

Apunts a contrallum La recerca de la imatge redentora

Josep Carles Romaguera

Lisboa Story



A l'amic americà, Xavier Flores

Al llarg de la filmografia del cineasta alemany Wim Wenders resulta bastant evident que les seves pel·lícules, d'una manera més o menys explícita, més o menys metafòrica, han posat de manifest les seves reflexions al voltant del seu propi mitjà, el cinema. Uns plantejaments el del germànic que, al menys als inicis de la seva trajectòria com a cineasta, no amagaren la important influència que hi exerciren les teories del seu compatriota Siegfried Kracauer, i més concretament les idees exposades en el seu llibre *Teoria del cine: la redenció de la realitat física*. En aquesta obra densa el teòric Kracauer plantejava l'ús del cinema com un instrument, un art, per què no, capaç de copsar el fluxa vital, establint a partir de llavors, una dialèctica entre un concepte heraclitià de la vida —la fugacitat de les seves aparences— i la naturalesa parmènida del cinema, com a dispositiu capaç d'embalsamar la realitat, i així, preservar la seva essència. I sens dubte que per assolir aquest objectiu no hi ha millor opció que l'actitud contemplativa, la mateixa

que caracteritzarà el cinema de Wenders fins a principis dels noranta, quan encara es planteja, malgrat la progressiva desconfiança en les seves pròpies possibilitats, el repte d'obtenir alguna emoció a partir del descobriment d'una imatge reveladora que ens mostri l'autenticitat de les relacions de l'home amb el món, tal i com ens van oferir el cinema clàssic nord-americà.

El somni utòpic del cineasta alemany no només el portarà a una actitud contemplativa, sinó que de qualche manera, aquesta recerca d'una determinada mirada redemptora es convertirà en un dels eixos principals de les seves pel·lícules més interessants. I en aquestes allò que també es posarà de manifest és la subjectivitat de la mirada, no tan sols del cineasta, sinó dels seus personatges, alguns d'ells vinculats al món de les imatges i en ocasions observats mentre miren i raonen sobre allò que capta la seva mirada. Aquesta perllongació de mirades, i la seva posterior confrontació amb la realitat que tenen al davant, deriva en què es pugui veure el cinema de Wenders com una reflexió sobre el paper de les imatges en el nostre món, però no amb el convenciment del fet que aquestes suposen una redempció de la realitat física —seguint les lli-



cons de Kracauer—. Les imatges de Wenders, al contrari, proposen un raonament sobre les seves mancances a l'hora de redimir el món que han enregistrat. Les imatges han perdut la capacitat per revelar-nos la veritat, l'essència de les coses.

Quan el personatge interpretat per Rüdiger Vogler en una de les seqüències inicials d'*Alicia en las ciudades* (1973) afirmava que havia perdut la capacitat per veure i escoltar, Wenders ja ens confessava la seva voluntat d'intentar recuperar ell mateix aquesta capacitat com a cineasta. L'identificació entre personatge i cineasta és absoluta quan el primer, després d'haver recorregut els Estats Units, comprova com les imatges captades amb la seva màquina fotogràfica reflecteixen una realitat diferent a la contemplada. Aquesta distància entre l'observació de la realitat i la seva representació és el conflicte que preocupa al cineasta i que de nou serà un dels eixos al voltant del qual girarà *Lisboa story* (1995).

Un projecte, aquest, que va sorgir amb motiu de la designació de la ciutat de Lisboa com a Capital Cultural Europea i que, en un principi, havia de ser un documental, però que finalment va derivar en l'última pel·lícula en què Wenders elaboraria un discurs tan personal i passional sobre la relacions entre la realitat i el cinema. Malgrat les mancances d'una pel·lícula irregular, que evidencia certes concessions al projecte original —la presència del grup musical *Madredeus* o el fet de condicionar la posada en escena en favor de certes "imatges turístiques"—, i malgrat el discurs exposat per l'alemany, a més de resultar obvi i explícit —amb referències explícites cap a Buster Keaton o Charles Chaplin o reformulant idees de Dziga Vertov o André Bazin— pateixi de certa innocència, malgrat tot això —a Wenders a més del sentit de l'humor li falla la ten-

dència a l'adoctrinament— una pel·lícula com *Lisboa story* conserva un to entranyable, que es deriva de la sinceritat, la passió —com si es tractés alhora d'un últim intent, ja sí amb marcat caràcter elegíac— amb la qual ens parla sobre la puresa de la imatge.

Gairebé dues dècades, les que van d'una pel·lícula a una altra, al llarg de les quals Wenders ha recorregut una trajectòria durant la qual ha buscat les respostes a aquesta insuperable distància entre la naturalesa de les imatges i la naturalesa de les coses. Una de les opcions que s'ha plantejat és la d'apropar-se als vells mestres, tal i com va fer amb dos documentals: *Lighting over water* (1980) i *Tokio-Ga* (1985). El primer és un polèmic exercici de vampirització que, encara avui, continua provocant enfrontaments entre els que acusen a l'alemany pel fet d'haver-se aprofitat d'un moribund Nicholas Ray (malalt terminal de càncer) i aquells que defensen el director per haver-se mostrat respectuós no ja amb Ray com a cineasta, sinó com a persona. Malgrat per moments no es pugui evitar que la pel·lícula sigui esfereïdora, desagradable —en realitat, contemplem l'angoixa d'algú que conscientment ens mostra com s'està morint—, *Lighting over water* acaba resultant una elegia dedicada a la mort d'un tipus de cinema i l'acomiadament a un poeta, a un cineasta que no va condicionar la seva llibertat artística —recordar que en el moment del rodatge Wenders es troba durant una aturada de la producció de *Hammett* (1982) sota l'apadrinament de Coppola—, i per tant, va conservar la seva puresa en la mirada.

El segon dels documentals esmentats, *Tokyo-Ga*, és una nova recerca per part de Wenders per tal de trobar a través de la figura del cineasta japo-

Falso
movimiento



Wim Wenders



nès Yasujiro Ozu el model perfecte per trobar una determinada puresa en les imatges. Després de l'experiència negativa de treballar a Hollywood, i que tindrà com a resposta immediata i contundent la realització de l'edípica *El estado de las cosas*, constatació de la decadència de Hollywood i desvinculació amb el cinema nord-americà, després d'aquest traumàtic procés, sembla que Wenders

decideix mirar cap a orient, i concretament cap a Ozu, paradigma d'un cinema contemplatiu, un cineasta que a mida que anava fent pel·lícules anava prescindint de tot allò accessori. L'alemany veu en el japonès l'exemple perfecte perquè va saber configurar un espai cinematogràfic precís i mantenir les distàncies perfectes, creant així un sistema estètic armònic que revelava, mitjançant les accions quotidianes de les famílies japoneses, les principals qüestions de la naturalesa humana.

Però si *Tokio-Ga* estableix un contrast entre la capital japonesa, referència mundial quant a tecnologia audiovisual, i caracteritzada per una iconografia caòtica, i el cinema d'Ozu, representat per l'actor Chishu Ryu i per l'operador Yuharu Atsuta, que reconeix que després de la mort del director d'*Otoño tardío* no va poder treballar amb un altre cineasta, quan observem la filmografia de Wenders en l'actualitat resulta preocupant, per no dir trist — personalment, és un director que aprecio —, observar com ell mateix ha acabat engolit per aquest caos i aquesta arbitrarietat. Pel·lícules com *¡Tan lejos, tan cerca!* (1993), que malgrat insistir en el discurs de la corrupció de la imatge es converteix en un exercici de capmirament, o *The Million Dollar Hotel* (1999), on es precipita per un torrent d'imatges simplement enlluernadores però banals, són exemples de la desorientació patida per algú que ha trobat com a última solució l'autoparòdia (*Don't knock coming* (2005), tornant així a recuperar alguns dels punts més atractius del seu discurs, encara que sigui per qüestionar-se a si mateix i a una obra mestra indiscutible com *París, Texas*. ■