

T
853

 XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

78453



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

XOCHIMILCO

*ICONÁUTICA DE LA TRAVESÍA:
EXPLORACIONES DEL VIAJE EN LA OBRA DE WIM WENDERS*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

P R E S E N T A

MARCO ALBERTO PORRAS RODRÍGUEZ

DIRECTOR

DR. DIEGO LIZARAZO ARIAS

MEXICO, D. F.

ENERO 2007

AGRADECIMIENTOS

Ítaca ya te ofreció un hermoso viaje,

Sin Ítaca jamás habrías partido

Konstantinos Kavafis

A mi familia, *Rosa, Alberto e Iveth*, puntos de partida y llegada en el mayor viaje, la existencia humana. A mi compañera inintermitente, *Iseka Peña*, por la ayuda incommensurable durante el transcurrir de este camino. A todos aquellos amigos, compañeros, maestros, alumnos y autores que han alimentado la construcción de esta ruta; en especial a *Fernando Lozano* y *Alejandro George* por las reflexiones a ritmo de cafetería y letras, del mismo modo a *Diego Lizárrago* por la guía en esta investigación. Finalmente, a esa fuerza demiúrgica que todavía no sé como nombrarla, pero que me ha concedido habitar en el curso del tiempo.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	3
 Capítulo 1. En la ruta de Wenders	
 1.1. Los albores de un realizador metaeuropeo.	7
1.2. Los primeros trazos	10
1.3. Topografía wendersiana	11
1.3.1. Arte-factos	
1.3.2. El yo y los otros	
1.3.3. Extraño en tierra extraña	
1.3.4. La épica wendersiana	
 Capítulo 2. Pensar el viaje	
 2.1. Ontología trashumante.	32
El ser-en-el-mundo, el encuentro con lo Otro	
2.2. El camino y la gesta.	38
Los mitos, los símbolos	
2.3. Parajes del espacio.	46
Las heterotopías, el no lugar, la ciudad	
2.4. La magnitud itinerante	55
La velocidad, la dromología	
2.5. Figuras de la travesía	61
El turista, el éxota, el nómada	

Capítulo 3. El cine y la construcción diegética itinerante

3.1. Lenguaje cinematográfico, plano, ritmo	72
Construcción o representación de la realidad, el plano y algunas de sus implicaciones	
3.2. El “ver” cinematográfico	77
La mirada, el punto de vista	
3.3. El dispositivo espacio-temporal cinematográfico	79
El espacio cinematográfico, el tiempo cinematográfico, el cronotopo	
3.4. Aproximaciones a la diégesis fílmica	82
La diégesis, el modelo actancial	

Capítulo 4. Comprensión de la travesía wendersiana

4.1. El sentido espacio temporal	87
Cronotopías, la perspectiva sobre el mundo, el ser existencial, el simbolismo	
4.2. La construcción del vínculo	95
El encuentro itinerante, los vínculos entre personajes, la figuración del otro	
4.3. El topos de la travesía	99
Los lugares del transitar, el ritmo	
4.4. La figuración itinerante	102

Conclusiones	105
---------------------	-----

Anexos

Matriz metodológica	109
Tablas de análisis	

Bibliografía	126
---------------------	-----

Introducción

El hombre ha sido un ser móvil desde que apareció en la tierra. Siempre guiado por una búsqueda, una huida, un encuentro, por el azar; es en la travesía donde se ha proyectado hacia el mundo, donde hallado un sentido o un extravío, donde ha devenido su existencia.

El mundo que habitamos ha sido un enigma para el ser humano. En la lucha por la supervivencia el cazador-recolector siguió la megafauna descubriendo nuevas tierras donde vivir hasta tornarse sedentario. Las sociedades antiguas tenían una visión concéntrica del mundo; más allá de sus límites geográficos existía una tierra poblada por las tinieblas y sin embargo, plena. La narrativa representó ésta búsqueda: ya por la salvación, como la épica de Gilgamesh; ya una travesía devenida en extravío, como la de Ulises; ya un éxodo, los judíos y Moisés; la de un lugar predeterminado, los mexicanos. También hubo viajeros que se aventuraron a explorar tierras por razones económicas, políticas o existenciales: españoles; árabes, vikingos, y algunos otros -- como los viajeros del siglo XVI- que bosquejaron nuevos mundos.

Pareciera que en la sociedad actual se viaja que nunca, lo cierto es que las formas de realizar el periplo han adquirido otras perspectivas; se viaja para escapar del lugar de residencia, para territorializar otro espacio, para establecer vínculos, para ir a un encuentro con el otro. Realizar la travesía contemporánea demanda sumergirse en otra cultura, conocer la propia; el turista busca solazarse y escapar de la rutina, el internauta realiza un viaje estacionario recorriendo mundos virtuales, también hay pueblos nómadas con itinerario interminable; ciudadanos de todo el mundo buscando el *sueño americano*, otros escapando del terror buscando refugio en otras naciones, campesinos del campo a la ciudad cuando han agotado el lugar que habitan. El drama de la travesía es uno de los signos de nuestra época.

Cada vez que viaja el que esto escribe, ha percibido el entorno de una forma distinta a lo pensado; uno recorre lugares imaginando encontrar nuevos elementos que le indiquen el sentido de un rumbo, de una cultura. A veces se encuentra que el lugar que se pensaba diferente no lo es tanto, otras veces se perciben territorios que proveen nuevos esquemas para trazar rutas diferentes o similares a las bosquejadas por los relatos vertidos en los libros, en la música, en el cine. Lo innegable es que la contemplación del medio que se transita permite percibir un otro, un espacio y un tiempo que revelan cuerpos, gestos, afecciones.

Es así que el interés de esta investigación se orienta en la búsqueda del sentido de la itinerancia contemporánea, la indagación de otra forma de aprehender el viaje distinta a la que

proveen los medios de comunicación masiva, y una forma de realizarlo es por la vía de la una exploración teórica que derive en una comprensión del viaje de la forma más tangible posible. Como materia –corpus- de investigación el itinerario de un viaje se puede estudiar a través del trabajo de campo como en la antropología, a través del estudio de las colectividades como la sociología. He preferido tomar el rumbo de los relatos vertidos en la obra cinematográfica. Esto porque el cine se ha constituido en una de las experiencias que han construido mi concepción del mundo, en esa complicidad con la pantalla he hallado lugares, figuras, reflexiones para pensar el mundo.

El cine es una práctica significativa que construye o representa mundos. Estudiar el periplo y su interpretación en la cinematografía estriba en que es una forma de escenificar la percepción que una sociedad determinada se hace de su propio transitar. Las imágenes que pueblan la pantalla cinematográfica ofrecen una significación del itinerario; plantean un discurso en torno a la conciencia de esta travesía: la dicotomía nómada – sedentario, los motivos que impulsan a un sujeto a emprender la marcha, los símbolos que son la fuerza telúrica para el andar, el tiempo y el espacio de la acción, el sentido del viaje en la sociedad contemporánea, la figuración del viajero, su devenir existencial. Para ello he elegido a Wim Wenders, cuyos filmes incidieron sobre mi concepción del viaje humano, en ellos se traza el sentido de la itinerancia desde una visión individual que se construye en el espacio y el tiempo, además de que poseen una traza reflexiva en los diálogos, en las imágenes visuales.

Entre los objetivos que se plantea esta investigación está el determinar la concepción del sentido del viaje en un texto cinematográfico, por la vía de la construcción de un mapa conceptual que permita interpretar los filmes seleccionados, y a la vez establecer una mirada global sobre el problema en cuestión.

En un primer momento surgieron preguntas sobre este tema; unas de orden ontológico ¿Qué significa realizar una travesía? ¿Quién y desde dónde viaja? ¿Es el viaje un terreno donde se construyen las afecciones? ¿Es la travesía una forma de experimentar al otro y de establecer vínculos con él?; una de orden filmico ¿Cómo se construye la experiencia del viaje en los filmes de Wenders? Y una más de índole axiológico ¿Cómo se valora el sentido del periplo en la filmografía de Wenders?

Las primeras respuestas a estas cuestiones señalaron las siguientes hipótesis. La travesía contemporánea significa en tanto lugar de encuentro con lo otro. Existe un viaje que se realiza desde la diversidad. La filmografía de Wim Wenders construye la itinerancia desde la búsqueda

de un objetivo que sólo se revela en el movimiento. Los personajes de Wim Wenders viven el tiempo desde la extrañeza respecto al mundo que perciben.

Cuando comenzó esta investigación el problema se ofrecía de una manera tenue, por lo que hubo que explorar varios textos que al final fueron desdeñados, a veces por su pertinencia, a veces por su abordaje panorámico de la cuestión. Finalmente, la tesis quedó en el orden siguiente. En el capítulo 1, *En la ruta de Wenders* se realizó una ubicación contextual de la filmografía del realizador alemán, se bosquejan sus primeros filmes donde ya se vislumbra su visión del mundo, además de que se refieren sus influencias, las relaciones entre los personajes, la visión particular de los mismos y un esbozo del sentido itinerante en su obra. En pie de página se vierten algunos comentarios del realizador.

En el capítulo 2, *Pensar el viaje* se aborda el problema de manera conceptual, con las salvedades que otorga manejar varios autores, se articulan algunas imbricaciones del viaje contemporáneo; su carácter ontológico, los símbolos que pueblan el universo diegético de la travesía, los lugares donde es llevada a cabo, la velocidad y su importancia para el itinerante, y la figuración de la travesía como espacio de diferenciación entre aquellos que obedecen la lógica institucional y aquellos que territorializan un espacio.

El capítulo 3, *El cine y la construcción diegética itinerante* pretende señalar aquellos aspectos del cine como práctica significante que son pertinentes para el objeto de estudio; la cuestión del espacio y el tiempo, el plano, el cronotopo, el punto de vista de los personajes, la diégesis fílmica.

El capítulo interpretativo procura realizar un análisis de la travesía en la cinematografía de Wenders por la vía de una hermenéusis que permita trabajar los elementos conceptuales en las unidades de lectura establecidas en los filmes, cuyos datos se vertieron en las tablas que se anexan al final de la tesis.

Finalmente, en una investigación de esta índole existen puntos de fuga, que espero sean rutas para reflexiones futuras.

Capítulo 1
En la ruta de Wenders

1.1. Los albores de un realizador metaeuropeo

Alemania perdía la Segunda Guerra Mundial y los Aliados planeaban la ocupación de la nación vencida. Siete días después del acontecimiento que dio fin a la guerra (bomba atómica en Nagasaki), en el seno de una familia católica alemana nace Ernst Wilhelm (Wim) Wenders en Dusseldorf el 14 de agosto de 1945. La ocupación de Alemania Occidental por los estadounidenses durante los cincuenta y sesenta del siglo XX ejercerá influencia sobre los jóvenes realizadores alemanes, entre los que se encuentra Wenders.

El pequeño Wenders no alcanzaba a comprender la ocupación de Alemania y añoraba una Norteamérica que se le ofrecía sugestiva en los filmes de Walt Disney o de *El Gordo y el Flaco*, lo que determinaría su filiación por los gadgets y tópicos norteamericanos¹; todavía niño, el matrimonio Wenders le regala a su hijo un proyector 8 mm y a los trece años una cámara cinematográfica, desde entonces Wim ejercerá una devoción por la mirada a través de artefactos para captar la realidad.

La niñez y pubertad de Wenders transcurren en la ciudad de Oberhausen, donde cada año se presentaba un festival de cine, ahí conoce al dramaturgo en ciernes Peter Handke -quién sería guionista de algunos de sus más importantes filmes-, comienza su pasión por el rock de Little Richard, *Rolling Stones*, *The Kinks*; la filosofía de Heidegger, Sartre y la Escuela de Frankfurt; la literatura de Raymond Chandler; la pintura de Edward Hooper, Caspar Freidrich; la fotografía de Robert Frank y Walker Evans. Manifestaciones culturales que influirán en su obra cinematográfica.

En la Alemania del auge económico el joven Wenders estudia durante algún tiempo medicina, filosofía y sociología, sin concluir alguna; ante la vacilación vocacional, emigra a París en 1966 e intenta estudiar pintura académicamente sin lograrlo, y sin embargo se matricula en el taller de grabado de Johnny Friedlander. Con poco dinero y en una ciudad lejos de la familia pasa las tardes en la Cinemateca Francesa dirigida por Henri Laglois -a quien dedicaría *El amigo americano*-, donde observa muchísimos filmes que perfilarán su vocación artística; es en este lugar donde se revelan Ozu, Ford, Hawks, Ray, Godard. Abandona Francia al saber de la apertura de la *Munich College of Television and Films*, en esta institución asiste esporádicamente a

¹ "mis primeros recuerdos de Estados Unidos son los de un país mítico, donde todo era mucho mejor. Ahí había chocolate y goma de mascar (...) En aquella época no había juguetes en Alemania. Los únicos que conocía, que eran realmente maravillosos, eran los juguetes que venían de allá". (Wenders en Boujut, 2001:16)

clases de 1967 a 1970. Al igual que Godard, Truffaut, Rivette en el *Cahiers du Cinema*, Wim ejerció la crítica musical en la revista *Twen* y la cinematográfica en *Die Zeit*² (Wenders, 1995:4), *Süddeutsche Zeitung* y *Filmkritik*, que co-editó hasta 1974.

Wenders trabajó durante tres meses en la filial de *United Artists* en Dusseldorf, se sumerge en la distribución y exhibición filmica; la diferenciación en el trato a los grandes y pequeños distribuidores³, la falta de pasión del cine alemán. Tras la aceptación de las comedias costumbristas, el cine alemán de principios de los 60's se regodeaba en *westerns* y *soft porno* de ínfima calidad, un cine que no hablaba a los alemanes y que marcaba la agonía de una cinematografía que había brillado en corrientes tales como el *expresionismo*.

En la ciudad donde Wenders había transcurrido gran parte de su vida, tiene lugar el Festival de Cortometraje de Oberhausen en 1962, es aquí donde 26 jóvenes realizadores, entre los que destaca Alexander Kluge, propugnan por el resurgimiento del cine alemán en una época donde la cinematografía alemana estaba aislada de las cinematografías europeas y sin grandes referentes locales en el pasado inmediato. Lo asentado en este Manifiesto⁴ tuvo una influencia capital en los cineastas que serían reconocidos como parte del "nuevo cine alemán": Fassbinder, Herzog, Syberberg y Wenders. El apoyo institucional que lograron los firmantes del *Manifiesto de Oberhausen* permitió el financiamiento de los primeros filmes de los noveles realizadores, es así que Wenders filma *Summer in the city*.

Wenders es un cineasta en el cual la representación idealista alemana no queda reducida a una suerte de chauvinismo; él no ha fijado su mirada de forma localista⁵ ni ha intentado expiar la culpa nazi⁶ a través de su obra –lo que no impide que sus filmes aborden el tema,

² "Escribí mi primera crítica por casualidad, después de ver una película de Michael Snow, titulada *Wavelength*; la mayor parte de los espectadores habían abandonado la sala, así que decidí escribir un artículo para defenderla (...) En absoluto me imaginaba como director". (Wenders, 1995:4)

³ "Vi cómo los propietarios de las salas de la periferia o de zonas rurales temblaban de coraje, o suplicaban retorciéndose las manos, en vano, no obtenían jamás las películas que hubieran podido salvar a sus cines de la quiebra". (Wenders en Boujut, 23)

⁴ "Manifestamos nuestra decisión de crear un nuevo cine alemán. Este nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertad frente a los convencionalismos de la profesión. Libertad frente a las influencias comerciales. Libertad frente a la tutela de los grupos de presión. Tenemos ideas concretas sobre la producción del nuevo cine alemán, tanto a nivel intelectual como formal y económico. Estamos dispuestos a compartir los riesgos económicos. El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo." (Casas, 1996:138)

⁵ El cineasta alemán Syberberg lo acusa "Tú has aniquilado a Berlín (...) debes responder por los hogares sin alma (...) tú te llevaste los crepúsculos de Caspar David Friedrich. La culpa es tuya si ya no podemos observar un campo de trigo sin pensar en ti (...) todo lo demás lo ocupaste y contaminaste. Todo: el honor, la fidelidad, la vida rústica, el entusiasmo por el trabajo, el cine, la dignidad, la patria, el orgullo y la fe (...) Mis felicitaciones." (Boujut, 14)

⁶ "Lo aceptamos: por el sentimiento de culpa y por la necesidad de cubrir este agujero. Lo tapamos con goma de mascar y fotos Polaroid". (Wenders, 1995:6)

como *Falso movimiento* o *Alas del deseo*-, lo que se percibe en la Alemania wendersiana es el sentido de la fatalidad; la de una nación dividida cuyo subconsciente ha sido “colonizado” por los norteamericanos⁷, y sin embargo es también una nación condenada a verse a sí misma como epicentro del mundo.

Atento a los problemas de producción y distribución, Wim Wenders formó diversas compañías productoras con el objetivo de negociar directamente con televisoras y otras instancias de financiamiento: en 1970 la *Filmverlag der Autoren*⁸, en 1974 la *Wim Wenders Filmproduktion*, en 1976 la *Road Movies Filmproduktion* (con Peter Handke y Rainer Gotz Otto), en 1980 la productora teatral *Gray City*. Después del éxito logrado por *Paris, Texas* es miembro de “Akademie der Künste” de Berlín. En 1987 publica su primer libro de fotografías “Written in the West” que refleja su filiación por el oeste americano. En 1989 recibe el título de Doctor Honorario por la Sorbona de París. En 1995 recibe otro doctorado, esta vez por la University of Fribourg de Suiza. Fue profesor en la *Munich College of Television and Films* entre 1993 y 1999, institución donde él realizó sus estudios. Desde 2003 enseña en la Academia de Artes de Hamburgo. Es miembro y presidente de la Academia Europea de Cinematografía desde 1993.

La épica wendersiana es un rompecabezas cultural, cuyo trayecto es menos alemán que europeo y norteamericano, no tanto Leni Riefenstahl⁹ como John Ford o Francois Truffaut. Los personajes transitan por fronteras que dividen los países europeos sin un sentimiento de arraigo; alemanes que viajan por Lisboa, Norteamérica, Japón; norteamericanos que llegan a Hamburgo y Berlín; europeos que finalizan su travesía en Australia. Su obra está a medio camino entre las temáticas europeas de sus filmes y la narración visual de venia norteamericana. El destino del cine, el rock, las referencias literarias, el paisaje¹⁰ el deambular, son parte del universo del realizador alemán. Puntos de llegada y partida que trazan el mapa wendersiano.

⁷ En *el transcurso del tiempo*, Robert le dice esto a Bruno mientras escuchan música rock en el camión de éste último.

⁸ “A diferencia de la *Nueva Ola* jamás pensamos, esperamos o deseamos mejorar o entrar en esta industria, ni siquiera sustituirla; creímos en nuestra actividad como algo alternativo. Nada de modelos, nada de tradición y nadie a quién quisiéramos quitar el puesto, no hubo jamás entre nosotros discusiones estéticas ni la voluntad de distinguimos por un estilo común”. (Wenders, 1995:6)

⁹ Directora alemana que realizó varios filmes para Adolf Hitler, entre los que destaca *El triunfo de la voluntad*, filmado durante la Convención Nacional del Partido Nazi en 1936.

¹⁰ “la primera vez que tuve en mis manos una verdadera cámara de 16 milímetros rodé un plano de tres minutos, porque el rollo duraba ese tiempo. Era el plano de un paisaje, para mí era la prolongación de una pintura... todavía ahora, cuando ruedo una película, más que la historia me interesa narrar la salida del sol, siento mayor responsabilidad hacia el paisaje”. (Wenders, 1998:8)

1. 2. Los primeros trazos

Los trabajos realizados en el *Munich College of Television and Films* son la gestación de los tópicos wendersianos. Su primer corto, *Schauplatze* (1966), es producido, dirigido, fotografiado y editado por Wim Wenders. Duraba 10 minutos y tenía como base la música de *Rolling Stones*. De este cortometraje sólo existía el original, que desapareció.

En el segundo cortometraje *Same player shoots again* (1967), Wim Wenders realiza un ensayo —que alude a la pintura de Jacques Minory, en especial la serie *Meurtres*— de lo que sería su narrativa cinematográfica. El corto es un plano de tres minutos que se repite cinco veces con distinta coloración cada una. Un hombre que viste un abrigo lleva una metralleta, sólo se ven sus piernas. Después de ir apresuradamente trastabilla, al parecer está herido. Al final de la calle, se repite la escena desde el principio. En este cortometraje aparece Hanns Zichler¹¹ que más tarde Wenders dirigirá en *Summer in City*, Hanns será Robert de *El transcurso del tiempo*.

Silver City (1968) es la filmación de calles y plazas por la mañana, tarde y noche, paisaje vacío y lleno en el que existen visos de los planos nocturnos utilizados por Wenders, la ciudad, los autos, la calle. En ese mítico año realiza *Polizei*film, reportaje ficcionado donde una voz en off da instrucciones a los jóvenes policías sobre métodos para contener las manifestaciones estudiantiles. Un filme por el que Wenders fue acusado de perturbar el orden público.

Alabama: 2000 light years (1969) surgió de la canción *All along the watchtower* de Bob Dylan, Wenders trabaja con el que será su director de fotografía hasta *El amigo americano*, Robbie Muller. El protagonista del filme es la cámara; la imagen de una tornamesa, de una rockola, planos fijos de calle, planos a través de un automóvil. En el filme también aparece Hendrix, Coltrane y *Rolling Stones*¹². Ese año Wenders realiza otro filme que trata sobre música: *3 Amerikanische LP's*, primera colaboración Peter Handke, con el que Wim dialoga sobre la música norteamericana. El filme son viajes a través de las ciudades, paisajes desde un automóvil, aderezados con la música de Van Morrison, Harvey Mandel y *Creedence Clearwater Revival*.

¹¹ "No existía, sólo ese hombre que caminaba justo antes de morir. Me sentía en una especie de despeñadero y extraño deambular. Sabía que no se veía mi rostro, y así pude concentrarme en mi cuerpo y forma de andar". (Wenders en Boujut, 39)

¹² "La música norteamericana tiende cada vez más a reemplazar la sensibilidad-sensualidad que sus películas han perdido... nacen propuestas que no son sólo perceptibles por la oreja sino también por el ojo, bajo la forma de espacio y tiempo." (Ibid.)

Wenders realiza su primer largometraje –y titulación del Munich College– en el invierno del 69-70, *Summer in the city – Dedicated to The Kinks* es el sumario de lo realizado hasta entonces. El personaje, Hanns, es el germen de todos los personajes wendersianos. Abandona la prisión de Munich-Stadelheim. Vagará por las calles no reconocidas de Munich creyéndose perseguido. En un bar juega al pinball. Extraño en la ciudad, viaja al reencuentro de viejos amigos en Berlín. Se hospeda en el departamento de una amiga con la que no entablará comunicación alguna. Hanns no siente pasión por nada, abandona la sala de cine donde se proyecta *Alphaville* de Godard. Decide viajar a los Estados Unidos. El último plano es el ala de un avión visto desde la ventana. Aunque el filme está dedicado a *The Kinks*, el grupo sólo aparece una vez en la pantalla de TV. El filme tiene secuencias muy largas, mínimos movimientos de cámara. Para el actor Hanns Zischler, Wenders descubre en este filme su regla del juego.

1. 3. Topografía wendersiana

Los personajes de la obra filmica de Wim Wenders parecen moverse por los mismos valles, por ambientes similares. Existen vasos comunicantes entre todos los filmes, trayectos que conforman el estilo filmico y el universo diegético del realizador alemán-europeo-norteamericano, que se despliega en una suerte de mapa temático.

1. 3. 1. Arte - factos

Antes de dirigir algún filme, Wim Wenders ejerció la crítica filmica y musical; en la época que vivió en París pasaba largas horas en la Cinemateca devorando formas y contenidos que ejercieron influencia sobre su forma de realizar el cine. Dada su filiación por la cultura norteamericana, no es extraño que sus filmes hagan referencia a algunos de los íconos¹³ de la cinematografía de aquel país. Una de estas figuras es John Ford, cineasta de origen irlandés cuyo nombre remite al *western*¹⁴. En sus primeros filmes, se percibe la influencia del *Kammerspiel*

¹³ Un caso muy particular en la obra de Wenders es el caso del realizador de origen británico Charles Chaplin, de quien Wim parafrasea claramente la escena final de *El circo*, en la *Alas del Deseo*, el ángel Daniel se encuentra en el centro del círculo circense.

¹⁴ El *western* (también llamado *Far West*) podría ser el género norteamericano por antonomasia; una de sus características es que los personajes son definibles: el bueno (blanco y civilizado, encarnado en decenas de filmes por John Wayne), el malo (el salvaje cuyo proceder es instintivo); casi la totalidad de los filmes tienen un final predecible; además dio origen a un plano de la realización cinematográfica, el *american shot*.

alemán¹⁵; *The Informer*, *Stage Coach*, revelan paisajes densos y confusos donde los personajes van al encuentro del destino perseguidos por el remordimiento. Estos y otros tópicos fueron desarrollados de forma magistral en la obra maestra de Ford, *Grapes of Wrath*, basada en la novela de Steinbeck. Wenders ha asimilado de Ford cierta estética del paisaje, sobre todo el desierto –por ejemplo la secuencia inicial de *Paris Texas*–, en los filmes de Ford –y del *western*– es recurrente el plano donde se ve el polvo tras el paso de la diligencia, de los caballos; en *El transcurso del tiempo*, se observa la polvareda que deja el auto de Robert tras su paso a toda velocidad por las calles. Por otro lado, la amistad entre Robert y Bruno se encuentra inspirada en el filme de Ford *Two rode together*. En *Alicia en las ciudades*, Winter observa en la TV el filme de Ford *Young mister Lincoln*, hacia el final de la película el protagonista lee un periódico donde se anuncia la muerte del realizador de origen irlandés. En una escena de *El estado de las cosas*, el director Fritz Munro se cruza en la calle con un abogado, en la marquesina de un cine se lee *The Searchers*, otro filme de Ford.

Howard Hawks es otro de los directores que Wenders considera fundamentales para entender el cine¹⁶. En su primera etapa, Hawks realizó la gran obra del género de gánsters, *Scarface*, para después especializarse en los filmes de guerra como *Air Force*. Wenders adoptó de esta etapa la sobriedad del relato y las tomas aéreas; *Summer in city*, *Alicia en las ciudades*, *Alas del deseo*, *Más allá de las nubes* tienen como marca wendersiana la imagen del ala de un avión desde la ventana.

Fritz Lang, realizador alemán de origen vienés, es referencia obligada para la cinematografía mundial. La primera parte de su obra –la expresionista– se desarrolló en la Alemania constituida como República de Weimar. En *Metropolis*, la grandeza escenográfica de los lugares, los muros, las paredes, representaron la opresión de los protagonistas. La venganza de Krimilda en *Los Nibelungos* revela ya la culpabilidad que correría por la obra de Fritz Lang. Tras el asentimiento nazi en Alemania, Lang continuaría su carrera cinematográfica en Hollywood. Wenders haría homenaje¹⁷ a Fritz Lang en el *En el transcurso del tiempo*, en la secuencia inicial vemos a Bruno reparando un proyector, mientras el dueño de un viejo cine le dice que “mi película favorita era *Los Nibelungos*, en sus dos partes, La muerte de Sigfrido y La

¹⁵ Escuela cinematográfica desarrollada principalmente en Alemania, que quiere decir teatro de cámara, “sus films se orientaron hacia la gente humilde: ferroviarios, tenderos descritos en su vida cotidiana y ambiente” esta escuela supuso una vuelta al naturalismo, a la vez que propugna la fatalidad del destino. (Sadoul, 2000:129)

¹⁶ “Los verdaderos documentales que conocemos sobre Estados Unidos son los que filmó Hawks, sin que tuviera esa intención. Se puede ver la historia de Norteamérica en esas películas”. (Wenders en Boujut, 93)

¹⁷ “Herzog tiene razón al señalar que nosotros formamos parte de una generación sin padres, tan sólo con abuelos. Por mi parte considero a Lang como al padre que hubiera querido tener, lo veo como un huérfano ve a los padres de otros”. (Wenders en Boujut, 99)

venganza de Krimilda...”; en el mismo filme, Robert recorta del periódico una fotografía del realizador alemán. Para la fotografía de *La letra escarlata*, Wenders se inspiró en las películas de Hollywood de los 50, sobre todo el Lang estadounidense. En los filmes wendersianos que versan sobre la finitud del cine *El estado de las cosas* e *Historia de Lisboa*, el director se llama Fritz Munro, en honor a Lang y a Munrau -otro realizador de la escuela expresionista.

Wim Wenders ha sido influenciado por Nicholas Ray no tanto en la técnica de realización como en la forma de hacer cine. Ray dirigió la película clásica sobre la “brecha generacional” de los 50, *Rebelde sin causa*, protagonizada por el icono juvenil devenido en mito, James Dean. En *Johnny Guitar*, *Bitter Victory*, *Savage Innocents*, Nicholas Ray demostró su filiación por dotar de cierto humanismo a sus tipos cinematográficos. Wenders dirigió a Ray en *El amigo americano*, el realizador norteamericano hace el papel de Derwart, un falso pintor que hace negocios y “adoctrina” a un traficante de arte –protagonizado por Dennis Hooper¹⁸-, tal como hará con Wenders en el filme *Relámpago sobre el agua*, donde Wim filma, atestigua y deja para la posteridad los últimos días de un Ray en cáncer terminal. El rodaje del filme atravesó por ciertos inconvenientes, pero el mayor fue la lucha de Wenders contra sí mismo¹⁹ por tomar cierta distancia del acontecimiento. Este filme es un diálogo entre formas de ver y hacer el cine; Wim expía cierta frustración por *Hammet*, Nick deja un legado al joven realizador y a todos aquellos que verán el filme. Es *En el transcurso del tiempo* donde Wenders hará un homenaje cinematográfico a *Los inadaptados* de Ray; en la escena que Bruno recoge una pistola de juguete y una historieta debajo de su cama, en la casa que habitó en su infancia.

El realizador japonés Yasujiro Ozu es objeto de la mayor devoción de Wenders por un cineasta. *Crepúsculo en Tokio*, *Primavera precoz*, *Historias de Tokio*, *Flores de equinoccio* se caracterizan por retratar la vida cotidiana con una sorprendente sencillez; las relaciones familiares, las percepciones generacionales en un Japón que transita del nacionalismo al colonialismo cultural. La sobriedad técnica y narrativa de su estilo revela un Japón que se transformaba día a día, lo que ha cautivado siempre a Wenders²⁰, es así que decide ir al encuentro del mundo de Ozu y realiza *Tokio – Ga*, una suerte de investigación, peregrinación y descubrimiento sobre la esencia del realizador japonés. Wenders espera encontrar la calma ozuriana de la mítica ciudad oriental

¹⁸ “Utilizo realizadores de cine en el papel de gánsters, ¡Por qué son los únicos gánsters que conozco! Los únicos que también experimentan con la vida y la muerte”. (Ibid., 122)

¹⁹ “Cada plano, representaba una especie de lucha contra el peligro de caer en un voyeurismo. Era necesario sostenerse en la cresta cada instante para no desplomarse”. (Ibid., 142)

²⁰ “Lo más bello de las películas: percibir de repente cosas universales en una representación sencilla y tranquila de lo cotidiano, como en todas las películas de Yasujiro Ozu”. (Wenders, 2005:56)

y asiste a un Tokio que sucumbe a la modernidad, que está por convertirse en una caricatura de Norteamérica –los adolescentes que se comportan como rockeros occidentales en un parque-, y sin embargo se siente perversamente atraído por un Tokio²¹ que atenta contra el mundo del maestro Ozu “tal vez eso era lo que había dejado de existir: una visión que fuera capaz de poner orden en un mundo en desorden, una visión que aún pudiera hacerlo transparente” dice Wim después de recorrer la caótica metrópoli; señalará la relevancia del cine de Ozu “puedo reconocer ahí a todas las familias de todos los países del mundo, así como a mis padres, a mi hermano y a mí mismo”.

El cine europeo ha tenido un desarrollo distinto del norteamericano; éste último determinado principalmente por los costos de producción, la cinematografía europea ha encontrado su relevancia en dos aspectos fundamentales: en el tipo de historias desarrolladas en los filmes –una suerte de temas locales y heterogéneos con cierto carácter universal- y en un esquema de producción muy concreto –lo que comúnmente se conoce como cine de autor²². Wenders tiene una suerte de parentesco artístico con algunos de los más importantes realizadores europeos de la segunda mitad del siglo XX. Jean Luc Godard es uno de los cineastas que ha provocado puntos de quiebra en la cinematografía mundial; fue como crítico de cine para después realizar un espectacular debut con *Sin Aliento* en 1959; Godard es el miembro más sobresaliente de la *Nouvelle Vague*²³ y uno de los cineastas que más han influenciado el “cine moderno”. Al igual que Jean Luc, Wenders tiene afección por lo visual²⁴ y por el encuentro entre individuos de nacionalidades aparentemente divergentes; Michel y Patricia en *Sin Aliento* (Godard), Winter y Teresa en *Historia de Lisboa* (Wenders). Otro miembro de la *Nouvelle Vague*, Francois Truffaut, en *Los 400 golpes* relatará la infancia de Antoine Doinel, alter ego sobre el que Truffaut hará una filmografía autoreflexiva e intimista.

²¹ “una extraña atracción por la aglomeración y la ruptura”. (Ibid.)

²² Contrario al sistema hollywoodense, donde son los estudios quienes determinan la orientación del filme de principio a fin, por la vía del productor, el cine europeo ha debido reducir costos por lo que se ha basado en un sistema de producción basado en la intervención del realizador en casi todas las funciones; la escritura del guión, la dirección, el montaje, entre otros rubros. Esto ha generado filmes sumamente heterogéneos, desde obras maestras hasta filmes excesivamente narcisistas.

²³ Corriente cinematográfica francesa cuyo origen se encuentra en la revista *Cahiers du Cinema* –dirigida en ese entonces por Andre Bazin- y que propugnaba por romper los esquemas tradicionales de la realización cinematográfica “el emplazamiento de la cámara es una cuestión no de técnica, sino de moral” dijo alguna vez Godard. La forma de producción y realización de los cineastas de la *Nouvelle Vague* dio origen al cine de autor, y sin embargo la temática de algunos de sus filmes es notablemente de carácter norteamericano.

²⁴ Wim a Godard, “En realidad, te considero un pintor. Tus películas son cada vez más como cuadros, composiciones pictóricas”. (Ibid, 197)

Por la vía de su alter ego Winter (Philip, Felix) -encarnado en escritor, detective, sonidista-, Wenders desplegará un sentido sobre el papel del observador en el acaecer del mundo²⁵.

Andrei Tarkovski es el más grande realizador ruso de la segunda mitad del siglo XX. Las imágenes que pueblan su obra son de un estilo preciosista sin caer en el artificio. Uno de los móviles de su filmografía es la relevancia del plano respecto al montaje; donde el tiempo ejercería presión sobre el primero y no sobre el segundo. La introspección de sus personajes deviene en una aprehensión de su pasado, futuro y presente²⁶. De manera similar Wenders otorga especial significación a lo que muestra el plano cinematográfico, la diferencia con Tarkovski estaría en el sentido temporal de la narración²⁷. Miembro del nuevo cine alemán, Werner Herzog es un realizador en el que sus personajes exorbitantes entablan un desafío frente a un medio igual de exorbitante. *Fitzcarraldo*, *Aguirre*, *Cobra Verde*, se sumergen en la selva para cumplir con el reto que el destino les ha lanzado. Del mismo modo, los personajes wendersianos se enfrentan al poder de la Naturaleza, pero ya no es el río ni la montaña herzogiana, sino la autopista, la ciudad, el paisaje urbano.

Otros realizadores cercanos a Wenders son Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni²⁸; el primero confronta la afección del rostro frente al vacío que provoca un mutismo respecto al mundo, en el segundo es la desaparición del rostro la que afecta el espacio. La obra de Wenders parece combinar ambos aspectos, la intensidad de un rostro que precede a un espacio que ha recorrido o está por recorrer el personaje.

La obra de Wim Wenders ha tenido una estrecha relación con la *literatura*²⁹. La novela *El miedo del portero ante el penalty* de Peter Handke fue la base sobre la que Wim elaboró el guión de su primer largometraje profesional que lleva el mismo nombre; él trató de reflejar el punto de vista de los personajes de Handke a través de las imágenes, un universo caracterizado por la

²⁵ Wenders dedicó *Las alas delervo* "a todos aquellos ángeles, especialmente a Yasujiro (Ozu), Francois (Truffaut) y Andrei (Tarkovski)."

²⁶ "En pocas palabras, mi tema es este: un hombre, sostenido por una idea, busca con pasión la respuesta a una pregunta, va hasta el fondo en su búsqueda por comprender la realidad. Y la comprende gracias a su experiencia individual". (Tarkovski, 1998:49)

²⁷ "su obra alcanza la metafísica, porque son esculturas temporales que forman un nuevo concepto de tiempo. Mis películas son esculturas de tiempo más bien lineales, porque siempre describen un camino en relación con un tiempo, un espacio concreto. Las mías describen un espacio de tiempo, las de Tarkovski un tiempo espacial." (Wenders, 2005:52)

²⁸ Wenders tiene relación indirecta con Bergman en la actuación de Max Von Sydow —el mítico caballero de *El séptimo sello*— como el científico delirante de *Hasta el fin del mundo*. Con Antonioni se dio una relación directa al realizar juntos *Más allá de las nubes*, filme que Wenders produce y donde dirige el prólogo, los entre actos y el epílogo.

²⁹ Wenders dice a través de Fritz Munro, el director de *El estado de las cosas* "las historias no existen sino en las historias. Mientras que la vida transcurre en el tiempo sin producir historias."

observación, la distancia de lo cotidiano para revelar la existencia del protagonista por la vía de la forma. Handke y Wenders escribieron el guión de *Falso movimiento* a partir de una adaptación de "Los años de aprendizaje", primera parte de *Wilhelm Meister* de Wolfgang Goethe; pasaje que relata la iniciación de un joven burgués en su contacto con el mundo artístico, Wim y Peter trasladan esta historia del siglo XVIII al siglo XX, donde un joven desea convertirse en escritor. Peter Handke también escribió el guión de *Alicia en las ciudades* y los diálogos de *Las alas del deseo*³⁰. Otro colaborador de Wenders ha sido Sam Shepard -guionista de *Zabriskie Point* de Antonioni, sus personajes revelan una atracción por la errancia, el camino y el paisaje, de los relatos *Crónicas de motel* se gestó Travis de *Paris Texas*, este escritor también fue guionista -y actor- en el último filme de Wenders, *Don't Knockin' Door*.

La novela *Ripley's game* de Patricia Highsmith se adaptó para el filme de Wenders *El amigo americano*, thriller que supo reflejar el tenso e intrigante universo policiaco de la obra de Highsmith, novelista que ha sido adaptada por cineastas como Hitchcock. Al trabajar con el universo literario de esta escritora, Wenders se distancia de sus temas anteriores para experimentar con el *film noir*³¹, y que además le sirvió para dar el salto a Hollywood. *El amigo americano* tiene una referencia intertextual al a la teoría del cine cuando el protagonista Jonathan Ripley lee *La teoría cinematográfica* de Bela Balazs. El primer filme de Wenders en Hollywood fue *Hammet*, thriller que supone el proceso de creación literaria del detective devenido en escritor Dashiell Hammet -que fue adaptado para *El halcón maltés*, el clásico del *film noir*-, por otro lado Wim Wenders manifiesta en este filme una de sus predilecciones, los *gadgets*, anuncios de Coca-Cola, Lucky Strike, entre otros. Las líneas del poeta portugués Fernando Pessoa son la clara referencia de Wenders no sólo para aprehender el universo lusitano de *Historia de Lisboa*, sino también para entender la mirada y el oído³².

En los filmes de Wenders es posible advertir un discurso sobre *el sentido del cine*. En *el transcurso del tiempo* despliega un discurso nostálgico sobre la historia cinematográfica³³; Bruno arregla proyectores en salas cinematográficas a punto de desaparecer; el propietario de un cine le relata a Bruno que con la caída del nazismo perdió los derechos de administración de su

³⁰ Daniel: "En lugar de sobrevolar siempre me gustaría sentir un peso en mí, que terminara con la eternidad y me atara a la tierra"

³¹ Género norteamericano donde desarrollan historias que involucran detectives. Se caracteriza por la atmósfera sombría de los ambientes, y tiene cierta cercanía con el género policiaco en literatura.

³² Mirar: "El pensamiento nació ciego, pero él sabe lo que es ver" Oír: "A plena luz del día los sonidos brillan"

³³ Wenders realiza un comentario paralelo a la realización cinematográfica en el principio del filme enunciando las características del sonido y la película en que fue realizado.

cine; en el epílogo del filme una anciana propietaria le señala al reparador de proyectores su visión sobre el cine³⁴; en otra escena Bruno reprueba la calidad de una proyección en una sala de cine porno; en otro momento instruye a un joven proyeccionista sobre el funcionamiento de la cruz de Malta³⁵; ante una función interrumpida para niños, Bruno y Robert improvisan una escena cómica detrás de la pantalla que remite a la linterna mágica.

El estado de las cosas es un discurso sobre las dificultades para la producción cinematográfica; Fritz Munro no puede concluir el filme que está dirigiendo debido a problemas con Gordon, su productor, después de una larga búsqueda lo encuentra y sostienen una conversación sobre la realización cinematográfica, desde ambas perspectivas³⁶. En *Historia de Lisboa*, Fritz Munro llamará a Philip Winter para que le ayude a sonorizar un filme inconcluso; después de buscar infructuosamente Winter a Munro –años antes Fritz hacía lo propio con Gordon–, el sonidista encuentra un director decepcionado del sentido del cine y que requerirá aliento para recobrar la pasión por la realización³⁷. El director de *Más allá de las nubes*, observa a individuos en distintas ciudades buscando sucesos que narrar en sus filmes³⁸. Mike Max, el productor autoexiliado de *El final de la violencia* diserta sobre el sentido del cine hollywoodense³⁹.

Para la generación de la posguerra el *rock and roll* fue no sólo divertimento, sino también una forma de salvaguardar la individualidad frente al mundo. Wenders no fue ajeno a este sentimiento⁴⁰ y sus obras han abrevado de este fenómeno cultural; desde sus primeras realizaciones donde los músicos –*The Kinks*, *Rolling Stones*, *Credence Clearwater Revival*– son el sostén rítmico de las imágenes –*Alabama: 2000 años luz*, *3 american LP*– hasta los filmes sobre géneros musicales –*Buena Vista Social Club*, *The soul of a man*. En Wenders, el rock –y la música–

³⁴ “Consero este cine para poder, no importa cuando, ponerlo a funcionar. Mi padre decía que el cine es el arte de ver. Nadie me obligará a proyectar películas en las que el público sale embrutecido y embotado por la estupidez”

³⁵ “Sin este pequeño implemento, toda la industria cinematográfica no existiría. 24 veces por segundo hacen avanzar un fotograma. Transforma el movimiento de rotación en movimiento de tracción”

³⁶ Gordon “hace falta una historia, sin historia estás muerto. Es como si uno construyera una casa sin muros. Una película debe tener muros” Fritz “¿Porqué muros?” El espacio entre los personajes puede soportar el peso... a medida que la historia profundiza, la vida se precipita.” Este diálogo puede relacionarse con lo que alguna vez dijo Wenders “El cine utópico por excelencia es la pura narración de sentidos. Pero cuando tienes una historia ahí surge el dilema”. (Wenders, 2005:84)

³⁷ “¿Porqué desperdiciar tu vida con imágenes chatarra desechables, Fritz, cuando puedes hacer unas indispensables con tu corazón en celuloide mágico?”

³⁸ “Empecé a descubrir la realidad al fotografiarla... vine a este lugar en busca de un personaje y encontré una historia”

³⁹ “La paranoia es nuestra exportación esencial... sexo, crimen, venganza: la diversión americana”

⁴⁰ “El rock & roll ha sacado a toda una generación de la soledad y también la ha llevado a algo: a la realización de la propia creatividad.” (Ibid., 41)

no es mero acompañamiento, cumple una función narrativa en la escena. Winter tararea *Under the boardwalk*⁴¹ de los *Rolling Stones* en *Alicia en las ciudades*, Alicia toma un helado mientras se escucha en la rockola *On the road again* de *Canned Heat*. Al viajar en el camión, Robert y Bruno cantan *Kings of the road* de Roger Miller. Jonathan Ripley entona *I pity the poor immigrant* de Bob Dylan en *El amigo americano*.

Las canciones de otros filmes de Wenders se han constituido en soundtracks relevantes por los músicos que ahí aparecen; la pareja de *Alas del deseo* establece un diálogo de miradas al compás de *Crime & The City Solution* y *Nick Cave & The Bad Seeds*, otros músicos que aparecen en el soundtrack son Laurie Anderson y *Tuxedomoon*. *Tan lejos, tan cerca* tiene la participación de Lou Reed; al final de un concierto Cassiel ebrio le pregunta “¿Porqué no puedo ser bueno?” estribillo de una canción del propio Lou, en el soundtrack aparecen U2, *House of Love* y Nick Cave, que interpreta el tema *Cassiel*. A la producción monumental de *Hasta el fin del mundo* corresponde un soundtrack de características similares; *Depeche Mode*, Peter Gabriel, *Patti Smith*, *Talking Heads*, U2. La relación de Wenders con el vocalista del grupo irlandés ha ido más allá del plano musical –canciones para *Más allá de las nubes*, *El final de la violencia*– o del plano cinematográfico –Wim realiza el video de U2 para el día mundial del sida en 1990; Bono escribe el argumento –y co-produce– *El hotel del millón de dólares*. Teresa Salgueiro es la musa que enamora a Winter en *Historia de Lisboa*, *Madredeus* es uno de los personajes secundarios –soundtrack– de este filme. Jurgen Knieper ha creado las atmósferas sonoras de la mayoría de los filmes de Wenders, desde *El miedo del portero ante el penalty*, *La letra escarlata*, *Falso movimiento*, hasta *Historia de Lisboa*.

Wim Wenders ha encontrado en Ry Cooder al colaborador perfecto en su aventura americana, las atmósferas de Cooder en *Paris Texas* le dan un carácter *western* al filme, al igual que *El final de la violencia* y *Don't Knockin' Door*; pero la relación más estrecha se llevó a cabo en el filme *Buena Vista Social Club*; Ry Cooder es quién entusiasma a Wenders sobre un grupo de músicos octogenarios que él ha descubierto en Cuba, Wim realiza el testimonio que revela el *son cubano* al mundo entero. Ya en el camino de producir documentales sobre géneros musicales, Wenders realiza *Willie Nelson at Teatro* en 1998 *Ode to Cologne*, filme sobre la música de BAP, banda donde las letras escritas por W. Niedecken en dialecto Kolsch le otorga un sentido no convencional a este documental. *The soul of a man*, documental que forma parte de

⁴¹ “En el camino, muy cerca del mar...”

una serie de filmes sobre *blues* producida por Martin Scorsese, en este documental Wenders rinde homenaje a Skip James, B. W. Johnson y J.B. Lenoir.

El género *documental* le ha permitido a Wenders experimentar con otros recursos como el video, tal es el caso de *Notas sobre Ropas y Ciudades*, filme que versa sobre la obra del diseñador japonés Yohji Yamamoto, que ya había diseñado el *outfit* de Marion en *Alas del deseo*, este documental sirve a Wenders para explorar con el video⁴², para disertar sobre la identidad y el estilo⁴³. Otros documentales de Wim: *Reverse Angle*, donde expía la experiencia de trabajar en Hollywood y Europa, todo a ritmo de *new wave*, *Cuarto 666*, donde realiza entrevistas sobre el futuro del cine a directores de la talla de Jean Luc Godard, Rainer Fassbinder, Werner Herzog, y Steven Spielberg; *A trick of the light* es un filme realizado en conjunto con sus alumnos de la Escuela de Munich que versa sobre el origen del cine, sobre la construcción de un proyector por los hermanos Skladanowsky en Alemania al mismo tiempo que los Lumière en Francia y Edison en Norteamérica.

La plástica ha sido importante para la obra de Wenders. La gasolinera desierta de Texaco donde llega Robert en *El transcurso del tiempo*, es un claro homenaje a las fotografías de Walker Evans, al que Wenders ha calificado de gran moralista de la fotografía. Las pinturas urbanas de Edward Hooper⁴⁴, reflejan la espera muda de los personajes, y que son claramente homenajeadas por Wenders en *París Texas*, en las escenas finales donde Travis se aleja de Jane y Hunter. Otro fotógrafo relevante para Wenders es Robert Frank, quién es un artista europeo con una atracción por Norteamérica⁴⁵. Wim Wenders ha publicado varios libros sobre fotografía, algunos de ellos son *Written in the West*, *Landscape and memory*, *Pictures from the surface*.

El estilo de Wenders abreva de las influencias antes mencionadas, habría que agregar la *toma*⁴⁶ recurrente en su obra. La *panorámica* que abre y cierra los filmes es su marca característica; *Alicia en las ciudades* comienza con una sucesión de panorámicas que terminan en Winter debajo de un puente, del mismo modo vemos al final del filme a los personajes

⁴² Wenders comenta sobre el video a propósito de *Notas* "Me he dado cuenta de que con este lenguaje enemigo se pueden constatar cosas que al cine se le escapan... el video a priori no imprime su sello a nada ni a nadie, carece por completo de la predisposición immanente del cine. Es el dilematismo democrático: todo mundo puede, todo mundo sabe." (Ibid., 89)

⁴³ "El estilo siempre alberga el peligro de convertirse en una prisión, en una sala de espejos donde lo único que haces es reflejarte a ti mismo e imitarte." (Ibid., 110)

⁴⁴ "Sus imágenes son completamente descargadas de sentido profundo pero que, al mismo tiempo, no son superficiales, son principios de historias." (Ibid., 167)

⁴⁵ "Él experimentaba ese amor-odio hacia América que también está hecha la mirada europea". (Ibid., 165)

⁴⁶ "¿Con qué otra cosa se puede narrar actualmente que no sea con imágenes? Sólo puedo mover algo porque algo se mueve realmente" (Ibid., 50)

vijando a bordo de un barco; *Alas del deseo* repite la misma fórmula, obertura con panorámica de la ciudad de Berlín, clausura en el cielo donde se despliega la frase "Continuará"; *El hotel del millón de dólares* se revela en la panorámica del edificio, la historia concluye en la misma toma del hotel; en *El final de la violencia* la panorámica de Los Angeles cierra el filme; *Tan lejos tan cerca* clausura con un dolly back que se convierte en una panorámica de todos los personajes de esta historia. El travelling es otro elemento discursivo dentro del filme wendersiano, memorable es la secuencia de *Falso movimiento* donde los personajes dialogan sobre sí mismos subiendo la cuesta de la carretera de una montaña, del mismo modo actúan los travellings en *Alas del deseo*; los ángeles miran y escuchan a los seres humanos. La toma subjetiva desde el medio de transporte hacia el exterior es constante; el ala del avión que parece en casi la totalidad de sus filmes de ficción, el paisaje a través del parabrisas del automóvil del hermano de Travis en *Paris Texas*, de Winter atravesando Europa en *Historia de Lisboa*, de Winter por la autopista norteamericana en *Alicia en las ciudades*.

Wenders gusta de trabajar el guión día a día, donde el curso de los acontecimientos influya sobre la realización cinematográfica. En el transcurso del tiempo fue una ardua labor donde los miembros del equipo técnico y artístico aportaron frases e ideas al guión; *Hasta el fin del mundo* fue desarrollado de la misma manera y así varios de los documentales. Por otro lado, Wenders se ha sentido inclinado al video⁴⁷, al que en un principio era reticente.

En lo que respecta a las historias relatadas, los personajes wendersianos las más de las veces se encuentran desarraigados del lugar que habitan, se encuentran en una búsqueda de la que son conscientes. La búsqueda de la familia de Travis y Alicia; la de sí mismos de Wilhelm, Max, Cassiel; la aprehensión del mundo exterior de -los muchos- Winter; del sentido del cine de Fritz Munro. Todos estos personajes abrevan de un sentir alemán⁴⁸ que se encuentra a medio camino entre el nacionalismo y el deseo permanente de emigrar a otro lugar. Sus filmes son un discurso sobre una errancia en permanente contacto con los otros⁴⁹ sobre la mirada

⁴⁷ "¿Es posible que nuestros futuros autores sean los creadores de anuncios y videoclips, los diseñadores de juguetes electrónicos y programadores" (Ibid., 109)

⁴⁸ "El cine alemán tiene un componente de reflexión, le gusta preguntarse cual es el sentido de las cosas. Aunque creo que la interiorización es una actitud típica, que al igual que en la pintura o literatura alemanas, también aparece en el cine alemán. (Ibid., 239)

⁴⁹ Cita a Krakauer "¿No será que hoy el camino empieza en lo corporal y, a través de él se llega a lo espiritual?" (Ibid., 86)

constituida en un acto de ver que lleva la impronta moral del realizador⁵⁰ en la toma y en los personajes.

1. 3. 2. *El yo y los otros*

La *identidad*⁵¹ es el fin que persiguen los personajes que pueblan el universo wendersiano. El encuentro –y descubrimiento– con el yo y con el otro es una Ítaca a la que esperaran arribar los personajes. En *Falso movimiento*, Wilhelm inicia un viaje con la pretensión de convertirse en escritor a través del contacto con el mundo. En *El final de la violencia* Mike Max renuncia a su identidad como productor de cine para comenzar una nueva forma de vida, esta vez como jardinero. En *Paris Texas* Travis es llevado por su hermano al encuentro con su pasado, al lugar donde recuperará la memoria. El detective Skinner intenta descubrir al asesino de Izzy en *El hotel del millón de dólares*, lugar habitado por *outsiders*, seres fuera-del-mundo. Aún cuando los personajes wendersianos buscan un hogar, el desarraigo es la norma; Marion se siente separada del Berlín que habita⁵²; Fritz Munro acepta su desarraigo⁵³; Bruno se sabe en eterno peregrinar por las carreteras de la Alemania fragmentada. Wenders no sucumbe al espejismo de la Alemania unificada tras la caída del muro de Berlín en 1989⁵⁴; nadie como Wim ha hecho del desarraigo el discurso de su filmografía⁵⁵, el estilo del propio Wenders no es alemán, no es americano⁵⁶; se ha convertido en un director metaeuropeo-norteamericano; abreva de Norteamérica el tratamiento de las imágenes y el acercamiento a ciertos géneros

⁵⁰ “como Einstellung, tanto lo que se incluye en el encuadre, en el plano, como la actitud que adopta quién lo ha organizado todo y espera que aparezca algo... para mí una cámara es algo que funciona en dos direcciones. Muestra tanto los objetos como los sujetos” (Idem)

⁵¹ “La identidad sería una especie de arma, una armadura, una defensa, el suelo que pisamos” (Ibíd., 176)

⁵² “Soy alguien sin origen, sin país ¡E insisto en ello!”

⁵³ “Me siento en casa en ninguna parte, en ningún hogar, en ningún país”

⁵⁴ “Hace poco se habla de que Alemania es “un” país, pero ¿nos podemos considerar por ello un “país”? Yo sigo viendo dos: uno rico y otro pobre. Uno que existe desde 1991 y otro ubicado en un tiempo de nadie” (Ibíd., 185)

⁵⁵ “El cine es un invento de este siglo y por ello, es el medio más adecuado para explicar el desarraigo y la falta de orígenes tan propios de nuestro tiempo” (Ibíd., 237)

⁵⁶ “Tuve que pasar siete años en los Estados Unidos para darme cuenta que era alemán de espíritu y europeo de profesión (...). Ahora pienso que no estaba atraído por la distancia, sino rechazado por la cercanía. La cercanía era una extraña falta de pasado. No se puede hacer creer a ningún niño que no hay que mirar hacia atrás. Sin embargo, a mí me educaron con la sensación de que mirar atrás era malo.” (Ibíd., 184, 188)

cinematográficos⁵⁷, al tiempo que el relato "identitario"⁵⁸ es una característica común al cine europeo.

Las relaciones personales en los filmes de Wenders se establecen en ámbitos constantes. Una de ellas, la masculina. A diferencia del cine clásico norteamericano, donde las relaciones del protagonista con otros hombres están subordinadas a la acción principal, Wenders escoge el camino de enfrentar —o comparar— unos con otros. En el transcurso del tiempo Bruno y Robert entablan una amistad accidentalmente, son individuos con vidas relativamente distintas —uno está imposibilitado de concretar una residencia fija, el otro huye temporalmente del arraigo matrimonial— y sin embargo se les revela un objetivo común, descubrir el horizonte de su existencia particular; hacia el final de filme, en un intento de afirmación y negación de soledad, se increpan su impotencia sentimental⁵⁹. En *El Amigo americano* Jonathan Zimmerman es persuadido a delinquir por Ripley, traficante de arte que seduce la debilidad física y el deseo de recuperarse de Zimmerman. *El estado de las cosas* muestra a Fritz Munro, el director de cine afectado por no concluir su obra, es detenido parcialmente a terminar su trabajo por Gordon, el productor que desea imponer su método a la construcción del filme. *Hasta el fin del mundo* exhibe la frustración de Sam al no complacer a un padre exigente⁶⁰ cuya única fe es el desarrollo de la ciencia, ambición que llevará a la ceguera momentánea a su hijo.

Por otro lado, existen relaciones de amistad entre los hombres. Philip Winter ayuda a Fritz Munro a revalorar la esencia del cine, a concluir su obra en *Historia de Lisboa*. Daniel y Cassiel comparten una visión utópica sobre el quehacer humano en *Alas del deseo*, el segundo es sostenido emocionalmente por el primero cuando cae a la tierra, le retribuye la ayuda ofrendando su vida para salvar la de los individuos que rodean a Daniel en *Tan lejos, tan cerca*. En *El final de la violencia*, Mike Max es rescatado y cobijado por jardineros mexicanos, éstos le revelan al productor la transparencia de la vida que está dejando pasar por intentar controlar el mundo que le rodea.

⁵⁷ Uno de estos géneros es el *road movie*, descendiente de los filmes de viajes, relata las vicisitudes por las que atraviesan los personajes a través del tránsito por la autopista, el mar, el aire. Filmes como *Easy Rider* de Dennis Hooper o *Salvaje de corazón* de David Lynch son emblemáticos de este género.

⁵⁸ Algunos ejemplos —distantes entre sí— del discurso con cierto perfil identitario en el cine europeo son *El tambor de hojalata* de Scholendorff —sobre el crecimiento irregular de la nación germana—, *Octubre* de Sergei Eisenstein —sobre la Revolución Rusa—, *El odio* de Kassovitz —que versa sobre los problemas de los ghettos parisinos donde habitan musulmanes y franceses—.

⁵⁹ Bruno "¿Por qué mejor no vas con tu mujer, ya que no puedes vivir con ella", Robert "imposible, no puedo ser yo mismo si me encuentro a su lado" Bruno "¿Qué cobarde".

⁶⁰ "La relación paterno-filial siempre está iluminada por la esperanza... Nunca se desarrolla una verdadera amistad entre varones, son competidores. La figura de Max Von Sydow es la paternidad a la que estuvo expuesta mi generación" (Ibíd., 81)

Algunos críticos han señalado que en los filmes de Wim Wenders las *mujeres* quedan soslayadas por la importancia de las relaciones masculinas; sea tal vez porque casi ninguna mujer ha sido la protagonista principal de un filme realizado por Wenders⁶¹, sin embargo el carácter que adquieren sería el de catalizar los propósitos del personaje principal. Wilhelm es impelido por su madre a comenzar el aprendizaje de escritor en *Falso movimiento*. Travis busca a Jane para reunirla con su hijo en *Paris Texas*. Otras ocasiones es el objeto del deseo; Daniel cae a la tierra tras enamorarse de Marion en *Alas del deseo*. También las mujeres son el salvoconducto que da cobijo al protagonista. Marianne es la consorte amorosa por la que Jonathan decide delinquir y con tal de asegurarla se convierte en asesino. Teresa es la musa de Winter en *Historia de Lisboa*. Eloise lo es de Tom Tom, es por su honor que éste decide dejar caer a su amigo en *El hotel del millón de dólares*. Una mucama centroamericana despierta la pasión del solitario vigilante Ray en *El final de la violencia*. Por otro lado, las mujeres se encuentran destinadas a seguir al hombre donde vaya. Wilhelm tiene dos mujeres que lo aman –Mignon y Teresa-, y que sin embargo él las desdeña. Claire es Penélope posmoderna que va siempre detrás de Sam, el Ulises que busca Ítaca en *Hasta el fin del mundo*.

La mujer es la imposibilidad de relación duradera para el protagonista. En el transcurso del tiempo Bruno conoce a Pauline, la modesta taquillera de un cine porno con la cual no concluye el supuesto encuentro erótico. Del mismo modo, Hammett nunca puede concluir el acto sexual con Ling. En *Alicia en las ciudades* Winter es rechazado a quedarse a dormir en casa de una amiga y esta le recrimina su forma de ver la vida. Mike Max no puede asimilar a su esposa, la mira pero no la toca, da cuenta de su amor por ella hasta que no puede regresar al hogar en *El final de la violencia*. En *Paris Texas* Travis abandona a Jane cuando la reúne con el hijo de ambos.

Algunos filmes de Wenders han tenido como eje diegético las vicisitudes por la que atraviesan los *niños*⁶² en su relación con los adultos⁶³. Alicia es abandonada por su madre y obliga a Winter a ayudarla en la búsqueda de un hogar transitorio, Philip es poco a poco seducido por el mundo de Alicia, que lo sorprende a cada momento –la niña semeja al personaje de Carroll, por su avidez de conocimiento- y le hace ver con claridad aquello que él

⁶¹ Las excepciones serían Hester Pryone en *La letra escarlata* –filme que hasta la fecha no es del agrado de Wim- y Lana en *La tierra de la abundancia*.

⁶² Primera escena de *Alas del deseo*: “Cuando el niño era niño, no tenía opinión sobre nada, no tenía costumbre”

⁶³ “La familia sigue siendo algo que pertenece al pasado y es una utopía... no hay que perder esos modelos” (Ibíd, 80)

supone saber⁶⁴. Alicia es quién interroga, quién determina el itinerario a seguir *en las ciudades*. Del mismo modo, la mirada de los niños⁶⁵ en los filmes wendersianos es sin prejuicios. Hammett añora la inocencia de los niños cuando juegan frente a su casa. Winter entretiene y padece a los niños que miran por Munro en *Historia de Lisboa*. En *Paris Texas* Hunter acepta progresivamente al taciturno Travis, ve en él un espejo, imita los movimientos del padre que camina en la acera contraria, días después lo acompañará en la búsqueda de la madre perdida.

1. 3. 3. *Extraño en tierra extraña*

La identidad de los personajes wendersianos se despliega a partir del *desarraigo*. Saberse en el lugar no elegido, condicionarse a errar sin rumbo fijo. En *El miedo del portero ante el penalty*, Bloch decide abandonar el lugar desde donde ha conformado su existencia; abandona el campo de juego, camina sin rumbo fijo, establece vínculos efímeros con personas circunstanciales.⁶⁶ Cassiel comprende que es necesario tener un nombre, se sabe condenado a la exclusión y se enreda con delincuentes para conseguir un pasaporte que le permita poseer una identidad, disfruta y padece ser humano, se encuentra *Tan lejos y tan cerca* de los otros. Wilhelm no puede asir la realidad como el desearía que fuera, sabe que para escribir tiene que conocer a los otros y sin embargo esto no le interesa, pierde la intensidad del existir en cada *Falso movimiento*. Eloise no pertenece a ningún lugar⁶⁷, está aislada del mundo exterior, encerrada en un lugar al que es indiferente, *El hotel del millón de dólares* es la prisión al que ha sido arrojada. Winter regresa a Europa después de advertir que Norteamérica no es el edén que había esperado⁶⁸. En *La letra escarlata*, Hester Prynne es *outsider* –libre, crítica-; encerrada en una sociedad conservadora que la condena a la hoguera por tener creencias divergentes a la comunidad.

El personaje marcado por el *desarraigo* no tiene residencia fija, el *hogar* es solo una *escala* hacia el siguiente punto de llegada. En *Falso movimiento* lo acontecido en la casa que visita el grupo que acompaña a Wilhelm, es el punto de ruptura de la unidad efímera de

⁶⁴ Alicia toma una foto a Winter y le dice "Al menos de esta manera sabes a lo que te parece"

⁶⁵ "En mis películas, los niños siempre están presentes como el sueño del propio filme, como si fueran los ojos por lo que a mis películas les gustaría mirar. Una mirada al mundo sin opinión, una mirada completamente ontológica." (Ibid., 57)

⁶⁶ Bloch a un individuo en las gradas de un estadio: "¿Ha intentado alguna vez observar al portero y no ver el resto de los jugadores?, resulta difícil separar los ojos del balón, es necesario alejarse"

⁶⁷ Tom Tom: "Eloise se movía como una sombra, se podía ver a través de ella, como si durante el día viviera en su cuerpo, pero de noche se lo dejaba a otros"

⁶⁸ "Después de abandonar Nueva York todo es igual. Me he vuelto un extranjero hasta para mí mismo."

aspirantes a artistas. En *Alicia en las ciudades*, una vez que Alicia ha sido encontrada por su madre, Winter se despide de la niña y le dice que ha decidido visitar a sus padres y de ahí continuar su camino. En *el transcurso del tiempo*, Robert se separa de Bruno para visitar la casa de su padre, después de una conversación áspera, Bruno utiliza la imprenta familiar para escribirle al anciano una página donde le recrimina el sufrimiento que dio a su madre. En el mismo filme, Bruno propone a Robert mostrarle la cabaña donde vivió de niño, ambos visitan a un viejo amigo de Robert para tomar una moto y viajar por carretera; ya en la cabaña, Bruno encuentra debajo de la cama un objeto con el que jugaba cuando niño. En *El estado de las cosas*, Fritz realiza la búsqueda infructuosa del productor que no otorga el dinero para terminar la producción, en algún momento se detiene en el camino y en una cabina de teléfono da cuenta de la errancia nocturna⁶⁹.

En la *errancia* se establece una diferenciación entre lo ajeno y lo propio. De Travis no se sabe nada de su pasado inmediato salvo que ha caminado varios días⁷⁰, cuando lo llevan a Los Angeles, éste individuo permanece al margen del diálogo que intenta su hermano; sólo menciona *Paris Texas*, -a partir de una foto, único objeto que le es propio- el nombre de un poblado donde adquirió un terreno para construir un hogar con Jane y Hunter y donde supone que fue concebido por sus padres. Joseph Bloch, deambula de un lado a otro, entra en contacto con mujeres hasta que estrangula a la taquillera de un cine sin motivo alguno; la errancia de *El miedo del portero ante el penalty* es un itinerario que parece no tener sentido, salvo reflejar el desierto existencial en el que habita el personaje.

El trayecto que siguen los personajes wendersianos es sostenido por una *soledad* que deviene en reflexión. El director de *Más allá de las nubes* se mueve con base en la contemplación; una pareja, el mar, la calle vista a través de la ventana, una mujer con la que sostendrá un efímero encuentro⁷¹. La contemplación de Berlín por Cassiel en *Tan lejos, tan cerca* es un trayecto donde él percibe que nadie escucha a nadie, éste ángel desea sentir como los humanos, al igual que su amigo Damiel. En *Falso movimiento* Wilhelm recapitula -en su libro de notas-sobre el viaje infructuoso llevado a cabo en compañía de los otros⁷². También esta soledad deviene en olvido. Los habitantes de *El hotel del millón de dólares* se encuentran solos a pesar de intentar vivir como una familia, se han separado de la realidad que los rodea, habitan un lugar al que no

⁶⁹ "Recuérdalo: no me siento en casa en ninguna parte, no tengo hogar ni país"

⁷⁰ La toma de los pies de Travis pisando la arena del desierto sobre las vías de un ferrocarril es ilustrativa.

⁷¹ "Se grabó en mí con trágica ironía y cae sobre todo como la nieve de Joyce, sobre lo vivo y lo muerto"

⁷² "Permanecemos juntos en la medida en que nos alejamos unos de otros"

pertenece el otro. Nadie se enteró de las causas de la muerte de Izzy. La deriva a la que se ha arrojado Travis le impide recordar con claridad su vida inmediata, una vez recuperada la memoria y unida la familia deberá reconstruirse a sí mismo luchando contra la soledad. Del mismo modo, en *Falso movimiento* Mignon es incapaz de nombrar el mundo, nada se sabe de esta adolescente, salvo que vive con un anciano, una suerte de saltimbanqui moderno; este anciano es el reverso de la pérdida de la memoria⁷³, y conoce a Wilhelm en el vagón del tren que sale de Bonn, el aspirante a escritor se desconcierta cuando ve al anciano sangrar por la nariz⁷⁴, éste le contará después su historia.

Un rema constante en la filmografía de Wim Wenders es el advenimiento del miedo. Es lo que lleva la comunidad de Salem a mandar a la hoguera a una mujer que plantea algo desconocido en *La letra escarlata*. En *Falso movimiento* la explicación del futuro suicida a Wilhelm y amigos respecto al miedo como causa de la soledad alemana es ilustrativa⁷⁵. Winter dice a Alicia que teme al miedo. En *El amigo americano*, Tom Ripley registra la misma frase en una grabadora⁷⁶. La misma sentencia en la voz grabada que Travis⁷⁷ deja a Hunter cuando lo cuando lo reúne con la madre y decide partir. Wim Wenders registra el miedo de Nick Ray⁷⁸ ante la ansiedad provocada por la enfermedad.

1. 3. 4. La épica wendersiana

La ciudad es el territorio donde se transcurren las historias de Wenders⁷⁹. Los personajes se encierran en ella, deambulan, se abren en su geografía. En *Tan lejos, tan cerca*, Philip Winter - ahora convertido en detective- afirma que la abulia humana es debida al sedentarismo que

⁷³ La lucha contra el olvido es un tema que Wenders ha desarrollado principalmente en sus documentales; el testimonio de Nick Ray en *Relámpago sobre el agua*; el son cubano de los ancianos en *Buena Vista Social Club*; la esencia del cine a través de la visión de realizadores contemporáneos en *Cuarto 666*; el mundo de Ozu en *Tokyo Ga*, entre otros.

⁷⁴ "¿Querrá saber porqué me sangra la nariz? Es el recuerdo"

⁷⁵ "En mi opinión se encuentra más oculta y es más dolorosa que en otras partes. Es quizá a partir de la historia de las ideas en este país, la razón por la cual todos están orientados hacia concepciones de vida que les permiten vencer el miedo"

⁷⁶ "6 de diciembre de 1976, nada que temer salvo el miedo"

⁷⁷ "Tu lugar está al lado de tu madre. Yo los he separado, ahora debo reunirlos. Pero no puedo permanecer con ustedes, no podría sanar lo que pasado. Y ahora tengo miedo de no poder enfrentar el miedo"

⁷⁸ "Hoy, Susan le ha preguntado al médico como puede uno dominar el miedo, ¿Le preguntó por ella o por mí? Él me observo y dijo: mediante la confrontación"

⁷⁹ "Esto es lo que espero de una ciudad, que me sacuda a cada paso que doy... siempre se aspira a un sistema cerrado pero lo interesante nace en las fugas, de la pérdida repentina de control. Cuando las cosas se suceden sin fisuras, queda poco espacio para la experiencia." (Ibid., 146)

provocan las urbes⁸⁰. En *El miedo del portero ante el penalty* Joseph Bloch es el extranjero que vagabundea por la calles de la ciudad en la víspera de cometer un delito sin motivo alguno, el paisaje son los anuncios en las marquesinas, los autos a gran velocidad, las personas con las que se cruza. Las ciudades son los puntos de arribo y llegada en el mapa de los personajes. Winter lee a Alicia nombres de distintas ciudades donde posiblemente se encuentre la abuela, hasta que Wuppertal parece el primer puerto. Bruno nombra a Robert las ciudades donde arreglará proyectores en días siguientes, para saber en donde dejarlo. Sam, Claire, los asaltantes, el detective, el amante abandonado se persiguen por París, Lisboa, Nueva Cork, Australia; una suerte de diario de ruta, una odisea *Hasta el fin del mundo*. En *Alas del deseo* Berlín es una suerte de frontera, zona de encuentros donde Daniel encuentra el circo -enclavado en el hueco que dejaron edificios derribados por los aliados⁸¹ - que cobija a la mujer de alas artificiales que no siente arraigo por la ciudad. Ciudad de navegantes, Lisboa da lugar a una historia que aborde la contemplación, con sus casas de frente al río Tajo, con las personas filmadas por Fritz siempre mirando, divisando el horizonte. Tokio ya no es la ciudad tranquila sobre la que Ozu realizaba una suerte de filmación zen, es algo que Wenders intenta recuperar en *Tokio-Ga*. Lo mismo sucede en *Buena Vista Social Club* donde Wim registra lo aremporal de La Habana; las calles, la gente a pie, los músicos y la relación con su entorno.

El trayecto wendersiano atiende a la arquitectura del paisaje⁸², que lleva en sí la esencia del movimiento. La panorámica sobre el cañón del desierto rexano es la entrada al amor revelado en *Paris Texas*.⁸³ En Wenders los personajes se funden con el paisaje, que está en correspondencia con el sentir del que transita por ellos. La vacuidad de Wilhelm en el mirador, de Joseph Bloch en la errancia ciudadina. La fusión de los ángeles con el cielo, los recuerdos de la guerra de alemanes huyendo, la levedad de los malabaristas con el vacío, también Cassiel padece esto⁸⁴ en *Alas del deseo* y *Tan lejos, tan cerca*. Lo agreste del terreno australiano, que es frontera y destino en *Hasta el fin del mundo*. El camino es la salida de una ciudad para internarse

⁸⁰ "Alguna vez los nómadas se aburrieron tanto que dijeron: construyamos ciudades aquí y allá... de tal modo que nuestro cansancio quede en las plazas y en las calles, en las casas y los departamentos. Estamos vacíos y acabados, ¿Cómo se le llama a eso? Perseguir al viento"

⁸¹ "Estas superficies vacías son como heridas y la ciudad me gusta por sus heridas. Transmiten más historia que cualquier libro o documento... tenía la sensación de que esta ciudad puede describirse mejor por los espacios vacíos que por los llenos" (Ibid., 122)

⁸² "El paisaje como un personaje más de la escena. Una calle, un frente de fachadas, una montaña, un puente, un río, lo que sea, siempre son algo más que un "fondo". También poseen una historia, una personalidad. Influyen en los caracteres humanos que se mueven sobre este fondo" (Ibid., 120)

⁸³ "Sí resultó una película a color como nunca antes la había realizado, fue únicamente porque procuramos rendirle justicia a los paisajes" (Wenders en Boujut, 199)

⁸⁴ El tiempo le sentencia "si quieres nubes, no puedes olvidar el viento"

en otra, Philip y Alicia van de barrio en barrio⁸⁵ buscando la casa familiar que debiera ser el fin del peregrinaje.

El movimiento por las ciudades es revelado por los *medios de transporte*⁸⁶ a través de la autopista, del cielo, del río. El barco por el que viajan su pesar Daniel y los malabaristas ante la muerte de Cassiel en *Tan lejos, tan cerca*. El avión que revela las nubes en casi la totalidad de los filmes de Wenders. Peter Falk, ángel caído transformado en actor arriba a Berlín desde los cielos. El tren es lugar de encuentro entre Lestes, Mignon y Wilhelm, que presagia el *Falso movimiento*. El transcurso del tiempo da lugar a la correspondencia de la geografía interior con el camino transitado; el camión-habitación de Bruno que recorre la frontera alemana con Robert. El viaje de Robert en auto termina abogándose en el río y señala el naufragio sentimental del que proviene el pediatra. El automóvil es el habitáculo personal que sirve disertar sobre el sentido del arte, como Fritz y Joe en *El estado de las cosas*. Se conocen las carreteras de Europa a través del parabrisas del auto de Winter hasta su llegada a Lisboa. Las autopistas de Norteamérica a través del parabrisas de Winter en *Alicia en las ciudades*, de Walter llevando a Travis de Texas a Los Angeles.

Esta arquitectura de lo visible impele a registrar o evaluar lo percibido por los sentidos. Winter atrapa la atmósfera –“los sonidos que brillan”– de la ciudad de Lisboa. Skinner intenta descubrir la verdad grabando las conversaciones del *Hotel del millón de dólares*, sin embargo descubre una debilidad interior que no conocía. Wilhelm y Winter registran lo que acontece en un cuaderno, éste último toma fotografías para descubrir el paisaje y encontrar la historia americana en *Alicia en las ciudades*. Ray es el Big Brother de *El final de la violencia* que mira desde el observatorio clandestino –panóptico– el llanto de una mujer, los gestos de los delincuentes, un crimen que nunca se sabe quién lo comete. Las cámaras son testigo del crimen que ha cometido Jonathan Zimmerman en *El amigo americano*. Sam graba imágenes para recuperar el sentido perdido por su madre ciega en *Hasta el fin del mundo*; en el mismo filme, Eugene registra en la máquina de escribir la historia que acontece y que ha seguido desde que Claire huyó del hogar que habitaban.

⁸⁵ Alicia se desilusiona al ver como ha cambiado el lugar donde vivía la abuela: “Los lugares vacíos parecen las tumbas de las casas”

⁸⁶ “Los signos del paisaje se ven cada vez menos. Antes esta regiones inabarcables se cruzaban en coche; después llegaron los trenes, desde donde se contemplaba el paisaje con otra velocidad; y, más tarde, los aviones, desde los cuales finalmente ya no se puede ver bien ni un solo signo”. (Wenders, 2005:163)

La *mirada*⁸⁷ es otro de los ejes fundamentales de la obra fílmica de Wenders. Bruno repara dispositivos mecánicos a través de los cuales se despliega en la pantalla un sentido del mundo en *El transcurso del tiempo*. Philip Winter intenta atrapar la esencia de lo que percibe a través del lente de la cámara fotográfica⁸⁸ en *Alicia en las ciudades*. En *Historia de Lisboa*, Fritz Munro experimenta con una nueva visión –el video– que permita capturar la imagen en sí misma –utópica– sin la intervención del realizador. Wim Wenders aprehende la finitud de la existencia humana con la vena del moribundo Nicholas Ray en *Relámpago sobre el agua*. Joseph Bloch se encuentra en una posición –la de *portero*– que permite observar todo el flujo del juego. *Hammet*, Winter, Skinner son los observadores minuciosos de una realidad que abren para develar de sus misterios. En el bunker que se encuentra en la cima de una montaña Ray descubre un acontecimiento que terminará con el ejercicio de la violencia –simbólica– por parte de un productor hollywoodense. En *Hasta el fin del mundo* Henry Farber es el científico obsesionado por revelar los secretos inmanentes al sentido de la mirada. En *Falso movimiento* Wilhelm describe a Therese que posee una forma particular de leer⁸⁹ el paisaje. En *Paris Texas* Jane se ofrece al otro lado del espejo a la mirada de los voyeurs que la frecuentan en el *peep-show*. Travis, Mignon y Tom Torn –*Paris Texas*, *Falso movimiento*, *Hotel del millón de dólares* respectivamente– son los observadores sonámbulos de una realidad en la que difícilmente pueden intervenir, percibir con todos los sentidos aún cuando se dificulte enunciar lo visto.

El trayecto del personaje wendersiano está inmerso en la *épica*⁹⁰. Distintos acontecimientos que se concatenan unos con los otros para formar un todo. Irreductiblemente, los protagonistas se encuentran en un punto y son llevados a otro. En *Paris Texas*, Travis es encontrado por el hermano que lo impulsa a afrontar su destino. Daniel y Cassiel son testigos del periplo humano⁹¹ en la ciudad de Berlín. Jonathan es sacado del lugar apacible donde trabaja por Ripley, *el amigo americano*, un Fausto que le ofrece una posible salvación a cambio de ofrendar su conciencia. Winter es llevado por las circunstancias a

⁸⁷ “Lo fantástico de ver es que, a diferencia del pensar, no incluye ninguna opinión sobre las cosas... el sinónimo más hermoso de ver es “percibir” (wahrnehmen), porque contiene la palabra verdadero (wahr). Ver es sumergirse en el mundo, pensar siempre es distanciarse” (Ibid., 61)

⁸⁸ “El tomar fotografías tiene algo que ver con los exámenes, mientras espero que la imagen se revele, con frecuencia me atrapa una extraña sensación de impaciencia. Las imágenes una vez reveladas, son de nuevo recuperadas y rebasadas por la realidad”

⁸⁹ “Tengo una especie de visión erótica: no escribo sólo lo observado sino lo experimentado”

⁹⁰ En algunos autores se suele equiparar la *épica* con la *epopeya*, ésta última tiene ciertas características para Aristóteles: tiene una secuencia episódica, se intentan narrar varios sucesos a la vez, se sirve de lo inexplicable, que a su vez puede engendrar lo inexplicable”.

⁹¹ “En las colinas, un anciano le leía la Odisea a un niño y el joven dejó de pestañear”

ciudades en las que no tenía contemplado ir; al final, la historia que deseaba escribir la ha vivido, la búsqueda ha sido la bitácora de viaje. La épica wendersiana se revela en términos de viaje. En *El transcurso del tiempo* Robert cuenta a Bruno la visión itinerante⁹² de un niño que observó tiempo atrás. El vagabundeo pleno de Bruno no tiene objetivo particular salvo el de realizar una travesía por la arqueología del cine, que es el pretexto para estar siempre en el camino. Sin embargo, para Robert y Bruno la Odissea deviene en *Ilíada*, dan cuenta que han viajado por un espacio acotado; el camión de Bruno no puede avanzar más porque han llegado a la frontera con la Alemania socialista, lo que los lleva a la cabaña donde serán separados. En *El final de la violencia*, Mike Max será arrancado de su vida confortable para emprender el viaje por la recuperación del tiempo perdido. Sam es el Ulises en búsqueda perpetua, en el trayecto oye el canto de las sirenas –Claire–, se enfrenta a criaturas que intentan destruirlo –los delincuentes que desean esas imágenes. Los personajes wendersianos atraviesan por vicisitudes que los conducen de un punto a otro, que necesariamente implica un ejercicio de la mirada, una traslación que los funde con la escenografía natural o urbana por la que transitan; las más de las veces terminan su búsqueda regresando al lugar –a veces geográfico, a veces espiritual– de donde partieron, y de ahí una nueva búsqueda,⁹³ *hasta el fin del mundo*.

⁹² “Había un niño para quién las líneas eran caminos por las que se movían las letras gracias a la motocicleta que era un lápiz”

⁹³ “La partida hacia lo desconocido incluye también a priori un retorno al mismo lugar. Toda búsqueda de algo termina, quizá inevitablemente, en la obligación de descubrir en uno mismo lo que se está buscando en otra parte. La búsqueda es un tema absolutamente romántico.” (Ibid., 61)

Capítulo 2
Pensar el viaje

Desde los albores de la humanidad, el hombre siempre ha buscado lugares por conquistar, por territorializar, el viaje ha tenido múltiples motivos y directrices: seguir las huellas del animal que servirá de alimento; mirar el viento y las estrellas que llevarán a la tierra prometida o al lugar donde se habrá de vivir; emprender una travesía que lleve a conquistar lo que posee el otro. El periplo también es el lugar de encuentro con la alteridad, un espacio y un tiempo que sirve para aprehender la realidad de cierta manera. Este apartado intenta explorar algunas perspectivas que involucra el desarrollo de la travesía en el mundo contemporáneo.

2.1. Ontología trashumante.

La travesía es campo que arar para descubrir lo ontológico. Ciertos hombres recorren caminos para revelar lo otro, lo de sí mismos. Esta perspectiva ontológica es la comprensión del ser en sí (Steiner, 1999:156); Martin Heidegger establece que el Ser habita en todo ente,⁹⁴ entonces es tarea del hombre –ente- interrogar su propio ser –*Sein*- para devenir *Dasein*, un “ser-ahí”; donde “ahí” es el arraigo del *Dasein* en la materialidad cotidiana del mundo⁹⁵ (Ibíd., 159). Lo que interesa a Heidegger es encontrar el sentido del Ser, interrogar su carácter tempóreo –dado por su inmanencia-, ya que el Ser vive el *tiempo*, no en él; el sentido del Ser es comprendido por el *tiempo*:

Concebido genuinamente como el horizonte de toda comprensión del ser y de todo modo de interpretarlo. (Heidegger, 2002:41)

Cuando un individuo ha debido comenzar el andar –impelido por las circunstancias o por deseo propio-, es el trazo del camino lo que se convierte en horizonte para conocerse a sí mismo, este *Dasein* –del viajero- solo es comprensible a sí mismo desde su existencia:

Desde una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo. El *Dasein*, o bien ha escogido por sí mismo estas posibilidades, o bien ha ido a parar en ellas, o bien ha crecido en ellas desde siempre. (Ibíd., 35)

⁹⁴ En la filosofía tradicional hay una distinción entre entes (mundo material) y ser (lo intangible), el proyecto de Heidegger en *Ser y Tiempo* establecía romper con esta perspectiva que ha propiciado el olvido del ser. El filósofo alemán abreva de una tradición fenomenológica con raíces en Husserl –del que Heidegger fue discípulo- para extender su pensamiento hasta filósofos como Arendt, Sartre, Levinas, entre otros.

⁹⁵ Este mundo es el de lo humano y no necesariamente el de la naturaleza.

Sólo el hombre *ex-iste* porque sólo él puede comprender el ser. La comprensión del *Dasein* es algo que habita al hombre en sí mismo, es la casa propia, el *estado de presente* (Steiner, 110), un existir constante que siempre *es*. El itinerante comprende el lugar que transita por el mero hecho de *ser-en-el-mundo*, que no es tanto la ocupación de un espacio sino habitar –echar tierra, enraizarse- el mundo, determinado por el hecho de ser. Esta vinculación entre la identidad existencial y la noción de mundo es lo que confiere intimidad al *Dasein* con su mundo; tal interioridad es la más de las veces inconsciente y sólo será abierta por medio del conocimiento; el conocer es un modo de ser del *Dasein* como *ser en el mundo*; es una forma de *ser con* el mundo, de vivir dentro de él, es así que el *Dasein* sólo conoce cuando aprehende la realidad (Ibíd., 161-162); durante el trayecto de un viaje el paisaje marítimo puede revelar aspectos distintos de su ser al *Dasein*, pero no como unidad homogénea; a ratos la corriente es vasta, a ratos insignificante. Las formas de *estar en el mundo* del *Dasein* –itinerante- presentan distintas manifestaciones:

Habérselas con algo, producir, cultivar y cuidar, abandonar y dejar perderse, emprender, llevar a término, averiguar, interrogar, contemplar... (Heidegger, 83)

Si el viajero no se detiene a interrogarse por el mundo durante su itinerancia no comprende la existencia del ser de los entes que percibe, las preguntas que se hace no pueden ser resueltas de manera inmediata, pero es importante para este *Dasein* mantenerlas vivas por medio de la *escucha* y el diálogo (Rivero, 2001:95) como lo apunta Heidegger el *Dasein* debe:

Abrir los oídos, hacemos libres para lo que se nos asigna en la tradición como ser del ente. (Steiner, 88)

Esta *escucha* requiere guardar silencio ante el llamado de todo lo que es, pero sólo aquél que es capaz de enunciar el mundo puede realizar tal empresa, este silencio no es equivalente a un mutismo (Rivero, 96), entonces la incorporación de lo escuchado podrá establecer una corresponsabilidad con este llamado del ser que implicará la transmisión de un mensaje que surge del *asombro*, este es la disposición para la cual se abre el ser del ente, estableciendo con la alteridad una relación de audición (Steiner, 90-91). El viajero que se pregunta por lo otro, por

lo de sí, no es el dueño único del encuentro —como supondría todo aquel que realiza la pregunta para la cual tiene que haber respuesta—; se abre a la pregunta para convertirse en el espacio abierto de la interrogación (Ibíd., 123). La reflexión implícita que lleva la *escucha* determina una ontología que implica pensar y aprehender el ente de las cosas, donde cada presencia —la montaña, el caballo, la vela izada— vista con avidez novedosa —asombro— y pensada *a través* se transforma en un *claro*, un *Lichtung* en el cual el ser se ilumina, se manifiesta como luz a sí mismo (Ibíd., 139). Este ser revelado se manifiesta como no oculto sólo dentro del ser que habita y hará aparecer su imagen —por tanto revelarse— sólo por la disposición del trahumante de tenerse y permitir su develamiento.

En el andar del peregrino, el *Dasein* puede sentir cierto pesar al interrogar —este preguntar viene a ser una suerte de contemplación activa— el mundo y encontrar que la respuesta es la que no deseada, entonces el *Dasein* da cuenta de que el camino no es allanado sólo por el viajero sino también por la comunidad con la que convive; intuye que no es su conciencia la que construye el mundo⁹⁶, que ha sido arrojado al mundo sin conocimiento previo y este mundo estaba ya antes del *Dasein* y seguirá después de él; este *estado de yecto* es el que entrega al itinerante a la responsabilidad de una realidad que es un *ser ante los ojos* que habrá de intentar descubrir; el ser del árbol, el ser de la comunidad urbana son el *ser a la mano* del *Dasein*, significa que lo cotidiano se encuentra disponible (Steiner, 164-168). Entonces es tarea del *Dasein* itinerante descubrir el ser de las cosas. El *estado de yecto* es importante para el revelamiento del *Dasein* que al *ser arrojado* se encuentra con los otros en el mundo; la facticidad del *ser-ahí* es entender la existencia de los otros. Existir del *Dasein* es *ser con*. Habitar con otros el mundo.

Sin embargo, en esta proximidad con los otros, en este *ser-con-otro-cotidiano*, el *Dasein* no llega a ser sí mismo singular, único, ya que vive de acuerdo con el *uno*:

Todos son el otro y ninguno él mismo. El 'uno' con el que se responde a la pregunta del 'quién' del 'ser ahí' cotidiano, es el 'nadie' al que se ha entregado en cada caso ya todo 'ser ahí' en el 'ser uno entre otros'. (Steiner, 171)

Este *uno*⁹⁷ son las posibilidades del *Dasein* dentro de una colectividad constituida por otros *Dasein*, y que determinará las acciones del mismo; la relación entre el *uno* y el viajero se puede

⁹⁶ Esta afirmación de Heidegger es vital para la comprensión del lenguaje, no existe conocimiento fuera del lenguaje y este no se produce sin una relación dialógica con los otros.

⁹⁷ Este *uno* es un sujeto impersonal que se corporiza en frases tales como "dicen que", "se debe", entre otras.

manifestar de diversas formas; realizar el periplo de acuerdo a lo trazado por la colectividad; yendo al lugar sagrado para encontrar las raíces y reforzar la identidad; yendo al sitio turístico de moda para veranear. Sin embargo, esta relación con el *uno* es condición para que el *Dasein* se encuentre a sí mismo; si el trashumante –que busca el sentido del trayecto– viaja de acuerdo con el “uno” puede experimentar la *angst* –angustia, ansiedad–, por la imposibilidad de comprender el desarrollo de los acontecimientos, de tener pleno encuentro con el ser de las cosas, por la nada que se revela (Ibíd., 174). Esta existencia llevada en términos del uno implica un *estado de caído*, que paradójicamente es condición de la existencia, ya que la toma de conciencia de la *impropiedad* de su *ser-en-el-mundo* provoca en el viajero una extrañeza, un desarraigo telúrico de la *angst* que hace que el *Dasein* se enfrente a la disyuntiva de ser libre o no serlo (Ibíd., 180-182), esta insatisfacción y deseo generan la posibilidad de *sorge*, de la *cura* del uno.

El itinerante que ha encontrado el sentido de su recorrido –lo que buscaba, la inutilidad de la huida–, se convierte en un *ser-relativo-al-fin* que se intenta realizarse y oponerse a la inercia –generada por el movimiento sin punto de llegada, por ejemplo–; comprende la finitud de su existencia –en virtud de la muerte real o espiritual de lo otro, espiritual de sí mismo–, este devenir ontológico hace concreta la temporalidad del *Dasein* del trashumante (Steiner, 190-191), mudándose en un *ser-relativamente-a-la-muerte* que busca la transmisión del mensaje que le ha sido develado en la escucha del mundo.

Es en el *estado de yecto* que el *Dasein pro-yecta* su existencia; en el mundo al cual ha sido *arrojado* vive con otros y a partir de esta relación entenderá el hecho existencial, realizado en el movimiento hacia el *otro*, el periplo deviene un desplazamiento implícito en la *cura*, una *corresponsabilidad ante* el mundo, una sollicitación al futuro que viene a darle una lógica y una dirección a lo que fue y a lo que está por ser. (Ibíd., 196-197)

La experiencia del *Dasein* en el mundo no es en solitario, la *corresponsabilidad ante* se significa en un encuentro con el *Otro*, que sin embargo no es idéntico al sí mismo. Emmanuel Levinas establece que en esta experiencia heterónoma⁹⁸ el movimiento hacia el *Otro* no regresa al punto de partida (Levinas, 2000: 53); el viaje se presenta heterogéneo respecto a una búsqueda que se pretende sea el lugar del encuentro de lo idéntico, la construcción de tal periplo es:

⁹⁸ Con la fenomenología, el tema del otro da un vuelco ético; en la intersubjetividad –Husserl habla de *Lebenswelt*, mundo de vida–, el otro me concierne y yo le concierno. En la ética heterónoma propuesta por Levinas, esta deriva del encuentro del sujeto con el mundo y de su responsabilidad para con el otro.

La *Obra* pensada radicalmente es en efecto un movimiento de lo Mismo que va hacia lo Otro sin regresar jamás a lo Mismo. (Ibíd., 54)

Esta *Obra* – la construcción, el proyecto de viaje- implica un movimiento que es no retorno al punto de origen, desplazamiento vectorial que no termina en la consecución del objetivo trazado sino que va más allá de las expectativas del trashumante. La itinerancia como eneuentro se emprende por un *Deseo del Otro* que nace de la independencia del sujeto respecto a los dictados de la sociedad en la que habita –en algunas sociedades se empuja al individuo a emprender la marcha aún contra su voluntad, tal es el caso de los migrantes-, y es así cuando el viaje puede atribuir cierta responsabilidad por lo *Otro*, ya que ha sido realizado por voluntad propia.

Para el viajero, el lugar de tránsito está presente en un conjunto cultural, el paisaje se significa a sí mismo culturalmente, se revela horizontalmente a partir del mundo histórico en el que se haya inmerso y que descubre los horizontes de este mundo (Ibíd., 59). La presencia del *Otro abre una entrada* en el ser del itinerante, que descubre el recuerdo, descubre la futuridad del trayecto. Tal fenómeno de aparición es el *rostro*, la epifanía⁹⁹ del rostro es la *visitación*, fenómeno que es manifestación de vida consistente en:

Deshacer la forma en la cual todo ente, cuando entra en la inmanencia, o sea, cuando se expone como tema, ya se disimula. (Ibíd., 60)

Esta apertura es un develamiento contingente, tal *visitación fenoménica* de lo *Otro* en el viaje entra a partir de cierta extrañeza que comporta una exigencia al itinerante respecto del ambiente; ciertas situaciones –por tanto, comunión con personas- hacen una solicitud que es un llamado a asumir la responsabilidad de los acontecimientos. Es la interpelación –y por tanto interrogación- de la alteridad que significa un orden de la presencia, una intimación a responder la solicitud. Es así que ser Yo significa no poder despojarse de la *responsabilidad* (Ibíd., 63); el trashumante es impelido a ser solidario con los demás, a acudir en su auxilio, esto

⁹⁹ Levinas abreva de la tradición judeocristiana para construir su filosofía; la epifanía es la fiesta de los santos reyes del 6 de enero, que significa para la tradición occidental una suerte de apertura, de anuncio del mundo, que es a la vez invitación e inclusión de los otros –simbolizados en las características immanentes a la figura de cada rey mago.

provoca un movimiento ético en la conciencia que lo sacude de sí mismo para proyectarlo hacia lo *Otro*.

Este *rostro* es en cierto modo abstracto, es un corte del tiempo que concierne al mundo, pero que no termina por absorberse en la conciencia del recorrido. Este más allá de donde proviene el rostro significa en tanto *huella* (Ibíd., 67) que no es un signo cualquiera pero se desempeña como tal; es la marca, el lugar, el vestigio de la actividad realizada por los otros, implica la concatenación de los acontecimientos para develarse uno a uno, y sin embargo esta huella está exenta de toda intención por parte de lo *Otro* hacia el sujeto:

Quién ha dejado huellas borrando las propias huellas no ha querido decir ni hacer nada con las huellas que deja. Ha perturbado el orden de manera irreparable...Ser en cuanto dejar una huella significa pasar, partir, absolverse (Ibíd., 70)

La *huella* es entonces el pasaje de aquel que ha pasado. El viajero busca los lugares –sacros o profanos– por los que otros han transitado; trata de encontrar la mirada de los antepasados no tanto en los relatos como en los vestigios que han dejado: pisar la misma tierra, respirar un ambiente similar al de la época evocada; la *huella* se convierte así en la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el cual el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo. Pero esta *huella* no se agota en el pasado distante, la historia colectiva y singular se va construyendo:

Es en la huella del Otro donde el rostro reluce: aquello que está presente en él se está absolviendo de mi vida y me visita como ya ah-soluto. Alguien ha pasado ya. Su huella no significa su pasado, como ella no significa su trabajo o su goce en el mundo, ella es la perturbación misma que se imprime... que se grava (Ibíd., 73)

El movimiento hacia lo *Otro* es provocado por la *visitación* y la trascendencia del *rostro*, ya que su huella esta en la *eleidad*¹⁰⁰. Esta *eleidad* esta en la alteridad del ser, que significa ir hacia los otros que se encuentran en la *huella*.

¹⁰⁰ Esta *eleidad* es una tercera persona, que escapa a la relación bipolar entre el sujeto y lo Otro, la *eleidad* es *Él* inmanente y no trascendente. Pensamos que está *eleidad* es el ser que habita en todo ente y que sólo será revelado por la entrada abierta en la *visitación* del rostro.

El viajero como *ser en el mundo* se da por la condición de *encuentro* y vínculo entre sujetos, tales vínculos parten de reconocer que el otro es diferente, de explorar lo inexpugnable del territorio compartido durante el trayecto. Dado que el viajero está dispuesto a responder a la *visitación* del *rostró* –del paisaje, del lugar–, suspende la conciencia de sí para *escuchar* el mundo y volcarse hacia el exterior, donde el itinerante reconoce su ser a partir de la proximidad con el otro; deviene en un *ser para* que adquiere *responsabilidad* y *cura* de sí mismo, proceso en construcción durante la travesía.

2.2. El camino y la gesta.

El deslumbramiento y el miedo inundan los relatos de los antiguos viajeros, su relación con el espacio y la dinámica del movimiento. Tierras lejanas y oscuras donde habitan seres amenazantes que ocultan la recompensa –el conocimiento buscado– al trayecto emprendido. Aquel que ha iniciado la travesía no lo hace “desnudo”, lleva en su “equipaje” el deseo y la experiencia acumulados, los sueños imaginarios de la sociedad en que vive o a la que aspira.

El imaginario del viajero está poblado de imágenes visuales, mentales, immanentes, colectivas, que determinan su aprehensión del mundo¹⁰¹. Para Gilbert Durand el *imaginario* es:

Ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar o modelar por los imperativos pulsionales del sujeto. (Durand, 2004:44)

En el viaje estos imperativos actúan como la fuerza telúrica que lleva al sujeto a desplazarse de su cotidianeidad para lanzarse a la búsqueda de un objetivo; sea individual o colectivo. El universo de estas imágenes se agrupa en dos grandes regímenes –el diurno¹⁰² y el nocturno¹⁰³– las constelaciones simbólicas de la humanidad que intentan responder las grandes preguntas por el hombre, su relación con la alteridad, con el tiempo (Verjat, 1989:15), tales respuestas

¹⁰¹ Es decir, la construcción de las acciones, vínculos, creencias, afecciones y certezas sobre el mundo que le rodea.

¹⁰² A este régimen le corresponden las *estructuras exquízomorfás*, esto es, la idealización, la simetría, la antítesis; la justificación viene dada por la exclusión de los contrarios cuya dominante es la postura del *homo erectus*. Este régimen es el patriarcal que neutraliza el poder fundador de lo femenino orientándolo como fuerza destructora. A la vez implica un conflicto –separación, distinción– con el entorno.

¹⁰³ Este régimen es una respuesta a la angustia generada por el diurno; le corresponden las *estructuras sintéticas* que implican la coincidencia de contrarios, el progreso cíclico y las *estructuras místicas* que son las de repetición y perseverancia. Este régimen busca la unión y la confusión.

vienen a ser los *mitos*. La generalización dinámica y afectiva de la imagen es un *esquema*¹⁰⁴ condensado en los *relatos* que expresan el mito. Estos relatos tienen un carácter revelador, ya que:

Toda obra es demiúrgica: crea mediante palabras y frases, “un cielo nuevo y una tierra nueva”.
(Durand, 1989:22)

En el *régimen diurno* -el de la antítesis del orden y el desorden, de la luz y las tinieblas- se da una caída abismal para después dar paso a una valoración de esta negatividad. Entre los símbolos representados en estos esquemas, para el caso del viaje podemos destacar la primera epifanía de la muerte, el *agua*:

El agua sombría es devenir hídrico. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se baña dos veces en el mismo río y este nunca remonta a su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable (Durand, 2004:100)

Así, en el cine expresionista alemán, el vampiro *Nosferatu* (Murnau, 1922) llega por agua a Bremen, la peste que se desprende de las tinieblas se ha apoderado de la ciudad y sus habitantes. En los relatos clásicos, el mar, el río, el lago, son los lugares oscuros y profundos de extravío para el viajero; donde puede ser tentado por el llamado de las sirenas -Ulises-, así como también es el pasaje que recorre para bajar a los infiernos -Dante-; en su devenir, en su carácter tépico, el agua conlleva situaciones que pueden terminar abruptamente la travesía o demorarla.

Una de las epifanías ante la angustia humana es la *caída*; la gravedad, la rapidez del movimiento y la aceleración hacia las tinieblas (Ibíd., 117); esta experiencia del miedo, de advertir la consecuencia inevitable que sucede al impulso idealizado, es el aspecto terrible del tiempo que corta inevitablemente el trayecto. En *Paisaje en la niebla* (Angelopoulos, 1988), dos niños griegos parten hacia Alemania en busca de un padre que no han conocido, el miedo parece no frenarlos para alcanzar este sueño, sin embargo en este viaje iniciático experimentarán la caída de la esperanza al saber que la figura paterna fue invento de la madre. Por otro lado, la *ascensión*:

¹⁰⁴ Durand refiere que el esquema es la unión entre los gestos inconscientes, entre los reflejos y las sensaciones; por otro lado, se relaciona con el “símbolo funcional” en Piaget y “el símbolo motor” en Bachelard.

Constituye el viaje en sí, el viaje imaginario más real de todos, con que sueña la nostalgia innata de la verticalidad pura, del deseo de evasión al sitio hiper, supra, celeste. (Ibíd., 134)

Esta ascensión se cristaliza en el *ala*, la simbolización de la verticalidad, de la cual el ave no es más que su artefacto; el ala encarna la idea de purificación, es la mensajera de la voluntad ascensional, de la búsqueda de la perfección del ser, del mismo modo el avión en las sociedades industriales es la liberación del sueño de poder y purificación (Ibíd., 136-138) dado por una mirada ligada al arquetipo luminoso-visual llamada por Bachelard *contemplación monárquica* (Ibíd., 142) que genera una cercanía con el cielo, la tradición

Semítico-cristiana nos muestra que la multiplicación de las alas es símbolo de pureza (...) la pureza celeste es el carácter moral del vuelo (...) el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el pájaro animal sino el *ángel*, y que toda elevación es isomorfa de una purificación, por ser esencialmente angélica. (Ibíd., 139)

Esta figuración ascensional llevó a los seres humanos a imaginar -y realizar- un viaje que implicara la contemplación del mundo desde arriba, y que fue motor del desarrollo tecnológico que provocó la construcción del globo aerostático, del avión después. Ésta verticalidad se produce en la sustancia del esquema ascensional: el aire, el viaje por este elemento provoca una iluminación que conlleva el deseo de desligarse; tal *ligadura* es el arquetipo de la situación de encadenamiento del hombre -viajero- al mundo (Ibíd., 173).

En el *régimen nocturno* de la imagen entramos en otra de las fases del trayecto, que es la inversión de lo negativo encarnada en la figura del *barquero*, que comporta:

Un papel ctónico-funerario, pasa los muertos del otro lado del río infernal (...) Es Cristo "transportado" por la muerte quien transforma e invierte el sentido de la propia muerte. Cristo acompaña a los morrales en el viaje. (Ibíd., 212)

La imagen protectora de un guía durante el viaje es necesaria para afrontar los peligros del pasaje por lugares renebrados, ayuda a tranquilizar la transición hacia la muerte, que es el viaje último. *Nadie* conduce a William Blake en *Hombre muerto* (Jarmusch, 1995); un viaje iniciático en el que la muerte es el pasaje hacia otra vida, para la cual el indio habrá de preparar al hombre

blanco. Los símbolos de la intimidad son el reflejo de esta retroacción a la finitud humana que aparece en los momentos de extravío y desarraigo del itinerante; uno de ellos es la *isla*, una suerte Jonás geográfico, un exilio que implica un retorno a la madre (Ibíd., 248); el hábitat caverna-casa es el refugio de los peligros que el trashumante encuentra en el camino:

La *caverna* es la cavidad geográfica perfecta, la cavidad del arquetipo (...) lugar mágico donde las tinieblas pueden revalorizarse en noche. (...) La *casa* constituye un microcosmos secundario (...) la casa redobla, sobredetermina la personalidad de quién la habita. (Ibíd., 251)

Para el trashumante, el hábitat es una escala en la ruta; las *cavernas* fueron para el cazador – recolector no sólo el lugar de refugio del poder de la naturaleza, también fueron el sitio de reunión del clan donde se generaron los primeros relatos, en este espacio el chamán contó al grupo el lugar de donde venían y el lugar a donde debían dirigirse. El viajero contemporáneo hace una parada en la travesía para visitar la *casa* donde vivió él, sus ancestros o aquellos de los que sigue sus huellas; por otro lado, los espacios insulares tienen la característica de la ubicuidad, algunos viajeros llegan a sentirse en casa en cualquier lugar; los musulmanes nómades cuando oran con dirección a la Meca son un ejemplo. Otros espacios insulares son el símbolo de la separación, del término de la travesía; después de largas batallas en la antigua Yugoslavia, *Underground* (Kusturica, 1995) concluye con la imagen de Blaky y Marko –que han perecido– departiendo una tertulia a bordo de una isla que se separa del resto del continente, metáfora del conflicto que fragmentó a los eslavos. Por otro lado, la intimidad y su redoblamiento toman como símbolo primordial la casa sobre el agua; la *barca*, la *nave*.

La dicha de navegar siempre está amenazada por el miedo a naufragar, pero son los valores de la intimidad los que triunfan y “salvan” a Moisés de las vicisitudes del viaje (...) el arquetipo tranquilizador del casco protector, de la nave cerrada, del habitáculo. (Ibíd., 258)

Fitzcarraldo (Herzog, 1982) constituye la gran épica del navío en la cinematografía; el personaje principal es guiado por el impulso vital de navegar a contracorriente el Amazonas, en el trayecto tiene lugar el encuentro con el otro, con los jíbaros que terminan seducidos por la ópera de Caruso y acompañan a Fitzcarraldo en su travesía náutica. La nave como hogar es para Barthes la intimidad náutica en la obra de Julio Verne:

El barco bien puede ser símbolo de partida; pero más en profundidad es la cifra de la clausura. El gusto por el navío es siempre la alegría de un encierro (...) amar los navíos es, ante todo, amar una casa superlativa –cerrada sin remisión– y no las grandes partidas hacia viajes sin destino. El navío es un fenómeno vinculado a la vivienda más que un medio de transporte. (Barthes, 2002:83)

En las sociedades modernas el automóvil, el avión han sustituido a la nave mítica; el primero es la morada del viajero, el habitáculo que posee los objetos y el ambiente que ama; la música que escucha en la radio puede evocar lugares, personas. El avión hace las veces de nave de pasaje ascensional de un territorio a otro. Ambos conllevan la sensación vital de la velocidad.

El símbolo inmanente del *carro* –y ahora del automóvil, de la motocicleta– es la *rueda*, emblema del devenir cíclico, de la posesión rítmica del tiempo que sólo ciertos viajeros elegidos poseen; Krishna detiene y corre el tiempo para Arjuna; Ezequiel es llevado en carro por caballos de fuego a divisar el futuro y recibir los dones. El *carro*:

Se relaciona claramente con las técnicas del ciclo cuando hace recaer el acento mítico más en el itinerario, el viaje, que en la comodidad íntima del vehículo. (...) Los conductores de carros son los mensajeros, los embajadores simbólicos del mundo del más allá (...) La rueda y todas sus variantes son (...) arquetipo fundamental de la victoria cíclica y ordenada, de la ley triunfante sobre la apariencia aberrante y el devenir. (Durand, 2004:337)

El devenir cíclico de la rueda marca el ritmo y el tiempo que ha de seguir la coreografía itinerante; a veces lenta, a veces muy rápida. Del mismo modo, la significación del relato mítico refleja en su carácter cíclico:

El legendario argumento del viaje ambivalente, que implica una ida, generalmente un descenso, y un retorno más o menos triunfante en forma de fuga (...) la primera fase del viaje no es más que un simple viaje de bodas o incluso (...) un vulgar paseo. (...) el esquema del retorno y el de la huida van a engendrar todo un enjambre de símbolos significativos de las intenciones escatológicas en su conjunto (...) la fuga se volverá una necesidad moral (Ibíd., 378-379)

Las creaciones artísticas –imágenes, relatos- que acompañan el viaje se constituirán a partir de fragmentos de un mundo en exilio, fundamentados en el arquetipo del éxodo hacia una tierra prometida (Durand, 1989:30). Para Joseph Campbell¹⁰⁵ las imágenes generadas por los relatos del trayecto se presentan en la psique del hombre bajo la forma mítica de separación-iniciación-retorno. En su aventura mitológica –el viaje-, este *héroe* debe experimentar recurrentemente el nacimiento para paliar o borrar las recurrencias de la muerte (Campbell, 1997:23). La búsqueda de un sentido es la condición fundamental de toda aventura:

En todas partes, sin que importe cual sea la esfera de los intereses (religiosa, política, personal), los actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo y lo que sucede en el intervalo de la inexistencia del héroe, hasta que regresa como quien vuelve a nacer, engrandecido y lleno de fuerza creadora, hasta que es aceptado unánimemente por la especie humana. (Ibid., 40)

En *Bajo California* (Bolado, 1997) Damián parte del lugar de residencia buscando la expiación de la culpa que lo aqueja –ha atropellado a una mujer embarazada- para ello decide volver sobre sus pasos, visitar el lugar de sus antepasados; encontrará en las pinturas rupestres de San Francisco el sentido del nacimiento, la vida, la muerte. Por otro lado, el deseo de trascendencia es el motor principal del viajero; él requiere del reconocimiento de la sociedad en que vive y se lanza a la deriva no importando los peligros que pueda encontrar en su travesía¹⁰⁶; en la tragedia griega Prometeo subió al Olimpo para robar el fuego a los dioses y entregarlo a la raza humana, por lo fue castigado. En la historia existen numerosos ejemplos de este deseo de trascendencia, uno de ellos es el de los españoles que viajaron a América en busca de la riqueza que no poscían en la península.

En la *partida* hacia el viaje el individuo ha de recibir el *llamado a la aventura*, ésta puede tomar la figura de una empresa delegada por un superior; el de una voz interior –para algunos, divina- que es movimiento telúrico que emplaza a abandonar el territorio de origen, el individuo puede *negar tal llamado* hasta que esas fuerzas ya no puedan desoírse (Ibid., 59); es así

¹⁰⁵ Campbell abrevia para su estudio de la categoría arquetípica desarrollada por Gustav Jung, es así, que el mito sería el depósito de las imágenes primarias en la memoria, la condensación de las experiencias similares a un pueblo, transmitidas de generación en generación. Por otro lado, los mitos clásicos no pretenden la reconstrucción histórica sino la construcción de identidades mediante la ubicación de ciertos individuos en un tiempo determinado.

¹⁰⁶ En los relatos de viajeros el héroe tiene un carácter ambivalente, por un lado prudente y reflexivo, por el otro sagaz y desenfrenado.

que en una sociedad militar como la espartana los jóvenes efebos eran llamados a abandonar la patria para forjarse como hombres en el campo de batalla, aún contra su voluntad. Si el viajero ha decidido emprender el periplo recibirá la *ayuda protectora* que le proveerá de elementos para el itinerario; en los relatos clásicos y los cuentos de hadas podrá ser una espada, en los viajes por ultramar, la brújula de un experimentado marinero será el amuleto que orientará el trayecto. El último paso de la partida será el cruce de un *umbral*:

Las mitologías populares pueblan con engañosas y peligrosas presencias cada lugar desierto fuera del tránsito normal de la aldea. (Ibíd., 77)

Este *guardián* del umbral puede tomar la forma de una mujer que tienta al itinerante a quedarse en la comodidad de la ciudad o el pueblo; puede ser una situación que siembre la duda en seguir adelante o regresarse; puede tomar la forma de ogro que amenace la existencia, sin embargo:

Las parejas de contrarios (ser y no ser, la vida y la muerte, la belleza y la fealdad, el bien y el mal (...)) son las rocas que chocan y destruyen al viajero, pero entre las cuales los héroes siempre pasan. (Ibíd., 87)

Una vez que el itinerante ha resistido las fuerzas que le impiden adentrarse en la fase más profunda del periplo, está listo para zarpas del puerto y comenzar el periodo de *iniciación* que se llevará a cabo en el país de los misterios, en el cual se le someterá a múltiples *pruebas* para reafirmar su individualidad ante el embate de la naturaleza. En el viaje mar adentro, la tripulación tiene que sobrevivir a las tempestades, a la falta de alimento, a los roces entre los miembros del grupo. Este periodo de inmersión en las aguas misteriosas¹⁰⁷ implica una purificación del yo¹⁰⁸, donde las energías están concentradas en las cosas trascendentales (Ibíd., 97). Después de pasar las pruebas más difíciles el héroe será recompensado; por un *matrimonio sagrado* con la madre tierra, nutritiva y protectora: donde las aguas amenazantes se volverán

¹⁰⁷ Estas aguas del misterio no necesariamente son fuerzas de la naturaleza, también son las fuerzas sociales que tratan de someter al itinerante.

¹⁰⁸ Con la venia de Turner podríamos decir que este es un periodo *liminal* —transición— que precede a la iniciación, el antropólogo lo ha caracterizado como un periodo de empobrecimiento estructural y enriquecimiento simbólico; esto es, dejar de poseer una posición social determinada para tomar conciencia de la totalidad de un fenómeno. Cfr. Turner, Victor, Mito y símbolo. *Enciclopedia de las ciencias sociales*. 1993.

apacibles; por la *concordia con el padre*: la reconciliación misericordiosa después de experiencias que pudieron quebrar el ego del itinerante; por su propia *apoteosis*: donde ha llegado a ser más de lo que era antes de partir.¹⁰⁹ Como epílogo, los relatos de viajeros siempre ofrecen un crecimiento espiritual:

Conforme cruza un umbral después de otro y somete un dragón después de otro, aumenta la estatura de la divinidad a quién él implora su más alto deseo, hasta resumir el cosmos. (Ibíd., 175)

En esta parte de la travesía el viajero ha obtenido la recompensa por la cual se ha iluminado o transfigurado el ser. Es ahora que debe *regresar* con el trofeo conseguido; cuando el héroe ha *robado el elixir*, deriva en una huida con el tesoro o el conocimiento adquirido. El regreso puede demorarse, entonces la sociedad puede reclamar al héroe su retorno, si se halla en dificultades tendrá que rescatarlo, es así que un recuerdo, la aparición de alguien del lugar del origen revela en el itinerante el deseo de regresar al espacio donde pertenece. Pero el retorno a la esfera que le corresponde no siempre es grato para el viajero:

El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y ruidosas obscenidades de la vida. (Ibíd., 201)

Este viajero que regresa debe sobrevivir a la turbación que le provoca el mundo. Cristóbal Colón fue vilipendiado después de haber develado nuevas tierras a la Corona española y murió olvidado por quienes antes lo enaltecieron. Pero sí el itinerante supera el impacto del mundo, trascenderá su destino meramente individual para alcanzar la gracia colectiva, la plena aceptación del mundo, que generará un cambio en él, el *Bhagavad Gita* establece que:

Así como una persona se desprende de sus ropas viejas y se pone otras nuevas, así el Yo encarnado se desprende de sus cuerpos viejos y entra en otros que son nuevos. (Ibíd., 218)

¹⁰⁹ Para profundizar más en los relatos de este periodo que sucede a las pruebas confróntese el capítulo correspondiente, páginas 104-178.

Con base en Campbell (Ibíd., 300) podemos concluir que el viajero deviene trashumante en su gesta porque no es el vencedor de la ruta hecha sino de la travesía por construir. Un viaje en el que los cambios experimentados implican su transfiguración en hombre nuevo, abierto a la temporalidad del mundo.

2.3. Parajes del espacio.

La relación del viajero con el espacio transitado determina la asimilación del trayecto; el desplazamiento libre o restrictivo por las rutas establece la cercanía o distancia con lo observado. La época actual es la de yuxtaposición de lo cercano y lo lejano, Michel Foucault establece que el espacio en la época medieval fue el de la oposición, lo sagrado y lo profano, lugares cerrados y lugares abiertos; la época del espacio *localizado* (1999:16). El viajero de medieval planeaba su itinerario de acuerdo a los lugares donde se le permitía el acceso a fin de evitar los prescritos, el nómada musulmán difícilmente podía cruzar los Pirineos, los cruzados cristianos viajaron para recuperar el lugar sagrado de manos de los árabes profanos. Este espacio *localizado* fue sustituido por el espacio de la *extensión* con las exploraciones de Galileo, que descubrió un espacio abierto e infinito. En la actualidad nuestro espacio es el del *emplazamiento*, es decir, de las relaciones de vecindad, de circulación, de ubicación de los elementos humanos (Ibíd., 17).

Foucault establece que el espacio exterior al sujeto —a la conciencia primera de este— es un espacio heterogéneo que define las relaciones entre distintos emplazamientos que pueden ser los de paso, como el tren; de parada provisional, como los cafés; de descanso, como la casa. Estos espacios son contradictorios y están vinculados entre sí, tal es el caso de la *utopía*, un espacio irreal por analogía directa o invertida (Ibíd., 18), la utopía deviene *heterotopía* cuando existe materializada en un lugar real, *lugar* absolutamente *otro* que todos los demás emplazamientos reflejan y que implica una devolución especular para el individuo:

El espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que vuelve este lugar que ocupó en el momento en que me miro en el cristal absolutamente real, vinculado con todo el espacio que le rodea. (Ibíd., 19)

La *heterotopía* se vuelve entonces la contestación mítica y real del espacio que se habita. Existen distintos principios para las *heterotopías* que permiten clasificarlas, uno de ellos es que ninguna cultura ha dejado de crearlas; existen las *heterotopías de crisis* que privilegian ciertos lugares, los hacen sagrados para ciertos individuos de una sociedad, estos lugares generan inquietud en los viajeros para ir hacia el lugar que esta prohibido o privilegiado su acceso, la llegada hacia tal sitio implica un crecimiento para el individuo que ha atravesado por ciertas pruebas para acceder a ellos. Foucault refiere que existen *heterotopías de desviación* destinadas a individuos que salen fuera de la norma de la sociedad, tales como las clínicas y las cárceles; una *heterotopía* a medio camino entre las dos anteriores son las casas de asilo para los refugiados, ya que estos migrantes han pasado por una situación de crisis al verse obligados a abandonar su tierra y a la vez no son plenamente aceptados por la sociedad a la que han llegado. Otro principio de la *heterotopía* es que:

Tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos incompatibles entre sí. (Ibíd., 22)

Heterotopías como la sala cinematográfica permiten aludir a varios espacios¹¹⁰; el del sitio geográfico de proyección, el de la realidad proyectada, el de la realidad contextual del individuo. La sala cinematográfica puede ser el lugar donde inicie o concluya la travesía de un individuo; las imágenes proyectadas pueden ser la fuerza telúrica que lo impele a comenzar la marcha; otras imágenes pueden generar el deseo de ya no seguir con el periplo y regresar al lugar de origen. Las *heterotopías* también:

Están vinculadas, con mayor frecuencia, a recortes del tiempo, es decir que se abren sobre lo que podría llamarse, por pura simetría, heterocronías. (Ibíd., 22)

Estas *heterocronías* permiten suspender el tiempo cotidiano; el viajero suspende la inercia de su desplazamiento en el periplo para atender la ruptura de una población con su tiempo, tal es el caso de las fiestas populares que permiten invertir el tiempo individual y colectivo, el viajero que ha tomado distancia del entorno se sumerge en la fiesta, el itinerante que ha buscado el

¹¹⁰ Foucault menciona el caso del jardín como ombligo del mundo; el jardín cuadrado de la antigua Persia representaba las cuatro partes del mundo; en la actualidad la alfombra viene a ser una suerte de jardín móvil que permite significar ese espacio sobre el resto de la habitación.

encuentro puede llegar a él en estos momentos. Esta *heterotopía* efímera es contraria a una *heterotopía* que busca la acumulación del tiempo; la biblioteca es el lugar donde se encierran las experiencias del andar humano, el periplo puede llevar a buscar mapas que recorrer, lugares que buscar. Otro principio de las *heterotopías* es que:

Suponen siempre un sistema de apertura y de cerramiento que la aísla y las vuelve penetrables a la vez. (Ibíd., 24)

El motel es la escala en el viaje que representa esta condición abierta y cerrada a la vez; el viajero puede encontrar en una habitación el espacio necesario para la introspección que lo lleve a recapitular sobre el camino transitado y por recorrer. Algunas *heterotopías* pueden funcionar como *compensación*; los individuos y los grupos humanos pueden viajar de un lugar a otro buscando un territorio donde emplazar sus sueños, sus necesidades; hordas de migrantes viajan en busca del *american dream* y encuentran el lugar donde paliar su hambre, aún con la negación de su dignidad. Finalmente, la *heterotopía* por excelencia es la nave:

El barco es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí-mismo, a la vez cerrado en sí-mismo y entregado al infinito mar (...) la mayor reserva de imaginación. (Ibíd., 26)

Este habitáculo personal ha generado la seguridad para emprender la marcha, desde su emplazamiento el hombre ha imaginado otras realidades, se ha sumergido en la inmensidad de lo desconocido.

La travesía contemporánea se da sobre todo en los *espacios urbanos*. Richard Sennet señala que las relaciones entre los cuerpos –colectivos, individuales– han determinado y también han sido determinadas por las ciudades y caminos trazados para el movimiento.¹¹¹

Sennet establece el individuo moderno es ante todo, un ser humano móvil. Las nuevas ideas sobre el cuerpo humano coincidieron con el nacimiento del capitalismo. Los

¹¹¹ Los cuerpos desnudos en el espacio ateniense eran signo de civilidad que los distinguía del otro bárbaro, extranjero; en el imperio romano la mirada que recorría los caminos era disciplinar en la medida que los monumentos tenían que representar el poder del emperador; durante la edad media, el espacio se trazó en función de santuarios para la contemplación divina, en la nave eclesial los puntos de oscuridad y luz simbolizaban un trayecto de conversión.

descubrimientos de Harvey publicados en 1628¹¹² contribuyeron a cambiar la percepción de la gente con su entorno, las ciudades se planificaron para crear lugares donde la gente pudiera desplazarse y respirar con libertad:

En lugar de planificar calles a fin de que pudieran celebrarse ceremonias de movimiento hacia un objeto, como el planificador barroco, el de la Ilustración convirtió el movimiento en un fin en sí mismo. El planificador del barroco ponía de relieve el avance hacia un destino monumental; el de la Ilustración, el viaje en sí. (Ibíd., 282)

El tránsito por las ciudades fue entonces el trayecto a través de calles de una sola dirección, que funcionaban como *arterias y venas* que permitirían paliar la amenaza del estancamiento reducido por el crecimiento demográfico. La itinerancia devino flujo acelerado, el transeúnte recorrió espacios que restaran la fijación en un lugar por mucho tiempo, lo fijo sólo era posible como descanso y escala:

La plaza de Luis XV se convirtió en una especie de jungla urbana donde la gente iba a pasear cuando quería limpiarse los pulmones, de manera que, finalmente, el jardín central se vio como algo apartado de la vida urbana de la calle. (Ibíd., 288)

Este espacio en medio del vértigo ciudadano representó un reposo no sólo para el cuerpo, también para la mirada. La rapidez con la que sucedían los acontecimientos en las calles cedía lugar a la contemplación del espacio, una escala en el periplo que permitía la reflexión en medio de la multitud, ya Goethe lo refiere en el *Viaje por Italia*:

Abrirse camino a través de una muchedumbre inmensa y en constante movimiento es una experiencia peculiar y saludable. Todos se funden en una gran corriente, pero cada uno logra encontrar el camino hacia su propio objetivo. En medio de tanta gente y de toda su agitación, me siento en paz y sólo por primera vez. Cuanto mayor es el clamor de las calles, más tranquilo me siento. (Ibíd., 293).

¹¹² William Harvey realizó estudios sobre la circulación sanguínea, estableció que el corazón es la máquina para la circulación de la vida, de tal modo que se subraya la independencia individual –del corazón– de las partes –del cuerpo. Esta revolución científica negó la idea que prevaleció hasta la edad media de que el alma se encontraba en el cuerpo humano y por otro lado sus aportes fueron de tal magnitud que Adam Smith trabajó sobre ellos para construir su modelo de circulación en los mercados.

La plaza fue entonces el *pulmón* que permitió respirar al habitante urbano –itinerante– y hacer más específica su experiencia; esta idea goethiana de la travesía motivaría el ferviente deseo de viajar en el siglo XVIII (Ibíd., 294). Por otro lado, el movimiento por las ciudades de la época moderna no eximía al viajero de observar las desigualdades sociales que no pudo negar este nuevo trazo urbano; los pobres circulaban entre la riqueza de las clases ricas, el flujo del campo a la ciudad comenzaba a ser mayor, el descontento agudizado concluyó en la Revolución de 1789. No tardaron los revolucionarios en crear espacios libres de obstáculos que pacificaran el espíritu:

El volumen de libertad consumaba la creencia ilustrada en la libertad de movimiento. El espacio completamente abierto era el siguiente paso lógico tras las calles liberadas de obstrucciones al movimiento: plazas centrales concebidas como pulmones descongestionados que respiraban con libertad (Ibíd., 313)

Sin embargo estos espacios libres también fueron lugares propicios para la vigilancia, en ellos era –y es– posible supervisar el actuar de las multitudes y de los individuos; aún con la tranquilidad del anonimato otorgada por la multitud, el viajero –más sí era extranjero– era supervisado por el poder.¹¹³ En su travesía, el itinerante de esta época pudo intuir los intentos del poder por disciplinar a las multitudes, durante las festividades revolucionarias el espacio abierto de las plazas era el lugar de la nueva escenificación, mientras las calles –que por sí mismas no estaban carentes de obstáculos– se reservaron para las festividades tradicionales, el espacio vacío permitía partir de cero. Sennet señala que estas festividades dieron lecciones sobre la libertad:

La libertad que busca vencer la resistencia, abolir obstáculos, empezar de nuevo –la libertad concebida como volumen puro y transparente– embota el cuerpo. La libertad que estimula el cuerpo lo hace aceptando la impureza, la dificultad y la obstrucción como parte de la propia experiencia de la libertad (...) gracias a la sensación de resistencia, el cuerpo se ve impulsado a tomar nota del mundo en que vive. Esta es la versión secular del exilio del Edén. (Ibíd., 331)

¹¹³ Por otro lado, lo que demostró el espacio abierto revolucionario fue la correspondencia entre la dimensión del espacio y la dimensión del acto representado, tal como fue sucedió en la *época del Terror* con las ejecuciones en la guillotina que satisfacieron a las multitudes pasivas y ávidas de espectáculo.

En el siglo XIX, la planificación urbana del siglo XIX trató de crear espacios que dificultaran el tránsito de las masas y permitieran un flujo individual mayor. En el Londres eduardino, se crearon calles de una sola función cuyo tráfico impedía las concentraciones populares en ciertos espacios. Estas calles destinadas al desplazamiento vertiginoso generaron en el pasajero -vehicular- la sensación del acontecimiento repentino, un desarraigo respecto al lugar que recorría. El diseño del Londres de mediados del siglo XIX por el urbanista Haussman estableció una ciudad en tres niveles de redes; la primera sería las arterias donde el movimiento estaría delineado por monumentos, iglesias u otras estructuras; las calles de la segunda red eran las venas de la ciudad y su movimiento sería principalmente de salida de la ciudad, orientada al comercio y a la industria ligera que alejaría a los pobres del centro; la tercera red no se construyó (Ibíd., 353). Este trazado urbano creó una disciplina de la mirada para el viajero, lo palpado iría en correspondencia con el sitio donde se encontrara; lo emblemático en el centro, lo económico en la periferia, más allá ya no sería la ciudad. Pero fue el metro londinense el que mejor sintetizó esta idea de circulación sanguínea:

Si el metro, como sistema de arterias y venas de Londres, creó una ciudad más mezclada, esta mezcla tenía límites bien delimitados (...) Con el tránsito masivo, según el modelo del metro había cobrado forma la geografía temporal del centro urbano moderno: congestión y diversidad por el día, descongestión y homogeneidad por la noche. Y esa mezcla por el día no implicaba un contacto humano significativo entre las clases. La gente trabajaba y compraba, y después regresaba a casa. (Ibíd., 360)

Para los viajeros de la era industrial, el periplo dejaba el contacto con el otro, la comodidad corporal que trajeron los nuevos medios de transporte a la vez que aligeraron el cansancio físico del individuo lo aislaron de sus congéneres -pasajeros turbados por el contacto visual cara a cara-, ahora el desplazamiento sería en soledad.

Para un itinerante del siglo XIX, el café y el pub eran una escala en el camino. El viajero miraba y escuchaba las conversaciones de los comensales mientras bebía, podía sostener una charla con alguno de ellos, del mismo modo las mesas exteriores instaladas en las aceras hacían visibles al individuo ahí sentado, que observaba la calle como un paisaje:

Tanto en el pub como en el café, este espectáculo podía tener lugar en el teatro de los propios pensamientos mientras se estaba sentado. La multitud exterior ya no representaba la amenaza

de la turba revolucionaria (...) el café proporcionaba un espacio de comodidad que unía lo pasivo y lo individual. Sin embargo, pese a todo esto, el café era y sigue siendo, intensamente urbano y cortés. Se estaba y se está rodeado de vida, aunque uno se sienta distanciado. (Ibíd., 369)

Las metrópolis del siglo XX –y XXI– son lugares heterogéneos en su constitución demográfica; la diversidad humana y multicultural no corresponde con un destino compartido. La planificación de ciudades como Nueva York –y eventualmente el Distrito Federal– con un gran sistema de autopistas y puentes buscan anular la diversidad, el “bien público” se alcanza por la fragmentación (Ibíd., 387); una suerte de selección social que permite escapar –y viajar– sólo a aquellos que han alcanzado el “éxito” suficiente; una huida que deja atrás a los huelguistas, a los pobres, es así que:

La logística de la velocidad separa el cuerpo de los espacios por los que se mueve. Aunque sea sólo por razones de seguridad, los planificadores de autopistas tratan de neutralizar y uniformizar los espacios por los que viaja un vehículo a gran velocidad. El acto de conducir, de obligar al cuerpo a permanecer sentado en una posición fija y de exigir sólo micromovimientos apacigua al conductor. (Ibíd., 389)

La rapidez del movimiento vehicular estimula un repertorio de imágenes¹¹⁴ que tranquilizan al individuo. La lógica contemporánea exige en el cuerpo social e individual desplazamientos asépticos que no impliquen un contacto profundo con los otros; el viaje ha devenido escape, ya que:

Durante el desarrollo del individualismo moderno y urbano, el individuo se sumió en el silencio de la ciudad. La calle, el café, el almacén, el ferrocarril se convirtieron en lugares donde prevaleció la mirada sobre el discurso. Cuando son difíciles de sostener las relaciones verbales entre extraños en la ciudad moderna, los impulsos de simpatía que pueden sentir los individuos de la ciudad mirando a su alrededor se convierten a su vez en momentáneos –una respuesta de un segundo al mirar las instantáneas de la vida. (Ibíd., 381)

¹¹⁴ Término barthesiano del que se vale Sennet para establecer una relación especular del conductor con su entorno, donde cada espacio del paisaje –el hogar, la tienda, la escuela– está sometido a categorías de semejanza y diferencia que reducen la complejidad urbana.

Este desplazamiento de la mirada, este vaciamiento de la conciencia es una manifestación de lo que Marc Augè llama sobremodernidad, que impone a los individuos nuevas experiencias de soledad, ligadas a la multiplicación de los *no lugares*.

Por no lugar designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos guardan con estos espacios. (Augè, 2004:98)

Estos espacios de la sobremodernidad no tienen ninguna de las características del *lugar*, esto es, la creación de identidades, relaciones, historia individual y colectiva; itinerario de rutas diseñadas por los individuos; encrucijadas para el encuentro; centro trazado por la colectividad a través del cual se delimita el orden de la acción, las fronteras y la diferenciación de los individuos que allí habitan con respecto a otros lugares (Ibíd., 62)

El *lugar* se cumple por la palabra, por la convivencia y la intimidad de sus habitantes (Ibíd., 83), por lo que se ve y se hace. Los itinerarios y relatos de viaje se hicieron “desde” y “hacia” estos *lugares*, los viajeros lusitanos emprendían la marcha desde su identidad como pueblo navegante, con la historia colectiva forjada por la mirada hacia mundos que descubrir, por las relaciones de carácter comercial y aventurero.

El viaje como descubrimiento lleva el imperativo de ir “hacia” el *lugar*, no cualquiera, sólo ese lugar; en el relato originario del pueblo proveniente de Aztlán se buscaba el islote que fijaba el destino del nuevo imperio. El “hacer” y el “ver” ciertos lugares llevó a viajeros natos como Alexander Von Humboldt a experimentar la travesía como movimiento de entendimiento en el espacio, bacer visible por la escritura y la cartografía lo mirado y recorrido.

En las ciudades contemporáneas el metro es el espacio de reconocimiento –hacer y ver– para el individuo urbano habituado a viajar en él:

Como un viejo lobo de mar que con paso calmo al amanecer, se dirige hacia su bote y de una mirada aprecia el cabrilleo de las olas a la salida del puerto (...) se reconoce por el perfecto dominio de sus movimientos: en el corredor que lo conduce al andén avanza sin pereza pero sin prisa (...) una señal venida de otro lugar, el eco engañoso de otro tren, la tentación del error y la promesa del vagabundeo. (Augè, 1998:16-17)

Pero la experiencia del viaje en el *lugar* de pertenencia como reconocimiento del sí y del otro ha cambiado con el exceso de lugares que visitar, la rapidez del desplazamiento da como resultado un desarraigo respecto a lo que se observa y se toca y que, sin embargo, este extravío de la mirada es el horizonte de todo viaje en cuanto suma y negación de *lugares* (Ibíd., 90), es el movimiento que crea los itinerarios actuales para los viajeros de ocasión marcados por los *no lugares*.

Los espacios donde se considera que los individuos no interactúan sino con los textos sin otros enunciadores que las personas morales o las instituciones (Ibíd., 100)

La presencia de estos espacios se esconde detrás las prescripciones, las prohibiciones o informaciones; las pantallas, los espectaculares anuncian los lugares de veraneo, desean buen viaje al salir de los sitios turísticos, indican que trayecto tomar; las ciudades ya no se atraviesan, se ilustran, lo que implica que en estas rutas diseñadas para el viajero contemporáneo, este no necesita detenerse para saber que es lo típico del *lugar*.

Entre los *no lugares* característicos de la actualidad se encuentra la autopista, espacio que aproxima los lugares importantes que el viajero no siempre ha de conocer pero se los comenta -“pinturas rupestres 20 Km.”-; los aeropuertos sólo son una escala en el siguiente punto -“vuelo México-Madrid-Londres-; los grandes supermercados permiten sostener un diálogo silencioso con las mercancías lejos de las aglomeraciones humanas en las calles -“gracias por su compra”. Los *no lugares* interpelan al individuo como pasajero, como cliente, como conductor, y este individuo sólo es lo que hace o vive como tal. El habla de los *no lugares* es el que domina en la actualidad; las palabras tales como tránsito, intersección, pasajero, complejo se oponen a la residencia, al cruce de ruta, al viajero, al monumento (Ibíd., 110). El *no lugar* es contrario a la utopía, la proxemia colectiva que implica el viaje por *no lugares* cede a un espacio donde los individuos no poseen identidad más que en el momento que media entre su entrada y salida del *no lugar*.

El viaje por los espacios urbanos esta condicionado por varias perspectivas; transitar por lugares donde el emplazamiento sea condicionado por la búsqueda del espacio imaginado donde pueda realizar su proyecto. Sin embargo, las más de las veces las ciudades condicionan los lugares que han de recorrerse, aquellos más proclives a la circulación -que llevan la

impronta del temor al roce-, a la disciplina de una mirada que se ha convertido en el horizonte de la travesía contemporánea.

2.4. La magnitud itinerante.

El mundo medieval tenía una concepción fantástica de la configuración terrestre, José Gaos señala que los viajes del siglo XVI cambiaron esta idea en el encuentro con un mundo nuevo (Gaos, 1973: 132), entre las consecuencias más relevantes de tales travesías fueron las ideas del mundo humano en relación con el terrestre, América ya existía en la imaginación de los europeos, esto fue posible por una característica intrínsecamente humana, la avidez de novedades, derivada de cierto hastío:

Una vida nueva no suele poder llevarse, vivirse, más que en un nuevo lugar: no sólo por la dificultad material de desalojar a la vida vieja, que siempre se resiste, por caduca que esté, a desahucio; sino también por la dificultad de desintrincar de la vida vieja la nueva, sin arrancar esta al intrincamiento con la vieja yéndose a vivirla a otro lugar (...) lo que arraiga en otra característica o exclusiva del hombre todavía más profunda: la del *homo viator*, del hombre caminante o, precisamente, viajero. (Ibíd., 140)

La travesía es motivada entonces por el deseo de encontrar lugares utópicos donde vivir la vida que no puede realizarse en el lugar de origen, así, durante el siglo XVII, los Estados Unidos fueron el lugar propicio para la realización económica y religiosa de los *cuáqueros*¹¹⁵, y desde su establecimiento como nación industrial durante el siglo XIX ha atraído miles de migrantes en busca del sueño americano.

Un punto vital que también fue obra de los viajes es el desarrollo tecnológico, que derivó en una tecnificación de la vida actual; los artefactos creados han sido en su mayoría los de índole vehicular (Ibíd., 638), es decir, artefactos que permiten la movilidad –de los sentidos– en el espacio y en el tiempo; el automóvil, el teléfono, el ordenador. Sin embargo esta movilidad es más una relación entre máquina y hombre que entre los propios hombres, es así que los artefactos –y su capacidad de movimiento– regulan más las formas de acceder al trayecto que la relación del hombre con la travesía misma. La técnica plantea una cuestión

¹¹⁵ Los primeros migrantes que llegaron a Norteamérica venían huyendo de la Contrarreforma católica, eran el grupo más conservador de la entonces nueva visión protestante.

fundamental, la *velocidad*, que a su vez conlleva una dualidad: la aceleración y el retardo (Ibíd., 650), donde la primera es la condición *sine qua non* del viaje contemporáneo que llevada al extremo anula el periplo:

Un viajero que recorre los trayectos a velocidad que los anula, y no se para en las metas, o no tiene ya, propiamente, metas, es como un velocísimo satélite lunar, no humano –puramente maquinal, mecánico, material. (Ibíd., 653)

La velocidad extrema derivada del desarrollo de vehículos viene a desarticular la mirada del viajero con su entorno, una realidad que propicia el olvido por la dificultad de asir un mundo en perpetuo movimiento¹¹⁶. El urbanista francés Paul Virilio establece que no se ha considerado con seriedad el carácter vectorial del ser humano trashumante que somos; entre el sujeto y el objeto no hay lugar para *lo trayectivo* –el ser del movimiento de un punto a otro–, sin el cual no es posible una adecuada comprensión de los regímenes perceptivos del mundo¹¹⁷ (Virilio, 1997:39); tal incomprensión es debida a que la *velocidad* –que no es un fenómeno, sino la relación entre fenómenos– introduce nuevas formas de percibir el entorno y por tanto de interpretación del mismo. La construcción del espacio y del tiempo deriva de su comprensión y empleo, las ciudades modernas –y su influencia sobre las periferias– han introducido nuevos ritmos sociológicos con énfasis en la aceleración¹¹⁸. Virilio establece una comprensión coreográfica de la política, una *dromología*, una economía política de la velocidad que se entiende menos a partir de los vehículos que de los cuerpos:

No tenemos un cuerpo fuera del mundo; tenemos un cuerpo territorial, un cuerpo social (o socius), un cuerpo animal. El primer cuerpo es el mundo. Sin mundo propio, no hay socius ni cuerpo propio (...) si no hay un territorio, no hay hombres. (Virilio, 2003:106)

¹¹⁶ El novelista checo Milan Kundera sentencia: “El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional al olvido” *La lentitud*, Barcelona: Tusquets, 1995. Esta idea puede corroborar el porqué las sociedades sin un alto desarrollo tecnológico son más propensas a la conservación de las tradiciones y las más industriales son más sujetas a la innovación y lo efímero.

¹¹⁷ Para Virilio, en el nómada originario dominaba el trayecto, mientras en el sedentario urbano y “civilizado” prevalece un movimiento hacia lo inmutable, esto significa una forma nueva de conocimiento del mundo.

¹¹⁸ La cuestión del ritmo lleva a pensar la velocidad no sólo en términos de rapidez, sino también de ralentización; a veces se va muy rápido, a veces lento, es así que la percepción es determinada por estas formas de velocidad.

La relación de los cuerpos con la velocidad es vital para la comprensión del mundo, las ciudades contemporáneas abrevan de una extensión territorial que incide sobre los cuerpos sociales, sobre los individuos; la alta concentración de servicios de las metrópolis han obligado a la gente de las periferias a viajar hacia las zonas urbanas; así la ciudad ha ordenado geográficamente los cuerpos sociales: la clase más desprotegida habita en las periferias de la ciudad o de las zonas con mayor intercambio mercantil a pequeña escala, la clase alta vive alejada –y/o cercada– de los centros de pobreza, la clase media oscila –territorialmente– entre ambas. Esta estratificación deriva en el lugar que el individuo ocupa dentro del cuerpo social.

Pero también el uso cualifica el espacio, en el lugar recorrido se traza el *habitar* urbano, que implica una apropiación del espacio y una construcción de las afecciones (Virilio, 1993b:147); el *habitar* cotidiano se conforma por la visibilidad que configuran las vías transitadas, la arquitectura observada, y sobre todo, por los vínculos establecidos entre los individuos que circulan por la geografía urbana.

En el siglo XIX, el ferrocarril creó nuevas clases de velocidad; a partir del nuevo medio de transporte, la rapidez y el confort serán directamente proporcionales al costo del boleto (Virilio, 1993:89); la primera clase no sólo llegará antes que la segunda y la tercera, sino que su percepción será distinta, para el individuo que huye de sí mismo y de los demás la percepción introducida por la velocidad hará más tolerable los recuerdos, menos incómodo el horizonte interior y vacío frente al horizonte real del mundo (Ibíd., 91); las ciudades, los paisajes, los individuos se convertirán entonces en el decorado de la escenificación dromológica, es así que

El advenimiento del motor, al permitir a la mayor cantidad de personas tener una vida más larga, creó una nueva aprehensión del tiempo ligado a una menor cantidad de movimientos del cuerpo pesado y a la naturaleza diferente de sus rendimientos motores, cierta ociosidad que al relativizar nuestras acciones relativizaba también nuestros pensamientos. (Ibíd., 92)

El *motor* relativizó el movimiento humano; ya menos esfuerzo físico, ya menos resistencia y entonces una mayor seducción por el movimiento y el tiempo disponible. Los artefactos creados para la motilidad humana y mercantil crearon nuevos espacios; el metro¹¹⁹ –como

¹¹⁹ Las condiciones políticas, económicas y sociales han propiciado una suerte de “medievalización” del metro de la Ciudad de México; lo mismo se ofertan objetos y alimentos, que se aprecian juglares, saltimbanquis y faquires posmodernos.

antes el tren- permite llegar en poco tiempo al destino, pero a la vez persiste en él una anomia donde el contacto físico impide el visual, individuos aislados de su entorno para los que sólo importa la llegada en detrimento del trayecto o la partida.

El automóvil es el medio de transporte más significativo de la sociedad contemporánea. Habitación personal que implica una inmovilidad sublimada, Jean Baudrillard ve en tal artefacto un vector vacío, una tierra de nadie entre el hogar y el centro de trabajo (Baudrillard, 2003:76), el automóvil implica una paradoja, la distancia recorrida por el conductor lo lleva a sentirse lejos de casa, pero a la vez involucra un arraigo íntimo generado por la constitución del espacio propio, el automóvil lleva siempre la impronta del conductor que se siente en casa cuando maneja:

Por su relación con la esfera social, hogar y automóvil participan de la misma abstracción privada; su binomio se articula en el binomio trabajo-ocio para constituir el conjunto de la cotidianidad. (Ibíd., 77)

Esta relación íntima con el automóvil deviene un viaje en el que la ciudad, el pueblo, la autopista se ven como escalas entre un lugar y otro; el individuo lleva en sí mismo la cultura a la que pertenece y es poco abierto a reconocer la diferencia que observa a través del parabrisas, tal costumbre es la del viajero que sale a “echar un vistazo”, que viaja varios kilómetros para fotografiarse con la playa como escenografía. La velocidad con que recorre distancias conlleva cierta ergonomía comportamental ya que la velocidad significa no sólo desplazamiento, también permite percibir el tiempo y el espacio presente de manera más intensa, se habita un *intervalo* de tiempo y de espacio que supone una reordenación de la cronopolítica de los cuerpos:

Para Virilio, el intervalo conjunta el trayecto con la disipación del tiempo, transforma la duración de la espera en evidencia de la separación (...) Esa red de trayectos hechos para el abandono inmediato tolera sólo el accidente y no el arraigo, es una pura superficie que rehúsa toda permanencia. (Mier, 1995:26)

La habitación del intervalo conlleva una *comprensión del tiempo*, donde la mirada se extravía al relativizar las acciones; el espacio subjetivo se ve violentado por la estrechez de un tiempo que transcurre entre un lugar y otro, el paisaje se torna aparente, en un desplazamiento donde el

individuo no sabe con exactitud el punto en el que se encuentra, el *ser ahí* deviene en *ya no ser ahí*.

La pérdida de sensaciones del viaje de antaño se compensa entonces mediante la proyección de una película en pantalla grande. El viajero sigue yendo al mundo por la mirada, pero esta vez el motor cinemático renueva para él el desfile de un paisaje que desaparece y se fija en el distanciamiento de la altitud. (Virilio, 1996:95)

Se produce una modificación del mapa cognitivo, el individuo se configura a sí mismo a partir de la velocidad con la que se mueve, está sometido a una *presión dromosférica*, esto es, el movimiento del sujeto está determinado por el tiempo real, por la inmediatez de la acción, se piensa a sí mismo en términos de ocupación y ociosidad, hacer más cosas en el menor tiempo posible es la sentencia –de la competitividad neoliberal– en la actualidad; tal *presión dromosférica* determina la constitución del territorio:

La contracción de las distancias en los trayectos lleva a contraer el mundo propio, pero, a través de un efecto de resonancia, el cuerpo propio adquiere una importancia considerable en sí mismo (...) y como el mundo propio se vuelve demasiado chico, el cuerpo propio adquiere mayor importancia, lo cual explica el individualismo. (Virilio, 2003:82)

El viaje entonces se convierte en una expresión del deseo del individuo; los detalles importantes derivan ya no de un descubrimiento sino de lo que el sujeto pretende encontrar, así, el conocimiento de otro lugar –incluso a pocos kilómetros del lugar de residencia– esta configurado a partir de lo que el individuo ha leído en los folletos turísticos, de lo que ha visto en televisión:

En la era de la globalización, todo se juega entre dos temas, forclusión y exclusión, lo que en inglés se llama *locked-in syndrom*. Es el síndrome del encierro (...) El mundo está dentro de nosotros. Tengo una imagen del mundo en mí, tengo una imagen de París en mí. El mundo está en mí, mi barrio está en mí y mi casa está en mí. Y todo eso interactúa en conjunto. (Ibíd., 80)

Así el individuo experimentará una sensación de alivio derivada de la repetición de un tiempo que transcurre de acuerdo a lo esperado, que hace relevante sólo aquello que es semejante al lugar de pertenencia, lo diametralmente distinto será entonces extraño -o exótico cuando menos.

El desarrollo de los vehículos ultrarrápidos hace que la habitación del instante presente conlleve una detención del mundo, una *contracción telúrica* imperceptible, un estado en el cual lo visible puede no ser captado en toda su extensión; el viajero o el telespectador esta sujeto a una contracción en el mismo sitio:

En realidad se trata de la inercia polar. Esta gente no se mueve, ni cuando viajan en el tren rápido. No se mueven cuando vuelan en avión. Son sedentarios en movimiento absoluto. (Ibíd., 76)

El individuo “conectado” a la aldea global vive la ilusión de poseer el mundo con sólo apretar un botón de su computadora o realizar una llamada a un país distante. Los nuevos vehículos audiovisuales –el teléfono celular, el ordenador- vienen a sustituir los desplazamientos físicos del individuo y provocan un confinamiento domiciliario. Tal *inercia polar* hace que el tiempo transcurrido –ahora se habla de tiempo real- ya se exponga de manera distinta al tiempo histórico, aquel tiempo compartido por la colectividad¹²⁰ y que implicaba el conocimiento del pasado para proyectar el futuro. El desarrollo tecnológico tiene su contraparte en el *accidente*¹²¹ de la mirada, Virilio establece que desde el momento que se crean nuevos medios para ver más y mejor el entorno, se corre el riesgo de perder la capacidad de imaginar el mundo, se restringe el conocimiento de las distancias y de las dimensiones (1989, 14).

La ciudad es la caja de cambios *dromológica*, las que se construyeron en la época moderna se constituyeron para la circulación –y reposo- de individuos, de mercancías, de vehículos motores, sin embargo, la ciudad actual parece renovarse exclusivamente para la circulación, hecho que ilustra la construcción de distribuidores viales en la Ciudad de México; contruidos principalmente sobre arterias comerciales, suponen el desahogo de tráfico automotor y sin

¹²⁰ Ahora se habla de colectividad en términos de aldea global, sin embargo, esta comunidad –como la de los internautas- implica una anomia en la que el reconocimiento es dado a partir de una ficcionalización de las identidades, un sujeto ya no posee un nombre, sino un nickname.

¹²¹ Para Virilio, el *accidente* es un concepto negativo que sin embargo es necesario para comprender los acontecimientos que marcan el devenir humano, se da para que el individuo crea, para conservar el recuerdo, para evitar o repetir lo trágico y terrible; así, “Auschwitz es el primer accidente integral de la ciencia (...) no es que hayamos salido de eso; al contrario, estamos volviendo” (2003, 158)

embargo estos proyectos han excluido el trayecto de aquellos que están obligados o prefieren andar a pie, ya que al momento de su inauguración, tales distribuidores viales no poseen puentes peatonales¹²².

Estamos, pues, ante una *contaminación dromosférica* de la sociedad actual, que afecta el orden de las movilidades de los objetos y de los sujetos, donde el trayecto mismo se ve disminuido y anulado, ya que la mayor velocidad con la que se vive actualmente implica una apercepción del entorno; los que detentan el poder son aquellos que llegan “primero” y sin embargo son también aquellos que sufren una desterritorialización, una ceguera ante su alrededor; tal dislocación de la mirada hace del cuerpo propio, del cuerpo territorial –mundo propio- y del cuerpo social –colectividad-, una suerte de extenuación ante el trayecto; los espacios ahora están hechos no ya para ser recorridos, sino sólo para atravesarse. Haría falta una *ecología gris*, aquella que se ocupara no ya sólo de la contaminación atmosférica sino también de la dromosférica (1997, 83); una verdadera ecología urbana que reordenara la cronopolítica y permita reivindicar el viaje, sino como en épocas anteriores –lo cual es verdaderamente utópico-, sí dar la debida relevancia a cada tiempo y espacio, a la partida, a la llegada y al trayecto.

2.5 Figuras de la travesía.

En la actualidad el viaje adopta distintas facetas y actitudes del sujeto frente al entorno; los motivos para emprender el periplo, la forma en que aborda el camino y la consecución o no de los fines, van configurando una subjetividad itinerante que eventualmente permitirá establecer una suerte de mapa del viaje contemporáneo.

Para gran parte de la sociedad, viajar es salir de vacaciones. Huir del lugar de residencia, del ajetreo vehicular, de la saturación laboral. La lógica del mercado requiere una activación económica de ciertos lugares destinados al “descanso”, las agencias de viajes privilegian zonas que tendrán que visitarse por el *Turista*, viajero que sigue las rutas trazadas por tales

¹²² Un hecho relevante que ilustra la exclusión de aquellos que no viajan en automóvil fue la ciclopista creada a la par del segundo piso del periférico; al tiempo de su inauguración, los vecinos de la zona se opusieron rotundamente a la circulación de los ciclistas por “sus calles”, tapando las entradas y salidas de la ciclopista, la travesía por aquellos lugares se convertía entonces en una clausura.

establecimientos con el objeto de disfrutar de un paseo, de veranear. Esta delimitación de rutas no hace posible descubrir nuevos paisajes, nuevos encuentros, las agencias de viajes

Que cuadriculan la tierra, que la dividen en recorridos, estadias, en clubes cuidadosamente preservados de toda proximidad social abusiva, que han hecho de la naturaleza un “producto” (...) son las primeras responsables de la ficcionalización del mundo, de su desrealización aparente; en realidad, son las responsables de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo. (Augè, 1998:16)

Un mundo, una ciudad, una playa que se ofertan de acuerdo a lo curioso, a lo exótico que puedan ofrecer a los *turistas* deseosos de conocer aquello que han visto en el cine, en la TV, en las revistas y folletos; así, para el turismo deportivo una roca sirve como estructura para “rapelear”, un cenote de la península de Yucatán vale menos como espacio sagrado y ritual¹²³ que como lugar idóneo para el buceo. En el espacio sagrado de una cultura determinada, la relación del *turista* con los fieles es importante para ambos; para el primero los peregrinos son la escenografía y los actores de su concepción particular del lugar; para los fieles, los turistas sirven para legitimar la relevancia que todavía tiene o que va adquiriendo su ritual.

El turismo nacional e internacional se encuentra ávido de reconocer el lugar que le prometió la agencia de viajes; la verificación de lo anunciado produce en el turista una sensación de placer y alivio que necesita quedar grabada o fotografiada en artefactos hechos para tal fin. En los centros turísticos —como las zonas arqueológicas—, es muy común encontrar individuos que disparan sus cámaras hacia la realidad que se les ofrece. Así, se asiste a una espectacularización del territorio, al desplazamiento determinado por la relevancia de los monumentos o las atracciones, o también por la supervisión del guía de turistas. El parque de diversiones, el pueblo pintoresco son la escenografía que sirve de paisaje al andar del *turista* que, aún cansado, se ve impelido a seguir el recorrido hasta el final ya que

Por el dinero que se ha pagado hay que verlo todo, puesto que se ha comprado el derecho de verlo todo. (Ibíd., 29)

¹²³ Sin embargo, es pertinente anotar que para el individuo urbano medio, es muy difícil aprehender el carácter ritual de un lugar, ya que para ello habría que poseer un interés especializado —académico por ejemplo— o convivir por un periodo largo de tiempo con los habitantes del lugar para conocer una cultura.

La escenificación del entorno que propone el turismo es una representación de la realidad, ésta, enmarcada a través de una fotografía o de un souvenir, volverá continuamente para el *turista* cuando llegué a casa y observe las imágenes y objetos adquiridos durante su estancia, que a la vez son pleno testimonio de que él estuvo allí, sus amigos y compañeros de trabajo lo atestiguarán.

En el plan de veraneo del *turista*, la playa es el primer destino al que desea llegar, ya que entre otras causas, existe la creencia de que tomar el sol es adecuado para la estética corporal; ya en este lugar es posible apreciar lo que Augè establece como la inacción propia de las playas, la poca movilidad corpórea de los individuos (Ibíd., 37); la mujer esbelta exponiendo su cuerpo apenas protegido por el bronceador, padres de familia supervisando bajo la palapa el juego de los niños, brazadas cortas del nadador que encuentra el cuerpo del otro en el tráfico corporal. Sin embargo, el acceso al mar —o al menos las mejores playas— pareciera privilegio de unos cuantos, la mayoría se tiene que conformar con los balnearios, que cumplen más o menos los patrones arriba referidos. Así, podemos hablar de dos tipos generales de *turistas*:

Aquellos a quienes sus ingresos condenan a no alejarse demasiado de su lugar de residencia y son ellos los que están más atentos a la poesía del viaje (...) Los que viajan a lejanas regiones, generalmente en grupo, para hacer provisión de sol y de imágenes, se exponen, en el mejor de los casos, a encontrar solamente aquello que esperaban encontrar (Ibíd., 14-15)

Los primeros son la mayoría de la población, viajeros de segunda para la publicidad turística y que sin embargo siempre les es posible realizar un tour en un lugar cercano, en un hotel pequeño, en una excursión y con condiciones austeras; para estos turistas el asombro deriva de haber logrado llegar a pesar de las trabas económicas y sociales. Para los segundos, aún con el viaje en avión y el hotel de cinco estrellas, el asombro viene dado por la comprobación de lo que ha visto u oído de la región lejana, ellos son los testigos mudos del paisaje que se les oferta; visitan el lugar típico perfectamente adaptado para su visita, donde se evita llevarlos a los sitios que difieran de los paisajes mostrados en los planes VIP. En la actualidad, los *turistas* —locales o globalizados—, están destinados a conocer sólo aquello que ha sido trazado por el poder estatal o privado, el viaje turístico es el periplo que dificulta el encuentro con el *otro*.

La palabra *exotismo* ha sido mal empleada en el mundo contemporáneo; para gran parte de los viajeros denota lo curioso, lo fascinante espectacular, aquello lejano y extraño que es posible asimilar, capturar en la instantánea de una fotografía. Lo que irrumpe el paisaje se reduce a un nivel sorpresivo y cotidiano a la vez. El *exotismo* tal como se percibe actualmente

Transforma el viaje en cálculo, en determinación, en un mapa de rutas transitables, en un repertorio fijo de lo admirable, en un catálogo de estampas de una significación plenamente establecida. (Mier, 2004:15)

El *exotismo* entendido de esta forma deja poco lugar a lo intempestivo, a la diversidad, a la interpretación de lo ajeno. Victor Segalen propone dotar a esta palabra de un sentido distinto, de aquello que le ha sido arrebatado: la reacción afectiva que se establece entre una individualidad fuerte y una objetividad distante que puede percibirse plenamente (Segalen, 1989:22). Para el autor, el viajero natural será el *Éxota*

Aquel que, como viajero nato por los mundos de diversidades maravillosas, siente todo el sabor de lo diverso. (Ibíd., 27)

Para Segalen la sensación de *exotismo* viene dada por el afuera, la inadaptación al medio es su causa y sin embargo el entorno es capaz de intimar al viajero; esta sensación es lo diferente, lo diverso perceptible, y su poder radica en mirar de otro modo. El *exotismo* no significa adaptación, es la aprehensión inmediata de una “incomprensibilidad eterna”. Es la percepción plena que deriva de un desarraigo con respecto al paisaje, donde el *éxota* se sumerge para después tomar distancia y así “saborear lo diverso” del entorno.

Hacer lo diverso placentero no significa asimilarse por completo con el medio, actuar sobre él, antes bien significa aceptar la fluidez de los acontecimientos; el *éxota* percibe la naturaleza diferente de sí, de tal extrañeza deriva la incompatibilidad respecto al ambiente, que no significa necesariamente un rechazo a lo visto u oído; se puede concebir lo afectivo de las percepciones sin mimetizarse con el paisaje. Esta dimensión sensitiva, es en palabras de Segalen

Mi capacidad de sentir lo diverso, lo que erijo en principio estético de mi conocimiento del mundo. Sé de donde proviene; de mi mismo. Sé que no es más verdadero que ningún otro;

pero también sé que no es lo menos. Sólo creo que yo era aquel que había de ponerlo en evidencia; y que de ese modo habré desempeñado mi papel. “Ver el mundo y luego hablar de su visión del mundo.” Yo lo he visto en su diversidad. (Ibíd., 28)

Es condición de lo diverso bañarse en el mundo y luego apartarse de él, sólo en este punto el *éxota* adquiere plena libertad respecto al objeto; posición singular que no admite pluralidad: durante el trayecto por la ciudad, por el campo, el *éxota* no percibe la realidad de acuerdo a lo que la colectividad considera relevante del entorno, es, en cierto modo una forma violenta de aprehender lo visto, el hogar distinto al propio, explorar desde el desarraigo para que la objetividad del paisaje irrumpa sobre los sentidos y enriquezca la personalidad.

El *exotismo* es búsqueda, no certeza. Suspender lo consabido de antemano para que la singularidad del objeto implote dentro del sujeto. Una forma de explorar la alteridad: confiar para conocer lo *otro* diferente y ser escéptico para que revele su sentido. Es entonces importante la espera, para que la diferencia exalte la existencia. Una de las vías para sentir la *estética de lo diverso* es el viaje, que

Decididamente cobra en mí el valor de una experiencia sincera: confrontación, *in situ*, de lo imaginario y la realidad. (Ibíd., 65)

El *éxota* no se conformará con observar la montaña y concebirla de acuerdo a los relatos del lugar; será necesario escalarla, cruzar el río, tocar los árboles, sortear los contratiempos que se presenten. Sólo después de conocer esa montaña ganará el derecho a enunciar lo visto, a meditar, a disfrutar lo conocido sin sentirse parte de esa cultura. Viajar al desierto huichol para aprehender su imaginario, percibir sus rituales sin sentirse originario de ésta etnia; rechazar esa noción de “exótico” que la globalidad le impone a toda cultura local, que la somete a la lógica mercantil y espectacular que lleva a viajeros de toda laya a ir en búsqueda de sus raíces autóctonas, aunque al regresar a su medio urbano tal experiencia se destinará a lo anecdótico.

El *exotismo* propugnado por Victor Segalen es principio estético porque propone la diferencia como principio creador, como acción itinerante y sensible fundada en el régimen de lo *otro*; el paisaje, la piedra, el cuerpo social, los cuerpos individuales; la transferencia entre los muchos aspectos de un entorno, revela la travesía al darle visibilidad a la extrañeza.

El *exotismo* de Segalen es entonces la *máquina de guerra* contra el exotismo del otro espectacular (Mier, 16). Es lucha frontal contra el camino trazado por el poder, que busca captar y ligar al individuo; la *máquina de guerra* es la fuerza de lo múltiple, lo efímero y la ruptura

Frente a la medida esgrime un furor, frente a la gravedad una celeridad, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina. Pone de manifiesto otra justicia, a veces una crueldad incomprensible, pero a veces también una piedad desconocida (puesto que deshace los lazos). (Deleuze y Guattari, 2000:360)

Para Deleuze y Guattari el aparato de Estado distribuye los cuerpos, los territorios de forma binaria: lo prohibido y lo permisible, lo regulado y lo terrible, lo inexistente y lo posible; en oposición la *máquina de guerra* manifiesta otra relación con el mundo, es un devenir constante, de los hombres, de los animales, de los territorios. El aparato de Estado permite el movimiento de los sujetos de forma institucionalizada, es la totalidad estructurada donde el campo de desplazamiento es aquel que el aparato de Estado dispone, un espacio cerrado y *estriado* donde cada cual ocupará el sitio que le corresponde, un espacio que “se mide para ocuparlo”, donde sólo se podrá ir de un punto a otro. Este espacio estriado aísla un grupo de otro impidiendo una intimidad entre los individuos, así se conserva el orden social del aparato de Estado, ya que la conciencia de un grupo no altera la del otro.

Del otro lado, la *máquina de guerra* se mueve en la exterioridad, su batalla es estratégica, “se ocupa el espacio sin medirlo”, espacio *liso* donde el movimiento no está determinado, devenir perpetuo en el que

Convertir el exterior en un territorio en el espacio, consolidar ese territorio mediante la construcción de un segundo territorio adyacente, desterritorializar al enemigo mediante ruptura interna de su territorio, desterritorializarse uno mismo renunciando, yendo a otra parte. (Ibid., 361)

Esta máquina de guerra es *Nómada*; está condenada a vagar, a apartarse del mundo urbano y civilizado del Estado, su destino irreductible es ser vencida por el aparato y entonces dispersarse en distintas máquinas “de pensar, de amar, de morir, de crear”; a partir de aquí las

afecciones¹²⁴ de la *máquina de guerra* son las que irán construyendo su territorio¹²⁵; los linajes islámicos se constituyeron nómadas, ocuparon el desierto, poblaron cada uno de los puntos para sobrevivir, esta posición contrastó con la visión occidental, donde el individuo debía ser regulado para vivir en comunidad, el Estado ha pretendido

Fijar, sedentarizar la fuerza de trabajo, regular el movimiento del flujo de trabajo, asignarle canales y conductos, crear corporaciones en el sentido de organismos, y, para lo demás, recurrir a una mano de obra forzosa, reclutada *in situ* o entre los indigentes (talleres de caridad), -esa fue siempre una de las tareas fundamentales del Estado, con la que se proponía a la vez acabar con un *vagabundo de banda* y un *nomadismo de cuerpo*. (Ibíd., 374)

El sometimiento estatal de la fuerza laboral es vital para la existencia del aparato de Estado; en la rama de la construcción el trabajo temporal y mal pagado servirá para sujetar a los albañiles – generalmente venidos de provincia- al lugar laboral, con la amenaza de perderlo si deciden tomar otro camino; lo mismo en el plano intelectual, donde la autonomía será ilusoria, se puede hablar pero sin alterar el orden estatal. El aparato de Estado legitima la sedentarización, la migración, el turismo porque ninguna de estas actividades amenaza su estructura; el confinamiento domiciliario regula los flujos de velocidad de las ciudades¹²⁶; los migrantes son tolerados en tiempos de dilatación económica; el turismo “activa” la economía consumiendo los productos destinados a esta actividad.

Deleuze y Guattari proponen una actitud –científica- que consista en seguir, no en reproducir (Ibíd., 369); mirada itinerante que esté en búsqueda de singularidades y no de formas, de variables y no de constantes; modelo ambulante que implica una desterritorialización para constituir el propio territorio. Construir a partir de la intuición y el seguimiento de los flujos, el *nómada* huscará distribuirse en un espacio abierto e indefinido, será distinto al *migrante* que

¹²⁴ El *afecto* es en Deleuze una pulsión, la descarga rápida emotiva, la respuesta; distinta al *sentimiento*, que es una emoción desplazada, retardada.

¹²⁵ La noción de *territorio* en Deleuze es la potencia inmanente de cada individuo; el territorio deriva de las afecciones; así, una abeja se sentirá atraída –afectada- por un girasol y en la medida que entre en contacto con él creará un territorio, después de agotar la flor –se desterritorializa- llegará a otra creando un nuevo territorio. El territorio es devenir, se deja poblar, se invade.

¹²⁶ Con base en Virilio, Deleuze y Guattari establecen que el Estado tiene necesidad de regular las velocidades de los móviles –quienes se mueven en un espacio liso-, para transformarlos en “movidos”-aquellos que son llevados de un punto a otro en un espacio estriado.

Abandona un medio que ha devenido amorfo o ingrato, el *nómada* es aquel que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso en el que el bosque recula, en el que la estepa o el desierto crecen, e inventa el nomadismo como respuesta a ese desafío. (Ibíd., 385)

Durante el trayecto, la desterritorialización del *nómada* es distinta a la del migrante, cuya reterritorialización se realiza después de haber llegado y conocer el medio, es también distinta de la del sedentario, que se lleva a cabo mediante formas institucionales, como la propiedad de la tierra. En el *nómada* la desterritorialización es su condición natural, es su relación con la tierra que se reterritorializa en aquellos lugares que han cedido al movimiento del *nómada*. Él ha hecho crecer el desierto, el espacio localizado –no delimitado– donde habrá de construir la casa, la parcela, el lugar de sus afecciones, y el que sólo cambiará de acuerdo a la temporalidad climática o afectiva.

El artesano *ambulante* está en relación espacial con el *nómada*¹²⁷, su razón laboral es distinta a la del *trabajo*, cuya causa motriz enfrenta resistencias y la energía se gasta en su realización, para el artesano ambulante la *acción libre* es su territorialización, sólo trabajará de acuerdo a las necesidades requeridas, estará obligado a seguir un flujo de materia. Al igual que ciertos obreros –por ejemplo, los llamados *free lance*–, no cree en el trabajo, pero será afín a una máquina de trabajo de resistencia activa y liberación tecnológica; por decisión propia, viajará de un lugar a otro tratando de crear nuevas formas de realización laboral y afectiva, habitará una casa temporalmente, entrará en relación con los sedentarios, con otros viajeros –como los turistas.

Otra de las formas cercanas al *nómada* es el *trashumante*, por ejemplo, el agricultor, que cambia de lugar cuando la tierra se ha agotado; que es *itinerante* sólo por consecuencia, al igual que ciertos comerciantes seguirá la rotación de los ciclos económicos para su sobrevivencia; a diferencia del *migrante*, para quién es posible regresar sobre sus pasos si le va mal en el lugar que reside temporalmente, el *trashumante* se ve impedido a regresar, ha agotado todos sus recursos, sus relaciones afectivas; ya no hay posibilidad de retorno sino de una territorialización en otro lugar.

Sin embargo, Deleuze y Guattari señalan que el *nomadismo* no es un estado puro y podrá combinarse con elementos de *migración*, *itinerancia* y *trashumancia* (Ibíd., 420). Como *máquina de*

¹²⁷ El *nómada* sólo podrá ser considerado como tal en virtud de los espacios lisos, eventualmente será por su cuenta itinerante, trashumante, por las exigencias de tales espacios.

guerra, el *nomadismo* tiene como objetivo primordial trazar líneas de fuga creadoras, componer espacios lisos donde se puedan mover los hombres; realizar una síntesis disyuntiva por la vía de lo visible, del impulso del deseo. Aún cuando el aparato de Estado parece cercar el espacio liso, la *máquina de guerra* siempre encuentra puntos de fuga para crear nuevos territorios. El viaje es una de esas líneas de fuga, cuando el entorno parece encerrar a ciertos sujetos, estos ven en la travesía un medio de desterritorializar el espacio al que se les ha confinado y emprender la trayectoria construyendo nuevos vínculos en movimiento, en la territorialización.

Epílogo

El individuo contemporáneo construye su mundo a partir de la relación entre el espacio y el tiempo; es ser en el mundo porque es en el *tiempo*, para *ser-ahí* tiene que partir de una relación con los otros. La travesía es uno de los lugares donde se lleva a cabo esta *escucha* del Otro, un movimiento ético hacia el *Otro* donde éste se aparece por *visitación* y revela su ser a aquel que viaja.

Los mitos que pueblan el imaginario humano tienen alguna referencia a emprender un camino hacia el descubrimiento de nuevos mundos, a explorar otra tierra donde el sujeto deviene otro, mejor o peor, pero nunca el mismo. Estos *símbolos* son la fuerza telúrica que lleva a ciertos individuos realizar un periplo, sea por condiciones sociales o por decisión propia del viajero. Aún cuando la travesía sea obligada, el lugar de destino habrá de verse utópicamente, una *heterotopía* donde los trashumantes puedan vivir la vida que se imposibilita en el propio territorio.

El periplo contemporáneo dista cada vez más de aquel realizado antiguamente; ante la supremacía de la ciudad sobre el campo, en la actualidad se viaja sobre todo por las ciudades y aún cuando se vaya lejos de la propia, la conciencia urbana determinará la forma en que se aprehenda el entorno. Para los pasajeros de ocasión, los *no lugares* son espacios diseñados para un viaje que no implica un conocimiento de la realidad que se les presenta ante los ojos. Las ciudades, el mundo contemporáneo está sujeto a la política de la *velocidad*, los vínculos entre sujetos están articulados por la tiranía del tiempo —que corre rápido para unos, lento para otros—, que a su vez también determina el desplazamiento; gran parte de los viajeros contemporáneos están impelidos a viajar velozmente, lo que dificulta mirar el entorno para que revele su sentido.

Ese grupo referido es el de los *turistas*, viajeros para los que el paisaje es escenografía para sus anhelos, para los mundos que les ha vendido distintas esferas del poder; para ellos, lo “exótico” del mundo -como mera curiosidad- puede ser captado en una postal. Contra esta visión habría que recuperar una visión estética del mundo como diversidad; un *exotismo* que permita sumergirse y distanciarse del entorno para verlo con objetividad. Desde esta posición será posible enfrentar la lógica del poder —como los nómadas itinerantes, ambulantes, trashumantes—, poner en movimiento una *máquina de guerra* contra los poderes del Estado, territorializar el espacio y el tiempo durante la travesía.

Capítulo 3

El cine y la construcción diegética itinerante

El ser humano siempre ha interpretado el mundo a través de narraciones visuales y sonoras. El *hombre de Cro-Magnon* concibió su mundo de forma completamente distinta a sus predecesores, fue capaz de generar un lenguaje que le permitió reunirse en grupos y generar colectividades. Podemos imaginar los primeros rituales chamánicos que re-presentaban el mundo a través de danzas, percusiones e imágenes visuales impresionadas sobre las paredes de las cavernas. Alrededor del fuego, el chamán contaba al grupo el lugar de donde venían y el lugar hacia donde habrían de dirigirse, los nómadas guiaban su ruta por las imágenes visuales y acústicas del ambiente. Aún con el avance tecnológico en la producción de imágenes y sonidos, la naturaleza narrativa del hombre no ha perdido su esencia; contar historias, construir mundos. Desde su nacimiento a finales del siglo XIX, la cinematografía se ha constituido en la pantalla – como antes la caverna, el mármol, el lienzo- donde el individuo contemporáneo contempla e interpreta el mundo. Ritual colectivo frente a una gran pantalla o ritual individual frente al televisor, el mirar un filme se ha constituido en una de las experiencias que generan reflexión sobre el entorno; una práctica significativa que involucra al espectador y al realizador.

3.1. Lenguaje cinematográfico, plano, ritmo

Sin ahondar en la discusión teórica que responde a la cuestión de que si el cine es un lenguaje o una lengua, diremos que es un *lenguaje* en la medida que consiste en “un conjunto de mensajes basado en una materia de la expresión determinada, y como lenguaje artístico, un discurso o una práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación” (Stam, et. al. 1999:57); aquí la materia de expresión serían cinco bandas –o canales- a través de las cuales discurre el lenguaje cinemático: los fotogramas en movimiento, el sonido fonético, los ruidos ambientales, la música, y la escritura dentro y fuera del plano.

Robert Stam expone cómo diversos teóricos han tratado la relación entre el lenguaje y el cine, esto es, el desempeño del lenguaje como entidades lingüísticas en las distintas bandas que componen los filmes. Para Metz, la presencia lingüística en la banda de la imagen se da a través de los *códigos*¹²⁸ de reconocimiento, por los cuales se reconocen los objetos y la *designación icónica* son aquellos códigos que nombran, informan, estructuran la visión del espectador.

¹²⁸ Para Jakobson, el *código* es una suerte de prescripción que pone en relación mensajes individuales, manteniéndolos constantes a través de una diversidad de prácticas y mensajes.

Einkhenbaum habla de la instancia visual que es “penetrada” por la instancia lingüística; se puede hablar entonces de ciertos tropos icónicos, por ejemplo, una metonimia visual sería el plano de un volante -la parte del todo- que representaría al automóvil. Otra infiltración del lenguaje es sobre el sonido, donde este último puede referirse a objetos del mundo –por ejemplo, las onomatopeyas-, enunciar palabras por la vía del diálogo y evocar enunciados por la música utilizada. Y al proyectarse un filme en la pantalla, el discurso desplegado en su conjunto –por la vía del montaje- se constituye en lenguaje en la mente del espectador por medio de un *dialogismo interno*, esto es, el filme activa un diálogo entre los distintos discursos en los que se inserta el espectador, como la familia, la escuela, la cultura a la que pertenece.

Es así que el cine se convierte en un dispositivo para la significación del sentido; existen dos posiciones para determinar como el cine logra tal significación, por un lado, si *inventa o construye* un sentido; donde la explicación más recurrente es que el cine tiene una dimensión onírica –la pantalla es sueño- que construye un significado desplegado en la pantalla,

Para los formalistas la labor artística consistía en un cuidadoso trabajo donde el creador, mediante la técnica, era capaz de aislar los objetos del torrente de la vida y redefinirlos para la contemplación. (Lizarazo, 2004:73)

En esta posición se fundamenta un *construccionismo filmico*, donde el cine construye, genera una significación sintáctica; es el realizador quién inventa el mundo a partir de ciertas convenciones trazadas por la cultura a la que pertenece¹²⁹. Del otro lado se encuentra una posición *verista* del cine, donde la función de este medio artístico es la de ubicar socialmente al hombre y su mundo, el lugar que ocupa dentro de él (Ibíd., 102) capturar la realidad implica registrar el mundo, y es tarea del realizador presentar tal realidad de la forma más objetiva –y política- posible.

La concepción de Yuri Lotman una posición mediadora entre la *construccionista* y la *verista* (Lizarazo, 2004:132). Para Lotman tiene significación todo lo que impresiona o emociona en el filme, así, podemos hablar de una *significación pre-filmica* donde la interpretación será dada por la relación del filme con el mundo, aquí es el espectador quién identifica los objetos del mundo; del otro lado, se da una *significación filmica*, donde el objeto pre-filmico se

¹²⁹ Por ejemplo, el uso de la perspectiva en la construcción de la imagen es una aportación occidental en el Renacimiento, lo que confiere una tercera dimensión a la imagen, caso contrario en Oriente, donde la imagen tiene un carácter bidimensional.

constituye dentro de la narración y la figuración fílmica, los objetos del mundo se transforman en objetos fílmicos, la realidad es representada y semantizada en el filme por la vía diégetica y la puesta en cuadro. Lotman establece que es el *plano* el que sintetiza lo visible y lo invisible en la imagen cinematográfica; al segmentar la realidad en una discontinuidad que se presenta sintácticamente por la yuxtaposición de planos, el cine demanda una capacidad de lectura que a su vez está determinada por leyes que gobiernan la producción artística; el plano es una unidad de movimiento que porta las significaciones del lenguaje cinematográfico. En lo que respecta a la narración fílmica, Lotman diferencia entre la que se refiere a la *estructura*, donde los cortes de un plano a otro permiten trascender una situación a otra y la narración referida al *discurso*, donde lo diégetico se mueve gradualmente en el interior del plano¹³⁰.

El *plano* revela la imagen movimiento, para Gilles Deleuze, este último determina la relación entre las partes y la afección del conjunto, a medio camino entre el cuadro y el montaje, nunca termina de configurar los elementos de la escena, de asegurar la circulación.

Tiene algo así como dos polos: con respecto a los conjuntos en el espacio, donde introduce modificaciones relativas entre los elementos o subconjuntos; con respecto a un todo en cuya duración expresa un cambio absoluto. (Deleuze, 1984:37)

Es por medio de la cámara que el *plano* actúa como una conciencia, articula la percepción del entorno, lo divide en sucesivos cortes para mostrar la particularidad de los elementos, los reúne para establecer un sentido conjunto. El espacio encuadrado sostiene y da “relieve al tiempo”. La imagen cinematográfica tiene ciertas características; son los fotogramas¹³¹ los que la contienen, siempre ligada al movimiento, articulada en el espacio y el tiempo, condensada en el *plano*

¹³⁰ Lizarazo señala que la narración estructural se emparenta a la posición constructorista del filme, mientras la narración discursiva semeja más al orden verista.

¹³¹ En su sentido plural, ya que la imagen cinematográfica se compone de varios y no de un único fotograma; tradicionalmente, la imagen corre a 24 cuadros (fotogramas) por segundo, aunque puede cambiarse la velocidad, estableciendo un movimiento rápido (a 12 cuadros por ejemplo) o lento (a 90 cuadros por ejemplo); estas velocidades también influirán en la percepción del tiempo y el espacio.

Este conjunto de condiciones: dimensiones, cuadro, punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes, es lo que forma la idea más amplia de “plano”. (Amount, et.al. 1996:38)

El *plano* cinematográfico será la unidad del montaje, su yuxtaposición es la que producirá el sentido fílmico. Amount señala que aún cuando posee un carácter generalmente técnico, en la estética cinematográfica el término *plano* se utiliza en tres tipos de contexto: en *términos de su tamaño*, manifiesta la representación del drama humano, como el acercamiento o *close up*, del mismo modo muestra la amplitud de un espacio como el plano largo o *long shot*, o la acción transcurrida en el plano medio o *médium shot*. En *términos de movilidad*, se establecen ciertos movimientos de la cámara que simulan el movimiento del ojo en su órbita como la *panorámica*, el desplazamiento de la mirada en el *travelling*. En *términos de duración*, implica la existencia de planos muy cortos o planos largos, tales como los *planos secuencia*, que se postula como un solo plano –por no tener cortes– que puede articular distintos encuadres en un sola toma. La determinación del *plano* –y su unión por la vía del montaje– propone una manera de ver el mundo, de fragmentar la realidad; de describirla o percibirla (plano largo), de revelar su acción (plano medio) o revelar su afección (acercamiento). Por otro lado, el montaje de los distintos planos establecerá una *escena* y su vez, la unión de estas devendrá en una *secuencia* que plantea un sentido para el conflicto planteado en espacios y tiempos determinados.

Por otro lado, la conexión entre planos genera una significación que deriva de cuatro grandes relaciones entre los planos: “*metonímica* cuando dos planos muestran dos aspectos de un mismo objeto; *metafórica* cuando dos planos señalan una relación significativa entre ellos; *reiterativa* cuando dos planos de espacios distintos muestran objetos de la misma clase en tales contextos; *deictica*, donde dos planos se conectan entre sí cuando en el primero algún objeto señala hacia objetos del segundo” (Lizarazo, 296).

Para Andrei Tarkovski la imagen cinematográfica dista de ser solo un compuesto de agregados, para él, el elemento más significativo es el *ritmo*, “el flujo del tiempo dentro del plano” (Tarkovski, 1993:116), ya que es imposible un filme que no genere la sensación del paso del tiempo, el *ritmo* del tiempo es immanente al plano y es el organizador del drama fílmico. Para el

cinesta ruso no es el *montaje* el organizador del *ritmo* de un filme¹³² a pesar de que es el encargado de estructurar los planos

El tiempo diferencial que transcurre a través de las tomas es el que crea el ritmo de una película, y el ritmo no es determinado por la extensión de los fragmentos editados, sino por la presión que ejerce el tiempo que transcurre a través de las tomas. (Ibid., 120)

Desde esta perspectiva, es el curso del tiempo el que el realizador tiene que aprehender en cada *plano* que se propone filmar, cada porción mundo esta representada en su transcurrir por el fragmento de realidad representada en el cuadro y es el tiempo interno de este el que determina el montaje de cada filme; si las variaciones de tiempo entre cada plano son diametralmente distintas, será imposible articular un discurso con un ritmo adecuado, la presión temporal dentro del cuadro, “la consistencia del tiempo que fluye a través de cada toma” (Idem) es la que guiará la unión de los distintos planos en el montaje.

Tarkovski señala que un filme que se precie de serlo tiene que fluir más allá del cuadro; imagen en movimiento, tiene que suscitar una interpretación y una afección particular en cada instante

Cuando uno concientemente se da cuenta de que lo que ve en el cuadro no se limita a su descripción visual, sino de que es una señal a algo que va más allá del cuadro y hacia el infinito: una señal hacia la vida. (Idem)

Finalmente, Tarkovski señala que la particularidad del cine respecto a otras artes —basadas en el tiempo—, es la capacidad de configurar un tiempo visible y real, que queda impreso en la película a pesar de la subjetividad del tiempo, nosotros añadimos que también a pesar de la subjetividad del autor; ya que una vez realizado el filme, se libera de este y se inserta en el imaginario del espectador.

¹³² Tarkovsky va contra la idea del cine dialéctico de las grandes figuras del cine ruso de los veinte; para él, el fin último del montaje no puede ser la articulación conceptual, como lo pretendían Eisenstein y Kuleshov.

3.2. El “ver” cinematográfico

El cine es un modo de ver, una relación entre lo desplegado en el interior de la pantalla por el narrador y las condiciones de lectura por parte del espectador. En el relato cinematográfico se establece una *mirada*, una forma de ver y enunciar¹³³ el mundo, un *punto de vista* que es

Entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional. (Stam, et. al. 106)

La cuestión del *punto de vista* es relevante para la estructura del relato cinematográfico. La diégesis se determina a partir del *punto de vista* de cada uno de los personajes, que privilegian una forma de mirar y escudriñar el entorno, destacando que

La mirada que modela la escena evidencia la presencia, conjuntamente con lo que se muestra, también de quién se muestra y de aquel al cual se muestra... Tres elementos fundamentales: el gesto de apropiación mediante el cual se ve, el gesto de destinación con el que se lleva a ver, y el qué o el quién es visto. Podemos designarlos respectivamente como el *yo*, *tú*, *él o ella*. (Cassetti, 1989:78)

Dentro del relato cinematográfico se da un proceso discursivo que pone en juego recursos narrativos por medio de los cuales el propio filme se da a “ver” y a la vez establece un vínculo entre el personaje que mira, el sujeto que es mirado y el individuo que mira el curso de las acciones dentro del filme. Respecto a este último el filme elabora ciertas estrategias para construir la imagen de un espectador, para el cual se construirá una narración verosímil susceptible de producir una sensación de realidad en el sujeto que mira el filme. El *punto de vista* implica un triple significado: “el literal (a través de los ojos de alguien), el figurado (en la mente de alguien) y el metafórico (según la ideología o el provecho de alguien)” (Cassetti y Di Chio, 1991:236). El filme elabora o construye un proceso narrativo que involucra la ubicuidad del espectador dentro de la narración, sea a través de la *mirada* de un personaje se puede asistir a

¹³³ Para Benveniste la enunciación supone convertir la lengua en discurso, semantizarla, dotarla de significado. La enunciación posee marcas (deícticos) que indican la presencia de sujetos dentro del discurso; por otro lado, algunos teóricos como Bettetini ven la deixis filmica (estilo) de un autor (director) en la posición de la cámara, en la iluminación, en suma en la técnica desplegada dentro del filme.

los acontecimientos que se desarrollan dentro del cuadro, que a su vez es el contorno del mundo visible para el espectador, guiado las más de las veces por la posición de la cámara, por el encuadre, por la toma. El objeto o la realidad percibida (encuadrada) adquieren visibilidad para el que lo observa; el espectador puede asimilar el estado emocional del personaje: puede sentir su ira (por la vía de una respuesta implícita del objeto observado); un conflicto interno generado por el exterior (un plano holandés), en suma, percibir las afecciones, impulsos, pensamientos del personaje. Browne, uno de los primeros en teorizar el *punto de vista* establecía que

Cada emplazamiento de la cámara, cada punto de vista, constituye una marca de la enunciación. Paralelamente, el trabajo del espectador consiste en establecer, sin interrupción alguna, este nexo entre la ficción y la enunciación, pasando de una situación de puro espectador “que se mantiene a distancia” a una condición activa, que le lleve a identificarse con el acto de enunciación. (Amount, 1990:157)

Por la vía del *punto de vista* es posible para el espectador percibir las condiciones espacio temporales en las que fluye el relato; la geografía del texto por la que se mueven los personajes (y la *mirada* del espectador), el transcurrir del tiempo que se proyecta a través de la duración del plano, y la continuidad del relato por el montaje plano-contraplano. El mundo ficcional del sujeto que mira dentro del filme interpela al espectador situado frente a la pantalla, su imaginario, las relaciones con el mundo se “activan” para generar la ilusión de realidad; el punto de vista (también llamado perspectiva) es la relación entre el narrador (puede o no ser el personaje) y los acontecimientos narrados en la historia, el *punto de vista* hace emerger

Conjuntamente el punto del que parte una mirada y el punto que es delimitado por esta mirada; en suma, en su liberar a un tiempo una mirada y una escena. (Cassetti, 100)

Finalmente Cassetti y Di Chio señalan cuatro tipos de *mirada*: la *mirada objetiva*, donde la imagen muestra un fragmento de la realidad de manera directa, el plano cinematográfico reúne de manera integral todos los elementos necesarios para el desarrollo narrativo; la *mirada objetiva irreal* revela la realidad de una forma distorsionada y que obedece a una cierta intencionalidad del autor; la *interpelación* llama directamente al espectador por medio de una imagen expresiva

donde el sujeto u el objeto se dirigen hacia él; la *mirada subjetiva* hace coincidir lo que aparece en la pantalla con los sentimientos del personaje.

3.3. El dispositivo espacio-temporal cinematográfico

El filme toma elementos de la realidad para construir una ficción que se presente como tal, un mundo representado. Para desplegar este mundo, el cine se articula en el *espacio* -como todo arte visual- y sobre todo en el *tiempo* -característica que introdujo el cine en el arte figurativo. Cassetti y Di Chio determinan ciertas características espacio temporales del filme.

En lo que respecta al *espacio cinematográfico*, este se constituye sobre tres ejes: el primero es la *oposición in/off*, un espacio que se establece por los bordes de la imagen: es la relación entre el campo y el fuera de campo, ya que la imagen cinematográfica establece un fragmento espacial para representar el acontecimiento, se necesita un espacio de referencia para el adecuado desarrollo narrativo, lo que aparece fuera de cuadro es relevante al marcar las pautas conectivas entre planos (rostro de un sujeto colérico-contracampo del mismo observando el paso de una pareja); el segundo eje es el de la *oposición estático/dinámico*, que despliega el movimiento de las figuras dentro del encuadre, este espacio a su vez puede ser de cuatro formas; un “espacio estático fijo” donde los objetos y el encuadre no tienen movimiento alguno, un “espacio estático móvil” donde el encuadre permanece fijo y las figuras dentro del encuadre tienen un movimiento, un “espacio dinámico descriptivo” donde la cámara se mueve de manera directa y relacional con la figura y un “espacio dinámico expresivo” donde el movimiento de la cámara respecto a la figura es dialéctica, es el emplazamiento y movimiento de la cámara la que guía la mirada. El último eje del espacio cinematográfico lo constituye la *oposición orgánico/inorgánico*, esto es, el grado de conexión o desconexión del espacio; hay entonces un “espacio plano/espacio profundo” que contiene las figuras de manera horizontal o vertical o de profundidad de unas respecto a otras; el “espacio unitario/espacio fragmentado” genera una accesibilidad que depende de la cantidad de lugares o situaciones representadas; el “espacio centrado/espacio excéntrico y espacio cerrado/espacio abierto” esta fundamentado en dos formas de que rompen la continuidad espacial: el cuadro *arbitrario* y el cuadro *nómada*, donde el primero establece elementos anómalos y artificiosos que legitiman el punto de vista y el segundo forzando la visibilidad al generar tensión por la vía de los

fragmentos del espacio, el cuadro arbitrario incide sobre el espacio centrado/espacio excentrico y el cuadro nómada sobre el espacio abierto/espacio cerrado.

En cuanto al *tiempo cinematográfico*, existe en dos formas: el *tiempo de datación* narrativa (se desarrolla en) y el *tiempo devenir*, que es el flujo de los elementos constitutivos de la narración (se desarrolla por), este tiempo devenir se constituye por el orden, la duración y la frecuencia. El *orden* establece las relaciones de sucesión y disposición de los acontecimientos; puede determinar un “tiempo circular” donde los sucesos regresen de forma idéntica al punto de origen; el “tiempo cíclico” que similar al anterior, difiere en el punto de llegada del filme es análogo pero no idéntico; en el “tiempo lineal” el punto de llegada es distinto del punto de origen. La *duración* es la extensión del tiempo dentro del cuadro, será una duración aparente por la ilusión de tiempo que genere, y una duración real cuanto sea efectivo este tiempo, esta última plantea una percepción en la que

Un encuadre parecerá tanto más largo cuanto más restringido sea el cuadro (una toma muy cercana, un detalle) y uniforme y estático el contenido (un ángulo, un objeto inmóvil); y por el contrario, parecerá tanto más breve cuanto más amplio sea el cuadro (tomas a distancia, totales) y complejo y dinámico el contenido (un paisaje muy variado, un escenario de gran riqueza, una acción agitada). (Cassetti y Di Chio, 155)

Del mismo modo, las figuras (puesta en escena), el encuadre (puesta en cuadro) y el montaje (puesta en serie) inciden sobre la *duración* del tiempo, cada una de ellas -y su relación con las otras- genera distintas sensaciones en el espectador. Por último, la *frecuencia* es la capacidad del filme de representar determinado número de veces un suceso; puede ser “simple” cuando representa una vez lo que ha sucedido muchas veces; “múltiple” cuando representa muchas veces lo que pasado tantas; “repetitiva” cuando se vuelve sobre un suceso para dilatar el tiempo artificiosamente.

Siendo el cine una práctica significativa que supone una dimensión espacio-temporal, se pueden encontrar elementos dentro del filme que señalen la vinculación de los personajes con el tiempo y el lugar donde se desarrollan los acontecimientos; este tiempo y espacio modela el carácter de los personajes. Mijaíl Bajtín estableció el término *cronotopo* para señalar “la constelación de características distintivas temporales y espaciales, de géneros específicos, que

funcionan para evocar la existencia de una vida-mundo independiente del texto y de su representación” (Stam, et al, 1999:247). El *cronotopo bajtiniano* establece entonces una relación entre el mundo real y su representación dentro de las formas artísticas; el tiempo histórico, aquel en el que transcurren la vida colectiva e individual de los individuos tiene lugar en un espacio localizado que impregna las ideas y valores de los sujetos que habitan o transitan por el, esté *cronotopo* es a su vez tomado de la realidad por un autor –realizador- y representado en una obra artística –un filme-, estableciéndose un cronotopo literario –o filmico-; el autor ve en los indicios del tiempo

Las huellas visibles de la creatividad humana, las huellas dejadas por las manos y la razón del hombre: ciudades, calles edificios, obras de arte y de técnica, instituciones sociales. Un artista lee en estas señales las ideas más complejas de los hombres, de las generaciones, de las épocas, de las naciones, de los grupos y de las clases sociales. (Bajtín, 2003:217)

El tiempo es concebible como histórico porque tiene un desarrollo temporal que se da en un espacio, que a su vez se impregna por la historia humana. En la creación verbal –y por extensión, la filmica-, “la *cronotopía* debe tener correspondencia en los elementos estructurales del *texto*, pero ha de ser, esencialmente, una característica de la *visión del mundo*” (Beristáin, 1998:118) El realizador filmico de carácter *cronotópico* –extrapolando lo que Bajtín refería en Goethe- no puede dar la realidad percibida como “terminada e inmóvil”, lo que se muestra ante los ojos no puede ser estático, la mirada busca, encuentra historia; es necesario para el realizador “saber leer el tiempo en el espacio” y partir de aquí para después determinar las miradas filmicas. Bajtín ejemplifica el actuar del fondo inmóvil de fundamentos universales (socioeconómicos, políticos y morales) en la *visión cronotópica* de Goethe

En *Wilhelm Meister*, este fondo de fundamentos universales inicia su pulsación, como las cordilleras en el ejemplo citado, y esta pulsación determina el movimiento y cambios de los destinos y de las opiniones humanas, que son variaciones más superficiales. (Bajtín, 222)

El lugar y el tiempo que habita el personaje determinarán su *mirada* sobre el mundo; la reflexión puede surgir de la contemplación de la ciudad, del horizonte, del paisaje. Pero este paisaje se encuentra en movimiento; cambia porque la historia social así lo hace y por consecuencia el personaje se transforma al cambiar su mundo. Estas transformaciones que

suceden en el interior del individuo son dadas por la cultura colectiva del lugar donde se desarrollan los acontecimientos. Nada de lo que existe tiene un carácter inmóvil para el personaje, su *mirada* es la de un individuo que construye el mundo porque ha asimilado el espacio y el tiempo en el que se mueve

El poder de este tiempo es un poder productivo y creador. Todas las cosas, desde la idea más abstracta hasta un guijarro en la orilla del arroyo, llevan en sí, un sello del tiempo, están saturadas de tiempo y en el tiempo cobran su forma y su sentido... Este tiempo, en todos sus momentos importantes, se localiza en un espacio concreto, se encuentra impreso en él; en el mundo de Goethe no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tienen lugar. (Ibíd., 235)

Para la perspectiva *cronotópica*, todo lo que se da a ver, adquiere visibilidad, todo es material, intensivo, potencia creadora. En el filme espacio y tiempo forman una unidad indisoluble en el argumento y en la imagen representada. Los personajes se mueven a través de un lugar que puede o no tener una identidad colectiva dada por el desarrollo histórico o en gestación; el personaje se funde, no se pierde en el entorno, para él cada objeto, cada individuo, cada *mirada* sobre la realidad se constituyen en un fragmento de su construcción interna

Los personajes no llegan al paisaje desde fuera, no se inventan dentro del paisaje sino que se manifiestan en él como personas que estuvieron presentes dentro del paisaje desde el principio, igual que las fuerzas creativas que formaron y humanizaron el paisaje, que lo convirtieron en huella elocuente del movimiento de la historia. (Ibíd., 242)

El *cronotopo* no es mero telón para la narración –fílmica–, es constitutivo del relato y del sentir humano; en el primero se establece como la unidad de representación de la vida –una obra artística–, y en el segundo como el escenario humano real donde tienen lugar los acontecimientos –la plaza, la calle, la ciudad, la naturaleza.

3.4. Aproximaciones a la diégesis fílmica

La *historia*, “de lo que trata la película”, es el contenido narrativo de un filme; el conjunto de acontecimientos relacionados que suceden con cierta coherencia. La historia de un filme tiende

a presentarse a sí misma como un universo, “sin referencia a la mediación discursiva” (Starn, 58); es así que hablamos de *diégesis*, los hechos y personajes de una narración

La diégesis es la historia comprendida como pseudos-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en el que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. (Amount, 1996:114)

El *universo diégetico* enmarca las acciones de los personajes, sus motivos, sus afecciones, es, finalmente, lo que se constituye en la historia para el espectador, en la construcción imaginaria dada en el espacio y el tiempo de la ficción que opera el relato. La diégesis es una abstracción que realiza el espectador en la dinámica de lectura filmica, donde “extrae” la historia en su sentido más lato.

La historia tal como la formo, la construyo a partir de de los elementos que el filme me proporciona “gota a gota” y tal como mis fantasmas del momento o los elementos retenidos de filmes vistos precedentemente me permiten imaginatla. (Ibíd., 115)

La *diégesis filmica* es un proceso en construcción por el imaginario del espectador, por la sucesión de acontecimientos narrados; el *universo diégetico* de *El señor de los anillos* (Jackson, 2001) esta constituido por el deseo -de poder- que provoca el anillo para quién lo posee, y los personajes se articularán en torno a este objetivo; unos para protegerlo, otros para conseguirlo. El narrador del filme puede variar su ubicación; sino es personaje será narrador *extradiégetico*, como la voz en off de *Ciudadano Kane* (Welles, 1941); será *intradígetico* si es un personaje de la propia diégesis como *Ed Wood* (Burton, 1995); o *autodígetico* si cuenta su propia historia, Renton en *Trainspotting* (Boyle, 1996).

El *modelo actancial* es una herramienta útil para establecer la estructura *diégetica* de un filme. El personaje ya no es asumido como tal (lo que implica circunscribirlo a un individuo) sino como *actante*, esto es, por la función -que agrupa roles del mismo tipo- que cumple dentro del relato. La noción de *actante* es un concepto abstracto que permite caracterizar a los agentes u operadores de la acción, el participante de tal acción puede ser una persona, un objeto, un animal, y puede incidir o padecer las consecuencias de una acción; un actante es entonces

Un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance. El actante, pues, es por un lado una posición en el diseño global del producto, y por otro, un operador que lleva a cabo ciertas dinámicas. (Cassetti y Di Chio, 183)

Este modelo permite establecer los vínculos entre los operadores narrativos del relato fílmico, Greimas propone “la existencia de un modelo susceptible de describir la articulación del sentido de manera universal en el interior de cualquier microuniverso semántico” (Amount, 1990:144). Desde esta perspectiva, el modelo actancial podrá dar cuenta de la significación de un filme a partir del papel que juegan los distintos elementos dentro del él. Las *esferas de acción* de los *actantes* se constituyen en tres ejes relacionales por parejas.

El eje *Sujeto-Objeto* es una relación de *deseo*, en tanto un *sujeto* está en la búsqueda de un objetivo, será operador en cuanto realiza acciones para obtenerlo, estableciendo una diégesis obrando en consecuencia; el objeto “puede o no ser una figuración antropomórfica, y por lo general aunque parezca ser está es algo más definido” (Lizarazo, 162); este objeto del deseo puede llegar a ser una aspiración o un valor del actante, tal es el caso de María en *Metrópolis* (Lang, 1926) que busca despertar la conciencia de los trabajadores oprimidos por la oligarquía. El eje *Destinador-Destinario* es relación *comunicativa*, en tanto el *destinador* impulsa a un individuo para que consiga su objetivo; puede ser por medios coercitivos, sugestivos, persuasivos y las acciones que producirá la búsqueda del objetivo serán padecidas por el *destinatario*; en la trilogía de *La guerra de las galaxias* (Lucas 1977-83) Luke Skywalker será impulsado por Obi Wan Kenobi, que actúa como destinador para que el joven héroe encuentre su destino, papel que después desempeñará Yoda al generar conflictos en el héroe con el objetivo de convertirse en caballero Jedi y salvar el mundo amenazado por el Imperio. El último eje es el de *Ayudante-Oponente*, que son los *actantes* que ayudarán o impedirán al sujeto que alcance su objetivo; en *Léolo* (Lauzon, 1992) los libros son los ayudantes del púber en su meta inmediata, que es imaginar, construir un mundo alternativo al desafortunado que vive; en algunos momentos del filme, los familiares de Léolo actúan como oponentes al forzarlo continuamente a abandonar su mundo de ensoñación.

Los *actantes* también pueden tener rasgos suplementarios (Cassetti y Di Chio, 187-188); *de estado o de acción*, según su vínculo con los demás actantes por la vía de la unión o de la transformación; *pragmático o cognitivo*, dependiendo de que la acción sea como directa y concreta

sobre los objetos, o como un sentido mental en sus diversos aspectos; *orientador o no orientador*, según la perspectiva en que se coloque su actuación sea la privilegiada en la *diégesis filmica*, si la articula o la expone, si no lo hace o no lo revela.

El *modelo actancial* de Greimas busca encontrar por lo menos alguno de los ejes actanciales; aunque el modelo es iluminador para bosquejar el sentido narrativo de un filme, puede no dar cuenta de algunos que escapan a la estructura tradicional de representación¹³⁴; ya que estos filmes fundan su significación en el sinsentido (Lizarazo, 165) –como los filmes de Andy Warhol–, por lo que el modelo se cumple cabalmente para los filmes que se construyen con tal propósito, sin embargo es útil para “mapear” de manera general el esquema de la narración filmica.

El cine es una práctica significativa que se constituye en el espacio y en el tiempo. Más allá del debate entre construcción o representación de la realidad; aquello que llamamos cine se ha convertido en una de las prácticas culturales más importantes a partir del siglo XX, el texto filmico ha determinado una significación del mundo por la vía de los productores –realizadores–, del mensaje –la película– y el intérprete –espectador y es en esta triple articulación donde se funda su importancia en la cultura contemporánea.

¹³⁴ Pienso en el esquema de guión filmico que propone Syd Field, donde un personaje tiene un objetivo y existe otro que se le opone, y la diégesis se articula en términos de obstáculos y eventualidades que hacen que el personaje cumpla o no un determinado deseo.

Capítulo 4
Interpretaciones del sentido de la travesía
en la obra de Wim Wenders

4.1. El sentido espacio temporal.

Cronotopías

El espacio y el tiempo cobran un sentido relevante en la obra wendersiana. En *Alas del deseo* es el paso de lo eterno, del devenir humano en un espacio localizado; Daniel y Cassiel reflexionan acerca del tiempo; los oímos decir “Pasó mucho tiempo antes de que el río hallará su lecho y el agua estancada comenzará a fluir” a la vez en el plano visual percibimos un cuadro nómada donde la visibilidad es forzada por la fragmentación del espacio: unas gotas de agua que no están perfectamente definidas -iluminadas, fuera de foco- para después revelar un árbol solitario en medio de un lago, un *ritmo* que dentro del plano se corresponde con la enunciación del tiempo; esta es una de las *cronotopías* más significativas del filme; la metáfora icónica en la que se funden texto e imagen: tiempo, agua, vida dentro del agua. En la misma secuencia, los ángeles se desplazan por un puente, por una calle, rememorando lo que pasó en tal espacio en un tiempo determinado, dan vuelta en una calle y dicen: “¿Recuerdas una mañana, como de la sabana, con la frente llena de pasto, apareció el bípido, nuestra imagen, que tanto esperábamos? Y su primer grito, ¿Fue Ah, Oh, o sólo un gemido? Al fin nos podíamos reír por primera vez y a través del grito de este hombre y el llamado de sus seguidores aprendimos a hablar.” (Anexo, Tabla III); esta escena representa un *cronotopo*, ya que el espacio y el tiempo reales -Berlín, un río como imagen del devenir témpico- se funden con el espacio y el tiempo de la obra cinematográfica -los personajes hablan de lo que ha sido, lo que ha permanecido. Otro *cronotopo* está representado en un plano total que describe terreno baldío, el ángel escucha el pensamiento de un anciano: “Sólo los caminos romanos llevan a alguna parte, sólo las rutas más antiguas llevan a alguna parte. ¿Dónde está la parte superior del pasaje? Hasta las llanuras, hasta Berlín tiene pasajes secretos y sólo allí comienza mi país, el país del cuento. ¿Por qué no ven todos desde la infancia los pasajes, las puertas y las grietas en el suelo y en el cielo? Sí todos vieran eso habría una historia sin asesinatos ni guerras” (Ibid.); la mirada de un anciano en un lugar cercano al muro de Berlín, él piensa el tiempo en función de los acontecimientos recientes en la historia de Alemania, suponemos que por su edad vivió la Segunda Guerra y la posterior fragmentación de Berlín y de Alemania.

El viaje por carretera implica una cierta distancia con respecto al entorno para intentar aprehenderlo. En su tránsito por la ciudad de Nueva York, Winter (*Alicia en la ciudades*) desea asimilar el paisaje que se extiende ante sus ojos; la cronotopía se realiza desde el desarraigo, la fusión con el tiempo y el espacio del personaje se da por lugares donde la anomia es la constante, la intimación con el paisaje deriva de un alejamiento del mundo de los hombres. La visión del mundo de Winter es la de aquél que busca las huellas visibles de la condición humana en los edificios, en los objetos que fotografía, y también en las huellas de la naturaleza, en el mar, en el cielo que captura con el artefacto. En el periplo móvil, Bruno y Robert (*En el transcurso del tiempo*) leen el paso de los hombres, encuentran historia en cada lugar que pisan, su cronotopía es *habitar* el curso del tiempo, ver el mundo desde el desarraigo, saber que no pertenecen a ningún lugar y que no pueden volver sobre sus pasos, que siempre tendrán que ir en movimiento.

El espacio puede *habitarse* de formas distintas. Bruno (*En el transcurso del tiempo*) está en movimiento constante, va construyendo su propio territorio a cada tiempo que se desplaza, su cronotopía es la de la *territorialización* de las carreteras, de la comprensión del tiempo que ha pasado, de las personas y de los recuerdos que han dejado su *huella* en los lugares por lo que transita el devenir humano. En el mismo filme, el espacio y el tiempo de Robert es distinto, él intenta habitar un lugar distinto al anterior que había compartido con su mujer, su *territorialización* es provocada por la huida.

La comprensión del mundo implica también la imposibilidad de ser uno mismo. En el trayecto solitario, Travis (*Paris Texas*) vaga por un desierto texano sin rumbo fijo, el cuadro muestra un *ritmo* donde el entorno ejerce una presión sobre el personaje; a través de la relación metonímica entre los planos -acercamiento del rostro que bebe agua, acercamiento de la mano que cierra el bote ya vacío- asistimos a la *desterritorialización* del errante; la cronotopía de esta imagen indica su fusión con el paisaje, el desierto hace percibir la soledad que embarga el espacio y el tiempo del sujeto, él no ha tenido contacto con el mundo humano en un largo periodo de tiempo, su imposibilidad trayectiva lo aleja cada vez más del espacio de los hombres.

La imbricación del tiempo en el espacio es la *escucha* itinerante del otro. Cassiel (*Tan lejos, tan cerca*) atiende los pensamientos de un anciano dentro del viejo automóvil que ya no funciona —él fue chofer durante la Segunda Guerra-, en un diente guardado dentro de una lata de película el ángel descubre un fragmento de humanidad: “Si el tiempo fuera meramente

doloroso para ellos, su perfección no tendría sentido” (Tabla IV). La fusión del anciano con el lugar que habita; una casa en ruinas, un automóvil viejo que es su posesión más valiosa, y también el cuaderno de notas donde escribe su historia, “Aún eres un rapaz construido en 1938, recuerdo lo que ocurría en el mundo cuando apareciste” (Ibíd.). En un plano del mismo filme, los objetos que yacen en el cuarto hacen a una mujer –que visita al anciano– recordar el paso del tiempo, la representación de una época que compartió con su chofer; asimila el transcurrir del tiempo, que nunca se detiene “no es que no pase, sino que avanza de manera distinta” (Tabla IV).

Hay individuos que suponen controlar el tiempo y el espacio de los otros. Mike Max (*El fin de la violencia*) es un productor de cine que controla su mundo con sólo apretar un botón, hacer una llamada telefónica; en la primera secuencia del filme vemos la estrechez del mundo de Mike, los acercamientos impresionan el encierro en que vive; del mismo modo, la relación *defética* entre planos indica la suma importancia que Mike da al tiempo, al plano de un reloj sucede una llamada telefónica que espera el personaje. El espacio y el tiempo de Mike está determinado por la *rapidez* de los acontecimientos, hacer más cosas en el menor tiempo posible, relativizar el desplazamiento físico por el arraigo íntimo a los artefactos modernos de comunicación.

El *cronotopo* representa un espacio que se recorre y un tiempo por venir. Wilhelm (*Falso movimiento*) busca concebir el mundo a partir del contacto con los hombres. En la primera secuencia a bordo de una bicicleta transita la orilla de un mar; el movimiento de la cámara (*travelling*) junto con el movimiento del personaje dentro del cuadro indica que el desplazamiento es el sino de su existencia, idea reforzada por el sentido metafórico del plano; movimiento de la rueda, movimiento del mar, desplazamiento de la mirada. En el mismo filme, una caminata cuesta arriba por la ladera de una montaña –en un plano secuencia–, Wilhelm conversa en distintos momentos con otros itinerantes; Theresa le inquiere su deseo de convertirse en escritor si no es capaz de observar ciertos detalles del entorno, él replica: “Sé que no tengo poder de observación. Pero creo que tengo la virtud de una especie de visión erótica, de pronto se me ocurre algo que nunca había visto, y no es sólo una visión, sino que trae un sentimiento consigo. No escribo solo lo observado sino lo experimentado.” (Tabla VI) Wilhelm tiene una visión *cronotópica* del mundo, su visión erótica es saber leer el tiempo en el espacio, la incidencia de los acontecimientos que configuran la territorialización del mundo.

La *mirada* es una apertura hacia el mundo, donde el otro manifiesta su ser al que lo observa. El *punto de vista* de los ángeles (*Alas del deseo*, *Tan lejos, tan cerca*), la *escucha* que hacen del sentir humano, abren entradas en su ser itinerante, cada uno de los pensamientos del hombre son la *visitación* de lo otro, lo es terrestre, lo material; tales *epifanías* son la responsabilidad de los ángeles con el otro humano, con el deseo de concebir de otro modo su existencia y la de los hombres y eventualmente, sentir la necesidad de acudir en su auxilio.

En las sociedades occidentales suele pensarse que la técnica es capaz de reproducir la realidad. Winter (*Alicia en las ciudades*) pretende aprehender el entorno al igualar su mirada y la de la cámara fotográfica; quiere creer que el artefacto sea una extensión del ojo humano, aunque después capitule que es una imposibilidad; en la primera secuencia del filme Winter compara la foto de la polaroid con el paisaje marítimo que se revela ante él; más adelante se dirá a sí mismo: "Fotografías, no muestran lo que en realidad se observa" (Tabla II)

El ejercicio del poder entraña observar a los otros. Mike Max (*El fin de la violencia*) supone dominar todas las esferas del mundo que lo rodea; ordenar, maniatar a sus empleados, controlar a su mujer. La *mirada* sobre su entorno cambiará cuando un grupo de inmigrantes lo salven de la muerte, percibirá la vida más sencilla y el ejercicio de la violencia en carne propia "un par de asesinos me cambiaron y aclararon tu punto" (Tabla VII), la violencia ya no será el camino a seguir para revelar la existencia.

El entorno puede resultar diferente a lo que uno espera, es necesario entonces confrontarse consigo mismo para cambiar el curso de los acontecimientos. Travis (*Paris Texas*) regresa al lugar que abandonó cuatro años atrás, tras conocer a su hijo esperaba mostrarle que podía ser un padre, algo que el niño catalizó en él con su apertura. Del mismo modo, en la búsqueda de su ex mujer en Houston, Travis admite la imposibilidad de recuperar el hogar perdido, es así que la reunión de madre e hijo será la expiación de su culpa.

Se mira desde el desarraigo. La *extrañeza* ante el lugar, ante el comportamiento de los otros determina la concepción espacio-temporal. Wilhelm (*Falso movimiento*) aprehende su mundo a partir de una *desterritorialización*. "Al dejar mi pueblo natal sentí vivir por primera vez, aunque sin la melancolía de la gente." (Tabla VI); busca emprender la travesía para encontrarse a sí mismo y para eso, se siente impelido a alejarse del lugar que ha *habitado* hasta ese momento, para experimentar otras latitudes y no sólo observar el curso de los acontecimientos a través de

las páginas de un libro. Bruno y Robert (*En el transcurso del tiempo*) desconfían de los hombres, de sí mismos, y paradójicamente este desarraigo es determinante para su concepción del tiempo y del espacio, entienden que el tiempo compartido podrá no volver y lo necesario es el andar; Bruno sabe que llegar al hogar materno es solo una escala en el periplo, Robert visita el paterno para expiar el rencor del pasado y aún después de hacerlo, no percibe que su mundo haya cambiado, por lo que su búsqueda tendrá que seguir.

El ser existencial

Existir es ser-en-el-mundo. Interrogamos para conocer el ser, preguntarse deviene en un *ser-ahí*, un Dasein, que entraña vivir, *comprender el tiempo*. Daniel (*Alas del deseo*) trata de arraigarse en el mundo por la vía del conocimiento del drama humano; realiza un *escucha* de los pensamientos individuales, abre los oídos a la reflexión humana, encuentra significativo el mundo terrestre, encuentra un sentido, se vuelve un *ser-relativo-al-fin* que intenta oponerse a la inercia de su condición eterna, ya que en esta no tiene una finitud y por tanto una temporalidad humana, al desear –y posteriormente caer– su existencia humana se vuelve un *ser-para-la-muerte*, funda su existencia en el sentido de comprender la finitud humana.

La *escucha* proyecta un movimiento ético hacia el *otro*. Hanna cuida de Konrad (*Tan lejos, tan cerca*), va a su encuentro, adquiere una *corresponsabilidad ante el mundo*, se abre hacia Konrad, con él ha compartido su travesía por el mundo; Hanna es responsable de su seguridad así como él lo hizo con ella. En el mismo filme, Cassiel asiste a la aprehensión del tiempo por Konrad; en una vieja máquina de escribir –que se encuentra en un patio vacío de muebles– lee frases que sentencian: “Hoy es un día como cualquiera. El tiempo pasa más lento” (Tabla IV), el ángel piensa que al anciano le duele el tiempo, pero también éstas líneas ilustran el sentido del ser del anciano, como un Dasein que se comprende su finitud, que *vive el tiempo*, que su existencia en este mundo varía conforme pasa el tiempo cronológico. En una perspectiva distinta, Wilhelm (*Falso movimiento*) pretende *escuchar* el mundo, echar tierra en él, arraigarse en el mundo de los hombres para escribir sobre ello, abrir los oídos para la tradición del ser. Esta apertura deriva también en una *impropiedad del ser* en el mundo, él le dice al viejo Laertes que ha decidido actuar en el mundo por la vía de las palabras: “Pero escribir me hizo notar que no podía formular mis necesidades políticamente. Los políticos no las despertaron, solo los poetas”.

(Tabla VI) La imposibilidad de volcarse en el mundo exterior es uno de los motivos que ha impelido a Wilhelm a emprender la travesía.

El mundo se lee no sólo en los textos, también en la piedra, en la imagen icónica que es representación del mundo, su lectura hace que el itinerante se interroge por lo que ve. Winter (*Alicia en las ciudades*) reconoce que al tomar fotografías “se elimina lo que no se soporta”, reflexiona sobre su actuar y asiente “¿Hablo solo? Más bien me escucho.” (Tabla II). Él *está con el mundo* a partir de la contemplación, de habérselas con algo, de interrogar la realidad circundante; conocerla —o intentarlo— es su manera de *ser con el mundo*. En el mismo filme, Winter experimenta cierto pesar por la imposibilidad de haber comprendido el sentido de su itinerancia: “Lo arruiné todo, fue un viaje terrible. En cuanto dejas Nueva York, nada cambia, todo es igual, en especial la idea de que se puede cambiar. Perdí la idea por completo. Pensé que seguiría en el camino para siempre.” (Ibíd.). La contemplación activa del mundo derivaría en una comprensión del paisaje, del sentido de su trayecto humano por Norteamérica, sin embargo, la realidad, ese *ser ante los ojos*, no revela su esencia de la forma que Winter esperaba: “Es cierto, las fotos tienen que ver con probar algo. A veces al esperar que la foto se revele me siento enfermo, con la ansiedad de comparar la foto con la realidad pero aún al compararla no siento alivio. Las fotos nunca captaban la realidad” (Idem)

La existencia en colectividad determina los saberes, las relaciones entre sujetos. Mike Max (*El fin de la violencia*) vive de acuerdo a los dictados del *uno*; el territorio que habita le exige comportarse como productor, él sabe que ejerce cierto poder sobre el mundo que le rodea, aunque ello conlleve experimentar *angustia* al saber que va perdiendo el amor de su esposa, un accidente lo hará cambiar de rumbo y cuando despierte en la casa de unos jardineros él sabrá que su tiempo ha cambiado: “Tal vez lo que dicen es verdad. Jamás vuelves al hogar” (Tabla VII) a partir de aquí comenzará la búsqueda de un origen que ha perdido, en la secuencia inicial el recuerda la sencillez de la vida cuando pescaba con su hermano. La calidez en el trato de los inmigrantes le revelará que una forma de ser en el mundo es *ser con*, habitar con otros el mundo.

Al no sentirse parte de su entorno, el viajero acepta que no pertenece al lugar que transita. Bruno (*En el transcurso del tiempo*) vive en un *estado de caído* porque muy a su pesar *habita* con otros el mundo, y este estado es también condición de su existencia, ya que ha tomado conciencia de su *impropiedad en el mundo*, de su desarraigo respecto a los hombres y al territorio que transita; así, no puede relacionarse de manera duradera con los hombres, con las mujeres,

ni siquiera con el hogar en que habitó cuando niño, ésta impropiedad en el mundo lo lleva a experimentar *angustia* —llora cuando asimila la soledad del hogar materno- enfrentándolo a la disyuntiva de seguir o no un periplo sin rumbo definido.

En un primer momento, el deambular puede ser para un itinerante la *casa propia*. La errancia de Travis (*Paris, Texas*) es un *estado de presente* que sólo será abierta al conocer el mundo de su hijo, a través del contacto; al cultivar la relación con Hunter manifestará un *estar en el mundo*, la presencia del niño se transformará en un *claro*, en un *Lichtung* por el cual habrá de iluminarse su ser; Hunter se constituye en una *visitación* que lo volcará en un movimiento ético hacia el otro y parte de este movimiento incluye la reconciliación con su mujer para la posterior reunión de madre e hijo.

El simbolismo

La itinerancia tiene sus *símbolos*. El *agua* lo es del devenir humano. El agua fluye pausadamente mientras los ángeles hablan de su eternidad (*Alas del deseo*), del río primigenio, que no siempre es el mismo —en el sentido que lo plantea Heráclito- y aunque posiblemente ha sido desviada de su cauce, ella ha sido testigo de la historia humana, de su carácter témpico. El mar es símbolo del devenir del tiempo y del espacio (*Alicia en las ciudades*), una panorámica descubre un sujeto que pretende detener el tiempo en la instantánea de una fotografía. Pero el mar puede servir sólo como escenografía (*El fin de la violencia*) en la residencia de Mike, este mar implica el devenir hídrico, el productor recibirá una amenaza telefónica, que es también una llamada al héroe para emprender su travesía.

La mirada desde las alturas está representada por el *ala*. La ciudad de Berlín (*Alas del deseo*), sus avatares, su historia presente; planos de parvadas, de gente vagando por las calles, una pareja peleando, un restaurante, un niño perdido, el *ala* es testigo de la historia¹³⁵. El aletear del ángel nos lleva a la historia pasada de Berlín, la Segunda Guerra, los edificios incendiados, la locura nazi. La *contemplación monárquica* del ángel es figurativa del deseo de purificación por la vía de la expiación. El montaje de la secuencia son planos alternados por “barridos” —un cuadro arbitrario, artificioso que legitima el punto de vista temporal de los ángeles- que

¹³⁵ Es posible advertir en esta secuencia una referencia a Benjamin en su Tesis IX de la Historia, que partiendo de una pintura de Paul Klee, habla de que el ángel es testigo del devenir humano y no pudiendo soportar su caída, da la vuelta para no ver la catástrofe que se avecina. Benjamin, Walter (2005) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, México: Contrahistorias.

yuxtaponen cada uno de los espacios y tiempos de cada sujeto, de cada lugar. El *ala* es el símbolo de la *ascensión* después de la *caída*, un joven a punto de morir (*Tan lejos, tan cerca*) yace en los brazos del ángel Raphaela y ésta sentencia: “Para todo hay un momento, un momento para cada propósito en el paraíso; hay un momento para nacer, un momento para morir; un momento para matar, un momento para sanar; un momento para llorar, un momento para reír; un momento para buscar, un momento para callar; un momento para hablar, un momento para amar” (Tabla IV) En el mismo filme, uno de los encuadres connota la dimensión *ascensional* del *ala* por la vía de una metáfora; el ángel Cassiel habla a los humanos de que él es un mensajero, se encuentra apoyado en el ala de una estatua y en segundo plano vemos la trayectoria de un avión.

El encuentro con lo ajeno deriva en un deseo de imbricarse con lo otro. Daniel observa a Marion en el trapecio (*Alas del deseo*), ella abre sus brazos suspendida en el artefacto; *ligadura* en el mundo e interpelación al ángel para *desligarse* del mundo celestial, es el signo que se convierte en un *llamado a la aventura* para el héroe ultraterreno que emprenderá la travesía por el país de los misterios, por la serie de pruebas que tendrá a bien superar en el mundo humano. En el mismo filme, el circo es una *isla*, el Jónas geográfico donde Marion y compañía se refugian del mundo trazado por la ciudad, la *caverna* que es territorio de los vínculos duraderos entre ellos, efímeros con los otros. También ciertos artefactos motores conllevan un carácter ascendiente, el avión refiere el deseo que subyace en todo humano para ascender hacia el cielo; medio de transporte ascensional que indica el sentido del viaje que el héroe Winter (*Alicia en las ciudades*) encontrará al final del camino.

El automóvil contiene el símbolo inmanente de la *rueda*, emblemático del tiempo cíclico, de su ritmo geográfico y témpico. Winter (*Alicia en las ciudades*) viaja en automóvil por una autopista norteamericana, divisa los campos, las casas, las industrias, la gente. Pero la rueda también es el vestigio del movimiento, Konrad limpia el motor de un automóvil inservible (*Tan lejos, tan cerca*), el fiel compañero durante su periplo por esta tierra, éste anciano ha visto pasar las Guerras Mundiales que derrumbaron Alemania, que la separaron; la rueda detenida, el tiempo cíclico que esta a punto de llegar a su fin. El automóvil es la configuración de la traslación humana; por este medio Travis (*Paris Texas*) es conducido de vuelta al mundo humano, por este medio él habrá de partir junto con su hijo en la búsqueda del miedo a enfrentar y por este medio habrá de emprender otra vez la itinerancia, pero ahora con otro sentido; el automóvil ha sido la *nave*, el habitáculo personal donde Travis e hijo estrecharán sus

vínculos, se reconocerán mutuamente. El automóvil es la nave que abre y clausura el mundo; llevará a los sujetos itinerantes (*Falso movimiento*) hacia el punto de reflexión que ya han comenzado dentro del vehículo automotor, los hará cambiar o corregir el rumbo de su camino; en éste filme el devenir cíclico de la *rueda* se bosqueja desde la primera secuencia, donde vemos en un plano secuencia al aspirante a escritor transitar por la orilla del mar a bordo de una bicicleta.

El *héroe* es arrancado de su cotidianidad para experimentar la muerte de su mundo. Productor de cine acaudalado, Mike Max (*El fin de la violencia*) es secuestrado de su entorno para ser depositado en otra realidad –la de los migrantes–; como héroe de su propia travesía deberá experimentar un nuevo nacimiento para paliar las consecuencias de la muerte, de un eventual deceso, de una finitud témpica; la de un mundo que ya no habrá de habitar.

Navegar entraña la posibilidad del naufragio. Bruno (*En el transcurso del tiempo*) arriba a una *isla* –aquella cabaña donde vivió con su madre–, espacio de intimidad que representa el refugio, el seno materno de donde fue *pro-yectado* al mundo, la escala en su hogar infantil es un lugar de exilio del mundo que recorre. La visita a este baúl de recuerdos adquirirá una dimensión simbólica para el itinerante, ahí dará cuenta de que ha construido un *territorio* en el andar.

En el universo *diegético* wendersiano, los personajes se mueven en el tiempo y en el espacio fundiéndose con el paisaje; su visión del mundo está constituida por la lectura del tiempo en el espacio; su *cronotopía* es el curso de una vida que ha pasado, que no regresará pero cuyo devenir es perceptible en los objetos, en los *símbolos* y en la movilidad de los entes que pueblan el entorno, la concepción del tiempo es la de su irreductible fluir, ellos *viven el tiempo*.

4.2. La construcción del vínculo.

El encuentro itinerante

Ir hacia el otro requiere seguir su *huella*, la marca del espacio y el tiempo transitado. Daniel y Cassiel se hallan con los seres humanos (*Alas del deseo*) en los momentos donde éstos experimentan *angustia*, cuando los hombres piensan y descubren la fragilidad de su entorno; el anciano mirando la separación berlinesa, el joven a punto del suicidio. La *huella* es el más allá de

donde proviene el *rostro*, es una conciencia y una *visitación* que no termina de absorberse plenamente. El tránsito de los ángeles por las calles berlinesas, de la actividad realizada por el hombre, el seguimiento de los signos, de las acciones que devienen tiempo irrevocable. El ángel Cassiel (*Tan lejos, tan cerca*) es el lector de mundos distintos; el de la niña y la madre, el de la madre y el chofer; cada uno de ellos es reflejo de una visión particular; la mirada inocente infantil, la mirada reflexiva adulta, la mirada sabia de la vejez; la inserción del espacio en el tiempo.

El viajero puede hallarse a sí mismo en el encuentro con su historia. El pasado se les revela de forma distinta a Bruno y Robert (*En el transcurso del tiempo*), este último visita al padre para verter en él el rencor acumulado por haber maltratado a la madre; Bruno vuelve sobre sus pasos a sugerencia de su compañero de ruta, al llegar al hogar materno y reconocer que pocas cosas han cambiado, el encuentro con su historia se le aparece como *visitación*; los recuerdos abren una entrada en su ser que en un primer momento se le agolpan en la mente pero más adelante reflexiona: “Estoy contento de haber ido al Rhin. Por primera vez me veo como alguien que ha recorrido cierto tiempo y este tiempo es mi historia. Este sentimiento me reconforta” (Tabla V); las huellas que él ha seguido sin darse cuenta son las mismas de su andar por el mundo. En lo que a su relación concierne, Bruno y Robert han construido un vínculo efímero en el camino compartido, aunque al final habrán de separarse.

El *vínculo* entre trashumantes abre una entrada en el ser. Los otros son la solicitud al viajero durante el periplo. La llegada a pequeño hospital en un lugar perdido del desierto, es el *accidente* por el que Travis (*Paris, Texas*) interrumpirá su errancia, para después reestablecer los vínculos con los seres que ama, ya en la ciudad el transcurrir de los días estrechará las relaciones entre padre e hijo. Distinta es la respuesta de Wilhelm (*Falso movimiento*) a la solicitud de sus compañeros de viaje; aún cuando el diálogo con ellos mueve internamente al novel escritor, no llegar a sentir *responsabilidad* alguna hacia el destino de cada individuo; su movimiento ha sido inútil, seguirá esperando que algo ocurra, que los signos vitales del paisaje le indiquen la ruta a seguir. Winter (*Alicia en las ciudades*) intenta establecer vínculos con sus semejantes, con el lugar que habita, pero su propia actitud le impide que ser aceptado por los otros; él ha decidido separarse de los hombres, “ver” de otro modo; ahora su destino será ir de un lugar a otro: “por eso sigues tomando esas fotos para tener más pruebas de que fuiste tú quién vio algo. Por eso viniste aquí, para que alguien escuche las historias que en realidad te dices a ti mismo. A la larga eso no es suficiente querido” (Tabla II)

El esquema *actancial* permite bosquejar los *vínculos* establecidos por las relaciones entre los sujetos que pueblan el universo diegético. Daniel (*Alas del deseo*) anhela tener una vida, una historia humana, salir del tiempo eterno para entrar al terreno; inquiere a una fuerza demiúrgica: “Si, quiero una historia para mí. Quiero transmutar lo que mi mirada sin tiempo me enseñó para sostener un vistazo, un grito corto, un olor agrio (...). Déjame entrar en la historia del mundo, aunque sea para tener una manzana en la mano (...) ¡Muerte al mundo detrás del mundo!” (Tabla III). Winter (*Alicia en las ciudades*) desea comprender la realidad a través de su captura en la instantánea fotográfica. “Cuando viajas por América, algo sucede con tantas imágenes que ves. La razón de tantas fotos es parte de la historia, no puedo explicarlo ahora” (Tabla II). Paige, la mujer de Mike (*El Fin de la violencia*) ansía una nueva vida, alejada del distanciamiento con su esposo y por ello le avisa que partirá en busca de lo que anhela: “¿A dónde irás?” le pregunta Mike, “A Guatemala”, él replica “¿Guatemala? Tienes deseos de ver mugre” y ella: “Vida. Tengo deseos de ver vida. Vida verdadera” (Tabla VII).

El *deseo* conlleva una búsqueda por caminos divergentes del otro. Robert (*En el transcurso del tiempo*) busca desligarse del mundo matrimonial y para ello emprende la huida; paradójicamente, será Bruno el *destinador* que lo regresa al hogar abandonado. De regreso al mundo colectivo, Travis (*Paris Texas*) busca el amor ya perdido; el de su ex mujer y su hijo, una vez que asume lo irreductible de su abandono, se convierte en el *destinador* que regresará a su hijo al seno materno, que es el *destinatario*. En el objeto de la travesía de Wilhelm (*Falso movimiento*) es llegar a escritor por la vía del encuentro con el mundo de los hombres; espera que las figuras contempladas devengan palabras, que la mirada dé cuerpo al enunciamiento del mundo.

La figuración del otro

La *perspectiva sobre el otro* en el discurso wendersiano viene dado también por la mirada del personaje. El rostro de Cassiel (*Alas del deseo*) en la espalda de un joven es la *escucha* de la desesperanza “¿El Este? Está en todos lados. Qué gente rara, están gritando. La verdad no me importa. Todos estos pensamientos. Prefiero ya no pensar. Lo haré ¿Por qué?” (Tabla III); El

joven se ha tirado de un puente y el ángel atestigua el suicidio, la mirada celestial se afecta por la finitud humana. El punto de vista de los ángeles (*Alas del deseo, Tan lejos, tan cerca*) implica una *mirada objetiva irreal*; ellos entran en contacto con el mundo humano aunque no pueden incidir sobre él, el blanco y negro de la roma nos indica que pertenecen a un mundo que no es el nuestro.

El *diálogo* con el otro provoca una reflexión sobre la *mirada* propia. Winter (*Alicia en las ciudades*) enseña alemán a Alicia en una libreta y ésta duda sobre el sentido de las frases: “Sueños, eso no cuenta, sólo cosas que existan” (Tabla II). El escritor y fotógrafo cavila sobre su percepción de la realidad. La perspectiva infantil sacude la conciencia de sí en Winter, él sabe ahora que lo que ha estado persiguiendo son sueños. Travis (*Paris Texas*) recapitula sobre un pasado que es necesario expiar: “Pero la esperanza más grande que tenía no se hará realidad, eso lo sé ahora. Debes estar con tu madre. Fui yo quién los separó y mi obligación es volver a juntarlos. Pero no puedo quedarme contigo. Jamás podría enmendar lo ocurrido. Así es como es.” (Tabla I); el personaje decide reconciliarse con su mundo, con los seres que ama, con el miedo a enfrentar.

El contacto con otros errantes configura la visión de Wilhelm (*Falso movimiento*). Descubre en las perspectivas de los otros aspectos del sentir humano que no comparte, pero que sirven para configurar su propio mundo; una mujer que lo ama, una adolescente que lo desea, un aspirante a poeta que le invita a cavilar: “¿Por qué tiene que haber tan vasto espacio entre el mundo y yo?”. El desarraigo que él experimenta lo llevan a ver absurda la manera en que la gente se comporta: “me movía por el paisaje de concreto como si fuera el héroe. Me pareció incomprensible como en el supermercado, en los juegos de niños, tras las ventanas, todos en este país y no sólo en este país podían soportar la vida” (Tabla VI).

La diferencia de mundos lleva a percibirse extranjero en tierra propia. Mike Max (*El fin de la violencia*) observa unos jardineros centroamericanos limpiando su jardín y reflexiona: “Convertí lo que se podría llamar un miedo básico a los extraños en una empresa multimillonaria. (...) Todos necesitamos un enemigo. Hasta ahora comencé a entender que no hay enemigos, ni extraños, sólo un mundo extraño” (Tabla VII). En ese momento ellos son la figuración de un mundo ajeno al propio, un espacio y un tiempo en el que un *accidente* habrá de insertarlo.

El encuentro de los personajes durante la travesía wendersiana se da en el camino, unos y otros se vinculan desde la *extrañeza*; el personaje wendersiano anda en búsqueda de sí mismo, de lo

otro, en un principio los sujetos del encuentro se reconocen como extraños, pero este contacto abre una entrada que deriva en un reconocimiento de la diferencia y una eventual *responsabilidad* para con el otro.

4.3. El topos de la travesía.

Los lugares del transitar

La urbe es el espacio que configura las afecciones del itinerante. Daniel (*Alas del deseo*) percibe lugares que marcan las identidades de los habitantes de Berlín, la coreografía citadina: “Mira esas plumas, mira en el agua, ya casi desaparecieron. Mira, las marcas de las llantas en el asfalto y el cigarrillo apagado todando”. (Tabla III) En el mismo filme el circo es una suerte de *heterotopía*, es la utopía materializada para quienes allí habitan, que les permite suspender el tiempo cotidiano de la ciudad donde se emplazan los artistas ambulantes. Cassiel (*Tan lejos, tan cerca*) contempla la ciudad de Berlín desde la altura de un monumento, escucha a los humanos, desciende al piso para percibir el desplazamiento de los automóviles, de los pensamientos humanos; el habitar de los berlineses se desarrolla en la calle, en las casas, en los vestigios de un tiempo –el muro que dividía la ciudad ya no existe- que se ha ido.

La autopista es uno de los *no lugares* de la época contemporánea. Winter (*Alicia en las ciudades*) se desplaza en automóvil por un espacio donde sólo puede interactuar con el paisaje que divisa ante sus ojos; los enunciadores de este *no lugar* son los anuncios espectaculares, las cafeterías, los avisos que marcan el itinerario ya trazado; el *no lugar* de la autopista interpela a Winter sólo como conductor, aunque él desee lo contrario, encontrar la identidad de un lugar atravesando su geografía. Otro *no lugar* es el aeropuerto donde Winter conoce a Alicia, aquí Winter, Alicia y su madre solo poseen identidad en el momento que se sitúa entre su entrada y salida del espacio geográfico, en ese momento sólo son pasajeros, lo único que interesa es hacia donde se dirigen, el lugar hacia donde van.

Los lugares íntimos fragmentan el tiempo que transcurre. Cassiel (*Tan lejos, tan cerca*) asiste a la reflexión de una mujer sobre la detención del tiempo en casa de su antiguo chofer, ella dice: “En algunos lugares, es como si el tiempo deseara demorarse. No es que no pase, sino que avanza de manera distinta. Quizá sea en lugares donde la gente alguna vez trabajó, hablo y maldijo. Un día estos lugares dejaron de tener importancia, entonces comenzó la lucha

contra el mal”(Tabla IV); en el cuadro vemos elementos de un pasado que ya se ha ido, fotografías, un reloj, jarrones, elementos de un tiempo que a pesar de todo fluye.

Los artefactos móviles son espacio íntimo para el viajero. El camión de Bruno (*En el transcurso del tiempo*) es *heterotopía*, pequeño universo donde se construye el sueño de vagar por el mundo *territorializando* el espacio, ésta *heterotopía* reúne varios emplazamientos a la vez; el centro de trabajo –él repara proyectores por los pueblos fronterizos de Alemania–, el de hogar –vive ahí, no tiene lugar fijo de residencia–, el *vehículo* motor es el espacio de sus afecciones. El mundo de Bruno está constituido por otras *heterotopías*, como la sala cinematográfica; lugar de trabajo, lugar de conocimiento, y también espacio que construye identidades para quienes lo habitan, como la taquillera, el proyeccionista, los dueños de los cines.

Los espacios recorridos determinan las relaciones entre los cuerpos individuales y sociales. Las calles por las que viajan Bruno y Robert (*En el transcurso del tiempo*) son la representación del movimiento como fin en sí mismo; los callejones, la carretera, son las arterias y venas por las que los individuos transitan de un centro laboral a otro –las salas de cine–, por las que buscan paliar un posible estancamiento y que sin embargo les permite contemplar su geografía. Por otro lado, el *café* es una escala en el camino, es también un espacio para el reconocimiento, es ahí donde Robert inquiriere a Bruno sobre su residencia, este *café* es un lugar pasivo que sirve para la reflexión y el reposo.

Hay espacios que clausuran el mundo exterior. El *motel* donde hace escala Winter (*Alicia en las ciudades*) es *heterotopía* que aparta y cobija del mundo exterior; en este espacio el personaje recapitula sobre el camino transitado y es a la vez es un espacio abierto para emprender el viaje otra vez. En un *no lugar* como la autopista es donde Travis e hijo reconocerán su identidad (*Paris, Texas*), dialogaran mutuamente, en tanto los moteles son la *heterotopía* donde se suspenderá la cotidianidad del niño, es aquí donde se dará el reencuentro con su madre; mientras para Jane, el *peep show* donde trabaja es también *heterotopía* de compensación, un lugar donde podrá refugiarse de la culpa, de los recuerdos que la atormentan.

La plaza pública es una escala en el camino, el pulmón que permite respirar a los habitantes; la gente, los objetos son un espacio de contemplación para apaciguar el espíritu itinerante de Wilhelm (*Falso movimiento*), mientras el anciano Laertes y la adolescente Mignon lo convierten en un lugar de trabajo. Después de la fatalidad anunciada se da la irreductible separación, Wilhelm pregunta a Theresa por el lugar donde habrán de separarse, ella responde:

“En algún sitio entre la multitud” (Tabla VI), también la plaza pública como espacio abierto es el emblema de la libertad de movimiento.

El ritmo

La ciudad tiene sus *velocidades*. Berlín (*Alas del deseo*) su propia *dromología*; los ángeles pasean –y reflexionan– por calles apacibles a la orilla de un lago, Daniel enuncia una consecuencia de la traza urbana, “El río primigenio se ha secado” (Tabla III) los automóviles corren, los edificios se construyen unos sobre otros y la urbe cambia continuamente. En Cassiel (*Tan lejos, tan cerca*) percibe la velocidad coreográfica de la ciudad de Berlín; los automovilistas piensan su existencia a partir de los acontecimientos presentes, de lo irreductible del *accidente* de la Guerra Fría, la separación de Berlín, la mortalidad infantil; la reflexión del estadista soviético Gorbachov sobre la paz bumana; la detención del tiempo en el habitar de un anciano; los vínculos familiares entre una madre y una hija.

Los medios de transporte son los vehículos automotores que han cambiado las velocidades de la urbe. Winter (*Alicia en las ciudades*) está sumergido en una suerte de *presión dromosférica*, configura la realidad a partir de la celeridad con que intenta atrapar la realidad de los paisajes americanos –para escribir su historia–, la detención del tiempo sólo se hará por medio del artefacto fotográfico, que paradójicamente es también un instrumento vehicular, ya que lleva los cuerpos a los sentidos, a desplazar su mirada. El ordenador es también un artefacto vehicular, Mike Max (*El Fin de la Violencia*) pretende controlar todo desde su oficina virtual, su tiempo, el de los otros –dentro del cuadro vemos que consulta su reloj antes de contestar una llamada–; la *velocidad* con que suceden las cosas en su ambiente lo lleva a vivir en una *presión dromosférica*, su movimiento está determinado por la inmediatez de los acontecimientos. Su mundo está en permanente *contracción*, sí el mundo que lo rodea es demasiado pequeño, su propio cuerpo adquirirá mayor importancia, es así que Mike tiene un acendrado individualismo.

Habitar el *intervalo* supone una reordenación del cuerpo propio. La *velocidad* de desplazamiento de Robert (*En el transcurso del tiempo*) marca su separación respecto al entorno, el trayecto que recorre a gran velocidad es construido a partir del *accidente*, del rechazo de la permanencia; la relación de planos muestran un automóvil yendo a toda velocidad, seguida de un plano –en mirada subjetiva– donde el personaje rompe la fotografía de un una casa, el hogar

que ha abandonado para emprender la huida. Del mismo modo, el camino de Bruno no está hecho para atravesarse, él *habita* en la ruta, la construye, su desarraigo deriva en una animadversión de la estabilidad domiciliaria. La ciudad y su periferia se establecen como un *territorio* donde la soledad de ciertos individuos puede catalizar el curso de los sucesos. El suicidio de un empresario (*Falso movimiento*) sacude el ser de los itinerantes para cambiar de ruta en el camino, la relativa calma en la que recorrían las calles deviene en aceleración por el término de la travesía compartida.

Los vínculos y la mirada wendersiana suceden en un espacio determinado –por lo general en el ámbito urbano–, donde tiene lugar el *habitar* del personaje; estos lugares son el emplazamiento de la *mirada* del personaje, el lugar donde se da la construcción del territorio; un lugar con una *velocidad* inmanente, un ritmo propio.

4.4. La figuración itinerante

La *máquina de guerra* busca crear un territorio. Daniel (*Alas del deseo*) nos lleva a percibir el carácter *ambulante* de Marion y sus compañeros de circo. En un plano total se describe el universo de éstos nómadas; vemos una fogata dentro de un bote de basura, una carpa que cuelga entre un camper y una pared derruida, los *ambulantes* comparten una tertulia en la que suspenden el tiempo cotidiano, el del trabajo laboral (ellos cantan beben, sienten); *territorializan* el *espacio liso* donde su movimiento no está determinado por la lógica del poder, que intenta someter su fuerza de trabajo, son *máquina de guerra* que busca construir su espacio de forma continua. El ángel cierra los ojos para escuchar el pensamiento de Marion, y sus palabras son *rostro*, la presencia del otro que *abre una entrada* en el ser de Daniel “Tan solo poder decir, como ahora, ¡Estoy contento! Tengo una historia y seguiré teniendo una.” (Tabla III) El ángel cavila, él también quiere una historia, territorializar un espacio; Daniel es también *máquina de guerra*, está condenado a vagar, a estar apartado del mundo humano.

La *máquina de guerra* se desplaza en la exterioridad. Winter es un espía itinerante (*Tan lejos, tan cerca*), ya por su trabajo, ya por su forma de vida, está atento a reflexionar sobre un sentido del *nomadismo*: “Alguna vez los nómadas se aburrían tanto que un día dijeron “construyamos aquí y allá esas horribles ciudades hechas de piedra de tal modo que nuestro cansancio quede en las plazas y en las calles, en las casas y en los departamentos... ¿Cómo se le

llama a eso? Perseguir al viento.” (Tabla IV) La *máquina de guerra* es *nómada* porque está destinada a vagar, a construirse un *territorio* aún en contra del poder institucional que le exige un lugar de residencia, y aún los sedentarios escuchan el llamado a territorializar otro espacio, aunque pocas veces lo llevan a cabo.

El mundo colectivo llama a fijar el lugar de residencia. Mike Max (*El Fin de la Violencia*) es un *sedentario* móvil, su *inercia polar* lo lleva a contraerse en el mismo sitio; su desplazamiento obedece a la lógica del poder, institucional, económico. Al contrario de una *máquina de guerra* su flujo se da en un *espacio estriado*, es movido de un sitio a otro por los intereses de los grandes estudios, de la agenda de trabajo. Sólo comprenderá el sentido de este movimiento hasta que circunstancialmente viva con inmigrantes centroamericanos: “Quería decirle a Paige: un par de asesinos me cambiaron y un puñado de jardineros salvaron mi vida” (Tabla VII).

La *máquina de guerra* manifiesta una relación distinta con el mundo, Bruno (*En el transcurso del tiempo*) no tiene hogar fijo, solo escalas en el camino, ocupa un *espacio liso* sin medirlo, cuando Robert le pregunta: “¿Y tú residencia o base?” Él responde: “El camión está registrado en Munich” (Tabla V); al hablar de un ello (el camión) Bruno señala que *habita* el camino, construye un *territorio* y una existencia día a día, es el camión quien posee un “acta de nacimiento”, como *nómada*, Bruno se aferra al *espacio liso* -aún y cuando en el fondo desee estar con una mujer-, sabe que su destino es el movimiento perpetuo. Del mismo modo, Robert *desterritorializa* su mundo -el que comparte con la esposa- yendo a otro lado, desplazándose del sitio confortable, él también construye su *territorio*, responde a Bruno cuando este le pregunta quién es: “Soy mi propia historia” (Ibid.).

No se es *máquina de guerra* sino se atenta contra un *aparato de Estado* en algún momento. Travis (*Paris Texas*) deviene *máquina de guerra* -como errante no podía serlo, porque al viajar sin rumbo, no atenta contra un aparato-, él deshace los lazos de una familia virtual, la de su hermano y su hijo para construir unos nuevos, los de Hunter y Jane; en el peep show relata a su ex mujer un sueño que revela su errancia: “Corría a través de las llamas hacia las únicas dos personas que amaba, pero habían desaparecido. (...) nunca miraba atrás al fuego. Solo corría hasta que salía el sol y ya no podía seguir corriendo. Luego cuando se ponía el sol, volvía a correr. Corrió así durante 5 días, hasta que cualquier señal del hombre había desaparecido” (Tabla I). Durante la travesía con su hijo establece una *territorialización* del espacio, y una vez reunidos madre e hijo, decide seguir su viaje pero ahora desde otro lugar, desde el *nomadismo* -y desarraigo- en el que buscará *reterritorializar* el espacio enfrentando el miedo.

El *turismo* es un viaje contemplativo trazado por las instituciones, como máquina de guerra el *éxota* atenta contra este flujo. Winter (*Alicia en las ciudades*) intenta sentir el sabor de las diversidades, aunque el tomar fotografías no sea para él el medio más adecuado —cómo *máquina de guerra* está condenado a una batalla perdida de antemano—, solo entenderá esta diversidad a través del viaje que comparta con la niña Alicia, ya que el exotismo requiere mirar de otro modo y eso es lo que la niña dará a Winter.

El *éxota* busca asimilar el entorno para escribir sobre él, para sentir la diversidad del paisaje. Wilhelm (*Falso movimiento*) se sumerge en el mundo de los hombres para después tomar distancia; este *exotismo* es una forma violenta de aprehender el ambiente, la travesía de Wilhelm es el lugar de confrontación de lo imaginario —aquello que el personaje pretende ver— y la realidad —aquello que ocurre—; cómo *máquina de guerra* está condenado a la exclusión, esboza lo efímero y la ruptura: “Sobre el pico Zug esperaba un acontecimiento o un milagro pero no hubo tormenta. ¿Por qué huí, por qué estaba aquí y no con los otros? ¿Por qué amenacé al viejo en lugar de dejarlo contar más? Me pareció esto como si hubiera desaprovechado algo, y siempre desaprovechaba algo en cada nuevo movimiento.” (Tabla VI). Wilhelm como *máquina de guerra* ha renunciado al mundo colectivo que se le ha ofrecido, tendrá que construir un *territorio* adyacente, trazar otras líneas de fuga.

En la mirada del personaje wendersiano, su emplazamiento y la relación con los otros conlleva un devenir; si el entorno se torna irascible y extraño, el personaje se da a *territorializar* el espacio, y aún cuando pueda construirse un mundo arraigándose en el que se le ofrece, sus vínculos se dan a partir de la extrañeza, de lo *diverso*.

Conclusiones

En los filmes sujetos a interpretación hallamos que la experiencia ontológica wendersiana se da en el espacio y en el tiempo, los personajes que pueblan su universo diegético perciben la relación intrínseca entre estas dos dimensiones por la vía del encuentro, de la territorialización del espacio.

En el orden cronotópico, la relación entre el tiempo vivido y el espacio transitado se realiza en la construcción de una visión del mundo, dada por la aprehensión de la realidad, de la asimilación de una historia colectiva e individual donde las circunstancias actúan sobre la mirada del itinerante. En el orden visual, esta cronotopía establece planos donde es posible percibir como el entorno ejerce una impresión en la concepción del sujeto que viaja; así, por ejemplo, los planos secuencia en los que de las panorámicas se termina en el territorio íntimo del personaje llevan al espectador a sumergirse en la lectura que el itinerante se hace del lugar que habita.

La existencia de los personajes presenta una ontología construida en el encuentro con el otro, los individuos tienen que habérselas con algo, contemplar un espacio y un tiempo, cultivar una relación con sus semejantes. Al percibir un cambio en el ambiente, lo que un principio es distancia o indiferencia respecto al mundo deviene en una escucha, una interrogación por ese ser ante los ojos, por ese sujeto que se aparece desde la diferencia; una apertura del ser donde el hijo, el anciano, el transeúnte se presenta como una visitación, lo que permite un vuelta ética hacia el otro. Ser-en-el-mundo es también ser con el otro, adquirir responsabilidad de su persona, de sus sueños, de sus afecciones.

Los símbolos que parecen en el imaginario wendersiano son los del devenir del tiempo, los de la habitación de un espacio; así, por ejemplo, el automóvil representa la nave mítica donde el viajero se proyecta hacia el exterior a partir de una reflexión que se construye en movimiento. Pero la contemplación no se da sólo a nivel de tierra, el horizonte de los personajes es también el de la altura; el ala –y sus implicaciones terrenales como el avión– es un elemento significativo para aprehender el curso de los acontecimientos.

En la búsqueda que los personajes hacen de sí mismos y de lo otro, se da un encuentro, bien desde la extrañeza los más, desde el arraigo los menos. La afección con la que el itinerante concibe el entorno le permite estrechar lazos con el medio, cambiar su perspectiva de la situación, y aún cuando se le requiera, no termine fijándose en un lugar de residencia. En este

vínculo con los demás, el viajero cambia su ruta, se detiene a cavilar sobre el camino recorrido, auxilia al otro. Se reconfigura a sí mismo y al mundo.

Los lugares por donde viaja el personaje wendersiano son los espacios urbanos, y aún cuando escape de ellos, inevitablemente su concepción del mundo se da a partir de su habitar en tales sitios. Las ciudades que se miran en tal universo diegético son espacios que han sido transitados por otros; los personajes siguen las huellas de aquellos que han vivido ahí, lo que han construido las manos de los hombres, el ambiente que han creado; así, todo lo que configura el espacio urbano tiene un carácter móvil, una dromología que permite incidir sobre la visión del entorno; los automóviles, las plazas, las calles, se muestran hechos para el desplazamiento, aún el hogar es una escala para la travesía. Cuando el personaje busca escapar de la cotidianidad, se emplaza en un nuevo espacio, tales heterotopías son las islas donde el sujeto construye un lugar particular. Pero la ciudad tiene también espacios que están hechos para atravesarse, son los no lugares que sirven para el encuentro, que aunque efímero es determinante para la configuración del mundo.

La figuración que se construye en el andar de los personajes wendersianos es principalmente la de una máquina de guerra. Éxota para el que lo diverso es principio estético, nómada para el que ocupar un espacio no significa agotarlo, el movimiento de los personajes implica la construcción de un espacio liso; aquel cuyos puntos de recorrido no estén determinados por la lógica del poder institucional —la de la familia modelo, la del ciudadano promedio—, pero como máquina de guerra están condenados a vagar, a romper y crear nuevos vínculos, a territorializar un espacio en cada movimiento.

En otro orden de ideas, esta investigación se propuso construir el sentido de la itinerancia en el universo filmico de Wim Wenders, para ello hubo que seleccionar un grupo de filmes que fueran representativos de tal universo y establecer líneas de entrecruzamiento entre ellos. En esta segmentación se privilegiaron aquellos filmes donde el realizador alemán profundiza más en la exploración del sentido itinerante, ya que si bien sus últimas obras siguen abordando el problema, es evidente que el propio director se ha vuelto reiterativo en la forma de narrar sus historias, tal vez por su acercamiento a Hollywood, tal vez por cierto agotamiento, sus últimos filmes carecen de la profundidad de aquellos realizados en los años 70 y 80, por esto, la mayoría de los filmes analizados pertenecen a ésta época.

Una primera dificultad para abordar el problema fue conseguir la filmografía del realizador alemán; los que se tenían a la mano eran unos cuantos, por lo que hubo que buscar en todo aquel sitio susceptible de encontrar un dvd, un vhs en buenas o en pésimas condiciones. Del mismo modo se procedió en el ámbito académico, hubo que realizar lecturas, desechar ideas, adoptar nuevas, reconstruir las ya asimiladas.

La mayor parte de los análisis que se han planteado para el problema del viaje en la cinematografía son desde la óptica del género, como el road movie o el cine de aventuras. Yo buscaba otras miradas para abordar el problema. Para proceder al análisis, se buscó un modelo que permitiera acceder al sentido itinerante, se verificaron algunos y finalmente se decidió abordar el tema desde una perspectiva propia que involucrara o hiciera una síntesis de distintos planteamientos hechos por otros analistas. Tal vez la aportación de este trabajo tenga lugar en el intento por esclarecer o mostrar un tema desde un punto de vista teórico que privilegie algunos aportes de disciplinas tales como la filosofía, la antropología y otras; empresa que aún cuando entraña el riesgo de sumar ciertas incompatibilidades teóricas, la propia búsqueda de otras maneras de concebir un problema son motivo alentador para seguir explorando los caminos de perspectivas sociales distintas a las de la formación superior.

Finalmente, esta investigación me permitió esclarecer mis propias concepciones acerca del espacio y del tiempo, sumergirme en el problema, distanciarme de él. Con el transcurso del tiempo di cuenta de mi propio esquema cognitivo; el problema emerge de una idea que madura hasta después de cierto tiempo y es a través del conocimiento de otras miradas que uno puede configurar la propia; una apertura hacia lo otro –textos diferentes a los favoritos, a los conocidos- es la condición hacia un pleno entendimiento de los problemas académicos, humanos. Creo que he ido territorializando un espacio que está destinado a construirse en cada movimiento.

ANEXOS

Matriz metodológica

La realización del capítulo de interpretaciones supone que estas tendrán una base analítica y no especulativa, para ello se trabajó con ciertos fragmentos del universo diegético de la obra de Wim Wenders que sean representativas de tal universo.

Ya bosquejados en el capítulo 1 los elementos significativos de los filmes y la biografía del autor, se procedió a seleccionar aquellas secuencias que compartieron un eje temático a fin de agruparlas en unidades de análisis o de lectura (lexías); que son el resultado de la fragmentación del texto fílmico para establecer una lectura sistemática; esta unidad de lectura se hará con base en aquellos paradigmas o relaciones de elementos icónicos y/o narrativos (Barthes, 1990:54) donde se encuentra representado de manera significativa el sentido itinerante wendersiano. Con el objeto de hacer un estudio global el problema de investigación girará en torno a ciertas vías de acceso que se consideran fundamentales para comprender la concepción del viaje en la obra de Wim Wenders. Tales ejes son:

El sentido espacio temporal. La concepción del espacio y del tiempo en la obra de Wenders se articulará a través de la dimensión ontológica de los personajes, los mitos que actúan como fuerza telúrica para llevarlos al desplazamiento; para ello se requerirá realizar un escrutinio del movimiento y el tiempo dentro del plano cinematográfico, la visión del mundo por la vía cronotópica, la mirada (el punto de vista) del personaje dentro de la realidad enmarcada por la visión del director.

La construcción del vínculo. La experiencia ontológica se da en el encuentro con el Otro, para determinar las afecciones —algunas veces determinadas dromológicamente— de los individuos dentro del dispositivo cinematográfico, del mismo modo se bosquejarán los vínculos establecidos por los personajes cinematográficos, ya que por esta vía se señalan las relaciones entre ellos, además será importante la mirada de estos personajes a través del plano cinematográfico, ya que pone en juego una percepción y una figuración del otro.

El topos de la travesía. Los vínculos y la mirada itinerante suceden en un espacio determinado, donde tiene lugar el habitar del personaje; en la obra de Wenders este espacio está constituido por la ciudad y dentro de ella hay lugares, no lugares, pero también heterotopías; la mirada, los distintos elementos que configuran el entorno, los símbolos y la dromología de este topos que conlleva un ritmo.

La figuración itinerante. La mirada del personaje, su vínculo con el lugar y el tiempo que “vive” —su cronotopía— determinan la articulación entre éste y su entorno —por la vía dromológica—, en su devenir el actante será *nómada, sedentario, turista, éxota*, se vinculará con su mundo desde el arraigo, desde la extrañeza.

La construcción interpretativa de los ejes señalados procederá de tablas de recopilación de los datos que de manera esquemática abordan los problemas más significativos de la obra del autor alemán. Por otro lado, es importante señalar que las líneas de diálogo utilizadas son aquellas que provienen de las traducciones al español que se han hecho de los filmes de Wim Wenders.

Tabla I



Filme – Unidad lectura	de	Paris Texas (1984). Secuencia inicial donde vemos a Travis caminando por el desierto. Secuencias finales donde Travis reúne a su ex mujer e hijo.
Diégesis		Travis y su hijo Hunter buscan a Jane y después de encontrarla en un peep show, Travis decide dejar al hijo con la madre y partir. La resolución del conflicto que llevo a la separación de la pareja se da durante una conversación en el peep show; él expone las razones de la ruptura y su partida; del mismo modo deja un mensaje de despedida para Hunter.
Planos		Plano Total de Travis (él se encuentra en la habitación de un hotel grabando un mensaje para Hunter; esta en claroscuro, por la ventana se divisa una autopista). Plano Total de Hunter escuchando el mensaje. Planos medios y Close Up de conversación de Travis y Jane. Plano Total de Travis fuera del hotel mirando hacia el mismo. Plano Total de Travis alejándose en la autopista.
Punto de vista		En el diálogo en el peep show Travis se encuentra de espaldas al espejo que divide la conversación ambos (no mira directamente a Jane) Jane mira hacia abajo llorando y voltea a mirar a Travis cuando este le dice el motivo de su partida. Hunter mira hacia la grabadora en el mensaje de su padre y luego hacia la ventana. Cuando viaja en el auto por la carretera Travis mira el horizonte.
Vínculo		Travis recupera el vínculo con el mundo a través del encuentro con su hijo. Va al encuentro con el Otro (su familia) en el cual experimenta una visitación (Hunter, Jane)
Eje actancial		Travis (Sujeto) busca a Jane mujer (Objeto). Hunter (Sujeto) busca a Jane madre (Objeto). Travis (Destinador) lleva a Hunter (Destinatario) al encuentro con su madre.
Líneas diálogo	de	<p>1. <i>Travis a Hunter:</i> “Hunter, soy yo. Tenía miedo de no poder decirte lo que quería decirte en persona, así que voy a intentar hacerlo de esta manera: cuando te vi por primera vez en casa de Walt, tenía grandes esperanzas. Esperaba poder mostrarte que yo era tu padre. Tú me mostraste que lo era. Pero la esperanza más grande que tenía no se hará realidad, eso lo sé ahora. Debes estar con tu madre./ Fui yo quién los separó y mi obligación es volver a juntarlos/ Pero no puedo quedarme contigo. Jamás podría enmendar lo ocurrido. Así es como es. Ni siquiera recuerdo lo que ocurrió, es como un vacío en mi memoria. Pero me dejó solo de una forma que aún no he superado. Y ahora mismo, tengo miedo. Tengo miedo de irme de nuevo. Tengo miedo a lo que pueda encontrar. Pero tengo aún más miedo, a no enfrentar este miedo. Te quiero Hunter.”</p> <p>2. <i>Travis a Jane:</i> “... ella le dijo que soñaba con escapar. Era con todo lo que soñaba: escapar. Se imaginaba sola por la noche, corriendo desnuda por una autopista. Corriendo por los campos, por los lechos de los ríos, corriendo constantemente. Y siempre que estaba a punto de escapar, él estaba ahí. La detenía de alguna forma... él estaba sorprendido. Ya no sentía nada, lo único que quería era dormir</p>

	y por primera vez deseaba estar lejos de ahí. Perdido en el interior de un país inmenso donde nadie lo conociera, algún lugar donde no hubiera un idioma ni calles. Y soñaba con este lugar sin saber su nombre. Y cuando se despertaba estaba ardiendo. Había llamas azules quemando las sábanas de su cama. Corría a través de las llamas hacia las únicas dos personas que amaba, pero habían desaparecido. Sus brazos estaban ardiendo y corría fuera a revolcarse en el suelo mojado, y luego corría, nunca miraba atrás al fuego. Solo corría, corría hasta que salía el sol y ya no podía seguir corriendo. Luego cuando se ponía el sol, volvía a correr. Corrió así durante 5 días, hasta que cualquier señal del hombre había desaparecido.”
Topos (lugar)	Ciudad de Houston. Cuarto de hotel. Peep Show donde labora Jane.
Figura	Travis. Nómada
Símbolos	Hotel donde Travis y Hunter refuerzan su vínculo (Isla) ; Peep Show donde Jane cree haber encontrado el lugar para habitar (Caverna); Travis reconoce el miedo y su deber de enfrentarlo (Caída) Travis yéndose en auto (Carro y Nave)

Tabla II



Filme – Unidad de lectura	Alicia en las ciudades (1973). El personaje es revelado por aquello que lo trajo a América, parte hacia Alemania y en el camino recapitula sobre la imposibilidad de asimilar el entorno. En el inicio del viaje trata de enseñar a Alicia otro idioma.
Diégesis	Philip Winter es un escritor que pretende realizar una historia sobre los paisajes americanos; no puede realizar la historia, sólo tomar fotografías. Ante la dificultad de escribir decide regresar a Alemania. En el aeropuerto conoce a una mujer que después le dejará a una niña. Ante de partir hace una escala en el apartamento de una amiga. Busca refugio y comprensión sobre aquello que no alcanza a entender.
Planos	Planos totales para descubrir al personaje. Planos medios y Acercamientos para revelar su visión sobre el entorno.
Punto de vista	Winter (Yo) habla a los otros, el editor, su amiga (Tú) sobre su percepción de la realidad (ello)
Vínculo	Winter percibe la realidad desde el desarraigo.
Eje actancial	Winter (Sujeto) desea asimilar el entorno (Objeto)
Diálogo	<p>1. <i>Niño a Winter</i>: “Amigo, ¿Para qué tomas fotografías?” <i>Winter</i>: “Nada más” <i>Winter en el automóvil</i>: “Fotografías, no muestran lo que en realidad se observa... Tomando fotografías se elimina lo que no se soporta... ¿Hablo solo? Más bien me escucho” <i>Editor a Winter</i>: “Hola Phil, ¿Cómo vas con tu historia?” <i>Winter</i>: “no la he terminado aún, pero tomé muchas fotos y notas” <i>Editor</i>: “no habla que tomar fotos, sólo escribir una historia” <i>Winter</i>: “Si lo sé, pero la historia es sobre cosas que se ven, imágenes” <i>Editor</i>: “Has viajado 4 semanas y todo lo que tienes son un montón de fotos, se supone que debes escribir, fotos se consiguen donde sea. Debas escribir sobre paisajes americanos” <i>Winter</i>: “Cuando viajas por América, algo sucede con tantas imágenes que ves. La razón de tantas fotos es parte de la historia, no puedo explicarlo ahora”</p> <p>2. <i>Winter a su amiga</i>: “Lo arruiné todo, fue un viaje terrible. En cuanto dejas Nueva York, nada cambia, todo es igual, en especial sobre la idea de que se puede cambiar. Perdí la idea por completo. Pensé que seguiría en el camino para siempre. A veces juraba que volvería</p>

	<p>al día siguiente y entonces seguía adelante escuchando ese maldito radio y por las noches en un hotel igual a cualquier otro. Veía la cruel televisión y perdía contacto con el mundo.</p> <p><i>Amiga:</i> "Lo haces desde hace mucho, no necesitas cruzar América para eso. Pierdes el toque cuando pierdes tu identidad y eso pasó hace mucho. Por eso siempre necesitas pruebas, pruebas de que existes. Tratas tus historias y experiencias como si fueran huevos crudos. Como si solo tú experimentarás cosas. Y por eso sigues tomando esas fotos para tener más pruebas de que fuiste tú quién vio algo. Por eso viniste aquí, para que alguien escuche las historias que en realidad te dices a ti mismo. A la larga eso no es suficiente querido"</p> <p><i>Winter:</i> "Es cierto, las fotos tienen que ver con probar algo. A veces al esperar que la foto se revele me siento enfermo, con la ansiedad de comparar la foto con la realidad pero aún al compararla no siento alivio. Las fotos nunca captaban la realidad"</p> <p><i>Amiga:</i> "Yo tampoco entiendo como se vive, nadie me enseñó... Cuando llegas a un cruce de calles en esta ciudad es como llegar a un claro en un gran bosque"</p> <p><i>Winter:</i> "¿Qué dice aquí?" Alicia: "sueños, eso no cuenta, sólo cosas que existan"</p>
Topos (lugar)	Ciudad. Hotel. Autopista. Oficina. Aeropuerto. Apartamento.
Figura	Éxota.
Símbolos	Agua, Carro, Nave, Avión,

Tabla III



Filme – Unidad de lectura	Alas del deseo (1987). Secuencia de los ángeles Daniel y Cassiel reflexionando sobre el sentido del tiempo y lugar, el primero pide a una fuerza superior ser hombre. Secuencias de Cassiel donde es testigo del recuerdo de un anciano y del suicidio de un joven. Secuencia donde un ala es restigo de la historia. Secuencia de Daniel donde observa a Macion en el trapecio y después la mira en una tertulia con sus compañeros de circo.
Diégesis	Los ángeles han sido testigos del devenir humano. Oyen y sienten lo que estos piensan y sienten.
Planos	Planos Largos y Totales para mostrar el entorno. Acercamientos para percibir las afecciones humanas.
Punto de vista	La mirada de los ángeles
Vínculo	Apertura de los ángeles a las afecciones humanas.
Eje actancial	Daniel (sujeto) busca una historia humana (objeto)
Diálogo	1. <i>Cassiel</i> : “Recuerdas la primera vez que vinimos” <i>Daniel</i> : “La historia no había comenzado, dejábamos pasar las mañanas y las tardes y esperábamos. Pasó mucho tiempo antes de que el río hallará su lecho y el agua estancada comenzará a fluir. El valle del río primigenio. Un día, aún recuerdo, se derritió el glaciar y los icebergs se fueron hacia el norte. Vi pasar a un árbol aún verde con un nido de ave vacío. Por miles de años sólo los peces saltaban, luego vino el momento en el que se hundió el enjambre de abejas. <i>Cassiel</i> : “Un tiempo después los dos ciervos se pelearon esta orilla. Luego la nube de moscas y los cuernos como ramas, que flotaban en el río. Lo único que volvió a crecer fue pasto sobre los cuerpos de los gatos monteses, los jabalís y los búfalos. ¿Recuerdas una mañana, como de la sabana, con la frente llena de pasto, apareció el bípedo, nuestra imagen, que tanto esperábamos? Y su primer grito ¿Fue Ah, Oh, o solo un gemido? Al fin nos podíamos reír por primera vez y a través del grito de este hombre y el llamado de sus seguidores aprendimos a hablar.” <i>Daniel</i> : “Una larga historia. Arriba en el cielo, el sol, el relámpago, el trueno; y abajo en la tierra, los hogares, los saltos, los bailes en círculos, los signos, la escritura. Luego uno de ellos

	<p>se escapo del círculo y corrió hacia delante. Mientras corría hacia delante, tambaleándose quizá de alegría, parecía libre y nos reíamos con él. Pero de pronto, corrió en zigzag y volaron las piedras. Con su huida comenzó otra historia: la de las guerras.”</p> <p><i>Cassiel</i>: “Aún continúa, pero la primera historia, la del pasto, la del sol, la de los saltos y los gritos... ¿Recuerdas que un día construyeron la autopista que luego vio la retirada napoleónica y luego fue pavimentada? Hoy está cubierta de pasto y hundida como un pasaje romano, con marcas de tanques también”</p> <p><i>Daniel</i>: “Pero ni siquiera éramos espectadores. Siempre fuimos muy pocos”</p> <p><i>Cassiel</i>: “¿En verdad quieres...?”</p> <p><i>Daniel</i>: “Sí, quiero una historia para mí. Quiero transmutar lo que mi mirada sin tiempo me enseñó para sostener un vistazo, un grito corto, un olor agrio. Estuve afuera demasiado tiempo. Ausente demasiado tiempo. Demasiado tiempo fuera del mundo. Déjame entrar en la historia del mundo, aunque sea para tener una manzana en la mano. Mira esas plumas, mira en el agua, ya casi desaparecieron. Mira, las marcas de las llantas en el asfalto y el cigarrillo pagado rodando. El río primigenio se ha secado y solo tiemblan las gotas de lluvia hoy. ¡Muerte al mundo detrás del mundo!</p> <p>2. Cassiel escucha a un anciano: “Sólo los caminos romanos llevan a alguna parte, sólo las rutas más antiguas llevan a alguna parte. ¿Dónde está la parte superior del pasaje? Hasta las llanuras, hasta Berlín tiene pasajes secretos y sólo allí comienza mi país, el país del cuento. ¿Por qué no ven todos desde la infancia los pasajes, las puertas y las grietas en el suelo y en el cielo? Si todos vieran eso habría una historia sin asesinatos ni guerras”</p> <p>3. Cassiel escucha a joven: “¿El Este? Está en todos lados. Qué gente rara, están gritando. La verdad no me importa. Todos estos pensamientos. Prefiero ya no pensar. Lo haré ¿Por qué?”</p> <p>4. Daniel escucha a Marion: “Tan solo poder decir, como ahora, ¡Estoy contenta! Tengo una historia y seguiré teniendo una.”</p>
Topos (lugar)	Calles y puentes que cruzan un río. Muro de Berlín. Calles y edificios actuales y pasados (destruidos) de Berlín. Circo.
Figura	Itinerante. El ángel Daniel es máquina de guerra que busca territorializar el mundo.
Símbolos	Agua, Nave, Isla, Pájaros, Ala, Fuego, Trapecio.

Tabla IV



Filme – Unidad de lectura	Tan lejos, tan cerca (1993). Secuencia del ángel Cassiel donde observa la ciudad de Berlín. Secuencia de Raphaela y Cassiel conversando mientras muere un hombre. Secuencia donde Cassiel observa lo que acontece en los departamentos y el pasillo de un edificio. Secuencia de anciano y mujer en la casa del primero.
Diégesis	El ángel Cassiel escucha a los seres humanos. Otro ángel, Raphaela, ve morir a un hombre. Cassiel percibe el transcurrir del tiempo en el lugar donde habita un hombre mayor.
Planos	Panorámica de la ciudad de Berlín. Planos totales y medios donde se describe el espacio y se mueven los personajes. Acercamientos para detallar las afecciones humanas. Planos Totales y Planos Largos para describir la ciudad de Berlín contemporánea y antigua. Acercamiento al Ala.
Punto de vista	La mirada de los ángeles es una contemplación sobre la percepción humana del devenir del tiempo y del espacio.
Vínculo	Los ángeles perciben el dolor humano; escuchan las reflexiones que este hace sobre su entorno, sobre su espacio.
Eje actancial	
Diálogo	<p>1. Raphaela: “Para todo hay un momento, un momento para cada propósito en el paraíso; hay un momento para nacer, un momento para morir, un momento para matar, un momento para sanar; un momento para llorar, un momento para reír, un momento para buscar, un momento para callar; un momento para hablar, un momento para amar”</p> <p>Cassiel: “Sí nuestras lágrimas pudieran ayudarlos Raphaela, si pudiéramos dar luz a su oscuridad de vez en cuando”</p> <p>2. Cassiel escucha a un detective -que espía a una madre, Hanna, y su hija- decir: “Alguna vez los nómadas se aburrían tanto que un día dijeron “construyamos aquí y allá esas horribles ciudades hechas de piedra de tal modo que nuestro cansancio quede en las plazas y en las calles, en las casas y en los departamentos. ¡Porque estamos vacíos y acabados! ¿Cómo se le llama a eso? Perseguir al viento. Es necesario algo nuevo, algún tipo de alegría.</p> <p>3. Cassiel escucha a Hanna en una visita a su antiguo chofer, Konrad: “En algunos lugares, es como si el tiempo deseara demorarse.</p>

	<p>No es que no pase, sino que avanza de manera distinta. Quizá sea en lugares donde la gente alguna vez trabajó, habló y maldijo. Un día estos lugares dejaron de tener importancia, entonces comenzó la lucha contra el mal”</p> <p>4. Cassiel escucha a Konrad a su automóvil: “Aún eres un rapaz construido en 1938... recuerdo lo que ocurría en el mundo cuando apareciste”.</p>
Topos (lugar)	Ciudad, camper, apartamentos, casa abandonada.
Figura	
Símbolos	Carro, caverna, hogar, agua

Tabla V



Filme – Unidad lectura	En el transcurso del tiempo. (1976) El sentido del tiempo y del espacio por la vía de la historia personal de dos sujetos itinerantes.
Diégesis	Robert Lander, pediatra que maneja a toda velocidad, se encuentra con Bruno Winter, mecánico de proyectores ambulante, después de un accidente del primero viajan juntos por la frontera que divide la Alemania Occidental de la Oriental.
Planos	Plano Total de Robert manejando a gran velocidad. Planos Totales y Medios donde vemos a Bruno asearse. Plano medio de conversación de Bruno y Robert. Plano Total de Robert y Bruno en el camión. Planos Totales y acercamientos de Robert y Bruno viajando en motocicleta. Planos Totales y Medios de Winter en su antigua casa. Planos Medios de Robert y Winter donde este último reflexiona.
Punto de vista	La mirada de los personajes se articula sobre una cierta asimilación y distancia del entorno
Vínculo	El vínculo entre ambos personajes se va construyendo poco a poco y termina en una pelea.
Eje actancial	
Diálogo	<p>1. Robert: “¿Hace cuánto que visitas los cines?” Bruno: “Dos años” Robert: “¿Solo? ¿Y tu residencia o base?” Bruno: “El camión está registrado en Munich, allí lo compré” Robert: “¿Cómo te va trabajando por tu cuenta?” Bruno: “La libro cada vez mejor” Robert: “No podría hacer eso”</p> <p>2. Bruno: “¿Qué haces aparte de piloto de pruebas?” Robert: “Soy pediatra” Bruno: “¿Qué?” Robert: “Cómo médico de niños... Me separé de mi esposa en Génova” Bruno: “No te pregunté eso. No necesitas decírmelo.” Robert: “¿Que quieres oír?” Bruno: “¿Quién eres?” Robert: “Soy mi historia”</p> <p>3. Robert: “¿Tienes que ir a ese cine ahora?” Bruno: “No” Robert: “Entonces vayamos a otro lado” Bruno: “¿A Génova?” Robert: “No necesariamente” Bruno: “¿A dónde entonces?” Robert: “¿Dónde creciste” Bruno: “En el Rhin” Robert: “¿Sólo, con tu madre?”</p>

	Robert: "Entonces vayamos para allá" 4. Bruno: "Estoy contento de haber ido al Rhin. Por primera vez me veo como alguien que ha recorrido cierto tiempo y este tiempo es mi historia. Este sentimiento me reconforta"
Topos (lugar)	Pueblos, carreteras, casa, cines, cafetería.
Figura	Nómada
Símbolos	Agua, caverna, isla, carro, nave

Tabla VI



Filme – Unidad de lectura	Falso Movimiento (1975). Secuencia donde se establece el pueblo natal de Wilhelm. Secuencia donde se despidió de la madre. Secuencia de Wilhelm y amigos caminando por la pendiente de una montaña. Secuencia de Wilhelm despidiéndose de las mujeres del grupo y reflexionando en soledad.
Diégesis	Wilhelm es un joven que busca convertirse escritor, se encuentra desarraigado del mundo y parece no temer esto. En su periplo se encuentra con distintos personajes, cada uno de ellos le lleva a reflexionar sobre lo que ha vivido.
Planos	Panorámicas para mostrar el pueblo natal de Wilhelm. Planos Totales y Medios para mostrar el espacio y el tiempo del personaje. Plano secuencia para las conversaciones de Wilhelm y amigos. Plano Medio para la despedida en el auto y en la plaza pública. Plano Largo con montaña en segundo plano para describir la soledad.
Punto de vista	La mirada de Wilhelm es de escrutinio y extrañamiento respecto al entorno. Así también la de los otros personajes, que también intentar comprender la del joven.
Vínculo	Wilhelm se relaciona con una cierta impasibilidad ante sus semejantes, se siente desarraigado del mundo humano, aunque intenta asimilarlo.
Eje actancial	Wilhelm (sujeto) desea comprender el entorno (objeto) a través del contacto con los hombres.
Diálogo	<p>Madre: “Quiero que te vayas. Venderá la tienda a un supermercado y te daré una parte. No tienes que decir nada, querido Wilhelm. Espera hasta que ya no puedas y no pierdas esa inquietud y descontento tuyos. Los necesitarás para escribir”</p> <p>Wilhelm: “Al dejar mi pueblo natal sentí vivir por primera vez, aunque sin la melancolía de la gente. Había olvidado a Janine, a quién había herido por su vestimenta. Mi madre empacó mi equipaje, arriba puso dos libros, de Eigendorf y Flaubert. Decidí que al irnos no le quitaría el brazo como siempre cuando me abrazara. En el taxi me exhortó a no dejarme intimidar por la gente si insistía en lo útil de un doctor o un carpintero y en mi vida inútil. Los hombres de oficios fijos le recordaban a caracoles secos en pasto recién cortado. La escuchaba, más mi pensamiento ya no estaba allí.... De pronto me quería peinar en el tren. Esperé a que partiera. La recordaría mejor en algún otro lugar. Que se alejara para poder sentirla”</p> <p>Wilhelm a Laertes: “¿Puede escribir alguien alejado de la política?” Laertes: “Si puede describir su alejamiento, no parecería natural”</p>

	<p>Wilhelm: “Es la historia del pensamiento occidental. La política se me escapó cuando empecé a escribir. Traté de escribir políticamente y vi que me faltaban palabras. Las palabras no me decían nada. No tenía ningún sentimiento. Pensaba que era parte de mí. Escribía mientras los políticos progresistas hablaban, sin apoyo pues no lo dominaba y estaba inactivo. Era inútil.” Laertes: “Pero era una buena razón para activarse políticamente y escribir poco a poco.” Wilhelm: “Pero escribir me hizo notar que no podía formular mis necesidades políticamente. Los políticos no las despertaron, solo los poetas.” Laertes: “¿Qué le importan al mundo tus necesidades personales?” Wilhelm: Todos tienen necesidades personales, a mi solo me interesan las vitales” Wilhelm: “Pero no se puede satisfacer en oposición a las que maneja la política.” Wilhelm: “Si solo se pudiera unir lo político y lo poético.” Anciano: “Sería el fin de los anhelos”.</p> <p>Theresa: “¿Viste esas plumas en el sendero?” Wilhelm: “Sí, ¿Por qué?” Theresa: “¿Notaste algo?” Wilhelm: “No me fijé bien” Theresa: “Veo que no te das cuenta de mucho” Wilhelm: “Cierto. Seguido tengo que hacer un esfuerzo consciente. Todos perciben más detalles que yo.” Theresa: “¿Y aún así quieres ser escritor?” Wilhelm: “Sé que no tengo “poder de observación”. Pero creo que tengo la virtud de una especie de visión erótica, de pronto se me ocurre algo que nunca había visto, y no es solo una visión, sino que trae un sentimiento consigo. Eso es lo que llamó visión erótica. No escribo solo lo observado sino lo experimentado. Por eso quiero ser escritor.”</p> <p>Wilhelm: “En lugar de desesperarme me puse estúpido. Veía estúpida a la gente desesperante. Aún así me movía por el paisaje de concreto como si fuera el héroe. Me pareció incomprensible como en el supermercado, en los juegos de niños, tras las ventanas, todos en este país y no sólo en este país podían soportar la vida”</p> <p>Theresa: “¿Adónde irás?” Wilhelm: “Vi una foto del pico Zug en el periódico. Nunca he estado en montaña tan alta como el pico Zug. Hay un funicular que sube” Theresa: “¿Sí te pido que te quedes?” Wilhelm: “Sé que te querré mucho algún día... Mignon, mañana me voy. Tienes que decidir que hacer. Tú amigo ya no aparecerá. ¿Cómo nos separamos?” Theresa: “En algún sitio entre la multitud” Wilhelm: “¿Dónde está tu multitud?” Theresa: “También me desconcierta, pensé que estaría tan lleno que no podríamos caminar uno junto al otro. ¿Nos volveremos a ver?” Wilhelm: Es absolutamente vital”</p> <p>Wilhelm: “Dije a Theresa que me quedaría en Alemania pues la conocía poco para poder escribir. Pero eso fue una excusa. Sólo quería estar solo para estar estúpido sin interrupciones. Sobre el pico Zug esperaba un acontecimiento o un milagro pero no hubo tormenta. ¿Por qué huí, por qué estaba aquí y no con los otros? ¿Por qué amenacé al viejo en lugar de dejarlo contar más? Me pareció esto como si hubiera desaprovechado algo y siempre desaprovechaba algo en cada nuevo movimiento.”</p>
Topos (lugar)	Pueblo, mar. Ciudad. Montaña. Ciudad. Montaña.

Figura	Éxota
Símbolos	Carro, nave, ascensión

Tabla VII



Filme – Unidad de lectura	El Fin de la Violencia (1997). Secuencia de Mike Max controla distintas producciones desde su ordenador. Secuencia de Mike viviendo con inmigrantes centroamericanos.
Diégesis	Mike Max es un director de cine que controla todo desde el ordenador. A pesar de vivir en la misma casa su esposa no soporta más la soledad y le avisa que va a dejarlo. A raíz de un supuesto crimen Mike terminará viviendo con inmigrantes centroamericanos y deambulando por la ciudad.
Planos	Acercamientos para mostrar el mundo de Mike director de cine. Planos Medios y Largos para mostrar su deambular por la ciudad.
Punto de vista	El personaje supone tener una mirada omnipresente sobre todo su entorno, cuando vive de manera precaria con los inmigrantes se transforma su mundo.
Vínculo	Separado de sus semejantes para después aprehender el mundo humano.
Eje actancial	
Diálogo	<p>Mike: “Algo acerca de ese día me recordó cuando yo era niño. Vivíamos cerca del mar. En un pequeño pueblo. Muchos botes pesqueros. Una sala de cine. Mi hermano pescaba. Yo veía películas. Me hacían pensar en que haríamos si nos atacaran. De pronto, sentí que éramos vulnerables a tiburones, submarinos nucleares una invasión alienígena. El enemigo podría llegar de cualquier parte. De la tierra, del agua, del aire, de China. Ya no podría confiar en nadie.” Llamada: “Mike, ya revisé todo, no hay absolutamente nada que hacer.” Mike: “¿No pudiste encontrar una salida?” Llamada: “Mira, puedo llamar a Tokio en tu nombre” Mike: “No. Creo que he estado un poco nervioso desde entonces. Mirando sobre mi hombro, siempre listo para un ataque súbito.” Mike: “Claire, adelante”... Paige: “Me voy” Mike: “¿A dónde vas?” Paige: “Te dejo” Mike: “¿Qué?” Paige: “Te voy a dejar, ya no puedo conseguir tu atención y ya no sé si la quiero” Mike: “¿A dónde irás? Paige: “A Guatemala” Mike: ¿Guatemala? Tienes deseos de ver mugre” Paige: “Vida. Tengo deseos de ver vida. Vida verdadera” Mike: Voy a subir... espera un minuto tengo una llamada”</p> <p>Mike: “Uno nunca se imagina como van a afectarte las cosas. Cuando era niño, las películas me asustaban a muerte, así que cuando</p>

	crecí, me metí en el negocio del cine. Convertí lo que se podría llamar un miedo básico a los extraños en una empresa multimillonaria. Después de todo la paranoia es nuestra exportación principal. Todos necesitamos un enemigo. Hasta ahora comencé a entender que no hay enemigos, ni extraños, sólo un mundo extraño”
Topos (lugar)	Mansión. Oficina (virtual).
Figura	Sedentario
Símbolos	Agua, Isla, Nave.

Bibliografía

- Amount, Jacques y Michel Marie (1990) *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
- _____, et.al. (1996) *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Augè, Marc (2004) *Los no lugares, espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa.
- _____. (1998) *El viajero subterráneo, un etnólogo en el metro*, Barcelona: Gedisa.
- _____. (1998) *El viaje imposible, el turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl (2003) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1990) *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.
- _____. (2002) *Mitologías*, México: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (2003) *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI.
- Beristáin, Helena (1998) *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- Boujut, Michel (2001) *Wim Wenders. Un viaje a través de sus películas*, México: Ediciones Sin Nombre.
- Campbell, Joseph (1997) *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, México: FCE.
- Casas, Quim (1996) "El recambio generacional: los nuevos cineastas", en: *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, Volumen XI, Madrid: Cátedra Signo e imagen.
- Cassetti, Francesco y Federico Di Chio (1991) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- _____. (1989) *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1984) *La imagen movimiento*, Barcelona: Paidós.
- _____. y Felix Guattari (2000) "Tratado de nomadología: la máquina de guerra" en: *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- Durand, Gilbert (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: FCE.
- _____. (1989) "La creación literaria, los fundamentos de la creación" En: *El retorno de Hermes, hermenéutica y ciencia humanas*, Alain Verjat (comp.), Barcelona: Anthropos.
- Gaos, José (1973) *Historia de nuestra idea del mundo*, México: FCE.
- Foucault, Michel (1999) "Espacios otros" en Versión no. 9, *Comunicación e interacción: política del espacio*, México: UAM-X.
- Heidegger, Martin (2004) *Ser y tiempo*, Santiago: Universidad de Valparaíso.
- Levinás, Emmanuel (2000) *La huella del otro*, Barcelona: Taurus.

Lizarazo, Diego (2004) *La fruición fílmica, estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México: UAM.

Mier, Raymundo (2004) *El viaje: genealogía y augurio de la mirada antropológica*, En prensa.

_____ (1995) "Hacia una percepción sin intensidades. La proximidad cotidiana de la imagen" en: *Imágenes, representaciones y subjetividad*, Revista Política y Cultura no. 4, México, UAM-X.

Rivero, Paulina (2001) "Apuntes para la comprensión de la hermenéutica en Heidegger" En: *Theoría* no. 11-12, México: UNAM-FFYL.

Sadoul, Georges (2000) *Historia del cine mundial*, México: Siglo XXI.

Segalen, Victor (1989) *Ensayo sobre el exotismo, una estética de lo diverso*, México: FCE.

Sennet, Richard (1997) *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial.

Stam, Robert, et.al. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.

Steiner, George (1999) *Heidegger*, México: FCE.

Tarkovski, Andrei (1993) *Esculpir el tiempo*, México: CUEC-UNAM.

_____ (1998) *Cuadernos de la Cineteca*, México: CONACULTA.

Verjat, Alain (1989) "Por una ciencia del hombre" En: *El retorno de Hermes, hermenéutica y ciencia humanas*, Barcelona: Antrophos.

Virilio, Paul y Sylvère Lotringer (2003) *Amanecer Crepuscular*, Buenos Aires: FCE.

_____ (1993) *El arte del motor*, Buenos Aires: Manantial.

_____ (1993b) *La inseguridad del territorio*, Buenos Aires: La Marca.

_____ (1989) *La máquina de visión*, Madrid: Cátedra.

_____ (1997) *Velocidad de liberación*, Buenos Aires: Manantial.

Wim Wenders (1998) *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México: CONACULTA.

Wim Wenders (2005) *El acto de ver*, Barcelona: Paidós.

Wim Wenders (1995) *Una retrospectiva*, México: Goethe Institut.