

## LOS OJOS EN CASA

Santos Zunzunegui  
Universidad del País Vasco

*En una carta Cézanne decía que él no pintaba "al natural", en absoluto, que sus cuadros eran más bien "construcciones y armonías que guardaban un paralelismo con la Naturaleza". Y luego, con el cine, comprendí esto: las cosas, los pinos y las rocas, en aquel momento histórico plasmado sobre la pura superficie -final irreversible de la ilusión espacial-, ¡pero comprometidos con el lugar concreto en sus formas y colores!, se habían entrelazado formando una escritura única e irrepetible de la historia de la humanidad.*

P. H.

### Para empezar

Quisiera comenzar estas páginas<sup>1</sup> haciendo referencia a la elección básica realizada de proceder al estudio detallado de una o varias secuencias de un film, de unos *detalles o fragmentos* del mismo. Y me gustaría aprovecharla para poner en negro sobre blanco una perplejidad que, en tanto que estudioso, hace tiempo que me ronda por la cabeza. Sumaria y polémicamente presentada, podría formularse así: uno de los problemas más agudos de la reciente analítica fílmica me parece que reside en que las más modernas aproximaciones crí-

1.- En estas líneas iniciales se reformulan algunas de las ideas que formaron una parte de mi intervención, titulada "El objeto perdido", en el *X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema e gli Audiovisivi (L'analisi del film. Esperienze a confronto)*, que tuvo lugar en Urbino (Italia) entre el 5 y el 7 de julio de 1991.

ticas, aunque han ampliado notablemente nuestro saber sobre el cine, se han orientado en dos direcciones que han conducido a la pérdida de vista del *objeto-película*.

De manera un tanto esquemática, y descartada toda pretensión de hacer aquí la historia de los estudios textuales cinematográficos, puede afirmarse que ese *eclipse del objeto* se ha venido manifestando de maneras diversas pero que han producido un notorio efecto-pinza, produciendo resultados complementarios.

Por *arriba*: la atención creciente a los problemas de la inscripción genérica, de la política de los estudios, de las corrientes económicas, de los cines nacionales, de los diversos movimientos estéticos o de la inclusión del cine en el marco del audiovisual, por poner sólo unos ejemplos muy evidentes, implica el notorio desbordamiento de la manera tradicional de entender el problema del análisis que, aun permaneciendo en el interior de un estilo marcado por una orientación de corte impresionista, se caracterizaba, sin lugar a dudas, por elegir de manera precisa el nivel de la intervención.

Para este modelo de aproximación, hoy en día apenas superviviente en lo que para entendernos denominaré *crítica*, se trataba de dar cuenta del funcionamiento de un filme concreto concebido como espacio privilegiado en el que se jugaba la construcción de la figura de un espectador singular que se intufía como sujeto de una doble pasión cognitiva y estética. La interrogación que subyace bajo la supervivencia de este tipo de prácticas no es (o no es sólo) si de esta manera está manteniéndose viva la llama de una cinefilia que debe ser desterrada del territorio del análisis, sino otra más interesante que apunta hacia el hecho de la necesidad de encontrar un nivel de reconciliación entre el estudio de las condiciones de producción y su reflejo específico en obras singulares. Sin duda que abordar el objeto *cine* es necesario, pero cabe hacerse la pregunta de si no se ha hecho, muchas veces, a cambio de olvidar lo que lo constituye primordialmente, las *películas*.

Porque al contrario de lo que ocurría con el modelo tradicional, la *mirada distante*, el telescopio dirigido hacia la constelación de la institución cinematográfica corre el riesgo de dejar desenfocados cada uno de los elementos que forman el conjunto de objetos singulares que la configuran. Al tratarse de una mirada preocupada por la identificación de las grandes galaxias, antes que por los cuerpos que las forman, las conclusiones generalistas que pueden desprenderse de este tipo de trabajo impiden o, al menos, exigen prudencia en su aplicación concreta a cada obra salvo riesgo de sepultar las particularidades bajo el magma global del discurso de orientación sociológica.

Por *abajo*: la atención al fragmento, el auge del microanálisis, la fascinación por las menores unidades en las que se manifiesta el funcionamiento de la cadena significativa fílmica, el gusto por la construcción de los simulacros en los que se transparentan, con mayor o menor acuidad, las intervenciones enunciativas y, por qué no, la más reciente reaparición en escena de metodologías que se presentan como deudas del acercamiento iconológico, a la vez que han hecho avanzar el estudio y el conocimiento del funcionamiento del texto fílmico, escrutado hasta en sus mínimos recovecos, han traído de la mano un efecto perverso: la hipertrofia de una *mirada microscópica* en la que prima, muchas veces, la autocomplacencia en ese hallazgo parcial que se renuncia a vincular, consciente o inconscientemente, con la dimensión general del texto, entendido éste bien como la obra singular de la que se extrae el fragmento estudiado, bien como la más amplia dimensión del trabajo global de un cineasta o de un grupo de trabajadores cinematográficos. De tal manera que podemos asistir cada vez más a la paradoja siguiente: los microanálisis se piensan menos como ejemplares en relación al texto sobre el que se realizan que con respecto a un cuerpo ideal, al horizonte marcado por

la presencia del *cine*, que vuelve a aparecer en escena en el mismo momento en que los filmes son sustituidos como objetos de pasión cognitiva por la atención preferente a esas unidades, al mismo tiempo independientes y dependientes del cuerpo general del texto, que, convencionalmente, denominamos secuencias.

Vinculado con este tipo de problemas aparece otro candente y que no hay tiempo para tratar a fondo: el de la validación de un análisis o, con otras palabras, de dónde situar las instancias de control del mismo. Centrándonos en nuestro caso, no sería difícil, pienso, ponernos de acuerdo en que, descartadas pretensiones ingenuas de cientificidad más o menos "dura", podemos aceptar, al menos en aras de la brevedad, la *plausibilidad compartida* de un análisis como criterio básico de sustentación del mismo<sup>2</sup>. Con lo que podemos volver a ocuparnos de lleno del espinoso problema de reencontrar la *buena distancia* del análisis.

### Las elecciones

Por eso, escoger una secuencia de un film no me parece que deba ser un acto inocente, aunque podamos reivindicar la calidad intuitiva de nuestra primera confrontación con el texto seleccionado. Y por eso mismo mi elección se ha centrado en dos secuencias (en tres, realmente) provenientes de filmes diversos (eso sí, de un mismo autor; volveré inmediatamente sobre este aspecto), lo que, de entrada, puede facilitar las operaciones de comparación.

La hipótesis fundamental que ha guiado la selección que he llevado a cabo puede presentarse de la siguiente forma: colocar juntas tres escenas provenientes, respectivamente, las dos primeras de *París, Texas* (Wenders, 1984), y, la última, de *El cielo sobre Berlín* (Wenders, 1987), me iba a permitir una doble operación, consistente, primero, en evaluar similitudes y diferencias entre las secuencias provenientes de uno u otro film, tras haber realizado el pertinente análisis interno de cada una de ellas; segundo, y no menos importante, al correlacionar un texto con otro, el presupuesto implícito era el sacar a la luz la existencia de un doble *contexto* sintagmático y paradigmático, capaz de dar luz sobre los textos estudiados sin necesidad de movilizar elementos heterogéneos a la pura dimensión textual. Hay que precisar que *contexto* hay que entenderlo aquí en, al menos, varias direcciones: la que apunta a la relación entre la secuencia y el film del que es extraída (*contexto sintagmático*), la que señala los lazos entre fragmentos fílmicos provenientes de películas diferentes pero pertenecientes a la misma obra global, la que muestra cómo el sentido predicado de esos fragmentos desborda naturalmente sobre el conjunto del trabajo del cineasta implicado (*contexto paradigmático*).

Todo lo anterior supone: estudiar cada secuencia como tal; mostrar cómo en ellas se condensan los elementos definitorios básicos de los films de los que son tomadas (su calidad ejemplar en términos isotópicos), y describir adecuadamente cómo estas escenas iluminan el trabajo anterior de Wenders.

Pero me parece que este tipo de estudio, atento a los *contextos sintagmático y paradigmático*, aún dejaba cosas por dilucidar. Lo que obligaba a movilizar otra noción complementaria susceptible de dotar al trabajo en curso de la rentabilidad necesaria. Me estoy refiriendo

2.- Véanse, a este respecto, las reflexiones de François Rastier en *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, pp. 13-20.

al concepto de *contexto temático*, tal y como lo define Felix Thürlemann<sup>3</sup>. Tras señalar que las habituales consideraciones en torno a la necesidad de considerar el doble contexto general y "situacional" a la hora de intentar comprender un texto plantean el problema de la heterogeneidad de naturaleza entre aquéllos y éste, Thürlemann avanza la necesidad de semiotizar la relación texto/contexto para volverla operativa. Para lo cual la situación en cuyo interior el texto brota deberá ser considerada, simplemente, como un conjunto de textos. Y así adelanta la siguiente propuesta: "el contexto de un texto dado es un conjunto de textos; estos textos –que forman el contexto– mantienen con el texto dado una relación semántica específica, que puede representarse en términos lógicos precisos (por "texto dado" se entiende el texto focalizado en tanto que objeto de análisis)".

Es aquí, precisamente, donde me parece que se puede hacer jugar un papel esencial a determinados trabajos de Peter Handke, que forman una especie de marco sustancial o, si se prefiere, de ruta paralela a las preocupaciones estéticas de Wenders. No hace falta decir que la presencia de Handke como autor del texto de *El cielo sobre Berlín* funciona como el detonante inicial de esta exploración "temática".

### Las secuencias

La oposición pertinente que se quiera poner sobre la mesa implica, de un lado, a las secuencias de *París, Texas* que se desarrollan en el *peep-show* y, de otro, a la perteneciente a *El cielo sobre Berlín*<sup>4</sup> que tiene lugar en el bar de L'Esplanade, durante el concierto de Nick Cave and the Bad Seeds. Todas ellas implican a dos personajes –hombre y mujer–; todas son escenas de amor, en sentido amplio, pero ahí terminan las similitudes.

Las dos entrevistas entre Travis (Harry Dean Stanton) y Jane (Nastasia Kinski) en *París, Texas* se realizan en sendos *peep-shows* que miman, respectivamente, la apariencia de una habitación de hotel y la de una *coffee shop*. La estructura del *peep-show* sitúa a los personajes separados por una pared en la que se abre una ventana a través de la que el cliente tiene acceso visual a la chica con la que conversa mediante un teléfono interior. Para las trabajadoras del *peep* la ventana se convierte en espejo que les devuelve su propia imagen. La primera secuencia dura alrededor de 8 minutos y comporta 23 planos, mientras que la segunda alcanza los 20 minutos y se articula en 22 planos.

En la primera –*Hotel booth*–, Travis logra establecer contacto con su mujer desaparecida<sup>5</sup> y, tras rechazar su oferta de desnudarse para él que ella le hace, ignorante de la identidad de su interlocutor, la someterá a un interrogatorio tratando de averiguar si tras su trabajo se acuesta con los clientes. Incapaz de sostener la tensión, Travis abandonará el local dejando a una Jane que repite insistentemente por el teléfono su emblemático "no me importa escuchar".

En la escena del *coffee-shop booth*, Travis contará a su mujer la historia de su vida pasada común y de su amor destruido (la escena debuta con un elocuente "¿puedo contarte una

3.- Felix Thürlemann: "Reutilisation des structures plastiques: Permanence ou changement de sens? La contribution de Klee pour l'exposition du Bauhaus en 1923", en VV.AA., *Espace: construction et signification*, París, Les Éditions de la Villette, 1984, pp. 139-153.

4.- Bobina 7, planos 30 a 36, según el *découpage* del film publicado por Jade-Flammarion (1987) en traducción francesa con el título *Les ailes du désir*.

5.- Tras un intento fallido realizado en una secuencia anterior.

cosa?" que hace de puente con la escena del *Hotel booth*), le anunciará que Hunter, su hijo, la espera en un hotel y, tras un reencuentro que no podrá pasar más allá del puro reconocimiento visual, Jane asumirá su maternidad.

Lo que me interesa retener de estas escenas tiene que ver con el hecho de que combinan en equilibrio inestable una *situación* diegética y un *dispositivo* mediador que hace de filtro de lo que allí sucede. Sin duda el *peep-show* es un hallazgo dramático, pero es, al mismo tiempo, un *síntoma* de la manera en la que Wenders entendía su relación con el cine en el momento de la realización de *París, Texas*.

Nunca como en estas escenas me parece que se ha puesto de relieve la ambivalencia que ha venido caracterizando al cine de Wenders desde sus inicios. Ambivalencia que tiene que ver con la tensión que, por un lado, mueve su cine hacia un *clasicismo* situado como horizonte que se sabe inalcanzable, y, de otro, la voluntad modernista de denunciar la representación, de poner el acento en la imposibilidad de filmar las cosas cara a cara en un mundo que no es sino una informe acumulación de imágenes a disposición de cualquiera. La realidad sólo alcanzable como mera convocación de imágenes anteriores; el mundo y los seres humanos sólo visibles a través de la mirada de otro.

A la pregunta de Handke, "¿Qué cosa de ahora es materia para el ojo?"<sup>6</sup>, Wenders respondió en *París, Texas* desde la tensión que se manifiesta en escenas como éstas. De un lado, una planificación que remite a la herencia del cine clásico: véase su cuidada atención a ciertas leyes tradicionales de la progresión dramático-psicológica, atención patente en el cuidado puesto en evitar que en la primera de las escenas que nos ocupan los dos personajes compartan un encuadre, lo que sólo sucederá al comienzo de la segunda cuando la convocación del pasado vaya a realizarse; o en el juego que vincula los tamaños de los planos con ciertos momentos privilegiados de los diálogos: así, planos cada vez más cercanos de Nastasia Kinski hacen avanzar la escena del *coffee-shop booth*, a través de su vinculación con las respectivas referencias de Harry Dean Stanton al dinero, su lugar de vivienda —una caravana— o los celos, en dirección a marcar el progresivo reconocimiento de Travis por Jane; o en el uso a la música que retorna para acompañar líricamente la referencia al nacimiento de Hunter, en esa misma escena; o en ese *raccord* sobre el movimiento que describe, en dos planos, la reacción de Jane ante la presión psicológica de Travis en la primera de las secuencias estudiadas.

De otro lado, encontramos el énfasis en el *dispositivo*, tanto en su valor temático<sup>7</sup> como estrictamente formal. En la primera de las escenas se recalcará visual, pero también oralmente, su funcionamiento (Jane describiéndoselo a Travis al inicio de su encuentro), su dimensión de mediación técnica en el contacto interpersonal; se subrayará su doble carácter de ventana (poder ver a través) y espejo (no poder mirar a través) utilizada en la primera escena de manera perversa (Travis puede mirar pero quiere no mirar, Jane no puede ver y quiere ver); se destacará su naturaleza de encuadre dentro del encuadre; se marcarán las dimensiones escenográficas de la situación: esas luces que se encienden tanto al principio como al fi-

6.- Peter Handke: *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 66.

7.- Dejo, conscientemente, de lado otra dimensión del *peep-show*: su palmaria demostración de que el intercambio intersubjetivo no se realiza entre *sujetos* sino entre *textos*, entendiendo por tales los simulacros discursivos contruidos por los sujetos. Desde este punto de vista, el *peep-show* pone en escena las condiciones "reales" de la comunicación interpersonal.

nal de la escena del *coffee-shop*<sup>8</sup>; esa lámpara que Travis dirige hacia su rostro para que Jane *pueda ver*, reconocer al otro, tras tanto tiempo condenada a enfrentarse a su propia imagen. De la misma manera, tanto la narración de Travis como el monólogo final de Jane en el *coffee-shop booth* respetarán el mismo y significativo formato: ambos hablarán desde la oscuridad y dando la espalda a sus interlocutores, de tal manera que el *poder narrar* se vincule con un expresivo *querer no mirar*, en donde tanto como la mirada del otro se deniega el dispositivo que media la relación entre ambos personajes en ese momento<sup>9</sup>.

Por tanto, estamos ante lo que se ha venido calificando, para encuadrar el cine de Wenders, de *manierismo*. *Manierismo* también presente en el conjunto del film, como se hace patente en ese título (*París, Texas*) que, sin dejar de referirse a una realidad, parece poner ante los ojos del espectador un oxímoron en el que se juxtaponen lo lejano y lo cercano, lo moderno y lo clásico, Europa y América en una combinación soñada. De la misma manera funciona la referencia implícita a un film como *The searchers* (J. Ford, 1956), sensible tanto en esa figura que al inicio del film viene de un pasado que es una incógnita y al final se dirige hacia lo desconocido como en esa historia que hace retornar a un niño al seno materno. O el repetido uso de imágenes que, cuando no se construyen en trampantojo, remiten a una previalización de América deudora, a la vez, de la fotografía de Walker Evans y de la pintura de Edward Hopper<sup>10</sup>.

Pero quizás sea más útil abandonar una noción tan escurridiza como la de *manierismo* y sustituirla por la más operativa de *trabajo del duelo*<sup>11</sup>, tal y como Freud la definió en sus trabajos, y del que *París, Texas* muestra la fase terminal. De hecho, toda la obra de Wenders —y aquí comenzamos a extender al conjunto de sus trabajos la noción de contexto paradigmático— muestra una más que notoria inclinación hacia una fijación con un objeto imposible (el cine clásico americano).

Un rápido (y esquemático) recorrido por sus filmes realizados hasta 1984 nos lleva desde el intento de reconstruir la realidad a partir de una mera imagen (*Alicia en las ciudades*) hasta la imposible reconciliación de los opuestos (*París, Texas*, film de producción europea que se rueda en América), pasando por la mitología de la supervivencia del cine como institución (esos reparadores de proyectores que cruzan Alemania en *En el curso del tiempo*), el intento de aclimatar en Europa un género típico del cine yanqui (*El amigo americano*), la revisitación necrofílica del admirado maestro moribundo (*Nick's movie*), la necesidad de sufrir la misma pasión que los grandes cineastas europeos emigrantes a Hollywood rodando un film en el interior del sistema tradicional de producción (*Hammet*), o la doble

8.- Ante Travis, que espera en la oscuridad del *peep-show*, se iluminará la ventana que da sobre el *coffee-shop*: comienza el espectáculo. Cuando Jane, tras darse cuenta de la partida de Travis, se retire, a su vez, dejando un encuadre vacío en que sólo resta la imagen del espejo que la aísla de sus clientes, la luz se encenderá marcando el final del espectáculo.

9.- Se adelanta, así, la relación entre *poder relatar* y *mirada directa*, que será una de las claves de *El cielo sobre Berlín* (ver *infra*).

10.- El propio Wenders suele referirse a Hopper como una de las referencias centrales de su *Amigo americano* (1977) y a Evans como inspirador del estilo visual de *Alicia en las ciudades* (1973). Hopper ocupa un lugar central, igualmente, junto a Courbet y Cézanne, en la reflexión estética de Handke (vid. *infra* y, sobre todo, *La doctrina del Sainte-Victoire*, pp. 18-22).

11.- El concepto de "trabajo del duelo" aparece en Freud en *Duelo y melancolía* (1915). Véase "Trabajo del duelo" en J. Laplanche y J.-B. Pontalis: *Diccionario del psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1983 (tercera edición revisada), pp. 435-436.

ficción que toma como tema la muerte del cine –un rodaje se interrumpe– y la muerte del cineasta (*El estado de las cosas*)<sup>12</sup>.

Precisamente, es este *trabajo del duelo* el que se da por finalizado en *París, Texas* para convertirse en un trabajo de elaboración<sup>13</sup> en *El cielo sobre Berlín*. En este film se encuentra el lugar donde se resuelve la tensión que dominaba todo el cine de Wenders entre un *querer ser* y *no poder ser clásico*, tensión sobremodalizada por el *saber* sobre esa situación.

¿Qué encontramos en la secuencia destacada de *El cielo sobre Berlín*? Desde mi punto de vista, una condensación de elementos significativos en los que se sintetizan el conjunto de nuevas apuestas que pueden dar forma original al cine de Wenders en el futuro.

En primer lugar, de manera notable, el film da la palabra a la mujer, a la que se conferirá toda la dimensión activa de la secuencia. Este hecho, inédito hasta el momento en Wenders, nos introduce de lleno en el fenómeno de la colaboración con Handke, del que nos ocuparemos más adelante. Mientras tanto, podemos tomar nota de la abierta dimensión poética del texto escrito por este último para esta escena (y para el resto del film). Texto en el que se subrayan, entre otras, las ideas de *renacimiento*, de *decisión*. Sin duda, estas palabras se refieren a la relación amorosa que se constituye entre Daniel y Marion, pero, qué duda cabe, pueden ser leídas de manera metanarrativa, tanto más cuanto que el discurso oral<sup>14</sup> es doblado en la banda de imagen por una extraordinaria planificación que remite a la aparición de nuevos parámetros creativos.

Se trata de siete planos que en seis minutos nos sitúan en un recorrido que lleva desde los dos planos iniciales, que muestran la entrada de Marion en el bar y su aproximación a la

12.- Dejamos de lado, conscientemente, en este recorrido obras primerizas (*Summer in the city*), no reconocidas (*La letra escarlata*) y, por razones bien diferentes, Tokyo-ga (visita a los *topoi* de Ozu), *El miedo del portero ante el penalty* (adaptación de Handke) y *Falso movimiento* (guion de Handke).

13.- Me estoy refiriendo a la noción freudiana de *Durcharbeitung* que describe el trabajo psíquico que permite al sujeto integrar una interpretación, aceptando ciertos elementos reprimidos y librarse, así, de los elementos repetitivos (vid. Laplanche y Pontalis, op. cit., pp. 436-438).

14.- He aquí el texto completo del monólogo de Marion: "Algún día tiene que ir en serio. He estado muy sola, pero nunca he vivido sola. Cuando estaba con alguien, solía estar contenta, pero al mismo tiempo todo me parecía casual. Estas personas eran mis padres, pero podrían haber sido otras. ¿Por qué mi hermano era el de los ojos marrones y no el de los ojos verdes del andén de enfrente? La hija del taxista era mi amiga, pero igual podría haber rodeado con el brazo el cuello de un caballo. Estaba con un hombre, estaba enamorada y lo mismo podría haberle dejado plantado y haber seguido al extraño que nos cruzábamos por la calle. Mírame o no me mires. Dame la mano o no me la des. No, no me des la mano y aparta tu mirada de mí. Creo que esta noche hay luna nueva: ninguna noche más serena, ninguna sangre correrá en toda la ciudad. Nunca he jugado con nadie y sin embargo nunca he abierto los ojos y pensado. Ahora al fin irá en serio. Así han ido pasando mis años. ¿Sólo yo era tan poco seria? ¿Eran tan poco serios los tiempos? Nunca fui solitaria, ni cuando estaba sola ni con otros. Pero me habría gustado al fin ser solitaria. Soledad quiere decir: al fin, estoy entera. Ahora puedo decirlo, porque al fin esta noche soy solitaria. Hay que acabar con el azar. Luna nueva de la decisión. No sé si hay un destino, pero hay una decisión. Decídetes. Ahora nosotros somos el tiempo. No sólo la ciudad entera, el mundo entero toma parte ahora mismo en nuestra decisión. Ahora los dos somos más que sólo dos. Nosotros encarnamos algo. Estamos sentados en la plaza del pueblo, y toda la plaza está llena de gente que anhela lo mismo que nosotros. Nosotros decidimos el juego por todos. Estoy lista. Ahora es tu turno. Tienes el juego en tus manos. Ahora... o nunca. Me necesitas. Y me necesitarás. No hay historia mayor que la nuestra, la del hombre y la mujer. Será una historia de gigantes, invisibles, transmisibles, una historia de nuevos ancestros. Mira mis ojos, son la imagen de la necesidad, del futuro de todos en la plaza. Anoche soñé con un desconocido, con mi hombre. Sólo con él podía ser solitaria. Abrirme a él toda abierta, toda para él, acogiéndole entero como un todo dentro de mí, rodeándole con el laberinto de la dicha común. Lo sé, eres tú".

barra en la que bebe Daniel, hasta el retórico picado que cerrará la escena con el abrazo de los amantes, pasando por los cuatro planos centrales que forman el esqueleto conceptual del discurso visual.

El primero de estos últimos (3 minutos, 44 segundos), que marca el comienzo del discurso de Marion (“Algún día tiene que ir en serio...”), nos muestra un encuadre en plano de conjunto de Bruno Ganz y Solveig Dommartin que, progresivamente, irá transformándose mediante un *travelling* adelante en un plano americano. Encuadre lateral de los personajes, que busca una distancia que permita la legibilidad máxima de los gestos de los personajes, que sitúa al espectador ante un acontecimiento de manera directa, sin mediaciones. El plano se acabará sobre las siguientes palabras de Marion: “No sé si hay un destino, pero hay una decisión. Decídetes. Ahora nosotros somos el tiempo. No sólo la ciudad entera...”.

Sobre la continuación del texto (“... el mundo entero toma parte ahora mismo en nuestra decisión...”), pasamos a un primerísimo primer plano frontal (37 segundos) desde el que Marion interpela tanto a Daniel como al espectador. Durante apenas cinco segundos, un primerísimo primer plano (Marion continúa su monólogo en *off*: “Tienes el juego en tus manos. Ahora o nunca...”) de Daniel que, respondiendo a su incitación, mira a Marion (y al espectador) cara a cara, sigue al anterior. Para dar paso, nuevamente, durante un minuto y treinta y tres segundos, al ya conocido plano americano lateral de los amantes (“Me necesitas. Y me necesitarás...”).

De esta manera, el espectador es llevado de la mano a confrontarse, directamente, con los hechos descritos por el cineasta, que, mediante el recurso a la economía en la planificación, la *frontalidad* y la *mirada a la cámara*, parece dibujar la *decisión* de encontrar una forma primigenia de filmar. Y afirma, así, su voluntad de sustituir la *escena originaria* del cine americano tradicional por la referencia directa a la mítica mostración inicial, mostración anterior a la constitución de las reglas del cine clásico, que es, aquí, evacuado en provecho de un imaginario edificado sobre la idea de la narración directa.

El cineasta se dota, por tanto, de “nuevos ancestros”, acepta su carácter de “ser solitario”, su soledad creadora homologada con la de los “primitivos”. Y en el mismo momento en que el cine parece perder la misma posibilidad de un relato, progresivamente sepultado bajo una maraña de citas, referencias y juegos, Wenders (de la mano de Handke) nos propone el regreso a la infancia de un arte, en este caso a la infancia del cine, como única posibilidad de revivir el asombro creativo, como única manera de reanudar el hilo genealógico que retome el gesto de la narración inicial.

Se trata, por supuesto, de un retorno nada ingenuo. No se nos propone la imposible recuperación de una mirada virgen anterior a la contaminación de no se sabe bien qué reglas. Me parece que este *nuevo imaginario* que se transparenta en esta escena remite a una búsqueda, a una interrogación, más que a una afirmación. Búsqueda que pasa por la necesidad de combatir la mirada estereotipada, la visión filtrada para permitir la constitución de una mirada implicada en la utópica tarea de *presentar* la realidad. Lo que al principio del cinematógrafo era algo “natural” (ese dar cuenta de las cosas que asombró a nuestros mayores), se ha convertido en los tiempos actuales en una tarea de dificultad casi insalvable, aunque no menos apremiante. En esta escena de *El cielo sobre Berlín* me parece oír el eco de estas preocupaciones.

Señalado lo anterior, ¿pueden sostenerse semejantes afirmaciones de la película considerada en su conjunto? ¿Es lícito proyectar sobre el conjunto del cuerpo textual los temas –o las figuras– identificados en una secuencia particular? ¿Puede hablarse de una isotopía que atraviese la película considerada como unidad de sentido?



Me parece que sí, por varias razones. En primer lugar, por lo que tiene el film de retorno (si se me permite el juego podría hablarse de que al “falso movimiento” le sigue el “lento regreso”) a una Alemania que es, al mismo tiempo, un paisaje real y un paisaje mental. Abandonando América por Europa, el cineasta afronta el tema de sus raíces, busca nuevas vinculaciones estéticas y conceptuales que puedan convertirse en savia regeneradora de su trabajo y se muestra abierto a partir en direcciones que aún no es posible predecir, aunque sí intuir. La doble inscripción –escrita y oral– que clausura el film –“Continuará” y “Hemos embarcado”–, apunta, al mismo tiempo, hacia la prolongación del trabajo emprendido en este film y hacia nuevos territorios cinematográficos<sup>15</sup>.

Otro tanto puede decirse de la abierta dimensión metanarrativa de la que hace gala *El cielo sobre Berlín*, patente en varios momentos del film y muy notoriamente en su arranque. Múltiples historias que comienzan, se sustituyen unas a otras, se multiplican visual y oralmente en una rotación que sólo se detendrá cuando cristalice definitivamente la relación amorosa entre el ángel y la trapecista. Se afirmará, así, la caducidad del programa de no implicación en los asuntos humanos explicitado en las palabras del ángel Cassiel: “Únicamente mirar, recopilar, testimoniar, certificar, atesorar. Permanecer a distancia, permanecer en el verbo”. El cineasta afronta su tarea de contar no ya cualquier historia, sino aquéllas que toman un valor central en la experiencia humana. Como Marion dirá a Daniel, “no hay historia mayor que la nuestra”.

La misma temática reaparece a través del personaje emblemático de Homero<sup>16</sup>, narrador primordial, depositario del saber de la tribu, garante de la memoria de la colectividad. Por dos veces esta tarea decisiva de construir el imaginario colectivo será resaltada en el film. La primera, cuando Homero asciende lentamente las escaleras de la Staatsbibliothek de Berlín, mientras se nos permite oír su voz interior: “Habla, Musa, del narrador, del anciano niño perdido en las lindes del mundo y haz que en él se reconozca cada hombre. (...) El relato se eleva todavía de las profundidades”. Finalmente, mientras desfilan ante nuestros ojos las postreras imágenes de la película, la *voice over* de Homero retumbará, unificando la tierra y el cielo, el Berlín real y el Berlín del mito: “Nombradme a los hombres, mujeres y niños que me buscarán a mí, a su narrador, su cantor y portavoz, porque me necesitan más que a nada en el mundo”.

La moderna crisis del relato, la quiebra de la posibilidad de narrar –o al menos de la dificultad de hacerlo– en un mundo en el que se ha perdido la inocencia de la mirada asombrada ante los seres y los acontecimientos, es abordada desde la afirmación de la necesidad de proceder a un doble retorno, capaz de sustentar la necesaria revitalización de una función de la que no es posible abdicar salvo a riesgo de perder la posibilidad de dar sentido al mundo cotidiano: retorno a lo primigenio, retorno a la narración, entendida, a su vez, como narración primordial, como necesidad de reinventar los gestos iniciales –iniciáticos– que fundan el relato.

Ahora es posible entender la dimensión metafórica que vincula –permitiendo su yuxtaposición– dos momentos singulares tomados, cada uno de ellos, respectivamente, de una de las películas estudiadas. La asunción de la necesidad de volver a contar historias de manera

15.- El último film de Wenders, estrenado en 1991, lleva por título un expresivo *Hasta el fin del mundo*.

16.- Es el momento de recordar la trascendencia que Handke otorga a la figura de Homero en todos sus textos. Importancia sólo equiparable a la de Goethe, con el que forma la pareja de modelos que se configura como horizonte del narrador contemporáneo. Para Wenders, podríamos decir que Lumière –todos los cineastas primitivos– ocupa en el terreno estrictamente cinematográfico un espacio similar.

“directa” encuentra una hermosa figurativización en la transformación que media entre ese momento en *París, Texas* en el que el encuentro de los amantes sólo podrá llevarse a cabo mediante la fusión de sus imágenes en la cristalera que les separa en el *peep-show*, y el contacto directo que reúne los cuerpos de Daniel y Marion, definitivamente embarcados en una tarea de común descubrimiento.

### Handke y Wenders

Si todo lo anterior es cierto, parece necesario interrogarse sobre la procedencia del giro copernicano al que la obra de Wenders parece someterse en *El cielo sobre Berlín*. Con otras palabras, ¿dónde situar las raíces estéticas de la nueva manera de afrontar los problemas de la creación artística que se abren paso entre las imágenes de este film?

Me parece que la presencia como guionista de Peter Handke puede servir de línea de investigación fructífera para rastrear los basamentos conceptuales de la nueva actitud que Wenders parece asumir ante el cine. De hecho, la obra de Handke —en concreto, una parte bien concreta de su producción literaria— proporciona el *contexto temático* (vid. *supra*) adecuado para entender la transformación detectable en el cineasta.

Como es bien conocido, la historia de la amistad y posterior colaboración entre Handke y Wenders se remonta a los años de estudiantes de liceo de ambos, para en 1969 concretarse en un cortometraje (*3 Amerikanische LP's*), dar lugar dos años más tarde a la adaptación por el segundo de la primera novela de su amigo (*El miedo del portero ante el penalty*) y culminar en 1975 en el guión que, a partir del *Wilhelm Meister* de Goethe, Handke escribe y Wenders filma con el significativo título de *Falso movimiento* (*False bewegung*). Un notable paralelismo de preocupaciones puede detectarse en esos años entre un film como *Alicia en las ciudades* (1973) y una novela como *Carta breve para un largo adiós*, publicada un año antes. La colaboración se interrumpe, temporalmente, con la producción por parte de Wenders de la primera película dirigida por el propio Handke, que adapta, en 1978, su novela de 1976, *La mujer zurda*.

El momento que me interesa destacar del trabajo de Handke se sitúa a caballo del cambio de década, cuando escribe su tetralogía compuesta por los relatos<sup>17</sup> *Lento regreso* (1979), *La doctrina del Sainte-Victoire* (1980), *Historia de niños* (1981) y el poema dramático *Por los pueblos* (1981)<sup>18</sup>. Es en este conjunto de textos —que Wenders intentará adaptar y llevar a la pantalla sin éxito a principios de los 80<sup>19</sup> y del que pondrá en escena en Salzburgo, en 1983, inmediatamente antes de filmar *París, Texas*—, la obra teatral, donde se puede encontrar, de forma explícita, buena parte de las claves que *El cielo sobre Berlín* maneja, a veces, de manera soterrada.

17.- La denominación de “relatos”, como podrá entender cualquiera familiarizado con los textos de Handke, es tentativa. En ellos se mezcla, de manera singular, la ficción con la autobiografía. Handke ha insistido siempre en que el objeto fundamental de sus obras es él mismo. Wenders ha subrayado, por su parte, que es con Handke donde aprendió la necesidad “de no hacer imágenes neutras (...) de hacer unas películas sumamente subjetivas”.

18.- Traducida por Eustaquio Barjau para Alianza Editorial en los años 1985 (los dos primeros textos) y 1986 (los dos restantes).

19.- Un pequeño fragmento del guión de *Langsame Heimkehr* se publicó en el n.º 400 (octubre 1987) de *Cahiers du Cinéma* (número especial en el que Wenders asumió las funciones de redactor-jefe), p. 53.

¿Qué es la tetralogía que a partir de ahora nombraremos con la denominación genérica –aceptada por el propio Handke– de *Lento regreso*? Se trata de la historia de alguien que vuelve desde las llanuras desnudas e inmensas del norte de América a su pequeño pueblo en Centroeuropa. Y este viaje es tanto una vuelta al continente antaño abandonado como el reencuentro con los lugares de la niñez, con esos espacios –la “geografía de la infancia” de la que hablaremos inmediatamente– en los que enraiza lo que Handke ha denominado “la ley de la existencia”.

Sorger, el topógrafo protagonista explícito del primer relato<sup>20</sup>, es alguien que ha hecho la experiencia de un mundo sepultado bajo “formas funcionales”, “rotulado hasta las últimas cosas”, inscrito en registros y catastros, un mundo privado de voz propia, de lenguaje<sup>21</sup>. Sorger es alguien preocupado por escribir un ensayo que deberá llevar por título “Sobre los espacios” y en el que, abandonando las convenciones de su ciencia, de una ciencia sustentada sobre la codificada observación del mundo y la experiencia de unas formas que, estando a la vista, han venido configurando un paisaje, pueda partir de cero a la búsqueda de “la pura, inexplicada geografía de la infancia”<sup>22</sup> constituida por el surgimiento de espacios bien diferentes de los que resultan de la mera consideración del territorio que se ofrece a una contemplación inmediata. Si tenemos en cuenta que para Handke la infancia es el lugar privilegiado de donde brotan las “pequeñas leyes tiernas de la existencia”, podemos entender mejor ese oxímoro puesto en boca de Homero (*vid. supra*) en *El cielo sobre Berlín*: el niño anciano –o el anciano niño– para el que se renueva en cada relato el prodigio de rehacer el mundo. Los ojos –o las palabras– del anciano narrador deben reencontrar la mirada –el verbo– infantil que autoriza y permite ese “ir directo al motivo” del que hablaba Cézanne como objetivo del artista.

*La doctrina del Sainte-Victoire* hará aún más visibles estos elementos programáticos al reivindicar tres modelos pictóricos en los que es posible aprehender una común voluntad de conciliar la *forma*, capaz de tender puentes entre cosas distintas, y el radical particularismo de esos mismos objetos tomados en su irreductible singularidad<sup>23</sup>. Ya que el arte, tal y como se transparenta en las obras de Gustave Courbet, Paul Cézanne o Edward Hopper, no es sino “la forma que no lamenta la desaparición de las cosas en los avatares de la Historia”.

En todos estos casos se manifiestan, de manera magistral, esas “construcciones y armonías que guardaban un paralelismo con la Naturaleza (...) pero comprometidas con el lugar

20.- Conviene advertir que en los textos siguientes no se mantiene la isotopía actorial. Tanto *La doctrina del Sainte-Victoire* (metatexto sobre *Lento regreso*) como *Historia de niños* adoptan la apariencia de la autobiografía. Por *los pueblos* continúa la historia de la primera novela sin mantener una continuidad de personajes entre ambos libros.

21.- *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 74.

22.- *Lento regreso*, pp. 84-85.

23.- Escuchemos al propio Handke: “Ser un topógrafo se ha convertido en algo normal para mí. Si hay algún nexo entre un espectador como yo y el mundo exterior, éste es el topográfico: el movimiento del río, el color de sus aguas, el ruido que hacen. Y el investigador nace de ahí. Si te atrae un árbol, quieres saber por qué es como es, cómo ha crecido, cuáles son sus colores, qué comparaciones pueden establecerse entre él y los demás objetos. (...) Debo encontrar una razón, una repetición, una diferencia (...) Para mí, la comunicación es trabajar la forma, o la forma en sí misma. La forma comunica. O la estructura. Lo que me lleva a la escritura es el creer reconocer una estructura común de los objetos” (Hervé Guibert: “Entrevista con Peter Handke”, *Sud-Express*, n.º 9, abril 1988, pp. 13-14).

concreto en sus formas y colores”<sup>24</sup> y que Cézanne expresó en su celeberrimo y sintético manifiesto: “Recrear a Poussin a partir de la naturaleza”. Que el descubrimiento de esta tarea central del artista se le revelara a Handke a través del cine no es sino un elemento más que no puede ser calificado de mera coincidencia. El tratamiento que Wenders da a la ciudad de Berlín en su película es un buen ejemplo de este trabajo, pues se sitúa en la dirección de acordar el espacio real de la ciudad singular y el espacio del mito que reescribe la geografía en el sueño, reconciliar lo particular concreto y lo general abstracto en un mismo movimiento creativo.

Porque lo que se construye, de manera progresiva, en *Lento regreso* es la aparición de una voluntad creativa que sitúa sobre bases originales la relación entre el sujeto de la actividad estética y el objeto de la misma. Una voluntad que se define por la conciencia de inscribirse, de lleno, en una “historia de las formas” en la que el artista es capaz, al mismo tiempo, de sentirse heredero de una tradición que está llamado a prolongar y responsable de un futuro que debe construir. Al fin y al cabo, su tarea es dar *forma* a ese conjunto de “inventos, descubrimientos, sonidos, imágenes y formas de los siglos que promueven todas las posibilidades del hombre”.

El viaje de vuelta descrito en *Lento regreso* es un triple trayecto de América a Europa, de la edad adulta a la infancia, de la mirada que afronta la realidad protegida y tranquilizada por una ciencia que regula la configuración del mundo hasta la conquista de una visión capaz de transfigurar las apariencias. Un viaje –el primer viaje verdadero, dirá Handke– que es una regresión en la que toma cuerpo un aprendizaje *à rebours* mediante el que el artista conquista su estilo propio.

Curiosamente, la última imagen que el narrador hace retener a Sorger en el avión que le conduce a Europa es la de una pantalla de cine vacía que se oscurece. Es difícil sustraerse a la imperiosa necesidad de ver en esta figura el anuncio de un cine que termina, de un cine que se abandona, definitivamente a la espalda, y de otro cine que debe ser reinventado para que el artista pueda continuar, más allá de dudas y vacilaciones, su trabajo terminable e interminable, a la vez.

Volviendo a Wim Wenders –al que en ningún momento habíamos dejado–, puede decirse que su lento regreso al territorio de la infancia mítica es el que le autoriza a partir inmediatamente hacia el fin del mundo. Abandonados los “clichés”, dejados de lado “los sistemas en que el cine se interioriza a sí mismo”<sup>25</sup>, el cineasta está en condiciones de lanzarse en direcciones desconocidas. Se halla, por fin, en disposición de “volver al hombre de hoy; volver a la ciudad; volver a las plazas y a los puentes; volver a los campos de deportes y a las noticias; volver a las campanas y a los negocios; volver al brillo del oro y a los pliegues de una tela. ¿Los dos ojos en casa?”<sup>26</sup>.

24.- *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 64.

25.- João Lopes y M. S. Fonseca: “Wim Wenders bajo el cielo de Lisboa”, *Diario 16. Suplemento Culturais*, 19 de mayo de 1990, VI-VII.

26.- *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 110.