



Fotografia ©Christian Liliendahl

Wim Wenders a los 70

JUAN CARLOS
GONZÁLEZ A.

En abril de este año apareció publicado *4 Real & True 2! Landscapes. Photographs*, un nuevo libro de fotografías de Wim Wenders, tomadas en lugares tan dispares como Cuba, Israel, Japón, Alemania y Estados Unidos. En el libro hay un poema en prosa en el que Wenders nos tranquiliza frente a la capacidad de las imágenes captadas por una cámara para reflejar la realidad. El realizador alemán escribe:

Puedes creer en tus ojos,
Tanto como podrías asomarte por la
ventana en la mañana y entender que:

Este camino, este jardín, esa torre elevada,
todos ellos existen, y están allí, ¡tal como yo!

Puedes mirar estas fotografías con la
misma certeza.

Ahora retrocedamos cuarenta y un años, hasta 1974, cuando Wenders estrena *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*), su cuarto largometraje. Ahí nos presenta a un fotoreportero alemán llamado Philip Winter (el actor Rüdiger Vogler) que toma instantáneas con su Polaroid buscando

una imagen que refleje con certeza lo que sus ojos ven. Pero no la encuentra. Lo que su cámara capta no se parece a la realidad ni le hace justicia. Es una imagen incompleta, carente de contexto, de significado. No puede confiar en esas fotografías para recordar apropiadamente los senderos que recorrió en su viaje por Estados Unidos, ni le sirven para probar que estuvo allí. Queda por ello en un limbo emocional del que solo una niña —Alicia—, que el azar pone en su camino, consigue liberarlo.

Desde esa época, tan temprano en su carrera, Wim Wenders buscaba darle validez y sentido a la imagen y encontrar belleza en ella misma, sin depender de un hilo narrativo conductor. En eso era muy consecuente con la escuela de cine de Munich, de la que provenía tras haber fracasado en su intento de estudiar en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en París. Wenders fue uno de los jóvenes realizadores alemanes adscritos al “nuevo sensibilismo”, menos vinculados a los temas sociales que los egresados de la escuela de Berlín. Los sensibilistas pretendían explorar la imagen como un fin en sí misma. Fue esa “una especie de escuela para aprender a percibir agudamente espacios, paisajes y movimientos, una escuela de la mirada” (Álvarez, 1993: 6B). Su trabajo de grado fue a su vez su primer largometraje, *Summer in the City* (1970).

En *Alicia en las ciudades*, Wenders expresaba todavía sus dudas frente a la capacidad expresiva de la fotografía —y por ende del cine—, pero lo paradójico es que la película que utiliza para decirnos eso es una de las muestras más contundentes de su enorme sensibilidad y coherencia como artista. Rodada en 16 mm, *Alicia en las ciudades* se antoja demasiado delicada, como si al verla fuera a ir desapareciendo en la pantalla, y tiene esa improvisación artesanal que la hace entrañable (hay un momento en que se ve el reflejo del camarógrafo Robby Müller y de su asistente sobre un lado del automóvil del protagonista, pero, o no lo advirtieron, o decidieron dejarlo así adrede;

además, el propio Wenders hace un *cameo* minutos después), pero la verdad es que encierra el cascarón sólido del cine que va a hacer de ahí en adelante: viajes externos, trayectos espaciales que son solo la disculpa para atravesar la geografía interior de la mente de sus personajes, que se buscan desesperadamente a sí mismos sin poder encontrar nada distinto a un enorme vacío vital y espiritual. Atención. Debo tener cuidado al escribir de este cine, pues ya lo dijo Wenders: “Las imágenes son frágiles. La mayor parte del tiempo las palabras no las traducen bien y cuando han llevado la imagen al otro lado, la emoción la ha abandonado” (Wenders, 2001: 4).

En los más de cuarenta años que han pasado desde *Alicia*, Wenders fue capaz de recuperar la confianza en la verosimilitud de las imágenes, como lo atestiguan su nuevo libro de fotografías y su reciente documental *La sal de la tierra* (2014), pero para lograrlo tuvo que recorrer un largo camino vital, una *road movie* existencial como la que emprenden muchos de los (anti)héroes de su cine.

Ese camino siguió los avatares de Rüdiger Vogler en otras dos películas de carretera realizadas en Alemania, *Falso movimiento* (*Falsche Bewegung*, 1975) y *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976), filme donde Vogler vuelve a llamarse Philip Winter, como lo hará en otras tres cintas entre 1991 y 1994. Luego no aguantará las ganas de mostrar cuánto lo ha influido el cine norteamericano que vio a montones en la Cinemateca Francesa a mediados de los años sesenta, y adaptará la novela de Patricia Highsmith para hacer *El amigo americano* (*Der amerikanische Freund*, 1977), con una figura icónica como Dennis Hopper interpretando a Tom Ripley.

Luego se irá, ahora sí, para Estados Unidos, primero para dejar registrada la agonía del maestro Nicholas Ray en un réquiem documental de impresionante valentía llamado *Relámpago en el agua* (*Lightning Over Water*, 1980), codirigido por el propio Ray, en el que escenifica su propio e



El documental será entonces el otro sendero de su obra: se fue a Tokio buscando la fuente de las preciosas composiciones visuales del respetado director Yasujir Ozu y volvió de allá con *Tokyo-Ga* (1985), pero a Oriente volverá para contarnos, en *Notebook on Cities and Clothes* (1989), sobre la vida del diseñador Yohji Yamamoto.

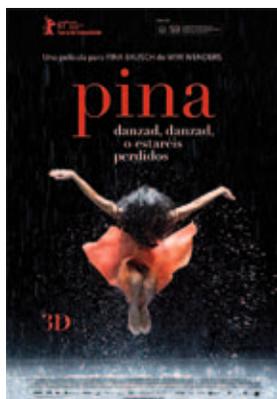
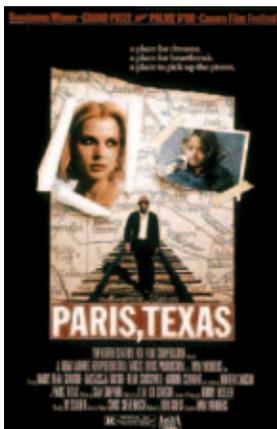
inevitable deceso. Después se rendirá a los cantos de sirena que escucha de Francis Ford Coppola y emprenderá el proyecto de *Hammett* (1982), una versión ficticia de la vida del escritor Dashiell Hammett que el propio Coppola montará y volverá a filmar a su antojo. Pese a este tropiezo, el cine de Norteamérica continuará omnipresente en su obra, y Wenders volverá a rodar allí varios largometrajes como el notable *Paris, Texas* (1984) —por el que ganó la Palma de Oro en Cannes—, *The End of Violence* (1997), *The Million Dollar Hotel* (2000), *Land of Plenty* (2004) y *Don't Come Knocking* (2005). Norteamérica constituye para él una gran metáfora del aislamiento y de la consecuente alienación que este provoca. Y por eso el cine que ha hecho en los márgenes de Hollywood es así de seco y perturbador.

Antes de triunfar en Cannes, ya había estado allí haciendo un documental, *Habitación 666* (*Chambre 666*, 1982), donde desde un cuarto del emblemático Hotel Martínez en el paseo de La Croisette le preguntó a dieciséis directores (incluyendo a Fassbinder, Godard y Antonioni) si vislumbraban la muerte del cine. El documental será entonces el otro sendero de su obra: se fue a Tokio buscando la fuente de las preciosas composiciones visuales del respetado director Yasujirō Ozu y volvió de allá con *Tokyo-Ga* (1985), pero a Oriente volverá para contarnos, en *Notebook on Cities and Clothes* (1989), sobre la vida del diseñador Yohji Yamamoto. Es en ese filme donde Wenders afirma: “Hemos aprendido

a confiar en la imagen fotográfica. ¿Pero podemos confiar en la imagen electrónica?”.

Wenders fue capaz de desenterrar del olvido a unos talentosísimos músicos cubanos y darles un tercer aire con *Buena Vista Social Club* (1999), que dejó de ser un documental para convertirse en la resurrección artística de varios de esos músicos. Wenders siente la música como algo tan suyo como el cine y por eso su siguiente proyecto de no ficción fue *Ode to Cologne: A Rock 'N' Roll Film* (*Viel passiert - Der BAP-Film*, 2002) sobre el grupo BAP. Y para la serie *The Blues*, producida por Scorsese, dirigió el segmento *The Soul of a Man* (2003), sobre las carreras de Skip James, Blind Willie Johnson y J. B. Lenoir. Aunque *Historia de Lisboa* (*Lisbon Story*, 1994) no es un documental, lo incluyo en este apartado por habernos presentados al fado y al grupo portugués Madredeus en un relato protagonizado nuevamente por su recurrente personaje de Philip Winter.

En el año 2011 hizo *Pina*, un bellissimo homenaje a la coreógrafa alemana Pina Bausch, fallecida dos años antes, por el que fue nominado al premio Óscar al mejor documental. Con *La sal de la tierra* (*The Salt of the Earth*, 2014), sobre la vida del comprometido fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, ganó el premio especial del jurado en la sección “Una cierta mirada” en Cannes. Estos documentales le han dado a la carrera de Wenders la oportunidad de acceder a un público más amplio, interesado no solo en el cine sino además en la música y la danza. La forma narrativa tradicional, que por lo general trata de no



redondear en sus ficciones —o que critica inteligentemente, como en *El estado de las cosas* (*Stand der Dinge*, 1982), cinta por la que obtuvo el León de Oro en Venecia—, acá la ejerce sin problema o contradicción alguna.

¿Y dónde acomodar en su obra a *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987)? Probablemente a mitad del camino entre el cielo y la tierra, como viven los ángeles de esta historia mística que Wenders escribió en compañía del novelista austriaco Peter Handke. Hasta ese momento su filmografía estaba apegada a las posibilidades y limitaciones de los seres humanos, pero decide liberar lastres y dejarse seducir por una historia de ángeles invisibles que vigilan y acompañan los actos y los pensamientos de los berlineses, indiferentes a su alada e imperceptible presencia. Están omnipresentes, pero no hacen parte de la historia de nadie, ni siquiera de la suya propia. Filmada en blanco y negro por el muy veterano cinematografista francés Henri Alekan, *El cielo sobre Berlín* tiene la textura de un buen sueño y las intenciones pedagógicas de una fábula: uno de los ángeles (interpretado por Bruno Ganz) se enamora de la trapecista de un circo y renuncia a su condición para ser un mortal y así poder experimentar lo que ningún ser celestial ha podido: sentir. Algo que —para nuestra fortuna— el cine de Wenders logra provocarnos. Lástima que ante el éxito de su película de ángeles hubiera accedido a hacer una segunda parte innecesaria llamada *Tan lejos, tan cerca* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993).¹

Wim Wenders, que nació en Düsseldorf el 14 de agosto de 1945, llega a los setenta años de vida en plena actividad creativa. Cineasta, fotógrafo, dramaturgo y escritor, no se trata de un artista fácilmente etiquetable en alguna cinematografía nacional o en alguna vanguardia específica. Wenders es ante todo un hombre cosmopolita, capaz de rodar sus muy personales visiones del mundo, permaneciendo fiel a su sensible mirada, sin importar el sitio geográfico donde su cámara repose. El paisaje cambia, la mirada no. Y lo mejor: ya no duda de la imagen, ya tiene fe. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, y del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Universidad de Antioquia, 2008), *Grandes del cine* (Universidad de Antioquia, 2011) e *Imágenes escritas, obras maestras del cine* (EAFIT, 2014).

Referencias

- Álvarez, Luis Alberto (mayo 15 de 1993), “La calidad de la mirada”, *El Colombiano*, Medellín.
Wenders, Wim (2001), *On Film; Essays and Conversations*, Londres.

Notas

¹En Colombia nunca se exhibió comercialmente *El cielo sobre Berlín*, pero sí se presentó *Tan lejos, tan cerca*, lo cual no tiene sentido.