

01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LITERATURA Y CINE
FALSCHER BEWEGUNG: UNA LECTURA PALIMPSESTUOSA.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS
P R E S E N T A :
VIOLETA VÁZQUEZ CASTRO

TUTORA: Mtra. CECILIA TERCERO VASCONCELOS



MÉXICO, MAYO DE 2004



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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Para Holger

Para el "capi. Mares"

Y la "jechu", *natürlich*.

Agradecimientos

Debo dar las gracias, en primer lugar, a la UNAM. A la Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades y a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico -a través de su Programa de Apoyo (PASPA)- sin cuyo soporte este trabajo habría naufragado. A la Facultad de Filosofía y Letras, mi casa de estudio.

A Cecilia Tercero Vasconcelos, de quien aprendí mucho más de lo que la academia reclama. A mis maestros Federico Patán y Jorge Alcázar. A Renata von Hanffstengel, Miguel G. Rodríguez Lozano, Herwig Weber y Carl Georg Böhne por su puntual, en todo el sentido de la palabra, lectura.

A mis amigos del Área de Talleres del CCH Naucalpan, su compañía y sus siempre valiosas ideas. A mis amigos alemanes -y no solamente por sus maletas repletas de inconseguibles libros en este lado del Atlántico.

A Herr Roick por la vivencia del *Bildung*.

Todo texto es una máquina perezosa
que le pide al lector
que le haga parte de su trabajo.

Umberto Eco
Seis paseos por los bosques narrativos

	Págs.
Introducción	7
1.Literatura y cine	17
Influencia y complicidad. Lo literario en el cine. Lo cinematográfico en la literatura. La relación hipertextual: la transposición.	
2.Peter Handke y Wim Wenders: una estética	41
La experimentación. El método. La historia.	
3. <i>Falsche Bewegung</i> . Lectura palimpsestosa	83
Conector intersemiótico. Falso guión. Los lugares. Los personajes. El narrador.	
4.Filme de formación/Novela de viaje	139
Conclusión	167
Bibliografía	169

Introducción

Desde sus comienzos, el cine ha llevado a la pantalla obras de la literatura universal. Nunca fue ni ha sido su objetivo; sin embargo, la atracción que la literatura ejerce sobre él es patente: lo demuestran los cientos de adaptaciones que registra la historia del cine. Pero, ¿hasta qué punto es posible la transposición de un medio a otro sin sacrificar el sentido que la obra literaria expresa a través de las palabras?

Para teóricos de cine como Jean Mitry¹ esto es un absurdo ya que al "transvasar" una obra de un medio a otro, las formas de representación expresan necesariamente significados diferentes. Dado que la literatura no se reduce a la historia y el cine, por su parte, no es simplemente una forma visual de contar historias, es imposible hablar de significaciones sin tomar en cuenta el medio. En la transposición de la literatura al cine no se obtienen dos obras que de modo diferente signifiquen las mismas cosas, sino que se obtienen dos obras que expresan ideas diferentes. De ahí que las

¹ Jean Mitry. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. (Madrid, Siglo XXI, 1986).

adaptaciones sean en la mayoría de los casos, como explica Mitry, o del tipo ilustración, en donde el cineasta pretende permanecer fiel a la letra, pero precisamente por eso traiciona al literato al seguir "paso a paso la marcha del novelista, el encadenamiento de las circunstancias tal cual han sido referidas [pero que] por la expresión visual de tales hechos se ve arrastrado a significar algo muy distinto a la novela,"² o del tipo "versión libre" en donde se pretende permanecer fiel al espíritu pero por "camino torcidos", en cuyo caso el texto literario sirve sólo de inspiración y pierde su derecho a prevalecer. Además de que, agrega el crítico, en la literatura "el espíritu no está en ninguna otra parte sino en la letra"³. Por supuesto que tiene razón y que en algunos casos el libro es mejor y, si la película supera al libro, ésta ya no vendría al caso como transposición de un texto literario.

Sin embargo, estos argumentos, lejos de disuadir sobre el estudio de la transposición, incitan a estudiar más a fondo la relación cine-literatura, sobre todo porque las reflexiones de Mitry son pertinentes para las adaptaciones de novelas tradicionales; hoy, la influencia en la forma de narrar y de imaginar que el cine ejerce sobre la literatura es innegable. Cine y literatura se influyen mutuamente en una complicidad tal que en la relación, cada una de estas artes conserva sus peculiaridades

² *Ibid.* p. 426.

³ *Ibid.* p. 427.

específicas. No es la práctica común pero ha dejado de ser un absurdo.

En este sentido *Falsche Bewegung*⁴ resulta pionera. Esta obra, escrita en 1973 por el austriaco Peter Handke y filmada en 1974-75 con el mismo título por el cineasta alemán Wim Wenders, obliga a una lectura relacional; una lectura, como la llamaría Gérard Genette⁵, palimpsestuosa y a partir de ella poder explicar los artificios que se ponen en juego en la transposición. ¿Qué características presenta el hipotexto literario y cuáles el hipertexto cinematográfico para que en la transposición no se traicione el sentido del primero? ¿Cómo es esto posible si el hipertexto conserva de su hipotexto no sólo el título, sino también la historia, el desarrollo, la estructura, los personajes, los diálogos y aún así no resulta una ilustración del hipotexto?

En el nivel del argumento *Falsche Bewegung* no presenta complicación alguna: Wilhelm emprende un viaje con el claro objetivo de adquirir el gusto por la gente, requisito indispensable para devenir escritor. En el nivel de la forma, ya de entrada el texto de Handke niega su calidad genérica jugando constantemente con la idea de ser un guión para cine sin serlo. Escrita fundamentalmente en escena, *Falsche Bewegung* es una sucesión de planos que evocan escenas que parecen estar preparadas para ser

⁴ Peter Handke. *Falsche Bewegung*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1975). *Falsche Bewegung*. 1974. Dirección: Wim Wenders.

⁵ Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. (Paris, Seuil, 1982).

filmadas: el ritmo del relato recuerda más al cine que a la literatura por una ausencia de descripción que favorece la rapidez del relato: los personajes son mostrados, no aparecen lentamente a través de las palabras. Así, una característica primordial del texto literario es el papel capital que juegan las imágenes. De la misma manera, en el filme las palabras ocupan un lugar preponderante. El director crea una tensión entre imágenes "auténticas" y diálogos artificiales tomados a la letra del texto literario.

Si en el texto literario el tiempo fluye sin frenos ni interrupciones, en el cinematográfico es retardado al ser ocupado con la palabra. Se observa así un entrecruzamiento de los procedimientos: el hipotexto construye el tiempo mostrando los hechos y el hipertexto con las palabras. De suerte que el lector recibe un trato de espectador y el espectador, de lector.

Otro ejemplo de este entrecruzamiento de técnicas se percibe en la figura del narrador. Wenders recurre a esta figura -el propio Wilhelm-, con lo que a su vez sitúa la acción en el pasado; Handke, al prescindir del narrador, crea la ilusión de que las acciones están sucediendo en ese momento frente a los ojos del lector. En el interior de cada obra se establece, pues, una tensión entre las acciones y las palabras.

La lectura relacionada evidencia otras tensiones: la que se da entre las acciones del texto literario y las palabras del filme y

viceversa. Estos entrecruzamientos permiten que las significaciones del texto cinematográfico en lugar de operar en otro sentido, operen en el mismo sentido que en el literario. En consecuencia, *Falsche Bewegung* resuelve el principal problema de la transposición logrando expresar las mismas significaciones.

Ahora bien, un entrecruzamiento más se observa al nivel del motivo viaje/aprendizaje. Este motivo permite definir al texto literario dentro de la corriente del *Bildungsroman*, a la vez que define al filme como un *road movie*. De suerte que el movimiento que exige el *Bildungsroman* y que sucede necesaria y predominantemente en el interior del personaje y en sus experiencias, en *Falsche Bewegung*, al adoptar la forma de *road movie*, se observa sobre todo en el mundo exterior. Dado que el texto literario, para significar, se apoya primordialmente en las imágenes y el cinematográfico, en las palabras, la relación del viaje con la idea de aprendizaje resulta idéntica para los dos textos.

Definir *Falsche Bewegung*, la película, como un *road movie* no presenta duda alguna pues en la obra de Wim Wenders el motivo del viaje es fundamental; de hecho, sus películas son filmadas según el principio del *road movie*: planos largos y siguiendo la cronología de la historia. Sin embargo, el relato de Handke no es tan claramente un *Bildungsroman* por el hecho de que este género, por su esencia, ha tenido que sufrir cambios a lo largo de los siglos. El texto no niega su relación hipertextual con el *Wilhelm Meisters*

Lehrjahre de Goethe. Retoma de él algunas figuras como el propio Wilhelm Meister, Mignon, Laertes -de quienes conserva incluso los nombres- y Therese, a quien más bien se la identifica con la Mariane de Goethe. Handke también toma de Goethe el tema y la forma en que la historia es transmitida: el encadenamiento de las acciones se acomoda intencionalmente para propiciar un proceso formativo en el personaje principal. La historia es el seguimiento del esfuerzo de Wilhelm para alcanzar un objetivo claramente formulado; de ahí que las acciones no sigan las leyes de la lógica y sí una lógica que se subordina a la necesidad de aprender del personaje y su enfrentamiento con las lecciones de la vida. El desarrollo responde a un proceso de cambio que busca ir de la confusión a la claridad. *Falsche Bewegung* es una obra de educación del Yo, y el mundo se concibe como un laboratorio en donde ese Yo experimenta. No obstante, si bien Goethe somete a su personaje a todo un proceso de aprendizaje con el fin de que logre integrarse a una sociedad con la que se identifica, no puede esperarse lo mismo del Wilhelm de Handke, ya el título sugiere una negación: todo movimiento será dado en falso puesto que los intereses entre el Yo y el mundo del siglo XX son irreconciliables. *Falsche Bewegung* resultaría pues una especie de fotografía en negativo del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

En *Falsche Bewegung*, tanto en el libro como en el filme, transcurre una corriente subterránea cuyo tema es el enfrentamiento

entre lo "simple" de las imágenes y lo "rebuscado" de las palabras; dicho de otra manera: entre las estructuras narrativas frente a las estructuras ópticas; o bien, entre el hablar y el hacer. Por eso, en la transposición *Falsche Bewegung* contradice la práctica hipertextual común. Y más aún, por su forma y su temática es una típica obra handkena, que en la versión cinematográfica, sin traicionar nunca al literato es también prototipo del estilo wendersiano.

Así pues, el objeto de esta investigación es comprender, a partir del estudio comparativo de *Falsche Bewegung*, relato y filme, la relación transtextual y los mecanismos que se ponen en juego para la transposición de una obra literaria al cine.

En el capítulo 1 se hace una revisión de la relación entre el cine y la literatura así como la relación que la literatura ha tenido con el cine y cómo el relato literario ha sido influenciado por el cine en problemas como son el manejo del tiempo y del espacio, la instancia narrativa, el punto de vista, entre otros, y los que después del cine se miran desde otra perspectiva. Se revisa también el efecto que la literatura ha producido en el cine, sobre todo desde el punto de vista de la forma y viceversa. Es importante examinar esta mutua influencia para el análisis que aquí se propone, pues se centra en las características que permiten que literatura y cine se relacionen en una fructífera complicidad.

En este capítulo se exponen también problemas de la relación hipertextual y en particular, la problemática que gira en torno a la transposición de un medio al otro.

El capítulo 2 está dedicado a la obra de Peter Handke y la de Wim Wenders desde sus inicios hasta *Falsche Bewegung* con la finalidad de contextualizarla y de dar a conocer un poco más sobre estos autores (si bien Wenders ha sido presentado con cierta frecuencia en México, Handke es menos conocido y ha sido, relativamente, poco traducido). Con esta revisión, exponer también los aspectos que marcan el comportamiento de la obra de ambos autores. Resulta asimismo provechoso tocar la problemática que ponen en el tapete de la discusión, como por ejemplo la búsqueda de nuevos modelos. Dentro de la obra de Handke, los ensayos desempeñan un papel muy importante ya que en ellos reflexiona sobre la problemática alrededor de la cual gira su literatura: la experimentación, el método y la lucha contra la idea de contar una historia.

Wenders comparte con Handke las mismas preocupaciones, por lo que se habla en primera instancia de su constante experimentación, su método y su búsqueda de un cine que se expresa sobre todo con imágenes y que, por ende, intenta, si no prescindir de la historia, al menos dejarla en segundo plano. Por otro lado, como en México Wenders fue conocido durante mucho tiempo en los círculos de cine de arte, y en el cine comercial solamente por *Paris, Texas* (no fue

sino hasta 1995, en la retrospectiva que organizó el Instituto Goethe, que fue posible ver la obra completa) este espacio permite echar un vistazo a la obra wendersiana.

En el capítulo 3 se analizan los mecanismos que el texto cinematográfico *Falsche Bewegung* pone en marcha para significar lo mismo que el texto literario, sin traicionar letra ni espíritu. En el caso de la comparación entre literatura y cine, el análisis está obligado a estudiar las características del discurso independientemente de su medio ya que "la seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accomoder d'une 'représentation' dramatique, graphique ou autre"⁶, como afirma Genette. Así pues, resulta necesario estudiar los aspectos que dan cuenta del hecho narrativo: la historia, el discurso y la narración, y las categorías que propone Gérard Genette en *Figures III*⁷ y *Nouveau Discours du récit* son apropiadas para ello. El análisis del tiempo, el modo y la voz en los textos permitirá aislar los rasgos propiamente narrativos que se acomodan a cualquier tipo de representación, sea ésta dramática, gráfica u otra y que comparten libro y filme.

Por último, en el capítulo 4 se analizan los elementos que permiten llevar la transposición más allá del mero plano textual porque en *Falsche Bewegung* subsiste un entrecruzamiento más en las

⁶ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*. (Paris, Seuil, 1983) p. 12.

⁷ Gérard Genette. *Figures III*. (Paris, Seuil, 1972).

técnicas narrativas. A partir de la lectura palimpsestosa que permite evidenciar el trabajo de la transposición, es posible arribar a conceptos nuevos: *Bildungsroman* y *roadmovie* se transmutan convirtiéndose en una suerte de *Bildungsmovie/roadroman*.

Asimismo, con este análisis se podrá reparar cómo *Falsche Bewegung* actualiza el modelo del *Bildungsroman* convirtiéndose en una obra que conjuga, a la vez, todos los valores de la época, tanto desde la perspectiva formal como desde la del contenido.

En el siglo XIX mucho de la experiencia comienza fuera del lenguaje verbal. Las palabras pierden credibilidad y el lenguaje se ve en problemas para expresar la experiencia y asir la realidad. Frente a esta crisis, la literatura inicia un proceso de autocuestionamiento; de ahí que, como afirma Roland Barthes, "desde Flaubert hasta nuestros días se ha transformado en una problemática del lenguaje"¹. Ya para el siglo XX las palabras distorsionan la realidad y los lenguajes no verbales adquieren más auge, de tal suerte que la desconfianza en los estereotipos del lenguaje y en la influencia natural del discurso lleva a los escritores a iniciar la "búsqueda de una literatura imposible"² y a descubrir en su materia prima, la palabra, una realidad por sí misma.

Esta crisis incide en la literatura y, evidentemente, la transforma; pero también incide en las artes plásticas, propiciando la aceptación del incipiente arte que es el cine:

¹ Roland Barthes. *El grado cero de la literatura*. (México, Siglo XXI, 1980) p. 13.

² *Ibid.* p. 44.

no es posible considerar casual que el cine nazca justo en el momento en que la novela, la novela tradicional, la gran novela del XIX, la novela realista y burguesa, esto es, el género literario por excelencia, entra también en crisis. De hecho, algunos años después, ya en el siglo XX, cuando, como resultado de la mencionada crisis, comience a desarrollarse una nueva novela en la que lo importante ya no es contar historias, el cine tomará el relevo en el arte de narrar y se convertirá en el principal heredero de la novela del siglo XIX.³

El cinematógrafo no es en el origen un mundo organizado según una intención significativa y aunque "no es más que una máquina de registrar y reproducir el movimiento por medio de fotografías animadas"⁴, pronto reconoce en su manejo del tiempo y del espacio su aptitud para contar historias. Ya los filmes de Lumière⁵ contienen el germen de un relato, de una anécdota mínima, como sucede en *L'arroseur arrosé*.

Sin embargo, a pesar de la atracción que el cinematógrafo ejerce, el público pronto se cansa de la "fórmula puramente demostrativa, de las fotografías animadas que duraban un minuto, y cuyo arte se limitaba a la elección del tema, al encuadre y a la iluminación."⁶ Ante esto, el cine se ve obligado a dejar la fórmula de acciones fáciles, para buscar otros caminos -fuera de las

³ Luis García Gambrina. "De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine" en *Poligrafías*. Número 3, 1998-2000, (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM) p. 178.

⁴ Jean Mitry. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. (Madrid, Siglo XXI, 1986) p. 343.

⁵ "Todos los films del primer programa Lumière constituyen lo que podría denominarse barthesianamente 'el grado cero de la escritura cinematográfica' en cuanto representan la realidad sin pretensión alguna de intensificar su sentido, de satisfacer una demanda o remitir a códigos preexistentes. La única selección es la del objeto; por lo demás, las estructuras temporales que organizan cada escena-film no ofrecen ninguna posibilidad de intervención interna, si no es alterando el continuum que, de momento, constituye la única y necesaria garantía para la comprensibilidad del mensaje." Gian Pierro Brunetta. *Nacimiento del relato cinematográfico*. (Madrid, Cátedra, 1993) pp. 35-36.

⁶ Georges Sadoul. *Historia del cine mundial*. (México, Siglo XXI, 1972) p. 21.

ferias⁷- y demostrar su capacidad para contar historias "dignas de interés". Se coloca, por lo tanto, bajo los auspicios del teatro y a su imagen y semejanza muestra únicamente "una serie de planos fijos, de influencia inequívocamente teatral, en los que se desarrollaban, obligatoria e ininterrumpidamente, la totalidad de los acontecimientos."⁸

El filmar representaciones teatrales resulta un acierto por partida doble. Primero, porque recupera a su público y, segundo, porque en la búsqueda de convertir los diálogos teatrales en imágenes, ve la necesidad de continuar inventándose una *escritura* propia, utilizando, como todo lenguaje, signos que constituyen su "vocabulario", reglas determinadas de combinación de estos signos y una estructura determinada, que posea, a su vez, su propia jerarquización.⁹

Sin embargo, el lenguaje del aún infante cine, en tanto que producto de su época, vuelve a verse rápidamente envejecido,¹⁰ como muestra un creciente desinterés del público frente a "aquellas piezas en que se gesticulaba y no se hablaba."¹¹ La imposibilidad de repetir siempre el mismo vocabulario lo compele, una vez más, a

⁷ Al menos hasta 1911 "el cine era todavía, y lo sería por algunos años más, una simple distracción, un pasatiempo intrascendente." Simón Feldman. *La realización cinematográfica*. (México, Gedisa, 1983) p. 33.

⁸ Jean-Claude Carrière. *La película que no se ve*. (Barcelona, Paidós, 1997) p. 14.

⁹ Cfr. Yuri M. Lotman. *Estética y semiótica del cine*. (Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

¹⁰ "El primero que disolvió la imagen para indicar un cambio de percepción seguramente sería una especie de genio. El segundo copió al primero, quizá mejorando el procedimiento, y lo que utilizó el tercero era ya sólo un lugar común." Jean-Claude Carrière. *Op. cit.* p. 19.

¹¹ Jean Mitry. *Op. cit.* p. 348.

una renovación y se apoya en la narrativa para huir de la estructura dramática, de la dramaturgia clásica. Así, toma abiertamente la forma de relato¹² y, a la vez que reconoce su libertad de movimiento, elemento esencial en su estética, reconoce su capacidad para narrar historias más complicadas:

Como sabemos, el primer film que se ocupó de unos caracteres en perpetua transformación -una transformación que era consecuencia de las influencias sociales, del medio, y cuyo análisis no era posible más que por la consecución de una duración homogénea- fue el célebre *Avaricia*, de Eric von Stroheim, rodada en 1924, según una novela de Frank Norris.¹³

Como testigos directos de esta evolución¹⁴, los intelectuales, al ver cómo las formas de expresión en un principio audaces se fueron convirtiendo en comunes, se apropiaron del nuevo medio e inician sus intentos de teorizarlo. Poco a poco hablan del filme como texto artístico con "un significado de compleja estructura [en el que] todos sus elementos son elementos del significado."¹⁵

Teorizar sobre el cine resulta difícil, pues la imagen cinematográfica tiene una relación casi orgánica con la realidad y el acceso que se tiene al mundo que representa es a través de

¹² Una de las necesidades más profundas del relato es "hacer legible la realidad que hay que trasladar a la pantalla"; la segunda, "consiste en reorganizar el universo que se quiere representar, pues en sí se trata de un universo abierto y disperso, que debe encuadrarse entre un principio y un fin para adquirir estructura y perspectiva"; la tercera, "consiste en la composición de los materiales que se han utilizado, y que en sí mismos son susceptibles de cualquier utilización, pero que empleados en la pantalla requieren un rol preciso y un perfil completo, es decir, una forma." En fin, "la necesidad de hacer legible la realidad, de reorganizar el universo de partida y de componer materiales." Francesco Casetti. *Teorías del cine*. (Madrid, Cátedra, 1993) p. 81.

¹³ Jean Mitry. *Op. cit.* p. 421.

¹⁴ "¿Qué otro siglo podía vanagloriarse de haber inventado una forma de expresión?" Jean-Claude Carrière. *Op. cit.* p. 24.

¹⁵ Yuri M. Lotman. *Estructura del texto artístico*. (Madrid, Ediciones Istmo, 1988). p. 23.

imágenes que aparecen como una realidad no filtrada. "Contrariamente a la lengua, que es presa de la sucesión que le impone la linealidad de la frase, el cine puede mostrar simultáneamente diversas acciones."¹⁶ Desde esta perspectiva, el discurso fílmico comparte con el poético el manejo de *figuras* tal como lo explica Roland Barthes en su *Fragmentos de un discurso amoroso*, entendidas no en sentido retórico "sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico [...] el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo"¹⁷; de manera que la resistencia que opone a la teoría es a la vez en contra del logos del lenguaje; en todo caso, controlar la imagen audiovisual estudiándola con base en la lingüística es complejo, pues, aquella transmite los acontecimientos de naturaleza verbal con la palabra y los de naturaleza no verbal, con la imagen y con los sonidos.

Además, como el cine deriva su "fuerza principal del realismo del medio fotográfico"¹⁸ interponiendo la absoluta objetividad de una reproducción mecánica que excluye al hombre -rasgo esencial del cine narrativo y que representa una gran diferencia con la narrativa literaria-, la teoría del cine resulta ser una teoría de la ambigüedad al tratar de expresar con palabras, imágenes en

¹⁶ André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico*. (Barcelona, Paidós, 1990) p.35.

¹⁷ Roland Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*. (México, Siglo XXI, 2001) p. 13. Como explica Casetti: "La idea de fondo [...] es que el cine nace como amalgama de distintos medios de origen figurativo, teatral y narrativo, combinados con técnicas propiamente cinematográficas..." *Op. cit.* p.70.

¹⁸ Rudolf Arnheim. *El cine como arte*. (Barcelona, Paidós, 1986) p. 11.

movimiento y más tarde también sonidos que no pasan necesariamente por el discurso lógico. Para contar historias, el cine dispone imágenes visuales y acústicas; es una estructura objetiva, a la vez imaginaria y liberada del discurso lógico del mundo: es y no es el mundo; en cierto sentido expresa la realidad con la realidad. De suerte que la ontología de la imagen cinematográfica le da la posibilidad de encontrar la inmanencia con las cosas ante una aparente exclusión de un enunciador que da la sensación de que los acontecimientos se relatan por sí mismos, de que el filme no tiene instancia relatora en la medida en que puede *mostrar* las acciones sin *decirlas*.

Los discursos teóricos han tenido que sortear toda serie de dificultades, empezando por la búsqueda de legitimar el nuevo medio como un objeto digno de estudio, como un medio con estatus de arte, hasta la situación actual en la que han proliferado los análisis cinematográficos apoyados en la semiótica del cine. Aún con todos los problemas para teorizar el cine, es innegable que

existe una clara continuidad entre literatura y cine. Es más, para bien o para mal, el cine, tal como lo conocemos, ha sido creado, de alguna forma a imagen y semejanza de la literatura. Lo cual es lógico, si tenemos en cuenta que el sistema semiótico lingüístico, del cual la literatura forma parte, desempeña el papel de sistema básico de comunicación desde los orígenes de la civilización. De ahí que su influencia se deje sentir en muchos de los sistemas semióticos no específicamente verbales surgidos después. De hecho, el relato cinematográfico -el relato en imágenes- se modela según el esquema de la narración verbal.¹⁹

¹⁹ Luis García Gambrina. *Op. cit.* p. 178.

Si bien un gran número de películas ha sido inspirado por obras de la literatura, como muestran los cientos de adaptaciones que registra la historia del cine,²⁰ y el problema se ha planteado generalmente en términos de fidelidad o infidelidad al texto literario, la problemática que interesa, como ya lo había notado Eisenstein, es ver "el nuevo significado que adquirirían las frases comunes en un medio nuevo."²¹ Dicho de otra manera: advertir cómo se significa lo mismo por medios diferentes. Es esta noción la que da al análisis cinematográfico la posibilidad de apoyarse en los rasgos comunes entre los dos medios:

Una obra literaria y un filme tienen en común su condición de relato o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracterizan por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ése o a otro tiempo...²²

Por ello, el análisis estructural del filme,²³ beneficiándose del literario, aplica ciertos modelos cuyo alcance es

²⁰ La lista es interminable. Como muestra, un par de botones en la cinematografía alemana: *Nosferatu* (F.W. Murnau, Alemania, 1922) del *Drácula* de Bram Stoker. *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, Italia, 1971) de *Tod in Venedig* de Thomas Mann. *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*) de Günter Grass llevada al cine por Volker Schlöndorff. R.W. Fassbinder filma *Querelle* a partir de la obra de Jean Genet, *Berlin, Alexanderplatz* de Alfred Döblin y *Effi Briest* de una novela de Theodor Fontane (1819-1898).

²¹ Sergei Eisenstein. *La forma del cine*. (México, Siglo XXI, 1986) p. 17.

²² José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine*. (Barcelona, Paidós, 2000) p. 81.

²³ El primer análisis estructural de un filme fue publicado en 1969 por Raymond Bellour con el título "Les oiseux: analyse d'une séquence" en *Cahiers du Cinéma*. Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis del film*. (Barcelona, Paidós, 1993). p. 27. En la segunda edición del festival de Pésaro en 1966 se debatió principalmente sobre dos vertientes: la necesidad de una evolución y puesta al día en la mentalidad crítica y la importancia del cine como lenguaje. Galvano della Volpe y otros. *Problemas del nuevo cine*. (Madrid, Alianza, 1971) p. 10. "Al menos hasta que emergen el estructuralismo francés y la semiología, no encontramos críticos que empleen sistemáticamente la teoría lingüística para analizar una película." David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*. (Barcelona, Paidós, 1996) p. 17.

suficientemente amplio como para los filmes narrativos e intenta sistematizar, sobre todo, este aspecto. Recuérdese que

El relato fílmico es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador (o como mínimo un foco de enunciación) y un lector-espectador. Sus elementos se organizan y ponen en orden según varias exigencias: -de entrada, la simple legibilidad del filme exige que una "gramática" (se trata de una metáfora, pues nada tiene que ver con la gramática de la lengua) se respete más o menos, a fin de que el espectador pueda comprender a la vez el orden del relato y el orden de la historia...²⁴

Ahora bien, desde el momento en que un filme declara su relación con una obra literaria entra en juego un aspecto más: el problema de la transtextualidad o trascendencia textual del texto. Gérard Genette, en *Palimpsestes*²⁵, distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, sean éstas manifiestas o secretas: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad²⁶ y la hipertextualidad. Esta última es la que interesa en la relación con el cine y la literatura.

Si bien todas las obras son hipertextuales dado que "no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque

²⁴ Jacques Aumont y otros. *Estética del cine*. (Barcelona, Paidós, 1996) p. 107.

²⁵ Gérard Genette. *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*. (Madrid, Taurus, 1989). El título viene, como explica el autor, del adjetivo que inventó Philippe Lejeune: una lectura *palimpsestosa*, tomado, a su vez, de la vieja imagen (muy visual, por cierto) del *palimpsesto*, "en el que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia." p. 495.

²⁶ Recuérdese que la intertextualidad se refiere a una copresencia entre dos o más textos, entre los que se encuentran la cita, la alusión, el plagio; la paratextualidad incluye los títulos, prefacios, ilustraciones, epígrafos, o cualquier señal complementaria que contextualizan o comentan el texto de alguna manera; la metatextualidad es la relación crítica; la architextualidad es la percepción genérica la cual recae en el horizonte de expectativa del lector. *Ibid.*

otra"²⁷ y todo estudio reconoce, de una u otra manera, esta relación, la hipertextualidad es planteada por Genette como un aspecto más definido, como una hipertextualidad más masiva y declarada.

La hipertextualidad es toda relación que tiene un texto B (*hipertexto*) con un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. El hipertexto es todo texto derivado de uno anterior por transformación simple o por transformación indirecta. De manera que de todas las prácticas hipertextuales, la transposición²⁸ es considerada por el autor como una transformación seria tanto por su complejidad como por su objetivo, que no es el de la burla como en la parodia.

Genette hace la diferencia entre dos tipos de transposiciones: las temáticas -las que que sí tienen la transformación del sentido como un propósito explícito- y las puramente formales -que no pretenden afectar el sentido.

Dentro de la transposición formal, la *transmodalización* es

una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*. Las transformaciones modales pueden ser *a priori* de dos clases: *intermodales* (paso de un modo a otro) o *intramodales* (cambio que afecta el funcionamiento interno de un

²⁷ *Ibid.* p. 19.

²⁸ Sergio Wolf retoma el término transposición para lo que se conoce como "adaptación" pues ésta da la idea de una "adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen -literatura- 'quepa' en el otro formato -cine: que uno se ablande para 'poder entrar' en el otro, que adopte la forma del otro" y el término transposición "designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema." *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. (Buenos Aires, Paidós, 2001) pp. 15-16.

modo). Esta doble distinción nos proporciona cuatro variedades, de las que dos son intermodales: paso del narrativo al dramático o *dramatización*, paso inverso del dramático al narrativo o *narrativización*, y dos intramodales: las variaciones del modo narrativo y las del modo dramático.²⁹

La transformación que afecta el modo de representación de una obra de ficción, es decir la transformación intermodal del modo narrativo al dramático, es llamado por Genette *dramatización*. Si la transformación no afecta el cuadro diegético se llama homodiegética, y caería más bien sobre las preguntas *dónde* y *cuándo*, si lo hace es entonces una transformación heterodiegética y como transformación pragmática recae sobre las cuestiones *qué* y *cómo*. Así por ejemplo, mantener el nombre de los personajes es un signo de *identidad* de la inscripción en un universo diegético. Aquí cabe preguntarse sobre casos, como el que ocupa este estudio, en los que la transposición incide sobre las cuestiones *cómo* y *dónde*, manteniendo como signo de identidad los aspectos que caen sobre los *qué* y *cuándo*.

Genette basa su estudio en las categorías que ya había propuesto en su "Discours du récit"³⁰: la temporalidad del relato (las relaciones de cronología entre el relato y la historia), el modo de regulación de la información narrativa (las formas y grados de representación mimética; surge igualmente de las relaciones

²⁹ Gérard Genette. *Op. cit.* p. 356.

³⁰ Gérard Genette. *Figures III*. (Paris, Editions du Seuil, 1972). Las tres categorías que distingue (basadas en Todorov y modificadas a partir de la gramática del verbo) son: 1. tiempo: la relación temporal entre relato y diégesis; 2. modo: formas o grados de la representación narrativa; 3. voz: la situación o instancia narrativa.

entre relato e historia e incluye tanto "el punto de vista" del narrador, como el "mostrar" y "contar") y la elección de la instancia narrativa en sí misma (las relaciones entre las acciones verbales y el sujeto que las narra y, eventualmente, todos los participantes de la instancia narrativa).

El crítico centra su estudio en la transposición al texto dramático y no habla específicamente de la transposición al medio audiovisual, aunque sí lo menciona como una forma de dramatización y lo pone como ejemplo en algunos casos como una representación de un texto originario narrativo. Es posible que en su teoría Genette no profundice más sobre el texto fílmico, porque éste tiene sus propias características, lo que no implica que sea imposible "establecer un modelo propio de lo narrativo cinematográfico, diferente en algunos aspectos de lo narrativo teatral o novelesco"³¹ y a pesar de que el filme no puede ser considerado simplemente como una dramatización, pues precisamente se vale de muchos otros elementos como la movilidad de la cámara (que permite una focalización), es perfectamente viable adaptar las categorías propuestas por Genette al análisis de filmes.

De las categorías genettianas aplicadas a la transposición de la literatura al filme, las relaciones de cronología entre el relato y la historia son relativamente fáciles de estudiar en el relato cinematográfico. En el teatro, por ejemplo, en lo referente

³¹ Jacques Aumont y otros. *Estética...* p. 96.

al tiempo y dentro de lo que Genette llama el *orden* (las relaciones entre el orden temporal en la sucesión de eventos de la diégesis y el orden pseudotemporal de su disposición en el relato), las analepsias -anacronías- se distinguen intercaladas entre la sucesión de momentos presentes y dentro de la escena para agregar, mediante actos del habla, periodos pretéritos ocurridos fuera del escenario. El cine consigue mezclar dos temporalidades diegéticas que sitúa al espectador a la vez en el pasado y en el presente con una fórmula más cercana al texto literario, combinando "generalmente una vuelta atrás del nivel verbal y una representación visual de los acontecimientos que nos cuenta el narrador"³²: el *flashback*.

Analizar en el relato fílmico la noción de focalización conlleva una mayor dificultad pues resulta "inoperante en el drama o en el cine, a menos de que alguien asuma el acto explícito de la 'narración' o uno de sus equivalentes cinematográficos que es la cámara."³³ Y es que, a diferencia del relato literario, en el que el saber y el ver se absorbe en uno sólo, el filme incluye dos elementos distintos: el qué sabe un personaje y el qué ve, implicando asimismo una reflexión sobre el ver; es decir, sobre la visión y la representación:

³² André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 117.

³³ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* (México, UNAM-Siglo XXI, 1998) p. 96.

lo que sabe un personaje, por lo general, está mucho menos definido en un film que en una novela (el film es siempre más "behaviourista": muestra con mayor facilidad comportamientos que interioridades); en lo que se refiere al *ver*, es algo que varía mucho en el interior mismo de cada secuencia, y elaborar un criterio de la focalización del relato conduciría, en la mayor parte de los casos, a la conclusión de un régimen de focalización eminentemente variable (casi en cada plano...).³⁴

En el cine las miradas son sumamente importantes y están directamente relacionadas con el punto de vista; no así en la literatura, en la que el punto de vista se refiere a las elecciones del narrador: tal sustantivo, tal adjetivo. En el cine también existe la "mostración", entendida en función de la cámara que puede "intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la presentación de los actores"³⁵ a diferencia de la mostración escénica en la que el actor teatral realiza su presentación en *simultaneidad* fenomenológica con la actividad de recepción del espectador: ambos comparten el tiempo presente. Existe además una compleja relación entre el punto de vista de la instancia narrativa y el de los distintos personajes.

En el film narrativo, este punto de vista, durante la mayor parte del tiempo, se asigna a alguien, ya sea a uno de los personajes del relato, o bien, expresamente, el responsable de la instancia narrativa. Analizar un film narrativo en términos de puntos de vista (o, lo que viene a ser lo mismo, de miradas), es, pues, centrar el análisis esencialmente sobre lo que se ha dado en llamar la "mostración", por oposición a la narración en sentido estricto. Lo esencial, en la mayor parte de estos análisis, es poner en evidencia la compleja relación existente entre el punto de vista de la instancia narrativa y el de los distintos personajes.³⁶

³⁴ Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis del film*. p. 153.

³⁵ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 34.

³⁶ Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis...* p. 154.

Más aún: en cine es posible hablar de un "punto de vista" sonoro o auricular, puesto que el sonido fílmico no siempre está localizado, como en el caso del ambiente de una película, "ese tejido sonoro que cubre tanto el campo como el fuera de campo inmediato, sin distinción."³⁷ La banda sonora goza de un estatus de igualdad frente a la imagen, ya que gran parte de la información del relato fílmico se vehicula a través de los diálogos, de la música, etc.

El problema del narrador en la *dramatización* conduce a otros, como se advierte en el paso del discurso indirecto al directo. En el teatro el actor-personaje es el único vehículo del proceso de enunciación, dado que no siempre hay narrador propiamente dicho:

el cambio del estilo directo al indirecto (o a la inversa) afecta al verbo, a los pronombres personales y reflexivos, y hasta a los adverbios y la puntuación [...] cambian el sujeto, el lugar y el tiempo de la acción, así como la correlación dada entre todos estos elementos.³⁸

En el cine, este pasaje altera la perspectiva que hace sentir al espectador los acercamientos o alejamientos (equivalentes a los movimientos de cámara) ligados, también, al aspecto "objetivo" de la representación, frente al estilo directo generalmente ligado al aspecto subjetivo del lenguaje. De la misma manera, la transposición afecta al discurso indirecto libre en el que hay una interpretación del diálogo asumido no por el personaje sino por el

³⁷ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 145.

³⁸ Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato.* (México, UNAM-Limusa, 1990) p. 130.

narrador quien conserva más o menos las palabras del interlocutor pero que no garantiza una fidelidad literal.

Trasladar los verbos, ya sea al texto dramático o al cinematográfico, que en el discurso literario indican cualidad o estado, constituye una dificultad más. En el discurso literario los verbos son las palabras principales de las oraciones alrededor de las cuales giran los demás recursos y el tiempo de los verbos caracteriza el hecho relatado con referencia al hecho discursivo y en el discurso fílmico todo sucede en presente. En el relato fílmico es primordial el tomar en cuenta que "todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen"³⁹ y ningún plano es equivalente a una palabra, y ni siquiera a una frase.

Otro aspecto central en la transposición, tanto en el caso del texto dramático como en el cinematográfico en los que la acción se da *actuada* directamente, es la descripción. En literatura la descripción se entiende "de manera muy general como el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo"⁴⁰; es decir, hacer creer que las palabras son cosas. La impresión de realidad en el filme se manifiesta en la ilusión de movimiento y de profundidad; el

³⁹ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 30.

⁴⁰ Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción.* (México, UNAM-Siglo XXI, 2001) p. 8.

espectador reacciona frente a un espacio imaginario como si estuviera frente a la realidad, a pesar de que la imagen cinematográfica es irreal, es un constructo en el que los tamaños, las formas, los colores aparecen falseados en su perspectiva. Las limitaciones de la imagen son inmediatamente perceptibles, así como el borde de la pantalla que suprime lo que está más allá⁴¹: en el cine existe un *espacio filmico* o *escena fílmica* que incluye el campo y fuera-campo, los que pertenecen a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo.⁴²

Como afirma el propio Genette, cuando se trata del relato se puede describir sin contar, pero es difícil contar sin describir; en literatura es tarea difícil crear un espacio en territorios que le pertenecen al tiempo.⁴³ Por su parte,

el cine narrativo intenta transformar el *espacio* (más o menos indiferenciado, simple resultado de las propiedades miméticas básicas del aparato fílmico) en *lugar*, es decir, un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla y enmascarado efectivamente por parte del espectador de manera diferenciada, cambiando indefinidamente a cada instante. Este constante entrelazamiento de las miradas de la cámara, de los personajes y del narrador, definiría, en suma, y siempre según el autor, la verdadera fórmula básica del cine narrativo.⁴⁴

⁴¹ Rudolf Arnheim. *Op. cit.* p. 25. "La pantalla está delimitada por su perímetro lateral y por su superficie. Más allá de esos límites el mundo cinematográfico deja de existir. Pero el cine de tal modo llena esa superficie interior, que crea una constante ilusión de que logrará desbordar estos límites." Yuri M. Lotman. *Op. cit.* p. 111.

⁴² Jacques Aumont y otros. *Estética...* p. 25.

⁴³ Cfr. Gérard Genette. "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*. (México, Premià, 1984).

⁴⁴ Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis...* p. 189.

Mientras el literato describe con acciones y el pintor habla de acciones con descripciones, el cineasta al mostrar acciones, describe. Dicho de otra manera: "la novela proporciona la impresión de espacio avanzando de un punto a otro en el tiempo; la película da la impresión de tiempo yendo de un punto a otro en el espacio."⁴⁵

En el filme, las relaciones temporales entre la construcción del discurso y la historia a las que se refiere la categoría genettiana de la voz narrativa, coinciden en apariencia; sin embargo, la sensación de simultaneidad es errónea, puesto que una mediación previa que relata los acontecimientos que se ven en la película es necesaria.⁴⁶ Como en el teatro, supuestamente el discurso está siendo elaborado en el momento en que, en forma de parlamento, es proferido por el protagonista y en el momento de su percepción por parte del público; sin embargo, dado que la película es un producto mecánicamente terminado y la selección de los momentos presentes que transcurren en la pantalla fue realizada durante el montaje de las tomas de las escenas, esta temporalidad adquiere otro estatus. El cine ha inventado sus propios códigos para mostrar si el discurso es anterior, posterior o simultáneo, si es o no interno a la diégesis del filme y el grado de presencia de

⁴⁵ George Bluestone citado en José Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.* p. 111.

⁴⁶ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 47.

un narrador en el relato (como fundidos, cortinillas, voz *over*, el uso del blanco y negro y el color, etc.).

Aún cuando, como en el teatro, se crea el efecto de que la historia se cuenta por sí sola, el cine obliga a pensar, si no en un narrador, en un enunciador con una calidad de testigo: el espectador percibe de una u otra manera que los acontecimientos ocurren y se ordenan con su participación. Por ello, cuando se trata del texto fílmico no parece pertinente hablar de narrador, lo que hace difícil trasladar la problemática del *enunciador* al dominio del cine:

En un film, no existe instancia narrativa alguna que pueda identificarse sencillamente con un sujeto (diga lo que diga la teoría de los "autores", que, por otra parte, jamás ha pretendido que un film fuera la obra de una sola persona). Es casi imposible encontrar en los films el equivalente estricto de las "marcas de la enunciación" definidas por la lingüística. El film narrativo, sobre todo en su período clásico, ha intentado siempre ocultar precisamente su enunciación, ofreciéndose como un enunciado transparente que actuaba sobre el mundo real. Hoy en día, los problemas relacionados con la enunciación fílmica son objeto de intensos debates, no solamente bajo la presión de la lingüística y de la teoría literaria, sino también porque los propios films han evolucionado y, sobre todo, porque una buena parte del cine recientemente se presenta a la vez como "discurso" y como "historia".⁴⁷

Aunque pareciera que la instancia narrativa no existe, no debe olvidarse que el cine de ficción clásico es un discurso que se transforma en historia. La cámara ocupa una posición que interviene y modifica el relato dirigiendo la mirada del espectador y mostrando en la diégesis únicamente lo que significa algo.

⁴⁷ Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis...* p. 150.

Así como el relato literario, el cinematográfico se teje y cobra sentido dependiendo de la información que se dé y del punto de vista desde el que se da esta información, por lo que los teóricos han reconocido la existencia de una instancia narrativa que corresponde al narrador en la literatura: se le ha llamado "gran imaginador", "narrador invisible", "enunciador", "narrador implícito", "meganarrador".⁴⁸ Precisamente esta pluralidad de nombres hace patente lo vivo de la discusión al respecto pues, como afirman Aumont y Marie, "el análisis de la posición del narrador no ha hecho más que empezar, y cada análisis que se realiza es únicamente un intento de teorización general."⁴⁹ En el cine es complicado encontrar desde dónde se está dando esta información, dado que el relato cinematográfico es un relato doble: la información viene por canales distintos; por lo tanto, este aspecto debe ser estudiado en casos particulares.

Así pues, no sólo el cine se ha abierto camino, también la teoría cinematográfica ha buscado -y continúa haciéndolo- el suyo. En su aproximación al texto cinematográfico ha tenido que actuar, de igual manera que como en el análisis literario, seleccionando y buscando los rasgos característicos que se repiten; pero sin perder de vista que el análisis fílmico debe ennumerar sucesivamente detalles u objetos que se abarcan de un solo golpe de vista, lo que

⁴⁸ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 34.

⁴⁹ Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis...* p. 162.

obliga a abrir todas las posibilidades en vez de reducirse a una linealidad, y muy a pesar de que la imagen en movimiento resulte "propiamente incitable, puesto que el texto escrito no puede restituir lo que sólo el aparato de proyección puede dar: un movimiento, cuya ilusión garantiza la realidad."⁵⁰ Si en una pintura es posible el análisis compositivo, el análisis del fotograma no lleva a nada, o lleva a muy poco, dado que cualquier fotograma sólo adquiere sentido en relación con el anterior y el posterior. Es decir, para construir el filme es necesario combinar y disponer los planos que están hechos a su vez de fotogramas. Como bien explica Christian Metz:

El "plano" aislado e inmóvil de una extensión desértica es una imagen (significado-espacio → significante-espacio); varios "planos" parciales y sucesivos de esta extensión desértica constituyen una descripción (significado-espacio → significante-tiempo); varios "planos" sucesivos de una caravana en movimiento en una extensión desértica forman una narración (significado-tiempo → significante-tiempo).⁵¹

Y así como el cine y su teoría se desarrollan, la literatura hace lo suyo también por influjo del cine; puede decirse que hay una literatura anterior y una posterior al cine. Es innegable la influencia en la forma de narrar y de imaginar que el cine ejerce

⁵⁰ Jacques Aumont y otros. *Estética...* pp. 215-216.

⁵¹ Christian Metz. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. (Barcelona, Paidós, 2002) p. 45. "Un filme, según se sabe, está constituido por un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, dispuestas en serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da ésta última; pero tanto una como otra se nos presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro." Jacques Aumont y otros. *Estética...* p. 19.

sobre la literatura, pues con la prosa audiovisual se origina una nueva configuración del saber que cambia la manera de pensar impuesta por la linealidad de escritura.⁵²

La imagen literaria, igualándose a la imagen cinematográfica, busca superar la velocidad del lenguaje lógico, del pensamiento lógico, desdibujando el carácter sucesivo del discurso frente al carácter de coexistencia del cuerpo. De suerte que cada vez más el mundo interior de los personajes se manifiesta por otras vías: se ha vuelto más *behaviourista* mostrando comportamientos que implican una reflexión sobre el ver: la visión y la representación.

La narrativa moderna mete en crisis a la misma lógica que la puso en crisis y, reflexionando sobre sí misma, explora, inspirada en el cine, distintas modalidades de lo invisible.⁵³ Como afirma Robbe-Grillet, las nuevas formas de la narrativa deben de ser "capaces de explicar (o de crear) las nuevas relaciones entre el hombre y el mundo."⁵⁴ Sobre todo por la (im)posibilidad de acceder hoy a un mundo en el que ya no existe la verdad, en el que el lenguaje está separado del mundo.

⁵² "Nunca antes del cine, nuestra imaginación había sido llevada a un ejercicio tan acrobático de la representación del espacio como ese al que nos obligan las películas en que se suceden continuamente primeros planos y largas tiradas, vistas descendentes y ascendentes, normales y oblicuas, según todos los rayos de la esfera." Jean Epstein citado en Marcel Martin. *El lenguaje del cine*. (Barcelona, Gedisa, 1990) p. 208.

⁵³ "La totalidad del siglo XX -tan intensamente concreto- ha parecido volcarse secretamente en distintas modalidades de lo invisible. Y el cine, como es natural, ha participado de esa exploración. A veces incluso encabezándola. Como exigían sus características nos ha mostrado imágenes en movimiento, pero también ha establecido oscuras relaciones entre esas imágenes." Jean-Claude Carrière. *Op. cit.* pp. 27-28.

⁵⁴ Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*. (Paris, Ed. de Minuit, 1963) p. 136.

La novela tiende a superar la mediación impuesta por la palabra entre el sujeto que percibe y la realidad percibida, de donde nace un uso frecuente de los *tropos*, de las figuras retóricas, que proporcionan vivacidad y frescura a lo representado. El cine se encuentra en una situación contraria: la imagen acerca ya de por sí al que percibe y lo percibido; si falta algo es el momento de la mediación simbólica que hay que buscar en el momento o combinación entre lo visual y lo sonoro.⁵⁵

La narrativa moderna aspira a transmitir lo no verbal con el uso de la representación y descripción de lo extra verbal. Deja huecos que el narrador no llena, la mayor parte de la información viene de los actos del habla con una escasa mención de movimientos, gestos y descripciones de los personajes. Los personajes se hacen presentes con su discurso y existen para el lector cuando hablan y la perspectiva de los personajes surge de la interacción entre los personajes en términos de diálogos y monólogos: se narra el mundo exterior para mostrar el mundo interior. Como en el cine, la narrativa del siglo XX pretende borrar la interferencia entre el lector y los personajes:

En el *discurso directo* de los personajes, la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espacio-temporal, cognitivas, etc., y que se derivan de discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados.⁵⁶

Los personajes literarios del siglo XX son un efecto de sentido sin sentido, congruentemente con una temporalidad del relato que aproxima la duración de la acción a aquella de la

⁵⁵ Francesco Casetti. *Op. cit.* pp. 71-72.

⁵⁶ Luz Aurora Pimentel. *El relato...* p. 115.

representación, creando un efecto de que la historia se cuenta por sí sola, como en el cine, pretendiendo un punto de vista objetivo y a la vez enfatizando un aspecto subjetivo del lenguaje priorizando una forma no mediada por el narrador que se organiza necesariamente en torno a la perspectiva del personaje.

Mucho del artificio de la narrativa del siglo XX es hacer olvidar lo consecutivo, cambiando así la descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. Cine y literatura son terrenos vecinos con límites comunes. No es de ninguna manera casual que el interés de los escritores por el cine fuera casi inmediato. Ya León Tolstoi reflexionó ante el nuevo descubrimiento:

Ya veréis como este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir. He pensado en ello e intuyo lo que va a suceder.⁵⁷

Y en efecto, su intuición fue certera. Si la transposición del relato literario al cinematográfico es posible sin sacrificar el sentido que la obra literaria expresa a través de las palabras, es porque la obra literaria pone en juego componentes que la favorecen.

Así pues, el estudio de la transposición debe ir más allá de la búsqueda de infidelidades y atender las peculiaridades de cada uno de los medios. No se trata de ventajas y desventajas, sino de

⁵⁷ Harry M. Geduld (comp). *Los escritores frente al cine*. (Madrid, Editorial Fundamentos, 1997) p. 24.

cómo han hecho posible contar lo mismo por medios diferentes. De manera que aproximarse a trabajos como el del escritor austriaco Peter Handke y del cineasta alemán Wim Wenders permite entender, además de las mutuas influencias, los mecanismos que ponen en juego dos formas artísticas para significar lo mismo. A la vez, el cotejo cine-novela no sólo revisa la actualización de obras literarias concretas, sino también de historias arquetípicas "que se han venido transmitiendo, a lo largo de los siglos, a través de los distintos medios expresivos y de las distintas culturas, [...] argumentos universales que cuentan ya con una larga tradición literaria."⁵⁸ Y *Falsche Bewegung*, por sus características, resulta ser un ejemplo valiosísimo para el estudio de la transposición.

⁵⁸ Luis García Gabrina. *Op. cit.* p. 187.

Tanto el cineasta alemán Wim Wenders (1945) como el escritor austríaco Peter Handke (1942) pertenecen a esa generación que cargó con el pasado político de Alemania, y comparten también una visión del mundo crítica y propositiva frente a esa Historia reciente, a tal grado, que sus trabajos artísticos se desarrollaron cuasi en paralelo. Cuando se conocen, en 1966, ya ambos habían ideado los principios estéticos en los que se sustenta su producción; congenian de inmediato y a partir de ese momento no sólo viven una larga amistad sino que también realizan trabajos en conjunto en los que logran propuestas únicas en las que confluyen literatura y cine amigablemente.

Toca vivir a estos autores la difícil época de la posguerra que los obliga a reflexionar sobre el papel del artista en la Alemania occidental; es decir, sobre lo poético frente a lo político: el acto creativo difícilmente puede separarse de una política que llevó al mundo a una guerra de enormes proporciones y,

sobre todo, porque esa realidad social obstaculiza toda búsqueda individual de identidad:

A los niños alemanes de la generación después de la guerra este resurgimiento les fue negado, y con ello, por supuesto, hablando estrictamente, también cualquier esperanza. Fueron [...] infectados por la barbarie de sus padres. La historia pesa en ellos y mancha posteriormente la memoria de la niñez. Así fueron doblemente enajenados de sus raíces.¹

Ya en sus primeros ensayos, escritos entre 1965 -cuando el joven escritor cuenta con veintitrés años- y 1971, pero sólo publicados hasta 1972 con el título *Soy un habitante de la torre de marfil* [*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*],² Handke reflexiona sobre los temas que le interesan: el cine, la política y, sobre todo, la literatura.

En el ensayo que da título al libro, escrito en 1967, define a la literatura como algo más que un medio de expresión:

La literatura ha sido para mí durante mucho tiempo el medio de encontrar, si no claridad, por lo menos más claridad sobre mí mismo. Ella me ayudó a ver que ahí estaba yo, que yo estaba en el mundo [...] realmente yo nunca fui educado por los educadores oficiales, sino que me dejé transformar por la literatura.³

¹ Todas las traducciones son mías. Inserto los textos originales al pie de página. "Den deutschen Kindern nach dem Krieg war freilich dieser Aufbruch versagt -und damit strenggenommen, auch jede Hoffnung. Sie sind [...] infiziert von der Barbarei ihrer Väter. Die Geschichte lastet auf ihnen und befleckt im nachhinein die Erinnerung an die Kindheit. So sind sie ihrem Ursprung doppelt entfremdet." Peter Buchka. *Augen kann man nicht kaufen*. (Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1985) p. 36.

² Peter Handke. *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1972).

³ "Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden. Sie hat mir geholfen zu erkennen, daß ich da war, daß ich auf der Welt war [...] So bin ich eigentlich nie von den offiziellen Erziehern erzogen worden, sondern habe mich immer von der Literatur verändern lassen." *Ibid.* p. 19.

Para Handke, detrás de la literatura viene todo lo demás: educación, crecimiento, vida, realidad; todo viene de la literatura y de ella parte todo. A Peter Handke la realidad de la literatura lo volvió atento y crítico frente a la realidad verdadera: vida y literatura son indisolubles. La literatura es el medio para entenderse a sí mismo y se convierte en una búsqueda constante. Las incursiones de Handke en todos los géneros desde la poesía, el teatro y la narrativa hasta guiones para televisión, radio y cine son prueba fehaciente de ello. Como lector y como escritor reconoce en la literatura siempre nuevas posibilidades, puesto que como cada nueva posibilidad envejece en el momento de ser puesta a prueba, es necesario volver a experimentar. La experimentación incesante define su método de escritura. En su quehacer literario tiene siempre presente que "cada posibilidad existe nada más una vez. La imitación de esta posibilidad ya es imposible. Un modelo de representación utilizado una segunda vez no da por resultado ninguna novedad, cuando mucho una variación."⁴

Desde sus primeros trabajos, publicados en 1966, *Los avispones* [*Die Hornissen*], novela, e *Insulto al público y otras piezas* [*Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*] experimenta a tal punto que "lo que escribió y cómo lo juzgó, causaba la impresión de

⁴ "Eine Möglichkeit besteht für mich jeweils nur einmal. Die Nachahmung dieser Möglichkeit ist dann schon unmöglich. Ein Modell der Darstellung, ein zweites Mal angewendet, ergibt keine Neuigkeit mehr, höchstens eine Variation." *Ibid.* p. 20.

nuevo y provocador."⁵ Su escritura manifiesta desde sus inicios, como afirma Hugo Dittberner, algo forzado; Handke "no puede quedarse con una manera de escribir, sino (obligadamente) empieza a apropiarse de la siguiente..."⁶

En *Los avispones*, Handke ignora los convencionalismos de la novela⁷ y pone el método de escritura a la vista del lector. *Los avispones* habla de las dificultades del narrar. Más aún,

el tema de *Los avispones*, visto desde el método de escritura, es la demostración de las relaciones (literarias) en todo tipo de narración (literaria); es desde el punto de vista del objetivo de este método (conquistar el mundo), la desaparición de la niñez en la memoria.⁸

En *Insulto al público*, considerado como una rebelión literaria contra lo literario,⁹ el acento recae forzosamente en la palabra. Oradores toman el lugar de los actores y, sentados frente al público, se dirigen a él y le advierten francamente: "Ustedes no verán representación alguna. Nada aquí será actuado."¹⁰ La pieza cumple al pie de la letra lo que el título anuncia:

⁵ "Was er schrieb und wie er urteilte, das wirkte jedesmal neu und provokant." Otto Lorenz. "Literatur als Widerspruch" en Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Text+Kritik.H.24. Peter Handke*. (München, Edition text+kritik Verlag, 1989) p. 10.

⁶ "bei einer Art des Schreibens nicht bleiben kann, sondern (wiederum forciert) sich eine nächste anzueignen beginnt". Hugo Dittberner. "Der panische Übersetzer" en *Ibid.* p. 3.

⁷ "Hasta el presente nunca pude llamar novela con la conciencia limpia a nada de lo que escribí." Peter Handke. *Pero yo vivo solamente de intersticios*. (Barcelona, Gedisa, 1990) p. 97.

⁸ "Thema der 'Hornissen' ist, von der Schreib-Methode her betrachtet, die Demonstration von (literarischer) Vermitteltheit allen (literarischen) Erzählens, vom Zweck dieser Schreib-Methode (nämlich die Welt zu erobern) her betrachtet, die Aufhebung der Kindheit in der Erinnerung." Manfred Mixner. *Peter Handke*. (Kronberg, Athenäum-Verlag, 1977) pp. 19-20.

⁹ "Frühe literarische Rebellion gegen das Literarische." Peter Pütz. *Peter Handke*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1982.) p. 4.

¹⁰ "Sie werden kein Spiel sehen. Hier wird nicht gespielt werden." Peter Handke. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1966) p. 15.

Ustedes son actores perfilados, ustedes los boquiabiertos, ustedes los compañeros sin patria, revoltosos, atrasados, lavando la ropa sucia en público, emigrados internos, pesimistas, revisionistas, revanchistas, militaristas, pacifistas, fascistas, intelectualistas, ritualistas, individualistas, colectivistas, incompetentes en la política, peleoneros, buscadores de efectos, antidemócratas, acusadores de ustedes mismos, mendigos del aplauso, monstruos prediluvianos, alabadores, creadores de clanes, plebes, comida de cerdos, codos, hambrientos, gruñones, aduladores, proletarios de la inteligencia, fanfarrones, ustedes los nadie, los fulanos.¹¹

Nada en esta suerte de antiteatro, de teatro contra el teatro,¹² en el que los roles y las palabras se trastocan, pretendé tener una intención mimética, pues la paradoja se hace evidente y la obra resulta más real que la realidad misma. En términos handkeanos: más literatura que realidad. Como lo expresa él mismo: "como autor, no me interesa en absoluto mostrar la realidad o someterla, sino que mi intención es mostrar *mi* realidad (lo que no significa someterla)."¹³

1966 también es el año en el que Wenders filma su primer cortometraje, *Schauplätze*¹⁴ [Escenarios]. Como a muchos otros cineastas de su generación, le toca empezar de cero; partir de un

¹¹ "Ihr seid profilierte Darsteller, ihr Maulaffenfeilhalter, ihr vaterlandslosen Gesellen, ihr Revoluzzer, ihr Rückständler, ihr Beschmutzer des eigenen Nests, ihr inneren Emigranten, ihr Defätisten, ihr Revisionisten, ihr Revanchisten, ihr Militaristen, ihr Pazifisten, ihr Paschisten, ihr Intellektualisten, ihr Nihilisten, ihr Individualisten, ihr Kollektivisten, ihr politisch Unmündigen, ihr Quertreiber, ihr Effekthascher, ihr Antidemokraten, ihr Selbsbeichtiger, ihr Applausbettler, ihr vorsintflutlichen Ungeheuer, ihr Claqueure, ihr Cliquenbildner, ihr Pöbel, ihr Schweinefraß, ihr Knicker, ihr Hungerleider, ihr Griesgräme, ihr Schleimscheißer, ihr geistiges Proletariat, ihr Protze, ihr Niemande, ihr Dingsda." *Ibid.* pp. 46-47.

¹² La primera representación fue el 8 de junio de 1966 en Frankfurt. Dirección de Claus Peymann. Manfred Mixner. *Op. cit.* p. 29.

¹³ "Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen)." Peter Handke. *Ich bin...* p. 25.

¹⁴ Este primer cortometraje de Wenders se perdió ya que no existía copia alguna. Se titulaba *Schauplätze* y tenía una duración de 10 min.

cine "sin tradición, sin figuras paternas que pudieran servir de modelo, y sin un lenguaje cinematográfico que no estuviera infectado por los males pasados".¹⁵ El nacionalsocialismo en Alemania dio a la cinematografía el peor golpe de su historia, centrando su producción en películas propagandísticas y, en la posguerra, un cine visto sólo como entretenimiento, como distractor y divertimento de un ciudadano medio que lleva ya varios años tratando de olvidar la Historia. Así, entre 1933 y 1965 el cine alemán es inexistente. Pero ya para la década de los sesenta cuando, con los medios masivos de comunicación, se hace posible difundir a nivel internacional noticias e ideas casi en el momento en el que nacen, los jóvenes cineastas alemanes se dan a la tarea de producir obras de calidad. La creación de *Die Hochschule für Fernsehen und Film* en 1967 representó la oportunidad que necesitaban. Esta escuela de cine se convertirá por cuatro años en el lugar de estudio del joven Wenders, quien al principio tenía el deseo de devenir crítico de cine, sin saber que la dirección le vendría más bien de la práctica.

Como parte de su generación, los dos amigos son amantes del rock. El propio Wenders afirma que de no haber sido por este género musical se habría convertido en abogado o, lo que hubiera sido

¹⁵ "Ohne Tradition, ohne Vaterfiguren, die zum Vorbild taugten und ohne eine Filmsprache, die nicht vom vergangenen Unheil angesteckt war." Peter Buchka. *Op. cit.* p. 13.

peor, "sin el rock habría embrutecido."¹⁶ El rock también representa para el futuro cineasta la puerta de entrada al mundo del cine, primero como espectador, después como crítico para las revistas *Filmkritik*, *Süddeutsche Zeitung* y *Twen*¹⁷ y, finalmente, como director. El rock y el cine le producen imágenes y sentimientos similares.

De hecho el rock es el tema del cortometraje *3 Amerikanische LP's* (1969), en el que, por cierto, Handke participa y con el que inician un fecundo trabajo en conjunto. El cortometraje comienza con el *close up* de unas manos y algunos discos LP, de los que se puede ver claramente *Astral Week* de Van Morrison, *Green River* de CCR y *Christo Redentor* de Harvey Mandel y durante doce minutos se oyen fragmentos de estos LP's, mientras la cámara muestra desde un automóvil zonas industriales en los alrededores de Munich, así como edificios en construcción, gasolineras, un autocinema. Desmitificando la idea de una Alemania perfecta, se escuchan en voz *off* a Wenders y a Handke hablando tanto de lo que se mira desde el auto como del tema central que es el rock.

En una de sus críticas publicadas en junio de 1969, Wenders resalta la evidente relación entre el rock y el cine; explica cómo en el filme *An einem Freitag in Las Vegas* se ven las calles de Las

¹⁶ "Ohne die Rockmusik wäre ich verblödet." Wim Wenders. *Die Logik der Bilder: Essays u. Gespräche*. (Frankfurt, Verlag der Autoren, 1988) p. 28.

¹⁷ Un compendio de artículos publicados entre 1968 y 1984 en Wim Wenders. *Emotion Pictures*. (Frankfurt, Verlag der Autoren, 1988).

Vegas muy temprano por la mañana; pues esas mismas imágenes, afirma el cineasta, le producen los LP's *Christo Redentor* y *Righteous* de Harvey Mandel y aconseja al lector que "en caso de que no se pueda ver la película, se pueden oír los LP's de Harvey Mandel."¹⁸

La estética wendersiana también está marcada por su experiencia como espectador de cine: en el año que estuvo en París intentado matricularse en la Escuela de Cine en la que, sin embargo, no fue aceptado, visita asiduamente la cineteca y ve en promedio cinco películas diarias. Ese ritmo cambia necesariamente su manera de ver cine, obligándolo a retener únicamente imágenes sueltas y dejar la historia un tanto de lado; sin embargo, las películas siguen siendo efectivas, pues le producen una impresión que como espectador guarda en su memoria: es capaz de recibir el mensaje sin necesidad de retener la historia. Más tarde Wenders materializará esta experiencia en sus propias películas.

Así, comparte con Handke su postura frente al contar historias: si la vida es una historia, les parece absurdo que el arte se encargue de contarla. Además, frente a la vida -y por ende, frente a la muerte- cualquier historia pierde sentido. Ya desde *Same player shoots again* (1967), la historia aparece en una corriente subterránea que sucede fuera de la pantalla. Lo que muestra Wenders en el cortometraje es "un plano de tres minutos que

¹⁸ "Wenn man den Film nicht sehen kann, kann man sich die beiden LP's von Harvey Mandel anhören." *Ibid.* p. 17. Más sobre música en sus críticas pp. 24, 29, 52, 56, 57, 82, 99, 101 y 102.

se repetía cinco veces con un tratamiento diferente cada vez. Un hombre vestido con un abrigo corre por la calle; no se ven más que sus piernas. Al principio va muy rápido, luego titubea como un borracho porque acaso va herido."¹⁹ Pero es precisamente en este "acaso va herido" que reside una historia que Wenders no cuenta, dejando al espectador en libertad de llenar este hueco.

Con esta forma de hacer cine, pone en el tapete de la discusión una polémica tan vieja como el propio cine y que, sin embargo, ha seguido vigente: por un lado, considerar el cine como simple reproducción de lo real (los hermanos Lumière) y, por otro, considerarlo como un medio para narrar (Méliès, Griffith y Eisenstein). Este dilema también incide en su concepción estética de un cine que reflexiona constantemente sobre el medio en el que se expresa y lo pone en el centro de su obra. Se comprende, pues, su necesidad de experimentar constantemente, de suerte que su obra se define como "experimentar, describir estas experiencias y finalmente con y por la descripción reunir nuevas experiencias,"²⁰ según afirma Peter Buchka.

Con estas mismas frases se puede también definir la obra de Handke. En *Presagio [Weissagung]*²¹, experimenta con un gran paradigma en donde las frases no guardan una relación de fondo sino

¹⁹ Wim Wenders. *Una retrospectiva*. (México, Goethe Institut, 1995) p. 7.

²⁰ "Erfahrungen machen, diese Erfahrungen beschreiben und schließlich mit und beim Beschreiben neue Erfahrungen sammeln." Peter Buchka. *Op. cit.* pp. 7-8.

²¹ Primera representación el 22 de octubre de 1966, junto con *Autoinculpación*, en el teatro de Oberhausen. Dirección de Günter Buch. Manfred Mixner. *Op.cit.* p. 31.

de forma. Axiomas que no interesan más, a no ser que se les otorgue un lugar para que muestren lo evidente: "la rata dormirá como rata [...] los muertos estarán pálidos de muerte."²² Por su parte, en *Autoinculpación [Selbstbezichtigung]* el paradigma conserva un solo sujeto, "Yo", que al admitir todas las posibilidades de complemento, reconoce todas las del ser. Escrita totalmente en pasado, reflexiona sobre lo hecho y lo no hecho, lo aprendido y lo no aprendido: "Yo confundí la obscenidad con la originalidad. Confundí la vida con el clisé."²³ Tal simpleza obliga a las frases a recuperar su sentido.

Handke experimenta en estas piezas la negación del modelo (el antimodelo) del teatro y pone a prueba la función del arte. Afirma:

Las piezas habladas se sirven de la forma expresiva natural del insulto, de la autoinculpación, de la confesión, de la declaración, de la pregunta, de la justificación, de la excusa, de la predicción, de los gritos de auxilio. Por lo tanto necesitan una contraparte, por lo menos de una persona que escuche, de lo contrario no serían expresiones naturales, sino forzadas por el autor. En tal medida las piezas habladas son piezas de teatro. Imitan, en el teatro, los gestos de todas las expresiones naturales de manera irónica.²⁴

²² "Die Ratte wird schlafen wie eine Ratte [...] die Toten werden totenblau sein." "Weissagung" en *Publikumsbeschimpfung...* pp. 56 y 64.

²³ "Ich habe die Obszönität mit der Originalität verwechselt. Ich habe das Leben mit dem Klischee verwechselt." "Selbstbezichtigung" en *Ibid.* p. 89.

²⁴ "Die Sprechstücke bedienen sich der natürlichen Äußerungsform der Beschimpfung, der Selbstbezichtigung, der Beichte, der Aussage, der Frage, der Rechtfertigung, der Ausrufe, der Weissagung, der Hilferufe. Sie bedürfen also eines Gegenübers, zumindest einer Person, die zuhört, sonst wären sie keine natürlichen Äußerungen, sondern vom Autor erzwungen. Insofern sind die Sprechstücke Theaterstücke. Sie ahmen die Gestik all der aufgezählten natürlichen Äußerungen ironisch im Theater nach." Peter Handke citado en Manfred Durzak. *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.* (Stuttgart, Kohlhammer, 1982) p. 83.

Su literatura se ocupa, en primera instancia, de la materia prima de la que está hecha: las palabras. Para él, las palabras no son objetos, pues si solamente se usa la lengua para describir, entonces permanece muerta: "no se piensa en la posibilidad de retorcer literalmente cada cosa con el lenguaje"²⁵, afirma el propio Handke. El lenguaje no es una ventana a través de la cual se puedan ver los objetos, es una realidad por sí misma y su "realidad no se puede comprobar con las cosas que describe sino en las cosas que provoca."²⁶ No es que Handke niegue la descripción: es necesaria; pero no como la que se proclama como "Nuevo Realismo" en donde la palabra no funciona como tal sino que pretende tomar el lugar de una cámara fotográfica. Él mismo ejemplifica: "si se hace la descripción de una computadora debe de estar adaptada a la complejidad de la computadora y no sólo tener la capacidad de enumerar las partes al estilo de un científico popular."²⁷

Así, en una suerte de juego de espejos, anula las fronteras entre realidad y ficción. Pero también las fronteras entre forma y fondo: el contenido es la forma y viceversa y en este juego reside el sentido de lo contado.

²⁵ "Dabei denkt man aber nicht daran, daß es möglich ist, mit der Sprache buchstäblich jedes Ding zu drehen." Peter Handke. *Ich bin...* p. 30.

²⁶ "...Realität nicht geprüft werden kann an den Dingen, die sie beschreibt, sondern an den Dingen, die sie bewirkt." *Ibid.* p. 34.

²⁷ "Die Beschreibung eines Computers, wenn sie schon geschieht, wird in der Syntax der Kompliziertheit eines Computers angepaßt sein müssen und nicht einfach im Stil eines Populärwissenschaftlers die Bestandteile aufzählen können." *Ibid.* pp. 33-34.

Juego de espejos que también se activa en el contacto con su amigo Wenders, quien, paralelamente, y frente al criterio que impera en esos años para el cine experimental de ya no poder ver o casi no poder ver, lleva su experimentación a girar alrededor precisamente de filmes que se mueven en el plano de ver. Para este cineasta es claro que uno va al cine a VER: cuando alguien va a ver una película de Elvis, afirma, es porque quiere ver a Elvis; y lo mismo es tan válido para cualquier película. Por eso, las tomas que no permiten ver lo frustran al punto de que el asunto es *cuánto* se puede ver y no *qué* se puede ver.²⁸ Wenders cree firmemente en la concepción visual de las cosas porque la verdad descansa en ellas. El cine se convierte, pues, en la única posibilidad de mostrar las cosas como son: sólo el cine puede "salvar la existencia de las cosas."²⁹ El interés esencial del cineasta se centra sobre todo en las imágenes.

Sus obras lo confirman. En *Silver City* (1969-71) filma planos que toman las calles, sin cortes y sin movimientos de cámara, mismos que duran tanto como el material lo permite -y que recuerdan, por supuesto, a los hermanos Lumière. En uno de estos planos sucede algo: la cámara estática toma el paisaje: una estación de tren, la vía, nadie en el horizonte. Wenders sabía el momento en el que llegaría el tren; sin embargo, un instante antes

²⁸ Wim Wenders. *Emotion pictures*. p. 9.

²⁹ "Die Existenz der Dinge retten". Wim Wenders. *Die Logik...* p. 9.

de que esto sucediera alguien entra corriendo en la imagen desde la derecha y desaparece a la izquierda. Una fracción de segundo después aparece el tren por la derecha. Dado que la película se filmó sin sonido la llegada del tren resulta completamente inesperada. Tiempo después reconoce: "Me parece que exactamente en ese instante me convertí en un narrador."³⁰

Handke, desde su quehacer literario comparte la visión wendersiana: no es la historia lo que le preocupa, sino cómo es posible contarla, lo que él busca es retomar el modelo y mostrarle al lector nuevas posibilidades: "nuevas posibilidades para leer, para jugar, para pensar: para vivir"³¹. Para Handke, como ya se anotó más arriba, queda perfectamente claro que la literatura está hecha con palabras y no con cosas que son descritas con palabras;³² precisamente por eso la literatura debe de ser leída palabra por palabra "y no esas frases, que al ser reconocidas a primera vista, uno se las brinca".³³

Los personajes handkeanos no se relacionan con la realidad sino con las palabras. Por eso, en sus piezas teatrales, Handke prescinde de la historia y se concentra en ellas. A su vez, muestra

³⁰ "Ich glaube genau in diesem Augenblick begann ich, ein Erzähler zu werden." *Ibid.* p. 69.

³¹ "Neue Möglichkeiten zu lesen, zu spielen, zu überlegen: zu leben". Peter Handke. "Über meinen neuen..." en Raimund Fellinger (Hg.). *Peter Handke.* (Frankfurt, Suhrkamp, 1985) p. 36.

³² Peter Handke. *Ich bin...* p.29. Handke confiesa en su entrevista con Herbert Gamber: "en realidad no puedo poner por escrito ninguna palabra que, por así decirlo, no pulse en todo mi cuerpo." *Pero yo vivo...* p. 33.

³³ "...und nicht diese Sätze, die man auf den ersten Blick erkennt und überspringt." Peter Handke citado en Volker Graf. "Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr" en Raimund Fellinger. *Op.cit.* p. 276.

que el modelo del teatro ya no aporta nada nuevo y la única manera de renovarlo es destruyéndolo, cuestionándolo como tal. Handke aclara su concepción del teatro en uno de sus ensayos³⁴ y reconoce que Bertold Brecht lo ayudó en su educación, ya que el modelo brechtiano de pensar se basa en la contradicción; con ese modelo artificial se pueden contradecir las posibilidades de cómo funciona la realidad y evidenciar lo artificial de la realidad misma, por un lado, y, por otro, mostrar que es posible cambiarla. Sin embargo, reprocha a Brecht que agotó su modelo: la forma de sus obras pronto se ofreció como receta de un nuevo orden:

El teatro en tanto institución social me parece ineficaz para un cambio de las instituciones sociales. El teatro da una forma exacta a cada movimiento, cada insignificancia, cada palabra, cada silencio: es ineficaz para proponer soluciones, cuando mucho sirve para un juego de contradicciones.³⁵

En 1968 publica otra pieza teatral: *Kaspar*³⁶. En ella aparentemente recobra acción, escenario e historia. La obra empieza con una aclaración: "La pieza 'Kaspar' no muestra cómo es o fue realmente con Kaspar Hauser. Muestra cómo se puede llevar a alguien

³⁴ Peter Handke. *Ich bin...* pp. 51-55.

³⁵ "Das Theater als gesellschaftliche Einrichtung scheint mir unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen. Das Theater formalisiert jede Bewegung, jede Bedeutungslosigkeit, jedes Wort, jedes Schweigen: es taugt nicht zu Lösungsvorschlägen, höchstens für ein Spiel mit Widersprüchen". Peter Handke. *Ich bin...* p. 53.

³⁶ Fue estrenada al mismo tiempo en Frankfurt, dirección de Claus Peyman, y en el teatro de Oberhausen, dirección de Günter Büch, el 11 de mayo de 1968. Manfred Mixner. *Op. cit.* p. 56.

a que hable por medio del habla."³⁷ *Kaspar* cuestiona el discurso del poder, pues cualquiera, Kaspar en este caso, conforma su vida, su personalidad, sus deseos, sus pensamientos en función del discurso dogmático, monotemático, repetitivo, hueco y al servicio de las clases dominantes. "La pieza también podría llamarse 'Tortura del habla'."³⁸

Kaspar entra al escenario, difícilmente atina a caminar, lo intenta de mil maneras pero termina por caerse; sentado, permanece inmóvil y, acto seguido, empieza a hablar. Siempre dice la misma frase: "Quiero ser uno como una vez fue otro".³⁹ Se nota a todas luces que no tiene idea de lo que dice. Poco a poco, a través de las palabras, se irá socializando; a través de los clisés que repiten los apuntadores, como por ejemplo: "cada quien es responsable de su progreso" o "distribuir correctamente el tiempo". El mismo Kaspar se pierde en su propio discurso para repetir el otro desgastado que le enseñaron: "Cada quien debe barrer en frente de su propia puerta [...] cada quien se debe sonar". En *Kaspar* Handke crea una figura exclusivamente escénica -Kaspar nace en escena, aprende en escena- y crea, a su vez, una parábola del

³⁷ "Das Stück 'Kaspar' zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST ODER WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, wie jemand durch Sprache zum Sprechen gebracht werden kann." Peter Handke. *Kaspar*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1968) p. 7.

³⁸ "Das Stück könnte auch 'Sprechfolterung' heißen." *Ibid.* p. 8.

³⁹ "Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist." *Ibid.* p. 13.

teatro.⁴⁰ *Kaspar* pone en evidencia el abismo que se ha formado entre las palabras y los actos; muestra cómo pensamiento y lenguaje ya no pertenecen a la misma realidad; habla, en resumen, del poder de las palabras. "El teatro de Handke no es medio de transporte para un significado ajeno, sino que es por sí mismo realidad."⁴¹

Handke tiene siempre presente que un método "una vez encontrado, pierde 'con el tiempo' literalmente su efecto."⁴² Cuando el método se vuelve natural deja de oponer resistencia, se transforma en un patrón. Un método internalizado deja de ser pensado y como ya no obliga a la reflexión se vuelve acrítico. Por ello, el método debe de ocupar el primer lugar en la creación literaria y la historia permanece en un lugar secundario. Si la literatura sólo buscara contar, sería más que suficiente hacerlo con los métodos conocidos que descansan en pensamientos y sentimientos conocidos. Para Handke, las historias son para ser contadas en el café, frente a la chimenea. Por eso, cuando se trata de la creación literaria desarrolla lo que Michael Braun llama un "pathos" de la periferia⁴³ y Olaf Hansen lo califica como un "pathos" de la forma, en donde la figura del narrador lleva la

⁴⁰ Mariane Kesting. "Das deutsche Drama vom Ende des 2. Weltkriegs bis Ende der sechziger Jahre" en Manfred Durzak (Hg.). *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen.* (Stuttgart, Philipp Reclam, 1981) pp. 124-25.

⁴¹ "Das Theater ist bei Handke eben nicht Transpormittel fremder Bedeutungen, sondern ist selbst Wirklichkeit." *Ibid.* p. 124.

⁴² "Weithin wird mißachtet, daß eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich 'mit der Zeit' ihre Wirkung verliert." Peter Handke. *Ich bin...* p. 20.

⁴³ Michael Braun. "Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler" en Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Op. cit.* p. 74.

carga principal: "la cercanía y la distancia del narrador hacia lo narrado cambia el material de la narración."⁴⁴

Wenders desarrolla un "pathos" similar, pero centrado en el tiempo. Para él las historias no son más que una especie de vampiros que le chupan la sangre a las imágenes:

En relación con la historia y la imagen, la historia me parece un vampiro que trata de chupar la sangre de la imagen. Las imágenes son muy delicadas, un poco como los caracoles que se retraen cuando uno toca sus antenas. Las imágenes no quieren trabajar como un caballo, ni quieren cargar ni transportar mensajes o significados, metas o moral. Pero eso es exactamente lo que quieren las historias.⁴⁵

De suerte que ya en su primer largometraje *Summer in the City* (1969-71) Wenders filma escrupulosamente los hechos tal y como ocurren y en el tiempo real. De ahí que el *road movie* y sus técnicas le sean tan propias. En las películas de Wenders abundan las escenas que exponen llanamente el transcurrir del tiempo. En su cinematografía se multiplican escenas similares a la del túnel de *Summer in the City*, en donde la cámara permanece filmando durante el tiempo real en el que un auto pasa por un túnel: "En *Summer in the City* manejábamos en el auto a través de un túnel en Munich y yo filmaba por la ventana. Entramos al túnel, que es muy largo, y

⁴⁴ "...die Nähe und Distanz des Erzählers zum Erzählten verändert den Stoff der Erzählung..." Olaf Hansen. "Die Muse Atropos" en Raimund Fellingner (Hg.). *Op. cit.* p. 198.

⁴⁵ "Im Verhältnis von Geschichte und Bild ähnelt für mich die Geschichte einem Vampir, der versucht, dem Bild das Blut auszusaugen. Bilder sind sehr empfindlich, ein bißchen wie Schnecken, die sich zurückziehen, wenn man ihre Fühler berührt. Sie wollen nicht wie ein Pferd arbeiten, sie wollen nichts tragen und transportieren, weder Botschaft noch Bedeutung, weder Ziel noch Moral. Genau das wollen aber Geschichten." Wim Wenders. *Die Logik...* p. 71.

luego salimos. Es casi un minuto en el que sólo se ve negro en la pantalla."⁴⁶

Los filmes de Wenders son contemplativos. Su cámara registra sin cortes, sin movimientos, sin zooms. Es una cámara estática y, por ello, curiosa: en manos del cineasta se convierte en un arma contra la miseria del mundo. Para esta cámara el encuadre no es una limitación sino una concentración que permite mostrar la realidad - que en cinematografía se convierte en una realidad mimética-; una reflexión sobre el cine mismo.

Como hijo de su tiempo -mas no al servicio de su tiempo- Wenders acumula detalles que no están en relación de causa y efecto, creando con ello una corriente subterránea, que le da significación a los datos que presenta: es como un mosaico de imágenes que de ninguna manera intentan falsificar la realidad sino, sobre todo, hacerla transparente. La historia de sus filmes corre en otra corriente de la narración. Sus historias son necesariamente anticlimáticas: dejan en el espectador la sensación de que no ha pasado nada importante. Es una suerte de teatro del absurdo que resalta la incomprensión insertando diálogos que trabajan en contra de las imágenes.

⁴⁶ "In *Summer in the City* führen wir mit dem Auto durch einen Tunnel in München, und ich filmte das aus dem Seitenfenster heraus. Dann ging es durch den Tunnel durch, der ist sehr lang und dann wieder raus. Es ist fast eine Minute, wo man auf der Leinwand nur schwarz sieht." *Ibid.* p. 12.

Lo que para otros directores hubiese sido un error inadmisibles, para Wenders es una estética, como sucedió con *Summer in the City*, "una película de lo insólito, una película sobre la comunicación quebrantada y que ya no se puede reparar,"⁴⁷ en la que el sonido es totalmente inusual: a causa de un error, no tenía la calidad necesaria y Wenders -por supuesto no sólo por cuestiones financieras- experimenta haciendo que el personaje "doble" los diálogos sobre el sonido directo. En voz *in* y en primera persona, el personaje responde a la pregunta de su interlocutor sobre lo que hizo en el tiempo en el que no se habían visto: "un año en Stadelheim, tú debes de saberlo"; en *off* se oye al mismo tiempo: "ella me preguntó qué era lo que había hecho en ese tiempo. Yo dije: un año en Stadelheim y ella debía de saberlo". Reinhold Rauh explica: "en todo caso, la duplicación tiene también como resultado el que en la película, de todas maneras sostenida por personajes sumamente lacónicos, el lenguaje pierda toda función comunicativa."⁴⁸

Ahora bien, el director explica que -al menos hasta *El estado de las cosas* [*Der Stand der Dinge*] (1982)- su filmografía alterna películas que él mismo llama del "Tipo A" -es decir, aquellas que

⁴⁷ "Es ist ein Film der Fremdheit, ein Film der zusammengebrochenen und nicht mehr zustande kommenden Kommunikation." Stefan Kolditz. "Kommentierte Filmografie" en Frida Grafe et al. *Wim Wenders*. (München, Hanser Verlag, 1992) p. 118.

⁴⁸ "Die Verdoppelung hat allerdings auch zum Effekt, daß in dem sowieso von sehr wortkargen Charakteren getragenen Film der gesprochenen Sprache die kommunikative Funktion ganz ausgetrieben wird." Reinhold Rauh. *Wim Wenders und seine Filme*. (München, Satz, 1990) p. 25.

no siguen una historia preestablecida- y las del "Tipo B" -aquellas que siguen claramente una historia, en donde todos los que en ella trabajan saben en qué terminará y cómo se desarrollará. Las películas "A" son una reacción a las películas "B" y viceversa: filmar las primeras desespera al cineasta, en el sentido de que la película se hace sobre la marcha y el factor económico es una presión, y, sin embargo, las segundas llegan a aburrirlo porque siguen una estructura rígida y los actores interpretan a otro, al contrario de las películas "A" en las que los actores se interpretan a sí mismos.⁴⁹ En todos los filmes se presentan constantes claras: los tipo "A" son en blanco y negro, los "B" en color; en todos se repite el tema del viaje y todos cuentan lo inenarrable a la vez que reflexionan sobre el cine mismo. A la estética de Wenders le va muy bien el blanco y negro, como él mismo afirma, pues es más realista que el color: "blanco y negro, eso es para mí la verdad en el cine. Ese es el cine que habla de la sustancia de las cosas y no de la superficie."⁵⁰

El estado de las cosas, último filme del grupo "A", es un parteaguas en la obra wendersiana. A partir de una paradoja resuelve su dilema: la película trata de un equipo de cine al que se le acaba el negativo para poder seguir filmando y habla de la imposibilidad de contar una historia en el cine. Es, como el propio

⁴⁹ Wim Wenders. *Die Logik...* p. 74.

⁵⁰ "Schwarz und Weiß, das ist für mich die Wahrheit im Kino, das ist das Kino, das vom Wesen der Dinge spricht und nicht von der Oberfläche." *Ibid.* p. 48.

Wenders la llama, una película-tesis. Munro, *alter ego* de Wenders, reflexiona:

He hecho diez películas y siempre he contado la misma historia. Al principio era muy fácil. Iba de toma en toma. Pero ahora, la noche anterior, tengo miedo. Ahora sé cómo es narrar -e inevitablemente a las historias se les va la vida y mueren. Las historias tienen sencillamente demasiadas reglas, mecanismos. La muerte, esa es la gran historia. De ella tratan todas. Mensajeros de la muerte. Todo gira alrededor de la muerte. Solamente las historias de amor son más grandes.⁵¹

Sin embargo, el director Munro -ya en Hollywood, en donde cree poder conseguir el dinero necesario para continuar con su película- se ve envuelto en una historia como esas en las que no cree.

A estas alturas de su producción, Wenders encuentra que las historias son necesarias; pero no en el sentido de entretenimiento que "narran nada más la forma afirmativa de la historia, sus puntos culminantes, como una 'demostración de vuelo'. Y al final narrar historias resultaría ser nada más pura charlatanería;"⁵² sino que, y dado que no hay nada nuevo que contar, son sólo necesarias para dar un cierto orden a las vidas de los seres humanos: "afirman que uno es competente, que uno determina su vida."⁵³ Si bien para Wenders las historias son imposibles, sin ellas es imposible vivir,

⁵¹ "Ich habe zehn Filme gemacht. Und immer die gleiche Geschichte erzählt. Am Anfang war es ganz leicht. Da ging's von Einstellung zu Einstellung. Aber jetzt habe ich Angst am Abend vorher. Jetzt weiß ich, wie das erzählen geht -und unweigerlich läuft den Geschichten das Leben aus und sie sind tot. Geschichten haben einfach zu viel Regeln, Mechanismen. Tod, das ist die große Geschichte. Davon handeln sie alle. Todesboten. Der Tod, darum dreht sich doch alles. Nur Liebesgeschichten sind größer." Citado en Reinhold Rauh. *Op. cit.* p. 83.

⁵² "Erzählen nämlich nur noch die affirmative Form der Geschichte, ihre Höhepunkte, als eine Art von 'Schaufliegen'. Und dann ist Geschichtenerzählen nur noch Schaumschlagerei." Wim Wenders. *Die Logik...* p. 61.

⁵³ "Sie bestätigen, daß man kompetent ist, daß man sein Leben bestimmt." *Ibid.* p. 59.

por ello *El estado de las cosas* es una experiencia inevitable y consecuente en su obra. Esta película representa un avance en el trabajo del cineasta:

Hacia el final de la película, a propósito, me puse en una posición que me obligaba a cumplir con mi idea del cine de hoy o mañana; es decir, demostrar una vez más una posible forma de narrar o cerrar el pico. Y esto quiero intentar en las próximas dos películas. En ellas quiero probar otra vez un tipo de narración: que toma estrictamente, y totalmente segura de sí misma, la relación entre el lenguaje del cine y la vida y que deja de relacionar la narración con la representación de sus condiciones. Para no dejar el campo a las películas de gran espectáculo, sino, seguro de uno mismo contar historias -sin lamentos o nostalgia sobre lo bello que era narrar, como fue en el cine anteriormente. Narrar hacia adelante, eso es lo que quiero.⁵⁴

Así, para Wenders, las historias aparecen como pretextos para tratar las formas. Sus preocupaciones primeras y primarias son, junto al rock, las imágenes, la autenticidad y el movimiento. En sus filmes todos los demás elementos propios del cine, como son el tiempo, los personajes y los diálogos, por un lado; y, por otro, la historia, se subordinan a aquéllas. Los largos planos son en el cine de este director no sólo inevitables sino indispensables; renunciar a ello a favor de reglas preestablecidas lo obligaría a renunciar a sí mismo. Por ello cambia las reglas de cómo contar historias.

⁵⁴ "Ich habe mich mit dem Schluß des Films willentlich in eine Position gebracht, die mich dazu zwingt, meine andere Vorstellung vom heutigen oder künftigen Kino einzulösen: Nämlich ein wieder mögliches Erzählen zu zeigen oder die Schnauze zu halten. Und das möchte ich in den nächsten beiden Filmen versuchen. Da möchte ich wieder ein Erzählen versuchen: das ganz rabiatt und ganz selbstsicher den Bezug von Filmsprache auf das Leben hernimmt und das es aufgibt, das Erzählen mit der Darstellung seiner Bedingungen zu verknüpfen. Damit man eben das Feld nicht den großen Spektakel-Filmen überläßt, sondern ganz selbstbewußt hingeht und Geschichten erzählt -ohne das Bedauern oder den Rückblick auf das schöne Geschichten-Erzählen, das es früher mal im Kino gab. Nach vornehm erzählten, das will ich." *Ibid.* p. 62.

En su cinematografía el concepto de "economía del relato" no tiene ningún sentido, por tanto, mostrar las cosas tal como son toma su tiempo. El tiempo exhibe la continuidad de las imágenes sin cortes que cambiarían necesariamente el concepto de las cosas que se muestran. De ahí que resulta un sinsentido cortar escenas que parecerían obvias o superfluas.

Precisamente eso fue lo que llevó a Wenders a filmar en 1971 *El miedo del portero al penalty* [Die Angst des Tormanns beim Elfmeter], transposición al cine del tercer experimento narrativo de Handke, en el que pone en juego el modelo y la realización del narrar, pues aunque pareciera que Handke da un paso atrás hacia el método realista, en donde un personaje central vive una historia y la perspectiva del narrar domina, la historia se atora ya que descansa en la continuidad psicológica del personaje. Como afirma el propio Handke:

el principio era demostrar, cómo para alguien las cosas que percibe a consecuencia de un suceso (un asesinato) cada vez se transforman más en lenguaje y, en tanto que las imágenes se vuelven lenguaje, también se vuelven mandatos y prohibiciones [...] El esquizofrénico entonces percibe las cosas como insinuaciones, como "juego de palabras"... Ese es el principio de la narración, nada más que este método no se aplica a un esquizofrénico (en el caso de que existan los esquizofrénicos) sino en un protagonista "normal", en el portero. Este proceso de ver objetos como normas, precisamente no debería ser minimizado como enfermizo, sino presentado como algo normal en la vida.⁵⁵

⁵⁵ "...das Prinzip war, zu zeigen, wie sich jemanden die Gegenstände, die er wahrnimmt, infolge eines Ereignisses (eines Mordes) immer mehr versprachlichen und, indem die Bilder versprachlicht werden, auch zu Geboten und Verboten werden... Der Schizophrene nimmt also die Gegenstände als Anspielungen auf sich, als 'Wortspiele' wahr... Das ist das Prinzip der Erzählung, nur daß eben dieses Verfahren nicht auf einen Schizophrenen angewendet wird (sofern es überhaupt Schizophrene gibt), sondern auf einen 'normalen' Helden, den

Josef Bloch, quien antes de ser mecánico fue un famoso portero, confunde, desde las primeras líneas del relato, la representación de la realidad con la realidad misma: por ello se le vuelve problemática y pierde su lugar en ella. Ante este hecho reacciona violentamente. Durante la conversación con la chica del cine:

Pero entonces todo le molestaba cada vez más. Quería responderle, pero paraba en seco, porque lo que pensaba decirle parecía conocido. Ella se intranquilizó, iba y venía por el cuarto, buscaba algo en qué ocuparse, sonreía estúpidamente de vez en cuando. Pasó un rato cambiando y volteando discos. Se levantó y se acostó sobre la cama; él se sentó al lado. Piensas ir hoy al trabajo, preguntó ella.

De repente él la estranguló.⁵⁶

El asesinato aparece como un acto reflejo. Todo se concentra en un instante: "crimen y fracaso no son el resultado de una enfermedad psíquica especial, sino que radican en un completo vacío y en la pérdida de todo contexto."⁵⁷ Pero que también puede ser el resultado de una deformación profesional: lo único que existe en el mundo del portero es la pelota, todo lo demás tiende a desaparecer ante sus ojos, como indica el inicio y el final del relato: el portero tiene que concentrarse únicamente en la pelota hasta perder

Fußballtormann. Dieser Vorgang, Gegenstände als Normen zu sehen, soll eben nicht als Krankhaft verharmlost, sondern als lebensüblich vorgestellt werden." Peter Handke citado en Manfred Durzak. Op. cit. p. 68.

⁵⁶ "Aber dann störte ihn alles immer mehr. Er wollte ihr antworten, brach aber ab, weil er das, was er vorhatte zu sagen, als bekannt annahm. Sie wurde unruhig, ging im Zimmer hin und her; sie suchte sich Tätigkeiten aus, lächelte ab und zu blöde. Einige Zeit verging mit dem Umdrehen und Wechseln von Platten. Sie stand auf und legte sich aufs Bett; er setzte sich dazu. Ob er heute zur Arbeit gehe? fragte sie. Plötzlich würgte er sie." Peter Handke. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1972) p. 21.

⁵⁷ "Verbrechen und Versagen resultiere nicht aus einer speziellen psychischen Krankheit, sondern wurzeln in einer umfassenden Leere und dem Verlust jeglichen Zusammenhangs." Irene Kann. *Schuld und Zeit*. (Paderborn, Schöningh, 1992) p. 173.

la respiración. A Josef Bloch el lenguaje se le convirtió en un reflejo automático, un lugar común, y al faltarle las palabras todo dejó de existir.

El filme, explica Wenders, muestra lo que le fascinó en el texto de Handke: su manera de contar la historia:

En realidad, del libro no me interesó tanto 'Handke', sino la historia y la manera cómo describir algo, por ejemplo el cambio de una frase a la otra, donde de repente uno sigue leyendo completamente atento, porque cada frase en sí le es totalmente pertinente, de tal manera que uno está mucho más interesado en la sucesión de las frases que en la continuación de la trama, de lo que sigue o lo que va a pasar. Eso me gustó mucho del libro. Cómo ahí sigue una a la otra, una frase después de la otra. Esta precisión es exactamente lo que tenía ganas de hacer, hacer la película y hacerla también de una manera similar a las frases de Handke; en fin, imágenes que también deben de ser correctas e igualmente precisas.⁵⁸

No hay nada oculto ni misterioso tras las imágenes de este filme, pues trata de las imágenes que muestra: el espectador no se encuentra frente a una historia contada en imágenes sino frente a imágenes que al sucederse unas tras otras cuentan una historia: el portero Bloch es el *voyeur* de sus propias acciones. Señala Uwe Künzel: "Esta película, desde un principio ostentosamente pesada -

⁵⁸ "Am Buch hat mich eigentlich weniger 'Handke' interessiert als die Geschichte und die Art, wie etwas beschrieben wird, etwa der Wechsel von einem Satz zum anderen, wo man plötzlich ganz gespannt weiterliest, weil jeder Satz für sich ganz genau stimmt, so daß einem die Abfolge der Sätze plötzlich viel mehr interessiert, als die Abfolge der Handlung, wie es nun weitergeht oder was überhaupt passiert. Das hat mir an dem Buch unglaublich gefallen. Wie da eins auf das andere folgt, ein Satz auf den anderen. Diese Genauigkeit ist auch genau das, was mir Lust gemacht hat, den Film zu machen, und auch den Film auf eine ähnliche Art zu machen, nämlich in Bildern, die auf eine ähnliche Art aufeinanderfolgen wie die Sätze von Handke, also Bilder, die auch stimmen und genauso präzise sein müssen." Wim Wenders. *Die Logik...* p. 14. De la misma manera Peter Handke afirma sobre *Die Angst* "...el principio era demostrar cómo para alguien las cosas que percibe se transforman en consecuencia de un suceso (un asesinato) -cada vez más en lenguaje, y así cómo las imágenes se transforman en lenguaje se vuelven también mandatos y prohibiciones..." ["...das Prinzip war, zu zeigen, wie sich jemanden die Gegenstände, die er wahrnimmt, infolge eines Ereignisses (eines Mordes) immer mehr versprachlichen und, indem die Bilder versprachlicht werden, auch zu Geboten und Verboten werden..."] citado en Manfred Durzak. *Op. cit.* p. 68.

todavía más si uno conoce el texto de Handke- aparece como una permanente lucha entre las 'valiosas' oraciones del protagonista y las no menos 'valiosas' imágenes de la película."⁵⁹

Mientras Wenders realiza uno de sus sueños de ir a América y en donde vive una frustrante experiencia con *Der Scharlachrote Buchstabe*⁶⁰, Handke publica dos obras importantes en su literatura, *Carta breve para un largo adiós* [*Der kurze Brief zum langen Abschied*] y *Desgracia indeseada* [*Wunschloses Unglück*], ya que se trata de dos textos autobiográficos en los que se interrelacionan experiencia real y ficción: en la primera, el protagonista es escritor y tiene la edad del autor; en la segunda, habla sobre el suicidio de su madre. Handke borra las fronteras entre él mismo como autor y el yo-narrador haciendo más evidente aún su necesidad/deseo de aprender sobre sí mismo por y en la literatura.⁶¹

⁵⁹ "Dieser von Beginn an auffällig schwerfällige Film erscheint -vor allem auch, wenn man den Handke-Text kennt- wie eine permanente Rangelei zwischen den 'kostbaren' Sätzen der Protagonisten und den nicht weniger 'kostbaren' Bildern des Films." Uwe Künzel. *Wim Wenders. Ein Filmbuch*. (Freiburg, Dreisam, 1981) p. 93.

⁶⁰ Esta es la única película que disgusta a Wenders. Muy pronto se dio cuenta que tendría que trabajar con los criterios del productor. Durante su filmación las cosas no funcionaron, empezando por la elección de los actores: Wenders quería a Rüdiger Vogler en el papel del cura, pero como no era conocido le impusieron al sueco Lou Castel. De esa experiencia reafirma sus conceptos sobre el cine y sobre sí mismo y decide no volver a filmar jamás películas en donde no aparezcan autos, estaciones de gasolina, televisiones, cabinas telefónicas... *Ibid.* pp. 72-73.

⁶¹ "Desde que puedo pensar, tuve, cada vez más, la necesidad de un Maestro" ["Seit ich denken kann, hatte ich, immer mehr, das Bedürfnis nach einem Lehrmeister"]. Peter Handke. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1984) p. 27.

Más adelante, Handke actualiza el modelo de la novela de formación (*Bildungsroman*)⁶² y actualiza también el motivo del viaje⁶³. Rolf Selbmann inserta a Peter Handke en su capítulo sobre al siglo XX y así se refiere a *Carta breve para un largo adiós*:

Peter Handke, a pesar de su inclinación por los empréstitos estilísticos y temáticos de la historia de las literaturas de los siglos XVIII y XIX, todavía no ha escrito una novela de aprendizaje; pero sí ha experimentado con las posibilidades de identificación que rodean a los héroes de la novela de aprendizaje y con sus metas anheladas y negadas.⁶⁴

Para Manfred Durzak *Carta breve* es una "desilusionada novela de aprendizaje" dado que, por un lado, los sucesos no ocurren en el sentido de permitir alcanzar la integración armoniosa como en la clásica novela de formación, sino en el de oposiciones, barreras de miedo y decepciones.⁶⁵

El yo-narrador de *Carta breve* viaja, observa y lee. Actividades que inciden en el mundo interior del narrador y en su experiencia del mundo concreto y que le crean la necesidad de sumergirse en un proceso de desarrollo. Entre la historia interior

⁶² La tradición de la novela de formación en Alemania data del siglo XVIII; y en la segunda mitad de este siglo se da la secularización de este concepto teológico. "Formación ya no nada más se circunscribe al efecto de Dios sobre los humanos, sino que incluye también una fuerza immanente de la naturaleza" ["Bildung umschreibt nicht mehr bloß die Wirkung Gottes auf die Menschen, sondern umfaßt auch eine der Natur immanente Kraft"]. Rolf Selbmann. *Der deutsche Bildungsroman*. (Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 1994) p. 1. Sobre el concepto *Bildung* y el *Bildungsroman* se habla en el capítulo 4.

⁶³ El motivo del viaje en la literatura alemana va ligado con el concepto de *Bildung*, de la formación del individuo en interacción con la sociedad: el agente de la formación es el mundo. El viaje es por sí sólo el medio para encontrar al Yo.

⁶⁴ "Peter Handke hat trotz seiner Neigung zu stilistischen und thematischen Anleihen in der Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts noch keinen Bildungsroman geschrieben, doch er hat mit den Identifikationsmöglichkeiten um Bildungsromanhelden und ihren erstrebten und verweigerten Zielsetzungen experimentiert." *Ibid.* p. 162.

⁶⁵ Manfred Durzak. *Op. cit.* p. 106.

y la historia exterior, entre el entender y el no entender, se crea una tensión en la que descansa la verdadera historia de la novela.

A partir de la lectura del *Gran Gatsby*, el yo-narrador hace la siguiente reflexión: "La necesidad de ser diferente a lo que era, de pronto se personificó, como un instinto. Pensaba en cómo podría mostrar y aplicar en mi entorno los sentimientos que el gran Gatsby había hecho posibles."⁶⁶

Es muy significativo que el yo-narrador lleve en su maleta, además de la ropa necesaria, libros. Las lecturas son el puente que lo conectan con el mundo exterior. Y más significativo aún es que la lectura que lo acompaña a lo largo de casi todo el relato sea *Enrique el verde* de Gottfried Keller. Enrique deviene el punto de comparación con su pasado, con sus recuerdos: "Desde que estoy en América, recuerdo cada vez más."⁶⁷ El viaje del yo-narrador ocurre más en su memoria, a través de su vida pasada, que en el exterior. Así, "Handke tejó una densa red de relaciones entremezclando referencias literarias y fílmicas que se diferencia cualitativamente de aquel mundo exterior del mundo interior."⁶⁸

La actualización del modelo tenía que ser congruente con la realidad de su tiempo en el que no es posible ni creíble que las

⁶⁶ "Das Bedürfnis, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich leibhaftig, wie ein Trieb. Ich überlegte, wie ich die Gefühle, die der große Gatsby bei mir möglich gemacht hatte, zeigen und in meiner Umgebung auch anwenden könnte." Peter Handke. *Der kurze Brief zum langen Abschied*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1974). p. 18.

⁶⁷ "Seit ich hier in Amerika bin, erinnere ich immer mehr." *Ibid.* p. 74.

⁶⁸ "Handke hat so aus den eingestreuten literarischen und filmischen Verweisen ein dichtes Beziehungsnetz geknüpft, das sich qualitativ von jener Außenwelt der Innenwelt unterscheidet." Manfred Durzak. *Op. cit.* p. 113.

circunstancias del mundo exterior orienten la madurez intelectual y moral del "Yo" como sucedió en la clásica novela de formación.

Handke explica:

En mi libro trato de describir una esperanza -que uno pudiera desarrollarse así, poco a poco. Que por lo menos en un viaje independiente -y el protagonista es, por cierto, independiente económicamente al menos durante este viaje- fuera posible la idea de una novela de educación del siglo XIX... Es la ficción de una novela de aprendizaje...⁶⁹

Carta breve es una novela del "Yo" en todos los sentidos. Todo remite al yo-narrador a sí mismo: sus lecturas, sus sueños, sus conversaciones... Y él lo sabe: a su amiga Claire, por ejemplo, le propone, para no hablar de sí mismo, como tema de conversación hablar de su *alter ego*: "Noté que otra vez hablaba de mí mismo, y le pregunté si, en el hotel, podía leerle algo más de *Enrique el verde*."⁷⁰

El personaje logra su desarrollo: en la segunda parte del libro "El largo adiós" ["Der lange Abschied"], siente por primera vez el deseo de vivir, de volcarse hacia el mundo exterior, al grado de que cuenta a su amiga la historia que lo llevó a ese viaje. Al final el yo-narrador se convierte finalmente en otro: borrándose del relato deja la palabra a los otros. En el jardín de John Ford en Bel Air:

⁶⁹ "In meinem Buch versuche ich, eine Hoffnung zu beschreiben -dass man sich so nach und nach entwickeln könnte. Dass wenigstens auf einer unabhängigen Reise- und der Held ist ja auch, wenigstens für die Reise, durch genügend ökonomische Mittel unabhängig- die Vorstellungen eines Entwicklungsromans aus dem neunzehnten Jahrhundert möglich wären. [...] Es ist die Fiktion eines Entwicklungsromans." Citado en Manfred Mixner. *Op. cit.* p. 146.

⁷⁰ "Ich bemerkte, daß ich schon wieder von mir selber geredet hatte, und fragte sie, ob ich ihr drüben im Hotel noch aus dem Grünen Heinrich vorlesen könnte." Peter Handke. *Der kurze Brief zum langen Abschied*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1974) p. 81.

"Cuéntenme su historia" dijo John Ford.

Y Judith contó cómo llegamos aquí a América, cómo me persiguió, cómo me robó y quiso asesinarme y cómo estuvimos listos para separarnos pacíficamente.

Cuando terminó con nuestra historia el rostro de John Ford sonrió silenciosamente.

"¡Oh Dios!" dijo en alemán.

Se puso serio y se volvió hacia Judith. "¿Y todo eso es cierto?" preguntó en inglés. "¿Nada de esta historia es inventado?"

"Sí", dijo Judith, "todo eso sucedió".⁷¹

Por su parte, *Desgracia indeseada* (1972) presenta un nuevo problema literario que Handke debe resolver: conciliar lo individual con lo general, y lo hace, como afirma Volker Bohn, de una manera un tanto complicada: "es decir, a la vez como mediación de dominio lingüístico, en su especial significado para el autor (*actividad de escribir, tomar distancia*) y en su posible significado general (como *historia, que está escrita*)."⁷²

A Handke le disgusta narrar historias, le disgusta inventarlas, prefiere descubrirlas en el camino y con *Desgracia*

⁷¹ "Erzählt nun eure Geschichte!" sagte John Ford./ Und Judith erzählte, wie wir hierher nach Amerika gekommen waren, wie sie mich verfolgt hatte, wie sie mich beraubt hatte und mich umbringen wollte, und wie wir nun endlich bereit waren, friedlich auseinanderzugehen./ Als sie mit unsrer Geschichte fertig war, lacht John Ford still, übers ganze Gesicht./ 'Ach Gott!' sagte er auf deutsch./ Er wurde ernst und drehte sich zu Judith hin./ 'Und das ist alles wahr?' fragte er auf englisch. 'Nichts an der Geschichte ist erfunden?'/ 'Ja', sagte Judith, 'das ist alles passiert'." *Ibid.* p. 195.

⁷² "...nämlich zugleich als eines der Vermittlung sprachlicher Bewältigung in ihrer besonderen Bedeutung für den Autor (*Schreibtätigkeit, Distanznehmen*) und in ihrer möglichen generellen Bedeutung (als *Geschichte, die geschrieben steht*)."⁷² Volker Bohn. "Später werde ich über alles Genaueres schreiben" en Raimund Fellinger (Hg.). *Op. cit.* p. 144.

indeseada se ve obligado a "narrar posteriormente", lo contrario a su proyecto como escritor: "narrar anticipadamente":

Narrar algo vivido me resulta sumamente difícil, y además no tengo ninguna pasión erótica al hacerlo. Por eso solamente al narrar anticipadamente algo que viví solamente como un principio me caliento, por así decirlo. *Desgracia indeseada* me resultó muy pesada, porque en esencia era sólo una narración posterior de la vida de mi madre.⁷³

Sin embargo, le es necesario escribir esta obra aunque represente un doble peligro: "primero la pura narración, luego el desvanecimiento gozoso de una persona en frases poéticas."⁷⁴ Así pues, ser parte de la historia y a la vez tener que distanciarse para contarla lleva a Handke a buscar un modelo diferente al de la biografía decimonónica. Y con esa prohibición inicia el camino de la narración.

Continúa en *Desgracia indeseada* el trabajo alrededor de sus recuerdos que inició en *Carta breve*. A través de la vida de su madre habla de su propia historia: *Desgracia indeseada* es "enteramente autobiográfica [y como] yo no sabía nada de mi madre, tuve un poquito de instinto y presentimiento."⁷⁵ Handke reflexiona ya al final de la obra: "Escribir no era, como yo aún pensaba en un principio, memoria de un periodo terminado de mi vida, sino una

⁷³ Peter Handke. *Pero yo vivo...* p. 26.

⁷⁴ "...einmal das bloÙe Nacherzählen, dann das schmerzlose Verschwinden einer Person in Poetischen Sätzen..." Peter Handke. *Wunschloses Unglück*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1974) p. 44.

⁷⁵ Peter Handke. *Pero yo vivo...* p. 168.

afectación permanente de recuerdos en forma de frases, las que sólo aseguraban la toma de distancia."⁷⁶

En *Desgracia indeseada* la repetición ocupa un primer lugar, de la misma manera como llena las vidas de mujeres como la madre de Handke: "la madre fracasa porque nada más puede repetir lo que es el deber de las mujeres de su clase."⁷⁷ En la vida de Frau Handke las repeticiones manifiestan la contradicción entre la individualidad y los estereotipos, así como entre sus lecturas y su vida:

El tiempo pasaba entre las fiestas religiosas, bofetadas por haber ido en secreto al baile, envidia de los hermanos, alegría por cantar en el coro. Lo que pasaba en el mundo, quedó en el misterio; no se leían más periódicos que el de la diócesis los domingos y de él nada más la novela por entregas.⁷⁸

Handke/narrador escribe con la misma zozobra con la que vivió su madre. Pero la repetición acerca al mito, como afirma Klaus Bonn, y por la repetición del mito llega a la vida privada: "El 'aspecto mítico' no se integraría al yo como un 'otro' externo, sino, como una parte desde siempre inseparable de la *vita* personal

⁷⁶ "Das Schreiben war nicht, wie ich am Anfang noch glaubte, eine Erinnerung an eine abgeschlossene Periode meines Lebens, sondern nur ein ständiges Gebabe von Erinnerung in der Form von Sätzen, die ein Abstandnehmen bloß behaupteten." Peter Handke. *Wunschloses...* p. 99.

⁷⁷ "Die Mutter scheitert daran, daß sie nur wiederholen kann, was Frauen ihrer Herkunft seit jeher aufgegeben ist." Helmut Schmiedt. "Analytiker und Prophet" en Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Op. cit.* p. 83.

⁷⁸ "Die Zeit verging zwischen den kirchlichen Festen, Ohrfeigen für einen heimlichen Tanzbodenbesuch, Neid auf die Brüder, Freude am singen im Chor. Was in der Welt sonst passierte, blieb schleierhaft; es wurden keine Zeitungen gelesen als das Sonntagsblatt der Diözese und darin nur der Fortsetzungsroman." Peter Handke. *Wunschloses...* p. 19.

misma, desprendida al escribir, quedando libre posiblemente para la repetición."⁷⁹

Mientras Handke se reconcilia con su vida, Wenders hace lo suyo descubriendo su propio estilo. Afirma años después en un análisis retrospectivo que encuentra que su trabajo oscila entre dos polos: los filmes sobre temas personales, en blanco y negro, y las adaptaciones literarias, en color.⁸⁰

En *Alicia en las ciudades* plantea el problema de la representación frente a la realidad; hace evidente que las dos expresan dos cosas diferentes. El escritor Philip viaja por EUA con el fin de encontrar la inspiración para escribir un libro; pero, asediado por las imágenes, no puede escribir y en su necesidad de asir la realidad, se dedica a tomar fotos con una cámara Polaroid (que por cierto en ese año aún no salía al mercado); eso le permite constatar la imagen con la realidad en el mismo momento en el que toma la foto. El escritor exclama al ver sus fotos: "nunca sale lo que uno acaba de ver".

Los dos polos de la realidad no pueden confluir: Philip intenta primero capturar de improviso la imagen de Norteamérica, pero la realidad se revela inasible, al revelarse, una estampa típica americana -un niño negro en una gasolinera del sur- queda traicionada al pasar a la representación fotográfica [...].⁸¹

⁷⁹ "Nicht erst würde der 'mythische Aspekt' als ein außenstehendes 'Anders' dem Ich integriert, sondern, von jeher unablässiger Teil der persönlichen vita selber, im Schreiben veräußert, wird er möglicherweise frei zur Wiederholung." Klaus Bonn. *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. (Würzburg, Königshausen und Neuman, 1994) p. 29.

⁸⁰ Wim Wenders. *Die Logik...* p. 117.

⁸¹ Antonio Weinrichter en *Wim Wenders. Una retrospectiva*, p. 15.

El mismo problema se presenta nuevamente cuando el personaje busca, ya de regreso en Alemania, la casa de la abuela de la pequeña Alicia, de quien no sabe ni el nombre ni la dirección y tampoco recuerda el nombre del pueblo; el único dato que tiene a la mano es una fotografía de la casa.

Para Reinhold Rauh "con *Alicia en las Ciudades* nace por primera vez una típica película 'wendersiana', el comienzo de la trilogía de los filmes del viaje a la cual pertenecen también *Falso Movimiento* y *En el transcurso del tiempo*".⁸² Stefan Kolditz, por su parte, también ve una trilogía en estos filmes, aún cuando el propio Wenders no los haya filmado con esa intención: "*Alicia en las ciudades* es un 'clásico' *road movie* que abre una trilogía de películas de viaje con Rüdiger Vogler como protagonista, en las que Wenders formula sus motivos acumulados en años en un sistema muy personal y *sui generis*."⁸³

Con estas tres películas reafirma Wenders su camino como cineasta. El viaje, motivo nuclear, aparece como metáfora del conocimiento: el personaje central encuentra en el movimiento geográfico y -a partir de este movimiento, el contacto con otros personajes- el conocimiento. Son personajes despatriados para los

⁸² "Mit *Alice in den Städten* entstand erstmals ein typischer 'Wenders-Film', der Auftakt zur Trilogie der Reisefilme, zu denen noch *Falsche Bewegung* und *Im Lauf der Zeit* gehören sollten." Reinhold Rauh. *Op. cit.* p. 37.

⁸³ "*Alice in den Städten* ist ein 'klassisches' Road Movie und eröffnet eine Trilogie von Reisefilmen mit Rüdiger Vogler in den Hauptrollen, in denen Wenders seine über Jahre versammelten Motive zu einem ganz persönlichen, und unverwechselbaren System ausformuliert." Stefan Kolditz. *Op. cit.* p. 146.

que el movimiento es también necesario en la búsqueda del hogar y por extensión de la propia identidad. No es casual que en estas tres películas el viaje sea a lo largo y a lo ancho de Alemania:

En tres películas Wenders ha medido Alemania: del extranjero llegó a un país que debió ser su patria (ALICE); indagó sobre la soledad, el pasado y el clima no creativo de norte a sur, desde el mar hasta los Alpes (FALSO MOVIMIENTO); y finalmente, ha descrito la condición de la Alemania dividida mediante lo podrido del cine de provincia, en el cual cada movimiento es un fin en sí, en donde cada fin de manera monótona lleva al principio, como el 'loop' de la cinta del rollo pornográfico que muestra Bruno a Pauline (EN EL TRANSCURSO).⁸⁴

Dado que el cine es, al mismo tiempo, "el medio mecánico de crear la ilusión de movimiento en la pantalla,"⁸⁵ Wenders hace de esta trilogía una reflexión sobre el cine mismo.

Desde esta perspectiva formal, Norbert Grob⁸⁶ ve en la filmografía de Wenders tres etapas: la primera hasta *En el transcurso del tiempo*, que se caracteriza por la búsqueda de estilo del director; la segunda, hasta 1984, en la que Wenders busca maneras de contar historias; y la tercera, a partir de *Las alas del deseo* (1986-87), en la que prueba nuevas historias, nuevos héroes y experimenta con ellos. Peter Buchka, por otra parte, observa desde una perspectiva más bien temática y ve dos etapas: la primera hasta

⁸⁴ "In drei Filmen hat Wenders Deutschland ausgemessen: aus der Fremde ist er in ein Land gekommen, das seine Heimat hätte sein sollen (ALICE); er hat der Einsamkeit, der Vergangenheit und dem un kreativen Klima von Nord nach Süd, vom Meer bis zu den Alpen nachgespürt (FALSCHER BEWEGUNG); und er hat schließlich den Zustand des geteilten Deutschland anhand der verrotteten Kinoprovinz beschrieben, in dem jede Bewegung zum Selbstzweck wird, wo jedes Ende monoton in den Anfang mündet wie die Schleife des Pornofilms, die Bruno Pauline vorführt (IM LAUF DER ZEIT)." Peter Buchka. *Op. cit.* p. 76.

⁸⁵ Rudolf Arnheim. *El cine como arte*. (Barcelona, Paidós, 1986) p. 131.

⁸⁶ Norbert Grob. *Wenders*. (Berlín, Filme, 1991).

En el transcurso del tiempo, en la que Wenders deja saldada su cuenta con la generación de la posguerra; y una segunda a partir de *El amigo americano*, en la que ya se liberó del pasado. Agrega Buchka: "son tres los elementos indisolublemente mezclados que constituyen las películas de Wenders: un punto de partida del género (ficción), la mirada exacta al lugar concreto de la trama (documentación) y, finalmente, la forzada conexión hacia sí mismo."⁸⁷

Tanto en los personajes wendersianos como en los handkeanos resalta una incapacidad de comunicación. Incapacidad que evidencia su desconfianza en la palabra. En los dos, las acciones y los diálogos siguen caminos propios.

Si bien en *Alicia...* -como más tarde en *En el transcurso del tiempo*- la soledad de los personajes se ve aliviada al final porque el movimiento, el viaje, desemboca en un aprendizaje que lleva al conocimiento y éste, a su vez, a una suerte de reconciliación del personaje con su propia historia, en *Falsche Bewegung* el viaje que emprende el personaje con el objetivo claro de aprender, de -como el propio Handke expresa- "ser otra cosa para ser algo"⁸⁸, resulta ser un movimiento en falso. Afirma Wenders:

⁸⁷ "Die drei wichtigsten Elemente, die Wenders Filme konstituieren, unauflöslich vermischt: eine genrehafte Ausgangssituation (Fiktion), der genaue Blick auf den konkreten Ort der Handlung (Dokumentation) und schließlich die forcierte Verbindung zur eigenen Person." Peter Buchka. *Op. cit.* p. 43.

⁸⁸ "Was anderes zu werden, um überhaupt was zu werden" Peter Handke en una entrevista de Joachim von Mengershausen en mayo de 1975, citado en Wim Wenders. *Die Logik...* p. 18.

Nos esforzamos (con Handke) mucho para que Wilhelm nunca hiciera algo totalmente correcto, y en general, lo mismo con todos los personajes. Tampoco dejamos que las relaciones entre ellos fueran inequívocamente buenas o falsas sino más bien, como nunca se ha presentado en el cine, siempre a punto de caer entre lo falso y lo correcto. Alguna vez uno piensa que Wilhelm hizo algo correcto, en el momento siguiente se ve que él ni se ha dado cuenta y otra vez destruye todo. Por eso la película se llama FALSO MOVIMIENTO.⁸⁹

Con *El transcurso del tiempo*, Wenders regresa al blanco y negro, como afirma él mismo, es más realista que el color: "blanco y negro, eso es para mí la verdad en el cine. Ese es el cine que habla de la sustancia de las cosas y no de la superficie."⁹⁰ La última película de la trilogía del viaje lleva la reflexión sobre el cine más allá: la muerte del cine como industria. Wenders crea para ello un personaje cuyo trabajo consiste en reparar proyectores en los viejos cines de la olvidada región alemana que, en ese entonces, hacía frontera con la Alemania oriental y muestra el desolador panorama de cines que sobreviven a duras penas.⁹¹

En *el transcurso...*, siguiendo el principio del *road movie*, fue filmada cronológicamente. Y, más aún, con esta película Wenders

⁸⁹ "Wir haben uns (mit Handke) unheimlich bemüht, den Wilhelm nie was ganz Richtiges machen zu lassen, überhaupt alle Figuren. Auch die Beziehungen zwischen ihnen haben wir nicht eindeutig gut und falsch sein lassen, sondern immer so, wie es im Film eigentlich nie dargestellt worden ist: immer auf der Kippe zwischen falsch und richtig. Mal denkt man, Wilhelm hat was richtig gemacht, im nächsten Moment sieht man, er hat es gar nicht gemerkt, und er zerstört alles wieder. Deswegen heißt der Film FALSCHER BEWEGUNG." Wim Wenders citado en Reinold Rauh. *Op. cit.* p. 46.

⁹⁰ "Schwarz und Weiß, das ist für mich die Wahrheit im Kino, das ist das Kino, das vom Wesen der Dinge spricht und nicht von der Oberfläche." Wim Wenders. *Die Logik...* p.48.

⁹¹ La muerte del cine será el tema central del documental que siete años después realizará en Cannes. En *Chambre 666 (N'importe quand ...)*; en él muestra a quince directores de cine, entre los que se encuentran -por citar algunos- Godard, Fassbinder, Antonioni, Herzog, Spielberg, quienes, uno a la vez, responden frente a una cámara, que instaló en el cuarto 666 del Hotel Martínez, a la pregunta: ¿Es el cine un lenguaje, un arte, que se nos va, que ya está agotado? [Ist das Kino eine Sprache, die uns verlorengeht, eine Kunst, die schon im Untergang begriffen ist?] entre otras preguntas en el mismo tenor. *Ibid.* pp. 35-52.

lleva su gusto/necesidad por el experimento al extremo de escribir el guión en el transcurso del tiempo de la filmación: durante las noches escribe los diálogos que se rodarían al día siguiente. Tarea nada fácil, pues la filmación no podía alargarse infinitamente, sobre todo por cuestiones económicas: esta experiencia le sirvió para entender la relación entre ideas y dinero.⁹² En una ocasión tardó dos días en escribir el diálogo, y mientras el equipo en pleno esperaba sin hacer nada: "nunca había sufrido tanto al escribir."⁹³ Tal fue su angustia que el propio Wenders se juró a sí mismo que su próximo filme tendría un guión.⁹⁴

En *En el transcurso...* la cámara sigue los hechos de la vida cotidiana, no hay dramatización: en este filme se muestra a dos hombres que por azares de la vida se encuentran, siguen su camino juntos durante un par de semanas y su comportamiento en esa "extraña" situación que ninguno de los dos buscó. "Ninguna toma en este filme puede ser leída como metáfora o símbolo, más bien las imágenes reflejan nada más lo realmente sucedido."⁹⁵ Al contrario que en *Falsche Bewegung* los diálogos son sumamente escasos y sencillos, "la estupefacción de los dos hombres, su titubeante búsqueda de palabras, la extrañeza entre las generaciones, todo eso

⁹² Wim Wenders en conversación con Fritz Müller-Scherz en 1976. *Ibid.* p. 26.

⁹³ "Nie habe ich so sehr beim Schreiben gelitten." *Ibid.* p. 120.

⁹⁴ Y así fue: en 1976-77, Wenders filma *Der Amerikanische Freund* basada en la novela *Ripley's Game* de Patricia Highsmith y en 1977-78 *Hammet*, basada en la novela de Joe Gores.

⁹⁵ "Keine einzige Einstellung in diesem Film ist als Metapher, als Symbol lesbar, sondern die Bilder spiegeln immer nur real Gewesenes wieder." Uwe Künzel. *Op. cit.* p. 106.

se encuentra aumentado y contrastado en el derrumbe del otro lenguaje: el del 'cine.'⁹⁶

En *Falsche Bewegung*, filme del tipo "B", el color enfatiza el carácter doblemente ficticio de la obra; es decir, tanto los personajes como la historia del filme de Wenders salen a su vez de la ficción de Peter Handke. Son obviamente figuras artificiales [Kunstfiguren], al contrario de los personajes de Alicia... y de *En el transcurso...* que parecen salir de la realidad. En *Falsche Bewegung* son absolutamente teatrales; teatralidad que es reforzada por los diálogos. Por ello esta película es "decididamente insólita en la obra wendersiana, no sólo por su explícita voluntad simbólica sino por la densidad de los diálogos, que 'dicen' de manera muy distinta lo que encontramos en sus otros filmes".⁹⁷

Con *En el transcurso...* se cierra la trilogía; los tres filmes son *road movies*: los personajes viajan permanentemente en avión, en auto, en tren... paran en estaciones, en aeropuertos, pernoctan en hoteles, en casas de conocidos o desconocidos y comen en restaurantes: los personajes wendersianos sólo en el viaje están en casa. Desde *Same player shoots again* se ve esta monomaniática concentración en un tema, en un detalle, en un movimiento.

⁹⁶ "Die Sprachlosigkeit der beiden Männer, ihre zögernde Suche nach Wörtern, die Fremdheit der Generationen, das alles findet sich erweitert und kontrastiert durch den Zusammenbruch einer anderen Sprache: der des Kinos." Stefan Kolditz. *Op. cit.* p. 177.

⁹⁷ Antonio Weinrichter. *Op.cit.* p. 17.

Tres filmes que no cuentan historias extraordinarias porque las historias son las imágenes. Wenders no interpreta sino que muestra la razón por la cual uno va al cine: a ver. En una entrevista en 1989 afirma:

Lo estupendo de ver para mí es que no se tiene que tener una opinión sobre las cosas como al pensar. En el pensar está intrínsecamente, en cada pensamiento, la opinión sobre una cosa, una persona, una ciudad, un paisaje. El ver es libre de opinión, viendo uno puede encontrar un enfoque para otra persona, para un objeto, para el mundo que es libre de opinión frente a un asunto o a una persona, se tiene una relación con eso, se percibe.⁹⁸

Así, en el transcurso del tiempo descubre la necesidad de la historia y, sin alejarse de su línea, empieza a confiar en ella. *Paris, Texas* (1983-84) da cuenta de ello. En este filme, al contrario de los de la trilogía, la historia sucede antes: la película empieza en donde la historia termina. Travis viaja, pero en un sentido diferente de los personajes de la trilogía, viaja porque huye de su propia historia, a la vez que en ese viaje recupera su pasado. Travis viaja porque necesita encontrar a otro: la madre de su hijo. Por primera vez Wenders explora la relación entre un hombre y una mujer; por primera vez el diálogo culmina en una comunicación real: *Paris, Texas* es "menos un *road movie* que un *talkie* ensayístico, que aborda de qué se trata sin demoler las

⁹⁸ "Beim Sehen ist für mich toll, daß es anders als das Denken nicht eine Meinung von den Dingen beinhalten muß. Im Denken ist eigentlich in jedem Gedanken auch gleich die Meinung zu einem Ding, einem Menschen, einer Stadt, einer Landschaft immer mit enthalten. Das Sehen ist meinungsfrei, im Sehen kann man eine Einstellung finden zu einer anderen Person, zu einem Gegenstand, zur Welt, die meinungsfrei ist, wo man einer Sache oder einer Person gegenübersteht, ein Verhältnis dazu hat, wahrnimmt." Entrevista de Peter W. Jansen en Frieda Grafe et al. Op. cit. p. 68.

cosas."⁹⁹ Es, efectivamente, una nueva dimensión en la filmografía wendersiana.

El transcurso del tiempo también ayudó a Peter Handke a madurar sus posturas y desde su primera obra en 1966 no ha dejado de publicar siempre bajo el principio que rige su obra: el de la contradicción, de la negación. Siempre partiendo de estructuras conocidas para, en el camino, derrumbarlas. Esa destrucción es lo que le permite avanzar y esperar la novedad de lo que surja: "siempre son las dos cosas: construcción, y luego esa esperanza quizá ridícula, de que en el trabajo se me dé indirectamente, que de una cosa que siempre careció de significado, el relato se convierta en una especie de significado, de cosa-fin o cosa-sentido."¹⁰⁰

Handke siempre encuentra maneras de abordar la literatura desde ese principio: ignorando las convenciones, haciendo desaparecer en el teatro la separación actor-público, sentenciando, mostrando la ilusión de la percepción de la realidad, actualizando el modelo, experimentando con la novela de formación.¹⁰¹

De modo que los años setenta representan tanto para Handke como para Wenders una época de gran creatividad que ha de continuar hasta hoy. De esta época es *Falsche Bewegung*: una muestra de su

⁹⁹ "Weniger ein Road movie denn ein essayistisches talkie, das anspricht, worum es geht, ohne die Dinge zu zerreden." Norbert Grob. *Op. cit.* p. 249.

¹⁰⁰ Peter Handke. *Pero yo vivo...* p. 25.

¹⁰¹ Cfr. Otto Lorenz. "Literatur als Widerspruch" en Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Op. cit.*

trabajo en conjunto que, por sus características formales y de contenido, representa la obra *par excellence* que une a dos artistas que se expresan con dos medios diferentes, pero con un mismo lenguaje. Resulta una reflexión única sobre la interacción entre el escribir, la política, el espectáculo, el hacer películas e la Historia. En ella se materializan las mismas inquietudes que, tanto Wenders como Handke, han resuelto a lo largo de su carrera.

Cuando se habla de la relación entre cine y literatura, la hipertextualidad salta a la vista. Como se vio en el capítulo 1, la atracción que desde sus inicios el cine manifestó por la literatura ha sido muy significativa, seguramente porque el cine "resultó enseguida 'un medio capacitado para contar historias', lo que lo emparentaba con toda una tradición narrativa esencialmente literaria."¹ El gran número de adaptaciones de obras de la literatura mundial que se han hecho a lo largo de la historia del cine muestra esta persistente relación.

Sin embargo, en la transposición de una obra literaria al cine, no se obtienen, generalmente, dos obras que de modo diferente signifiquen lo mismo, sino que, comúnmente, se obtienen dos obras que expresan diferentes significaciones por estar la palabra situada "en un nivel de abstracción, mientras la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente."²

No es lo mismo contar una historia con imágenes que, por

¹ Carmen Peña-Ardid. *Literatura y cine*. (Madrid, Cátedra, 1996) p. 54.

² José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine*. (Barcelona, Paidós, 2000) p. 39.

definición, son analógicas, que con palabras plasmadas en un papel. Generalmente al "transvasar" una obra de un medio a otro, por las formas de representación se expresan necesariamente significaciones diferentes. Pero la literatura no se reduce a la historia y el cine, por su parte, no es simplemente una forma visual de contar historias. Así que una lectura de dos textos en función el uno del otro -una lectura palimpsestosa, diría Gérard Genette- no sólo revela los artificios que se movilizan en el paso de un medio a otro, sino también las características específicas tanto del hipotexto literario como las del hipertexto cinematográfico sobre todo cuando éste conserva de aquel tanto el título, como la historia, el desarrollo, la estructura, los personajes, los diálogos y, además, el significado. *Falsche Bewegung*³ invita a hacer una lectura relacionada.

Lire deux ou plusieurs textes en fonction l'un de l'autre est sans doute l'occasion d'exercer ce que j'appellerai, usant d'un vocabulaire démodé, un *structuralisme ouvert*. Car il y a, dans ce domaine, deux structuralismes, l'un de la couture du texte et du déchiffrement des structures internes [...] L'autre structuralisme [c'est] ou l'on voit comment un texte peut [...] 'lire un autre'.⁴

Si bien cada texto tiene su propia estructura interna, misma que revela un significado, cada uno envía, a su vez, a la estructura y al significado del otro y se iluminan mutuamente. De manera que una lectura palimpsestosa no pretende, de ninguna

³ Peter Handke. *Falsche Bewegung*. (Frankfurt, Suhrkamp, 1975).

⁴ Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. (Paris, Seuil, 1982) p. 452.

manera, detenerse en lugares comunes como, por ejemplo, si el libro es mejor que la película y viceversa o ver superioridades en uno u otro medio, sino en revelar las habilidades, los procedimientos, para significar lo mismo con lenguajes diferentes. Reflexionar sobre la transposición de textos literarios al cine "permite comprender el arte de la narración en sí mismo, ver cómo se desarrolla a través de los dos medios fundamentales y conocer con mayor profundidad los textos concretos (literario y fílmico) al descubrir nuevas perspectivas."⁵

De modo que para descubrir y entender los mecanismos que el hipotexto literario pone en juego y cómo se opera el paso de una narración escrita a una audiovisual, es necesario un método de análisis que aborde las obras con criterios unitarios. Si bien un texto narrativo puede ser estudiado desde otros aspectos como el temático, ideológico, estilístico, etc., considerando que la mayoría de los filmes son un conjunto de signos con sentido narrativo, la narratología proporciona las herramientas pertinentes para este tipo de estudio por su respeto a los mecanismos del texto:

Sólo el estructuralismo y la semiología han sido capaces de dar consistencia en los últimos treinta años a una metodología analítica exigente y crecientemente refinada, capaz, dentro de sus indudables limitaciones, de redimir al analista de todo exceso de voluntarismo y de subjetividad, primer paso ineludible para cualquier enfoque científico. Gracias a su aportación ha

⁵ José Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.* p. 19.

sido posible sentar las bases de la narratología como disciplina científica particular.⁶

Esta disciplina considera que la obra no es únicamente una historia sino también un discurso, y en su estudio "no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en el que el narrador nos los hace conocer"⁷. Así pues, para extraer del texto sus características específicas, es necesario tomar en cuenta cómo el acto narrativo inventa tanto la historia como su relato, estudiando los tres aspectos del hecho narrativo: la historia, el discurso y la narración. El análisis del discurso narrativo implica el estudio de las relaciones entre el discurso y los eventos que relata, y entre el discurso y el acto que lo produce, en donde historia (*histoire*) es el conjunto de sucesos contados; el relato (*récit*) es el discurso que los cuenta y la narración (*narration*) el acto narrativo productor; es decir, en el hecho de contar: "c'est donc le récit, et lui seul, qui nous informe, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est causé le mettre au jour."⁸

Siguiendo este principio, resulta claro que una historia puede ser contada por otros medios⁹: la narratividad no es exclusiva de lo verbal, "trasciende no sólo fronteras genéricas y modales sino

⁶ Jesús García Jiménez. *Narrativa audiovisual*. (Madrid, Cátedra, 1996) p. 7.

⁷ Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato" en Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. (México, Premià, 1984) p. 161.

⁸ Gérard Genette. *Figures III*. (Paris, Editions du Seuil, 1972) p. 73.

⁹ "La seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accomoder d'une 'représentation' dramatique, graphique ou autre". Gérard Genette. *Nouveau discours de récit*. (Paris, Editions du Seuil, 1983) p. 12.

semióticas, puesto que lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación",¹⁰ y dado que desde esta perspectiva analítica, los relatos audiovisuales son textos,¹¹ las categorías propuestas por Genette para el análisis de la narración verbal¹² son también pertinentes para el análisis de la narración audiovisual. Ya desde la década de los años sesenta, las reflexiones críticas sobre el cine empezaban a adentrarse en este campo¹³ y hoy son manifiestamente aceptadas:

El sentido más específico, propio y restringido que recibe la Narrativa Audiovisual es el de narratología: ordenación metódica y sistemática de los conocimientos, que permiten descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica fundamentalmente, considerada ésta (la narratividad), tanto en su forma como en su funcionamiento.¹⁴

De tal suerte que en el estudio de la transposición de una obra literaria al cine, debe atenderse un planteamiento clave: el cine es acción representada y su predominio está en el espacio y la literatura es acción narrada cuyo predominio es el tiempo o, como afirma Mitry, "la novela es un relato que se organiza como mundo y

¹⁰ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. (México, UNAM-Siglo XXI, 1998) p. 13.

¹¹ Jesús García Jiménez. *Op. cit.* p. 29.

¹² Las tres categorías que distingue (basadas en Todorov y modificadas a partir de la gramática del verbo) son: 1. tiempo: la relación temporal entre relato y diégesis; 2. modo: formas o grados de la representación narrativa; 3. voz: la situación o instancia narrativa.

¹³ Cfr. Galvano della Volpe. *Problemas del nuevo cine*. (Madrid, Alianza, 1971). Seymour Chatman. *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. (London, Cornell University Press, 1978).

¹⁴ Jesús García Jiménez. *Op. cit.* p. 14.

el film es un mundo que se organiza como relato"¹⁵, en el sentido de la cualidad mimética del cine. Esto significa hacer el deslinde entre "la narratividad como estructura narrativa profunda -o estructuras semio-narrativas- y la narratividad como modo de enunciación."¹⁶

En el análisis resultaría erróneo pretender dejar caer el modelo teórico con todo su peso sobre la obra; el texto es el que manda y, por lo tanto, el analista debe permanecer sensible a este mandato. Como, precisamente, una de las características de *Falsche Bewegung* es el discurso directo de los personajes, conviene en este análisis tomar en cuenta las acotaciones que indica Pimentel, toda vez que su modelo está basado fundamentalmente en la teoría narrativa de Genette, pero matizada y modificada, ya que, como ella misma hace notar, la teoría de Genette presenta algunos inconvenientes:

La teoría de la focalización de Genette ha sido seminal y ha renovado todo el pensamiento teórico sobre este aspecto de la narratología, tan sólo porque el teórico francés ha insistido en el deslinde entre la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato, aspectos éstos, aunque afines, no intercambiables. En otras palabras, no es lo mismo quien narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra. No obstante, en el modelo de Genette la focalización queda restringida a la sola relación entre la historia y el discurso, y habría que recordar que *discurso* en esta bipartición analítica se refiere siempre al *discurso narrativo*. Es debido a esto que la relación está centrada, necesariamente, en las opciones de selección y restricción que se impone el *narrador* al narrar. Es evidente entonces que en este modelo sólo se aborda el problema de la

¹⁵ Jean Mitry. *Estética y psicología del filme. Las formas*. (México, Siglo XXI, 1986) p. 435.

¹⁶ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.* p. 16.

perspectiva desde el solo discurso narrativo. Quedan así excluidas otras formas de discurso, cuyo modo de enunciación no sea estrictamente narrativo y que, sin embargo, son parte integral de un relato: el discurso de los personajes, por ejemplo, también es susceptible de organizarse en torno a los diversos puntos de vista. Indicativo de las limitaciones de la teoría genettiana es el hecho de que la focalización, como él la define, sea inoperante en el drama o en el cine, a menos de que alguien asuma el acto explícito de la "narración", o uno de sus equivalentes cinematográficos que es la cámara; resulta también inoperante en relatos en los que el diálogo domina, o en aquellos que se fundan en un monólogo interior cuyo objetivo principal no sea el de narrar.¹⁷

Conector intersemiótico

Ahora bien, partiendo del hecho de que el cine actúa directamente sobre la dimensión del espacio -la materia prima del cineasta es la imagen- y la literatura sobre la del tiempo -su materia prima es la palabra- y que cada uno crea un mundo de ficción según esas características particulares, será útil determinar la región por la que se filtra la transposición o, si se quiere, el puente por el que transita. Con respecto a esto, Pimentel se pregunta en su libro *El espacio en la ficción*¹⁸ sobre la posibilidad de considerar como conector intersemiótico al espacio, dado que la descripción representa una iconización y es un fenómeno esencialmente intersemiótico. La descripción, forma privilegiada para crear el espacio diegético por su capacidad icónica, se enfrenta a la simultaneidad de la imagen cinematográfica, en la que el espacio está casi constantemente

¹⁷ *Ibid.* pp. 95-96.

¹⁸ Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción*. (México, UNAM-Siglo XXI, 2001).

presente.¹⁹ Si en el estudio de la obra literaria la oposición entre narración/descripción (la relación tiempo/espacio) es un aspecto ya de por sí relevante, en la comparación entre cine y literatura esta relación se hace todavía más patente por ser el significativo fílmico de naturaleza espacial -"proporciona descripciones al mismo tiempo que informa sobre sucesos"²⁰- y el relato verbal se rige por una temporalidad surgida "inexorablemente de la linealidad, de la sucesividad del lenguaje."²¹ La noción de que el cine muestra lo que la literatura caracteriza a través de las acciones es fundamental para observar específicamente los procedimientos que el literato utilizó para la creación del espacio en un medio principalmente temporal y los que puso en juego el cineasta en la creación de la duración a partir del fotograma:

El carácter icónico del significativo fílmico llega incluso a imponer al espacio una cierta forma de primacía sobre el tiempo. Lo cierto es que si el tiempo sigue siendo un parámetro fundamental y esencial de la imagen fílmica, ello no es óbice para que, en cierta forma, el espacio vaya por delante [...] el espacio "figura en el fotograma, el tiempo no". Y, dado que el fotograma es anterior a la sucesión de fotogramas, la temporalidad en el cine debe apoyarse en el espacio para llegar a inscribirse en el seno del relato. El espacio no está en el devenir más que cuando se opera el paso entre un primer fotograma (que ya es espacio) y un segundo (que, a su vez, también es ya espacio).²²

Y es que en *Falsche Bewegung* -obra literaria y filme-, como se verá más adelante, la construcción del espacio tensiona, más que

¹⁹ André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico*. (Barcelona, Paidós, 1990) p. 89.

²⁰ José Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.* p. 122.

²¹ Luz Aurora Pimentel. *El espacio...* p. 7.

²² André Gaudreault y François Jost. *Op.cit.* p. 87.

oponer, narración y descripción en una especie de entrecruzamiento de técnicas; es decir, el espacio del hipotexto literario se transpone en el tiempo del hipertexto cinematográfico y el tiempo del hipotexto en el espacio del hipertexto.

Falsche Bewegung

Si Wenders eligió el texto de Handke es porque encontró en él sus propias preocupaciones como un potencial cinematográfico: el viaje y el movimiento, esenciales en su obra cinematográfica; el tema del hombre alienado y la generación de la guerra; así como la tensión que subsiste entre imagen y palabra y la idea de manejar el espacio como un lugar discursivo, más que mimético. A Wenders le interesa confrontar el sistema literario con el fílmico, las estructuras narrativas con las ópticas; es decir, convertir en imágenes las frases del literato. Él mismo expresa con respecto a su transposición de *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* que deseaba hacer un filme con imágenes que "se enlacen de manera similar como las frases de Handke; es decir, imágenes que deben concordar y ser igualmente precisas."²³ Su reto es transponer en imágenes eminentemente espaciales frases inexorablemente temporales.

²³ "auf eine ähnliche Art aufeinanderfolgen wie die Sätze von Handke, also Bilder, die auch stimmen und genauso präzise sein müssen." Wim Wenders. *Die Logik der Bilder*. (Frankfurt, Verlag der Autoren, 1993) p. 14.

Para que una transposición no traicione a la obra literaria, el cineasta además de conocer el propio medio debe conocer el medio preexistente, y así poder "seguir determinadas direcciones rastreables en ellos, como si se tirara de una hebra que sobresale de un tejido, sin destejerlo pero tampoco dejándolo intacto."²⁴ Pero el éxito de tal empresa también depende del compartir una visión del mundo semejante, como sucede en el caso de Peter Handke y de Wim Wenders quienes, como ya se anotó, pertenecen a una generación que los ha marcado profundamente. Los dos vivieron su infancia en los años posteriores a la guerra; los dos fueron "educados" por el rock, el cine, la literatura, la política; los dos han manifestado siempre una posición crítica frente a su sociedad: la Alemania de la posguerra en plena reconstrucción y cargando con sus culpas. De esta visión del mundo les viene su postura frente a su quehacer creativo: en toda su obra, Handke reflexiona sobre la literatura y la materia con la que está hecha: las palabras; y Wenders, por su parte, sobre el cine y las imágenes.

A partir del relato literario *Falsche Bewegung*²⁵, Wim Wenders construye, por los medios que le son propios, un texto fílmico. En su transposición logra una verdadera "écranisation", una plasmación

²⁴ Sergio Wolf. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. (Buenos Aires, Paidós, 2001) pp. 89-90.

²⁵ Para algunos críticos este filme es una obra maestra de la cinematografía de la década de los 70 y un paradigma en la historia del cine. Reinhold Rauh. *Wim Wenders und seine Filme*. (München, Wilhelm Heyne Verlag, 1990).

audiovisual, que dentro de la práctica de la transposición "es la más perfecta adaptación literaria al cine, en la que se es fiel al espíritu y a la letra del relato escrito y que tiene como resultado una obra única, expresada por dos medios."²⁶

La historia.

Con respecto a la historia, *Falsche Bewegung* no presenta, en apariencia, complicación alguna: Wilhelm Meister vive con su madre en un abierto estado de desánimo. Desea ser escritor y se pone en marcha iniciando un viaje con el claro objetivo de adquirir el gusto por la gente, requisito indispensable, según él, para devenir escritor: "Quisiera llegar a ser escritor. Pero ¿cómo es posible sin el gusto por la gente?" ["Ich möchte Schriftsteller werden. Aber wie ist das möglich ohne Lust auf Menschen"] (p. 8). A lo largo de su viaje se encontrará con diversos personajes: una pareja de saltimbanquis, la actriz Therese Farnet, con quienes permanecerá casi hasta el final de la historia, además de Bernhard, el poeta, y un empresario suicida, con quienes tiene un contacto más efímero. Ellos hablan de la soledad, la naturaleza, el miedo en Alemania, los sueños. La historia sigue una trayectoria entre dos extremos indefinidos y se concentra en el viaje como pretendido éxodo lineal en una labor de desplazamiento sin plan.

²⁶ José Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.* p. 65.

Sin embargo, el particular proceso de desarrollo de Wilhelm no depende de su socialización; el contacto con la gente -aunque Wilhelm lo crea necesario para volverse escritor- parece más bien un pretexto, pues él sabe desde un principio, aunque quizás sólo intuitivamente, que no podría escribir sobre lo que se le ocurre, sino sobre lo que llama su atención: "para escribir es mejor que algo le llame la atención a uno a que se le ocurra algo" ["für's Schreiben ist es besser, daß einem was auffällt, statt daß einem was einfällt"] (p. 56). Y como ya no llaman su atención las verdades conocidas y desgastadas que el mundo revela, *Falsche Bewegung* muestra así la cada vez más evidente dificultad de desenmascarar los clisés que estrechan, a la vez, el sistema de ver y de vivir; es decir, de experimentar. Para Wilhelm es importante repensar las cosas que parecen tan conocidas y que, por eso, ya no se miran.

Con *Falsche Bewegung*, Handke profundiza en este viejo tema en su obra conocido de antaño: en *Publikumsbeschimpfung* el sistema era dramaturgia automatizada, en *Kaspar* el aplastamiento del sistema dominante de la lengua, en *Ritt über den Bodensee* además del peligroso abismo del idioma, los gestos mímicos y demás composiciones y mal entendidos comunicativos. En *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* modelos del idioma acosan el aparato de

percepción de Bloch y apariciones (visiones) se vuelven indicios en su contra y pueden ser usados por sus perseguidores.

Antes de iniciar su viaje, Wilhelm observa, pero aún no escribe. Anota sus observaciones en su diario: "Chispas de alquitrán, vasos de plástico, cascarones de huevo de gaviota" ["Teerspritzer, Plastikbecher, Möveneierschalen"] (p. 9). Estas observaciones denotan su verdadera búsqueda: encontrar una nueva y originaria mirada del mundo hacia nuevas verdades ópticas. En consecuencia, concibe un modo diferente y asumido de ver el mundo que lo rodea: lo llama *erotischen Blick*, "mirada erótica".²⁷ Wilhelm vive en su experiencia óptica y así lo explica:

Wilhelm: "Ya sé que no tengo eso que uno llama el don de observación, pero sí, me imagino, el de la capacidad para una suerte de mirada erótica. De repente algo que nunca había notado me llama la atención. Pero entonces no lo veo nada más, sino que al mismo tiempo adquiero también un sentimiento por ello. Eso es lo que quiero decir con la mirada erótica. Lo que veo entonces ya no es nada más un objeto de observación, sino también una parte muy íntima de mí mismo. Creo que antes se le llamaba visión de la esencia. Algo aislado se vuelve signo para el todo. Entonces no escribo nada más algo tan sólo observado como hace la mayoría, sino algo vivido. Justamente por eso quiero ser escritor".

Wilhelm: "Ich weiß, ich habe nicht das, was man Beobachtungsgabe nennt, aber, wie ich mir einbilde, die Fähigkeit zu einer Art von erotischem Blick. Plötzlich fällt mir etwas auf, was ich immer übersehen habe. Ich sehe es dann aber nicht nur, sondern kriege gleichzeitig auch ein Gefühl dafür. Das meine ich mit dem erotischen Blick. Was ich sehe, ist dann nicht mehr nur ein Objekt der Beobachtung, sondern auch ein ganz inniger Teil von mir selber. Früher hat man dazu, glaube ich, Wesensschau gesagt. Etwas Einzelnes wird zum Zeichen für das Ganze. Ich schreibe dann nicht etwas bloß Beobachtetes, wie die meisten das tun,

²⁷ La teoría de la "mirada erótica" ya había sido prefigurada en *Der kurze Brief zum langen Abschied*.

sondern etwas Erlebtes. Deswegen will ich eben gerade Schriftsteller sein." (p. 58)

Con esta forma de ver, racionalizar el mundo a partir de la observación, Wilhelm pretende romper con esta suerte de círculo vicioso en el que, él no lo sabe, está inmerso:

gusto por la gente, ergo escribir;
escribir, ergo devenir escritor;
ser escritor, ergo gusto;
gusto, ergo poder hablar;
poder hablar, ergo ganas de escribir;
escribir sobre Alemania.

Y precisamente la vida en Alemania es lo que le impide vincularse y comunicarse con los demás. El proceso de aprendizaje de Wilhelm inicia sobre la base de una premisa falaz: este paradigma de causas y efectos gratuitos son movimientos falsos que obstaculizan el acto de escribir. Ya el deseo de vincularse con los demás es falso; lo verdadero se centra en el anhelo de experiencias directas; anhelo que representa, a su vez, el excedente de observaciones que Wilhelm aún no ha madurado.

Un obstáculo más se le presenta al escribir sus observaciones: se da cuenta de que él, como poeta, no puede formular políticamente sus necesidades. Observa el divorcio que existe entre política y literatura y que sólo el poeta puede formular con palabras sus necesidades, cuando el político no; y este hecho lo aleja de lo

político. En una de sus primeras conversaciones con el viejo, quien lee el periódico en voz alta, habla precisamente de ello:

Wilhelm: "Me parece espeluznante cuando escucho algo así. Se me figura que la política es el obstáculo de la espontaneidad y de la vida despreocupada, y me parece que en cuanto la política sea abolida, es decir, hasta que se vuelva innecesaria, comenzará la vida humanamente digna."

El viejo: "Hablas del paraíso, Wilhelm, y, al mismo tiempo, me parece más de un paraíso animal que de uno humano..."

Wilhelm: „Es sträubt sich in mir, wenn ich da zuhöre. Es kommt mir dann vor, als sei die Politik das Hindernis zum ungezwungenen, unbefangenen Leben, und ich denke, daß erst, wenn die Politik abgeschafft sein wird, das heißt, unnötig sein wird, das menschenwürdige Leben anfängt.“

Der Alte: „Du sprichst vom Paradies, Wilhelm, und dabei, wie mir scheint, eher von einem animalischen als von einem menschlichen...“ (pp. 27-28)

Esto conflictúa a Wilhelm, pues en su teoría, escribir debe estar racionalmente relacionado con lo político; sin embargo, las palabras que existen para expresarlo le son ajenas, por ello necesita recuperar el lenguaje cotidiano frente a los otros lenguajes (el técnico, el científico, el administrativo, el político, el publicitario) bajo cuya dictadura, pervirtiendo el sentido de las palabras, se ha sometido a la lengua del poder. El drama de Wilhelm estriba en que escribir se convierte en acto político desde el momento en que escribir es recuperar la lengua. Pero, si la poesía y lo político fueran uno, como dice Wilhelm, ¿sería el fin del anhelo y el fin del mundo?

Sólo por la "mirada erótica" Wilhelm atina a apropiarse de lo que mira, erigiéndolo en una parte de sí mismo y convirtiendo las

cosas que observa en algo vivido. Con esta lógica, la vida lo remite al acto poético, porque observar es percibir; lo percibido permanece en el recuerdo; y lo recordado, porque es lo único realmente vivido, es de lo que quiere escribir.

Cuando Therese le hace notar que pareciera que no tiene ojos para mirar lo que lo rodea, él le dice:

Ya lo sé, pero no quise ver porque hoy todavía quisiera escribir algo [...] No quisiera ver nada específico antes de ponerme a escribir. Quisiera solamente recordar. Todo lo que por casualidad veo, entorpece mi recuerdo, y para escribir tengo que recordar con precisión y sin ser molestado, de lo contrario escribo solamente sobre lo fortuito.

Ich weiß es schon, aber ich wollte nicht hinschauen, weil ich heute noch etwas schreiben möchte [...] Ich möchte nichts Bestimmtes sehen, bevor ich etwas schreiben will. Ich möchte mich nur erinnern. Alles, was ich nur zufällig sehe, stört mich beim Erinnern, und zum Schreiben muß ich mich ungestört und genau erinnern können, sonst schreibe ich nur was Zufälliges.
(p. 32)

El tema de mirar no se agota ahí, pues a lo largo del relato se repiten profusamente las alusiones al ver: ventanas, televisiones, fotos, retratos, películas, los personajes ven a otros, otros que miran a los personajes, largas observaciones, soñar lo que se ve estando despierto, en fin, querer ver y no poder hacerlo en la oscuridad. Precisamente, Wilhelm empieza a sentirse insatisfecho con su vida, el día que se ve a sí mismo retratado como cualquier peatón en una fotografía publicada en un periódico. Ante la perorata de la madre quien tomando la iniciativa frente a un Wilhelm mudo y pasivo, lo invita a partir, pues ha notado desde

hace algún tiempo su disgusto, su evidente insatisfacción: "Me gustaría que te fueras" ["Ich möchte, daß du von hier weggehst"] (p. 9); Wilhelm logra articular unas palabras, a manera de respuesta: "Hace un par de semanas abrí el periódico y sin ver realmente la foto, me reconocí inmediatamente" ["Vor ein paar Wochen schlug ich die Zeitung auf, und sah das Foto gar nicht recht an und erkannte auf einmal mich"] (p. 11), al tiempo que le muestra la foto: "este transeúnte, soy yo en efecto" ["der Passant hier bin nämlich ich"] (p. 9).

Es igualmente significativo que el primer contacto con Therese sea un contacto visual: el tren en el que viaja Wilhelm hace una parada en la estación de Hamburgo, Wilhelm mira, a través de la ventana en el *Transeuropaexpress Hamburg-Mailand* en la vía contigua, a una mujer que a su vez lo mira. Cada uno de los dos trenes en los que viajan salen simultáneamente y en paralelo, continúan el uno al lado del otro por largo tiempo en el que Therese y Wilhelm se miran insistentemente, hasta que el *Transeuropaexpress* avanza más rápido y se adelanta. De manera que el tema de mirar se repite hasta el final de la historia: Wilhelm decide viajar al Zugspitze porque vio en un periódico una foto del lugar (p. 76). Todas estas son miradas que inciden en la historia, son las detonadoras de los movimientos en falso de Wilhelm.

Mirar como información reconocida tiene en el texto una función de *leitmotiv* y lo marca todo a través de su propia forma, si bien evidente en el texto cinematográfico, el literario lo hace visible al presentarse a manera de guión cinematográfico.

Falso guión.

El *Falsche Bewegung* literario pone en duda su calidad genérica y, congruente con el *leitmotiv* de ver, se presenta como guión cinematográfico; es decir, un texto que está destinado a convertirse en imágenes visuales. Este carácter ambiguo también es reforzado por el propio contexto: durante la filmación de la película, Handke habla, en una entrevista, de la relación de su "guión" (*Filmdrehbuch*) -así lo llama- con el *Wilhelm Meister* de Goethe; sin embargo, en la ficha de la película se atribuye a Handke la autoría del libro (*Buch*) y en la solapa del libro, después de dar una sinopsis de la obra, se habla de *Falsche Bewegung* como un "relato fílmico": "esta es la historia del relato fílmico *Falso Movimiento*" ["das ist die Geschichte der Filmerzählung *Falsche Bewegung*"].

Si bien "no hay ningún modelo para escribir un guión"²⁸, se ha intentado definirlo como "un resumen, una descripción o una

²⁸ "Un guión puede ser una hoja escrita de corrido, un pedazo de papel con algunas anotaciones o una ordenada serie de hojas escritas en dos columnas." Raúl Beceyro. "El

evocación de la obra narrativa que no existe aún y que tiene como función hacerla realizable."²⁹ En todo caso, es un texto en devenir, es un embrión³⁰ en el que aunque se definan la historia, las situaciones, los personajes, no es válido por sí mismo. Un guión no es un fin sino un medio.

El guión -se ha dicho muchas veces- es una escritura sin estilo; un texto efímero, de lectura instrumental, signado a transformarse en otra cosa. En virtud de su destino, por lo tanto, debe resistir la seducción de las palabras, la tentación de la literatura.³¹

Aunque el guionista debe tener la sensibilidad literaria necesaria, ésta lo acerca más al cineasta que al novelista. Si el guión lo que busca es el goce estético que produce la literatura, entonces "viene a presentarse como una suerte de género perverso (o pervertido, pues) ya que busca ese gocecillo estético, por otros medios."³² Si bien también es cierto que las fronteras entre el guión y la obra literaria se hacen cada vez menos perceptibles, se debe más a las características de la literatura moderna, la que ya no proclama un realismo, que a las del propio guión. Y a pesar de que en la transposición la triada literatura-guión-cine es inseparable, el guión no es literatura: "el guión no es la última

guión: apuesta y riesgo" en D. Oubiña y G. Aguilar (comp.). *El guión cinematográfico*. (Buenos Aires, Paidós, 1997) p. 40.

²⁹ Benoît Peeters. "Una práctica sin lugar" en C. Gamberro y P. Salomón (comp.). *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. (Buenos Aires, La Marca Editora, 1993) p. 49.

³⁰ Michel Chion. "Historia y narración" en *Ibid.* p. 17.

³¹ Graciela Speranza. "Literatura y cine: el precio de la felicidad" en D. Oubiña y G. Aguilar. *Op. cit.* p. 147.

³² David Martín del Campo. "Diálogos y circunstancia" en Juan Tovar y otros. *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* (México, UNAM, 1990) p. 37.

fase de una aventura literaria, sino la primera fase de una película."³³

Handke, siempre interesado por la forma y en una búsqueda constante de nuevas fórmulas de contar, imita esta vez al guión porque es la forma que más se adecua al fondo de su relato *Falsche Bewegung*, en el que todo está en proceso... como en el guión. De él toma prestado el estilo adusto, el carácter ambiguo e inseguro, el estado provisorio de una obra en tránsito: el aprendizaje que se impone Wilhelm es para "devenir algo que no es", iniciando un viaje que es, a su vez, "devenir", de la misma manera que el guión es un "devenir algo". Handke experimenta con la forma del guión en congruencia con su propia tradición: la constante búsqueda de una nueva literatura, y posiblemente también porque, como afirma Jean-Claude Carrière, "cuando se escribe un guión, hay que deshacerse de toda idea de literatura y buscar la simplicidad."³⁴

Si *Falsche Bewegung* fungió como el guión de la película de Wenders³⁵ quien la realiza como obra visual, es ante todo una obra autónoma, una obra narrativa con validez propia.

Handke, como explica Pier Paolo Pasolini, al

adoptar la "técnica" del guión como obra autónoma, debe aceptar al mismo tiempo la alusión a una obra (cinematográfica) "a realizar", sin la cual la técnica que él adoptó es ficticia y

³³ Jean-Claude Carrière. *La película que no se ve*. (Barcelona, Paidós, 1997) p. 114.

³⁴ Citado en Benoît Peeters. *Op. cit.* p. 53.

³⁵ El original del guión fue donado por Wim Wenders a la biblioteca del *Film Museum* de Berlín, con correcciones y anotaciones del puño y letra del propio Wenders.

así, se ubica directamente en la clase de formas tradicionales de escritura literaria.³⁶

Se trata, efectivamente, de una obra de la narrativa que juega con la idea de poseer características verdaderamente parecidas a todos los guiones auténticos; pero se trata, sobre todo, de una obra autónoma como lo prueba también el hecho de que no quedó anulada una vez que se realizó la película: un guión que subsiste es un fracaso como tal; un guión que permanece es un guión que ha fracasado. Así, *Falsche Bewegung* evidencia su carácter ficticio, lo que no impide que entre en el catálogo de la narrativa literaria, a las formas tradicionales de escritura literaria, solamente que experimentando abiertamente con un formato que reconoce "como un elemento fundamental, estructural, de su 'obra en forma de guión', la alusión a una obra visual 'a realizar'".³⁷

En todo caso, como señala Andreij Tarkovski:

Un escritor debe querer escribir. Y quien esté en condiciones de pensar en imágenes cinematográficas... que se haga director de cine [...] Si un guión tiene la belleza y la magia de una obra literaria, sería mejor que fuera una obra en prosa y no un guión.³⁸

En *Falsche Bewegung* la idea del guión (*Filmdrehbuch*) está constantemente presente para acentuar su carácter ambiguo. A pesar de ello, y de todas las arbitrariedades y acciones improbables, el

³⁶ Pier Paolo Pasolini. "El guión como estructura que tiende a otra estructura" en Carlos Gamero y Pablo Salomón. *Op. cit.* p. 63.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Andreij Tarkovski. "Idea y Guión" en Carlos Gamero y Pablo Salomón. *Op. cit.* pp. 60-61.

relato no pierde su apariencia de verosimilitud precisamente por el manejo que se hace de la descripción; es decir, de la estrategia discursiva privilegiada que da cuenta de las cosas del mundo que tienen referencia extratextual, que provoca un "efecto de verdad", un "hacer creer", un neutralizar lo falso.

Los lugares

De modo que Handke rehuye, como en toda su literatura, un peligro de la descripción: el peligro de poder ser identificada de entrada y sin dudar, por cualquier lector medio. Congruente con su forma de narrar, de la pura narración, en *Falsche Bewegung* elude la descripción de las cosas, que son ya conocidas, para detenerse en las palabras, otorgándoles un nuevo sentido. El lector debe reparar en las palabras y no sobre cosas que con ellas son descritas. Para Handke no debe haber un sólo párrafo que el lector tenga la necesidad de brincarse al reconocer las frases.

El modelo de la descripción en *Falsche Bewegung* apuesta, como en el cine, al tiempo real; todo es ahora y existe ante la mirada. Escrita fundamentalmente en escena,³⁹ *Falsche Bewegung* se presenta

³⁹ Para Genette, el punto de referencia o "grado cero" es la coincidencia convencional entre la duración del segmento narrativo y la duración del segmento diegético y viene a constituirlo la escena (desprovista de toda intervención del narrador y sin elipsis). Genette habla de una coincidencia convencional porque es imposible poder remitirse a una igualdad exacta de duración entre relato e historia, por la simple razón de que no se puede medir la duración del relato (lo que podría llamarse así, sería el tiempo que se necesita para leerlo, y es evidente que el tiempo de lectura es variable según circunstancias particulares fuera del control del crítico). Sin embargo, el isocronismo de un relato puede también definirse comparando la duración de éste con la de la historia, de una manera absoluta y autónoma; esto es, su velocidad constante. La

casi como una sucesión de planos que evocan escenas que parecen estar preparadas para ser filmadas. Esto es posible porque elige un modelo descriptivo de organización que trabaja a favor de la rapidez del relato: los lugares y los personajes no aparecen lentamente a través de las palabras sino que, al ser nombrados, son mostrados; al nombrarlos sintetiza toda "una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado."⁴⁰

Los lugares en donde transcurre la historia son presentados con frases que evitan la digresión y la expansión a las que el texto tiende en la descripción clásica. Esta economía se manifiesta en la sintaxis truncada, la supresión de verbos, en no seguir, en una palabra, las reglas de la gramática, rompiendo con la sucesividad de la lengua y produciendo imágenes yuxtapuestas que significan lo simultáneo y lo visual, como, por ejemplo: "El cielo sobre Heide", "El mar", "El mar del norte al atardecer", "La estación de tren de Hamburgo desde la alta galería con muchos viajeros esperando y caminando al vaivén", "El edificio nocturno de la estación de Soest" ["Der Himmel über Heide", "Das Meer", "Die Nordsee am Abend", "Der Hamburger Hauptbahnhof von der Empore mit

velocidad del relato se definirá en relación a la duración de la historia (medida en segundos, minutos, horas, días, meses, etc.) y la del texto (medida en líneas y páginas). El relato isocrono, que sería el hipotético grado cero de referencia, sería entonces un relato de velocidad continua, sin aceleraciones ni retardos. La velocidad óptima para lograr mostrar el mecanismo de los hechos, tal y como se observan, sería la escena. Cfr. *Discours du récit*.

⁴⁰ Luz Aurora Pimentel. *El espacio...* p. 32.

vielen wartenden und hin- und hergehenden Reisenden", "Das nächtliche Bahnhofsgebäude von Soest"]. Así, evitando "el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas"⁴¹, los lugares son mostrados a un lector quien, de esta manera, es más bien tratado como espectador. Esta estrategia será permanente desde el inicio de la historia -cuya primera frase es: "La enorme plaza del mercado de Heide en Schleswig-Holstein, con las pequeñas casas muy lejos en el borde del horizonte" ["Der riesige Marktplatz von HEIDE in Schleswig-Holstein, mit den kleinen Häusern weit weg am Horizontrand"] (p.7)- hasta la última escena que muestra a Wilhelm en Zugspitze: "El Zugspitze nevado" ["Die Zugspitze im Schnee"] (p. 81).

Este efecto es posible porque el nombre propio con referente extratextual real es una descripción en potencia y es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto y, así, producir la ilusión referencial. A pesar de que los lugares de *Falsche Bewegung* no son propiamente descritos, se hacen reconocibles simplemente con nombrarlos. Son nombres reales que generan la ilusión de un espacio real. *Heide, Hamburg, Soest, Frankfurt* son ciudades ficcionales declaradas mañosamente idénticas a las ciudades reales. De modo que con ese "mañosamente" el lector se ve obligado a desarrollar una mirada diferente con respecto al texto: debe transitar por él de la misma manera como Wilhelm viaja desde el norte de Alemania hasta el

⁴¹ *Ibid.* p. 8.

Zugspitze pasando por Hamburgo, Soest, Frankfurt. Sólo desarrollando una suerte de "mirada erótica", el lector puede aproximarse al texto, racionalizarlo y descubrir nuevas realidades literarias.

Estas descripciones mínimas -precisamente por ello- son inevitablemente "el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos"⁴² de la obra. La doble perspectiva que se da en la descripción está también presente en *Falsche Bewegung*; sin embargo, la ausencia de adjetivos (operadores tonales) dificulta la orientación ideológica de la lectura del texto. Desde la perspectiva descriptiva, la deixis de referencia remite a la "mirada erótica" como tema y punto cero del espacio y se refuerza en la perspectiva narrativa cuya deixis de referencia es literalmente el observador -enunciador de la descripción- en el que el lector se asimila, al tiempo que es remitido, nuevamente, a la "mirada erótica". Es una descripción que desconfía con igual fuerza tanto del mundo como de las palabras.

A contracorriente con su medio, Wenders transpone *Falsche Bewegung* revelando la irrealdad de la imagen cinematográfica, poniendo en duda la intensa *impresión de realidad* que posee la imagen cinematográfica: "todo aquel que va a ver un filme acepta el mundo de la pantalla como si fuera fiel a la naturaleza."⁴³ Tarea

⁴² Luz Aurora Pimentel. *El relato...* p. 41.

⁴³ Rudolf Arnheim. *El cine como arte*. (Barcelona, Paidós, 1986) p. 23.

un tanto difícil pues, naturalmente, el filme nace anclado en el espacio.

Como negando su propio medio, desconfiando de la imagen, las ciudades ficticiales (*Hamburg, Bonn, Frankfurt*) del hipertexto cinematográfico son nombradas explícitamente por la vía verbal, identificando el referente en los señalamientos de las estaciones del tren o de la carretera: así, por ejemplo, la cámara toma en plano medio el gran letrero de la estación: "Hamburg-Altona", poniéndolo así en el centro de la atención, mientras que la imagen de la estación queda relegada al papel de trasfondo. Utiliza el mismo procedimiento para la estación de Bonn tomando en plano total el cartel de la estación del tren, concentrando la mirada y omitiendo el ambiente; o como cuando se dirigen al departamento de Therese, con una variación de dicho procedimiento, con una toma desde el interior del auto en movimiento que hace legible las indicaciones del gran letrero en la carretera: "Frankfurt-Höchst".

Como en el hipotexto, las ciudades son declaradas idénticas a las ciudades reales; de suerte que el espectador es forzado a tomar las palabras como imágenes de la realidad pues estas imágenes sólo muestran una porción limitada de ese espacio, excluyendo lo que está más allá de los bordes del encuadre, a la derecha, a la izquierda, por encima y por debajo. Con el encuadre cercano se reduce la multiplicidad de informaciones topográficas, lo que,

paradójicamente, produce un efecto de distanciamiento: "a mayor distancia, mayor sentimiento de conocimiento o aprehensión de la realidad, mayor objetividad, es decir, acercamiento a la 'vida'. A menor distancia, disminuye el sentido de conocimiento de la realidad, es decir, la relación interpersonal decrece."⁴⁴

Las tomas cercanas transforman la simultaneidad de la imagen cinematográfica en linealidad ya que ejercen constantemente cierta forma de discriminación y sacrifican informaciones de naturaleza espacial -al menos las que se consideran más "decorativas" que útiles- desplegando lo simultáneo en sucesivo. Así el hipertexto imponiendo mayor fuerza al tiempo sobre el espacio, trabaja al contrario del hipotexto literario, en el que el modelo de la descripción pretende funcionar como una cámara fotográfica replegando la sucesividad en simultaneidad y, sin detener el curso de las acciones, crear la ilusión de realidad como en el cine, de tal manera que tanto las acciones como el contexto en el que tienen lugar están siempre presentes.

Así como el hipotexto inicia con la frase: "Der riesige Marktplatz von HEIDE in Schleswig-Holstein, mit den kleinen Häusern weit weg am Horizontrand" (p.7), cuya inmediata función es la de instalar el relato en el espacio sin suspender el curso del tiempo,

1

⁴⁴ Teresa Olabuenaga. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. (México, Trillas, 1991) p. 45.

el filme lo hace con una panorámica⁴⁵ desde un helicóptero que vuela sobre el mar y toma una porción de superficie terrestre y la desembocadura de un río, internándose poco a poco hasta hacer visible en el horizonte una ciudad y, en lento acercamiento, mostrar la plaza central de la ciudad y los edificios que la rodean. Es la panorámica de una ciudad tranquila, pequeña y poco conocida en el norte de Alemania: se trata de Glückstadt⁴⁶. El lugar es presentado desde una perspectiva vedada para la visión regular, una perspectiva desde la que sólo es posible la contemplación quedando el lugar lejano e inalcanzable. Acto seguido, la cámara brinca al interior de un edificio y toma desde una ventana el helicóptero que sobrevuela la plaza central, para enfocar después a un hombre joven de espaldas ("Wilhelm von hinten") en primer plano y una mano que descansa sobre la manija de la ventana como indecisa de abrirla. Esta vez se trata de la perspectiva subjetiva de quien intenta irrumpir en ese inaccesible espacio exterior estrellando la ventana, primero con el puño derecho, luego, con el puño izquierdo.

Estas primeras tomas sintetizan ya el sistema visual que tendrá el filme, cuya estética se teje oponiendo los espacios interiores y cerrados a los exteriores y abiertos. En una ruptura

⁴⁵ En todo el filme se utilizan dos panorámicas. Más adelante se verá su función.

⁴⁶ En el edificio en donde se filmaron las escenas de la casa de Wilhelm, había un cine en la época. Actualmente ahí hay un restaurante. El dueño de aquel cine hoy tiene, a unas calles de ahí, un cine club que opera sólo algunos días a la semana.

de la continuidad espacial la ventana remite al exterior, pero este movimiento se vuelve centrífugo por efecto de los bordes del encuadre que empujan ese espacio, en donde precisamente se encuentra Wilhelm, hacia adentro.

Falsche Bewegung reserva para los espacios interiores tomas fijas y en primeros planos que destacan la doble dimensionalidad de la imagen obstaculizando la mirada del espectador con muros y ventanas como fondo de figuras que aparecen como bajorrelieves. En los espacios exteriores pareciera acentuarse la tridimensionalidad de las imágenes tomadas en plano americano y general, como en los paseos del grupo por las calles de Bonn o los viñedos del Rin, pero las figuras permanecen siempre al frente y el paisaje como fondo. En estas tomas, el plano secuencia⁴⁷ "hace patente una escrupulosa voluntad de no privar al espacio narrativo de su natural dimensión temporal."⁴⁸

De manera que mientras el hipotexto literario pretende presentar el espacio como imágenes yuxtapuestas que imitan lo simultáneo, el hipertexto cinematográfico hace tangible el que la imagen cinematográfica es un constructo, que la imagen en la

⁴⁷ El plano secuencia "consiste en una 'toma en continuidad': todos los distintos momentos que componen una secuencia son incluidos en un solo encuadre" sin cortes, suspensiones o manipulaciones: la cámara pasa de un elemento a otro de una manera seguida o espera a que la evolución de un elemento se cumpla por sí sola gracias a la simple permanencia. El rol de la cámara es de hecho, principalmente, el de 'mantener juntos' a los distintos elementos, ya sea con su movimiento o con su mirada en profundidad". Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. (Barcelona, Paidós, 1998) p. 108.

⁴⁸ Jesús García Jiménez. *Op. cit.* p. 370.

pantalla, por muy real que parezca, es plana y delimitada por el cuadro.

Aunque los personajes recorren los lugares en largos paseos, el espacio aparece fragmentado. Pero además, este espacio ya visualmente fragmentado está habitado por individuos imposibilitados de relacionarse entre sí. En su paseo por Bonn, Wilhelm y sus acompañantes apenas se detienen a mirar a una pareja que se pelea a golpes en lo alto de un edificio, a un hombre quien desde su ventana grita, sin dirigirse a nadie específicamente: "¿Ustedes saben lo que es el dolor? ¿Tienen una idea, cerdos, de lo que significa el ruido de un planeador en la cabeza?" ["Wißt ihr überhaupt, was Schmerzen sind? Kennt ihr Schweine das Sausen eines Segelflugzeuges im Gehirn?"] (p. 32). Sin comentario alguno y apenas cruzando unas miradas, los paseantes siguen su camino. El falso movimiento de Wilhelm, quien, recuérdese, emprende un viaje con el objetivo de adquirir el gusto por la gente, se hace cada vez más evidente en este contexto: la imposibilidad de comunicación le impide avanzar: el prójimo es para Wilhelm algo inasible o que lo aparta de sí mismo y además su propio yo sólo lo coloca como algo vivido ante su experiencia óptica concreta. Y la experiencia no puede realizarse en la búsqueda de conquistar al mundo escribiendo. La consecuencia de este movimiento falso es la imposibilidad de devenir escritor. A pesar de que hay un desplazamiento, cada vez

que Wilhelm reinicia su viaje, parte desde el mismo punto en el que estaba. Cuando los personajes dejan Bonn, este regreso al mismo punto es representado, como en la toma inicial, con una larga toma aérea del desplazamiento del auto en el que viajan.

La incomunicación es visualmente representada en el filme con composiciones que disponen un obstáculo entre los personajes con líneas verticales como postes de luz o contrastando el fondo de las figuras. Así, a las orillas del Rin: Therese se sienta en el muro de la terraza de un restaurante y Wilhelm, a su derecha, en una de las sillas, en el fondo se ve un puente y el poste de un farol exactamente en medio de las dos figuras; o como en la escena de la despedida: la figura de Wilhelm sobrepuesta en un fondo oscuro y la de Therese en uno claro. Denotando un espacio común pero que no comparten. En *Falsche Bewegung* "el espacio cinematográfico no es sólo escenografía (un lugar para la representación de la acción) sino también diégesis."⁴⁹

Ahora bien, en la construcción del espacio cinematográfico la combinación y la disposición de los planos también juegan un papel preponderante: "la producción de un enlace formal entre dos planos sucesivos es lo que define, en particular, el *raccord* en el sentido estricto del término."⁵⁰

⁴⁹ *Ibid.* p. 369.

⁵⁰ Jacques Aumont y otros. *Estética del cine*. (Barcelona, Paidós, 1996) p. 67.

Resulta que la combinación de los planos en *Falsche Bewegung* siempre está dispuesta en relación de contigüidad, lo que viene a reforzar una continuidad de la representación misma.

Un *raccord* establece una relación de contigüidad entre los dos segmentos espaciales que muestra cuando las informaciones contenidas en los dos planos conducen al espectador a la inferencia de una *contigüidad directa* (e impecablemente virtual) entre esos dos segmentos. En tal caso, dado que el espacio No. 2 está situado en el fuera de campo inmediato al campo mostrado por el plano No. 1, no existe impedimento alguno para una *comunicación visual inmediata* (no debe haber muro que los separe) entre los personajes eventualmente presentes en cada uno de los segmentos.⁵¹

Al compactar el espacio con este tipo de articulaciones se hace visible una tensión más: para representar espacios que denotan heterogeneidad, en donde la comunicación entre los personajes resulta siempre un movimiento en falso, se recurre preponderantemente a los nexos por contigüidad, por proximidad, los que, normalmente, logran "una dimensión espacial compacta, homogénea y accesible con toda su fluidez"⁵², como es el caso del *raccord* que se conoce con su nombre en inglés: el *cut-in*,

es decir, el *raccord* (sobre el eje o no) en plano cercano (o en primer plano). Repite, con vistas al paso de un plano a otro, una porción del segmento espacial que ya hemos visto en un primer tiempo. Así pues, el plano que va en segundo lugar muestra un *detalle* del primero. La operación inversa, que presentará el paso de un primer plano a un plano medio del mismo espacio, que muestra el detalle antes que el conjunto, también es, evidentemente, un caso de identidad espacial.⁵³

⁵¹ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* pp. 101-102.

⁵² Francesco Casetti y Federico di Chio. *Op. cit.* p. 149.

⁵³ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 100

El mismo efecto paradójico producen los espacios abiertos con la utilización de la panorámica y el *travelling*⁵⁴ presentando un espacio en (pro)porciones distintas. Si bien hay un desplazamiento, se gira siempre alrededor de un mismo espacio que se cierra en sí mismo.

En *Falsche Bewegung* el juego se centra en hacer evidente que el espacio diegético es un espacio irreal, es un espacio falso. La descripción en *Falsche Bewegung* significa el desencanto por Alemania, de la que no hay nada que describir porque no hay nada que ver. Los lugares, los muebles, las cosas, los personajes simplemente están ahí. Si los objetos que amueblan ese mundo ficcional no son vistos de otra manera no vale la pena verlos; porque no dicen nada nuevo, no vale la pena describirlos. No hay, en fin, modelo del cual partir para describir.

Los personajes

De la misma manera como el lector se relaciona con los lugares, lo hace con los personajes a quienes sólo encuentra y se encuentra en ellos cuando los experimenta a través de una mirada diferente. Handke no sólo escamotea los detalles descriptivos, sino

⁵⁴ *Panorámica* la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical y el marco de la imagen sube o baja, ganando espacio por encima o por debajo y horizontal y oblicua. *Travelling*: la cámara en un carrito que se desliza sobre unas vías, para impulsarse en profundidad o transversalmente por el decorado, o en un automóvil (*camera-car*) o en el operador: *travelling a mano*, sensible a los movimientos del cuerpo, o *steady-cam*, con soportes o amortiguadores hidráulicos. Puede ser *grúa* o *dolly* que permite conjugar en un único gesto continuo los posibles movimientos sobre distintos planos." Francesco Casetti y Federico di Chio. *Op. cit.* p. 94.

también los narrativos y la narración sólo se detiene en el lenguaje figural. La función de este discurso figural es sobre todo de lograr la ilusión de acción en proceso.

En *Falsche Bewegung*, la enunciación figural y la enunciación narrativa son dos voces claras que nunca se confunden; el paso de una a otra es marcado tipográficamente con cambio de línea y el nombre del enunciador con dos puntos y comillas que distinguen los diálogos. Se observan dos tipos de discurso figural: el que se presenta como escritos en el diario de Wilhelm, en el que escribe constantemente sus impresiones y en donde se caracteriza a sí mismo, y el que se presenta en forma de discurso directo. De suerte que el modo de enunciación dramático ocupa una gran parte del relato; la mayoría de los acontecimientos son verbales: los personajes de *Falsche Bewegung* discurren y reflexionan, su hacer es discursivo, "actúan" su propio drama, "son" por ellos mismos sin intervención del narrador y se conocen, sobre todo, por lo que dicen en escena. El Wilhelm de Handke se afirma en los actos del habla y aunque hay un movimiento, un viaje, éstos quedan como la escenografía del discurso.

Además estos personajes, por sus nombres, nacen con una plenitud referencial que el lector debe ir vaciando conforme sufren transformaciones, para insertarlos en su nuevo contexto. Tomados de Goethe: Wilhelm Meister, Mignon, etc., hacen un pacto hipertextual

con el lector; pero los personajes de *Falsche Bewegung* parecen una foto en negativo de los de Goethe pues todos han sufrido una transformación en un sentido negativo o, más bien, de negación.

La relación hipertextual con el *Wilhelm Meister* representa la tradición que será aprovechada como medio del conocimiento del presente; es el asidero al pasado pues sin él, el presente no tendría punto de referencia. Así, el pasado remoto y el presente se funden en una negación de la duración permaneciendo sólo lo momentáneo. En ese mismo sentido, tampoco remite al futuro por todos los movimientos en falso del personaje.

Laertes pierde su nombre, se le conoce como "el viejo" (*Der Alte*), tornándose en una abstracción que sintetiza el perfil de la generación de la guerra, los sentimientos de culpa que la aquejan y cómo éstos inciden en su manera de relacionarse tanto con las generaciones posteriores como con su entorno: el viejo representa al conservador amante de la naturaleza que busca en ella recordar algunos acontecimientos y, a la vez, olvidar esa parte del pasado que lo avergüenza. Por su voz se sabe que no es necesario olvidar todo en ese pasado:

La naturaleza me es indispensable. En ella me olvido de lo que antes fue. Caramba, las fogatas inocentes de mi juventud. Lanzábamos trozos de madera y en ello leíamos el futuro. Cómo saltábamos riendo a través de las llamas, sin pensar. Qué sentimiento de pertenencia. Y todavía podíamos alegrarnos de las papas asadas al fuego, mientras hoy, los niños ricacochones se creen aventureros cuando en el jardín de sus padres dan vueltas

a un lechón en el asador. ¿Cómo queda el recuerdo purificado de la naturaleza!

Die Natur ist mir lebenswichtig. Ich vergesse darin, was früher war. Ach, die unschuldigen Lagerfeuer meiner Jugend. Wir warfen Hölzchen und lasen die Zukunft daraus. Wie wir lachend durch das Feuer sprangen, ohne uns dabei etwas zu denken. Was für ein Gemeinschaftsgefühl. Und wir konnten uns noch über die im Feuer gebackenen Kartoffeln freuen, während die Wohlstandskinder heute sich abenteuerlich vorkommen, wenn sie im Garten ihrer Eltern ein Spanferkel am Spieß drehen. Wie gereinigt wird die Erinnerung von der Natur! (p.55)

Son personajes inacabados, al extremo de no tener rostro. Si bien el nombre funge como tema descriptivo, el narrador/descriptor, trastocando esta forma discursiva, no procede a la descomposición semántica inherente a la descripción. Por eso la única forma en que el lector puede acceder a ellos es precisamente desarrollando una mirada diferente hacia el texto.

No hay ni retrato de los personajes ni caracterizaciones físicas, sino meramente producción de imágenes. Cuando por primera vez aparece Wilhelm, el único dato que el narrador da es: "Wilhelm de espaldas" ["Wilhelm von hinten"] (p. 7). La madre simplemente entra en escena con una plancha en la mano: "La madre aparece en la ventana, una plancha en la mano" ["Die Mutter erscheint im Fenster, ein Bügeleisen in der Hand"] (p. 8). De Therese tampoco se da la más mínima descripción: "En una de las ya iluminadas ventanas del tren está una mujer sentada" ["An einem der schon beleuchteten

Fenster des Zuges sitzt eine Frau"] (p. 19). De ella se sabe por boca del viejo que se trata de Therese Farner y que es actriz.

Por su parte el filme se ve obligado a encarnar en actores de carne y hueso a estos personajes fantasmales. Wenders elige a Hanna Schygulla, reconocida actriz por sus trabajos con Fassbinder, en el papel de Therese; Rüdiger Vogler⁵⁵ encarna a Wilhelm; Hans Christian Blech es Laertes y Nastassja Nakszynski (la futura Nastassja Kinski), Mignon. Para lograr que se conviertan también en figuras fantasmales y hacer patente que se trata de personajes de ficción, cuando claramente tienen rostros, se apoya en los diálogos, tomados literalmente del hipotexto literario y que molestan por lo espectacular y pretencioso, haciendo que los actores los reciten con toda su opulencia y casi como murmullos. Se apoya también en la actuación que, como en la mayoría de las películas de Wenders, es excesivamente mesurada. Los actores de *Falsche Bewegung* actúan literalmente lo artificial de las palabras.

Ahora bien, tomando en cuenta que en cuanto un personaje es el centro de descripciones más extensas, más importante es en la historia, es digno de atención que tanto en el caso de Mignon como en el del viejo los detalles con los que son descritos permiten una visualización un poco más concreta: "En otra esquina del compartimento: una chica de cabello oscuro y de aproximadamente

⁵⁵ En *Alice in den Städten* hace el papel de Philip Winter; en *Im Lauf der Zeit*, el de Bruno; en *Die Angst des Tormanns* hace un pequeño papel, el vago del pueblo.

catorce años, mira fijamente a Wilhelm" ["In einer anderen Ecke des Abteils: ein etwa vierzehnjähriges dunkelhaariges Mädchen, das Wilhelm anstarrt"] (p.17). La chica de catorce años nunca habla a lo largo del relato, su papel en la historia es el de mirar fijamente; es el único personaje de *Falsche Bewegung* que prescinde de la palabra, no parece necesitarla para relacionarse con el mundo. Más adelante, se introduce al viejo con una descripción inusual en *Falsche Bewegung*: "un hombre envejecido, bastante andrajoso, que sostiene un pañuelo debajo de la nariz" ["ein älterer, ziemlich abgerissener Mann, der sich ein Taschentuch unter die Nase hält..."] (p.18). Ya antes de ver al viejo, Wilhelm había notado una mancha de sangre en el asiento, mientras escribe en su diario sobre su partida: "En el asiento enfrente de mí, alguien debió haber sangrado de la nariz" ["Auf dem Sitz mir gegenüber mußte jemand aus der Nase geblutet haben"] (p.16). Después se sabrá que el viejo mató a un judío durante la guerra y cada año, en el aniversario, sangra profusamente de la nariz.

Los personajes de *Falsche Bewegung* no necesitan un rostro, un cuerpo que los individualice: representan a todos los alemanes y, en ese sentido, pueden agruparse en tres grupos que simbolizan, a la vez, tres generaciones. Los que pertenecen a la generación de la guerra: la madre (*die Mutter*), el viejo (*der Alte*) y el dueño de la casa (*der Hausherr*), quienes son nombrados por sus distintivos. El

viejo somatiza, sangrando periódicamente por la nariz, sus sentimientos de culpa. El dueño de la casa no soporta más la soledad y se suicida. La madre decide vender el negocio para tratar de hacerse una vida un poco agradable:

Voy a vender la tienda al supermercado y te voy a dar una parte de la suma de la compra para que te la lleves. Nosotros hemos cambiado el agua demasiadas veces para que el cebollino permanezca fresco, y a los clientes les hemos cortado el jamón oh por favor más fino y todavía más fino [...] Esto tampoco para mí es vida, y probablemente para nadie.

Ich werde das Geschäft an den Supermarkt verkaufen und dir einen Teil der Kaufsumme mitgeben. Wir beide haben lange genug das Wasser erneuert, damit der Schnittlauch frisch bleibt, und den Kunden die Wurst oh bitte feiner und noch feiner geschnitten [...] Auch für mich ist das kein Leben, und wahrscheinlich für niemanden. (pp. 9-10)

Es la generación que vivió el holocausto que, de alguna manera, lo toleró y, como en el caso del viejo, hasta participó activamente en él. Esto resulta incomprensible e imperdonable para sus herederos directos que son el escritor en ciernes Wilhelm Meister, la actriz Therese Farner y el poeta malogrado Bernhard Landau. Son los herederos de la Historia, que cargan con culpas que dudan les pertenezcan y necesitan romper con ese pasado. Therese, para forjarse un presente, opta por escapar: "quizás a Italia" ["wahrscheinlich nach Italien"]; Bernhard, se escapa de la realidad haciéndose pasar por un despitado cualquiera; Wilhelm, asumiendo su presente en su propia educación, aunque no realizada, en una serie de falsos movimientos.

La siguiente generación es la de Mignon, quien prescinde de la palabra para relacionarse con los demás: agradece haciendo piruetas, por ejemplo, los boletos del tren que Wilhelm paga por ellos. Es ella, como representante de su generación, la única que se puede dar el lujo de manifestar un sentido del humor. Especialmente en uno de los pasajes: estando el viejo, Mignon y Wilhelm en un restaurante, Wilhelm saca de una vitrina sucia un trofeo cubierto por el polvo y después de soplarlo frente a la cara del dueño del lugar, lo sumerge en el fregadero y ante la reacción del dueño quien señala a Wilhelm con el índice en una actitud reprobatoria, Mignon pone fin a la escena colgando en el dedo reprobatorio un Brezel que toma del mostrador:

La cara del tabernero.

Estupefacto señala a Wilhelm, mirando al mismo tiempo a otros comensales.

La chica que se acerca y le cuelga en el dedo un brezel que toma del mostrador.

El dedo acusador del cual cuelga el brezel.⁵⁶

Das Gesicht des Wirts.

Er zeigt sprachlos auf Wilhelm, schaut dabei wie nach anderen Gästen.

Das Mädchen, das dazukommt und ihm eine Brezel von der Theke an den

Finger hängt.

Der Zeigefinger mit der Brezel. (p.34)

Falsche Bewegung hace explícita la importancia que tiene el nombre en la creación de un personaje. Wilhelm y Bernhard mantienen

⁵⁶ Esta es una de las pocas escenas que no aparecen en el filme. No parece necesaria porque en él, Mignon se muestra casi constantemente juguetona.

una conversación al respecto. En uno de los paseos que realizan, cada uno cuenta la historia que acaba de "componer" y que aún permanece en su mente. Cuando toca el turno a Wilhelm, cuenta su historia:

Wilhelm: "Mi historia también es bastante corta. Va más o menos así: 'Por fin él fue capaz de decirle que la amaba. En el momento que le decía TE AMO, casualmente ella extendió la mano para tomar el palillo y desde ese momento la odió el resto de su vida.'"

Bernhard: "¿Se casó con ella?"

Wilhelm: "Claro, puesto que ya le había dicho que la amaba."

Bernhard: "Deberías de mencionarlo en tu historia. De lo contrario es solamente una gracia. Además, deberías darles nombres a los dos.

'El' y 'ella' son como dos figuras cómicas."

Wilhelm: "¿Cómo debería llamarlos?"

Bernhard: "Anton y Martha."

Wilhelm: "Muy bien. 'Por fin Anton fue capaz de decirle a Martha que la amaba...' Creo que esto se puede convertir en una novela."

Wilhelm: „Meine Geschichte ist auch ziemlich kurz. Sie geht ungefähr so: 'Endlich war er fähig, ihr zu sagen, daß er sie liebe. Im Moment, als er sagte ICH LIEBE DICH, griff sie zufällig nach dem Zahnstocher, und von da an haßte er sie sein Leben lang.'"

Bernhard: „Hat er sie denn geheiratet?"

Wilhelm: „Selbstverständlich, weil er doch gesagt hatte, daß er sie liebe."

Bernhard: „Das solltest du noch erwähnen in deiner Geschichte. Sonst ist sie nur eine Pointe. Außerdem solltest du den zweien Namen geben. 'Er' und 'Sie', das sind so zwei Witzfiguren."

Wilhelm: „Wie soll ich sie nennen?"

Bernhard: „Anton und Martha."

Wilhelm: „Sehr gut. 'Endlich war Anton fähig, Martha zu sagen, daß er sie liebe...' Ich glaube, das wird ein Roman." (p.56)

"El", "ella" resultan efectivamente figuras fantasmales, irreales, no así "Anton" y "Martha", quienes con el nombre adquieren una identidad. Martha y Anton podrían ser los protagonistas de una novela.

Handke no explica de dónde vienen sus personajes ni a dónde van, se aceptan porque están ahí. No están tratados a fondo ni redondeados. Su posición en el mundo se define en su ser discursivo haciendo prevalecer la dimensión temporal del presente, de que la historia se cuenta por sí sola, de mimesis pura, como en el cine.

Se puede decir que el manejo de la descripción en *Falsche Bewegung* prepara el camino para una transposición cinematográfica; sin embargo, una traslación mecánica del texto literario que no tome en cuenta lo específico del cine no lograría transmitir por un medio diferente el mismo significado. Y Wenders, como buen conocedor de su medio, opera con el espacio; es decir, con uno de los más significativos hilos conductores del discurso narrativo cinematográfico: "no es posible la percepción de la imagen discursiva, tal como interviene en el hecho narrativo, sin una referencia espacial: la diégesis pasa necesariamente por la mimesis y la imagen narrativa por la percepción del mundo natural"⁵⁷, encarnando en su transposición un *leitmotiv* del hipotexto literario: el tema de mirar. Los actores ven y viendo hacen ver lo que ven. Si bien esto podría ser válido para cualquier filme, en el contexto de *Falsche Bewegung*, los actores no ven "realmente", para hacerlo tendrían que aprender a ver con esa mirada nueva, con la "mirada erótica".

⁵⁷ Jesús García Jiménez. *Op. cit.* pp. 351-352.

En *Falsche Bewegung*, Wim Wenders lleva al extremo su reflexión sobre las fronteras del cine, en donde paradójicamente las largas tomas recaen sobre el habla. Como en el cine, el espacio diegético también incluye lo que el espectador intuye fuera de los límites del cuadro (fuera-campo) que prolonga lo que se ve en el interior del cuadro (lo que se conoce como campo); en estas articulaciones entre un aquí y un allá reside buena parte del potencial narrativo del cine en general y son particularmente importantes en la conformación del espacio de *Falsche Bewegung*.

Los diálogos de *Falsche Bewegung*, en una constante alternancia de la voz *in/off*, favorecen la activación del espacio fuera-campo. Y es que, como explican Casetti y di Chio, lo que está "fuera del campo visual posee una existencia bastante particular: 'empuja' en los márgenes del cuadro, hasta el punto de casi resquebrajarlo"⁵⁸. En el filme los diálogos se montan en las imágenes alternadas de quien los profiere y de quien los escucha (tomados siempre en planos cercanos). Este mecanismo se repite desde el primer diálogo del filme hasta el último en el que Wilhelm le anuncia su partida a Therese. En ese primer diálogo se ve a Wilhelm en plano medio, se oye la voz de la madre en *off* y a la mitad de la frase se toma a la madre, quien continúa hablando -voz *in-* para terminar en voz *off* en una nueva toma de Wilhelm en primer plano. En el último se ve a Therese en plano medio:

⁵⁸ Francesco Casetti y Federico di Chio. *Op. cit.* p. 141.

Therese, voz *in*: "Wann fährst du? " ["¿Cuándo te vas?"]

Wilhelm, voz *in*: "Morgen". ["Mañana"]

Plano de Therese, voz *off* de Wilhelm: "Wie hast du es herausgefunden?". ["¿Cómo te enteraste?"]

De tal manera que, durante la mayoría de los diálogos, aunque los personajes se hallan siempre en el mismo espacio, no aparecen juntos sobre la pantalla; al contrario de como sucede en la figura tradicional de la conversación en campo-contracampo, en la que el espectador percibe claramente cómo los personajes comparten el mismo espacio diegético de conjunto, mostrando los mismos objetos que pueblan ese espacio y su prolongación después del corte, sólo que desde otro ángulo. Pero en *Falsche Bewegung* la figura campo/fuera-campo, fracciona y disocia el espacio que naturalmente pertenece a "un espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos *espacio fílmico* o *escena fílmica*."⁵⁹

En este tipo de escenas, sin movimientos de cámara, la imagen elige un solo instante de la acción separándola del espacio que le precede y el que sigue; pero la voz *in/off* envía el espacio a la dimensión temporal, pues viene del momento anterior y proyecta al instante que sigue. La combinación entre lo visual y lo sonoro muestra un espacio que no es un mero entorno, sino que adquiere los valores simbólicos del relato: justamente el falso movimiento.

⁵⁹ Jacques Aumont y otros. *Op. cit.* p. 25.

Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su *medida temporal*, y no sólo de forma figurada: los efectos del fuera de campo se despliegan en el tiempo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, aunque también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser el del presente.⁶⁰

En exacta congruencia con lo anterior, los diálogos resultan soliloquios divergentes. Por ejemplo, en la escena en la recámara de Therese cuando pelea con Wilhelm o, sobre todo, en los monólogos del industrial sobre la soledad.

Estos monólogos están insertados exactamente a la mitad del relato y sintetizan la temática de *Falsche Bewegung* tanto por su contenido como por su forma. Por una equivocación de Landau, el grupo llega a casa de un industrial. Así, el ya abigarrado grupo llega al punto máximo, sumando un miembro más. Aún cuando Landau no reconoce a su tío en el industrial quien baja por la escalera con un arma en la mano: "Creo que no es mi tío y me temo que tampoco es ésta la casa" ["Ich glaube, das ist gar nicht mein Onkel und auch nicht das richtige Haus fürchte ich"], Wilhelm y sus acompañantes son convidados a pasar a la sala. El grupo se sienta al abrigo de la chimenea y de una copa de vino. Abrigados también por una composición del cuadro que por primera vez transmite armonía: en una toma revestida en toda la parte superior de la pantalla por un arco de la construcción dentro del que se ven todos los miembros

⁶⁰ André Gaudreault y François Jost. *Op. cit.* p. 95.

del grupo cómodamente sentados. La armonía que muestra la imagen es negada por el discurso del anfitrión:

Quiero hablar de la soledad. Casi siempre pienso que no existe. Es un sentimiento mucho más artificial, causado desde afuera [...]. Es un estado meramente teatral y se produce en el momento en el que uno se siente actor de sí mismo. Sin embargo son estos momentos hipócritas de la soledad, en los que me siento como recién nacido. Esta es la paradoja de la soledad, la sensación desbordante de estar abrigado que siento al mismo tiempo.

Ich möchte von der Einsamkeit sprechen. Ich glaube meistens, es gibt sie gar nicht. Sie ist vielmehr ein künstliches, von außen erzeugtes Gefühl [...]. Sie ist ein bloß theatralischer Zustand und entsteht in dem Augenblick, da man sich als Schauspieler seiner selbst fühlt. Und dennoch sind es diese heuchlerischen Momente der Einsamkeit, in denen ich mich wie neu geboren fühle. Es ist das Paradox der Einsamkeit, das mich überströmende Gefühl der Geborgenheit, das ich dabei empfinde. (p. 42)

Todos escuchan en silencio, y como única "respuesta" Wilhelm se dirige al viejo Laertes para invitarlo a hablar sobre su secreto (dio muerte a un judío); pero él prefiere dejarlo para el día siguiente ya que se siente muy cansado. Acto seguido, se levantan uno a uno para ir a dormir. Wilhelm resuelve quedarse, como susurra al oído de Therese, pues aún no ha escrito nada y eso lo hace sentir insatisfecho.

Wilhelm pretende escribir, pero el industrial vuelve sobre el tema. Esta vez para hablar de la soledad en Alemania, la que le parece aún más dolorosa que en cualquier otro lado. En esta ocasión, él y Wilhelm permanecen de pie y como fondo, en lugar de la chimenea, se ve un televisor envuelto en un plástico, encendido pero sin imágenes:

Nada más quisiera brevemente hablar de la soledad aquí en Alemania. Me parece más oculta y al mismo tiempo más dolorosa que en otros lugares. Aquí, la responsable de ello pudiera ser la historia de las ideas, todas buscaban posturas en las que fuera posible el vencimiento del miedo [...]. La angustia aquí se toma por vanidad o deshonra. Por eso la soledad en Alemania está enmascarada con todas estas caras hipócritas y desalmadas que deambulan por los supermercados, las áreas recreativas, las zonas peatonales y los clubes deportivos: las almas muertas de Alemania...

Ich möchte kurz noch von der Einsamkeit hier in Deutschland sprechen. Sie scheint mir verborgener und zugleich schmerzhafter zu sein als anderswo. Verantwortlich dafür könnte die Geschichte der Ideen hier sein, die alle nach Lebenshaltungen suchten, in denen die Überwindung der Angst möglich wäre [...]. Die Angst gilt hier als Eitelkeit oder Schande. Deswegen ist die Einsamkeit in Deutschland maskiert mit all diesen verräterisch-entseelten Gesichtern, die durch die Supermärkte, Naherholungsgebiete, Fußgängerzonen und Fitnesscentren geistern: die toten Seelen von Deutschland...

Totalmente ensimismado en su frases, al tiempo que las pronuncia, se entierra en la palma de la mano una pluma hiriéndose al grado de sangrar y se despide colocándola sobre el televisor, como quien coloca un vaso con agua: "Ya nada más les deseo que aquí se sientan a gusto" ["Jetzt wünsche ich Ihnen, daß Sie sich hier wohl fühlen."] (p. 45). En el punto máximo de la incomunicación, Wilhelm toma la pluma ensangrentada y escribe con ella. En la pantalla se ve el diario de Wilhelm en primer plano, al tiempo que se escucha en voz over lo que escribe: "También puede ser que pudiera querer escribir sin saber qué..." ["Das gibts vielleicht auch, daß man schreiben will, ohne zu wissen was..."] (p.46). Wilhelm sigue escribiendo. Se sabe porque mientras la cámara pasa a

un primer plano del televisor encendido, después a un plano general de las afueras de la casa de noche y de nuevo al interior con un plano medio de la chimenea extinguiéndose, se sigue escuchando la voz over: "...simplemente querer escribir, así como se desea andar. La necesidad no es escribir sino querer escribir. De la misma manera, quizás amar no es una necesidad, sino querer amar." ["...einfach nur schreiben wollen, so wie man gehen will. Ja, nicht schreiben ist das Bedürfnis, sondern schreiben wollen. Ebenso ist vielleicht lieben gar kein Bedürfnis, sondern lieben wollen"].

A la mañana siguiente, están todos sentados en otra habitación de la casa en una combinación del cuadro similar a la escena de la noche anterior, pero esta vez, a la luz del día, el arco que los reúne parece menos protector: el fondo ya no es la chimenea sino una ventana, un muro, una ventana, un muro. Desayunan y se cuentan sus sueños de la noche anterior: Therese inventa el suyo para llamar la atención de Wilhelm; éste soñó que el viejo debía morir; el viejo soñó toda la noche con la oscuridad absoluta en la que un niño debía de acompañar a alguien hasta su muerte; el dueño de la casa, que estaba sentado en su cama desde la que veía la pared y la puerta pero durante el sueño se despertó y vió en realidad la pared y la puerta; Bernhard no pudo recordar sus sueños y Mignon, explica Laertes, los encuentra ridículos.

Otro paseo, en esta ocasión por los viñedos del Rin: en una larga secuencia, hablan sobre los temas que les interesan: la política, la literatura, la postura frente al mundo, hasta que no soportan más y regresan corriendo dejando atrás el paisaje: "Wilhelm: vámonos. Therese: Sí, vámonos, tengo miedo" ["Wilhelm: Gehen wir: Therese: Ja, gehen wir, ich hab' Angst"].

En palabras del propio Wenders:

Para mí, los paisajes no son tan sólo una escenografía, sino un elemento activo, como los protagonistas, y son portadores de emoción de igual manera. Todos los paisajes de *Falso Movimiento*, tienen la posibilidad de ser hermosos, pero tan sólo la posibilidad, debido a la brutalidad de la Historia [...] Esos paisajes no elevan más el espíritu como en Goethe. En medio de ellos, uno no se siente libre ni ligero.⁶¹

A partir de ahí, el grupo irá restando miembros, los viñedos quedarán atrás y se introducirán en el paisaje de cemento de los suburbios de Frankfurt, hasta que Wilhelm se queda solo, como en el inicio, mirando el panorama desde el Zugspitze.

La soledad en la que viven inmersos los personajes de *Falsche Bewegung* se entrelaza con la sensación de falsedad y de artificialidad (künstlich). Therese intenta comunicarlo a Wilhelm: "Es tan artificial tener que expresarse siempre con las frases de otros" ["Es ist so künstlich, sich immer mit den Sätzen von anderen ausdrücken zu müssen"] (p. 69). Cada vez más frecuentemente se siente dominada por esta percepción, al grado de efectuar sus

⁶¹ Citado en Michel Boujut. *Wim Wenders. Un viaje a través de sus películas*. (México, Ediciones Sin Nombre, 2001) pp. 88-89.

actuaciones como si fuera una máquina: "¿Me oyes?: ;repetir es una humillación!" ["Hörst du: Das nachzusprechen ist doch eine einzige Erniedrigung!"]. Wilhelm escucha pero le molesta que ella hable sobre sus dificultades en el trabajo: "porque tengo la sensación que lo que acabas de decir tiene que aparecer en lo que escribo. Por eso, déjame en paz" ["weil ich das Gefühl habe, das was du gerade gesagt hast, muß in dem Geschriebenen vorkommen. Deswegen laß mich in Ruhe"].

Cada uno desde su individualidad es incapaz de percatarse de que su sentimiento de extrañeza no es único y, mucho menos, exclusivo. Poco puede realizarse la comunicación en ese contexto. Lo gestual se dobla con lo psicológico: frente a la arbitrariedad de las acciones, la actuación en *Falsche Bewegung* permanece siempre en el mismo tono; la inflexión de los diálogos no cambia hasta en los momentos más tensos como cuando Therese y Wilhelm discuten. Toda una repetitiva teatralidad que, como explica Therese, es humillante. Cada uno está encerrado en su propio y doloroso mundo; encierro que les impide darse cuenta que cada uno de esos mundos es idéntico al del otro pero no hay manera de comunicarlo aún cuando los sentimientos se exterioricen verbalmente.

El movimiento en falso es visto en el acto poético que aleja de su objetivo a aquel que lo lleve a cabo; el acto comunicativo, a pesar de ser el resultado del acto poético, se abre a la

perspectiva utópica de un distanciamiento que se cree haber sobrepasado. El tratamiento de aprendizaje está cercado por el miedo y la superficialidad.

El narrador

En la narrativa literaria, el relato se teje y cobra sentido dependiendo de la información que se dé, el punto de vista y la mediación: el narrador es la condición del relato verbal. En el cine:

El relato fílmico exige un narrador principal al margen de que haya o no un narrador personaje, sino, sobre todo, porque mientras éste sólo puede utilizar los procedimientos propios de un personaje -es un narrador personal que emplea códigos verbales para narrar la historia- el narrador cinematográfico es un narrador impersonal que se vale del conjunto de códigos visuales, sonoros y sintácticos. Por otra parte, la necesidad de un narrador cinematográfico queda comprobada en relatos donde una parte o la totalidad del texto fílmico se presentan como fruto de un narrador intradieгético y donde, sin embargo, las imágenes exceden el conocimiento o la capacidad atribuida a ese personaje narrador.⁶²

No es fácil trasladar el problema de la enunciación a los terrenos del cine, pues en el filme la información viene por canales distintos: las imágenes (movimiento y escala de los planos, el tipo de *raccords*), la banda sonora (diálogos, música y ruidos) y las relaciones entre las imágenes y el sonido. "La posición de la

⁶² José Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.* pp. 89-90.

cámara apela en última instancia a una decisión subjetiva, enmascarada sí, pero real.”⁶³

Con respecto a *Falsche Bewegung*, en el filme se recubre la voz del narrador fundamental⁶⁴ por parte del segundo narrador o subnarrador que es Wilhelm. Este recubrimiento supone que utilizan los mismos medios, lo que es falso pues Wilhelm cuenta su historia por medio de la lengua.

En la narración homodiegética un mismo personaje desempeña la doble función de “yo narrante” (narrador) y “yo narrado” (actor) que forman parte de la historia que se cuenta. El plano espacial está determinado por la posición del personaje-narrador (tipo autorial) o por la posición del personaje actor (tipo actorial), pero no se da el tipo neutro. Cualquier función narrativa desempeñada por la cámara ha de asumir necesariamente connotaciones subjetivas [...].⁶⁵

En el hipotexto literario, el narrador hace acotaciones, con cierta frecuencia y con mucha trampa, sobre movimientos de cámara, planos, tomas, fundidos, de tal suerte que la primera acotación de este tipo se hace después de la primera escena y puede ser interpretada de otra manera: “Wilhelm nahe: er schreibt in ein Notizbuch” (p. 8). En donde *nahe* significa tanto “cerca”, como también, en la nomenclatura del cine, *plano medio*. Y no es sino hasta la mitad del relato que se hace una alusión explícita a la

⁶³ Jesús García Jiménez. *Op. cit.* p. 355.

⁶⁴ “Parece preferible hablar de *instancia narrativa* al referirnos al lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde juegan o son jugados los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico. Este lugar abstracto que es la instancia narrativa, de la que el narrador forma parte, reagrupa a la vez las funciones narrativas de los colaboradores, pero también la situación en la que estas funciones se ejercen. Esta situación abarca desde la instancia narrativa ‘real’ [...] hasta el género del relato desde el momento que éste impone una elección y prohíbe otras...” Jacques Aumont y otros. *Op. cit.* p. 111.

⁶⁵ Jesús García Jiménez. *Op. cit.* p. 359.

cámara. "El pasillo vacío, la cámara en otro lugar" ["Der leere Flur, die Kamera an einer andern Stelle."] (p. 48). Conforme avanza la historia, estas alusiones van siendo cada vez más frecuentes: "Therese, primerísimo primer plano: ,Eso no lo entiendo'" ["Therese, groß: 'Das verstehe ich nicht'"]. "Primerísimo primer plano de la chica quien mira fijamente a Wilhelm" ["Groß das Mädchen, das Wilhelm anstarrt."]. "Plano total de los paseantes: Bernhard se adelanta para alcanzar a Wilhelm y Theresa" ["Totale aller Wanderer: Bernhard geht auf einmal schneller und schließt sich Wilhelm und Therese an"], etc. Con estas acotaciones se refuerza el modelo de descripción de *Falsche Bewegung* indicando un narrador/descriptor que permanece alejado, pero que no puede estar muy lejos, pues comparte la deixis de referencia del aquí y ahora de los personajes. De esta manera se logra un efecto homodiegetizador que hace que la narración en presente alcance un valor de simultaneidad. El narrador que se borra, intenta ocultar el carácter ficcional del texto con el claro objetivo de hacer parecer al relato mimesis pura, limitándose a dar una visión desde fuera. Pero es precisamente a través de este narrador que la crisis del lenguaje, la desconfianza en las palabras que sufre Wilhelm, se permea hasta un lector que es sistemáticamente tratado como espectador y a quien no se le habla, sino que se le muestra. Sería

un sinsentido tratar de explicar con palabras que están ya desgastadas y vacías.

Así, mientras que en el hipotexto la figura del narrador se borra para crear la sensación de que todo pasa en el ahora, ante los ojos del lector, sin un mediador, en el hipertexto el narrador homodiegético ancla inmediatamente el relato en el pasado. En un entrecruzamiento, el texto literario se presenta como relato behaviorista objetivo, limitándose a ofrecer en su calidad de testigo, una visión desde fuera de los hechos en el que se trata al lector como un observador cercano al narrador; mientras que el cinematográfico, como subjetivo, la voz de Wilhelm se sitúa del lado del enunciado y no de la enunciación.

La voz *over* de Wilhelm interviene trece veces a lo largo del filme. Son las reflexiones que escribe en su cuaderno de notas, esto se hace explícito en las pocas tomas en *close up* que son de la mano de Wilhelm escribiendo. La primera intervención del subnarrador en voz *over* pone al tanto al espectador de lo que le sucede a Wilhelm:

No estoy desesperado, nada más disgustado y sin ganas. Hace dos días que no pronuncio una sola palabra. Tengo una sensación, como si la lengua hubiera desaparecido de la boca. Nada más durante el sueño hablo toda la noche, dice la madre. Quiero llegar a ser escritor. Pero ¿cómo es posible sin un gusto por la gente?

Ich bin nicht verzweifelt, nur verdrossen und unlustig. Ich habe ein Gefühl, als ob die Zunge aus dem Mund verschwunden ist. Seit zwei Tagen habe ich kein Wort mehr herausgebracht. Nur im Schlaf

spreche ich die ganze Nacht, sagt die Mutter. Ich will Schriftsteller werden, aber wie ist das möglich, ohne Lust auf Menschen.

Pero además, la enunciación cinematográfica de *Falsche Bewegung* inserta otro tipo de espacio: dos imágenes autónomas del argumento, de tipo omnipresente, que se asimilan a un punto de vista de la instancia narrativa adoptado por la cámara independiente de la posición de los personajes, pero que también está determinada por la lógica narrativa. Estas escenas interrumpen el curso del argumento, paran el tiempo creando pausas que rompen el correr de las imágenes. Son las imágenes del movimiento que se hace ver por lo alto. Se trata de imágenes excepcionales: la primera, cuando Wilhelm inicia su viaje, mostrando una perspectiva aérea, después de un acercamiento de la madre quien en un gesto de aflicción lleva su mano a la boca como queriendo detener un grito: desde lo alto un tren en su viajar, en el fondo la ciudad, a la derecha las aguas de un canal.

Aunque pareciera que los acontecimientos se relatan a sí mismos, en esta ilusión de realidad inherente al filme, en *Falsche Bewegung* se trabaja contra ella al negar el movimiento y la profundidad. El espectador es compelido a asumir el filme como un espacio imaginario.

Así como los personajes handkeanos no pueden relacionarse con la realidad sino con las palabras, los personajes wendersianos se

relacionan con el movimiento que sucede en un espacio discursivo. En *Falsche Bewegung*, tanto en el hipotexto como en el hipertexto, existe una marcada diferenciación entre lo simple de las imágenes y lo rebuscado de los diálogos. Esta tensión fuerza, tanto al lector del relato literario, como al espectador del filme a ver el texto con otros ojos, desarrollando, de acuerdo con la propuesta de Wilhelm, una "mirada erótica" propia.

La búsqueda de Wilhelm de poder escribir a través de la socialización en un grupo es un falso movimiento. Pero es el propio Wilhelm quien interrumpe este proceso, en un repliegue a la soledad. Igual que las imágenes y las frases también se repliegan en sí mismas.

La conformación del espacio en *Falsche Bewegung* duplica los aspectos psicológicos del tema del filme: la búsqueda de un punto de vista del mundo original, de nuevas verdades ópticas, de desenmascarar los estereotipos y los clisés, del abismo del idioma, los gestos mímicos comunicativos mal entendidos.

Ambos *Falsche Bewegung* enfrentan la ficción a la realidad, provocando una tensión que fluye, en una corriente subterránea, a lo largo de los dos relatos que se sostiene al filo de las imágenes y las palabras.

Filme de formación/novela de viaje

En la historia de las ideas en Alemania, el concepto *Bildung* (formación) es recurrente y central. En el siglo XIV, Heinrich Seusse expone todo el pensamiento al respecto en una sola frase: "Un hombre ha de romper su forma (*entbilden*) de criatura, formarse (*bilden*) en Cristo y elevar su forma (*überbilden*) en la divinidad."¹ Siglos más adelante, en la época de Goethe, el concepto *Bildung* se asimila en un rasgo común con el de cultura (*Kultur*) al de Ilustración (*Aufklärung*): esto es, debe modificar y mejorar la vida civil y armonizarla con la esfera individual. Con el tiempo, la palabra *Bildung* llega a significar además de un proceso de desarrollo, la condición al final de ese proceso, a la vez que la suma de los valores culturales en los que un individuo, un estrato social o un pueblo basan su existencia espiritual.² Así, en el siglo XVIII el término se refiere a la formación racional del hombre:

¹ Miguel Salmerón. *La novela de formación y peripecia*. (Madrid, A. Machado, 2002) p. 18.

² Cfr. Jürgen Jacobs y Markus Krause. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. (München, Beck, 1989).

Si para la era de la Ilustración el concepto "educación" significaba la formación de las capacidades racionales del hombre, con Johann Gottfried Herder llega a tener ahondamientos adicionales de significado. Con el énfasis en la individualidad de sujeto-en-educación y la perseverancia del proceso educativo el concepto se ensancha. "Educación" también puede comprender la influencia vivaz del instructor y la actividad del "quien-se-illustra", lo que es verdadero tanto para hombres únicos como para pueblos enteros ("creación del carácter nacional"). Este concepto de educación ahora llamado filosófico-humanista, el cual nunca deja del todo sus connotaciones nacionales y hasta políticas (rara vez "formación política"), aunque busca un equilibrio entre la "apropiación" de influencias exteriores y la "formación" de talentos interiores para el aprendiz.³

Conforme a la definición de Karl Morgenstern, quien utiliza por primera vez el término *Bildungsroman* en una alocución docente publicada en 1817 en una revista local,⁴ una novela es un *Bildungsroman*⁵ "cuando representa la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de perfección".⁶ El *Bildungsroman*, al mostrar un pensamiento moral digno de ser

³ "Bedeutete für die Aufklärungszeit 'Bildung' die Ausbildung der rationalen Fähigkeiten des Menschen, so erhält der Begriff bei Johann Gottfried Herder weitere Bedeutungsvertiefungen. Durch die Betonung der Individualität des Bildungssubjekts und der Zielgerichtetheit des Bildungsprozesses weitet sich der Begriff aus. 'Bildung' kann auch lebendiges Wirken des Lehrenden und Aktivität des Sich-Bildenden, und zwar einzelner Menschen wie ganzer Völker ('Bildung des Nationalcharakters') umfassen. Dieser nun sog. humanitätsphilosophische Bildungsbegriff, der seine nationalen und sogar politischen Konnotationen niemals ganz ablegt ('politische Bildung', allerdings selten), sucht zwischen der 'Anbildung' äußerer Einflüsse und der 'Ausbildung' innerer Anlagen für den sich Bildenden einen Ausgleich." Rolf Selmann. *Der deutsche Bildungsroman*. (Stuttgart, J.B. Metzler, 1994) p. 2.

⁴ Pero esta noción ya es empleada medio siglo antes, época en la que aún se consideraba a la novela como un mero entretenimiento, por Friedrich von Blanckenburg en su *Versuch über den Roman* al referirse a otro tipo de novela que va más allá y que influye sobre el gusto, las costumbres y debe conducir a la verdad. De suerte que el problema de definición del género y la teoría general de la novela no podrían desligarse. Miguel Salmerón. *Op. cit.* p. 44.

⁵ El *Bildungsroman* no es en sí una novela que muestra a un héroe que se desarrolla en cierta manera, pero que permanece psicológicamente inerte, estático. En la mayoría de las novelas, la imagen del héroe ya está preestablecida, es decir, las aventuras pueden trasladarlo en el espacio, en el tiempo, en la posición social, etc. Pero lo que permanece invariable, lo que se mantiene firme es la imagen del protagonista: hay algo estático que le da unicidad o, dicho de otro modo, el héroe permanece sin cambios, igual a sí mismo. No llega al argumento la transformación subjetiva del carácter del protagonista.

⁶ Miguel Salmerón. *Op. cit.* p. 46.

imitado, agrega un matiz pedagógico, pues fomenta la formación del lector a partir de la formación del protagonista. Para Morgenstern la propia vida de los escritores -como Wieland, Goethe, Schiller, Klinger- por ser uno de los lugares en el que "con más interés se refleja la lucha yo-mundo [...] justifica el examen de la vida de los clásicos hasta llegar a ser 'artistas'"⁷ como ejemplo de formación.

La revalorización del individuo del siglo XVIII es un elemento como condición previa para la génesis del *Bildungsroman*: explica la tentativa emancipatoria de la clase media de la jerarquía, en una época en la que el ser humano ya no tendría que ser valorado por su nacimiento o su procedencia sino por sus logros individuales; el hombre del Siglo de las Luces ya no quiere depender de normas aristocráticas o burguesas, ni religiosas o estéticas, sino de las disposiciones naturales de la propia alma. De manera que en el clásico *Bildungsroman* se ve reflejada la confianza del hombre en la sociedad civilizada, el progreso y la educación.

A mediados de la década de 1760, después del caso Calas, Voltaire y sus ilustrados contemporáneos expresaban la confiada creencia de que las torturas y otras bestialidades practicadas en súbditos o enemigos habían terminado para siempre en la sociedad civilizada. Lo mismo que la muerte negra y la quema de brujas, esos sombríos atavismos procedentes de edades primitivas y prerracionales no podrían sobrevivir al nuevo ambiente europeo de la Ilustración.⁸

⁷ *Ibid.* p. 45.

⁸ George Steiner. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura.* (Barcelona, Gedisa, 1998) p. 68. Jean Calas era un hombre respetable, comerciante hugonote de Toulouse y padre de cuatro hijos. Fue condenado a muerte, acusado falsamente del asesinato de uno de sus hijos, quien apareció muerto en la tienda situada bajo la vivienda familiar el 13 de octubre de 1761 y fue ejecutado previa tortura.

En la propuesta goetheana la lucha individual es consecuencia del espíritu de una época que apunta ya hacia la personalización, a la privatización del individuo de manera que, en el fondo, la confianza en el hombre civilizado empieza a verse obstaculizada por una realidad en la que la industrialización y la tecnologización toman lugares cada vez más preponderantes; la profunda fe en la pedagogía como la instancia a la que se considera capaz de asumir y conducir todo tipo de cambio social⁹ que lleva a la armonía del personaje goetheano está ya amenazada por el prosaísmo de la vida capitalista. Como plantea George Lukács, la propuesta del *Bildungsroman*, en principio emancipatoria, esconde una profunda e inconfesada desconfianza respecto a procesos colectivos de liberación política en la Europa de las revoluciones.

El Goethe de *Los años de aprendizaje* ve sin duda las contradicciones concretas que hay entre los ideales del humanismo y la realidad de la sociedad capitalista, pero no considera esas contradicciones como tales que resulten básicamente antagónicas, irresolubles en principio.¹⁰

En el siglo posterior, el *Bildungsroman* conserva los rasgos textuales específicos y el funcionamiento; pero la historia del héroe gira hacia otra dirección: de ser una novela de formación positiva -en donde la fe en el futuro, en la solución armónica del yo y el mundo, son resultado de la formación- se transforma en

Voltaire dedicó tres años a reivindicar su inocencia en la que puede considerarse la primera campaña de prensa del periodo moderno, con los libros *Tratado de la tolerancia* y el *Aviso al público*.

⁹ Cfr. Miguel Salmerón. *Op. cit.*

¹⁰ Georg Lukács. *Goethe y su tiempo*. (Barcelona, Grijalbo, 1968) p. 107.

novela de formación negativa, pues reconoce la cada vez más irresoluble contradicción. Como todo el arte y la literatura del siglo XIX, el *Bildungsroman* también es sensible al corrosivo *ennui* que caracteriza al siglo, expresando la crisis del individuo con antihéroes, que tomarán el lugar de los héroes del siglo anterior. De suerte que el *Bildungsroman* se transforma en un anti-*Bildungsroman*, una novela de formación que no se resuelve positivamente: el "Yo" ya no tiene salvación. Como explica George Steiner:

El personaje de Emma Bovary encarna, en un nivel cruelmente trivializado, las despertadas y frustradas energías de sueños y deseos que a mediados del siglo XIX no podían satisfacerse. *La educación sentimental* es el gran "anti-*Bildungsroman*", el testimonio de una educación que se aparta y se dirige hacia el sopor burgués.¹¹

Resulta paradójico cómo esa misma formación en la que tanto confiaba el hombre del Siglo de las Luces termina por aniquilar la fe para dar como resultado la desilusión. En consecuencia, el racional contacto con la realidad que llevaba al protagonista a corregir sus sueños irreales y sus ilusiones de proyectos de vida, de tal forma que al final el proceso de madurez lo llevaba a una reconciliación con el mundo, redundaba en decepción. Así pues, después de *Der grüne Heinrich* (1854-55) de Gottfried Keller ya no se puede hablar de un típico *Bildungsroman*¹².

¹¹ George Steiner. *Op. cit.* p. 40.

¹² Algunas obras consideradas como *Bildungsroman* son: *Anton Reiser* (1790) de Karl Philipp Moritz, *Heinrich von Ofterdingen* (1804) de Novalis, *Der grüne Heinrich* (1854/55) de

En la primera mitad del siglo XX, la crisis de la novela que pone en cuestionamiento la forma de conciencia de la novela realista, la habitual forma de narrar y, por ende, la forma de experiencia y una figura del individuo minada por las revoluciones sociales, económicas y del pensamiento, pone en jaque el mismo centro del *Bildungsroman*. Si bien sigue el esquema del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, la trama se restringe a aspectos como el éxito económico y el ascenso en la escala social, al tiempo que trata de encontrar en el pasado una solución que no represente un problema ideológico. Así, como afirma Selbman, el *Bildungsroman* es una reacción a los retos de la modernidad en dos sentidos: en la búsqueda de los valores perdidos -autores como Hesse buscan esos valores en la naturaleza- y, en el sentido reaccionario de la palabra, para tratar de reivindicar la imagen de la burguesía del siglo anterior.¹³ En todo caso, permanece el problema central del *Bildungsroman* pero con una tendencia muy marcada hacia el aislamiento del individuo.

Así pues, cargado de pretensiones ideológicas de ser el género que muestra el ser alemán con especial energía,¹⁴ el modelo del *Bildungsroman* se fue convirtiendo casi en un fetiche ideológico y nacionalista. De ahí que después de 1945 casi no desempeñe un papel

Gottfried Keller, *Der Zauberberg* (1924) de Thomas Mann, *Der Verschollene* (1927) de Franz Kafka, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/33) de Robert Musil, *Das Glasperlenspiel* (1943) de Hermann Hesse.

¹³ Rolf Selbmann. *Op. cit.* pp. 146-148.

¹⁴ Jürgen Jacobs y Markus Krause. *Op. cit.* p. 18.

importante: las referencias al género son más bien ocasionales, indirectas e inciertas¹⁵. Como expresa Rolf Selbmann: "Desde hace mucho que el tradicional concepto de educación quedó desenmascarado como ideología ridícula o embarazosa, al grado que ninguna novela actual pudiera servirse en serio de él."¹⁶ Y es que durante el nazismo, valiéndose del doble sentido de formación individual y de formación de un pueblo, del carácter nacional, del concepto *Bildung* y combinando praxis política y planes pedagógicos, se "lleva a cabo con éxito el programa nacionalista, tecnológico y belicista que se había gestado en la época imperial."¹⁷

La contradicción entre la barbarie del Holocausto y el, tan alemán, concepto de *Bildung*, en principio excluyentes, marcaron a las siguientes generaciones. Frente a la culpa que les generó la negra historia, y de la que necesitan liberarse, el *Bildung* es reactivado por la postura crítica de los jóvenes de los años setenta en un sentido de contradicción: como causa de los males que aquejan al individuo y, a la vez, como posibilidad de ofrecer una solución a esos mismos males; aunque paradójicamente se llegue a la misma conclusión que dos siglos antes: sólo la educación, la formación (*Bildung*) puede impedir que los Auschwitz se repitan.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*

¹⁶ "Längst ist der überlieferte Bildungsbegriff als Ideologie entlarvt, lächerlich oder peinlich geworden, als daß sich ein heutiger Roman ernsthaft seiner mehr bedienen dürfte." Rolf Selbmann. *Op. cit.* p. 157.

¹⁷ Miguel Salmerón. *Op. cit.* p. 36.

Si hubo que elegir entre la culpa y la formación, la elección fue evidente, al menos para artistas como Wim Wenders y Peter Handke quienes, precisamente por estar educados en ese contexto, no pueden evitar el asunto del Holocausto y, por supuesto tampoco, la idea del *Bildung*, tematizándolos en su obra.

Durante la filmación de *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* Handke y Wenders sostienen una conversación sobre el *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ambos lo habían releído recientemente, y de inmediato caen en cuenta que a los dos les llamó la atención la idea del viaje como tiempo de aprendizaje, de formación del individuo. Ahí nace el proyecto *Falsche Bewegung* del que ya imaginaban el resultado: "sería por consiguiente el viaje de una persona que tiene la esperanza de comprender el mundo, pero sucede lo contrario: se da cuenta que sus movimientos lo han conducido hacia la Nada y, al final, no se ha movido un solo centímetro"¹⁸.

Este proyecto representaría para ambos la oportunidad de experimentar nuevas posibilidades con el modelo del género narrativo considerado el género alemán por antonomasia (con el que ya hacía tiempo Peter Handke había coqueteado y puesto a prueba en *Der kurze Brief zum langen Abschied* en 1972¹⁹) al tratar el tema de

¹⁸ "...wäre demnach die Reise eines Menschen, der hofft, die Welt zu begreifen, und das Gegenteil geschieht: Er stellt fest, daß ihn seine Bewegung in das Nichts geführt, er sich am Ende nicht um einen Zentimeter bewegt hat." Wim Wenders. *Die Logik der Bilder*. (Frankfurt, Verlag der Autoren, 1988) p. 117.

¹⁹ "Así fue en *Carta breve por un largo adiós*, que escribí en 1971, el plan ya lo tenía muy claro desde el año 1964: en ese entonces estaba sentado en el auditorio de la universidad, entonces había pensado, que un día escribiría una novela de aprendizaje..."

la formación del individuo en el tiempo que se realiza un viaje en la Alemania durante los emblemáticos años setenta. Lo que, a la vez, les daría mucha tela de donde cortar para continuar la reflexión sobre los temas de su interés: la política, el cine y la literatura.

Falsche Bewegung conserva el tema central del *Bildungsroman*: la problemática de devenir adulto, los cuestionamientos sobre el mundo y los valores, la discrepancia entre ese "Yo" y el mundo, la idea más o menos explícita de autoeducación y la búsqueda de solución emprendiendo un viaje. Asimismo, como en el *Bildungsroman*, los eventos se suceden intencionalmente, sin apariencia de secuencia para que el personaje vaya tras de su objetivo poniendo el énfasis en el proceso formativo; el elemento unificador es el héroe y sus actitudes frente a la vida. De modo que, a partir del modelo básico, que selecciona qué acontecimientos contar y en qué orden (la historia ya está, de cierta manera, contada), el nuevo relato tendrá que "seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que [...] opera en el despliegue conocido."²⁰

Y como en el siglo XX

"El hombre imaginario" se encuentra frente a la imagen fotográfica o cinematográfica en una situación semejante a la

En eso pensé durante años." ["Das war bei dem *Kurzen Brief zum langen Abschied* so, den ich 1971 geschrieben habe -der Plan war ganz exakt im Jahr 1964 da: da sass ich im Hörsaal, da hab ich gedacht, ich schreib mal einen Bildungsroman... Da habe ich die Jahre über dran gedacht."] Citado en Manfred Durzak. *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. (Stuttgart, Kohlhammer, 1982) p. 107.

²⁰ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría literaria*. (México, UNAN-Sglo XXI, 1998) p. 65.

del hombre del Renacimiento quien, una vez que conoció la perspectiva, ya no pudo desconocerla: su percepción quedó irreversiblemente determinada por la invención de esta técnica representativa. Sacó buen partido de la utilización de un recurso, pero ese recurso modificó sustancialmente su visión: la visión del mundo a partir de la nueva técnica ya no fue la misma. Lejos de un trazado convencional por el que aprendió a representar objetos en profundidad sobre planos bidimensionales, pasó a otro plano: de método a concepción, de instrumento a ideología, de técnica a convicción,²¹

Falsche Bewegung cambia el trenzado preformado y con los hilos de este trenzado teje nuevas relaciones de sentido, que se dirigen a otro medio: el cine.

Con el modelo del *Bildungsroman* como punto de partida, con el viaje como motor y en las manos de Wim Wenders, *Falsche Bewegung* inevitablemente se convierte en un filme del género representativo del espíritu de la calle, de la fascinación de estar en el camino y en el que el cineasta ya es especialista:²² un *road movie*.

Justamente, *Falsche Bewegung* es un "viajero", un texto en devenir, y no hay nada en la historia que no se represente en sus propias formas. Como se vio en el capítulo anterior, cada uno de

²¹ Lisa Block de Behar. *Una retórica del silencio*. (México, Siglo XX, 1984) pp. 158-159.

²² Los dos filmes que hacen la trilogía del viaje con *Falsche Bewegung*, *Alice in den Städten* e *Im Lauf der Zeit* son consideradas dos de los más bellos *road movies* en la historia del cine; de hecho son filmes de los que muy bien se puede decir lo mismo que Wenders escribe en su crítica sobre *Easy Rider*: "*Easy Rider* [...] es primeramente política, porque es bella: porque el paisaje a la vista, atravesado por las dos monstruosas motocicletas, es hermoso; porque las imágenes, que hace la película de este país, son bonitas y tranquilas; porque la música, que se escucha en la película, es buena; porque los movimientos de Peter Fonda son bellos; porque se le nota a Dennis Hopper, que no nada más está actuando, sino también está ahí para hacer una película; entre Los Angeles y New Orleans." [*Easy Rider* [...] ist erst politisch, weil er schön ist; weil das Land, durch das man die beiden ungetümen Motorräder fahren sieht, schön ist; weil die Bilder, die der Film von diesem Land macht, schön und ruhig sind; weil die Musik, die man in dem Film hört, schön ist; weil die Bewegungen von Peter Fonda schön sind; weil man Dennis Hopper ansehen kann, daß er nicht nur schauspielt, sondern auch gerade dabei ist, einen Film zu machen; zwischen Los Angeles und New Orleans."] Wim Wenders. *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. (Frankfurt, Verlag der Autoren, 1988) p. 43.

los textos tiene una existencia propia y conserva las peculiaridades específicas de sus medios. Sin embargo, en cada uno se mueve una corriente subterránea, que lo hace vacilar entre un medio y el otro: el hipotexto literario, de carácter escénico, se apoya primordialmente en la conformación de imágenes visuales y el hipertexto resulta ser sumamente "literario" destacando lo espectacular y pretencioso de sus diálogos. Recuérdese que el filme, cuyo significante es de naturaleza espacial, impone mayor fuerza al tiempo al privilegiar las tomas cercanas que transforman la simultaneidad de la imagen fílmica en linealidad, y el relato literario, normalmente regido por la temporalidad de la sucesividad del lenguaje, utiliza un modelo de la descripción²³ -forma discursiva para ofrecer un espacio- que apuesta al tiempo real favoreciendo la rapidez del relato nombrando los lugares y los personajes, de manera que al evitar la digresión y la expansión de la descripción repliega la sucesividad en simultaneidad.

Además, en la conjunción de los dos medios, la literatura y el cine, se agita la misma corriente subterránea, cuyo tema es el enfrentamiento entre las estructuras narrativas frente a las estructuras ópticas. La transposición viaja del espacio²⁴ del

²³ "La dimensión sensible -en especial visual- de los efectos de sentido que produce una descripción oculta los procesos de significación verbal, en la construcción de un texto, tras una especie de síntesis icónica." Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción*. (México, UNAM-Siglo XXI, 2001) pp. 17-18.

²⁴ Recuérdese que el relato está inscrito en un espacio que nos da "información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo

hipotexto literario al tiempo del hipertexto cinematográfico y viceversa, de manera que ambos textos se iluminan mutuamente tematizando en la transposición a la transposición misma, es decir, el proceso de transformación. Síntesis de la temática, el proceso de desarrollo, más que darse en el personaje se da en el paso de la representación de un medio al otro. Así, el movimiento, indicador por excelencia del transcurrir del tiempo, fluye de la ficción de uno a la ficción del otro, subrayando el carácter (doblemente) mediado y ficticio de la obra.

Puesto que la conformación del tiempo del hipotexto envía al espacio del hipertexto y a la inversa, su referencia estable, su coordenada mayor, resulta ser el otro texto, y como en toda representación "hay siempre un juego de alteridad entre el texto y su 'otro', un juego en que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él, al que sin embargo se refiere constantemente; una alteridad sobre la que funda su identidad..."²⁵, *Falsche Bewegung* alcanza otro estatus y se convierte en una propuesta literario/cinematográfica.

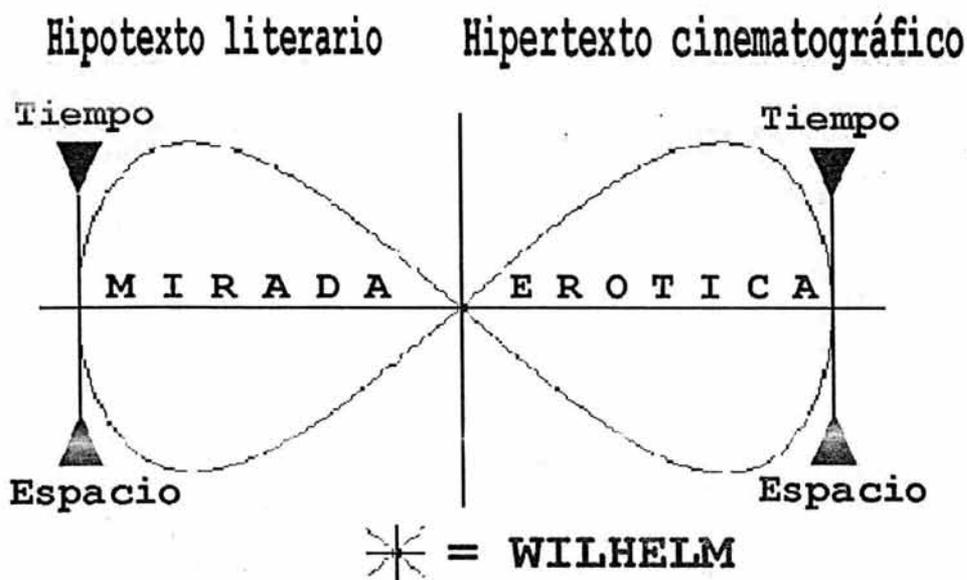
Al seguir un movimiento que va de la espacialización de la configuración temporal del hipotexto a la temporalización del espacio del hipertexto, se dibuja una figura "de curva plana de

ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*." *Ibid.* p. 7.

²⁵ *Ibid.* p. 113.

forma general parecida a la de un 8 alargado²⁶ conocida en geometría con el nombre de "lemniscata". No se trata de un movimiento circular porque el tiempo del hipotexto literario encuentra un punto de fuga en el contacto no con el tiempo sino con el espacio del hipertexto. Y si bien la historia sigue una trayectoria entre dos extremos indefinidos y se concentra en el viaje, no es un éxodo lineal.

Lemniscata de la transposición



²⁶ *Pequeño Larousse de ciencias y técnicas*. p. 615. La lemniscata es el conjunto de puntos tales que el producto de las distancias a dos puntos fijos es constante. $d_1 d_2 = k$.

Al seguir la línea de la figura se lleva a cabo un movimiento que conduce de un texto al otro y que puede continuarse *ad infinitum* obligando, en un momento dado, a detener la mirada, que naturalmente cae en el centro en donde se encuentra Wilhelm. De la misma manera como es la figura central, tanto para la historia como para el propio Wilhelm. En una conversación con "el viejo":

Wilhelm: "Pero justamente *yo* no me había dado cuenta que con la escritura no podía formular *mis necesidades* de una manera política. Hasta ahora nunca *las sentí* despertadas por un político, sólo por los poetas.

El viejo: "¿Qué le importan al mundo *tus altas necesidades eminentemente personales?*"

Wilhelm: "Necesidades altamente personales tiene cada uno, y esas son las verdaderas. *Para mí nada más existen necesidades altamente personales.*"

Wilhelm: "Aber *ich* hatte doch gerade mit dem Schreiben bemerkt, daß ich *meine Bedürfnisse* eben nicht auf politische Weise formulieren konnte. *Ich* fand sie bisher nie von Politikern geweckt, immer nur von Poeten."

Der Alte: "Was kümmert denn die Welt *deine höchstpersönlichen Bedürfnisse?*"

Wilhelm: "Höchstpersönliche Bedürfnisse hat ein jeder, und sie sind die eigentlichen. *Für mich gibt es nur höchstpersönliche Bedürfnisse.*"²⁷

Su propio Yo lo coloca como algo vivido y ante todo está su experiencia óptica concreta: la "mirada erótica". Así, el punto de partida del deseo de cambio hacia una nueva conciencia de sí mismo es el sentimiento de distanciamiento del Otro más bien unido al miedo del distanciamiento de sí mismo. De ahí su búsqueda de

²⁷ El subrayado es mío.

entender lo político como pretendida racionalidad de un prójimo quien para Wilhelm es algo inasible.

Por otra parte, el movimiento que dibuja la lemniscata conduce siempre al mismo sitio donde inició, de tal modo que la transposición representa la búsqueda del "Yo" y que puede traducirse como una serie de movimientos que no avanzan, de movimientos en falso. Esto, en cierto sentido, negaría toda posibilidad de aprendizaje; no obstante Wilhelm, con su "mirada erótica", construye una relación ficticia entre mirada y paisaje: es como la mirada del espectador al que la naturaleza del espectáculo no le importa verdaderamente "como si la posición de espectador constituyese lo esencial del espectáculo, como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo,"²⁸ quedando el entorno en segundo plano y modificando así la relación viaje/aprendizaje: lo que realmente importa es el individuo en su experiencia óptica frente a ese entorno; es decir, la imagen que como individuo se forma de sí mismo, en su relación con los demás y con lo que lo rodea.

No es de ninguna manera contingente el que la perspectiva privilegiada que da la lectura palimpsestosa provoque una mirada similar en el lector/espectador, quien en su experiencia óptica frente a *Falsche Bewegung* más bien concentra su mirada en la transposición; es decir, en el viaje que va de un texto al otro y

²⁸ Marc Augé. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. (Barcelona, Gedisa, 1992) p. 91.

en el ir y venir: suerte de eterno presente -el tiempo del cine. En ese caso, la negación de la posibilidad de aprendizaje resulta falsa, pues aunque al seguir el movimiento del dibujo de la lemniscata se regresa siempre al mismo lugar de donde partió, a cada regreso se pasa por un nivel mínimamente diferente/superior al primero. La falsedad de la negación de la posibilidad de lograr un aprendizaje se hace evidente en la lectura palimpsestosa: cada vez que del hipotexto se va al hipertexto, al hipotexto, al hipertexto, etc., obligatoriamente se pasa por un nivel superior, un nivel enriquecido por el otro texto.

Estas mismas razones hacen del viaje un aleccionador que no deja ileso a nadie. *The road* puede hacer o quebrantar a una persona. Y aunque lanzarse a andar *on the road* parece ofrecer una salida fácil al conflicto del protagonista, requiere de valor y la determinación de hacerlo: los personajes de *Falsche Bewegung* no andan simplemente huyendo, sino que andan buscando y aún cuando sea mucho más importante andar en el camino que llegar y la búsqueda de la meta que la meta misma, el recorrer grandes distancias los transforma.

Las significaciones de ambos *Falsche Bewegung* -un *Bildungsroman* que crea la ilusión de moverse en el nivel de la representación y un *road movie* que se mueve al nivel de la abstracción- resultan ser las mismas. De manera que *Bildungsroman* y *road movie* se transmutan, convirtiéndose en una suerte de

Bildungsmovie/road roman. Falsche Bewegung es, a la vez, un filme de formación y una novela de viaje expresándose en la doble forma de relato literario y de relato cinematográfico y logra que el movimiento que exige el *Bildungsroman*, en vez de ocurrir predominantemente en el interior del personaje y en sus experiencias, se observe en el mundo exterior como en el *road movie*.

La formación de Wilhelm, quien siempre había vivido en su pueblo natal trabajando en la tienda de la familia, seguramente en nombre del progreso y del bienestar, lo lleva a conocer a un nuevo tipo de hombre, el supercivilizado e hipertecnologizado hombre de la segunda mitad del siglo XX, y, a la vez, a experimentar un mundo aún más ajeno del que proviene, pues en él todo es válido en un tiempo mínimo y en donde las relaciones con los otros se hacen y deshacen cada vez más de prisa.

Falsche Bewegung absorbe y expresa el momento de la era actual en la que la soledad invade todos los estratos de la vida y en la que el hombre no se encuentra en ningún lado. Por eso, después del suicidio del industrial, una vez que "el viejo" le confiesa que mató a un judío y que Landau toma su camino, Wilhelm lanza su enojo contra Laertes presintiendo ya que ese pasado no es más que un pretexto. Realmente lo que Wilhelm siente es que todos han perdido la dirección y que aunque permanecen juntos, cada uno va por su

lado, como en el primer encuentro con Therese en el que los trenes se alejan. Tiempo después Wilhelm escribe en su diario:

En vez de desesperarme sentía solamente, que me volvía cada vez más estúpido y que a los verdaderamente desesperados a mi alrededor nada más podía observarlos de manera estúpida. Sin embargo me movía por el paisaje de cemento, como si fuera todavía aquél quien todo lo tiene que soportar: el héroe.

Statt verzweifelt zu werden, spürte ich nur, daß ich immer dümmmer wurde und daß ich die wirklich Verzweifelten um mich herum nur dumm anschauen konnte. Trotzdem bewegte ich mich durch die zubetonierte Landschaft, als sei ich noch immer der, der alles erlitte: Der Held.

En *Falsche Bewegung*, las virtudes inherentes al *Bildung* en los que el individuo debe formarse para ser útil en su sociedad (el valor, la perseverancia y el esfuerzo) generan una soledad que, si bien parece desplazar a la angustia y a la nostalgia, impide vivir/mirar con/al Otro, reconocerlo y reconocerse en él. Cuando el único que está enfrente de uno es uno mismo, cuando nada fuera de uno ofrece nada, cuando no se aprende a percibir el mundo de manera diferente, cuando no se encuentra un camino, la única salida que queda es el suicidio, como en el caso del industrial; o, como en el caso de Mignon observar y callar; o, en el caso de Wilhelm, volverse hacia sí mismo colocándose en el centro del propio mundo. En cualquier caso, independientemente del género, la edad o la "solución" elegida, son personajes que

ya no se definen por el desgarramiento recíproco; el reconocimiento, el sentimiento de incomunicabilidad, el conflicto han dejado paso a la apatía y la propia intersubjetividad se encuentra abandonada. Después de la

deserción social de los valores e instituciones, la relación con el Otro es la que sucumbe, según la misma lógica, al proceso de desencanto. El Yo ya no vive en un infierno poblado de otros egos rivales o despreciados, lo racional se borra sin gritos, sin razón, en un desierto de autonomía y de neutralidad asfixiantes.²⁹

Precisamente en el centro de *Falsche Bewegung* resaltan los dos largos monólogos del industrial sobre la soledad: ese sentimiento falso, el que cada uno actúa para sí mismo convirtiéndose en el espectador de sí mismo; sobre todo cuando se trata de Alemania en donde la soledad es aún más insoportable. El industrial responsabiliza de ello a la historia de las ideas en Alemania. Recuérdesse el desgarrador monólogo:

El pronunciamiento de virtudes como valor, perseverancia y esfuerzo nada más deberían distraer del miedo. De todos modos sostengamos que así sea. Las filosofías así en ninguna otra parte son utilizables como filosofías de estado, de tal manera que los métodos necesariamente criminales con los que se pretendía superar el miedo, también se legalizaron. El miedo aquí pasa por vanidad o deshonra. Por eso la soledad en Alemania está enmascarada con todas estas hipócritas caras desalmadas, que deambulan por los supermercados, las áreas recreativas, las zonas peatonales y los clubes deportivos. Las almas muertas de Alemania.

Die Verkündung von Tugenden, wie Mut, Ausdauer und Fleiß, sollten nur von der Angst ablenken. Jedenfalls sagen wir einmal, es sei so... Die Philosophien waren wie sonst nirgends verwendbar als Staatsphilosophien, so daß die Notwendigkeit verbrecherischer Methoden, mit denen die Angst überwunden werden sollten, auch noch legalisiert wurden. Die Angst gilt hier als Eitelkeit oder Schande. Deswegen ist die Einsamkeit in Deutschland maskiert mit all diesen verräterischentseelten Gesichtern, die durch die Supermärkte, Naherholungsgebiete, Fußgängerzonen und Fitnesscentren geistern: die toten Seelen von Deutschland.

²⁹ Gilles Lipovetsky. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* (Barcelona, Anagrama, 1986) pp. 47-48.

A las "almas muertas" de *Falsche Bewegung* les resulta imposible reaccionar ante un lenguaje que ha perdido toda función comunicativa. En todo caso, tratar de iniciar una comunicación verdadera no tendría sentido si los lugares en los que los personajes se detienen -vías y estaciones ferroviarias, autopistas, trenes, automóviles, cadenas hoteleras, parques de recreo, supermercados- son únicamente lo que una década después Marc Augé llamará "no lugares": "instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes."³⁰

Son esos lugares de paso con los que Wilhelm y sus acompañantes se vinculan. Sería más justo decir que la vinculación se realiza con los inevitables textos que dan informaciones, órdenes, prohibiciones: "*Fahrkarten*", "*Coca Cola*", "*ProntoPhot*", "*Orangensaft 1 liter 80 Pfenig*", "*Kino*", "*Zigarretten*", etc.

En el diálogo silencioso que se mantiene con el paisaje-texto que se dirige a él como a los demás, el único rostro que se dibuja, la única voz que toma cuerpo, son los suyos: rostro y voz de una soledad tanto más desconcertante en la medida en que evoca a millones de otros. El pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera obedece el mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud.³¹

La acción de *Falsche Bewegung* sucede exclusivamente en "no lugares". Hasta la casa del industrial y el departamento de Therese resultan ser lugares de paso a los que la soledad termina por

³⁰ Marc Augé. *Op. cit.* p. 41.

³¹ *Ibid.* pp. 106-107.

habitarlos: Therese emigra y el industrial se suicida. Pero además son lugares sólo nombrados, por la vía verbal, en señalamientos. "Bonn" "HBF", "Hamburg-Altona" son reconocidos sobre todo en su forma de palabra.

De entre todos los personajes destaca la seductora y silenciosa figura de Mignon. Ella ya no pertenece a las generaciones -la del viejo y el industrial o la de Wilhelm y Therese- que buscan liberarse de las culpas de una Historia que les pesa al grado de querer negar, olvidar o desembarazarse de un pasado que, a la vez, les impide ver con confianza hacia el futuro. La "mirada erótica", que para Wilhelm parece inalcanzable, en Mignon es natural. Es con ella y no con Therese, como se esperaba, con quien Wilhelm sostiene un juego erótico. Para ella los signos del mundo no son amenazantes, por eso encuentra los sueños ridículos: las cosas son lo que son y no es necesario meditar sobre ellas, simplemente están ahí y, además, no hay por qué confundirlas con las cosas que se ven en un sueño; es decir, confundir la realidad con su representación. Mignon simplemente está ahí, al contrario de todos los demás. Así, todos reunidos en casa del industrial, después de haber pasado ahí la noche, durante un denso intercambio de miradas, cuentan sus sueños: Therese, por ejemplo, inventa uno porque se sentía malhumorada; Wilhelm, quien la noche anterior había visto al viejo dormido en el suelo con un látigo en la mano, soñó que éste tenía que morir. El industrial, que ve desde

su cama la pared y la puerta y cada vez que se despierta ve realmente la pared y la puerta: "apenas volví a dormirme, volví a soñarla casi igual como la había visto realmente, nada más que un poco más de cerca. Tenía que vomitar" ["kaum schlief ich dann ein, träumte ich sie wieder, fast genauso, wie ich in Wirklichkeit gesehen hatte, nur etwas näher bei mir. Ich mußte mich erbrechen"]. Landau lo siente, pero a la luz del día no puede acordarse de sus sueños. Finalmente, Laertes, en vez de contar, canta una canción de judíos de la época de la guerra.

Al contrario que el Wilhelm de Goethe, quien termina por reconciliarse con la sociedad burguesa -la posibilidad del arte como elección de vida se asume sólo como una rebelión, como un periodo que llevará a la integración del *status quo*- en *Falsche Bewegung*, Wilhelm en ese enfrentarse "a solas a una interioridad, la suya, tan lejana y desconocida como el mundo exterior, igualmente descompuesta, cuyos retazos sin conexiones lógicas no son demasiado diferentes a las angustiosas discontinuidades de la pesadilla"³² busca en el arte, en la escritura, una posibilidad de acceder a través de su particular manera de entender/ver el mundo. La "mirada erótica" es la mirada del artista y el arte representa un eterno retorno que procede del pasado pero que se actualiza a cada lectura. Es sobre todo el arte el que propone un modelo para ver; y es el artista quien hace que ese mundo que cada uno lleva

³² Lisa Block de Behar. *Op. cit.* p. 132.

dentro sea visible, comunicable e inteligible para otros. Y sólo el arte puede dar esta posibilidad.

De ahí la contradicción del arte con lo político, como expresa Wilhelm un uno de los pasajes en donde discute con "el viejo" sobre la posibilidad de escribir en un mundo en el que lo político se ha vuelto ajeno:

Wilhelm: "¿Usted cree que se pueda escribir cuando todo lo político se ha vuelto extraño?"

Laertes: "Si uno pudiera describir cómo se llegó a esta extrañeza. Nada más no debería parecer como lo natural."

Wilhelm: "Entonces tendría que contar toda la historia de occidente. En el fondo lo político se me volvió incompatible por medio de la escritura. Quería escribir de una manera política y entretanto me daba cuenta que para eso me faltaban las palabras. Es decir, sí había palabras pero que no tenían nada que ver conmigo. Para ellas no tenía ningún sentimiento. Eso no me pertenece, pensaba. Quizás escribí como hablan los políticos progresivos, solamente que más desamparado, porque yo no actuaba, y más acentuado, pero por el desamparo."

Wilhelm: "Glauben Sie, daß man schreiben kann, wenn alles Politische einem fremd geworden ist?"

Laertes: "Wenn man beschreiben könnte. wie es zu dieser Fremdheit gekommen ist. Sie darf nur nicht als das Naürliche erscheinen."

Wilhelm: "Dann müßte ich ja die ganze Geschichte des Abendlandes erzählen. Eigentlich ist mir das Politische erst mit dem Schreiben unfaßbar geworden. Ich wollte politisch schreiben und merkte dabei, daß mir die Worte dafür fehlten. Das heißt, es gab schon Worte, aber die hatten wieder nichts mit mir zu tun. Ich hatte überhaupt kein Gefühl dabei. Ich dachte: Das ist doch nicht von mir. Ich schrieb, wie vielleicht fortschrittliche Politiker reden, nur hilfloser, weil ich nicht handelte, und pointierter, aber aus Hilflosigkeit."

Ahora bien, el clásico *Bildungsroman* precisa de un final feliz o al menos uno que no implique desastres irreparables, pues la novela perdería su razón de ser ya que el protagonista va en pos de

un objetivo que él mismo se ha asignado, por el que concentra todas sus energías y ese esfuerzo lo forma y lo perfecciona. Por su parte en el *road movie* importa menos el desenlace que los repentinos encuentros, similares entre sí, que constituyen el núcleo de la película. Así pues, desde la perspectiva de la historia, *Falsche Bewegung* se aviene a sus modelos base, pues al final, si bien no hay una solución armónica -lo que, por otro lado, sería insostenible en el contexto del siglo XX- Wilhelm empieza a volverse activo tomando el control y decide estar solo. Si bien Wilhelm no ha devenido escritor, acepta al menos que para ello necesita sentirse aparte, sentirse otro frente al mundo: para escribir es necesario observar y no inventar; además, el contacto con la gente se da en soledad y en el recuerdo. En la escena final del filme, Wilhelm observa hacia el horizonte desde el *Zugspitze* (la naturaleza vuelve a ser un refugio) y sus reflexiones se escuchan, en voz *over*:

Me encontraba en el *Zugspitze* y esperaba una experiencia como un milagro, pero la tormenta de nieve no apareció. ¿Por qué había huido? ¿Por qué estaba aquí en vez que con los otros? ¿Por qué había amenazado al viejo, en vez de haber dejado que me contara más sobre él? Tenía la sensación que me había perdido de algo y de que todavía seguía perdiéndome de algo con cada nuevo movimiento.

Ich stand auf der *Zugspitze* und wartete auf ein Erlebnis wie auf ein Wunder, aber der Schneesturm blieb aus. Warum war ich geflüchtet? Warum war ich hier satt mit den anderen? Warum hatte ich den Alten bedroht, statt mir mehr von ihm erzählen zu lassen? Es kam mir vor, als hätte ich etwas versäumt und als versäumte ich immer noch etwas mit jeder neuen Bewegung.

Desde la perspectiva formal de la propuesta literario/cinematográfica que es *Falsche Bewegung* se refuerza esta idea, porque en ella todo es movimiento, todo es devenir: en la transposición, en la actualización del modelo del *Bildungsroman*, en la mirada, en la percepción del mundo. Asumiendo así la noción pedagógica del *Bildungsroman*, que en su forma cinematográfico/literaria incide en la formación de un receptor/espectador, ofreciendo nuevas posibilidades para leer/ver.

En *Falsche Bewegung*, Wilhelm deja su casa porque busca seres humanos: él cree que sólo en el contacto con ellos adquirirá la posibilidad de escribir y que sin ellos contará siempre con el mismo océano de cosas. A diferencia de Goethe, todo contacto es percibido como un movimiento en falso; así pues, desde esta perspectiva, *Falsche Bewegung* podría considerarse como la fotografía en negativo del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* con un héroe quien en la búsqueda del ideal de armonizar "el vario despliegue de su personalidad con la felicidad y los intereses de sus semejantes"³³ logra su objetivo. De suerte que las analogías entre las dos obras resultan ser en el menor de los casos congruentes: a pesar de que tanto el personaje de *Falsche Bewegung* logre, al igual que en el *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, una "comprensión práctica de la realidad,"³⁴ el Wilhelm del siglo XX se enfrenta a un modo de

³³ Georg Lukács. Op. cit. p. 102.

³⁴ *Ibid.* p. 105.

socialización y de individualización inéditos que corresponden a una época en la que se remueven los ideales sobre la armonía entre el individuo y la sociedad.

Así pues, los mecanismos de las formas ofrecen la superficie contrastante sobre la que las nuevas combinaciones no sólo se contrastan sino que también se destacan. Con ello, la relación hipertextual con el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* envía a la tradición, aprovechada como medio de conocimiento del presente, como asidero al pasado, como punto de referencia con el futuro y que también vale para repensar si se quieren ver los verdaderos signos/aspectos/visiones.

Falsche Bewegung ya no es el desilusionado *Bildungsroman* del siglo XIX; al actualizar el modelo tomando la forma de narración audiovisual, actualiza -congruente consigo misma- también una formación que fomenta en el receptor la posibilidad de adquirir una mirada diferente frente al sinnúmero de imágenes que todo lo penetran y que se mezclan en su percepción. Imágenes que no sólo se han transformado en clisé, sino, literalmente, en persistentes *déjà vu*. Con el conocimiento que desde hace mucho tiempo sabe que ya no vale la pena descubrir otro tipo de verdades, el espectador, en su proceso de formación, genera un cansancio similar al de Wilhelm, porque, como expresa Therese, "Todo está sobreentendido, hecho, cocinado" ["Alles ist so selbstverständlich, fertig, zugenäht"], sobre todo si quiere adquirir un sentimiento para con las cosas que

mira; es decir una "mirada erótica". Además, *Falsche Bewegung* como filme de formación/novela de viaje se convierte en una posibilidad de mostrar las cosas tal como son, ya que valida una visión del arte como algo aislado frente a la realidad social prosaica: realidad social que obstaculiza toda búsqueda individual de identidad.

De manera que el resultado de *Falsche Bewegung*, en las manos de dos autores siempre en la búsqueda de nuevas formas y caracterizados por su experimentación incesante, es una obra doble en la que el contenido es la(s) forma(s) y viceversa. Dos autores que actualizan el modelo del *Bildungsroman* desde la perspectiva del relato visual cuyos sonidos e imágenes no pasan necesariamente por el discurso lógico y transforman el aprendizaje que el *Bildungsroman* busca lograr en el receptor en una experiencia vívida desde el momento en que el espectador reacciona frente a ese espacio imaginario como si estuviera frente a la realidad, confundiéndola con la realidad verdadera: "entre el cine y la realidad hay una relación existencial, una continuidad profunda, pues ambos se emparentan ontológicamente."³⁵

El proyecto *Falsche Bewegung*, al actualizar el modelo del *Bildungsroman*, no podía ser un ejercicio inocente. De manera similar como representa la reivindicación de los protagonistas tanto del *Bildungsroman* como de los del *road movie*, tanto Handke

³⁵ Francesco Casetti. *Teorías del cine*. (Madrid, Cátedra, 2000) p. 42.

como Wenders reivindican el derecho de explorar por sí mismos y de elegir los medios para ello.³⁶

Finalmente todo se resuelve en una gran paradoja en la que la idea de formación, de formarse a sí mismo aún frente a los grandes cambios en estos dos últimos siglos, a pesar de la Historia y las aceleradas transformaciones en el mundo contemporáneo, permanece y aún representa el ideal.

³⁶ Miguel Salmerón. *Op. cit.* p.10.

Conclusión

Falsche Bewegung es seco, teatral, casi inhumano; contra mimesis, contra realidad, contra suceso; contra el rango medio de experiencia; poblada de antihéroes, de personajes solitarios, de recorridos indefinidos, de encuentros fortuitos y sin futuro. Con su gusto por el desarraigo, lo fugitivo, lo efímero, lo ambiguo, niega la solidez de la cotidianidad. Es negación en el género, negación en el título... visión de absurdo, que repele el análisis y el significado.

Literatura que se presenta como cine; cine que se presenta como literatura. Se exhibe como negación de la negación.

A *Falsche Bewegung* se le mira con la misma extrañeza con la que Wilhem mira a los demás. Sin embargo no es una mirada indiferente; es una mirada que intenta salvar el abismo que se le abre frente a un relato que lo deja a uno solo.

La alternativa podría ser callar -como Mignon-; pero

La renuncia a hablar, el silencio como único pronunciamiento, son formas de resistencia que limitan peligrosamente con la abstención, la indiferencia, la desaparición, un *dejar de decir*

que puede entenderse como un *dejar (de) hacer* [...]. Es cierto que la palabra no alcanza, pero el silencio menos. ¿Cómo hacer para superar la vigencia del conflicto?¹

En la enfermedad está la vacuna: *Falsche Bewegung* muestra el abismo, haciéndolo visible, y se puede aspirar a asirlo, a experimentarlo, a conocerlo para evitar caer en él. *Falsche Bewegung* es un puente que une dos riveras, en este caso se trata de dos textos ya existentes, los modifica y crea la región que los rodea. Incluye esas dos riveras del puente, haciéndose visible en su dualidad como relato literario y como relato cinematográfico y que no se excluyen ni compiten, sino que se iluminan recíprocamente.

La lectura palimpsestosa de *Falsche Bewegung* que se propone en este trabajo no agota, de ninguna manera, la obra. Sólo ha pretendido exponer una posibilidad para sumergirse en el mundo que ofrece; es apenas un acercamiento a las vastas obras de Peter Handke y de Wim Wenders y, sobre todo, a la transposición de un relato literario a un relato fílmico.

¹ Lisa Block de Behar. *Una retórica del silencio*. (México, Siglo XXI, 1984) p. 18.

Bibliografía

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 1986.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Text+Kritik No. 24. Peter Handke*. München, Edition text+kritik Verlag, 1989.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- Aumont, Jacques y Marie Michel. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Aumont, Jacques y otros. *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. México, Premià, 1984.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la literatura*. México, Siglo XXI, 1980.
- *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 2001.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Editorial Rialp, 2001.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM-Limusa, 1990.
- Bettetini, Gianfranco. *Producción, significativa y puesta en escena*. Barcelona, E. Gili, 1977.

- . *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México, FCE, 1984 ("Breviario" 357).
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI, 1984.
- Bonn, Klaus. *Die Idee der Wiederholung in Peter Handke*. Würzburg, Königshausen Neuman, 1994.
- Bordwell, David. *El significado del filme. Interferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1989.
- . *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Brunetta, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Buchka, Peter. *Augen kann man nicht kaufen*. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1985.
- Carrière, Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Chatman, Seymour. *Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film*. London, Cornell University Press, 1978.
- Costa, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Della Volpe, Galvano y otros. *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza, 1971.
- Dümchen, Sybil y Michael Nerlich (Hg.). *Texte-Image. Bild-Texte*. Berlin, Technische Universität Berlin, 1990.
- Durzak, Manfred. *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart, Kohlhammer, 1982.
- ³/₅--- (Hg.). *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1981.

- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 1990.
- . *La forma del cine*. México, Siglo XXI, 1986.
- Feldman, Simón. *La realización cinematográfica*. México, Gedisa, 1983.
- Fellinger, Raimund (Hg.). *Peter Handke*. Frankfurt, Suhrkamp, 1985.
- Fuzellier, Etienne. *Cinéma et Littérature*. Paris, Les éditions du Cerf, 1964.
- Gamerro, Carlos y Pablo Salomón (comp.). *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. Buenos Aires, La Marca Editora, 1993.
- García Gambrina, Luis. "De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine" en *Poligrafías*. Número 3, 1998-2000. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. pp. 177-190.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Geduld, Harry M. (comp.). *Los escritores frente al cine*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- . "Fronteras del relato" en *Análisis esctructural del relato*. México, Premià, 1984.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983.
- . *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*. Paris, Seuil, 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt, Insel Verlag, 1982.
- Goldmann, Annie. *L'érrance dans le cinéma contamporain*. Paris, Henri Veyrier, 1985.
- Grafe, Frieda et al. *Reihe Film 44. Wim Wenders*. München, Carl Hanser Verlag, 1992.

- Grob, Norbert. *Wenders*. Berlin, Edition Filme, 1991.
- Handke, Peter. *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
- *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt, Suhrkamp, 1972.
- *Die Lehre der Saint Victoire*. Frankfurt, Suhrkamp, 1980.
- *Die linkshändige Frau*. Frankfurt, Suhrkamp, 1981.
- *Falsche Bewegung*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975.
- *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt, Suhrkamp, 1972.
- *Kaspar*. Frankfurt, Suhrkamp, 1968.
- *Pero yo vivo solamente de los intersticios*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- *Publikumbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt, Suhrkamp, 1966.
- *Wunschloses Unglück*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
- Jacobs, Jürgen y Markus Krause. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München, Beck, 1989.
- Kaes, Anton (Hg.). *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen, Max Niemayer, 1978.
- Kann, Irene. *Schuld und Zeit. Literarische Handlung in Theologischer Sicht. Thomas Mann, Robert Musil, Peter Handke*. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1992.
- Künzel, Uwe. *Wim Wenders. Ein Filmbuch*. Freiburg, Dreisam Verlag, 1981.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- Lotman, Yuri M. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

- . *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1988.
- Lukàcs, Georg. *Goethe y su tiempo*. Barcelona, Grijalbo, 1968.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona, Paidós, 2002.
- . *Langage et cinéma*. Paris, Librairie Larouse, 1971.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 1986.
- . *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid, Siglo XXI, 1986.
- Mixner, Manfred. *Peter Handke*. Kronberg, Athenäum-Verlag, 1977.
- Olabuenaga, Teresa. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. México, Trillas, 1991.
- Oubiña, David y Gonzalo Aguilar (comp.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Odin, Roger. *Cinéma et production de sens*. Paris, Armand Colin Editeur, 1990.
- Paech, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart, J.B. Metzler, 1988.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México, UNAM-Siglo XXI, 2001.
- . *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- Polster, Bernd (Hg.). *Die Amerikanisierung Europas*. Köln, Dumont, 1995.
- Pütz, Peter. *Peter Handke*. Frankfurt, Suhrkamp, 1982.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Ed. de Minuit, 1963.

- Rauh, Reinhold. *Wim Wenders und seine Filme*. München, Satz, 1990.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI, 1972.
- Salmerón, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid, A. Machado Libros, 2002.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Schacherreiter, Christian. *Wilhelm Meister & Co: praktische Unterrichtsmateriellen zum deutschen Bildungsroman*. Berlin und Frankfurt am Main, Veritas Verlag, 1999.
- Schulz, Berndt. *Lexikon der Road Movies*. Berlin, Lexikon Imprint Verlag, 2001.
- Selbmann, Rolf. *Der Deutsche Bildungsroman*. Stuttgart, J.B. Metzler, 1994.
- Sorlin, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas: 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Steiner, Georges. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México, Gedisa, 1990.
- Töteburg, Michael. *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf*. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
- Tovar, Juan y otros. *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* México, UNAM, 1990.
- Wenders, Wim. *Die logik der Bilder*. Frankfurt, Verlag der Autoren, 1988.
- *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken. 1968-1984*. Frankfurt, Verlag der Autoren, 1988.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Zavala, Lauro. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2000.

Filmografía (en orden cronológico):

Same player shoots again (1967). Dirección, producción, guión, cámara, edición: Wim Wenders. 16 mm. 12 min.

Silver City (1968). Dirección, producción, guión, cámara, edición: Wim Wenders. 16 mm. 25 min.

3 *Amerikanische LP'S* (1969). Dirección, cámara, edición: Wim Wenders. Producción: HR, Frankfurt. Guión: Peter Handke. Música: "Slim Slow Slider", Van Morrison; "Green Water", Creedence Clearwater Revival; "Made in the Water", Harvey Mandel. 16 mm., Eastman Color. Voces: Wim Wenders, Peter Handke. 13 min.

Summer in the City. Dedicated to the Kinks (1969-71). Dirección, guión: Wim Wenders. Producción: Hochschule für Fernsehen und Film. Sonido: Gerhard Konrad. Música: The Kinks, Loving' Spoonful, Chuck Berry, Gene Vincent, The Troggs. Formato: 16 mm. 125 min. Con Hanns Zischler (Hans), Edda Kölch, Libgart Schwarz, Gerd Stein, Muriel Werner, Helmut Färber, Marie Bardischewski, Wim Wenders.

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971-72). Dirección, Wim Wenders. Producción: Producción 1 Filmverlag der Autoren, München; Telefilm AG, Viena. Guión: Wim Wenders, basado en la novela homónima de Peter Handke. Cámara: Robby Müller. Edición: Peter Przygodda. Sonido: Rainer Lorenz, Martin Müller. Música: Jürgen Knieper. 35 mm, Eastman Color. 100 min. Con Arthur Braus (Josef Bloch), Erika Pluhar (Gloria), Kai Fischer (Hertha Gabler), Libgart Schwarz (Anna), Marie Bardischewski (Maria), Edda Köchl, Bert Fortrell, Ernst Meister, Rüdiger Vogler.

Der scharlachrote Buchstabe (1972). Dirección: Wim Wenders. Producción: Produktinn 1 Filmverlag der Autoren, München; WDR, Köln; Elias Querejeta, Madrid. Guión: Wim Wenders, Bernardo Fernández basado en la pieza *Der Herr klagt über sein Volk in der Wildnis Amerika*, a su vez basada en *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne. Cámara: Robby Müller. Edición: Peter Przygodda. Sonido: Christian Schubert. Música: Jürgen Knieper. 35 mm., Kodachroma. 90 min. Con Senta Berger (Hester Prynne), Hans Christian Blech (Chillingworth), Lou Castel (Dimmesdale), Yella Roftländer (Pearl), William Layton (Bellingham), Alfredo Mayo (Fuller), Angel Alvarez (Wilson), Yellena Samarina

(Hibbins), Rafael Albaicin (Indio), Laura Currie (Sarah), Rüdiger Vogler (Marino).

Alice in den Städten (1973-74). Dirección: Wim Wenders. Producción: Produktion 1 Filmverlag der Autoren, München; WDR, Köln. Guión: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg. Cámara: Robby Müller. Edición: Peter Przygodda. Sonido: Martin Müller, Paul Schöler. Música: Can, Chuck Berry, Canned Heat, Deep Purple, Count Five, The Stories. 16 mm. Con Rüdiger Vogler (Philip Winter), Yella Rottländer (Alice), Lisa Kreuzer (Lisa van Damm), Edda Köchl (Amiga), Didi Petrikat, Hans Hirschmüller, Sam Presti, Lois Moran, Ernst Böhm, Mirko, Sibylle Baier. 110 min.

Falsche Bewegung. (1974). Dirección: Wim Wenders. Producción: Solaris Film, München; WDR, Köln. Guión: Peter Handke, versión libre del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Wolfgang von Goethe. Cámara: Robby Müller. Edición: Peter Przygodda. Sonido: Martin Müller, Peter Kaiser, Paul Schöler. Música: Jürgen Knieper. 35 mm., Eastman Color. 103 min. Con Rüdiger Vogler (Wilhelm), Hanna Schygulla (Therese), Hans Christian Blech (Laertes), Nastassja Kinski (Mignon), Peter Kern (Barnard Landau), Ivan Desny (Industrial), Marianne Hoppe (Madre), Lisa Kreuzer (Janine), Adolf Hansen (Controlador).

Im Lauf der Zeit. (1975). Dirección: Wim Wenders. Producción: Wim Wenders Produktion, München; WDR, Köln. Guión: Wim Wenders. Cámara: Robby Müller. Edición: Peter Przygodda. Sonido: Martin Müller, Bruno Bollhalder. Música: Improved Sound Limited. 35 mm. 175 min. Con Rüdiger Vogler (Bruno), Hanns Zischler (Kamikaze), Lisa Kreuzer (Pauline), Rudolf Schündler (Padre).

Der Stand der Dinge. (1981). Dirección: Wim Wenders. Producción: Road Movies, Berlin; Wim Wenders Produktion, München; Gray City Inc., New York; Pro-ject Filmproduktion, München; ZDF, Mainz; Pari Films, París; Musidora, Madrid; Film International, Rotterdam; Artificial Eye, London. Guión: Wim Wenders, Robert Kramer. Cámara: Henri Alekan, Martin Schäfer, Fred Murphy. Edición: Barbara von Weitershausen, Peter Przygodda. Sonido: Maryte Kavaliauskas, Martin Müller. Música: Jürgen Knieper. 35 mm. 120 min. Con Patrick Bauchau (Firedrich Munro), Isabelle Wiengarten (Anna), Rebecca Pauly (Joan), Jeffrey Kime (Mark), Geoffrey Carey (Robert), Camila Mora (Julia), Alexandra Auder (Jane), Paul Getty III (Dennis), Viva Auder (Kate).

Chambre 666 (N'importe quand) (1982). Dirección, guión: Wim Wenders. Producción: Gray City, New York; Antenne 2, París. Cámara:

Agnés Godard. Edición: Chantal de Vismes. Sonido: Jean-Paul Mugel. Música: Jürgen Knieper, Bernhard Herrmann. 16 mm. 21 min. Con Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike de Leon, Monte Hellman, Romain, Groupil, Susan Seidelman, Noel Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina, Maroun Baghadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Yilmaz Güney.

Paris, Texas. (1983-84). Dirección: Wim Wenders. Producción: Road Movies, Berlin; Argos Film, Paris; WDR, Köln, Channel 4, London; Pro-ject Filmproduktion. Guión: Sam Shepard. Cámara: Robby Müller. Edición: Peter Przygodda. Sonido: Jean Paul Mugel. Música: Ry Cooder. 35 mm. 148 min. Con Harry Dean Staton (Travis), Nastassja Kinski (Jane), Dean Stockwell (Walt), Aurore Clémente (Anne), Hunter Carson (Hunter).