencia, un hotel de paso sin la inquietud de ser inoportunamente molestados por los chillidos del consabido aparato.

Ahora que los celulares se han convertido en una "necesidad" (que más bien parece necesidad) el mundo ya no es más pacífico y calmado. Hay cada vez más mujeres histéricas a quienes el celular se les descompuso, en la lista de espera del siquiatra, quien no puede atenderlas con privacidad porque su celular suena repetidas veces mientras está dando consulta. Las esposas sospechan más de sus maridos cuando les marcan al celular y les preguntan dónde están, y éstos contestan nerviosamente "en una junta importante, no puedo hablar ahora, yo te marco, ¿sí?". Las personas que gustaban pasar desapercibidas en las salas de proyección, en los teatros, en la ópera y los hoteles de paso, ya no asisten más desde la vez que el mendigo celular sonó intempestivamente en medio de la escena más importante de una obra, y tanto público como actores querían horcarlos. No, definitivamente desde que existen los novedosos y eficientes teléfonos celulares la vida no es la misma, ¡no señor!

El hiperrealismo de Wenders.

A excepción de *El cielo sobre Berlín* / *Las alas del deseo*, *Hasta el fin del mundo*, *Tan lejos y tan cerca* y recientemente *El hotel del millón de dólares* las películas de Wenders son hiperrealistas; no podían ser de otra forma. Debido al interés primordial de describir una situación y no de contarla característica en él, sus películas se concretan a presentar una ficción muy apegada a la realidad. Incluso en muchas ocasiones pareciera como si se estuviera viendo un documental, más que una película de ficción. Es esta característica la que le ha ganado adeptos y retractores alrededor del mundo. Enfrentarse a su cine no es tarea fácil. Se requiere paciencia, gusto y disposición para sumergirse en un universo en extremo reflexivo y poco distinto al nuestro. (Cuando un

va la cine es porque quiere ver un mundo de fantasía que nos aleje por un momento de nuestro mundo de problemas y complicaciones). La fuerza y debilidad de su arte recaen en este punto. Para los cinéfilos acostumbrados al espeluznante universo de David Lynch; a los remansos oníricos de Werner Herzog; o la ironía de Alex de la Iglesia; a la brillante metatextualidad de Peter Greenaway, el universo wendriano puede parecer demasiado monótono y aburrido (en muchas partes en efecto lo es), pero Wenders ha sabido a lo largo del tiempo hacer de su debilidad su fortaleza.

La metodología.

Hablar de metodología es un tanto complicado. Lo lógico sería pensar que se realizó una investigación, se procesaron los datos y se comenzó a redactar este trabajo. No fue así. El proceso de elaboración llevo dos años. Dos años en los que recibí la mayor información que puede en la biblioteca de la Cineteca Nacional, el Instituto Goethe, la Facultad de Filosofía y Letras, las E.N.E.P. Acatlán y Aragón, la Filmoteca de la UNAM, la Sala Fósforo y la Internet. La etapa de recopilación, jerarquización, análisis de ese material fue continuo de principio a fin, incluso durante la redacción de estas conclusiones hubo algunos ajustes de actualización de última hora.

Al iniciar el trabajo tenía en mente elaborar una tesina de carácter literario. Primero pensé en redactarla como un guión cinematográfico para un falso documental sobre Wenders. Después en una especie de guión radiofónico. Finalmente opté por este aparentemente caótico misceláneo que utiliza información recopilada, crítica cinematográfica, citas literarias y fragmentos literarios propios que, a su manera, complementan la información periodística que forma parte del cuerpo central del trabajo, se puede decir que este trabajo tiene como cabeza las películas en sí, el cuerpo es la información referente a esas películas recabada en todo este tiempo y los pies que dirigen todo ese amorfo cuerpo es mi narrativa fragmentaria que lo conduce.

La metodología es pues la resulta de la combinación de las herramientas de investigación tradicionales, la observación detenida y minuciosa de las películas del realizador alemán, y mi propia narrativa. Muy al estilo Wenders, donde la improvisación sobre la marcha jugó un rol determinante. Una metodología harto extraña si se quiere pero que me sirvió idóneamente para expresar lo que yo necesitaba: ¡la humanidad entera está en crisis! Crisis de identidad, de valores, de credos, de motivaciones, de emociones, de pensamientos nuevos, de sentimientos verdaderos. Hoy –como siempre– el ser humano tiene una vez más la disyuntiva entre suicidarse como especie, llevándose de paso a su hogar (el planeta Tierra) a la destrucción o librar una importantísima batalla, donde la apatía intelectual y espiritual sean erradicadas, y podamos todos juntos crear una sociedad incluyente, respetuosa de la naturaleza, capaz de ver que lo más importante de toda nuestra corta estancia aquí, es disfrutar lo mejor posible de algo que perdimos hace mucho y que en los libros denominan **la libertad**. Libertad de credos, de acciones, de pensamientos, de gustos, libertad de espíritu.

En el planteamiento del problema remarcábamos el hecho de la frivolidad en las sociedades, donde en aras del progreso se está menospreciando al seres humanos, convirtiéndolos en tan sólo una cifra sin rostro. Creo que el espectador que se enfrenta

a alguna de las películas de Wenders podrá darse plena cuenta de la gravedad del asunto. Eso es a fin de cuentas lo importante de su obra, que invita a la reflexión y a consultar otras fuentes. En ese sentido su cine tiene también un poco de la metatextualidad de Peter Greenaway.

Desde *Verano en la ciudad* hasta *El hotel del millón de dólares* es evidente la preocupación que su cine ha tendido por enunciar y analizar el estado de las cosas en el marco de las relaciones interpersonales dentro de nuestra computarizada sociedad. Cada vez estamos más perdidos en ese cúmulo de realidades que constituye la realidad "virtual". La suma de realidades es imposible de imaginar en un mundo donde los cambios vertiginosos son el factor condicionante de la posmodernidad.

Pero, ¿somos en verdad posmodernos? No lo creo. Para poder serlo necesitaríamos haber resuelto problemas básicos como la igualdad, la tolerancia en todos los niveles, la erradicación de los fundamentalismos, el alimento para todos y el cuidado del planeta entero. El perturbador escritor Leonardo de Jandra lo ha puesto en palabras sencillas "el ser humano es un ser estúpido."¹⁵⁵ Nuestros actos lo demuestran, las películas de Wenders lo demuestran, los existencialistas hablaron de ello, los surrealistas se burlaron de la sabiduría de la humanidad. En fin, hay muchos testimonios y corrientes del pensamiento que así lo demuestran. Entonces, ¿podemos vanagloriarnos llamándonos posmodernos, racionales, entes inteligentes, superiores, hijos de Dios? No lo creo; no hay elementos que nos inciten a creerlo. Son más claros los casos retrógrados, decadentes y degradantes. Nuestra sociedad con todo y sus medios de comunicación, avances tecnológicos, globalización, nuevos sistemas financieros y económicos no ha podido resolver problemas elementales como los antes mencionados. En cambio, algunos problemas como la violencia, la xenofobia, el fundamentalismo, la intolerancia, la pobreza y la injusticia se han fortalecido. ¿Entonces? Sin autoridad para formular una propuesta para resolver este complejo enredo, la obra de Wenders plantea que la única solución es emprender el arduo camino del autoconocimiento, intentando que las cosas cambien. Tal vez descubramos al final que el camino que emprendimos no sirvió de nada, quizá nuestros logros sean infimos, probablemente venzamos. Nunca lo sabremos sin atrevernos a emprender la marcha por el cambio. Permanecer inmóviles, estáticos, no será de gran ayuda. Movernos no garantiza –por otra parte– que tengamos asegurada la victoria, pero al final del camino, sea cual sea el resultado, seguramente seremos otros. Una nueva raza de humanos, menos soberbios, más humildes capaces de ver más allá de su nariz. Y quizá un día, no muy lejano, los prospectos que ahora somos podamos convertirnos en esa raza racional, mítica y mágica que las leyendas de nuestros antepasados llaman: *Homo sapiens*.

Y mientras la noche cae, yo sigo aquí, dispuesto a contarte mi historia que a fin de cuentas es la tuya propia.

Comala, a 22 de marzo de 2001.

¹⁵⁵ Entrevista con Leonardo de Jandra por Baltazar Domínguez, para *OpCii*, ENERO-2001, pp. 10.

Bibliografía

Bibliografía

- AUMONT, J. *Et al.*, Estética del cine, España, Paidós, 1985.
- BAENA, Guillermina, Instrumentos de investigación. Tesis profesionales y trabajos académicos, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996.
- BASULTO, Hilda, Mensajes Idiomáticos 4: ¡Mejore su redacción!, 2ª ed., México, Trillas, 1996.
- BECKER, Ernest, La lucha contra el mal, Traduc. Carlos Valdés, México, F.C.E., 1977.
- BENZ, Wolfgang y Hermann Graml (Compiladores), El siglo XX. II. Europa después de la Segunda Guerra Mundial 1945-1982, Tomo 2, Traduc. Marisa Delgado, 4ª Edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- BOUJUT, Michel, Wim Wenders. Un viaje a través de sus películas, Traduc. Claudio Kaim, México, Ediciones sin nombre/ CONACULTA, 2001.
- COHEN-SÉAT, Gilbert; FOUGEYROLLAS, Pierre, La influencia del cine y la televisión, Traduc. Juan José Utrilla, México, F.C.E., 1967.
- DEINWALLNER, Horst J. (Editor), Wim Wenders. Una retrospectiva, México, Goethe Institut; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1996.
- DELEUZE, Gilles, La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I, Traduc. Irene Agnoff, España, Paidós, 1991.
- GOMEZJARA, Francisco A.; DE DIOS, Delia Selene, Sociología del cine, México, SEP-DIANA, 1981.
- HALL, Kevin; MERINO, Ruth, Periodismo y creatividad, México, Trillas, 1995. Colección periodismo latinoamericano.
- HANDKE, Peter, Desgracia indeseada, Traduc. Víctor León Oller, Barcelona, Barral, 1975.
- HANDKE, Peter, El peso del mundo. Un diario (Noviembre 1975-Marzo 1977), Traduc. Víctor Gancio, Barcelona, Laia, 1981.
- HANDKE, Peter, Los avispones, Traduc. Francisco Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- LAQUEUR, Walter, Europa después de Hitler, Traduc. Agustín Gil Lasierra, Barcelona, Grijalbo, 1973.
- LUJÁN, Sauri, Jorge Humberto, El cine de Peter Greenaway, México, Ediciones sin nombre; Juan Pablos Editor; CONACULTA/ Cineteca Nacional, 1999.
- MUSIL, Robert, El Hombre sin atributos. Volumen I, Traduc. José M. Sáenz, 2ª Edición, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- RAMONET, Ignacio, La golosina visual, España, Editorial DEBATE, 2000.
- SADOUL, Georges, Historia del Cine Mundial, Traduc. Florentino M. Torner, 10ª Edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- SARAMAGO, José, El año de la muerte de Ricardo Reis, Traduc. Basilio Losada, México, Alfaguara, 1997.
- SARAMAGO, José, Ensayo sobre la ceguera, Traduc. Basilio Losada, México, Alfaguara, 1998.
- SARAMAGO, José, La caverna, Traduc. Pilar del Río, México, Alfaguara, 2001.

- ❑ TUDOR, Andrew, Cine y comunicación social, Traduc. Justo. G. Beramendi, España, Gustavo Gili, 1975.
- ❑ WEINRICHTER, Antonio, Wim Wenders, 2ª edición, Madrid, JC, 1986.
- ❑ WENDERS, Wim, En el curso del tiempo, Traduc. Miguel Sélter, España, Trieste, 1980.

Hemerografía

Hemerografía.

Revistas:

- ❑ *Cuadernos de la Cineteca / Colección Videoteca, Wim Wenders*, México, D.F., Cineteca Nacional, 1998.
- ❑ *DICINE*, #64, Noviembre-Diciembre 1995.
- ❑ *Retrospektive (1967-84), 8X Kurz 8X Lang, WEN WUNNDERTS!*, programa de retrospectiva realizada en Italia, mayo de 12-19, 1995.
- ❑ *L'Europeo*, Mayo, 1978.
- ❑ *Film Correspondes*, #2, Febrero, 1975.
- ❑ *Casablanca*, # 42, mayo, 1984.

Periódicos:

- ❑ *El Día*, 7 de diciembre, 1985, sección espectáculos, página 21, artículo de Patricia Fernández.
- ❑ *UnomásUno*, 7 de abril de 1990, sección espectáculos, Las alas del deseo, de Wim Wenders, por Esther Cohen,
- ❑ *OpCiu*, diciembre, 2000 y enero, 2001.

FILMOGRAFÍA



Director

- ▣ El blues (2002). serie televisiva, donde Wenders dirigió el segmento "A doce millas de Trona".
- ▣ Oda a Colonia: Una película de Rock 'N' Roll (2002).
- ▣ El hotel del Millón de Dólares (2000).
- ▣ Buena Vista Social Club (1999).
- ▣ Willie Nelson en el Teatro (1998).
- ▣ El fin de la violencia (1997).
- ▣ Lumiere y compañía (1996)
- ▣ Los hermanos Skladanowsky: Un truco de luz (1995).
- ▣ Más allá de las nubes (1995). Al lado de Michelangelo Antonioni.
- ▣ Historia de Lisboa (1994).
- ▣ ¡Tan lejos, tan cerca! (1993).
- ▣ El oso Arisha y el anillo de piedra (1992).
- ▣ Hasta el fin del mundo (1991).
- ▣ Rojo caliente + azul (1990). dentro de la serie televisiva Día y noche.
- ▣ Cuaderno de ciudades y de ropa (1989).
- ▣ El cielo sobre Berlín/ Las alas del desco (1987).
- ▣ Tokio-Ga (1985).
- ▣ Docu Drama (1984).
- ▣ Paris-Texas (1984).
- ▣ Cuarto 666 (1982).
- ▣ Hammett (1982).
- ▣ Ángulo inverso (1982) para televisión.
- ▣ El estado de las cosas (1982).

- ❑ Relámpago sobre agua (1980).
- ❑ El amigo americano (1977).
- ❑ En el transcurso del tiempo (1976).
- ❑ De la familia de los cocodrilos (1974), dos episodios para televisión.
- ❑ Falso movimiento (1974).
- ❑ Alicia en las ciudades (1974).
- ❑ La letra escarlata (1972).
- ❑ El miedo del portero ante el penalti (1971).
- ❑ Filme sobre la policía (1970).
- ❑ Verano en la ciudad. Dedicada a los Kinks (1970)
- ❑ Alabama: 2000 años luz (1969).
- ❑ Tres LP'S Americanos (1969).
- ❑ Silver City (1969).
- ❑ Filme de claquetas (1968).
- ❑ El mismo jugador tira de nuevo (1968).
- ❑ Victor I (1968).
- ❑ Locaciones (1967).



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Índice

Introducción.	2
Dedicatorias.	4
Capítulo I: ¿Quién es Wim (Ernst Wilhelm) Wenders?	5
1.1 La Alemania de la posguerra: la generación perdida.	6
1.2 Un solitario chico alemán.	10
1.3 La influencia de la cultura estadounidense en la Alemania, carente de identidad cultural.	15
1.4 Su dos amores: el cine y el rock.	21
1.5 El nacimiento de un cineasta (1967-1970).	26
Capítulo II: El primer suspiro. De sus primeros cortos a "El amigo americano".	30
2.1 El material extraviado: inicio del creador de historias. Breve recuento de sus primeros cortos.	31
2.2 <i>Alicia en las ciudades incurre en un falso movimiento. Sin embargo, en el transcurso del tiempo conoce a un amigo americano.</i>	39
2.2.1 <i>Alicia en las ciudades: la condición humana a flor de piel.</i>	43
2.2.2 <i>Los falsos movimientos y las relaciones frustradas, constantes de la sociedad contemporánea y del cine de Wenders.</i>	49
2.2.3 <i>En el transcurso del tiempo: el camino entre dos (historias) seres humanos.</i>	55
2.2.4 <i>El amigo americano ha llegado y con él, el reconocimiento internacional.</i>	63
2.3 Las influencias estéticas de Wenders.	69
2.3.1 El Road Movie americano.	75
2.3.2 El cine de Yasujiro Ozu y Nicholas Ray.	78
2.3.3 <i>With a little help from my friends: Peter Handke, Patricia Highsmith (escritores), Robby Müller (fotógrafo) y Rüdiger Vogler (actor).</i>	85
Capítulo III: Después de suspirar, hay que soñar. El mismo jugador tira de nuevo. (1977-1997)	98

3.1 Breve recuento de la obra wenderiana durante el periodo fallido: 1977-1982.	99
3.2. <i>Paris-Texas</i>: odisea de un hombre.	109
3.3 <i>El cielo sobre Berlin / Las alas del deseo</i>: reflexión de la condición humana desde un punto de vista celestial. Primera parte.	118
3.4 Wim Wenders y su arte: <i>¡hasta el fin del mundo!</i>	127
3.5 <i>¡Tan lejos y tan cerca!</i>: reflexión de la condición humana desde un punto de vista celestial. Segunda parte.	137
3.6 Una ciudad como protagonista. La nostalgia hecha música. <i>Historia de Lisboa.</i>	144
Conclusiones	150
Bibliografía	162
Hemerografía	165
Filmografía	167
Índice	170