

REALISMO Y PARANOIA EN *TIERRA DE ABUNDANCIA* DE WIM WENDERS

ENRIQUE MORA DÍEZ*

Resumen

El desembarco de la tecnología digital en el panorama cinematográfico de los últimos años no está afectando sólo a los procesos creativos y la reorganización industrial de la producción. El vídeo digital ha facilitado también el crecimiento de géneros hasta ahora casi inexistentes en la narrativa fílmica. En Tierra de Abundancia, Wim Wenders relata el viaje de dos personajes muy diferentes a modo de diario audiovisual en el que plasma sus ideas en torno al panorama político y cultural del mundo post 11-S. Además, utiliza la tecnología digital para mostrar que, frente a la posición de cierta teoría reciente, el medio no determina la cualidad de la imagen. Es el realizador quien, con su actitud, dota a las imágenes de un contenido valorativo y un compromiso con lo representado.

The arrival of digital technology to the world of cinema in latest years has affected not only to creative process or industrial production. Digital video allows directors to film new genres like diaries or confessions. In Land of Plenty, Wim Wenders relates a journey of two persons who have different ways of living. Through this diary, german filmmaker shows his point of view about political and cultural events in the world after 11-S. Furthermore, he uses digital video to prove that it is not technology what determinates our glance, but the attitude of filmmaker and his engagement with reality and its representation.

* * * * *

*«I lift my voice and pray:
May the lights in The Land of Plenty
Shine on the truth some day»*

Leonard Cohen¹

El cine y los géneros de la identidad

A lo largo de la historia, la humanidad se ha contado a sí misma a partir de una serie de códigos narrativos que denominamos géneros. Cada

* Becario de FPU del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre estética del cine contemporáneo.

¹ Versos de la canción *Tierra de abundancia*, de Leonard Cohen, que da título a la película y se escucha durante la secuencia final. Pertenece al disco *Ten new songs*, editado en 2001 por Sony BMG Music.

uno de los géneros pone en conflicto y dramatiza alguno de los aspectos centrales de la existencia humana. Como artefacto de la narración audiovisual, el cine ha heredado de la literatura muchos de estos géneros. Otros, sin embargo, han tenido un desarrollo menor. Es el caso de aquellos géneros en que el individuo justifica ante la sociedad su propia vivencia, como las memorias, la confesión o el diario. La ausencia de estos géneros en la tradición fílmica, más allá de esporádicas excusas ficcionales², tiene que ver con la peculiaridad de la imagen cinematográfica y su presunta objetividad, y con factores creativos como el carácter industrial y colectivo de la producción fílmica. La representación subjetiva e individual de las opiniones y las emociones, tal y como encontramos en el diario o la confesión, precisa por su propia naturaleza un engranaje creativo de carácter individual.

Sin embargo, al cumplir un siglo de historia, el cine ha encontrado finalmente una tecnología que permite la filmación de un relato individual merced a la generalización del régimen digital en la producción de imágenes. Esto ha permitido filmar siguiendo los códigos narrativos del diario y la confesión, géneros antes vetados al cine. No se trata sólo de la posibilidad de *elaborar* imágenes en primera persona, sino de articular el relato a partir de recuerdos, impresiones, sensaciones, imágenes fugaces y opiniones. Es decir, aquello que permite constituir una identidad, una conciencia, una mirada propia sobre la realidad. En efecto, con una cámara digital y un ordenador, cualquiera puede gozar hoy de la libertad de los novelistas para plasmar sus recuerdos, impresiones u opiniones. Nunca como ahora había sido posible el sueño de Astruc de la *camera-stylo*, escrito en 1948.

El cine no tendrá porvenir hasta que la cámara no reemplace a la estilográfica (...). El cinema está a punto de convertirse en un medio de expresión, lo que han sido todas las artes antes que él, lo que han sido en particular la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, un entretenimiento análogo al teatro de bulevar y un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en un lenguaje. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y por la cual el artista puede expresar su pensamiento³.

² Son numerosas las películas donde el diario aparece como fórmula narrativa para dar continuidad a la historia. Baste destacar algunas como *Diario de un cura rural* de Bresson (Francia, 1951) o *El diario íntimo de Adela H.* de Truffaut (Francia, 1972). Sin embargo, en estos filmes el diario es sólo una fórmula narrativa; no constituye en absoluto una articulación del relato y de las imágenes.

³ ASTRUC, A., «Nacimiento de una nueva vanguardia: la Camera-Stylo», en ALSINA, H., y ROMAGUERA, J., (ed.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.

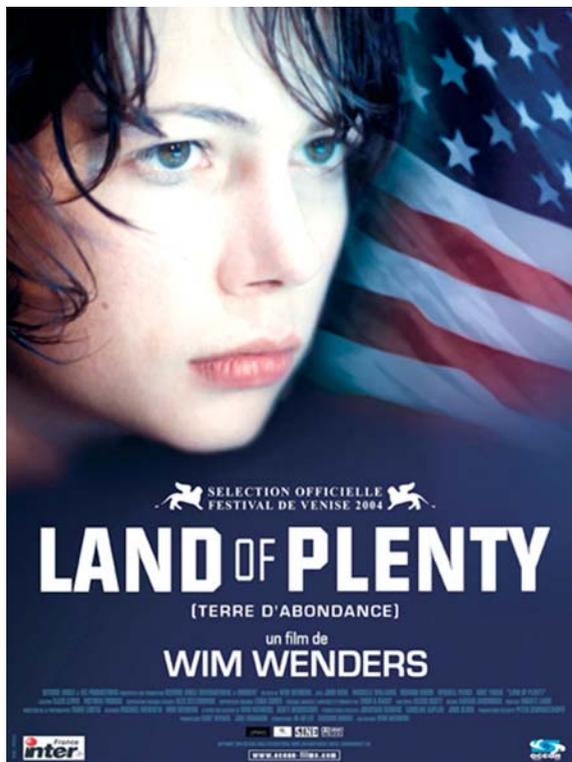


Fig. 1. Carátula del filme Tierra de Abundancia para su distribución en Francia.



Fig. 2. El director Wim Wenders y el operador Franz Lustig en un momento del rodaje, con la pequeña cámara de vídeo digital.

Esta innovación tecnológica ha facilitado un desarrollo importante de los géneros didácticos en el cine, prueba de lo cual es el auge del documental en los últimos años. De igual manera, han aparecido formas audiovisuales de géneros como el epistolario en el intercambio de Víctor Erice y Abbas Kiarostami⁴, o el diario, tal y como muestran los blogs que, a través de Internet, incorporan experiencias y vivencias del propio autor en vídeos. No olvidemos que, como ha señalado Luis Beltrán, la gran pregunta de la época del individualismo es la pregunta por la identidad y los géneros didácticos se centran precisamente en la construcción de una identidad: la creación de una conciencia⁵. Pues bien, la narrativa fílmica ha podido representar finalmente el discurso de la conciencia gracias a la aparición de medios tecnológicos digitales de disposición individual.

En *Tierra de Abundancia* (USA, 2004), el cineasta alemán Wim Wenders plantea una estructura bipolar de dos géneros: el diario y la sátira. La película está rodada en vídeo digital y el director se sirve de sus posibilidades creativas para retratar un viaje, en particular un retorno al hogar, y la construcción identitaria que todo ello implica. Gran parte de los estudios publicados en nuestro país sobre el régimen digital han denunciado sus derivas manipuladoras con conceptos como el simulacro o la virtualidad de lo real⁶. Wenders utiliza esta tecnología para un género didáctico como el diario, columna vertebral de su película, pero la aleja de los discursos apocalípticos. Por el contrario, va a reivindicar el poder revelador de la imagen digital. Nuestro objetivo será mostrar que la mirada de un creador, vertida a través de los personajes de ficción, no está determinada por el medio tecnológico, sino que tiene que ver con una actitud y un posicionamiento crítico. En este caso, al contrario de lo que pensaba McLuhan⁷, el medio no es el mensaje; es sólo un medio.

⁴ Para Víctor Erice, «se trata de un intercambio a través de las palabras, las imágenes y los sonidos. Por motivos más o menos obvios, el cine ha quedado durante demasiado tiempo al margen de algunas formas de escritura que otros lenguajes han practicado desde siempre. La escritura de cartas es una de ellas», en REVIRIEGO, C., «Entrevista con Víctor Erice», *El Cultural*, 2 de febrero de 2006, p. 45.

⁵ «En el dominio estético la pregunta por la individuación adquiere mayor relevancia y se transforma en la pregunta por la identidad. La cuestión de la identidad admite dos tratamientos: las preguntas ¿quién es él? y ¿quién soy yo?, dos caminos distintos para llegar al mismo problema, la creación de una identidad. La primera pregunta —¿quién es él?— es el objeto del patetismo. El patetismo la responde creando un héroe. La segunda pregunta —¿quién soy yo?— es el objeto del didactismo y el didactismo le responde creando una conciencia» (BELTRÁN, L., *La imaginación literaria*, Montesinos, Madrid, 2002, p. 155).

⁶ Cfr., por ejemplo, BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2002; DARLEY, A., *Cultura visual digital*, Barcelona, Paidós, 2002; y, en castellano, GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual*, Madrid, Anagrama, 1996, p. 133; o QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acantilado, 2003.

⁷ Cfr. McLuhan, M., *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1990.

El viaje y la imagen del mundo

Debido a su formación como artista en Düsseldorf y su trabajo en diversos países del mundo, Wim Wenders es hoy un cineasta reflexivo, consciente y cosmopolita. Su obra revela numerosas claves para entender los cambios vividos por las sociedades contemporáneas. Así, muchas de sus películas se articulan sobre el tema del viaje como una manera de habitar el mundo y la multiplicación de imágenes como vía privilegiada de acceso a lo real. La reflexión sobre el viaje y las imágenes nos permite entender el mundo actual y los cambios tecnológicos que han marcado las últimas décadas. En lo referente al viaje, las redes de comunicación se han densificado hasta niveles desconocidos, permitiendo una mayor rapidez de traslación física y un acceso instantáneo a cualquier rincón del planeta a través de los canales de información. No debería extrañarnos que, para Bauman, la condición del turista y el vagabundo sean precisamente las dos condiciones existenciales de los sujetos posmodernos⁸. Además, esta concepción líquida de un mundo donde todo está conectado se traduce en términos sociales en una sociedad mixtificada, plural y mestiza, donde las diferencias y las culturas han de compartir un mismo espacio político. Una frase del árabe que será asesinado en la película que analizamos, resulta significativa al respecto: «mi hogar no es un lugar, es la gente». El artefacto narrativo del viaje resulta, por tanto, una estructura ficcional especialmente apropiada hoy para captar la complejidad de lo real. De ahí que Wenders haya abordado frecuentemente este tema, con películas tan representativas como *En el curso del tiempo* (Alemania, 1976) o *París, Texas* (USA, 1984), donde el viaje es, para el protagonista, un proceso de asunción de identidad en términos de raíces nacionales o de historia familiar.

Por otro lado, somos ya plenamente conscientes de vivir en la sociedad de la imagen. En efecto, la expansión de la tecnología digital por todas las esferas de la vida cotidiana ha cambiado nuestra forma de ver el mundo. Nuestra educación es primordialmente visual. Las pantallas y las cámaras se han apoderado de los espacios públicos, las vías de transporte, el lugar de trabajo, el ocio colectivo, los aparatos de uso personal y los hogares... hasta el punto de convertirse en nuestra fuente privile-

⁸ Para Zygmunt Bauman, «los turistas van de un sitio a otro porque el mundo les parece un sitio irresistiblemente atractivo; los vagabundos van de un sitio a otro porque el mundo les parece insoportablemente inhóspito. (...) La oposición entre los turistas y los vagabundos constituye la división principal, fundamental, de la sociedad posmoderna» (BAUMAN, Z., *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, 2001, p. 118).

giada de acceso a la realidad. Además, el régimen digital se caracteriza por una capacidad ilimitada de reproducción de la información, lo que ha conducido hoy a la saturación iconográfica de esas pantallas. Todo puede ser reproducido una y otra vez, lo cual diluye la oposición entre original y copia, y nos sumerge en una galaxia de textos e imágenes que sólo remiten a sí mismos. Wenders es consciente de esta transformación cognitiva y por eso sus películas tratan de repensar el nuevo papel de las imágenes, como mostró en *Alicia en las ciudades* (Alemania, 1974) y en *Hasta el fin del mundo* (Alemania, 1991). Ese mismo año, reconocía que:

En un futuro próximo, la imagen digital dejará definitivamente de lado el concepto de original, porque será idéntico a la milésima o millonésima copia que se haga de él y porque ya no se podrá verificar el grado de «veracidad» de ninguna imagen. En resumen: las imágenes se han ido alejando cada vez más de la realidad hasta el punto de no tener casi nada que ver con ella⁹.

Por tanto, podemos afirmar que la obra del director alemán bascula sobre el doble pivote del viaje y la reflexión sobre la imagen, temas centrales en *Tierra de abundancia*, la película en que más directamente ha abordado el uso de las imágenes en la sociedad de la información y que nos ocupa en este artículo. En efecto, este filme narra el regreso de la joven Lana a los Estados Unidos después de vivir en África y Palestina con sus padres, misioneros que han luchado por la paz en diversos países. Tras el fallecimiento de su madre, vuelve con el objetivo de encontrar a su tío Paul y entregarle una carta. Durante su estancia en Los Ángeles, Lana vive en una misión que acoge a los sin techo de la ciudad y pronto consigue entrar en contacto con su tío Paul, un veterano de Vietnam que recorre la ciudad en una furgoneta equipada con un completo equipo de vigilancia. Paul ha asumido la misión de vigilar y neutralizar a sospechosos terroristas, sometido a un perpetuo estado de paranoia ante el terror. Las miradas de Lana y Paul se encuentran en una visión dispar de habitar y mirar el mundo: el asombro y la sospecha, la mirada ingenua y la paranoia conspirativa. Tal vez por eso, la primera imagen de Lana es un primerísimo plano de sus ojos. Para narrar el viaje de Lana, el director recurre al diario, un género propio del didactismo. Para retratar la paranoia que genera la sospecha permanente, el género predominante es la sátira. Así, seriedad y humorismo se alternan de forma no siempre lograda. La película es, en definitiva, una reflexión sobre los diversos modos de mirar el mundo en el panorama geopolítico del nuevo siglo.

⁹ WENDERS, W., *El acto de ver*, ed. Paidós, Barcelona, 2005 (1992), p. 192.



Figs. 3 y 4. La película es, evidentemente, una reflexión sobre el lugar de los Estados Unidos en el panorama geopolítico actual. El skyline y los rascacielos de Los Ángeles, la bandera y el himno norteamericano, así como los lugares más emblemáticos del país, aparecen constantemente como iconografía de referencia.

La canción de Leonard Cohen que encabeza este artículo y que se escucha al final de la película pone en relación tres ideas de resonancia heideggeriana: tierra¹⁰, verdad y revelación. El filósofo alemán utiliza estos conceptos en *El origen de la obra de arte* para reflexionar en torno al papel revelador del objeto artístico, pues «en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas»¹¹. Sobre estos parámetros construye Wim Wenders el mecanismo dramático del filme. No se trata de un retrato de la sociedad americana, sino de una búsqueda del acontecimiento que revele los conflictos culturales que anidan en el escenario geopolítico actual¹². En las primeras imágenes, mientras una voz en *off* presenta a Paul con su furgoneta, nos situamos en un contexto espacio-temporal: Estados Unidos dos años después del atentado de las Torres Gemelas de 2001. La respuesta del país al atentado y las tensiones sociales y culturales del nuevo escenario mundial se sitúan en el centro del planteamiento dramático. Y la reflexión wendersiana aborda dos aspectos que analizamos a continuación: la tecnología digital y el género del diario como narrativa de construcción de la identidad. Ambos nos permitirán constituir esa nueva mirada que el director alemán propugna.

Cine digital frente al simulacro

El cine se encuentra actualmente en pleno proceso de transformación del soporte tradicional de celuloide a un soporte digital, menos costoso y con numerosas ventajas en el terreno de la producción. Se trata, sin lugar a dudas, de la revolución más profunda vivida por el cine a lo largo de su joven historia y, como todos los cambios, supone una transformación a nivel creativo, industrial y estético. Progresivamente, cada una de las fases de producción del filme y cada sector de la industria, se

¹⁰ Es necesario precisar lo que Heidegger entiende por *tierra*, que no tiene que ver con el carácter físico del concepto. Para el pensador alemán, «la *fsis* ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra*, (...) aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge» (HEIDEGGER, M., «El origen de la obra de arte», *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995, p. 35).

¹¹ HEIDEGGER, M., *op. cit.*, 1995, p. 30.

¹² Afirma el propio Wenders que «las películas son, más que cualquier otro arte, documentos históricos de nuestro tiempo. El séptimo arte, como así lo llaman, es capaz, como ningún otro, de captar la esencia de las cosas, capturar el clima y las corrientes de su tiempo y articular sus esperanzas, miedos y deseos en un lenguaje comprensible para todos» (WENDERS, W., *op. cit.*, 2005, p. 115).

están adaptando a la nueva tecnología digital. Así, la postproducción ha asumido ya todas las ventajas de la edición digital y la calidad de las cámaras DV (Digital Video) ha alcanzado cuotas de calidad similares a las del celuloide¹³. Sin embargo, el proceso está bloqueado en el sector de la exhibición, ya que los proyectores de vídeo no ofrecen todavía resultados óptimos, son muy costosos para las salas y no hay un estándar de compresión homogéneo. Por su parte, los demás sectores de la industria cinematográfica han reaccionado positivamente al cambio: es el caso de movimientos como el *Dogma 95*, apadrinado por Lars von Trier¹⁴, el auge del documental en los últimos años o incluso el impulso de George Lucas al digital en grandes producciones de Hollywood¹⁵. De modo que la tecnología digital se está incorporando, poco a poco, a todas las fases de la producción fílmica y a todos los sectores de la industria.

Sin embargo, ciertos sectores de la teoría y la crítica cinematográfica muestran reticencias a la sustitución del celuloide tradicional por la imagen digital. Este rechazo se ha debido fundamentalmente al cambio en la naturaleza de la imagen. Frente a la huella de la realidad que la teoría baziniana había señalado en el proceso físico-químico del celuloide¹⁶, con el soporte digital desaparece la huella física de lo real y la imagen se reduce a una matriz matemática, dígitos numéricos. Al desaparecer esa cierta presencia de lo real en el fotograma, el *frame* se desvincula totalmente del objeto. No sabemos si lo mostrado en la imagen responde a un objeto real o si es un diseño infográfico creado por ordenador. En este punto de la reflexión surge el concepto de simulacro, ilustrado por Baudrillard¹⁷, para quien el simulacro no es simulación: es copia sin original, un producto virtual que a través del filtro de los medios de comunicación adquiere estatus de realidad. Esto ha generado en la teoría fílmica actual una actitud de sospecha hacia las imágenes

¹³ Suele afirmarse que la resolución del celuloide en 35 mm. equivale a 3.600 líneas horizontales por 2.700 líneas verticales, una calidad que ha sido superada por algunas videocámaras digitales. Cfr. KARAGOSIAN, M., «Are we there yet?», *In Focus Magazine*, Agosto 2002, disponible en www.kmpartners.org.

¹⁴ Con independencia de la valoración crítica de este movimiento danés, es indudable ya su importancia en la expansión del Vídeo Digital en la industria europea, así como el acierto de presentar, bajo la etiqueta de vanguardia estética, un sistema de producción altamente rentable. cfr. KELLY, R., *El título de este libro es Dogma 95*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.

¹⁵ Como es sabido, las dos últimas entregas de la saga *Star Wars*, es decir, *El ataque de los Clones* (USA, 2002) y *La venganza de los Sith* (USA, 2005), fueron rodadas con cámaras digitales, en concreto con el modelo Sony HDC-F950.

¹⁶ André Bazin entendía el cine como una revelación de lo real producto del embalsamamiento de un instante de vida. cfr. BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1991. Véase en particular el primer capítulo titulado «Ontología de la imagen cinematográfica» (pp. 23-30).

¹⁷ Cfr. BAUDRILLARD, J., *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1991.

digitales. Muestra de esta preocupación es el llamado cine de la *sospecha*, un subgénero reciente que aborda la incierta naturaleza de las imágenes¹⁸.

Este ingenuo planteamiento teórico, que parece obviar el carácter fuertemente mediado de la imagen tradicional y desconoce la gramática básica de la creatividad artística, encuentra una sólida y oportuna crítica en *Tierra de abundancia*, película rodada en digital y que afronta la dialéctica entre dos formas de entender el mundo: la mirada del asombro y la de la sospecha. En efecto, la producción de *Don't come knocking* (USA, 2005) estaba detenida y Wenders quería rodar una historia de ficción en formato digital, después del excelente resultado obtenido en el documental *Buena Vista Social Club* (USA, 1999). Escribió un tratamiento en tres días, desarrolló el guión durante tres semanas junto a Michael Meredith y la película fue rodada en sólo dieciséis jornadas. Este sistema de producción tan ligero sólo fue posible gracias a las versátiles cámaras digitales¹⁹. Las causas del abaratamiento y agilidad de este sistema de producción son el bajo coste del soporte, la posibilidad de rodar gran cantidad de material y la facilidad de manejo de estas cámaras, pequeñas y capaces de trabajar en condiciones de luz mucho más difíciles que el celuloide. Para el propio Wenders, el vídeo digital «nos dio una libertad con la que los cineastas no podíamos ni soñar hace muy pocos años»²⁰.

Evidentemente, el uso del vídeo digital incide también en la estética del filme y en la planificación del director. Wim Wenders explota las posibilidades de estas cámaras para capturar los escenarios naturales, las carreteras del desierto, los laberintos urbanos, los pequeños detalles que salpican el paisaje norteamericano. La cámara se convierte así en un diario de apuntes, leves pinceladas que llaman nuestra atención sobre pintadas en los muros, carteles en la autopista (uno con dos direcciones: *Truth or Consequences*, verdad o consecuencias), peatones despistados, vagabundos por las calles angelinas... Se trata de captar las impresiones, las sensaciones, un paisaje al natural. Esta idea de diario íntimo está acentuada por los planos temblorosos, pegados al rostro de los personajes,

¹⁸ Entre estas películas de la *sospecha*, cabe destacar *Videodrome* de David Cronenberg (Canadá, 1982), *Desafío total* de Paul Verhoeven (USA, 1990), *Cortina de humo* de Barry Levinson (USA, 1997), *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar (España, 1997), *El show de Truman* de Peter Weir (USA, 1998), *El Club de la Lucha* de David Fincher (USA, 1998), *El sexto sentido* de Shyalaman (USA, 1999), *Matrix*, de los hermanos Wachowsky (USA, 1999) o *Minority Report* de Steven Spielberg (USA, 2002).

¹⁹ En concreto, la cámara utilizada para el rodaje de *Tierra de abundancia* fue la Panasonic AG-DVX100 (Fuente: www.imdb.com).

²⁰ REVIRIEGO, C., «Entrevista con Wim Wenders», *El Cultural*, 4 de noviembre de 2005.



Figs. 5 y 6. El actor John Diehl interpreta a Paul, un veterano de Vietnam obsesionado por descubrir a posibles terroristas infiltrados en el país. Su mirada paranoica sobre el mundo se realiza mediante aparatos analógicos, una asociación que descalifica el vínculo habitual entre digitalidad y sospecha.

alternados por un montaje rápido que rompe la escala habitual de planos. El objetivo es la inmediatez de los vídeos caseros: los recuerdos de un viaje.

Pero el aspecto más interesante de *Tierra de abundancia* no radica en el plano formal, sino en el significado profundo que presentan las dos miradas antes señaladas. Paul vigila constantemente las calles de su ciudad en busca de terroristas. Su furgoneta está equipada con sofisticados aparatos de vigilancia: cámaras de vídeo, grabadoras de sonido e imagen, micrófonos, cassettes, vídeos, monitores, cámaras fotográficas... pero todo ello en formato analógico tradicional. La mirada paranoica de Paul, en permanente estado de sospecha, accede al mundo por medios analógicos: aquellos que registran una huella en continuidad con lo real. Por el contrario, Lana se sirve de tecnología digital en su vida cotidiana: escucha música en el *mp3*, utiliza un ordenador portátil, graba lo que ocurre a su alrededor con una *miniDV*, chatea y se conecta a Internet, recibe vídeos en formato digital *.mov*... El plano en que aparece Lana por vez primera, todavía en el avión, muestra sus ojos, su mirada de asombro ante el mundo. Y esa mirada ingenua, comprometida con lo real, se proyectará a través de aparatos digitales.

Wenders rompe así uno de los grandes tópicos de la ficción reciente y de la teoría fílmica actual: la paranoia no se vincula al régimen digital, susceptible de manipulación infográfica y de expansión ilimitada por los *media*, sino a la imagen analógica. También la imagen analógica es susceptible de soportar una mirada manipuladora, una perversión de la realidad. De hecho, el director afirma que la digitalidad puede ofrecer una mirada más comprometida con el mundo, muy cercana a lo real. La película está rodada en vídeo digital y busca, precisamente, el acontecimiento revelador de una verdad en el paisaje socio-político de nuestro tiempo. Lo que está planteando es que el medio no determina la naturaleza de lo mostrado; es la actitud del realizador, su compromiso con la realidad, lo que define la moralidad de la representación²¹. La tecnología digital es sólo un medio más para contar historias; es el creador quien se posiciona ante el mundo con sus decisiones.

Mi moral como cineasta puede definirse en el doble sentido de la palabra *einstellung* en alemán; es decir, tanto lo que se incluye en el encuadre, en el «plano», como la «actitud» que adopta quien lo ha organizado todo y espera a que aparezca algo. Yo diría que la moral, el acto moral que se da en cada plano a través de la actitud de la persona que asume la res-

²¹ En este mismo número de la revista *Artigramas*, PAULA ORTIZ analiza ampliamente esta cuestión en un estudio titulado «El trabajo del realizador cinematográfico. Algunas claves de reflexión».

ponsabilidad, se basa en el respeto. Respeto por lo que pasa delante de esta cámara y dentro de este plano²².

En la secuencia culminante de la película, Paul cree haber cercado a los terroristas en Trona, una población casi deshabitada en medio del desierto. Armado con el equipaje militar, entra al asalto en la casa y, para su sorpresa, descubre tan sólo a una anciana postrada en cama frente a un televisor. En la pantalla, el presidente Bush pronuncia un discurso. La señora se queja de que el mando no funciona y no puede cambiar de canal. Paul, sorprendido, todavía incapaz de asumir que sus sospechas eran infundadas, golpea la televisión y cambia de canal. Con este sencillo gesto, *Tierra de abundancia* echa por tierra las tesis apocalípticas del simulacro y el secuestro de la realidad; la paranoia y la manipulación no están determinadas por la tecnología, sino por el uso que los creadores de imágenes hacen de los medios tecnológicos. Mientras tanto, Lana vive un instante de revelación, una iluminación de la verdad en la tierra: el vuelo casi imperceptible de un colibrí en el desierto. Lirismo, belleza y armonía en una imagen que hace frente a la permanente sospecha mediática. Al asociar paranoia al medio analógico y realismo al digital, el director alemán ha puesto de manifiesto la superficialidad de ciertos planteamientos teóricos y su alejamiento de la práctica cinematográfica. El medio nunca determina el mensaje.

Diarios de un viaje

Como hemos apuntado al inicio, el relato de Wim Wenders se articula sobre dos géneros narrativos: un género didáctico como el diario y un género humorístico como la sátira. Las peculiaridades señaladas sobre el rodaje digital sirven coherentemente a tal propósito: la cercanía del DV a los actores crea la intimidad del diario, su versatilidad de uso facilita la sensación de una ciudad vigilada y las situaciones ridículas que produce. Lo interesante es que el filme empieza y termina con dos viajes, ambos en direcciones opuestas. En el primero, Lana vuelve a su país des-

²² WENDERS, W., *op. cit.*, 2005, p. 86.

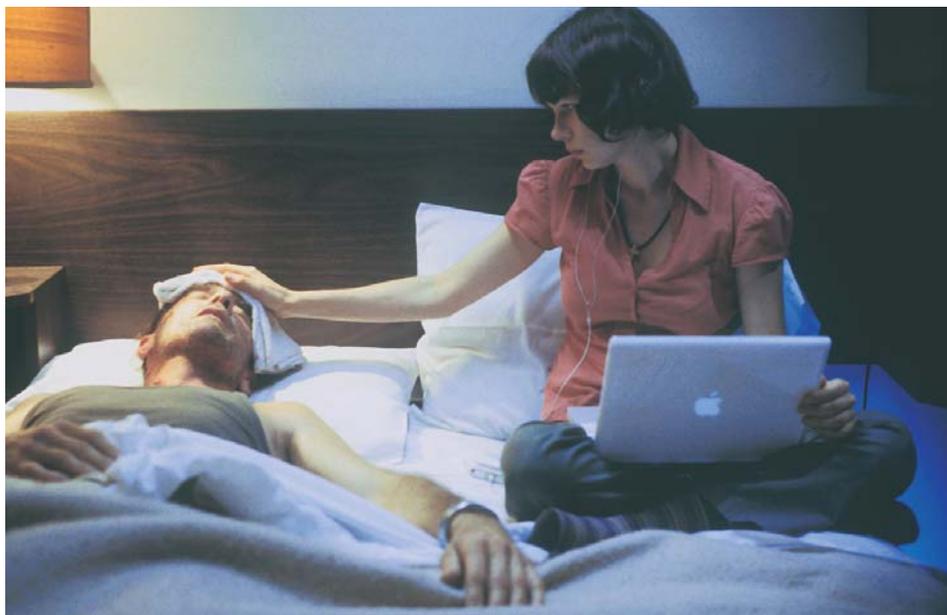
²³ Especialmente interesante resulta el momento en que Lana observa las calles de Los Ángeles pobladas por vagabundos y sin techo. El diálogo con su amigo Henry es significativo; ella apunta: «en el próximo oriente, nadie habla del hambre en los Estados Unidos», a lo que él contesta: «el problema es que en Washington nadie habla del hambre en los Estados Unidos». Este diálogo, en contraste con las imágenes de miseria que observan, contrasta con la actitud paranoica y conspirativa de Paul, ilustrando con claridad las dos miradas sobre el mundo: la mirada del asombro y la mirada de la sospecha.

pués de años de ausencia, aterrizando en Los Ángeles. En el segundo, viaja con su tío Paul a Nueva York, atravesando toda la nación para visitar la Zona Cero, el lugar que ocuparon las Torres Gemelas: el ojo del huracán de la paranoia antiterrorista. El primero es un viaje a la infancia, un proceso de identidad individual; el segundo es un viaje simbólico, un proceso colectivo. Surge así el vínculo entre la gran y la pequeña historia, entre el crecimiento del individuo y el de la comunidad. En ambos casos, el tratamiento visual responde al impresionismo propio de los diarios: el relato en primera persona, la captación de las sensaciones íntimas, el retrato de imágenes fugaces y de emociones imperceptibles... todo ello con idea de configurar una mirada abierta a la realidad, al escenario social y político que acontece a su alrededor²³. Por eso escuchamos la voz de Lana, en diálogo constante con un Dios al que solicita ayuda para encontrar a su tío y ayudarle.

Esta es la paradoja de la confesión-memorias: el ideal de una confesión pura exige un grado de soledad imposible. Necesita una presencia, que en el canon de este género es Dios, el otro. De ahí su proximidad a la oración, al ruego, tonos que suelen aparecer en la confesión. La autoconciencia y la autoexpresión son imposibles en un vacío valorativo absoluto. Esa presencia del otro, de Dios, permite establecer la relación valorativa, el clima valorativo que hace posible la confesión²⁴.

Para plasmar ese diario, Wenders no recurre al formato tradicional de la escritura en papel y la voz en *off* que acompaña los sucesos; la captación de las impresiones y las vivencias se produce a través de lo planos fugaces, palabras esporádicas, la música que escucha la protagonista en su *mp3*, los ruidos y sonidos de las calles, los letreros que la acompañan en su viaje, las frases que escribe chateando por Internet con sus amigos de Palestina... todos los códigos significativos del filme están al servicio de la mirada de Lana, incluso cuando no es ella la que mira. Por el contrario, en la sátira no existe ese grado de intimidad: la mirada sobre Paul está distanciada, provoca la risa al confundir la realidad con una ficción conspirativa que ha elaborado en su cabeza. Ambos géneros, la seriedad y la risa, están sabiamente trenzados por el director con suaves transiciones de uno a otro: Paul escucha en la radio algo sobre el aeropuerto y vemos a Lana aterrizando allí; Lana ve un musulmán que duerme en la calle y Paul está viendo en él un terrorista; ella ve por la ventana un helicóptero y él lo escucha desde su trabajo; Paul hace fotos a objetos que considera armas químicas y Lana ve las fotos de un árabe asesinado

²⁴ BELTRÁN, L., *op. cit.*, 2002, p. 167.



Figs. 7 y 8. La mirada de Lana, interpretada por Michelle Williams, utiliza medios digitales pero muestra una actitud de respeto, cuidado y compromiso con la realidad. La imagen no viene determinada por la tecnología sino por la actitud del creador audiovisual.

a tiros. Estos leves paralelos actúan como bisagras entre dos géneros y dos miradas distintas.

Pero llega un punto en que ambas miradas se encuentran; el momento en que ambos inician un viaje juntos. El trayecto les conduce primero a la ciudad semidesierta de Trona, donde Paul busca una célula terrorista y Lana busca a los familiares del árabe asesinado. Una vez descubierta la falsedad de la paranoia conspirativa de Paul, su sobrina le entrega una carta. En ésta, la madre de Lana pide perdón a su hermano por no haber comprendido su peculiar manera de entender el mundo y las secuelas que arrastra de su experiencia en Vietnam. Una carta de perdón, una reconciliación más allá de las diferencias. A continuación, inician el viaje a Nueva York, para visitar el lugar donde antes estaban las Torres Gemelas.

Lo interesante de ese viaje es que, mientras se escucha la canción *Land of Plenty* de Leonard Cohen, ambos personajes recorren Estados Unidos en sentido opuesto a la tradición. No es un viaje hacia el oeste, hacia la frontera, hacia nuevas tierras. Es un viaje al corazón del país, al origen, un regreso al hogar. A lo largo del camino, vemos los símbolos nacionales: las luces de neón en Las Vegas, el desierto de Arizona, el Monumental Valley (el mito del *western*), el Capitolio en Washington y las calles atestadas de gente en Nueva York. Es un viaje de reencuentro con los orígenes, pero plenamente conectado con la actualidad, con el escenario político y social posterior a los atentados. El diario del viaje viene a ser una cartografía de nuestro tiempo en sentido jamesoniano²⁵, una pregunta acerca de la mirada y las representaciones en un escenario donde las diferencias entran en conflicto.

De este modo, Wim Wenders plantea la necesidad de establecer vínculos entre las diferencias a nivel individual y colectivo a través de conceptos como encuentro, viaje, mirada, comprensión y perdón, éste último utilizado como idea netamente religiosa. Ese encuentro se explicita en la conversación entre Lana y Paul posterior al entierro del joven árabe. Ella es consciente de que gran parte del mundo odia a América: vivió en directo cómo una multitud de palestinos aplaudía la caída de las Torres Gemelas. Pero sabe también que en aquel momento murieron

²⁵ Para Jameson, «la concepción de la cartografía cognitiva que propongo pretende incluir también la posibilidad de que la narrativa es una forma de conocimiento, siendo tanto prescriptiva como descriptiva. Esto tiene la ventaja de incluir el contenido concreto (imperialismo, sistema mundial, subalternidad, dependencia y hegemonía), además de incluir necesariamente un programa para un nuevo tipo de análisis formal, que está constituido principalmente por el dilema de la propia representación» (JAMESON, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 220).

inocentes y debemos aprender a escuchar sus voces: ellos no querían que más inocentes murieran en su nombre. Tal vez por eso al principio y al final de la película escuchamos voces en *off* de manera inconexa, quizás las palabras de los ausentes²⁶. Esa capacidad de escucha, de asombro ante la diferencia, es la que permite articular nuevas formas de mirar el mundo.

Al contrario de lo que se ha afirmado, *Tierra de abundancia* no es una película maniquea o dogmática, sino un trayecto de búsqueda y encuentro de dos miradas sobre la realidad. Wenders sabe que el conflicto cultural no es un problema sencillo: Lana ve horrorizada en el *chat* vídeos con entierros de palestinos y judíos asesinados en Israel. Sabe que el fanatismo puede florecer en cualquier contexto ideológico, religioso, racial y cultural²⁷. Frente a planteamientos que ligan determinadas creencias a actitudes fanáticas, Wenders se identifica con la mirada comprometida y realista de Lana, una joven con convicciones religiosas, mientras que no hay atisbo de espiritualidad en la paranoia política de Paul. La fe de Lana está abierta a la diferencia, al encuentro. Las convicciones políticas de Paul han convertido al otro en un enemigo, en un extraño. Al final, la carta de su hermana abre un espacio para el perdón. Así, el diario fílmico se sirve también del género epistolar para traducir las emociones de los personajes y su crecimiento interior.

La película empieza y termina con planos simétricos. La primera imagen parte del contrapicado de un rascacielos para panear a continuación hacia la furgoneta de Paul, en las calles de Los Ángeles. El último plano, ya en Nueva York, nos muestra a los dos protagonistas en la Zona Cero, para elevarse después hacia el espacio vacío que antes ocupaban las Torres Gemelas. Suenan los últimos acordes de la canción de Leonard Cohen. Hemos llegado al final del viaje y hemos asistido a una cierta revelación, a un encuentro, a la necesidad de replantear nuestra mirada sobre el mundo a través de las imágenes. Para Wim Wenders, son necesarias imágenes de asombro y encuentro que hagan frente al dominio de las imágenes de la sospecha y la manipulación. Obviamente, la

²⁶ Entre las frases que se escuchan y que no fueron dobladas al castellano, reproducimos algunas como: «un mundo de esperanza», «una búsqueda de la verdad», «empieza un viaje»... Evidentemente, ninguna de estas frases es aleatoria o casual.

²⁷ El escritor judío Amos Oz ha descrito brillantemente los rasgos del fundamentalismo, destacando su aparición en sectores ideológicos y culturales muy diversos: «no me refiero sólo a los fanáticos declarados, esos que vemos al otro lado de la pantalla del televisor entre multitudes histéricas que agitan sus puños contra las cámaras mientras gritan eslóganes en lenguas que no entendemos. No, el fanatismo surge por doquier. Con modales más silenciosos, más civilizados. Está presente en nuestro entorno y tal vez dentro de nosotros mismos» (Oz, A., *Contra el fanatismo*, Siruela, Madrid, 2005, p. 21).

clave no está en el medio tecnológico, sino en la actitud con que creamos esas imágenes, en ser capaces de cerrar los ojos y escuchar, en aprender a mirar de nuevo.

Tierra de abundancia. *Dirección:* Wim Wenders. *País:* USA y Alemania. *Año:* 2004. *Duración:* 118 min. *Intérpretes:* John Diehl (Paul), Michelle Williams (Lana), Shaun Toub (Hassan), Wendell Pierce (Henry), Richard Edson (Jimmy), Burt Young (Sherman), Rhonda Stubbins White (Dee Dee), Bernard White (Youssef). *Guión:* Michael Meredith y Wim Wenders; basado en un argumento de Wim Wenders y Scott Derrickson. *Producción:* In-Ah Lee, Samson Mücke, Gary Winick y Jake Abraham. *Música:* Thom & Nackt. *Fotografía:* Franz Lustig. *Montaje:* Moritz Laube. *Diseño de producción:* Nathan Amondson²⁸.

Bibliografía citada

ASTRUC, A., «Nacimiento de una nueva vanguardia: la Camera-Style», en ALSINA, H., Y ROMAGUERA, J., (ed.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.

BAUDRILLARD, J., *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1991.

BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2002.

BAUMAN, Z., *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, 2001.

BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1991.

BELTRÁN, L., *La imaginación literaria*, Montesinos, Madrid, 2002.

DARLEY, A., *Cultura visual digital*, Barcelona, Paidós, 2002.

GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual*, Madrid, Anagrama, 1996.

HEIDEGGER, M., «El origen de la obra de arte», *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995.

JAMESON, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995.

KARAGOSIAN, M., «Are we there yet?», *In Focus Magazine*, Agosto 2002, disponible en www.kmpartners.org.

KELLY, R., *El título de este libro es Dogma 95*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.

MCLUHAN, M., *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1990.

²⁸ Las fotografías que se incluyen a continuación han sido cedidas por la productora *Reverse Angle*, con el *copyright* 2003 Reverse Angle International/IFC All Rights Reserved. Las fotos fueron realizadas por Donata Wenders.

- OZ, A., *Contra el fanatismo*, Siruela, Madrid, 2005.
- QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- REVIRIEGO, C., «Entrevista con Wim Wenders», *El Cultural*, 4 de noviembre de 2005.
- REVIRIEGO, C., «Entrevista con Víctor Erice», *El Cultural*, 2 de febrero de 2006.
- WENDERS, W., *El acto de ver*, ed. Paidós, Barcelona, 2005 (1992).

