

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La difícil redención de la realidad: Wenders y las imágenes

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1994). La difícil redención de la realidad: Wenders y las imágenes. Nosferatu. Revista de cine. (16):4-7.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40903>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

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



La difícil redención de la realidad física: Wenders y las imágenes

Angel Quintana

En 1969, en el número 11 de la revista *Filmkritik*, Wim Wenders, que ejercía como crítico ocasional, publicó un corto artículo sobre *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west*, 1968), de Sergio Leone, que consideraba como una especie de punto límite en el género. El artículo, una reivindicación de la emoción que le proporcionaba la mirada de algunos maestros del *western*, es uno de los pocos textos de Wenders que contiene una referencia directa a un teórico de la imagen: "Siegfried Kracauer hablaba del cine como redención de la realidad física, comprendiendo la ternura que el cine puede

mostrar respecto a la realidad. Muchos westerns nos han hecho apreciar esa ternura como si fuera un sueño, bello y tranquilo" (1).

La referencia a Siegfried Kracauer no es gratuita; el teórico y filósofo alemán formó parte de la Escuela de Frankfurt hasta 1933 y emigró a Estados Unidos en 1941, donde escribió dos clásicos fundamentales de la teoría cinematográfica: *De Caligari a Hitler* y *Teoría del cine* (2). Este último libro que llevaba como subtítulo *La redención de la realidad física* fue leído por Wenders durante sus años de juventud. En él, Kracauer propugnaba una apa-

sionada defensa de la idea de un cine que devuelva al hombre contemporáneo el contacto con la realidad de las cosas tangibles, es decir, un cine que atrapase el flujo de la vida. La cámara, situada ante la realidad, debe preservar la fugaz apariencia de las cosas. El mundo fluye continuamente, todo desaparece y las personas han de estar en permanente estado de alerta si quieren ver alguna cosa. El cine redime la realidad cuando la atrapa y memorializa los elementos que componen el reino de lo visible. La cámara se convertía en un elemento útil para recoger la emoción del mundo, expresando las relaciones que pue-

den establecerse entre las cosas y los hombres, entre el espacio y el individuo. Kracauer creía que la magia de las imágenes en movimiento era debida a su acercamiento hacia una verosimilitud cotidiana que sólo podía reflejarse lanzando una mirada nueva y virgen hacia el mundo.

Wim Wenders convirtió la contemplación en un elemento determinante de la primera etapa de su carrera cinematográfica. *"El cine fue inventado porque en nuestro siglo había una imperiosa necesidad de encontrar un lenguaje que convirtiese las cosas en directamente visibles"*, afirma Wenders en una entrevista del año 1988, después de suscribir una sentencia de Kracauer: *"Actualmente el camino parte de lo físico, para conseguir a través de él llegar a lo espiritual"* (3). Wenders cree que el contacto subjetivo con el mundo ha de provocar directamente una emoción. La búsqueda de la mirada emocional del filme constituye la preocupación central de su cine. En sus mejores películas no sólo subjetiviza la realidad, sino que muy a menudo busca los efectos de la subjetivización de la realidad en sus personajes. Estos son contemplados por la cámara mientras miran -como los personajes de los cuadros de Caspar David Friedrich, un pintor que influyó visualmente a Wenders- o reflexionan continuamente sobre lo que contemplan y las miradas extrañas que componen el paisaje audiovisual donde están inmersos.

La búsqueda de la emoción de las imágenes empezó articulándose en un terreno puramente físico y fue avanzando hacia una dimensión más espiritual. *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, 1973) o *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*,

1975) se distinguen por la concreción física de todos los elementos de su puesta en escena, mientras que en *Cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) y en su fracasada continuación *¡Tan lejos, tan cerca!* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) la acción de mirar adquiere una dimensión absolutamente espiritual. La cámara no contempla fíjamente la realidad visible, sino que es un instrumento etéreo que flota por el universo. La cámara es un ojo capaz de ver tanto el mundo exterior como la realidad interior -pensamientos y deseos- de los habitantes de Berlín.

Robert Phillip Kolker y Peter Beicken, autores de uno de los últimos estudios sobre el cine de Wenders, afirman que sus películas se debaten continuamente entre una reflexión de carácter autobiográfico sobre el mundo y otra sobre el papel de las imágenes en dicho mundo (4). El cine de Wenders empezó, curiosamente, siendo una búsqueda de la redención de la realidad física y ha acabado convirtiéndose en una larga reflexión sobre la dificultad de dicha redención en un mundo donde las imágenes han perdido su verdad. En su recorrido, se ha visto obligado a buscar los restos de la pureza perdida acercándose a los viejos maestros, a combatir la degradación audiovisual del entorno en que vive para acabar asumiendo la anunciada muerte del cine y convirtiéndola en discurso central de alguna de sus mejores películas.

En 1960, cuando Kracauer escribió su *Teoría del cine*, vio un modelo de posible retorno a la pureza de las imágenes en el cine del cineasta bengalí Satyajit Ray, cuyo filme *Aparajito* (1956), *"penetra en la efímera realidad física y la atra-*

viesa como el fuego" (5). Wim Wenders ha encontrado este modelo en la filmografía del director japonés Yasujiro Ozu: *"Para mí ha realizado el cine ideal, ha representado un paraíso de cine perdido durante muchos años"* (6). En la mayoría de películas de Ozu el punto de vista con que la cámara observaba el mundo fue siempre el mismo. Se situó en una posición fija, a 90 centímetros del suelo, en un ángulo de visión que coincide con la del descanso en la familia tradicional japonesa. Desde su punto de visión, creó una distancia frente a la realidad que le permitió una limitación de la mirada para poder ver mejor. En sus películas, consiguió atrapar movimientos ínfimos de la vida cotidiana y llegó a los rincones más oscuros del alma humana. Su finalidad no fue nunca la de provocar una emoción, sólo sorprenderla. Ozu constituye además un buen ejemplo de armonía absoluta, y una de las grandes preocupaciones del cine de Wenders ha sido encontrar, en una iconosfera donde los discursos audiovisuales están sumergidos en el caos, una lógica de las imágenes. El ensayo documental *Tokyo-Ga* (*Tokyo-Ga*, 1985) es un viaje en pos de las huellas del paraíso perdido -el cine de Ozu-. El país del maestro es el creador del gran *hardware* audiovisual actual, y Tokio, una ciudad que vive en el simulacro. Wenders sólo encuentra la pureza en las miradas de dos viejos discípulos del maestro: el actor Chishu Ryu, que se ha convertido en un ídolo de seriales televisivos, y el operador Yuharu Atsuta, que llora al reconocer que después de la muerte del maestro no pudo volver a trabajar con otro director.

"He perdido la vista y el oído", afirma Rüdiger Vogler en una

Alicia en las ciudades
(Alice in den Städten,
1973)



de las primeras escenas de **Alicia en las ciudades**, después de haber efectuado un recorrido por Estados Unidos y haber comprobado que las imágenes tomadas con una *Polaroid* reflejan siempre una realidad diferente a la contemplada. La declaración del protagonista de **Alicia en las ciudades** es extensible a muchos de los personajes que han poblado el universo de Wenders. La mayoría son incapaces de mirar, porque su entorno está lleno de falsas imágenes. En **Alicia en las ciudades**, Rüdiger Vogler romperá un televisor después de constatar que lo malo de la televisión es que todo lo que emite se convierte en propaganda en favor de la situación existente. En una escena de **En el curso del tiempo**, en la cabina de proyección de un cine rural, el proyccionista ha colocado un pequeño espejo que degrada la calidad de las imágenes exhibidas, pero que le permite poder masturbarse cómodamente con las escenas eróticas. El gran acto colectivo de la visión cinematográfica se ha transformado en un acto privado y onanista. En el futuro apocalíptico de **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991), los personajes buscan por diversos rincones del mundo la piedra filosofal que per-

mita articular una máquina de la visión, con la que sea posible ver sin mirar. Con ella los ciegos podrán reconocer en su interior el mundo exterior y los videntes convertirse en adictos al mundo de sus sueños. **Hasta el fin del mundo**, el proyecto más ambicioso y uno de los menos afortunados de Wenders, refleja la angustia de la cada vez más difícil búsqueda de una mirada pura.

En 1982, aprovechando la presentación en el festival de Cannes de **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), Wenders colocó una cámara de cine en la habitación 666 del Hotel Carlton e hizo la siguiente pregunta a algunos cineastas: "¿El cine es un lenguaje a punto de destruirse o por el contrario es un arte que muere?". Jean Luc Godard, Romain Goupil, Paul

Morrisey, Werner Herzog, Michelangelo Antonioni, Steven Spielberg y Yilmaz Güney contestaron una pregunta que Wenders se ha ido planteando a lo largo de su filmografía (7). A diferencia de algunos directores entrevistados que confiaban en la transformación de la imagen videográfica y en un replanteamiento de las leyes del cine espectáculo, Wenders piensa que la televisión es un auténtico veneno para los ojos y el vídeo, el cáncer del cine.

Son diversas las películas que tienen un marcado carácter de réquiem, donde se anuncia la muerte del cine. **En el curso del tiempo** muestra un recorrido por unos cines de pueblo, situados en la desaparecida frontera entre las dos Alemanias, amenazados de rápida extinción. **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) es un polémico ejercicio de vampirización edípica, donde el discípulo filma la muerte del maestro, llevando hasta el límite una reflexión sobre la frontera existente entre la realidad y la ficción. Nicholas Ray no representa en el filme su muerte sino que la vive; las imágenes protegen a Wenders de enfrentarse con la muerte en directo. El filme es, en cierta forma, un documental sobre la muerte de un poeta del cine que luchó por la libertad de las



Relámpago sobre
agua (*Lightning
over Water*, 1980)

imágenes. **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) es una película amarga y melancólica sobre la agonía de una forma de cine. Los protagonistas son un grupo de naufragos del cine que quieren acabar el proyecto de película que han iniciado. Al final, no habrá esperanza. Wenders filmará la muerte del director de cine, en manos de un francotirador anónimo, en las calles de un Hollywood decadente.



En uno de sus primeros textos críticos, Wenders reconoció -el año 1969- que uno de los males endémicos del cine es la existencia de unos mercaderes en el interior del templo de las imágenes: "*Que una industria no pueda permitirse un cierto idealismo, lo puedo admitir; pero que esta misma industria tenga el derecho de despreciar su mercancía y sus clientes, no se puede consentir, se debe prohibir*" (8). La necesidad de emprender una lucha contra los responsables de la degradación de las imágenes, ha llevado al director hacia una actitud combativa. El mecánico que repara proyectores de **En el curso del tiempo** montará algunos pedazos de cine cutre para constatar cómo la violencia y el erotismo barato son una auténtica gangrena contra el cine. No deja de ser curioso que la pornografía audiovisual sea objeto de una especie de cruzada angelical en **¡Tan lejos, tan cerca!** Los ángeles se aliarán con los humanos para que el cine pueda volver a intentar redimir la realidad física.

En el momento en que Wenders plantea dicha cruzada angelical, su mirada parece haber sido víctima de la contaminación audiovisual. De manera parecida a Werner Herzog, que en una escena de **Tokyo-Ga** afirmaba

que ya no existían mundos para explorar, Wenders parece tener serios problemas para observar su entorno. **Hasta el fin del mundo y ¡Tan lejos, tan cerca!** inciden directamente en los problemas de la visión, pero la forma utilizada por Wenders para articular su discurso no tiene nada que ver con el estilo de sus primeras producciones. La cámara parece incapaz de atrapar ninguna emoción, prácticamente no existen tiempos muertos y la cámara no sabe cómo crear una distancia frente al mundo que contempla. El cine de Wenders ha perdido la humildad.

NOTAS

1. La crítica "Du rêve au traumatisme" está recogida en *Emotion Pictures: Reflections on the Cinema*, London, Faber & Faber, 1989. (Traducción francesa en Editorial L'Arche, París, 1987). El libro recoge los principales escritos críticos de Wim Wenders.

2. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, traducción castellana de Hector Grossi, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985. Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, traducción castellana de Jorge Hornero, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

3. "La perception d'un mouvement. Entretien avec Taja Gut", publicada en el libro *La Vérité des images*, Editorial L'Arche, 1992,

París. (Traducción francesa del libro *The act of Seeing*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1992. En el libro se recogen textos de Wenders y entrevistas realizadas con el director durante los últimos años).

4. Robert Phillip Kolker y Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and desire*, Cambridge University Press, New York, 1993.

5. En el prólogo de la edición castellana de *Teoría del cine*, Carlos Losilla interpreta la apuesta que Kracauer hace por Satyajit Ray al final del libro como una apuesta por "una mirada virgen que ni el cine europeo ni el norteamericano eran ya capaces de mantener, una vuelta al primitivismo y a la realidad contemplada como tal, no como materia prima de experimentos visuales".

6. Declaraciones de Wim Wenders en "La Vérité des images", entrevista de Peter W. Jansen que da título al libro *La Vérité des images*. Opus cit.

7. Las respuestas dieron lugar al cortometraje de 21 minutos de Wim Wenders, **Chambre 666** (1982). Algunos aspectos curiosos sobre el rodaje de este cortometraje y sobre los años de la producción de **El hombre de Chinatown** están recogidos en el libro: Jean-Pierre Devillers, *Berlin, L.A., Berlin*, Samuel Tastet Editeur, París, 1975.

8. "Mépriser ce qui se vend", artículo recogido en el libro *Emotion Pictures*. Opus cit.