

Ciclo
**Win
Wenders**

lugar a dudas

CINE CLUB
CINE DE NO FICCIÓN

Marzo 2010

02/03 Lightning over
Water

16/03 A Trick of the
Light

23/03 Notebook on Cities
and Clothes

30/03 Room
666

06/04 Tokio
Gâ

El Nuevo Cine Alemán

El surgimiento del Nuevo Cine Alemán está íntimamente ligado al manifiesto escrito durante la celebración del festival de cortometrajes de Oberhausen, en 1962, en el que se hace una declaración de intenciones acorde con la nueva cinematografía que se estaba gestando. En él se plasma la necesidad de rebelarse contra el caduco y decadente cine de la República Federal, fuertemente arraigado a clichés comerciales y a una política cinematográfica regida por los intereses de Estados Unidos, que controlaba la distribución y llenaba el mercado con sus propios productos, impidiendo el desarrollo de la industria nacional y bloqueándole su acceso a las nuevas generaciones de cineastas.

El Manifiesto de Oberhausen reivindica la oportunidad de hacer un cine nuevo en remplazo del viejo, que ya daban por muerto. Los jóvenes firmantes abogaban por un cine alternativo, identificado con ideas de cultura, calidad y educación, en oposición al de espectáculo, entretenimiento o rentabilidad comercial. La experiencia cinematográfica de los nuevos cineastas se había desarrollado en torno a la realización de cortometrajes solamente, debido a la falta de oportunidades financieras, motivo que también llevó a los firmantes del Oberhausen a pronunciarse al respecto. Presentaron reivindicaciones tanto profesionales como ideológicas para renovar las condiciones de

producción vigentes, así como exigencias en torno a las políticas públicas y de los subsidios.

Sin embargo la crítica alemana se mostró muy despreciativa frente al manifiesto y frente a las demandas expresadas, que implicaban, además, la creación de instituciones en donde pudieran formarse las nuevas generaciones. En respuesta, el gobierno saneó las demandas, y creó el Instituto de Formación Cinematográfica de ULM, bajo la dirección de 3 de los firmantes del manifiesto. A este Instituto le siguió la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín, en 1966, y luego, la Escuela Superior de Cine y Televisión de Munich, en 1967. Pero sin duda el mayor logro de los Oberhausen fue la creación, por parte del Ministerio del Interior, del Kuratorium Junger Deutscher Film (Consejo del Joven Cine Alemán) fundado en 1965, con la tarea de promover a los noveles cineastas y estimular la renovación del cine nacional. Debido al problema de autosostenimiento del Kuratorium (la mayoría de las películas subvencionadas no logró cubrir la totalidad del préstamo, a pesar de los considerables ingresos en taquilla), muchos de los realizadores decidieron crear sus propias firmas productoras, como por ejemplo Herzog, con Werner Herzog Filmproduktion. La Nouvelle Vague y el Free Cinema, fueron movimientos que influenciaron

al Nuevo Cine Alemán, de ahí que se le considere el Joven Cine de Alemania en honor a sus inspiradores y a que ya existían anteriores posturas alternativas respecto al séptimo arte. Aunque es erróneo considerar a este nuevo cine como una copia o adaptación de aquéllos, dado que su contexto de formación fue muy diferente al de dichos movimientos. Al Joven Cine Alemán no le eran ajenos ni el pasado nazi ni lo que se podría denominar la “milagrosa” renovación económica. Otro rasgo distintivo de este movimiento es su duración y, sobretudo, su capacidad de retroalimentación de generación en generación, con la incorporación de nuevos realizadores con nuevas ideas.

Sólo unos pocos de los firmantes del Oberhausen (Ferdinand Khittl, Hans-Jürgen Pohland, Peter Schamoni, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinrich Tichawsky y Herbert Vasey) llegaron a la dirección cinematográfica; de estos, Ferdinand Kluge y Edgar Reitz, consolidaron una notable obra. A esa primera generación se sumaron luego personajes como Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff, Peter Lilienthal, Johannes Schaaf, Reinhard Hauff, George Moore, Harum Farocki, Rudolph Thome y Peter Fleishmann. Y después, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Hans-Jürgen Syberberg, y Werner Schroeter.



Win Wenders

(Düsseldorf – Alemania, 14 de agosto de 1945)

Wenders fue uno de aquellos jóvenes alemanes que un día, cansados del cine comercial de final feliz y narrativa lineal que se estaba produciendo en su país, decidieron hacer un manifiesto proclamando el nacimiento del *Nuevo cine alemán*. Ellos no venían de escuelas de cine -como sí era el caso de Wenders, que había estudiado medicina y filosofía-, pero habían hecho cortometrajes premiados por fuera de Alemania y sentían la necesidad de hacer películas, a pesar de que el apoyo era nulo. Tras el manifiesto de Oberhausen se agremiaron y comenzaron a recibir ayuda financiera del gobierno y de la televisión. Pero muy pronto varios directores rechazaron estas ayudas debido a la censura que traían consigo. El *Nuevo cine alemán* perduraría sólo a través de sus creadores, de sus bolsillos, y de sus ideas.

Sus integrantes estaban familiarizados con movimientos cinematográficos surgidos también de otros jóvenes, como la *Nouvelle Vague* en Francia, pero a diferencia de estos, no hacían cine desde una postura teóricamente crítica ni compartían un mismo estilo, lo cual fue muy bueno pues trajo consigo una gran variedad de propuestas nuevas. De todos modos, los jóvenes alemanes sentían como un deber salvar la producción cinematográfica de su país, hacerla resurgir, y sentaban que para eso debían unirse. Así como estaban vagamente influenciados por las propuestas de la nueva ola francesa, con planos largos que permitían la improvisación y causar realismo en las actuaciones, estaban también poco influidos, unos más que otros, por los primeros cineastas alemanes, como es el caso de Wenders quien ha citado en algunos de sus textos a Fritz Lang como un “*padre desaprovechado* en el que ha encontrado algunas afinidades con sus filmes, pero siendo consciente de que no fue él su punto de partida para hacer cine.

Los jóvenes cineastas alemanes también fueron influenciados por la presencia norteamericana en su país. Se apropiaron a su manera de esta cultura, tal como lo hizo Wenders: recreando historias de amor, *road movies*, o películas policíacas que transformaba dejando de lado el usual conflicto que corresponde a cada género para rescatar la vida real, los pequeños detalles. A través de la mirada infantil de sus héroes, usualmente niños, enfermos mentales o ángeles, que ven la vida de una manera particular y que la resignifican simplemente observándola, Wenders hace que sus películas cobren sentido sólo en la cabeza del espectador, brindando una forma más abierta de entendimiento alejándose de la violencia que, dice él, ejercen los modos industriales de hacer cine, no sólo sobre el producto final, sino también sobre el propio rodaje que no comparte nada con la realidad; por eso rueda sus películas de forma cronológica y con personajes reales.

Es difícil no conmovirse con los filmes de este director. Los conflictos que plantea y las formas en que se solucionan tocan al espectador, incluso hasta el punto de sacarle algunas lágrimas, y de dejarlo pensando en ellas durante algunos días. Las películas de este ciclo son toda una revaloración de la vida con una mirada sencilla y desinteresada; son películas que intentan causar más emociones que un replanteamiento sobre lo que se hace día a día. Al cine de Wenders la palabra *espiritualidad* es la que se le ajusta.

Lightning over Water

(Relámpago sobre el agua)

Dirección: Wim Wenders, Nicholas Ray.
Año: 1980. **Duración:** 90 min.

Un hecho real es representado en las cámaras: la muerte que corre en tiempo presente de Nicholas Ray, director de *Rebelde sin causa*. Ante aquel destino fatal, Wenders desafía lo incontrolable contando con imágenes una historia ya determinada que él mismo planifica. Todo surge de la necesidad de Nick de contar una historia antes de morir. Y ¿cuál es la pregunta que él se hace y se hace Wenders para encontrar esta historia? ¿Cuál otra podría ser sino la de la representación misma de la muerte! Son varias las estrategias utilizadas para llevar a cabo esta narración: la intersección entre dos tipos de registros, uno en película y otro en video, el primero que remite al control, el otro al descontrol, el uno que remite a la ficción, el otro a lo documental. Detrás de la utilización de estas formas se esconde otro sentido, el deseo de llevar la vida de Nick hasta sus confines, de retener su existencia, como se observa en uno de los últimos diálogos entre Nicolás Ray y Wenders, cuando aquél dice: ¡corte! en el momento en el que para él ya todo ha terminado, pero que Wenders no atiende: sigue rodando, la cámara no cesa de filmar y no hace ningún corte. Hay en ello un deseo mefistofélico de Wenders, de retenerle la vida a Nick, sin que su anhelo lo haga menos consciente de que también se le escapa de las manos (que no de la representación, y ahí está la ironía). Un tema que también aparece representado en *El amigo americano* –una vez más, otra marca de ficcionalización-: Jonathan, el protagonista, padece una enfermedad fatal y su marchante, Ripley, lo lleva a cometer un asesinato a cambio de dinero. Planos figurativos, la utilización del color y de atmósferas y las conversaciones entre Wenders-Ray, hacen también recordar a *El amigo americano*. Otra estrategia de control sobre la narración es la voz en *off* de Wenders, que desplaza con el yo de la primera persona a la tercera persona. Esto le permite el encadenamiento de la narración, constituye una cronología. Y no sólo eso. El hecho de estar *Relámpago sobre el agua* construida en pasado realza el carácter histórico de lo representado, de ficción. Las citas provenientes de las anotaciones de Ray funcionan, de igual manera, en clave de ficción y documental, por ser parte de un diario íntimo.

Ficción, historia, narración, representación: todo, en *Relámpago sobre el agua*, se resume a una experimentación con la muerte. Ray donó su cuerpo al cine para consumir esta última y desgarradora vivencia de la que no escapa el sobrecogido espectador.

A Trick of the Light

(De un truco de la luz)

Dirección: Wim Wenders con los estudiantes del HFF, Munich. **Año:** 1996. **Duración:** 79 min.

¿Ficción o realidad, ficción-realidad? No, cine. ¿Qué es lo que vemos en *De un truco de la luz*? La representación de un momento histórico del cine, la creación del bioscopio a cargo de los hermanos Skladanowsky, período en el que también los hermanos Lumière, en Francia, y Edison, en Estados Unidos, estaban creando películas en movimiento. No hay narración en *off* que cuente lo que está ocurriendo, como sucede convencionalmente en los documentales; *De un truco de la luz* es una puesta en escena que narra las anécdotas de Gertrud Skladanowsky, hija de uno de los inventores del bioscopio y hermana mayor de Lucy Skladanowsky. La puesta en escena de sus anécdotas se combina con otra forma de representación, la

entrevista a su hermana menor en el presente, quien cuenta a su vez la historia de su familia. Aunque ficción y realidad – pasado y presente están aparentemente diferenciados por dos modos de representación: una, que remite a la ficción y la otra, a lo documental-, ambas estrategias narrativas están unidas por la forma que da lugar a esa representación, el cine. Wim Wenders juega con esos cruces, particularmente en las últimas escenas, donde los personajes de Gertrud, su padre, y sus tíos, aparecen en el presente. La idea que ello genera es que por los ojos de aquellos inventores del cine, el pasado puede ver el presente, y el presente el pasado.

Notebook on Cities and Clothes

(Cuaderno de ciudades y de ropas)

Dirección: Wim Wenders.
Año: 1989. **Duración:** 79 min.

“Fashion. No sé nada de moda. Esa fue mi primera reacción cuando el Centro Georges Pompidou en París, me pidió que grabase un cortometraje sobre la moda. El mundo de la moda. Me interesa el mundo pero no la moda. Puede que hubiese menospreciado la moda demasiado rápido. ¿Por qué no analizarla como a la industria del cine? Tal vez la moda y el cine tengan algo en común. Esta película me daría la oportunidad de conocer a alguien por quien ya sentía curiosidad y trabajaba en Tokio.” Esa persona es Yohji Yamamoto, diseñador de moda, y ésta, una de las primeras reflexiones que hace Wim Wenders en *off* y que desarrollará a lo largo del documental.

Es sobre el diseñador japonés, sobre la ciudad, sobre la moda y sobre el video, que el director lleva a cabo su indagación para responder a la pregunta de qué es la identidad. Con su videocámara realiza juegos de movimiento, de interpenetración de monitores en la pantalla, mientras va por las calles en carro, mientras entrevista a Yohji. Busca revelar la identidad de esta nueva tecnología de “moda”, al tiempo que busca revelar la identidad de este diseñador quien reflexiona sobre ello también.

La moda, en *Cuaderno de ciudades y de ropas*, es otro aspecto que define la identidad; una identidad que como la del video y su tecnología, pasa efímeramente, se mueve a gran velocidad, como si fuera un carro. Comparación que no es gratuita: Wenders graba montado en un carro, y es desde un carro que vemos a la ciudad rodada a gran velocidad; a los edificios que no se alcanzan a contemplar; a la urbe captada sin pausas por una cámara de video. Sin embargo el ritmo de trabajo, la moda y la identidad de Yohji, puestos bajo la mirada de Wenders, se convierten en una mezcla de este ritmo, que sumado a la perspectiva de Tokio, lo hace pertenecer a otra identidad, una identidad que el diseñador define *como de las ciudades*.

Room 666

(Habitación 666)

Dirección: Wim Wenders.
Año: 1982. **Duración:** 50 min.

En un cuarto del Hotel Martínez, durante el Festival de Cannes, con un televisor encendido, una grabadora y una cámara que graba, Wim Wenders emplaza en una silla a varios maestros del cine (Jean-Luc Godard, Werner Herzog, Yılmaz Güney, Michelangelo Antonioni, Steven Spielberg, Rainer Werner Fassbinder, entre otros), sólo acompañados por estos artefactos, para responder a la pregunta: “¿Es el cine un lenguaje a

punto de perderse, a punto de morir?” Una pregunta que gira alrededor de dos grandes temas, el infierno y la muerte, éste último ya trabajado por Wim Wenders en otras obras. También las alusiones al infierno son claras: el 666 del cuarto, la música, y el color de los créditos, el rojo de fuego. Este cuarto que habla de la muerte del cine (un televisor que aparentemente aniquila al cine), provoca reacciones en quien está siendo captado por la cámara, son reacciones que buscan llegar a una *verdad*, muy en el estilo del *cinéma-verité*: Wenders realiza aquí una experimentación, a través del medio audiovisual, sobre la realidad del cine que queda abruptamente suspendida al ponerse en debate, al ser cuestionada por la irrupción de otra tecnología. Hablar de la muerte del cine desde el cine, es como hacer un pacto con el diablo de prolongación de la vida misma del cine: ¿Es posible que aquellos directores sean el diablo, pues precisamente su oficio consiste en hacer cine?

Como lo indica Godard al comienzo del documental, la pantalla de televisión encendida se ve como una pequeña caja, en comparación con el mundo amplio y abarcador que representa la cámara de cine, el único medio por el cual vemos lo que está pasando en ese cuarto.

Tokio Gã

Dirección: Wim Wenders.
Año: 1985. **Duración:** 92 min.

Wenders viaja a Tokio con la pretensión de encontrar rastros del Tokio representado en las películas de Yasujiro Ozu, director de cine japonés que Wenders tanto admira. El documental *de Tokio Ga* es, pues, una especie de diario íntimo, donde el director cuenta en *off* sus percepciones sobre la ciudad subjetivando las imágenes. Vemos a Tokio gracias a una cámara contemplativa, como la que hacía Ozu. En eso Wenders sigue la concepción cinematográfica del director japonés, pues para él es más importante *mostrar* que *demostrar*, *representar* que *narrar*. La mirada filtrada en *Tokio Ga* del cine de Ozu hará que Wenders en su estancia en Tokio observe sólo aquello que lo remite al director japonés. Se puede decir entonces que lo que vemos es, en esencia, una representación de una ausencia, la de Ozu, y la del Tokio representado por Ozu. Por fuera de dicho referente, instalados ya en el presente, la ciudad que vemos en el documental es caótica, desordenada; la cámara que graba en el taxi, lo hace a un ritmo vertiginoso. Aunque la cámara es básicamente contemplativa, casi fija, ella nos muestra la Tokio moderna, permeada por otras culturas. Este *road movie* se combina con dos entrevistas; una, realizada a Chishu Ryu, principal actor de muchas de las películas de Ozu, y la otra, a Yuharu Atsuta, su director de fotografía. La realidad de la ausencia de Ozu es para él, Yuharu, tan insoportable, que en la entrevista hecha por Wenders se desmorona, al punto de pedir que lo dejen solo: un estremecedor momento que inevitablemente nos recuerda el ¡corte! de Nicholas Ray, en *Relámpago sobre el agua*.

Dirección: Oscar Campo / **Investigación:** María Alexandra Marín / **Coordinación de publicaciones:** César García / **Diseño:** David Álvarez / **Impresión:** Feriva

Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, África y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.