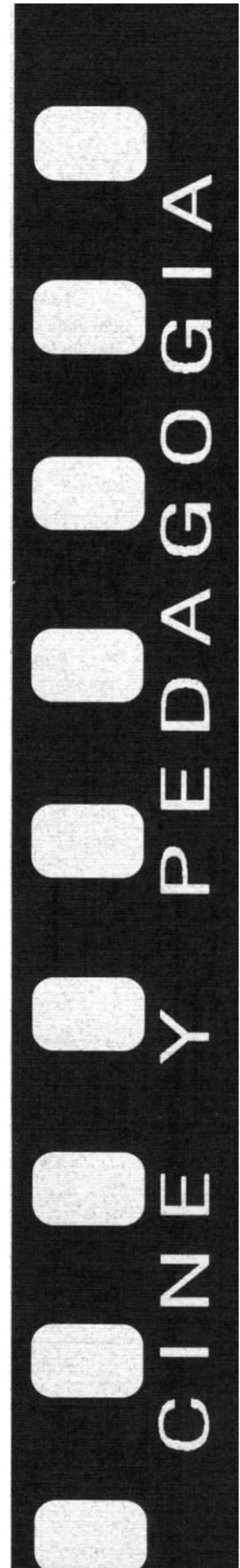


BILDUNG Y NIHILISMO.
NOTAS SOBRE FALSO MOVIMIENTO,
DE PETER HANDKE Y
WIM WENDERS

*Jorge Larrosa **



Bildung y nihilismo. Notas sobre Falso Movimiento, de Peter Handke y Wim Wenders

- **Resumen**

La descentración experiencial, vivida por un personaje, permite al autor revisar las formas del viaje de formación hacia una identidad no lograda, mediante una exploración de las dificultades en la escritura y el lenguaje, en una época sin referentes absolutos. Se pretende, pues, una revisión del lenguaje del cine como alternativa formativa en un momento en que la formación parece diluirse.

Bildung and Nihilism. Notes on "Falsche Bewegung" by Peter Handke and Wim Wenders

- **Abstract**

The decentralisation of experience lived a character allows the author to analyse the various ways a formative passage takes towards an unsuccessful identity, through the exploration of the difficulties in writing and language, in a time where absolute referents are not visible. A review the cinema language as an educational alternative is intended at a moment when formative preeminence seems to be diluted.

Bildung et nihilisme. Notes sur le film "Falsche Bewegung" de Peter Handke et Wim Wenders

- **Resumé**

La décentration expérientielle de l'un de personnages du film permet à l'auteur de passer en revue les formes du voyage de formation vers une identité ratée, par l'exploration des contraintes dans l'écriture et le langage, à une époque sans repères absolus. On vise donc une révision du langage du cinéma en tant que choix formatif, à une période où la formation semble se diluer.

Profesor, Universidad de Barcelona.

Dirección: thilb06d@d5ub.es

Palabras claves: formación, novela de formación, escritura, lenguaje, experiencia

Keywords: formative process, Bildungs román, writing, language, experience

Motsclés: formation, Bildungs Román, écriture, langage, experience.

LO que voy a hacer a continuación es contar algunos fragmentos de un guión cinematográfico y de una película con la intención de proponer, a partir de ahí, alguna reflexión que quizá no sea del todo impertinente sobre una de las formas que adquiere el viaje de formación en la época del nihilismo, si es que ese viaje emblemático en relación al que la tradición clasico-romántica pensaba el secreto de la experiencia, del aprendizaje de la vida, del descubrimiento de uno mismo y de la conquista de la expresión, aún puede llamarse hoy viaje de formación.

El guión se titula *Falso Movimiento* y fue escrito por Peter Handke entre julio y agosto de 1973 en Venecia, sobre el Gran Canal, en una habitación de hotel. Habría que recordar que *Falso Movimiento es* una obra previa a la gran tetralogía que se inicia en 1979 con *Lento Regreso*, y forma parte de una serie de obras que tienen como motivo central los avatares, las dificultades y, a la postre, la imposibilidad de una suerte de viaje constituyente hacia la escritura que es indiscerniblemente un viaje hacia uno mismo, hacia el mundo y hacia la comunicación con los otros, entre las que destacan: *Carta breve para un largo adiós*, de 1972, y *El momento de la sensación verdadera de* 1975. La película, del mismo título, fue realizada en 1974 por Wim Wenders, con Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, Hans-Werner Blech y una jovencísima Nastassia Kinski, y era la tercera colaboración cinemato-

gráfica entre Wenders y Handke, después del cortometraje musical *3 L. Ps. americanos* y de *El miedo del portero ante el penalti*. Por otra parte, y en relación ahora con la filmografía de Wim Wenders, *Falso Movimiento* es la película central de ese magnífico tríptico de *road movies* planteados como viajes iniciáticos de errancia e incomunicación, de búsqueda de uno mismo y de anhelo de instantes llenos de sentido, que se inicia en 1974 con *Alicia en las ciudades* y culmina en 1976 con *Al hilo del tiempo*.

Falso Movimiento constituye una adaptación libre de una novela que, tanto Handke como Wenders, habían releído por casualidad simultáneamente y que habían decidido reescribir juntos, literaria y cinematográficamente, una vez hubiera transcurrido el tiempo suficiente para haberla olvidado: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, aparecido en 1795 y considerado enseguida como el prototipo del *Bildungsroman*. Handke y Wenders, trasladan al personaje de Goethe a la Alemania contemporánea, a esa Alemania mancillada por el nazismo y profundamente transformada por el auge económico de los 60 y los 70 que ellos van a recorrer en sus colores otoñales tratando de pulsar su clima moral y, al mismo tiempo, tratando de ver hasta qué punto todavía puede constituir el medio de un relato. Como su ancestro goetheano, el Wilhelm de *Falso Movimiento* padece vitalmente, en su propio vacío, en su propio desánimo y en su propio desconcierto, las incertidumbres de su tiempo: no sabe quién es ni lo que quiere, se sabe inútil y sueña vagamente con un destino artístico, se siente desplazado de sí mismo y de su mundo, no tiene un lugar social ni nada que lo vincule, sufre de incomunicación y de soledad, y va a iniciar un viaje de aprendizaje de la vida y de búsqueda de sí mismo. Pero si la moraleja de la novela de Goethe, como su autor confesó a Eckermann, era que a pesar de todos los errores y de todas las tonterías, el hombre llega finalmente a buen puerto conducido por una especie de impulso superior, Handke y Wenders, invierten el planteamiento: aunque impulsado por un deseo artístico embellecido por una cierta ingenuidad adolescente y siempre a punto de desfallecer, Wilhelm no se forma ni llega nunca a ningún sitio, ni siquiera tiene experiencias de las que pueda apropiarse, y su viaje no es otra cosa que una errancia sin sentido al cabo de la cual no aprende realmente nada.

No entraré en demasiados detalles sobre *Bildungynihilismo*, los dos términos en cuya conjunción he situado las páginas que siguen, pero sí que intentaré ofrecer un mínimo contexto en el que hacer inteligible el comentario a *Falso Movimiento* y, quizá, ampliar su alcance para hacerlo funcionar como un ejemplo de algo de lo que somos y de lo que nos pasa o, mejor, como un ejemplo del lugar en el que se asienta nuestra imposibilidad de ser algo y de dar sentido a lo que nos pasa.

Sólo apuntaré que el concepto de *Bildung os* quizá el gran concepto del humanismo alemán, un concepto que muestra una elaboración filológica, pedagógica y filosófica enormemente rica y que constituye, además, la estructura subyacente del *Bildungsroman*, de ese subgénero de la novela que Karl Morgenstern identifica, nombra y define por primera vez en 1820 como el relato de *"la formación del héroe, en su comienzoy en su desarrollo, hasta un ciertopunto de su realización"*. La importancia de ese modelo novelístico es tal que, por ejemplo, Lukács le dedica todo un capítulo de su hoy sepultada pero todavía imprescindible *Teoría déla Novela y Bajtín*, autor hoy de moda, todo un libro, ese libro titulado *ElBildungsroman y su importancia en la historia del realismo (hacia una tipología histórica de la novela)*, cuyo manuscrito, como cuenta el escritor de la película *Smoke*, fué destruido en los bombardeos alemanes de los últimos meses de la invasión de Rusia, y las notas y los materiales preparatorios que Bajtín conservaba fueron utilizados como papel de fumar por el propio Bajtín, empezando por el final, por lo que sólo queda un fragmento compuesto por unas pocas páginas iniciales en el que el género queda caracterizado como el relato de la trayectoria vital del héroe en su proceso de llegar a ser, y en relación a un mundo que va siendo interpretado y dotado de sentido por el protagonista en función de su propia experiencia. Pero dejemos que sea Josep Murgades, el traductor al catalán del Wilhelm Meister de Goethe, el que defina el género como *"una no vela que tiene como héroe a unjoven inexperto, dei que el autor, con un tratamiento entre irónico y distanciado, nos describe diferentes estadios del proceso evolutivo que sigue hasta conseguir, sino unos objetivos claramente definidos, sí al menos una maduraciónplena de supersonalidad en consonancia con los imperativos comunitarios déla sociedad"*.

Me gustaría situar el comentario que voy a hacer de *Falso Movimiento* en el interior de una historia más larga, puesto que quizá pueda recorrerse gran parte de la literatura europea de entresiglos y posteriormente de entreguerras, desde la descomposición de los supuestos que estructuraban el *Bildungsroman* clásico. La *Bildung goetheana* está estructurada en torno a dos ideas reguladoras esenciales: La primera, es un determinado ideal de personalidad armónico y unitario. La segunda, la posibilidad de un mundo habitable y dotado de sentido. Desde la primera de esas ideas, la formación del individuo puede considerarse como un desarrollo integral y continuado de sus inclinaciones y posibilidades, conducido por una suerte de fuerza organizadora que, a través de una sucesión de encuentros y vicisitudes, conduce a la constitución de una personalidad libre integrada en una humanidad realizada. Desde la segunda idea, el mundo es un suelo en el que arraigar y crecer, una totalidad de sentido en la que las existencias individuales pueden habitar y la formación consiste en una inserción en la continuidad de una tradición y de un lenguaje y en una integración en una comunidad cultural orgánica. Nadie conoce mejor que Goethe la dificultad de la relación entre la construcción individual y el sentido del mundo. Pero nadie afirma con tanta vehemencia la necesidad de enfrentar esa dificultad y la posibilidad de vencerla siquiera de una forma irónica y sinuosa.

La literatura posterior a Goethe testifica la existencia de un desgarramiento insalvable en la idea misma de *Bildung*, quizá, no hace otra cosa que expresar una y otra vez ese desgarramiento. La novela no sólo va a mostrar el abismo entre el yo y el mundo, sino también la imposibilidad del yo y la desaparición del mundo. Los personajes no pueden encontrar el valor y el sentido de su propia existencia, no pueden afirmar que vivan una vida plenamente suya, y sólo pueden sentirse como expatriados de un mundo compuesto por estructuras anónimas e impersonales que les aparece además como completamente incomprensible. En la objetividad del lenguaje se enajena su experiencia, que queda por tanto o bien falsificada o bien incomunicable, y la opción que se presenta a los personajes presenta dos alternativas igualmente mortales: el anquilosamiento en una identidad burguesa y convencional, y por lo tanto falsa, o la errancia sin

unidad y sin sentido en los márgenes del mundo y en el vacío existencial.

Peter Handke, ha jugado en numerosas ocasiones; sobre todo en sus obras intermedias, aquellas que están entre los primeros textos experimentales que se dirigen explícitamente a la demolición del lenguaje recibido y su escritura más madura, más "constructiva" y más propia; a poner sus escritos a la sombra del *Bildungsroman*. Como si, manteniendo la centralidad de una constante reflexión de la escritura sobre la escritura, el problema esencial fuera ahora el de la identidad, aunque se trate de una identidad que sólo puede ser penosamente atisbada en la escritura misma. La estrategia narrativa es simple: se trata de tomar un modelo, de parodiar su forma, pero de imprimirle como una cierta torpeza, como una cierta dificultad expresiva, de forma que la cualidad convencional del relato se haga más evidente. Aquí, tomando el *Bildungsroman* como máscara retórica, Handke está utilizando la ironía romántica, pero esto no quiere decir, en un sentido trivial de lo irónico, que se disuelva la seriedad de las cuestiones que están en la base de la escritura. El mensaje se vuelve irónico cuando está trabajado literariamente de una manera reflexiva, es decir, con el suficiente distanciamiento para que quede clara su cualidad retóricamente construida. Y en eso Handke continúa fiel a la crítica del lenguaje propia del romanticismo, aunque sea una crítica implicada en la escritura misma, sin un procedimiento o un método que pudiera abstraerse conceptualmente.

Por eso, *Falso Movimientos?*, un relato sobre la extrema dificultad del lenguaje cuando pretende liberarse de los clichés, de ese lenguaje oído a diario y que no dice nada, de ese lenguaje de hojalata propio de la era de la comunicación, y cuando pretende librarse también de las formas literarias dadas que, convertidas en método, se convierten también en falsificaciones. Por un lado los personajes de la película hablan siempre con naturalidad, pero con un enorme esfuerzo, casi siempre sin ninguna esperanza de lograr una verdadera comunicación y, muchas veces, para no decir otra cosa que la dificultad de hablar. Y por otro lado, el relato mismo avanza también con extrema dificultad, evitando las formas que lo convertirían de una manera evidente y trivial, y por tanto falsa, en relato. Y todo eso doblado, en

la película, por una reflexión que es quizá consubstancial al cine: la cuestión de la mirada, del ver y del hacer ver. Wenders lo dice con claridad: *"el tema de mi película puede resumirse así: cómo abarcar el mundo con el lenguaje"*.

Podemos encontrar aquí las afinidades entre Wenders y Handke, la insatisfacción con el lenguaje recibido, la crítica constante de los clichés, la búsqueda minuciosa y casi maniática de un lenguaje (literario en un caso, cinematográfico en otro) en el que las cosas puedan aparecer en su pureza. En ambos casos es cuestión de atención, de una atención sin curiosidad, sin tensión, casi pasiva, de una pasividad pasional, pero que expresa, en su extrema dificultad, el enorme esfuerzo que se requiere para que las cosas, incluso las más banales, las más cotidianas, las más simples, no se nos den ya falsificadas por esos esquemas fosilizados de percepción que, justamente por ser convencionales, nos dan una falsa sensación de realidad. El problema que, durante años, orientó el trabajo de Wim Wenders fué el de narrar, con imágenes, la deriva de unos personajes que oscilan, entre aburridos y melancólicos, entre una visión del mundo que se ha vuelto cliché y la irrupción de ciertos acontecimientos que les fuerzan a mirar lo aún no visto. Del mismo modo que la escritura de Handke atiende a la aún no descrito, a experiencias aún no registradas, a formas aún inéditas que tiemblan en las grietas de silencio, que se abren a veces en el súbito apartarse de un lenguaje que se ha vuelto hostil e inexpresivo; los personajes de Wenders saben que las imágenes cliché les han vuelto ciegos, como los personajes de Handke saben que el lenguaje-cliché les ha vuelto mudos.

Tomemos primero el arranque de la película en varios pedazos y dejemos que sea el propio Wim Wenders el que describa el primero, la localización inicial, la aparición del espacio: *"Creo que en los dos primeros planos de la película he conseguido dejar bien claro eso: alguien de quien se habla y de quien, al mismo tiempo, puede verse algo. El primer plano sobrevuela el Elba hasta que se ve la ciudad de Glückstadt. Entonces el vuelo desciende hasta que se ve la plaza del mercado y la iglesia; por detrás de la iglesia pasa un helicóptero, y entonces la cámara retrocede y nos muestra a quien precisamente acaba de ver el helicóptero, es decir, a Wilhelm que mira desde su ventana. La película comienza por tanto como*

un relato, como en Goethe, desde arriba y total. Entonces se traslada a una observación subjetiva. Creo que he mostrado esta mezcla en los dos primeros planos: alguien de quien se habla y que al mismo tiempo se presenta ".

Después del espacio, un gesto: el puñetazo con el que Wilhelm rompe el vidrio de la ventana ensangrentándose la mano. Un puñetazo que transmite una sensación de encierro, quizá una necesidad, para el joven aprendiz de escritor, de atravesar, rompiéndolo, lo que falsea la mirada y le separa de la realidad, o acaso como un ansia de aire libre y de espacios abiertos, sin la fijación del punto de vista seguro pero limitado constituido por la ventana del hogar. Porque lo que Wilhelm golpea no es sólo el encierro en un espacio angosto que impide el movimiento y que limita la mirada, sino el encierro de la conciencia en una serie de mecanismos de obediencia que a la vez la constituyen y la determinan porque son formas paralelas de identidad y esquemas de percepción.

Después del puñetazo, las primeras palabras. El primer personaje que habla es la madre, descuidadamente, mientras se peina quitándose los rulos. Sus primeras palabras son para alegrarse de la mudez y del malestar de Wilhelm y para expresarle su deseo de que se vaya de casa. Ella también sabe que esa vida no es vida e informa a Wilhelm que ha decidido vender el negocio familiar. Y, en una sección omitida por Wenders en la película, Wilhelm, sonriendo, muestra un recorte del periódico local en el que hay una fotografía de la plaza del mercado, con Wilhelm entre los transeúntes, y relata el origen de su desasosiego: *"Me he dado cuenta que durante todos estos años no he sido otra cosa que este paseante cualquiera en la foto. La foto, entonces, era todo lo que podía decirse de mí. Tengo que saber más sobre mí mismo. Ya hay momentos donde me hago el efecto de una simple rúbrica en una estadística. Salgo hoy mismo. Sólo me queda hacer la maleta".*

Y, después de un paseo en bicicleta lento, solitario y melancólico, filmado con una enorme serenidad, las primeras palabras escritas, las que Wilhem escribe sentado en una cabana de la playa, en su cuaderno, escribiendo allí el deseo y la dificultad de la palabra: *"No estoy desesperado, solamente estoy ausente, irritado. Desde hace dos días no he conseguido decir una palabra. Tengo la impresión de que mi lengua*

ha desaparecido de mi boca. Pero toda la noche hablo en sueños, dice mi madre. Me gustaría con vertirme en escritor. Pero ¿cómo es posible sin tener ganas de los otros?' Como Hofmannsthal en la última escritura de Lord Chandos, Wilhem ha perdido la lengua y, cuando intenta algo, sólo es capaz de escribir una y otra vez la palabra mar o de hacer una lista de los nombres de los objetos que hay a su alrededor, abandonados como él y sin otro sentido que el de estar ahí, aislados unos de otros, reducidos a una presencia material y a un nombre común, sin unidad orgánica que forme un conjunto, sin historia que los entrelaze. Y como el Jacinto de *Los discípulos en Sais*, de Novalis, siente además esa ausencia y ese desasosiego, ese malestar indefinido, ese malhumor sin causa y sin objeto, que le sitúa de entrada en la posición del *outsider*, del desarraigado, de ese ser que ya no encaja ni en su mundo ni en sí mismo y que, por eso, está predispuesto a cualquier estímulo que le saque de casa puesto que ya la ha perdido o quizá nunca la tuvo.

En la maleta, dos libros. Uno de ellos, *Escenas de la vida de un don nadie*, de Eichendorff, como si después de la referencia un tanto grandilocuente al *Meister* de Goethe que le sirve explícitamente de modelo, Handke quisiera proponer un pequeño desplazamiento: el que va del relato de la formación de un "alguien" que en definitiva no es otra cosa que la identidad social que se determina por un matrimonio de oportunidad y por una profesión útil, eso que está contenido en la expresión burguesa de "llegar a ser alguien" en el estrecho sentido de ascenso social y que tan certeramente denunció Novalis en su célebre frase sobre la novela de Goethe cuya trama caracterizaba como *"el triunfo de la naturaleza económica" y "el peregrinaje hacia un título de nobleza"*, al relato de la formación o de la no-formación de un "don nadie", mucho más próximo al *Antón Reiser* de K. P. Moritz, de 1785, sintomáticamente bastante más leído ahora que el *Meister* goetheano, en el que se relata una formación que no es un ascenso presidido por la esperanza sino una caída presidida por el miedo, la imposible adaptación a un contexto social que, como sistema de necesidades, no permite la integración sin escisión y sin renuncia, sin represión en suma de la propia naturaleza. El libro de Eichendorff presenta a un trotamundos romántico, muy alabado por cierto por Thomas Mann en *Consideraciones de un apolítico*, que es el ancestro de

ese personaje libre, ocioso y perpetuamente fugitivo que se opone a cualquier constrictión social, que es incapaz de cualquier integración social, útil o productiva, que elude cualquier atadura y cualquier compromiso, y que se entrega alegremente al fluir de la existencia manteniendo una constante disponibilidad, una constante apertura frente a lo que le sale al encuentro. El segundo libro que Wilhelm carga en su mochila es *La educación sentimental* de Flaubert, esa novela de ausencia, ese libro sobre nada, de argumento vacío, que Kafka admiraba quizá porque en ella puede encontrarse también, como en su obra, la futilidad de una existencia sin sentido que fluye melancólicamente hacia la nada al hilo de acontecimientos menores, intrascendentes y a menudo ridículos.

Poco después, en una rápida parada del taxi que les conduce a la estación, Handke describe el primer adiós a una muchacha asomada a una ventana, un adiós doblado de un deseo: *"Janine, me voy, me voy al sur (...). Me gustaría enamorarme de alguien"*, como si esa Janine que parece un trasunto de la Marianne del Meister goetheano, de la mujer que Wilhelm abandona tras un desengaño abandonando al mismo tiempo su destino previsto y prescrito, tuviera que ser también abandonada, pero ahora con esa sequedad propia del mejor Handke, sin palabras y sin razones, sin sentimentalismos, simplemente porque una vez se ha tomado la decisión de marcharse ya se siente lejana, para conquistar un amor propio y personal, encontrado al albur del viaje.

Y enseguida, en la estación, el discurso de despedida de la madre con esas primeras palabras realmente magníficas en su desnudez, en su indigencia, en su desamparo y, por qué no, en su irónica ternura: *"No puedo darte lecciones para el camino, puesto que yo misma no he aprendido nada. Todo lo más podría decirte: come caliente una vez al día, o también: lávate los dientes"*. Y a continuación de esas palabras desoladas, unos consejos formulados de un modo un poco más grandilocuente que no son sino la antítesis de la moralina contenida en el patrón narrativo goetheano. Lo único que hace la señora Meister, con una cierta solemnidad no exenta de ironía (quizá por eso la versión cinematográfica elude esta despedida y hace que sea la voz en off de Wilhelm el que la cuenta, mientras su madre vuelve al coche),

es prevenir a su hijo contra la determinación, contra la aceptación resignada de los propios límites, contra el establecimiento de vínculos que pudieran constituir ataduras inhabitables, y contra esa forma de integración social burguesa que es la profesión útil, es decir, contra la moralina de la resignación y del conformismo que subyace al *Meister goetheano*. Dice la madre: *"Pero hay una cosa que debes aprender: que no debes dejarte atar a nada. Sino te con vertirás en extranjero para tí mismo y los otros permanecerán también solamente como una cosa indefinible (...). Y no te dejes intimidar si alguien te dice que no eres útil a nadie y te hace observar la seriedad del trabajo del médico o del artesano: sabes, todas las personas con actividades bien precisas me recuerdan a caracoles que se secan en la hierba segada demasiado corta. Sé activo pero no te fijas fronteras "*.

Y el viaje comienza. Vista aérea del tren saliendo de la ciudad y enseguida un travelling magnífico sobre el campo y la estación. Y la superposición de los raíles y de las líneas del libro que Wilhelm empieza a leer: el viaje, la escritura y el cine, el travelling como metáfora de la escritura, el rail invisible que porta la cámara y las rayas invisibles de la escritura sobre las que marchan las letras como soportes de un viaje sin retorno. Wim Wenders escribirá años más tarde: *"el tren y el cine, el uno hace viajar el cuerpo, el otro el espíritu, pero sobretodo ambos hacen viajar los ojos... Un viaje en tren es pues una película, un travelh'ngeffimero que hapasado antelosojos de un solo espectador y del que se ha perdido el negativo... Las películas hermosas y los viajes hermosos en tren abren los ojos y el corazón y crean a venturas en el espacio y en el tiempo. Los dos son grandes educadores, quizá seapor eso que los dos son especies en peligro de desaparición "*.

Enseguida los primeros encuentros, propiciados por el azar, que dan a los personajes de la película esa estructura casi coral de viaje-ro-con-compañeros-de-viaje tan novelesca y, a la vez, tan cinematográfica: un grupo que se hace, viaja unido durante un tiempo y, al final, se deshace. Primero un viejo músico que sangra de la nariz y que se revelará después, cuando cuente su historia, como un ex-nazi asesino de un judío, y una misteriosa adolescente que le acompaña haciendo juegos malabares. Ambos trasuntos de Laertes y de Mignon, personajes de la novela de Goethe. Después Teresa, una actriz que

Wilhelm ve por primera vez en otro tren, mientras ambos marchan a la misma velocidad, en una de esas escenas soberbiamente montadas en la que un tren en marcha se ve desde otro tren en marcha y una mirada en travelling se encuentra con otra mirada que se mueve también en un travelling ferroviario y cinematográfico, ambos provisionalmente paralelos.

Una vez montado el grupo, el tema explícito del relato es el de la así llamada literatura comprometida o, en los términos de la película, qué significa escribir políticamente. Pero en el fondo late el problema de qué es aún, hoy en día, contar, cuando la así llamada Realidad produce una extraña sensación de irrealidad, la así llamada Historia parece extrañamente falsa y además está llena de cadáveres y de culpas sin expiar, la así llamada Comunidad Política es seguramente una impostura, el así llamado Paisaje ahoga la mirada y el así llamado Yo no es sino una identidad espúrea que, tras su aparente solidez y seguridad, no puede quebrar el miedo. Por eso Wilhelm percibe a los realistas como seres *"que se han convertido en sonámbulos a fuerza de realidades"*; por eso se sabe sin memoria y confiesa al viejo ex-nazi que no tiene sentido del pasado; por eso es incapaz de leer el periódico y desearía el fin de lo político como condición de una vida digna de los hombres; por eso se sabe sin sentido de la observación y dice que no sabe ver.

Siempre la dificultad de hablar. Wilhelm sólo es capaz de reír cuando está a solas y únicamente con una especie de risa que le nace en el interior de la boca; dice, hablando solo, que lo importante para él, lo que realmente necesita, no es tanto escribir como querer escribir; siente la imposibilidad de hablar de manera política porque siente que las palabras disponibles no tienen nada que ver con él; la única historia que cuenta a sus compañeros es sobre la futilidad de las palabras: *"Finalmente fué capaz de decirle que la amaba. En el instante en que dijo te amo, ella tomó por casualidad un mondadientes y a partir de ese instante él se puso a odiarla para toda la vida"*; todo lo que quiere decirle a Teresa deviene sin objeto y sin consistencia, arrastrándose dentro de él desgánadamente, como si él no lo pensase. A lo largo de toda la película es el malestar del lenguaje el que no le deja escribir de política y el que no le deja hablar de amor, el que no le deja, en

definitiva, encontrarse con los otros, esa condición que, al principio de la película, parecía esencial para convertirse en escritor.

Siempre también la dificultad de ver. Una escena-clave de la película es una suerte de paseo filosófico que los cuatro protagonistas realizan con Bernhard Landau por una carretera llena de curvas, en medio de los viñedos que dominan el valle del Rin, hablando de lo real y lo imaginario, del arte, de la historia, de la mirada o de los sentimientos. Durante todo el paseo suenan a lo lejos los disparos de fusil de los cazadores como si una amenaza sorda atormentase el paisaje falsamente sereno y falsamente hermoso de esa mañana de otoño. Wenders, orgulloso de esa escena, insistió en el carácter oprimente del paisaje, en el modo como transmite un sentimiento agobiante y como de violencia latente: *"Los paisajes de Falso Movimiento tienen la posibilidad de ser bellos, pero solo la posibilidad, a causa de la brutalidad de la Historia (...). Estos paisajes no elevan el espíritu, como los de Goethe. En ellos uno no se siente libre ni ligero"*

Pero Wilhelm ha empezado a reconocer su propia mirada y el modo como esa mirada puede, quizá, convertirse en lenguaje. *"No tengo lo que se llama el don de la observación, pero, eso es al menos lo que imagino, soy capaz de una especie de mirada erótica. De repente algo que siempre he omitido me golpea. Entonces, no solamente lo veo sino que me pongo a experimentarlo como un sentimiento. Eso es lo que entiendo por mirada erótica. Lo que veo no es ya solamente un objeto de observación sino una parte intensa de mí mismo. Es lo que antes se llamaba la contemplación de los seres, creo. Un detalle se convierte en el signo de todo. Entonces no escribo algo que simplemente he observado, como hace la mayoría de la gente, sino algo vivido"*. En primer lugar la mirada erótica, la que da lo vivido. En segundo lugar, el arte de cerrar los ojos para que aparezca la imagen que permanece oculta cuando se mira con los ojos abiertos: *"A veces miraba fijamente, justo delante de mí, sin mirar nada a propósito. Después cerraba los ojos y sólo en la imagen que resultaba podía verlo que había tenido delante de los ojos, incluso cuando escribo cierro los ojos y veo, entonces, muy claramente las cosas que no quería percibir con los ojos abiertos"*. Y, por último, el distanciamiento del recuerdo: *"Cuando esté sólo, le dice Wilhelm a Teresa, podré acordarme de nuevo y sobre todo de tí y cuando pueda acordarme de nuevo me*

sentiré bien y tendré otra vez ganas de escribir. La escritura será por fin evidente como el desenrollarse del recuerdo".

El final de la película, tras la disolución del grupo, es un último plano que muestra a Wilhelm contemplando el paisaje desde la más alta montaña de los Alpes bávaros, el Zugspitze. Pero Wilhelm parece saber ya que es ahí donde Leni Riefenstahl, la cineasta oficial del nazismo, ha situado sus películas de montaña y parece ser extrañamente consciente, como dice un personaje de Alain Tanner, que *"nuestras montañas no son portadoras de ninguna verdad, de ninguna virtud"*. Su viaje ha terminado, ha atravesado ya Alemania de norte a sur, hasta la frontera con Austria, pero no ha sido un viaje ascendente puesto que arriba, en la montaña, también es imposible mirar y escribir. Aún está habitado por el mismo tedio, el mismo desasosiego y el mismo desconcierto que tenía al salir. Sólo ha sido capaz de actos fallidos: su ternura ha sido una equivocación, sus amenazas al viejo ex-nazi no se han cumplido, sus riesgos han sido inútiles, sus impulsos de escribir han quedado siempre interrumpidos, nada más que gestos en el vacío, actos fallidos, falsos movimientos. Sus últimas palabras en la película son de duda y de frustración: *"Esperaba un acontecimiento como quien espera un milagro... ¿Por qué he huido, por qué he dejado a los otros? Tenía la impresión de haber errado alguna cosa, y de errar alguna cosa en cada gesto nuevo"*. Pero en el guión de Handke no había palabras en la cima del Zugspitze, solamente la nieve blanca y el cielo gris, como una página en blanco o como una pantalla vacía, y el ruido de la tempestad, y abriéndose paso en ese ruido, imponiéndose poco a poco, el sonido de las teclas de una máquina de escribir.

En el viaje de formación, parecen decirnos Wenders y Handke, la búsqueda de los otros y del yo es inseparable de la escritura, no tiene lugar sino en el espacio de la escritura, pero la escritura es inseparable de la imposibilidad de la escritura y del viaje que conduce a la (imposible) escritura. Quizá toda la película pudiera contemplarse como el relato del fracaso del relato, de la imposibilidad de apresar los acontecimientos en una trama, de la ausencia de cualquier intriga en la que pudiéramos reconocernos. Y es ahí donde la obra escapa a cualquier optimismo educativo, a cualquier idea de progreso, a cualquier historia en la que el personaje pueda tramar demasiado fácil-

mente su propio destino. Pero si *Falso Movimiento muestra* constantemente la resistencia a que el viaje de formación resulte falso porque atravesase un mundo falseado y porque constituya una identidad espúrea, sí nos pone en guardia una y otra vez contra las convenciones de los relatos demasiado seguros, demasiado tramados, demasiado consistentes en los que podríamos buscar un sentido falso a lo que hemos llegado a ser, también es verdad que trata de evitar tanto la sátira como el hacer hincapié, dramáticamente, en la impenetrabilidad del mundo y en el extravío del sujeto. *Falso Movimiento no* es un texto que se limite a la crítica humorística de las formas convencionales de pensar la formación y tampoco es un texto que enfatice solemnemente el carácter trágico de la imposibilidad de la formación. Tanto el sentido del humor como la solemnidad impostada son extraños a Wenders y a Handke. Como también la locuacidad vacía propia del mundo de la comunicación y de las opiniones. Su relato es sobrio, serio, lleno de silencios helados, entrecortado, extremadamente lacónico y dicho en voz baja. Su dificultad expresiva es menos incapacidad que reticencia. En la era de la sospecha, tanto Handke como Wenders saben muy bien que cualquier historia es una impostura, un orden que se impone, falseándolo, al desorden verdadero. La pretensión de ordenar lo que somos en una historia es escandalosa. En *Falso Movimiento* predomina el descentramiento, esa pérdida del hogar, del lugar propio y del yo que se encuentra en la mejor literatura moderna y en el mejor cine. Predomina también lo fragmentario, la ausencia de intriga. Pero durante el recorrido todo se mantiene como en suspenso, en una especie de escritura nómada que trata de realizar en la deriva un imposible. Por eso el relato transcurre moviéndose siempre en un filo de navaja que es a la vez una línea de fuga, el raíl de un travelling o la raya de un cuaderno de notas, como dice Wim Wenders a propósito de su película: *'siempre sobre el punto de equilibrio entre lo falso y lo justo'*

FICHA TÉCNICA

CINE Y PEDAGOGÍA

Título original: **Falsche Bewegung.**

Título en español: **Falso movimiento**

Año 1975. 35 mm. Eastman color. 103 minutos.

Dirección: Wim Wenders.

Producción: Solaris Film (Munich) y WDR (Colonia).

Director de producción: Peter Genée.

Escrita por *Peter Handke* según una adaptación de "Años de aprendizaje de Wilhelm Meister", de Goethe.

Fotografía: *Robbie* Müller.

Montaje: Peter Przygodda.

Música: Jürgen Knieper.

Intérpretes: *Rüdiger* Vogler (Wilhelm), *Hanna* Schygulla (Therese), *Hans-Christian* Blech (Laertes), *Nastassia* Kinski (Mignon), *Peter* Kern (Bernard Landau), *Marianne* Hope (señora Meister), *Ivan* Desny (industrial), *Lisa* Kreuzer (Janine).

Rodada en Glückstadt, Hamburgo, Bonn, Ósterpai, Boppard, Frankfurt y Zugspitze.

