

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Wim Wenders en negro: la inocencia imposible

Autor/es:
Santamarina, Antonio; Heredero, Carlos F.

Citar como:
Santamarina, A.; Heredero, CF. (1994). Wim Wenders en negro: la inocencia imposible. Nosferatu. Revista de cine. (16):12-21.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40905>

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

El hombre
de Chinatown
(Hammett, 1982)



Wim Wenders en negro: la inocencia imposible

Antonio Santamarina / Carlos F. Heredero

En los tiempos ya lejanos de su segundo largometraje *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), Wim Wenders definía su propia contradicción como cineasta tratando de acotar el lugar -valdría decir, el espacio cultural- en el que se encuentra quien "ha heredado algo como el cine americano, pero no tiene mentalidad americana", y proseguía confesando su fascinación por unas "formas" (las de aquel modelo) que él "no era capaz de recrear porque en mi mente había una gramática diferente".

Este conflicto, ya entonces, se expresaba para el director alemán dentro de cada encuadre,

y él lo vivía desde una particular angustia que podría identificarse -incluso- con esos "pequeños temores y cobardías cotidianas" (1) característicos de los personajes literarios de Patricia Highsmith. Una encrucijada que era, al mismo tiempo, consecuencia y metáfora de otra más amplia y globalizadora: la que atrapaba a un cineasta formado desde la infancia en la Alemania de postguerra, en un país cuya memoria histórica y cultural estaba proscrita, en una especie de *no man's land* situada bajo la "colonización del subconsciente" (2) que propiciaba la cultura americana y, dentro de ésta, el cine como referente inmediato más penetrante.

El alimento que recibe ese "super-yo" al que Wenders se ha referido en múltiples ocasiones, y con el que mucho más tarde acabará por ajustar cuentas en *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982), genera en todo su cine anterior a esta película una tensión dialéctica entre dos lenguajes activos: el que nace de la mirada del cineasta y el que subyace en su consciencia, teniendo en cuenta que el segundo -a lo largo de todo este período- mina y disuelve la confianza de Wenders en el primero, al mismo tiempo que convierte al director en prisionero de un territorio cultural y cinematográfico escindido.

Ese territorio se incubaba, mayoritariamente, en el seno de la llamada "Escuela de Munich", el núcleo creativo con perfiles de mayor homogeneidad dentro del cine alemán de los años sesenta; al menos, en comparación con los grupos de Hamburgo, más centrados en preocupaciones de orden estético-experimental, y de Berlín, más comprometidos con las luchas sociales y políticas de la época. Sumidos, de hecho, en un paisaje de relativa marginalidad social y de acusada pérdida de la identidad cultural, estos cineastas vuelven sus oídos hacia el *rock'n'roll* (que les facilita la identificación con una comunidad) y su mirada hacia la serie negra, habitada por *outsiders*, perdedores o seres desorientados colocados al borde del precipicio.

La sombra de las ficciones

El cine de Munich deja al descubierto, pese a todo, una fuerte desconfianza hacia la propia naturaleza de la ficción, pero dicho recelo no impide que ésta, cuando se manifieste, aluda o remita frecuentemente al ámbito de la novela negra o del cine criminal, y la filmografía de Wenders no escapará, tampoco, a este modelo particular de "contaminación". Una presencia que, además, se va a delatar ya desde las imágenes de su segundo cortometraje.

No por casualidad, dentro de **Same Player Shoots Again** (1968) hay un plano único (repetido en cinco ocasiones con diferente color) donde un hombre con una pistola camina deprisa, luego empieza a correr y acaba tambaleándose como si estuviera herido. Es la primera aparición de un personaje "al final del camino", capturado en un espacio que

parece detenido en el tiempo y, si acaso, habitado por la muerte, como volverá a ocurrir en el retrato desolado, y ya desprovisto de movimiento, que se traza de una ciudad en el interior de un nuevo corto: **Silver City Revisited** (1969).

La referencia al cine negro se hace ya explícita, y además adquiere formato de cita, en el paso siguiente: un nuevo cortometraje titulado **Alabama: 2000 Light Years** (1969), donde Wenders incluye los largos viajes en coche por las rutas sin fin de Louisiana que Jean-Pierre Melville había filmado en **El guardaespaldas** (*L'Aîné des Ferchaux*, 1962) al adaptar una novela de Georges Simenon. Dentro de ese mismo corto, un joven esgrime una pistola, se produce un disparo por razones que no se explican y, a continuación, se emprende una huida en coche con el conductor desangrándose al volante, pero siempre fuera de campo, mientras que la cámara filma el desolado paisaje de la carretera a través del parabrisas. Bajo la mirada de Wenders, la metonimia del relato ocupa el espacio de éste en la imagen. La ficción es desplazada por su propia abstracción.

Las huellas pueden seguirse, después, por el reguero de los

largometrajes. En el primero de éstos (**Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, 1970), un hombre sale de la cárcel y, para tratar de reconstruir su vida anterior, intenta alejarse de sus viejos cómplices en las actividades delictivas, pero éstos le persiguen desde Munich hasta Berlín y desde Berlín hasta Amsterdam. Una huida casi metafórica, como si el propio cineasta se empeñara en escapar de la ficción -de nuevo con raíces negras- sobre la montura de unas imágenes que escrutan, de manera obsesiva, desangelados paisajes urbanos, autopistas nevadas y medios de comunicación (el teléfono, la televisión, el cine) incapaces de proporcionar "*el más mínimo calor humano o la menor comunicación interpersonal*" (3). Una huida que se hace permanente, que parece estar en la médula del filme, en la naturaleza misma de la mirada del cineasta.

Inmediatamente a continuación llegará **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, donde el protagonista, una vez más, tendrá que emprender la huida después de asesinar a la taquillera del cine en el que proyectan "*Das Zittern des Falschers*" ("El temblor de la falsificación"), título alemán de *The Tremour of Forgery*,



Silver City Revisited
(1969)

una novela negra de Patricia Highsmith que Wenders quería llevar al cine (como también *El grito de la lechuza*) antes de realizar, posteriormente, **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977).

Un crimen que se comete, por tanto, cuando el personaje detiene su itinerario, cuando el vacío y la ficción sustituyen al movimiento real. En el universo de Wenders, el motor del relato negro está al margen de la acción y de la vida. La ficción que aparece en la diégesis -el crimen- y la ficción referencial -la película- irrumpen cuando la vida lo acerca al imaginario de la pantalla y se desintegra con su contacto. Y es que el cineasta no puede asumir, de forma mimética, los moldes narrativos del modelo que le obsesiona.

Los pasos siguientes, dejando a un lado el paréntesis atípico que supone **La letra escarlata** (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972), intentarán recuperar el movimiento a cualquier precio, incluso alejándose por completo de la serie negra y a pesar de estar conducidos por personajes que no van "a ningún sitio": **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973), **Falsche Bewegung** (1975) y **En el curso del tiempo**

po (*Im Lauf der Zeit*, 1975). Sin embargo, esta supuesta huida de la narración ficcional, por un camino que se aleja cada vez más de los principios de economía y de los mecanismos causales del relato clásico, no le hace perder a Wenders la conciencia de que la propia ficción -con preferencia sobre el documental- es la vía más idónea, pese a la manipulación que le es consustancial, para que la realidad pueda "*introducirse dentro de la ficción con total libertad*" (4). Una conciencia que es interna y que expresa, de nuevo, la contradicción básica en la aproximación del cineasta alemán a los contornos del cine norteamericano en general y de la serie negra en particular.

Un acercamiento que Wenders necesitaba sustanciar, en cualquier caso, de manera mucho más directa y explícita. De ahí que no tardara en buscar un enfrentamiento cara a cara: primero con la ficción literaria en estado puro (una novela de Patricia Highsmith) y luego con las fuentes biográficas y creativas del género: la figura de Dashiell Hammett. Y para esto último no dudará en trasladarse hasta Hollywood, hasta la mismísima boca del infierno que él había soñado como el paraíso. Una expedi-

ción, en ambos casos, que no podía hacer abstracción de la mirada propia y que estaba condenada a permanecer, por consiguiente, en la periferia del género.

Un acercamiento referencial

De aquí nacen sendas incursiones que tienen origen en proyectos muy diferentes, que se producen y se ruedan de forma casi antitética y que persiguen objetivos bien diferentes, pero que comparten un referente común. Y éste no es otro que el propio cine, tomado como objeto de reflexión en el primer caso (**El amigo americano**) y como modelo y fuente de inspiración en el otro (**El hombre de Chinatown/Hammett**, 1982). La paradoja consiste en que ahora, cuando Wenders se decide a bucear en las tripas de la ficción, el cine toma el lugar de la vida. La experiencia, sin embargo, dará como resultado el descubrimiento, tan amargo como lúcido, de que las historias ya no habitan ni en la literatura ni en el cine.

En el primer caso, y partiendo -¡cómo no!- de un relato original de Patricia Highsmith (*El juego de Ripley*), Wenders ensayará una aproximación radicalmente novedosa, de "autor" por utilizar un término cahierista, al género policíaco. La elección, como base para la escritura del guión, de un texto de Patricia Highsmith -escritora cuyos relatos desdeñan la acción febril, la descripción conductista de los caracteres y el estilo duro y seco de los grandes maestros de la novela negra para construirse sobre las descripciones morosas, la introspección psicológica y el vaciamiento de la acción- refleja el interés del cineasta por alejarse de los senderos



En el curso del tiempo
(*Im Lauf der Zeit*, 1975)



trillados del cine negro norteamericano y por buscar una visión propia dentro del género. Una visión personal y, sobre todo, moderna tanto por el relato escogido (obra de una escritora que renueva en sus ficciones las bases de la novela negra) como por la forma de trasponerlo a la pantalla (a partir de la fragmentación y de la dispersión narrativas, de la desdramatización característica de la modernidad) y que hunde sus raíces más en la tradición europea que en la práctica norteamericana del cine de géneros.

El resultado, sin embargo, traspasa todavía algo más los límites del cine negro, ya que no sólo la intriga policíaca del filme (demasiado delgada y volátil), sino la propia novela que le sirve de referencia son apenas el marco, la carcasa argumental, el pretexto a partir del cual Wenders trazará la historia de una extraña relación, la que une al suizo Jonathan con el norteamericano Tom Ripley. Una historia de amistad y de muerte, teñida de pesimismo, donde, como es

habitual en el director de **El estado de las cosas**, importan menos los asesinatos que ese viaje al interior de sí mismo emprendido por Jonathan -y en cierto modo por Ripley- a lo largo de la película, y que terminará por llevarlo a traspasar todas las fronteras morales y a convivir con la misma muerte que lo acecha tras la leucemia.

Este voluntario alejamiento de los clichés del cine negro y, siendo más precisos aún, del género policíaco europeo, este deseo de situarse en los márgenes del relato criminal para indagar en sus obsesiones personales no impide, sin embargo, que Wenders proponga en las imágenes del filme toda una interesante metáfora acerca del fenómeno cinematográfico y de las relaciones entre el cine europeo y el norteamericano, que ha sido estudiada con detalle por Antonio Weinrichter (5). Las claves para su comprensión se encontrarían en la incorporación como actores de diversos cineastas de ambos lados del Atlántico (Gérard Blain, Jean Eustache, Sam

Fuller, Dennis Hopper, Peter Lilienthal, Nicholas Ray y Daniel Schmid), las enigmáticas conversaciones que mantienen en el transcurso de la película Ray y Hopper -maestro y discípulo, director y actor respectivamente de **Rebelde sin causa** (*Rebel without a Cause*, 1955)-, los numerosos artilugios ópticos que desfilan por el filme -zoótrofos, linternas mágicas, miniproyectores de diapositivas- y que aluden a una cierta fascinación por la imagen y a los orígenes del cinematógrafo...

Frente a esta reflexión subyacente acerca del cine, Wenders realiza una aproximación más superficial, y por lo mismo más exterior y tangente, al género negro en su siguiente incursión dentro de los cauces de éste. Ahora se trata de una película de encargo y, por tanto, con muchas menos libertades para su rodaje, con la circunstancia añadida de ser producida en los Estados Unidos y de rozar la biografía de Dashiell Hammett -el padre de la novela negra y una de las principales fuentes textuales

del cine de este tipo-, por lo que el referente obligado del filme no es ya el cine europeo, sino uno de los géneros cinematográficos más específicamente norteamericano.

A diferencia, sin embargo, de lo que sucedía en **El amigo americano**, el cineasta alemán no pretende -el argumento, tres días en la vida de Hammett, tampoco se prestaba para ello- ni propone en **El hombre de Chinatown** ninguna contribución original al cine negro, sino que, sumergido durante cuatro años en un rodaje esquizofrénico y en un proyecto del que fue desinteresándose por momentos, se limita a recoger algunas de las marcas más reconocibles del género para adherirlas, de forma manierista y autorreferencial, al relato y a las imágenes.

De este modo, si para la composición de los personajes y para la escenografía de la película Wenders se basa en buena parte de los arquetipos y de la iconografía del cine negro, para su realización se inspira

en otros filmes de la serie y, especialmente, en el que, según algunos, abre ésta: **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), la película de Huston basada precisamente en la novela del mismo título de Dashiell Hammett.

Las concomitancias entre ambos filmes superan lo evidente: la búsqueda de la supuesta hermana de Brigid O'Shaughnessy, en la película de Huston, se sustituye aquí por la de Crystal Ling; el asesinato por aquella de Archer, el socio detective de Sam Spade, se corresponde ahora con el asesinato de Jimmy Ryan (amigo y maestro de Hammett) por parte de Crystal Ling; la composición interpretativa del personaje de Salt, en **El hombre de Chinatown**, se traza siguiendo la ofrecida por Peter Lorre como Joel Cairo (ambos personajes se identifican, además, por la pajarita en el cuello); el trío Gutman / Joel Cairo / Wilmer Cook de **El halcón maltés** se sustituye ahora, con una ligera variante argumental, por el trío Hagedorn / Salt / Wilson

(incluso hay una cierta correspondencia entre Gutman y Hagedorn, la obesidad, y también entre "W"ilmer y "W"ilson: la corta inteligencia de ambos).

Para mayor abundamiento, no sólo hay escenas en **El hombre de Chinatown** que parecen extraídas directamente de su fuente (Spade desarma a Cairo y le devuelve su revólver, con el que éste lo encañona de nuevo / Hammett desarma a Wilson, descarga el revólver y se ve encañonado de nuevo por Hagedorn. Spade y Hammett alaban respectivamente, en ambas películas, lo bien que mienten Brigid y Crystal. Spade en el primer filme, y Ryan en el segundo, entregan, a pesar de su relación amorosa con ellas, a Brigid y Sue Alabama a la policía...), sino que el actor -Elisha Cook jr.- que interpretaba en **El halcón maltés** a un personaje con su mismo apellido (Wilmer Cook) participa también en el filme de Wenders con el diminutivo de su propio nombre (Eli). En este caso, además, el personaje incorporado es el



El amigo americano
(*Der amerikanische*
Freund/L'Ami américain,
1977)



El hombre de Chinatown (Hammett, 1982)

WIM WENDERS

del taxista amigo del héroe -un arquetipo del género- que, yendo un paso más allá en la interpretación, podría afirmarse que conduce a Hammett/Wenders por los senderos de la intriga policíaca.

Con todo, lo que interesa destacar aquí es la casi total desaparición del punto de vista personal del cineasta acerca de Hammett y su sustitución por ese cine dentro del cine (mucho más fácil y complaciente que la compleja reflexión insertada en **El amigo americano**) del que huirá, como también de Hollywood, tras el ajuste de cuentas con este procedimiento manierista en **El estado de las cosas** (6).

Mero cauce expresivo en un caso y artificio formalista en el otro, las dos aproximaciones de Wenders al cine negro apenas aportan, pues, nada nuevo al desarrollo moderno del género, siendo tan solo el vehículo utilizado para trasladar a la pantalla -y esto es válido, en cierto modo, también para **El hombre de Chinatown**- varios de los temas recurrentes de su director.

Historias sobre la muerte

Sin duda la impronta del cineasta alemán sería más fácil de reconocer en la segunda de sus incursiones si el filme no hubiera sido alterado significativamente por los estudios y el productor (Francis Coppola) hasta desvirtuar el proyecto primitivo de aquél: mostrar al Hammett hombre, al novelista, "a un personaje -son palabras de Wenders- que ha sido detective y que, debido a una enfermedad, comenzó a escribir y a descubrir un estilo propio, convirtiéndose en escritor a través de la descripción de un trabajo que ha conocido y creando ficciones" (7).

A pesar de que en la película quedan pocas huellas de esta idea inicial, es fácil descubrir los motivos que llevaron a Wenders a encargarse del rodaje de la misma. Al fin y al cabo, el Hammett que recoge la ficción es, una vez más en su cine, un personaje al borde del camino, alguien a quien la tuberculosis le ha obligado a abandonar su antigua profesión de detective, que no ha triunfado aún como escritor

(*Cosecha roja* no aparecería como novela hasta el año siguiente) y que siente la muerte planeando cerca de sí. Esa misma muerte que, como es habitual en la filmografía del cineasta, acecha también a Jonathan tras la leucemia (**El amigo americano**), a Nicholas Ray -y ésta ya no es ficticia- tras el cáncer (**Relámpago sobre agua/Lightning over Water**, 1980) y, yendo más atrás aún, al protagonista del cortometraje **Same Player Shoots Again**.

Sin embargo, la película -tal y como nos ha llegado después de sus sucesivos rodajes y montajes- no profundiza en este tema (tan sólo hay una alusión tangencial al posible suicidio de Hammett en la primera conversación de éste con el forense) así como tampoco incide en otros *leit-motifs* característicos del cineasta. Las razones de esta ausencia son múltiples. Por un lado, los personajes retratados carecen de consistencia, de espesor psicológico, y su construcción se apoya en los arquetipos del género (la mujer-fatal, el detective corrupto, el amigo

taxista, la mujer ayudante del héroe...) o en los aspectos más conocidos y superficiales de la biografía de Dashiell Hammett. Por otro, la película no consigue integrar armónicamente los materiales que la componen y se queda a medio camino del pastiche, del *bio-pic* y del cine de detectives.

Si a ello se añade que la línea argumental se quiebra en demasiadas ocasiones (de hecho, los primeros veinticinco primeros minutos del filme, los mejores, caminan en una dirección absolutamente distinta del resto), que la estructura de encuesta seguida (de nuevo por influencia del cine negro) es completamente ajena al quehacer de Wenders y que éste no sólo prescinde de los motores argumentales del género (el deseo y la transgresión de la ley), sino que además soslaya cualquier referente social, se comprenderá el intento fallido que en la obra de su director representa **El hombre de Chinatown**.

Y es que Wenders, aunque uti-

lice los cauces del negro, trabaja con otros materiales, con los materiales de **El amigo americano**, un filme rodado con mayor libertad y sin los condicionantes de aquél. Por ello los personajes de esta película muestran ya, desde los primeros fotogramas, la complejidad de lo real, sus temores y cobardías ancestrales, sus miserias cotidianas. La amistad, la solidaridad (Ripley acudiendo en ayuda de Jonathan durante los asesinatos en el tren) y el amor en ocasiones (Marianne conduciendo el Volkswagen rojo en lugar de su exhausto marido) crean lazos frágiles entre ellos. La angustia, el pesimismo y el desconcierto los invaden.

De este modo la muerte que amenaza a Jonathan desde el inicio de la película acaba por convertirse en la verdadera protagonista de ésta. Su presencia planea, se siente en el tiempo suspendido del relato, en la repetición constante de planos casi idénticos, en la multiplicación de las despedidas, en las ciudades hostiles y

deshumanizadas, en el vértigo de las grandes alturas (edificios, grúas, escaleras).

Muerte que se halla asociada en el filme a los espacios verticales -a las caídas-, a la detención del movimiento y, como es habitual también en las novelas de Patricia Highsmith, a Ripley. De ahí que los primeros asesinatos de Jonathan se produzcan sucesivamente en las escaleras mecánicas del Metro de París y en un tren (artefactos móviles en donde se detiene la vida de las víctimas) y que los últimos sean consecuencia de sendas caídas en un foso y, de nuevo, en unas escaleras interminables. De ahí, por último, que en la resolución final de la película Jonathan abandone a Ripley, mensajero de la muerte (8), ante la visión del mar, el símbolo mítico de la vida, la antítesis de la ciudad, el espacio en perpetuo movimiento que marca la línea del horizonte (lo horizontal por oposición a lo vertical). Ese será su último viaje, y cuando el Volkswagen rojo -que ahora sí



Nicholas Ray en
Relámpago sobre agua
(*Lightning over Water*,
1980)



El amigo americano
(Der amerikanische
Freund/L'Ami américain,
1977)

conduce él- regrese a las verticales para ascender y descender por el dique de hormigón, y se detenga definitivamente junto al mar, la cámara habrá filmado la muerte de Jonathan.

La vida, la ficción...

Del cine como objeto de reflexión (**El amigo americano**) al cine como referencia iconográfica y narrativa (**El hombre de Chinatown**), el discurso de Wenders que merodea por las fronteras de la serie negra se aproxima más al ámbito del metalenguaje y de la reflexión intertextual que a la exploración de una ficción narrativa específica propia del género. No podía ser de otra manera. El acercamiento del director alemán a ese territorio sólo era ingenuo en relación con el sistema de producción de Hollywood (su confianza en poder hacer una obra personal bajo el paraguas de "papá" Coppola), pero no lo era en absoluto respecto al estatuto de la ficción.

Más allá de la función o del rol que ambos juegan en su película, Jonathan y Ripley son una reencarnación de algunas de las obsesiones más recurrentes de Wenders (respectivamente, la muerte y la identidad) y al cineasta le interesa mucho más detenerse en la exploración de esas angustias que aplicarse en la articulación narrativa del relato. Las imágenes por las que deambulan estas dos "sombras existenciales" se despliegan sobre la pantalla a golpe de disgregación, de trazos expresionistas y pinceladas matéricas, buscando el espesor de la textura y el relieve hiperrealista antes que la gramática de la intriga.

En su interior, Ripley le propone a Jonathan entrar en una ficción en la que ni siquiera él mismo cree demasiado. Un juego que también es secundario para Wenders porque, bajo su mirada, la literatura de Patricia Highsmith no es más que el pretexto para usurpar una historia. Un relato que no tarda en desvanecerse como tal

porque al cineasta sólo le sirve de coartada para simular que "narra", cuando lo que verdaderamente hace es "representar" y exorcizar, en última instancia, la fascinación diabólica de la que es prisionero el *encadreur* europeo (Wenders dice que Jonathan y él hacen el mismo trabajo: enmarcar/encuadrar) frente al emisario americano. Una fascinación, eso sí, que Wenders observa lúcidamente como ambivalente o dialéctica y que funciona, por vías diferentes y con fórmulas distintas, en una y otra dirección.

Reflexión metalingüística sobre las relaciones de interdependencia entre dos culturas, **El amigo americano** se desvela, rápidamente, como el primer peldaño en el ajuste de cuentas que Wenders necesitaba sustanciar con las formas narrativas y gramaticales que, durante tanto tiempo, le habían venido envolviendo en sus cantos de sirena. Y como la contradicción no estaba resuelta, porque se había quedado atrapado de nuevo en el bi-

nomio acción/reflexión, el paso siguiente será utilizado para intentar horadar la "frágil sustancia de la ficción" por el procedimiento de bucear en sus fuentes originales. Una operación particularmente complicada, y que Wenders abordará por tres frentes simultáneos: la búsqueda (fallida) de la metodología creativa en la escritura negra, la reconstrucción (manierista y autorreferencial) de la estilización iconográfica y narrativa propia del género y la reconsideración (desencantada) sobre el foso que se abre entre la vida y las historias.

Estas tres coordenadas encierran a **El hombre de Chinatown** en su verdadera dimensión: un recorrido por la fantasmagoría mítico-urbana-americana de serie negra que nace del cine, remite al cine y se ahoga en el cine. Un camino que pronto se desvela contradictorio con el vector fundamental que parece guiar a Wenders en su acercamiento a la figura de Dashiell Hammett: el intento de recuperar (o de comprender) un proceso crea-

tivo que tiene su origen en la propia experiencia autobiográfica y toma sus materiales de la misma. Un proceso que el cineasta alemán filma, sin embargo, mientras se convierte en prisionero del cine (de Coppola, de Hollywood), y que, además, afronta recurriendo exclusivamente a fuentes y referencias cinematográficas.

Por mucho que, al final del relato, se haga evidente que *"la vida no es como las novelas"* y que en las imágenes ya no quede ni rastro de contagio autobiográfico, el sentido más revelador de la experiencia acabará por explotar en **El estado de las cosas**, la película que Wenders rueda mientras la gestación de **El hombre de Chinatown** permanece interrumpida, huyendo de Hollywood y a modo de exorcismo. Un filme que, por lo demás, vuelve a cerrarse con un asesinato y bajo la atmósfera de la serie negra, sólo que allí la víctima -de manera bien elocuente- ya no será otro que un director de cine.

La trayectoria recorrida se

carga de sentido: en **El amigo americano**, todavía, la historia y la vida se estorban mutuamente mientras que esta última parece buscar un refugio en la prehistoria del cine (el praxinoscopio, los aparatos ópticos). En **El hombre de Chinatown**, Wenders pretende asumir -con Hammett- que la vida no es como se cuenta en las novelas, pero en realidad lo único que encuentra es que *"las historias no están en las novelas"*: se supone que están en la vida, pero Wenders -allí sólo mira hacia el cine. En **El estado de las cosas**, finalmente, "las historias ya tampoco se encuentran en el cine" (el rodaje parado, el cineasta sin película virgen). Y la confesión vendrá escrita a mano -lo que no deja de ser coherente- por el propio cineasta: *"las historias solo existen en las historias"*.

El protagonista de esta última ficción imposible se convierte, ya sin pudor alguno, en el portavoz del cineasta: *"Ahora sé contar historias, pero, irremediablemente, cuando la historia surge, la vida se escapa"*.



El estado de las cosas
(*Der Stand der Dinge*/
The State of Things/
O Estado das Coisas, 1982)



Y en efecto: el cineasta de Düsseldorf termina de ajustar cuentas con la vieja gramática en el ejercicio de cinéfilo que supone **El hombre de Chinatown**, pero ese viaje de ida y vuelta sólo le habrá servido para constatar, de nuevo, que "todas las historias son sobre la muerte" y para perder, de una manera ya definitiva, toda ingenuidad sobre el poder del cine para seguir contando historias a la manera clásica.

Y esta última imposibilidad incluye, en primer lugar y de forma inevitable, la muerte del cine negro en su formulación tradicional (algo que Wenders descubre con más de treinta años de retraso) y, por consiguiente, la ratificación definitiva de que "ya no hay ficciones inocentes". Por esta razón, la filmografía posterior del director se aparta con radicalidad de la serie negra, y también por esta misma razón -y fundamentalmente por ésta- cuando Wenders vuelva a cobijarse bajo algunos de sus moldes (en la parte final de **¡Tan lejos, tan cerca!** / *In weiter Ferne, so nah!*, 1993), el

resultado ya no será otra cosa que una caricatura hipertrofiada. La muerte de la inocencia suele ser irreversible.

NOTAS

1. Fernández Bourgon, José Ignacio: "Aproximación a Wim Wenders". *Dirigido por...*, número 60. Diciembre, 1978.

2. Término empleado por Wenders para hablar de los personajes que protagonizaban **En el curso del tiempo** (1975). *Cahiers du Cinéma*, número 400. Octubre, 1987.

3. Fernández Bourgon, José Ignacio. Op. cit.

4. Wim Wenders citado por Antonio Weinrichter en: *Wim Wenders*. Ediciones JC. Madrid, 1981. Página 25.

5. Véanse: *Wim Wenders*. Op. cit. y, especialmente, el capítulo tercero de *El nuevo cine americano*. Editorial ZYX. Madrid, 1979.

6. Wenders comentaba esta circunstancia en unas declaraciones aparecidas en *Dirigido por...* número 116 (junio-julio de 1984): "Hay filmes, demasiados, que se apoyan en otros, anteriores. Yo mismo incurri en esto en **El hom-**

bre de Chinatown. Esta atracción o influencia de los demás llegó a su fin con **El estado de las cosas**, donde, al término del relato, mataba al realizador y al mismo productor" (página 48). Y unos años después, en unas declaraciones recogidas por Joao Lopes y M. S. Fonseca en *Diario 16* (19/5/1990), el propio cineasta explicaba su opinión sobre este procedimiento: "Con la muerte del personaje del realizador al final de **El estado de las cosas** dejé de hacer cine dentro del cine. (...) El deseo de hacer una película debe ser alguna cosa vivida y no algo que haya salido de otra película. Para mí esa manera de reproducirse el cine incesantemente es una forma de masturbación".

7. Wim Wenders a propósito de **El hombre de Chinatown**. *Cahiers du Cinéma*. Op. cit.

8. Antonio Weinrichter ha identificado a Ripley con el vampiro (véase: *Wim Wenders*. Op. cit. Página 98) a partir de dos escenas concretas del filme -a las que cabría añadir la frase que pronuncia Derwatt en una de sus conversaciones con Ripley: "si cierras la puerta, entrará por la ventana.", pero lo que interesa destacar de ello es su asociación con el mito del vampiro tomando a éste en su acepción de Nosferatu: como mensajero de la muerte, el que la anuncia y la transporta.