

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
De viajes y nómadas

Autor/es:  
Hurtado, José Antonio

Citar como:  
Hurtado, JA. (1994). De viajes y nómadas. Nosferatu. Revista de cine. (16):52-59.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40911>

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**



# De viajes y nómadas

José Antonio Hurtado

**E**n el curso del tiempo (*Im Lauf Der Zeit*, 1976), *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, 1973), *Falsche Bewegung* (1975), *Summer in the City. Dedicated to The Kinks* (1970), *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982), *Hasta el fin del mundo* (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991)... Todos estos títulos en la obra de Wenders remiten explícitamente o sugieren el principio de movimiento, las ideas de desplazamiento y trayecto, pero también la de lugar, en concreto esos lugares, paisajes esenciales de la modernidad, de la contemporaneidad que son las ciudades.

Personajes en el camino, carreteras surcadas por automóviles, fantasmas errantes a la

búsqueda de una identidad, miradas penetrando en una geografía a veces cambiante, las mismas ideas que galvanizan, estructuran y atraviesan el universo fílmico de Wenders. Imágenes adheridas a su cine, que se repiten obsesivamente de filme en filme, incluso cuando aparecen en negativo o se evoca su ausencia (la primera parte de *El estado de las cosas* es una reflexión sobre el no-movimiento, sobre la detención como muerte). Del desplazamiento físico, de los trayectos interiores, del viaje como un modo de existencia, de la necesidad del cambio, nos habla el cine de Wim Wenders; también de la distancia entre dos ciudades, o sea, del camino (1), de los itinerarios marcados sobre la faz del tiempo, de los paisajes soñados y los falsos movimientos.

De todo ello, de los aspectos y

temas que constituyen una parte nuclear -el andamiaje sobre el que se construye su discurso- del cine del director alemán, vamos a tratar en el presente artículo. Pero antes de abordarlos, quisiera puntualizar, de manera breve, algunas cuestiones previas: No es de extrañar que la (casi) totalidad de los filmes de Wenders tengan estos puntos de referencia aludidos, si nos atenemos al periplo cinematográfico del propio Wenders que, si se me permite la metáfora, es un verdadero viaje a través del espacio y el tiempo (Wenders es un cineasta viajero: ha rodado en Japón, EE.UU., Alemania, Portugal, España, Australia, Francia, etc.) (2).

Pero también es un viaje simbólico a lo largo de la historia del cine: los primitivos, Ozu, la *Nouvelle Vague*, Fritz Lang, John Ford, Anthony Mann, Ni-



cholas Ray. Sus películas se pueden entender, en cierta manera, como trayectos que recorren algunos de los paisajes y regiones -genéricas- del cine clásico americano: cine negro, melodrama y sobre todo el *western*. Sin embargo, no vamos a considerar aquí su, llamémosle, biografía viajera, que está estrechamente ligada a su carrera cinematográfica, ni pretendemos rastrear tampoco las huellas de esos jalones de la historia del cine (apenas alguna mención puntual) que están presentes, de una manera u otra, en su obra. No es el propósito de estas notas.

Por otra parte, el viaje, el movimiento, aún considerándoles elementos esenciales que articulan desde su misma raíz el cine wendersiano, están, a su vez, imbricados y vinculados a cuestiones tan importantes como su discurso sobre la soledad, la incomunicación y la muerte; su reflexión sobre la mirada y su manera de aproximarse -y conocer- la realidad; o su relación con ese objeto de contradicción permanente que es Norteamérica. Por último, aunque toda, o al menos la mayor parte de la filmografía de Wim Wenders es susceptible de ser analizada desde la perspectiva elegida, detendré mi atención, por su particular pertinencia y evidente significación, en tres filmes que podemos designar como *road movies*: **Alicia en las ciudades**, **En el curso del tiempo y París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), lo cual no es óbice para que nos refiramos, cuando sea necesario u oportuno, a otros filmes en donde también se pueden encontrar los temas apuntados.

Wenders, en un texto suyo, hace un juego de palabras entre movimiento (*motion*), imá-

genes en movimiento (*motion pictures*) y emoción (*emotion*). "*Siempre me ha gustado la estrecha relación entre movimiento (motion) y emoción (emotion)*. *De vez en cuando me da por pensar que en mis filmes la emoción nace del movimiento*" (3). Otro artículo de Wenders se titula "Emotion Pictures" y da nombre al libro de textos wendersianos donde está incluido. *Emotion pictures*, que podría traducirse por "imágenes de emoción", vincula las imágenes en movimiento y las emociones que éstas vehiculan. En su cine el movimiento adquiere, la mayor parte de las veces, la forma de viaje o trayecto. En una entrevista, Wim Wenders afirma que el viaje es la estructura narrativa que más conviene al cine. Y el viaje es esencialmente, y al margen de otras consideraciones, movimiento.

Por tanto, hablar de movimiento, de viaje para referirse al cine de Wenders, es corroborar una evidencia, es señalar la existencia de unas constantes incuestionables que atraviesan todo su cine. Lo que resulta más complejo y difícil es dilucidar su sentido, su función, que, de entrada, no son unívocos y, más aún, si pensamos en el carácter más bien

dialéctico, más bien paradójico de su discurso, y tenemos en cuenta, por otra parte, los lógicos e inevitables vaivenes a los que, por el paso del tiempo, han estado sometidas su obra y trayectoria cinematográfica, como lo demuestran **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) o **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), que suponen una vuelta al hogar, no sé si provisional, del cineasta nómada.

Ya en algunos cortometrajes se manifiesta el motivo del viaje, aunque sea de una manera extraña, fragmentaria y vaciada de sentido -**Silver City Revisited** (1969) y **Alabama: 2000 Light Years** (1969)-; y, posteriormente, adquiere una más precisa y motivada dimensión narrativa en algunos de sus primeros largometrajes -**Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970), **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** (1971)-; pero, sobre todo, encuentra su más completa autonomía en tanto que eje articulador del relato en los tres filmes que van a ser objeto prioritario de nuestro interés, además de en **Falsche Bewegung**. En estos filmes el viaje contamina todos los niveles del dis-

WIM WENDERS



*Summer in the City.  
Dedicated to The Kinks  
(1970)*



curso (estructura narrativa, concepción dramática del espacio, manifestación existencial de los personajes). En palabras de Filippo d'Angelo, y refiriéndose a lo que él llama la trilogía de la *Strada* (**Alicia en las ciudades**, **En el curso del tiempo**, **Falsche Bewegung**), "el viaje, entendido como desplazamiento, como recorrido de un itinerario, supera el carácter episódico (ligado a la evolución de la trama) para devenir en condición permanente de la diégesis, de la estructura narrativa, del filme entendido como totalidad, que modela y destaca el universo de los protagonistas" (4). Esta opinión es perfectamente aplicable dentro de su filmografía posterior al menos a **París, Texas** y **Hasta el fin del mundo**, relato itinerante a través del mundo, de los cinco continentes. Una *road movie* que desemboca en un viaje final, definitivo, hacia el universo onírico de la mente. No es coincidencia que, salvando alguna que otra excepción, los mejores filmes de Wenders -y ahí reside una de las razones de mi elección- se estructuren narrativamente en torno a un itinerario, puede que fragmentario -con sus altos en el camino-, pero siempre iniciático,

que debe ser transitado por sus personajes protagonistas, en torno a un viaje que se despliega en el transcurso del tiempo siguiendo las leyes de la necesidad y el azar.

En concreto, **Alicia en las ciudades**, primer filme de los tres mencionados, se convierte, por mor de su estructura filmica, de su construcción narrativa, cronológicamente lineal (es decir, siguiendo el orden cronológico de la acción), en una plácida metáfora: **Alicia en las ciudades** es, si se me permite la comparación, la vida, la vida como trayecto, como posibilidad siempre permanente, siempre impredecible, de cambio. La historia de **Alicia en las ciudades** se desarrolla mediante un constante desplazamiento físico -a través y sobre la realidad- que implica lógicamente un discurrir en el tiempo: nos encontramos con un viaje, yo diría que con la expresión más depurada del viaje. Podríamos concluir que la historia, al igual que sucede en **En el curso del tiempo**, es antes que nada el propio viaje, el trayecto mismo de los personajes. En **Alicia en las ciudades**, el trayecto o itinerario -y esto también es aplicable a **En el curso**

**del tiempo**- no es sostén de ninguna historia a narrar, sino que se configura como la historia que a Wenders le interesa desplegar en imágenes. Su plan de trabajo en **En el curso del tiempo** es sintomático: "Tenía una sola idea previa antes del rodaje: un viaje por Alemania". El guión se iba escribiendo sobre la marcha, en contacto con las vicisitudes, paisajes, situaciones y lugares que se presentaban en el transcurso del viaje. También algo parecido ocurre en **Alicia en las ciudades**: la improvisación como método se privilegia, según el propio cineasta, en la segunda parte del filme, cuando Alicia y Philip, sus dos protagonistas, ya están en Alemania. Nos podríamos arriesgar a decir que son dos filmes que, más que sobre viajes, son viajes.

En relación a ambos, **París, Texas**, su definitivo ajuste de cuentas con América, es una *road movie* con una mayor rigidez estructural en términos narrativos. Es un viaje desdoblado en dos trayectos con un largo fragmento final (pieza en dos actos para dos personajes con interludio), que se desarrolla casi totalmente en un *peep-show* y que a su vez supone un viaje en clave melodramática al pasado. **París, Texas**, a su manera, juega con materiales de partida más clásicos: se nos relata, por así decirlo, una historia (con ciertos matices es básicamente la de los otros dos filmes citados) con una mayor densidad dramática y narrativa, eso sí, desde una indiscutible mirada manierista que impone sus distancias, y en donde *el western*, en tanto que se configura como relato itinerante, es un referente filmico que cobra una pausable y significativa presencia en un sentido simbólico.



*Falsche Bewegung*  
(1975)





En definitiva, Wenders, al escoger esta fórmula narrativa del viaje, bucea en aguas que le son conocidas. Según Juan Miguel Company, "el paradigma del viaje como trasunto de una experiencia suministradora de conocimiento está en la base de un género clásico en la literatura alemana: el *Entwicklungsroman*, la novela de aprendizaje (...), y también constituye el armazón narrativo esencial de las road movies, las películas de carretera USA" (5). Los relatos itinerantes de Wenders filtran el ¿género?, actualización y/o versión moderna del *western*, a través de la novela de formación goethiana (incluso Wenders, con guión de su amigo el escritor Peter Handke, ha llevado a cabo una peculiar recreación en *Falsche Bewegung* de su Wilhelm Meister).

A partir de estos referentes literarios y cinematográficos, reelaborados bajo el particular prisma del cineasta teutón, éste ha conseguido una precisa identificación, una perfecta

homologación entre los avatares del desplazamiento y los sentimientos y emociones que provoca en los personajes.

Siguiendo con la argumentación de Juan Miguel Company, "el hecho de que estructura los filmes a la manera del viaje romántico no quiere decir que adopte similar punto de vista al del autor romántico. Si el filme está concebido como un itinerario, en el tramo final los personajes descubrirán la inanidad del mismo" (6). En mi opinión, este planteamiento sobre la inutilidad o inanidad del trayecto recorrido por los personajes de Wenders es adecuado sólo si lo aplicamos a ciertos filmes, como por ejemplo *Summer in the City*. **Dedicated to The Kinks**, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* o *Falsche Bewegung*, aunque discrepo de Juan Miguel Company en la medida en que lo utiliza también para reflexionar sobre **En el curso del tiempo**.

**Summer in the City. Dedicado**

**ted to The Kinks** se reduce a una sucesión de pequeños movimientos fugitivos, a una serie de huidas de ciudad en ciudad (Munich, Berlín, Amsterdam), que nos descubren paisajes urbanos donde reina la muerte, y nos muestran autopistas y carreteras nevadas que transmiten una sensación de frío y desolación.

En *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, el protagonista, en un momento de detención en su errabundeo, mata a la taquillera de un cine y huye hacia la frontera yugoslava, donde concluye -que no resuelve- su absurda fuga. (En palabras de Wenders su primer fragmento de verdadera *road movie* se produce en este filme, cuando él y su operador Robby Müller filman viajando desde Viena a la frontera).

En *Falsche Bewegung*, al final del relato, el personaje principal, Wilhelm Meister, cuando ha constatado que su viaje no conducía a ninguna parte, manifiesta: "tenía la impresión



de haber dejado que se me escapara algo, de continuar dejando que algo se me pasara por alto en cada movimiento".

Resumiendo, el viaje no posibilita la progresión moral ni conduce a ninguna parte, a no ser a una frontera que es límite físico infranqueable o a una ciudad que es siempre la misma, lugar de detención y por tanto de muerte, que es idéntica a la que se ha abandonado en la huida. El viaje es una fuga inútil, un trayecto que se torna errático y no aporta conocimiento alguno. Cuando se mira hacia atrás se contempla el camino andado como un itinerario vacío. Una *road movie* tan radical como **Carretera asfaltada en dos direcciones** (*Two-lane Blacktop*, 1970), de Monte Hellman, comparte este mismo espíritu nihilista.

Sin embargo, ¿se pueden leer desde esta perspectiva, se ajustan a un tipo de interpretación no romántico los tres filmes objeto de nuestra re-

flexión? Creo que no. Demos la palabra al propio Wenders: "El viaje en el espacio es obviamente también un viaje hacia el interior. ¿A la búsqueda de qué? ¿Es ésta la cuestión de la identidad?. No únicamente, ya que ésta no se encuentra parándose en un punto. Diría que el viaje es una forma, un 'estado' de identidad (...). El viaje implica para mí incluso otra cosa, significa cambio, transformación" (7). Si aceptamos que su discurso filmico es consecuente con sus palabras, concluiremos que sus personajes encuentran la identidad en la transición, ésta se resuelve en el estar en movimiento. Lo declarado por Wenders entraría en contradicción con lo expuesto por Juan Miguel Company, válido para algunos filmes, y concordaría mejor con el discurso enunciado en nuestra trilogía. ¿Será que el discurso de Wenders oscila entre la inanidad del desplazamiento (**Falsche Bewegung**) y la necesidad del cambio sólo posible a tra-

vés del viaje (En el curso del tiempo, Alicia en las ciudades)? Estamos de acuerdo con Filippo d'Angelo -si hacemos la operación de sustituir **Falsche Bewegung** por **Paris, Texas**- cuando afirma que en "*Summer in the City, Dedicated to The Kinks* y en *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* el propio vagabundeo, metáfora del desanclaje respecto a la realidad, se vuelve en la trilogía la transcripción espacial de los procesos de búsqueda de la propia identidad tras la que se mueven sus protagonistas (...), condición necesaria para encontrar el sentido de la existencia y transformar la relación con los hombres y las cosas del mundo" (8). Abundando en esta idea, Paolo Bertetto señala que "el viaje representa para Wenders la forma de respuesta potencialmente más productiva a las carencias existenciales" (9).

Llegados a este punto, es el momento de hablar de esos



En el curso del tiempo  
(Paris, Texas, 1976)





nómadas urbanos -en ellos el viaje es una manera de nomadismo- que tienen por nombre Philip, Bruno, Robert y Travis.

Todos estos personajes son "sorprendidos" al inicio del relato en un momento de su *continuum* existencial: están de viaje, están desplazándose o, tal vez, simplemente vagabundeando. Por ejemplo, Bruno recorre la Alemania rural con su camión reparando los proyectores de los cines que, en peligro de extinción, se encuentran en los pequeños pueblos: es una profesión transhumante. Su hogar es la carretera y su existencia cotidiana es estar en el camino. No sabemos si su soledad es una elección para vivir libremente, sin ataduras, o supone una constante huida que le permite no comprometerse ni reflexionar sobre su identidad.

La situación inicial -extravío,

descentramiento, vacío interior- en la que se encuentran muchos de los personajes de Wenders (Philip, Robert, Travis) proviene de su incapacidad para comunicarse con la realidad circundante, con el exterior (10). En un primer tramo del viaje, su incapacidad es trágica. Al comienzo de los respectivos filmes nos encontramos a Philip Winter, el periodista de **Alicia en las ciudades**, fotografiando el paisaje americano: con una *Polaroid* intenta -vano deseo- aprehender la inmensidad del mar; a Robert, el circunstancial compañero de viaje de Bruno, introduciéndose a toda velocidad con su Volkswagen en el río Elba en un intento -o pretendido intento- de suicidio, en lo que no es sino un grotesco gesto *kamikaze*; y contemplamos cómo "en un estereotipado espacio del western vaga el fantasma de un hombre sediento" (11): Travis. Ninguno de ellos tiene identidad (de los dos primeros no sabemos

su nombre -que es lo mismo que no tenerlo- hasta su encuentro con Alicia y llegado un momento de la relación con Bruno, respectivamente; el tercero no tiene habla, sólo le habita el silencio).

El viajero trágico, en opinión de Eugenio Trías (12), no tiene origen ni identidad, desposeído de hogar y sin pasado (al menos conocido) no sabe de un itinerario a seguir, su viaje es absolutamente errático, no es terminal. Philip, Travis, Robert y tal vez Bruno son, eso sí, en un primer momento, viajeros trágicos. Su alma se nutre del desasosiego y apenas son dueños de un vacío interior (13). Esta especie de vagabundos, de personajes erráticos en un momento del camino (tras el encuentro con Alicia/el desvanecimiento en un fantasmagórico bar y la consiguiente aparición de su hermano/el encuentro con Bruno y su lento proceso de acercamiento mutuo) convertirán su trayecto, al menos en parte, en



un viaje dramático en busca de una identidad perdida en un tiempo "inmemorial" al que se le han borrado provisionalmente las fronteras (14). La pérdida, tal vez por miedo, les ha llevado a una extraviada huida; la búsqueda, tal vez vivida inconscientemente, sólo tiene respuesta en el camino. Philip regresa a Alemania, su país de origen, tras una inútil mirada sobre el paisaje americano. Travis intentará reconstruir su hogar, reunir de nuevo a su familia, teniendo como referencia simbólica la fotografía-fetiché de su parcela de París (Texas). Imagen de contornos míticos -Travis asocia ese lugar a su origen- que, al igual que la fotografía que Alicia guarda de la casa de su abuela, desprende un aura: el recuerdo como imagen borrosa de un espacio, de un tiempo, que empujan al movimiento. Robert y Bruno hacen sendos y puntuales viajes dentro de su itinerario para visitar y enfrentarse uno a su padre, y para regresar, el otro, a su antigua y ahora abandonada casa, lugar frondoso de su infancia -esta secuencia es una inequívoca cita del regreso al hogar de Robert Mitchum en *The Lusty Men* (1952), de su amigo Nicholas Ray-

Es verdad que los personajes de Wenders (Travis supondría una relativa excepción al poseer, tras el encuentro con su hijo, un concreto y poderoso motivo que le impele al viaje) se mueven más bien a merced de los acontecimientos, que no pueden -o no quieren- controlar: en este sentido, Philip se ve obligado a recorrer Alemania con una niña, con la misión de encontrar la casa de su abuela; Robert se abandona al itinerario que le marca el trabajo nómada de Bruno. Toda excusa es buena para moverse.

El viaje, al margen del resorte, si lo hubiese, que lo pone en marcha, más allá de que exista o no voluntad explícita de viajar en pos de un objetivo o destino más o menos concreto, es una experiencia con una finalidad en sí misma, donde los personajes se reconocen: lo que cuenta, en definitiva, es el hecho de desplazarse, y con él la posibilidad de descubrirse en movimiento. Es oportuno aquí citar el inevitable poema de Kavafis, *Itaca*: los personajes de Wenders no van en busca de ninguna isla que no sea encontrarse a sí mismos. No obstante, el viaje, a pesar de que la identidad en último término se halla en el hecho de desplazarse, de moverse, no es siempre una garantía absoluta para que la búsqueda de Eldorado se corone con el éxito. El estéril camino de Philip por las carreteras de EE.UU. (subrayado por unos *travellings* laterales -desde un coche- que visualizan una imagen tópica y por tanto vacía de su geografía humana y física) es una prueba concluyente: el viaje es una condición necesaria, pero no suficiente, para el cambio interior que necesitan los personajes en su deseo de recobrar el tiempo, la memoria, el propio conocimiento de sí...

En lo que concierne a nuestra trilogía, al final del camino (15), con sus avatares, paradas, fugaces o episódicos encuentros y definitivos desencuentros, algo ha devenido como nuevo en la experiencia vital del viaje. Se ha cumplido lo que a Wenders, según sus propias palabras, le interesa sobre todo en el tema del viaje: una transformación potencial no tanto de los personajes entre sí como en el interior de cada uno de ellos. A esta transformación no son ajenos Alicia y Hunter, los dos pequeños compañeros que son el acicate

para Philip y Travis, respectivamente; como tampoco lo es la progresiva amistad que ha nacido en el camino entre Bruno y Robert, y que finalmente les posibilita un cierto autococonocimiento.

Entendemos que es razonable pensar que el viaje, en lo que se refiere a **Alicia en las ciudades**, es de alguna manera infructuoso e inútil si nos atenemos al objetivo concreto de encontrar a la abuela de Alicia, pero será esa aventura particular la que permite empezar de nuevo, la que da una segunda oportunidad. Lo mismo sucede en **París, Texas**: puede que Travis no llegue nunca a París (Texas); sin embargo, en su búsqueda (siempre en perpetuo tránsito) ha fundado una nueva ciudad, ha sembrado la raíz de un nuevo hogar -a la manera de Edipo en Colonna-: "la muerte", la soledad, son las amargas huellas de su sacrificio (16). En último caso, si algo es posible en el viaje, por muchas fronteras que impongan límite al deseo de desplazarse, si algo se permite en su trayecto a través de América, de Alemania, de un paisaje mítico de una geografía contemporánea, es un proceso de conocimiento que recorra la distancia entre el vacío inicial y el reconocimiento de un espacio propio. La identidad, a la que no siempre se accede (de ello saben otros personajes de Wenders), está supeditada a que la incomunicación con el entorno se desvanezca en la carretera. Si en las imágenes inaugurales de **Alicia en las ciudades** Philip está sentado inmóvil, bloqueado ante el paisaje, en las últimas su situación ante el entorno ha cambiado, ya se comunica, puede acabar de contar su historia... Está en movimiento y el tren en el que viaja así lo delata. Travis, en las primeras



imágenes de París, Texas, transita por un paisaje desolado -un desierto que evoca los westerns de Ford- que acoge en su extravío la desencajada mirada de un ser errático al que asociamos a un deambular incierto. Al final ha cumplido su misión a sabiendas de que está excluido de aquéllo que ha (re)construido: un nuevo hogar, una nueva relación entre madre e hijo. Es consciente de que forma parte, inexorablemente, de la carretera. Así lo desvela una imagen en la que Travis está reencuadrado por una ventana, situada al fondo del plano, a través de la que se ve un paisaje de coches y autopistas, mientras le graba un mensaje a Hunter, en el que le comunica su decisión de marcharse.

Robert, tras una desbocada carrera por un "paisaje fordiano" que finaliza en el agua, emprende un trayecto junto a Bruno. Al final se separan, pero con la certeza de que ha surgido algo nuevo: Bruno romperá su *planning* de visitas y Robert cambiará su maleta por el cuaderno de un niño. Ahora son un poco más ellos mismos. En una nota final Robert le escribe a Bruno: "Todo tiene que cambiar", y ello es posible porque Wenders AMA ver a sus personajes por los CAMINOS.

#### NOTAS

1. Antonio Weinrichter señala en su libro sobre Wim Wenders: "La ciudad es la condición del camino, y el camino es la única alternativa a la ciudad. El paisaje moral de Wenders lo conforman caminos entre ciudades, ciudades entre caminos" (Ediciones J.C., Madrid, 1981, página 50).

2. No es casualidad que una de las productoras de Wim Wenders lleve por nombre *Road Movie*.



3. Texto que, con el título de "Le storie esistono solo nelle storie", está recogido en una recopilación de escritos de Wim Wenders: *La idea de partida: Scritti di cinema e musica*.

4. Filippo D'Angelo: *Wim Wenders*, Editorial La Nuova Italia, Firenze, 1983, página 52.

5. Juan Miguel Company: "Avatares del desplazamiento", en *Contracampo*, número 21, Madrid, mayo 1981, página 26.

6. Juan Miguel Company: op. cit., página 27.

7. Declaración de Wim Wenders recogida en una entrevista de Aldo Tassone, publicada en *Dirigido por...*, número 60.

8. Filippo D'Angelo: op. cit., página 53.

9. Paolo Bertetto: "Questo deserto é una fata morgana", en *La idea de partida*, op. cit., página 27.

10. En el cine de Wenders se enuncia una paradoja: en esta época, caracterizada por la proliferación de medios de comunicación y el desarrollo de los medios de transporte -unos y otros aparecen de manera recurrente en sus películas-, se sufre cada vez más, sobre todo en el paisaje urbano, el fenómeno de la incomunicación.

11. Pilar Pedraza y J. López Gandía: "París, Texas" en *Reull*, número 10, Valencia, 1985, página 14.

12. Los conceptos de viaje dramático y viaje trágico son desarrollados por Eugenio Trías en *Drama e*

*Identidad*, Editorial Ariel, Barcelona, 1974.

13. El vacío existencial, como tema nuclear, tiene en su primer largometraje una espléndida plasmación en la puesta en escena. La utilización sistemática del campo vacío, del fuera de campo, de largos *travellings*, desde la perspectiva de un coche, que muestran desnudas fachadas, remite metafóricamente al vacío interior del protagonista en su falso trayecto, que lo es también para los protagonistas de *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* o *Falsche Bewegung*.

14. Ese tiempo "inmemorial" se remonta a un pasado percibido como remoto e indefinido por el espectador; tal vez, en algún caso, la infancia: todos los personajes, incluido Bruno, en algún momento realizan un viaje, sea a través de vestigios espaciales, sea mediante la memoria, al pasado, a las raíces de un hogar olvidado en el tiempo.

15. Ese "al final del camino" se puede entender como "al final del relato", pues el viaje continúa tras la palabra FIN, como en el caso paradigmático de Travis.

16. Travis es el trasunto o pálido doble de esos héroes del western como Shane o el Ethan de *Centaurros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), jinetes solitarios y desarraigados condenados a vagar eternamente en el territorio fantasmal del mito. Desgraciadamente, no hay cabida en este texto para desarrollar la idea de que el western es una savia que alimenta el universo ficcional de París, Texas.

WIM WENDERS