

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Entrevista

Autor/es:  
Casas, Quim; Torres, Sara

Citar como:  
Casas, Q.; Torres, S. (1994). Entrevista. Nosferatu. Revista de cine. (16):60-75.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40912>

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**

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



# Entrevista

Quim Casas / Sara Torres

WIM WENDERS

**L**a presente entrevista tuvo lugar en Berlín, en las oficinas de la productora de Wim Wenders, el día 31 de agosto de 1994.

**Nosferatu:** Podríamos empezar hablando un poco de su infancia y formación.

**Wim Wenders:** Pertenezco a una familia católica. Nací en Düsseldorf el 14 de agosto de 1945. Mi padre era cirujano y tengo un hermano cinco años y medio menor que yo. Vivimos en varias ciudades alemanas, ya que mi padre iba cambiando de categoría y trasladándose de hospital en hospital.

**Nosferatu:** ¿Era impactante o doloroso ese cambio constante de ciudades?

**Wim Wenders:** Un poco sí. En

cada nuevo lugar debía hacer nuevas amistades. Eran escuelas públicas, algunas veces mixtas y otras sólo para chicos. La última escuela, donde hice el bachillerato, era un tanto especial. Recibí una educación de corte más clásico. Estaba en Oberhausen, donde había un festival de cortometrajes. Fue mi primer contacto más o menos serio con el mundo del cine. El Festival coincidía con una semana en la que teníamos vacaciones en la escuela, e iba con un amigo mío a ver todos esos filmes.

**Nosferatu:** Resulta bastante significativo que en la mayoría de sus películas haya constantes referencias a la literatura, no tan sólo en forma de citas, sino con la presencia constante de libros en el plano. ¿Cuál era su relación con la literatura?

**Wim Wenders:** En aquella época leía muchísimo. Antes de empezar en el colegio, a los siete años, ya sabía leer. Me había enseñado mi abuela. Leía como mínimo uno o dos libros por día, sobre todo de noche. Leí prácticamente todo lo que había en la biblioteca.

**Nosferatu:** ¿Sería correcto pensar que usted leía tanto porque su obsesión creativa era la escritura?

**Wim Wenders:** Mi primera obsesión fue devorar libros. Creo que todo el mundo ha vivido una época en la que ha descubierto su propia creatividad. Yo descubrí la mía a través de la literatura. A través de ella me di cuenta de que yo también podía crear algo. En la escuela pública, cuando nos mandaban hacer una redacción,



el resto de los niños hacía lo normal, una o dos páginas, y yo escribía dos o tres cuadernos enteros. Escribir me parecía formidable. Mi primer placer como creador fue inventar historias, mucho antes que la música, la pintura y, por supuesto, que el cine.

**Nosferatu:** ¿Leía sobre todo libros alemanes?

**Wim Wenders:** No, leía a muchos autores alemanes, pero ya entonces me interesaba preferentemente la literatura americana. Mi escritor preferido de niño era Mark Twain.

**Nosferatu:** En una de sus películas, **En el curso del tiempo**, usted pone en boca de uno de sus personajes que "los americanos nos han colonizado el subconsciente". ¿Se refiere sólo al cine, o también incluye la literatura, la música, otros medios expresivos?

**Wim Wenders:** Sí, ciertamente, no es sólo cuestión del cine. Está la literatura y, sobre todo, el cómic. Yo era un fanático del cómic. Coleccionaba todo el material de Disney, Mickey Mouse, Superman, todo lo que había. Mis amigos vendieron sus colecciones, pero yo las conservo. En la escuela intentaban que leyéramos los cómics alemanes, pero para mí no tenían interés alguno, solo leía los americanos. La influencia americana que me llega a través del cine y de la música es posterior a la del cómic y la literatura, a pesar de que tenía entonces una colección de películas de 8 mm. heredada de mi padre. No eran filmes enteros, sino montajes de escenas sueltas de Keaton, Mack Sennett, Laurel y Hardy, etc.

**Nosferatu:** ¿Qué relación tenía con Straub, Schlöndorff, Kluge

o Fleischmann, directores que no son de su generación pero que en muchos textos se citan como integrantes de un mismo e hipotético movimiento?

**Wim Wenders:** No les conocía personalmente ni formaban parte de mi mundo, ya que entonces no pensaba para nada en dedicarme al cine. Había visto algunos de sus cortos en el festival de Oberhausen, que era de las pocas cosas atractivas que había en la ciudad. El cine aún estaba lejos. Antes realicé estudios de Medicina, Filosofía y Bellas Artes en París. En esta ciudad fue donde me di cuenta por vez primera

"Mi primera obsesión fue devorar libros (...), antes que la música, la pintura y, por supuesto, que el cine"

de que el cine podía significar algo importante. Allí conocí a Peter Fleischmann, que ya había hecho **Escenas de caza en la Baja Baviera**. El me recomendó que no entrara en el IDHEC, la escuela de cine más importante que había en París. Un día, por azar, encontré en un café un periódico alemán y en él vi un anuncio sobre la Escuela de Cine de Munich. Me fuí allí e ingresé en el otoño de 1967.

**Nosferatu:** ¿Conoció entonces a Fassbinder y Herzog?

**Wim Wenders:** En la Escuela se presentaron dos mil solicitudes para sólo veinte plazas.

Fassbinder fue uno de los no aceptados. Todavía se conservaba la carta en la que le dene-gaban su entrada. Esto le jodió bastante. Se dedicó entonces a su pequeña compañía teatral en Munich. Sin embargo, cuando nosotros ya llevábamos tres años en la Escuela, él realizó su primer largometraje y esto nos dio mucha envidia. Nos veíamos asiduamente, ya que frecuentaba con su grupo el único bar animado que había en la ciudad. Herzog no estuvo en la Escuela; no es el tipo que te imaginas estudiando. También hizo su primera película cuando yo aún estaba en la Escuela. Empecé a relacionarme con él cuando creamos la Filmverlag der Autoren. En la Escuela también estaba Werner Schroeter. Coincidimos en la misma clase durante algunas semanas, pero lo suyo no era tampoco la vía académica y fue el primero en abandonar.

**Nosferatu:** **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** es una película extraña en su trayectoria, especialmente por sus características de producción.

**Wim Wenders:** Era la idea de un cortometraje que se convirtió en largo por azar. Lo hicimos en una semana con el dinero de un corto. No sobrepasó el presupuesto. Teníamos una subvención del estado de 15.000 marcos, cantidad que otros cineastas subvencionados emplearon en la realización de un cortometraje. Hicimos los cálculos, rodamos con planos largos y en la sala de montaje obtuvimos una película de tres horas y media, aunque el guión no sobrepasaba las cuatro páginas. **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** está realizada en condiciones de estudiante, es como un experimento; por ello



La muchacha del turbante.  
Cuadro de Jan Vermeer (hacia 1660)



atractivo lo que hacían fuera de mi control. No puede hablarse de estilo en el sentido estricto de la palabra, pero sí descubrimos otra verdad de la puesta en escena, un cierto estilo documental.

**Nosferatu:** ¿Le gusta la fase de montaje de un filme?

**Wim Wenders:** Sí, la adoro. He hecho todas mis películas con el mismo montador, Peter Przygodda, excepto **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, que la monté solo y obtuve una versión de tres horas y media. Peter trabajaba entonces como asistente de montaje. Me dijo que era demasiado larga. Cogió la película y le quitó una hora, aunque seguía siendo muy larga. Desde entonces trabajamos juntos. El montaje me parece la parte más agradable en la producción de una película.

considero **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** mi primera película.

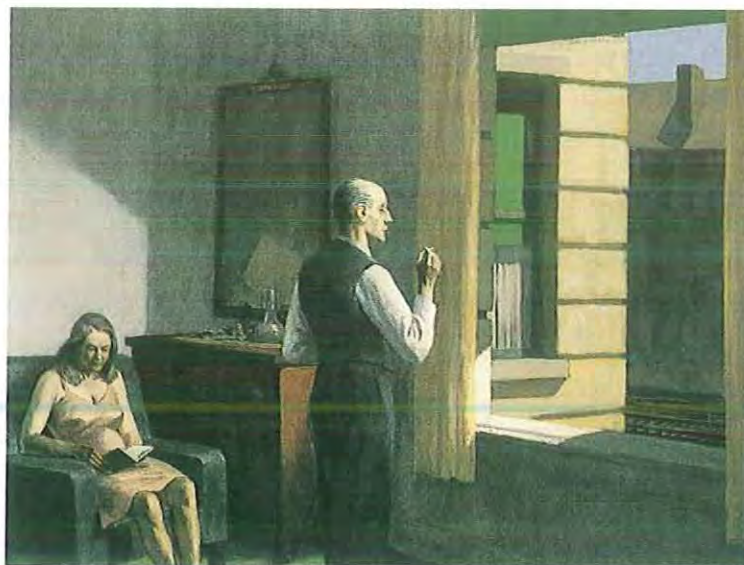
**Nosferatu:** ¿Cómo surgió la particular puesta en escena de sus primeras películas?

**Wim Wenders:** Esta forma de filmar respondía a una reflexión teórica, incluso a una postura estética, que diseñamos en la clase donde yo trabajaba. Estaba el cine norteamericano, la *Nouvelle Vague*, que ya había digerido el cine americano y al mismo tiempo lo que se llamaba *New American Cinema*, que era el cine de vanguardia. El estilo que defendíamos era una mezcla de todo esto, y en mi caso además estaba el rock y la pintura. En **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** tuve una cierta incapacidad de imponer la idea del montaje. Por eso la mayor parte de las escenas constan de un sólo plano.

Planteábamos la puesta en escena, pero una vez se ponía en marcha la cámara yo jamás decía "cut", porque tenía la sensación de que algo interesante iba a ocurrir una vez cortáramos. Así seguíamos filmando hasta que se terminaba la bobina. Los actores, si no se dice "corten", siempre encuentran algo que hacer, y a mí me parecía más

**Nosferatu:** ¿Cuándo se da cuenta, como director, de que puede romper con el estilo que había desarrollado en la Escuela de Munich?

**Wim Wenders:** Creo que fue con **Alicia en las ciudades** cuando descubrí que podía hacer algo interesante en el cine. Ni con **Die Angst des Tor-**



Hotel junto a la vía.  
Cuadro de Edward Hopper (1952)



**manns beim Elfmeter** ni con **La letra escarlata** había tenido esta sensación.

**Nosferatu:** Una de sus características principales es el gusto por el viaje. ¿Esta atracción, así como el concepto de viaje entendido como huida, puede tener relación con el constante movimiento de su familia?

**Wim Wenders:** Ya desde mi infancia resultaba más importante partir que trasladarse a algún sitio concreto. Aparte de los cambios de residencia familiar, yo empecé a viajar por mi cuenta a los catorce años. Recorrí Alemania en bicicleta, y a los diecisiete lo hice por Francia. A los dieciocho me compré un coche, un Dos Caballos, con el que atravesé toda Europa y llegué hasta África. Casi siempre viajaba solo. Lo interesante era partir, estar en otro sitio que no fuera mi país.

**Nosferatu:** Sus estudios de Medicina guardan obvia relación con la profesión de su padre...

**Wim Wenders:** Sí.

**Nosferatu:** ...¿Y los de Filosofía?

**Wim Wenders:** En el colegio, exceptuando las clases de arte, la única cosa que me interesaba eran las clases de Filosofía.

**Nosferatu:** Suponemos que, inevitablemente, tuvo que estudiar a los filósofos alemanes, a Kant, Hegel, Heidegger...

**Wim Wenders:** No, no, estudié a Descartes y Sartre.

**Nosferatu:** Pero esto no es muy normal que ocurriera en una universidad alemana...

**Wim Wenders:** Yo estaba en



*El viajero encima del mar de nubes.  
Cuadro de  
Caspar David Friedrich  
(hacia 1818)*

Düsseldorf. Es una universidad muy pequeña y agradable. Sólo eramos veinte alumnos de Filosofía y podíamos elegir los autores que queríamos estudiar. En esta época tenía un estudio donde pintaba, sobre todo por la noche. Fue un período muy agradable. Pero no soy demasiado teórico ni tengo talante intelectual, por lo que decidí dejar la Filosofía. Intenté matricularme en Bellas Artes, pero no me admitieron.

**Nosferatu:** ¿De dónde surge su afición por la pintura?

**Wim Wenders:** En mi familia no había ninguna tradición artística, y ellos fueron los primeros en quedar sorprendidos. Empecé a pintar de muy pequeño, y cuando hice Medicina ya dedicaba más tiempo a la pintura que a los estudios. Visitaba constantemente los museos y mis pintores preferidos eran Van Gogh y Vermeer.

**Nosferatu:** Hay una escena de **Hasta el fin del mundo** que está inspirada en Vermeer, cuando Jeanne Moreau empieza a vislumbrar los colores que le transmite Solveig Dommartin a través de la máquina que ha inventado su marido.

**Wim Wenders:** Sí, está inspirada en uno de sus cuadros.

**Nosferatu:** Cita a Van Gogh y Vermeer como pintores preferidos, pero parece que también le ha influenciado mucho Caspar David Friedrich. El plano final de **Falsche Bewegung** es una reproducción de su cuadro *El viajero encima del mar de nubes*. ¿Son las dos únicas referencias explícitas a pintores?

**Wim Wenders:** Hay una tercera, en el corto **Arisha, the Bear and the Stone Ring**, que está rodado en el mismo sitio donde Friedrich pintó uno de

WIM WENDERS



sus cuadros más famosos, *Los acantilados de la isla de Rügen*.

**Nosferatu:** ¿Y Edward Hopper?

**Wim Wenders:** Cuando hicimos *El amigo americano*, Robby Müller y yo revisamos muchos cuadros de Hopper para inspirarnos tanto en el tipo de encuadres como en el tratamiento de los colores.

**Nosferatu:** Nos gustaría hablar un poco de su relación con el rock. En el cortometraje *3 Amerikanische LP's* usted cita el disco de Van Morrison "Astral Weeks", "Green River" de Creedence Clearwater Revival y el primero de Harvey Mandel. Sin embargo, también aparece en el filme un disco de Quicksilver, y además Morrison es irlandés. ¿Por qué ese título?

**Wim Wenders:** El disco "Astral Weeks" es el primero que grabó en Estados Unidos y consideramos que expresaba muy bien lo que es el rock americano. Morrison dio justamente el salto de Irlanda a Estados Unidos para realizar este disco. Por eso lo incluimos. Queríamos hablar también del disco de Quicksilver, pero al final sólo comentamos los tres primeros. Peter Handke y yo habíamos escuchado esta música por separado, y cuando nos dimos cuenta de que coincidíamos en gustos decidimos hacer el filme. Para nosotros el álbum de Van Morrison era uno de los más importantes que se habían realizado en esa época.

**Nosferatu:** Suele tener una especial predilección por Nick Cave, Crime and the City Solution y U2. ¿Representan para usted una especie de prolongación de los grupos que le gustaban en los años sesenta?

**Wim Wenders:** Sí y no. Cada época tiene su forma de adaptarse a las nuevas circunstancias. Nick Cave representa para mí el espíritu de los primeros años ochenta, cuando se encontraba en Berlín. Nick y Simon Bonney (el cantante de Crime and the City Solution) eran una especie de héroes locales y a pesar de ser australianos expresaban muy bien el espíritu y el ambiente del Berlín de esos años. Ahora han cambiado mucho, Nick vive en Brasil, Simon en los Estados Unidos. De los grupos que citábamos en nuestro corto, pocos me interesan ahora. Los Creedence dejaron de existir y se han convertido en algo nostálgico, Mandel no ha hecho casi nada en los últimos años y sólo Morrison es

"(...) nunca  
llegué a creer que  
el ser humano  
pudiera existir  
sin Dios"

el que cambia y se va adaptando a los tiempos.

**Nosferatu:** ¿Qué criterio utilizó para escoger los músicos que participan en la banda sonora de *Hasta el fin del mundo*?

**Wim Wenders:** Fue un criterio muy personal y simple. La película está hecha entre 1990 y 1991, pero la acción se sitúa diez años después. Escogí a grupos que me gustan ahora y que pienso que pueden seguir interesando en el 2000. Escribí a veinte grupos. Si la mitad me respondían ya me consideraba satisfecho, pero al final lo hicieron 16.

**Nosferatu:** ¿Fue Elvis Costello quien eligió hacer una versión de The Kinks?

**Wim Wenders:** Una de las cartas la escribí a Ray Davies. El estaba entonces trabajando en un documental en Nueva York, con un bajista de jazz. También estaba allí Elvis Costello y les pedí que hicieran una nueva versión del tema "Days", un poco futurista. Coincidió que era una de las canciones preferidas de Costello.

**Nosferatu:** Usted ha hecho un *videoclip* con U2, correspondiente a la canción que grabaron en el disco de homenaje a Cole Porter, "Red, Hot and Blue". ¿Cómo surgió la idea?

**Wim Wenders:** Fueron ellos quienes me pidieron que dirigiera el *clip*. Cada grupo podía escoger el realizador que creyera más conveniente. A los miembros de U2 les había gustado mucho *Cielo sobre Berlín*, por eso me eligieron. Nunca había hecho un *videoclip* y me pareció interesante la experiencia. Nos hicimos amigos y de aquí surgió la posterior colaboración en *Hasta el fin del mundo*.

**Nosferatu:** Tenemos la sensación de que la religión ha jugado un papel especial en su cine, y no sólo en sus últimas películas, en las que se hace más evidente. Hay un claro elemento metafísico en toda su obra, una serie de inquietudes religiosas.

**Wim Wenders:** La formación católica de mi familia tuvo lógicos efectos en mí. Cuando tenía unos quince años consideré la posibilidad de dedicarme al sacerdocio. Era muy religioso, muy creyente. Después, hacia los veinte, ese aspecto se difuminó. Los estudios de Filosofía relegaron bastante mis preocupaciones de carácter religioso, ya que los filósofos que me interesaban eran ateos y existencialistas, aunque nun-



*¡Tan lejos, tan cerca!  
(In weiter Ferne, so nah!,  
1993)*



ca llegué a creer que el ser humano pudiera existir sin Dios. En los años sesenta me hice psicoanalizar, supongo que intentando despejar mis dudas y buscando otras opciones. Después me volví radical de izquierdas, que no deja de ser incompatible con lo religioso, hasta que me interesé por las religiones del Este. A mi regreso de los Estados Unidos me di cuenta de que todas estas religiones, incluyendo el budismo, no daban respuestas a mis preguntas. He vuelto a la religiosidad que abandoné en mi juventud, aunque ahora soy protestante. En mi cine, esto se hace más evidente en **¡Tan lejos, tan cerca!** que en **Cielo sobre Berlín**.

**Nosferatu:** ¿Se considera un autor aquejado de eso que los franceses llaman *mal de vivre*?

**Wim Wenders:** Puede que sí, aunque a través del tiempo me he dado cuenta de que yo estuve más protegido que la mayoría de mis amigos. Es en **El estado de las cosas** donde creo

que se ve más clara esa angustia de vivir, aunque la mayoría de mis películas son más optimistas que algunas de las realizadas por cineastas amigos.

**Nosferatu:** Su cine podría dividirse en dos etapas. La primera llegaría hasta **París, Texas** y **Tokyo-Ga**, la segunda se iniciaría con **Cielo sobre Berlín**.

**Wim Wenders:** Sí, aunque la película que evidencia un cambio drástico es **El estado de las cosas**. Después podríamos decir que hay una cierta etapa en la que se incuban los cambios definitivos, a la que pertenecen **París, Texas** y **Tokyo-Ga**.

**Nosferatu:** **París, Texas** supone un cambio importante en cuanto al papel de la mujer. En sus anteriores filmes, lo femenino estaba expresado a través de la presencia de niñas -en **Alicia en las ciudades**, **La letra escarlata**, el telefilme **Aus der Familie der Panzeressen/Die Insel**- o incluso necesitábamos más de una secuen-

cia para conocer la fisonomía de las mujeres, como ocurre en **Summer in the City**. **Dedicated to The Kinks**, **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** y **Falsche Bewegung**. Sin embargo, en **París, Texas** presenta un carácter femenino más diáfano y rotundo.

**Wim Wenders:** No creo que hubiera osado hacer **París, Texas** con una actriz a la que no conociera. El hecho de haber trabajado con Nastassja Kinski cuando sólo tenía 13 años, en **Falsche Bewegung**, fue determinante. Ella tenía diez años más cuando realizamos **París, Texas**, habíamos envejecido de manera paralela. Nastassja se había convertido en una gran estrella, pero seguíamos conservando nuestra amistad y mutua confianza. Se unieron varios factores determinantes: la complicidad con la actriz, el argumento que había escrito Sam Shepard y mi propio deseo de hablar sobre esos temas, la sensación de que ya estaba capacitado para ello después del fracaso de **La letra escarlata**. No

WIM WENDERS



se trata de un fracaso solamente comercial, sino que fue un fracaso personal. Cuando hice **La letra escarlata** me di cuenta de que no podía hablar de un mundo, el de las mujeres, que no conocía. Esto me dejó completamente paralizado para cualquier otro intento de filme sobre el mundo femenino.

**París, Texas** supuso una gran liberación para mí. Toda la parte con Nastassja la rodamos durante una semana en Texas. No hay ninguna otra semana de rodaje en mi vida que sea tan importante y liberadora como ésta. La escena del reencuentro entre el niño y su madre fue la última que hicimos. Cuando la terminamos supe que, a partir de ese momento, todo lo que filmase en el futuro sería distinto. Podéis verlo desde una perspectiva psicoanalítica. Yo además lo vi desde un punto de vista fenomenológico y pensé que podría empezar a hablar de la relación hombre-mujer de una manera distinta a como lo había hecho hasta entonces.

**Nosferatu:** ¿Por qué Nastassja aparece teñida de rubio?

**Wim Wenders:** Los dos primeros días de rodaje apareció con el pelo negro. Rodamos dos escenas así y vi que la cosa no funcionaba, aunque no me atrevía a pedirle a Nastassja que se tiñera el pelo.

**Nosferatu:** ¿Por qué razón creía que no funcionaba?

**Wim Wenders:** No era la imagen que quería. Escribía el guión sobre la marcha con Sam, y notábamos que las ideas que expresábamos en el papel no coincidían con la apariencia de Nastassja. Empezamos el cambio rodando una escena con una peluca rubia, pero ella misma se dio cuenta

de que no funcionaba. Entonces decidió teñirse de rubio.

**Nosferatu:** En un plano de **El estado de las cosas** aparece el libro que inspiró el filme **Centauros del desierto**. ¿No observa ciertos paralelismos entre la película de Ford y **París, Texas**?

**Wim Wenders:** **Centauros del desierto** es un *western* atípico, y es cierto que hay una inspiración del paisaje sin fin de esta película. La historia de **París, Texas** no existía en absoluto cuando me encontré con Sam Shepard. Teníamos ganas de escribir un guión juntos desde hacía tiempo. Ya en la época de **El hombre de Chi-**

"(Fuller y Ray)  
(...) representan  
un espíritu  
joven que no  
hemos visto en  
los clásicos"

**natown** quería que Sam escribiera el guión conmigo e interpretara a Dashiell Hammett, pero el estudio no le consideraba un personaje conocido y se negó rotundamente. Sam me dijo que era mejor que hiciera el filme sin él, ya que su presencia podía interrumpirlo definitivamente. Intentamos averiguar qué cosas teníamos en común a través de su teatro y mi cine. Además, él tenía también mucho interés en el *western* y yo no había rodado nunca en el Oeste. Un día surgió la idea de un hombre perdido en el desierto, sin memoria, en un estado casi catatónico. Encontramos en esta historia un punto común. Hablando sobre el tema llegamos a **Centauros del desierto**, un filme que formaba

parte de la biografía de los dos. También llegamos a la conclusión de que el libro es mejor que la película. El personaje de John Wayne es mucho más fuerte, un racista y un hijo de puta. En el filme deviene finalmente entrañable.

**Nosferatu:** ¿Cuál fue el papel real en la confección del guión de L. M. Kit Carson, que es además el padre de Hunter Carson, el niño protagonista?

**Wim Wenders:** No tuvo ninguna influencia en la historia. Sam en aquella época estaba rodando una película con Jessica Lange, **Country**. Carson escribió conmigo los diálogos durante dos o tres semanas, centrándose en la parte que acontece en Los Angeles.

**Nosferatu:** ¿Tiene algún significado en especial el color rojo, tan presente en **París, Texas**?

**Wim Wenders:** Robby Müller y yo hicimos un estudio de la dramatización de los colores en **El amigo americano** y en **París, Texas**. En ambos filmes los colores tienen un sentido más simbólico y existe una cierta línea de rojos. Creo que en **París, Texas** representa el deseo encendido de Travis por encontrar a la mujer.

**Nosferatu:** ¿Y por qué el color rosa del jersey que lleva Nastassja en la escena de la confesión, ya que en pintura siempre se ha considerado un color frío?

**Wim Wenders:** Iba muy bien con sus cabellos y en el contexto del *peep-show*. Es un color agresivo y cortante. Es difícil imaginar la utilización de este color en una película, excepto quizás en una de Godard y en el contexto de la mía. El rosa es la perversión del rojo que define a Travis.





**Nosferatu:** ¿Le parece correcta la apreciación de que, salvo excepciones puntuales, usted rueda en blanco y negro historias más personales -**Summer in the City**, **Dedicated to The Kinks**, **Alicia en las ciudades**, **En el curso del tiempo**, **El estado de las cosas**, **Cielo sobre Berlín**- y en color las que parten de materiales ajenos -**Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, **Falsche Bewegung**, **La letra escarlata**, **El amigo americano**, **El hombre de Chinatown**-?

**Wim Wenders:** Es una constatación que hice posteriormente con Sam Shepard, los filmes que había escrito en solitario prefería hacerlos en blanco y negro, los otros en color.

**Nosferatu:** Siempre ha tenido una fuerte fascinación por el cine norteamericano, y ha colaborado con Nicholas Ray, Sam Fuller, Dennis Hopper, Francis Ford Coppola. Pero uno de los directores que cita preferentemente es Anthony Mann.

**Wim Wenders:** Fue el primero

que pude estudiar enteramente, gracias a una retrospectiva que se hizo de él en la Cinemateca francesa. Me interesó especialmente por su concepto del montaje y el encuadre. Era el primer autor americano que descubría por mí mismo, mucho antes que a Ray, Ford o Hitchcock. En **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** creo que se nota la influencia de Mann, ya que utilicé un tipo de planificación y de montaje que podríamos considerar clásicos, aunque el *tempo* sea distinto del de Mann.

**Nosferatu:** Godard hizo interpretar un papel a Sam Fuller en **Pierrot el loco** y dedicó **Made in USA** a Ray y Fuller. Usted utilizó a los dos como actores en **El amigo americano**. Más recientemente, Mika Kaurismäki les dio un papel a usted y a Fuller en **Helsinki-Nápoles: todo en una noche**. Para muchos autores europeos, Fuller y Ray representan la independencia en Hollywood, y usted colaboró a una cierta mitificación de sus personalidades con **El amigo americano**.

**Wim Wenders:** Sobre todo representan un espíritu joven y una independencia que no hemos visto en los clásicos. Una libertad e independencia que representaban de alguna forma mi esperanza en el cine.

**Nosferatu:** ¿Cuál fue la colaboración de Fuller en **Alicia en las ciudades**?

**Wim Wenders:** No trabajó en el guión, pero me animó a hacer la película. Yo había renunciado al proyecto. Estaba en Estados Unidos y asistí casualmente a un pase privado en Nueva York de **Luna de papel**, de Peter Bogdanovich. Me di cuenta de que la historia era exactamente igual a lo que yo quería hacer. Consideré que era inútil realizar mi película. Le dije a Fuller que, si la hacía, todo el mundo pensaría que se trataba de un *remake* de **Luna de papel**. Conocí a Sam cuando vino a Alemania para rodar **Muerte de un pichón**, y congeniamos enseguida. Me había invitado a su casa de Los Angeles. Yo llegué deprimido. Sam no sabe, por supuesto, lo que es una depresión. El también había visto la



película de Bogdanovich. Le leí la primera página de mi guión y me dijo que estaba completamente loco si pensaba que no podía realizar el filme. Me bombardeó durante una hora con todo tipo de ideas, que no están en mi película pero que me sirvieron para darme cuenta de que podía hacer **Alicia en las ciudades**. Reescribí el guión, cambié la historia y el filme volvió a nacer.

**Nosferatu:** ¿Es complicado dirigir a cineastas como Fuller y Ray?

**Wim Wenders:** En el caso de Sam es difícil, porque tiene tantas ideas distintas que se hace casi imposible mantenerlo donde tú quieres. Sin embargo, cuando él rueda jamás repite una toma a no ser que el operador le diga que ha salido un plano inutilizable. Convencerle, cuando trabaja como actor, de que debe hacer una segunda es un calvario. Con Ray era muy fácil. Había sido profesor de arte dramático y en sus películas los actores acostumbra a estar excelentes. Tenía gran experiencia. En cuanto a Sam, exagero un poco, siempre es agradable trabajar con él. El problema al hacer una nueva toma era interesarle.

**Nosferatu:** ¿Por qué eligió en **El amigo americano** a tres realizadores europeos, Daniel Schmid, Jean Eustache y Peter Lilienthal, para encarnar pequeños papeles? ¿Qué grado de complicidad había con ellos?

**Wim Wenders:** Todo empezó como una especie de juego, pero al final tuvo su lógica. Tenía problemas para hacer el *casting* de los diversos *gangsters* que aparecen en la película, no tenía nada claro qué actores escoger. Pienso que hay

una excesiva tendencia a la caricatura cuando se interpreta a un *gangster*. Había pensado en una serie de actores, pero cuando los imaginaba en el papel los veía también como caricaturas de los verdaderos *gangsters* que yo había conocido. Empecé, medio en broma, a realizar pruebas de *casting* con realizadores, y a todos les encantaba interpretar el papel de *gangster*. En la época de la Escuela de Cine, todo el mundo quería hacer de *gangster* y a nadie le gustaba interpretar los personajes buenos.

**Nosferatu:** Pese a los cambios de guión, el estado de decepción que le produjo su viaje a

**"Entre Nueva York y el Oeste había otra cosa, de la que yo no tenía ningún referente. Y lo que vi fue la nada, el vacío"**

los Estados Unidos se mantiene en **Alicia en las ciudades**.

**Wim Wenders:** Visité Estados Unidos por primera vez cuando seleccionaron **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** para un festival del MOMA, dedicado a directores noveles. Dejé Nueva York para viajar por el país y todo lo que vi me pareció exactamente igual. Fue un verdadero *shock*. No resultó ser el país que había imaginado.

**Nosferatu:** ¿Qué esperaba usted de los Estados Unidos?

**Wim Wenders:** Tenía una cierta idea sobre Nueva York, porque es difícil no tenerla cuan-

do has visto las películas sobre la ciudad. Igualmente tenía una idea sobre el Oeste debido a los *westerns*. Entre Nueva York y el Oeste había otra cosa, de la que yo no tenía ningún referente. Y lo que vi fue la nada, el vacío. Siempre me parecía estar viendo la misma ciudad, en Virginia, Carolina, Florida... el paisaje es lo único que cambiaba un poco. Me encontré con un país muy pobre, y eso fue lo que más me impresionó, la pobreza cultural y material. Dejado atrás Nueva York, había que ir muy lejos para encontrar algo. Todo era igual: las mismas cadenas de moteles y de *fast foods*, los mismos cines con las mismas películas. Sólo había un lugar, siempre el mismo. Cuando llegué al Oeste, descubrí que había algo más que ese vacío. De todas formas, estamos hablando de comienzos de los años setenta. Hoy en día existe otra vida cultural.

**Nosferatu:** No deja de resultar curioso que, dadas sus características, el tipo de cine entroncado con la realidad que pretende realizar, su interés por viajar y mostrar otras culturas, en sus películas, hasta **Cielo sobre Berlín**, no muestre nunca la pobreza. Tal vez esta falta de interés influyera en la decepción que sufrió en su viaje por Estados Unidos.

**Wim Wenders:** La gente pobre no me molesta. Pero en aquella época Norteamérica era el país más pobre, pese a tener posibilidades ilimitadas, todo lo interesante terminaba en Nueva York. Lo demás era como la Unión Soviética, tenían grandes coches pero en realidad no poseían nada. Me encontré con una gran desproporción entre la realidad y la idea que teníamos del país. En Europa no veía esta pobreza, sobre todo a nivel cultural.



**Nosferatu:** ¿Usted se interesa por la forma de vida de la gente corriente?

**Wim Wenders:** Creo que lo muestro bastante bien en *París, Texas* y *Alicia en las ciudades*.

**Nosferatu:** Pero parece más bien un interés puramente estético.

**Wim Wenders:** Estéticamente lo que me molesta es la riqueza, y yo nunca la he mostrado, la encuentro extremadamente fea. ¿Tenemos derecho a hurgar en la verdadera pobreza? Sólo lo podríamos hacer si tuvieramos una historia que contar. Este es quizás el punto de vista de alguien que ha vivido toda su infancia y adolescencia en el centro de Europa.

**Nosferatu:** ¿Por qué se embarcó en una producción de las características de *La letra escarlata*?

**Wim Wenders:** Puedo decir que *La letra escarlata* salvó al Nuevo Cine Alemán. Si no la hubiera terminado, muchas películas alemanas posteriores no se habrían realizado. Teníamos nuestra sociedad de producción, la Filmverlag der Autoren, a la que pertenecían quin-



*La letra escarlata*  
(*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972)

ce directores. No había capital. Nuestro capital era la solidaridad. La primera película que habíamos producido juntos era *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Uno de los siguientes proyectos era *La letra escarlata*, que debía rodarse en Estados Unidos. Gastamos bastante dinero en viajes hasta que perdimos a un coproductor norteamericano y con él la mitad del presupuesto. Nos encontramos ante la tesitura de hacer el filme en Europa, y de manera mucho más barata, o de olvidarnos del proyecto. No hacerla hubiese supuesto la ruina de nuestra asociación. Debía realizar el filme, aunque me parecía absurdo hacerlo. El rodaje se hizo en España. Cuando llegamos nos encon-

tramos con un decorado de *western* en vez de la pequeña ciudad puritana donde acontece la acción. Todo era absurdo, un auténtico desastre. Después de esta película pensé que el cine no era para mí. Se trataba de algo demasiado académico, y con demasiadas concesiones. No creía en la historia, ni en el reparto, ni en el decorado.

**Nosferatu:** A esa conclusión también pudo llegar años después con *El hombre de Chinatown*.

**Wim Wenders:** Igual no es una casualidad que se trate de dos filmes históricos. También en *El hombre de Chinatown* llegó un momento en el que pude decir basta. Pero se trataba de una característica producción de estudio norteamericana, y había una cierta tentación de ver cómo era ese mundo. Dadas las características de la producción, sabía que podía ocurrir lo que finalmente ocurrió. Es una película que hice con más lucidez que *La letra escarlata*, pero realmente hay motivos para compararlas.

**Nosferatu:** Parece ser que le interesaba mucho el proyecto y trabajó a fondo sobre la figura de Dashiell Hammett.

**Wim Wenders:** Dedicué un

WIM WENDERS



*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*  
(1971)



año entero a investigar sobre Hammett. Aún hoy en día me sigue pareciendo formidable su obra, y es una persona muy interesante e importante para mí. Yo quería hacer una película centrada en Hammett, pero al final descubrí que el estudio no estaba interesado en un filme sobre el personaje, sino en un relato con cierta dosis de acción y poco más. Todas mis investigaciones sobre Hammett, lejos de gustarles, les resultaron molestas.

**Nosferatu:** Quizás confiaba mucho en la figura de Coppola como productor-autor, no como un productor hollywoodien- se al uso.

**Wim Wenders:** Francis estaba de mi lado, los problemas vinieron del estudio, Orion. De todas formas, creía que la posición de Francis en el estudio era más fuerte. Además, el inicio del proyecto de *El hombre de Chinatown* coincidió con los problemas finales de *Apocalypse Now*, y después con *Corazonada*. Zoetrope, por aquella época, tenía que haber producido unas veinte películas, y solo hizo dos o tres en cuatro años. Había problemas estructurales en Hollywood, casi todo el mundo quería que Zoetrope fuera un fracaso. *El hombre de Chinatown* era un proyecto imposible en un entorno que no quería que el filme se hiciera.

**Nosferatu:** Ha comentado que quería a Sam Shepard para interpretar el personaje de Hammett, pero antes incluso había pensado en Rüdiger Vogler, uno de sus actores más asiduos.

**Wim Wenders:** Sí, lo quería en los inicios del proyecto, pero no llegamos ni a discutirlo, porque el Estudio quería un actor norteamericano. Por eso lo intenté tanto con Sam. Llegó un momento en que debí plan-

tearme si regresaba a Alemania o aceptaba otro actor. Coppola no fue mi adversario. Seguimos siendo amigos y tengo mucho respeto por él. Casi es milagroso, en el sistema americano, que un director y un productor tengan buenas relaciones durante toda la fabricación de un filme. El propio Coppola estaba en lucha entre su concepto de autor y la gran maquinaria de producción que es Hollywood. Coppola me habría dejado hacer una película distinta, pero él mismo había sobrevalorado su posición en

"Siempre he desconfiado de la gente que dice saber lo que quiere el gran público. De hecho, esta gente confunde sus propios deseos de ampliar su capital con el deseo del espectador"

Hollywood, sobre todo a raíz de *El padrino*.

**Nosferatu:** ¿Fue Coppola quien impuso a Frederic Forrest para el papel de Hammett? Forrest ha sido uno de los actores habituales de Coppola, trabajando en *Apocalypse Now*, *Corazonada* o *Tucker*.

**Wim Wenders:** No, en absoluto. Forrest era una posibilidad. Había sido nominado al Oscar como actor secundario por *Apocalypse Now* y estaba camino de convertirse en una estrella, que es lo que quería el Estu-

dio. Había realizado pruebas con varios actores. Hice una con Gene Hackman, pero lo encontré demasiado viejo para el papel. Robert de Niro estaba interesado, pero en aquellos momentos había engordado mucho para hacer *Toro salvaje*, y después tuvo problemas para recuperar su peso normal.

**Nosferatu:** Su mujer de entonces, la cantante y actriz Ronee Blakley, también tenía que aparecer en la película. ¿Qué pasó con su papel?

**Wim Wenders:** No debía interpretar el papel femenino principal, que hace Marilu Henner. Debo decir que rodé la película enteramente dos veces. El papel del segundo detective, que incorpora Peter Boyle, era mucho más importante en la primera versión y lo hacía otro actor. Había otros personajes, la trama era completamente distinta y el relato que escribía Hammett acababa confundiendo con la propia historia del filme. Del primer rodaje sólo quedan apenas unas veinte imágenes y un sólo actor, Frederic Forrest. Todos los otros intérpretes, absolutamente todos, son distintos. Se han escrito cosas sobre el papel de Ronee que no son ciertas, era uno más de los personajes que han desaparecido en la versión definitiva. El Estudio quería una película de detectives, yo, sin embargo, quería un filme sobre el escritor y estuvimos discutiendo durante tres años. Pasado ese tiempo, rodé de nuevo toda la película.

Hubo cuarenta guiones y cuatro escritores distintos para hacerlos, todo fue un enorme lío. Pero aprendí muchísimo, y me puse al corriente de toda la maquinaria que se pone en marcha para realizar una película norteamericana. Volvería a hacerlo, porque finalmente fue una experiencia positiva. Y





además, Godard considera que es mi mejor película.

**Nosferatu:** ¿Cree usted que existe alguna fórmula para llegar al gran público?

**Wim Wenders:** Siempre he desconfiado de la gente que dice saber lo que quiere el gran público. De hecho, esta gente confunde sus propios deseos de ampliar su capital con el deseo del espectador. No es más que una forma de cinismo. Ellos dicen: "No creemos que el público quiera ver este tipo de películas", cuando en realidad deberían decir: "No creemos que podamos vender esto al público". En realidad piensan que esto les va a dar menos beneficios. En Alemania del Este había dos tipos de coches hechos por el Estado, y se decía que eran los coches que querían los alemanes. Cuando hoy los vemos en la calle, resulta imposible creer que alguien deseara esos coches realmente. Era un tipo de automóvil que en los años sesenta ya estaba obsoleto, y se continuó produciendo hasta 1989. Con el cine sucede algo parecido.

**Nosferatu:** Pero usted se está refiriendo a algo impuesto por

un estado totalitario, no es lo mismo. La única finalidad que tiene un capitalista es obtener el máximo beneficio, y por ello nunca dejará de lado el estudio de lo que el gran público quiere.

**Wim Wenders:** No. Lo que quieren primero es condicionar el gusto, controlarlo. Se ha invertido mucho dinero para condicionar ese gusto. Ahora, las grandes producciones salen al mismo tiempo en Islandia, Moscú, Texas. Las películas europeas, australianas o chinas interesan al 5 o al 10% de los espectadores. El 90% restante es el resultado de esa manera de condicionar el gusto, en absoluto el resultado de una libre elección por parte del espectador. Pero yo no de testo este tipo de cine. Veo todos los grandes filmes norteamericanos, incluso **Los Picapietra**. He visto todas las películas de Clint Eastwood, Schwarzenegger, Harrison Ford... todo, soy un saqueador. Lo que denuncio es el absolutismo, denuncio que en la máquina de tabaco que hay en la calle sólo encuentre Marlboro. En el cine está ocurriendo lo mismo. Poder elegir se ha convertido en un lujo al alcance

de pocas ciudades europeas. En Moscú no se puede elegir, el espectador tiene una decena de películas norteamericanas para ver y ya está. Por eso a veces soy un poco duro con el cine norteamericano, porque da la impresión de que quieren dejar morir las otras pequeñas cinematografías. Ya no tendremos ni la posibilidad de que exista un Nicholas Ray del año 2000.

**Nosferatu:** Parece que le sea difícil mostrar la violencia en sus películas.

**Wim Wenders:** No creo que esté mal mostrar la violencia. Hay muy buenas películas que tratan sobre la violencia, como **Taxi Driver** o las de Kurosawa. Pero se ha hecho un tipo de diseño industrial de la violencia, ya no se trata de mostrarla dentro de un contexto, sino de hacer algo que impacte más que lo realizado el año anterior. Todo esto nos conduce a una ausencia de la realidad. Se puede comprobar en el caso de los niños, que hacen actos condicionados por esa falta de contacto con el mundo real. Defiendo algunas películas porque contribuyen a explicar qué es la violencia.

WIM WENDERS



**Nosferatu:** ¿Defiende un filme de las características de **Henry, retrato de un asesino?**

**Wim Wenders:** No lo he visto, pero conozco **Sucedió cerca de su casa**, la producción belga de similares características. No me parece una película importante, es como un filme de estudiante. No creo que esté bien hecha, es un producto sin consecuencias, no tiene ninguna incidencia.

**Nosferatu:** Da la impresión de que tiene un cierto miedo o pudor a expresar abiertamente los actos violentos en sus películas.

**Wim Wenders:** Creo que en **El amigo americano** sí los muestro.

**Nosferatu:** En **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** hay una escena de estrangulamiento más sugerida que mostrada.

**Wim Wenders:** El estrangulamiento de una persona por otra me parece algo realmente horrible, por eso queda como difuminado, no tiene relación con lo que podríamos denominar una estética de la violencia. Con el cine nos identificamos más rápidamente que con la televisión, por el hecho de que estamos delante de una gran pantalla. Lo que cuenta es nuestra disposición a dejarnos llevar por una historia. La manera en que nos sumergimos en la sala produce automáticamente una cierta identificación. Se produce una situación parecida cuando se está filmando, se quiera o no. Si mostramos la violencia de una forma u otra, nos convertimos en coactores de la misma. En un filme pornográfico, tanto el espectador como el director son coactores de lo que está ocurriendo. En una película de amor somos coamantes, y en

una bélica somos coguerreros. La propia estructura filmica nos hace coautores de todo lo que sucede en la pantalla. En mi opinión, para aceptar ser coactor de un acto violento en el cine hay que saber relacionar ese acto con su causa. Si me veo implicado en actos de violencia de los cuales ignoro su origen, entonces me convierto en víctima de esa violencia, dejo de ser coactor para convertirme en víctima. La gran mayoría de espectadores cinematográficos son actualmente víctimas, y no me extraña que en Los Angeles, donde se producen la mayoría de estas películas, sus habitantes se hayan convertido en víctimas

**"Si mostramos la violencia de una forma u otra, nos convertimos en coactores de la misma"**

de esa forma de mostrar la violencia. Yo viví en Los Angeles tres años y me veía con gente que no tiene ninguna relación con el cine. Todos ellos tenían un arma de fuego y estaban poseídos por un miedo existencial que les hacía creer que un atacante o un violador podía irrumpir en su casa en cualquier momento. En el supermercado, por ejemplo, notabas que a las personas mayores les pesaba más de lo normal el bolso, porque llevaban un revólver dentro. No me extraña que una ciudad que ha servido en el cine para mostrar tan explícitamente la violencia, se haya convertido en uno de los lugares más obsesionados por la misma. Me parece algo con-

secuente. Quizá por ello he evitado la violencia en mi cine, porque resulta difícil conseguir el equilibrio entre la causa y el efecto.

**Nosferatu:** Hablemos de **Hasta el fin del mundo**. No es la primera vez que una actriz, que es a la vez su esposa, actúa en una de sus películas. Sin embargo, la presencia de Solveig Dommartin en **Hasta el fin del mundo** es terriblemente constante, casi avasalladora.

**Wim Wenders:** La película resulta un tanto desconcertante si se conoce sólo la versión comercializada en las salas, que es una condensación de lo que yo realmente he hecho. El filme original es muy épico, la historia de una mujer y su relación con varios hombres. La necesidad de condensar el metraje a dos horas y cuarenta minutos ha desequilibrado la historia. El peso de la película ha recaído exageradamente en el personaje femenino. La versión original, de cinco horas de duración, existe, aunque no ha podido ser distribuida porque el productor francés y el norteamericano están enfrentados y tienen un juicio pendiente. Esta versión es más equilibrada, y en ella el auténtico protagonista de la historia es el escritor. Una vez la mujer deja de llevar todo el peso del relato, el personaje se hace más soportable y simpático, la película puede verse de manera más relajada. Sólo he podido proyectar la versión íntegra en dos ocasiones. A mí no me parece excesiva y los actores que la han visto han quedado muy contentos del resultado. Todos los personajes secundarios han tenido que eliminarse en la versión corta. Si se condensa una película de cinco horas, toda la dosis de humor que pueda tener debe desaparecer porque, normalmente, es una tarea que co-



responde a los personajes secundarios.

**Nosferatu:** ¿Qué experimentó durante el rodaje de **Relámpago sobre agua** filmando la muerte de un cineasta como Ray, que tanto había significado para usted?

**Wim Wenders:** No se puede decir que uno filmó la muerte de otro. Lo hicimos juntos. Nick quería hacer una película contra la muerte, durante la muerte, antes de la muerte. Nunca tuvimos el control de lo que filmábamos, eramos víctimas de su enfermedad. La enfermedad siempre se nos adelantaba. El verdadero director de la película era el cáncer, no nosotros. Todos los días, durante el rodaje, nos formulábamos la misma pregunta: "¿Paramos?". No me sucedía sólo a mí, ni a Nick, sino que todo el equipo tenía esa duda. La respuesta era siempre la misma: "Para Nick es mejor que continuemos". El estaba entrando y saliendo cada día del hospital, y era mejor continuar con la filmación que abandonarlo en el hospital. Para nosotros era una duda moral, pero Nick quería que siguiésemos rodando. Yo no contemplo todas estas imágenes como una película. Me sorprende que exista como tal. Lo vivimos como una experiencia y decidimos convertirlo en una película debido al gran esfuerzo de Nick. Sólo pienso en **Relámpago sobre agua** como en una sucesión de experiencias y vivencias, me cuesta mucho trabajo imaginármela como una película.

**Nosferatu:** En un momento del filme, Ray le comenta que con un uno por ciento del dinero empleado en la producción de **El hombre de Chinatown**, él haría **Relámpago sobre agua**. No deja de resultar una situación tensa, chocante.



**Wim Wenders:** Nick improvisó en esa escena, no era algo que habíamos comentado anteriormente. En vez de decir que con ese dinero podría hacer cualquier cosa, se le ocurrió esta frase poética, **Relámpago sobre agua**, que ilustra a la perfección su situación en ese momento. También decidió hacer la escena del *Rey Lear* con Ronee Blakley; fue algo en lo que yo no tomé parte. Nick era en el fondo un gran manipulador.

**Nosferatu:** ¿No cree que usted está demasiado presente en la película?

**Wim Wenders:** Fue Ray quien impuso mi presencia en pantalla. Siempre que aparezco es bajo la dirección de Ray, exceptuando la parte final en la que estaba incapacitado. Yo represento la mirada del espectador sobre Nick.

**Nosferatu:** La película se presentó en Cannes con un montaje realizado por su habitual colaborador, Peter Przygodda. Esa versión estaba contada en tercera persona y a usted no terminó de convencerle. Remontó el filme y modificó el punto de vista, narrándolo ahora en primera persona. Por lo tanto, a través del trabajo de montaje ha impuesto sus crite-

rios, por mucho que durante el rodaje se limitara a respetar las decisiones de Ray.

**Wim Wenders:** Nick sabía que no estaría para montar la película, y yo era consciente de que debería dar forma definitiva a lo que estábamos rodando. Me di cuenta de que no podía permitir que una tercera persona se responsabilizara del montaje, no podría vivir con una decisión así. Lo remonté y escribí el texto que se cuenta en primera persona en la película.

**Nosferatu:** Años después de viajar por Estados Unidos emprendió la aventura japonesa. Ha estado varias veces en Japón, y fruto de su fascinación por el país y por Yasujiro Ozu nacería **Tokyo-Ga**. ¿Puede hablarnos de esta experiencia?

**Wim Wenders:** Rodé **Tokyo-Ga** en mi tercer viaje a Japón, y fue un tanto extraño. Eramos dos, mi cámara Ed Lachman y yo. Pasamos allí tres semanas, y nuestra intención era hacer una especie de diario, no un documental. Queríamos seguir la pista de Ozu y ver qué testimonios podíamos encontrar, teniendo en cuenta que en sus películas había observado profundamente los cambios producidos en la sociedad japonesa. Mi idea era mezclar



esta búsqueda con la mirada de un extranjero como yo, que llega al país creyendo conocerlo bien gracias a los filmes de Ozu. Todo fue bastante espontáneo e inocente. Filmamos, por ejemplo, las reproducciones de los platos de comida hechas con cera, que se encuentran en los escaparates de los restaurantes. Entonces me llamó mucho la atención, me fascinó el aspecto artesanal, y fuimos al taller a rodar cómo lo hacían. Hoy quizá no le daría tanta importancia.

**Nosferatu:** ¿Le ha fascinado realmente Japón?

**Wim Wenders:** Sí, más que muchos otros países. He estado ya tantas veces que he dejado de contarlas. ¡Es tan distinto! Siento un enorme respeto por el pueblo japonés y por la manera en que han logrado resolver una serie de problemas que nosotros seguimos teniendo.

**Nosferatu:** ¿Como por ejemplo?

**Wim Wenders:** Vivir tanta gente unos al lado de los otros y con tanta disciplina.

**Nosferatu:** ¿Esta atracción que usted experimenta por Japón no tendrá algo que ver con el hecho de tratarse de una sociedad dominada por hombres?

**Wim Wenders:** Justamente, aunque podemos decir que es un mundo de hombres, te das cuenta de que no lo es tanto. Los japoneses parecen hombres fuertes y duros, pero en realidad son mucho más infantiles que los hombres norteamericanos o europeos. La gran fuerza del Japón es su forma de someterse, su facilidad para la sumisión, sin dejar de ser lo que el francés llama "la fuerza tranquila". Esta predisposición para servir que tienen las mujeres no puede ni

plantearse en Europa. Detrás de esta estructura social que a veces puede parecer dura, existe más cordialidad, ternura y tranquilidad que en ningún otro país que yo haya conocido. En Japón tenemos un modelo a imitar.

**Nosferatu:** En sus películas hay siempre planos aéreos cargados de significado, planos en los que usted o los personajes miran desde las alturas. El plano de apertura de **París, Texas**, con el vuelo del halcón, o las imágenes iniciales de **Cielo sobre Berlín** y ¡**Tan lejos, tan cerca!**, con los ángeles contemplando la ciudad...

"La cámara de vídeo es un instrumento muy democrático, ya que permite a cualquiera crear sus propias imágenes"

**Wim Wenders:** Ya de niño me gustaba mirar desde lo alto, no físicamente, ya que tenía vértigo, sino simbólicamente. Cuando no me encontraba bien o me sentía deprimido, me imaginaba a mí mismo en lo más alto. Era una forma de solucionar los problemas, de poner las cosas en su sitio. Visto desde arriba, nada resulta lo suficientemente importante para no poder ser superado. Ese vértigo que sufría de pequeño acabé perdiéndolo en el cine, cuando me subí por vez primera a un helicóptero para filmar los planos aéreos de **Alicia en las ciudades**.

**Nosferatu:** El tren es una de las imágenes que utiliza usted con más frecuencia.

**Wim Wenders:** El verdadero primer triunfo de la mecánica es el tren, que no casualmente nació al mismo tiempo que la fotografía. Estar en un tren es como estar en el cine, mirar por la ventana es como estar haciendo un *travelling*. Creo que el tren es un elemento muy cinematográfico, y por otro lado ha sido siempre un sueño de infancia, al menos en mi caso. Para los niños de hoy en día quizá sea otra cosa.

**Nosferatu:** Las cámaras *Polaroid* están muy presentes en su cine, sobre todo en los primeros filmes.

**Wim Wenders:** Durante una época la utilicé mucho. Mi fascinación por la *Polaroid* es anterior a la época del vídeo. En la actualidad es absolutamente normal ver una imagen dos segundos después de haberla creado, por lo que la *Polaroid* ha perdido uno de sus atributos. En la época de **El amigo americano** no podíamos imaginar que años más tarde cualquier persona, incluso un niño, tuviera acceso a esa inmediatez de las imágenes.

**Nosferatu:** ¿Y la fascinación por la tecnología en general?

**Wim Wenders:** Soy un fanático de la tecnología.

**Nosferatu:** Exceptuando la televisión.

**Wim Wenders:** No, no creo que se pueda decir eso. Me encanta el vídeo. Me interesa la tecnología, todo lo que comporta, pero no el tipo de lenguaje televisivo que vemos diariamente. La televisión nos llega impuesta del exterior, mientras que con el vídeo se puede seleccionar y elegir. La cámara de vídeo es un instrumento muy democrático, ya que permite a cualquiera crear



sus propias imágenes. En casa tengo un televisor, pero sin conexión exterior, sólo se pueden ver las imágenes que yo selecciono.

**Nosferatu:** ¿Esta fascinación es simplemente estética o porque considera que la tecnología es capaz de mejorar las relaciones, contribuir a una cierta riqueza personal?

**Wim Wenders:** Es la misma fascinación que experimentan los niños ante cualquier nuevo descubrimiento. Me interesa todo lo que ofrece nuevas posibilidades. Ahora es el ordenador, pero la fascinación es la misma que se debió experimentar cuando apareció la imprenta. No veo nada negativo en las nuevas tecnologías, y no estoy de acuerdo con los que afirman que destruirán la imaginación de los niños. Mis padres me dijeron que los cómics iban a destruir mi vida, mi fantasía, que debería leer libros. Lo que mis padres pensaban de los cómics, hoy se aplica a los vídeo-juegos.

**Nosferatu:** Una simple curiosidad. En todas sus películas hay un momento en que aparece, y de manera explícita, un



*Tokyo-Ga*  
(Tokyo-Ga, 1985)

anuncio de Coca-Cola. ¿Le han dado dinero alguna vez?

**Wim Wenders:** Podéis poner que jamás he recibido dinero de Coca-Cola. Hoy es imposible filmar en el exterior de una ciudad sin encontrar un anuncio de esta bebida.

**Nosferatu:** Se ha comentado que cuida mucho su aspecto en las presentaciones en público.

**Wim Wenders:** No me lo parece. Actualmente no tengo tiempo de cuidarme.

**Nosferatu:** ¿Y este constante cambiar de gafas...?

**Wim Wenders:** En cuanto a las gafas, es cierto. Es impor-

tante sentirte cómodo con ellas y la verdad es que terminas por convertir en casi erótica tu relación con ellas.

**Nosferatu:** ¿En qué estado se encuentra su proyecto con Michelangelo Antonioni?

**Wim Wenders:** Lo rodaremos este otoño. Está basado en cuatro relatos suyos, aparecidos en el libro *Bowling sul Tevere*. Son historias que tienen elementos novelescos y también de proyectos cinematográficos que no ha podido realizar. El director es él, pero debido a su enfermedad que le impide hablar, intentaremos que se encuentre en la situación más cómoda posible. Para que esto se produzca, necesita a otro director a su lado.

WIM WENDERS



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