

***Tokio-Ga*: Un viaje en primera persona (un diario filmado sobre la ausencia)**

José Antonio Hurtado

Desde sus inicios, Wenders ha ido perfilando una vasta cartografía fílmica que no conoce fronteras y que se ha configurado a través de un largo y dilatado periplo cinematográfico que, si se me permite la metáfora, es un verdadero viaje a través del espacio y del tiempo. Además de recorrer medio mundo filmando y elaborar un discurso fílmico sobre el movimiento y el desplazamiento, su obra es también un trayecto simbólico por la historia del cine, que no es sino la fuente de la que se nutren las imágenes de este empedernido cinéfilo: los primitivos, la *Nouvelle Vague* y toda la modernidad europea, los clásicos americanos con John Ford a la cabeza, Fritz Lang y, cómo no, Yasujiro Ozu¹

Tokio-Ga (Wim Wenders, 1985) responde al modelo expuesto y es un jalón más en ese itinerario que nos confirma el carácter errante, como si fuera uno de sus personajes, del Wim Wenders cineasta. En esta película, emprende un doble viaje, tanto a la capital nipona como al universo de Ozu, uno de sus sagrados referentes cinematográficos. En el origen del proyecto confluyen azar y necesidad, las materias primas que son consustanciales a las mejores creaciones. Unos quince años antes, Wenders tuvo la impactante experiencia de ver en una sala de Nueva York, en un día de lluvia, una de las obras esenciales de Ozu: *Cuentos de Tokio* (Tokyo monogatari, Yasujiro Ozu, 1953), hasta tal punto que salió del cine

con lágrimas en los ojos. Poco después, pudo contemplar en el MOMA otros cinco títulos suyos. Descubrió, como si fuera una revelación, que el cine con el que había soñado —un cine ideal donde la mirada y el sueño se entremezclan estrechamente—, pero del que no creía que fuera posible su existencia, se materializaba en las imágenes de Ozu. De ahí que no nos resulten extrañas las palabras que inauguran el comentario presente a lo largo del transcurso del film (por cierto, recitado con su propia voz, una voz que suena frágil, melancólica, sobria y llena de emoción) y que se superponen, como si de una música celestial se tratase, a los títulos de crédito de *Cuentos de Tokio*: «si existiera en nuestro siglo lugar para lo sagrado, si existiera algo parecido a un tesoro sagrado del cine, para mí habría de ser la obra del director japonés Yasujiro Ozu [...] Para mí, nunca antes, ni nunca desde entonces ha estado el cine tan cerca de su propia esencia y de su objetivo: presentar una imagen del hombre de nuestro siglo. Un imagen útil, auténtica y válida, en la que no solo se reconozca, sino de la que, sobre todo, pueda aprender sobre sí mismo»²

Para que tan profunda impresión se convirtiese en necesidad de filmar acerca del cineasta japonés, solo hacía falta que llegase una oportunidad. Y de nuevo el azar: fue invitado a Tokio para participar en una semana de cine alemán. A ello hay que añadir su deseo de continuar con su experiencia del *directo* tras dos significativos y lúcidos cortometrajes documentales, realizados para el programa de televisión *Cinéma, Cinémas: Reverse Angle. New York City, March 1982/ Quand je m'éveille* (1982) y *Chambre 666* (1982), los cuales, junto a *Tokio-Ga* y agrupados bajo la denominación genérica de *diarios cinema-*

tográficos, integran un sugerente tríptico que, a modo de ejercicio metalingüístico, toma como objeto de reflexión el propio cine³

Y una vez allí ¿Por qué no Tokio? ¿Y por qué no Ozu? Aunque según él la idea del film surgió de manera espontánea, Wenders estaba, a la luz de todos estos datos, (pre)destinado a coger su cámara para adentrarse en el mundo de Ozu. Este *viaje* se desarrolla entre 1983 y 1985 —desde que comenzó a filmar hasta el montaje final—. Entre el rodaje, que duró unas tres semanas, y la postproducción, que se prolongó durante varios meses, dirigió en Estados Unidos, fruto de esa experiencia viajera que es una de sus señas de identidad, su célebre *road movie Paris, Texas* (1984). Su idea inicial era montar al mismo tiempo ambos filmes en Berlín, pero le fue imposible llevar a cabo la tarea que se había propuesto: solo reanudó el montaje una vez que se presentó *Paris, Texas* en el Festival de Cannes, donde obtuvo la Palma de Oro. Debido al tiempo transcurrido desde su estancia en Tokio, Wenders afirma que no reconocía sus propias imágenes, que era como si las hubiera filmado cualquier otra persona, y tenía enormes dificultades para reencontrar su propia subjetividad, la mirada emocional del film. Además puntualiza que se dio cuenta de que era más difícil montar un documental que una ficción, ya que resulta más duro dar forma a las imágenes para que tengan un ensamblaje coherente y lógico.

No obstante, a pesar de las advertencias de su autor (afortunadamente vanas ya que no se vislumbran los problemas que menciona), *Tokio-Ga* es una excelente obra que se constituye en su tercer y más complejo diario filmado, tras los dos anteriormente citados.

Tokio-Ga (Wim Wenders, 1985)





Tokio-Ga (Wim Wenders, 1985)

Tras su *visita filmica* a Tokio, en forma de íntimo cuaderno de viaje en busca del rastro de Ozu⁴, Wenders recalca de nuevo en Alemania. Es la vuelta al hogar: Berlín y los ángeles que lo habitan antes (*El cielo sobre Berlín*, 1987) y después (*Tan lejos, tan cerca*, 1993) de la caída del muro. Antes de regresar a sus raíces germánicas se enfrenta (como confirma el sentido comentario, firmado de su puño y letra, que sobrevuela —y puntúa— las imágenes) a la llamada de Ozu, aunque en su aventura se encuentra, al igual que los personajes del film de Sofia Coppola, perdido en la traducción a la hora de captar el paisaje nipón, poblado de signos con interrogante, difíciles de descifrar para una mirada foránea.

Por lo tanto, como ocurre en todo su cine, es la historia de un viaje, en este caso, un viaje a una ciudad —pero también en el tiempo, hacia el pasado, en busca de uno de los grandes e insignes nombres de la historia del cine—, con la intención a su vez de encontrar las huellas, las del

maestro venerado, en el Japón contemporáneo, cuyo paradigma es Tokio, una caótica, extraña y gran metrópoli con sus aglomeraciones y contradicciones.

Aunque en el comentario se niegue que sea un peregrinaje a los *santos lugares*, Pedraza y López Gandia (1986:7) afirman con rotundidad que «no importa lo que diga: es una peregrinación, en la que ni siquiera falta la visita a la tumba del maestro, el llanto de sus elegidos, la mostración de las reliquias —el cronómetro de Ozu, conservado religiosamente por un miembro de su equipo». *Tokio-Ga* es, en ese sentido, una aproximación extremadamente personal, que respira una explícita devoción, no exenta de ternura, por Ozu y lo que representa, incluido ese Tokio del pasado que se muestra en sus filmes.

A Wenders le impulsa el propósito de hallar el espíritu y el ambiente tan característicos de los retratos filmicos de su cineasta predilecto, y para ello vaga por una ciudad que es el Tokio de Ozu treinta años después, tomando como referente *Cuentos de Tokio* —también conocida en España como *Viaje a Tokio*—, algunas de cuyas imágenes abren y cierran *Tokio-Ga* (en concreto, las que corresponden al inicio y clausura del film). Pero el Tokio que muestra Ozu en sus películas, en particular las posteriores a la guerra, no es sino un fantasma. De hecho, estaba en proceso de desaparición, mutando rápidamente: Ozu no hace sino hablarnos, a través de sus historias de familia, del declinar del Japón tradicional. Y lo que Wenders se encuentra en su lugar es un mundo moderno, caótico y artificial cuyo sentido último se resume en el ideograma chino que, a modo de epitafio, está inscrito en la tumba de Ozu por voluntad propia: «MU», que significa el espacio que hay entre las cosas; la nada o el vacío.

De ahí que la película desprenda por todos sus poros una melancólica sensación de paraíso perdido. Estamos ante una elegía por el ocaso de una época: su espíritu se ha perdido en el vertiginoso tumulto que ha conmocionado al Japón contemporáneo, una pérdida que ya se dibujaba, se intuía en las imágenes de Ozu. Pero no solo son irre recuperables esos espacios y ambientes del Tokio que podríamos identificar con el cine de Ozu porque Japón haya cambiado, sino también porque también el propio cine ha cambiado. Así, contar las sencillas historias de la vida desde el armonioso y plácido *clasicismo* de Ozu puede que ya no sea posible en estos tiempos presididos por el desbocado y frenético ritmo de la ciudad moderna (un Tokio dominado por los rascacielos, el neón o los coloristas y luminosos paneles publicitarios), donde reina la posmoderna cultura del simulacro (cuyo epítome es esa comida de imitación presente en los escaparates de los restaurantes) y existe una asfixiante inflación de imágenes. Por el hecho mismo del inexorable paso del tiempo, ese Tokio que aparece en las películas de Ozu, tal vez más mítico que real, ya no existe, como puede que tampoco perviva el espíritu que encarna su propio cine

(a Chisu Ryu, su actor fetiche, le reconocen en la calle un grupo de mujeres, no por ser el protagonista de casi todos sus filmes, sino porque había aparecido recientemente en un programa de televisión). El comentario de Wenders lo atestigua de manera inequívoca: «cuanto más me impresionaba la realidad de Tokio como un torrente de imágenes impersonales, desagradables, amenazadoras, incluso inhumanas, más suspiraba por el mundo tierno y ordenado de la mítica ciudad de Tokio que conocía a través de los filmes de Ozu. Tal vez era eso lo que había dejado de existir: una visión que aún fuera capaz de poner orden en un mundo en desorden, una visión que aún pudiera hacerlo transparente. Tal vez esa visión no sea posible hoy en día, ni siquiera para Ozu, si todavía estuviera vivo».

Es curioso, aunque no creo que casual: cuando la cámara deja el centro urbano y se dirige, intuimos, hacia la periferia, hacia la naturaleza, parece que se reencuentra con la lánguida tranquilidad que respiraba el cine de Ozu y que podemos encontrar aún en las maneras y gestos de sus colaboradores, ya sea el mencionado Ryu o el director de fotografía, Yuharu Atsuta, que a través de sendas entrevistas, aportan su sentido testimonio sobre la figura de su maestro y mentor. Los encuentros con ambos se sitúan en espacios alejados del mundanal ruido y a salvo de la agresiva invasión del universo audiovisual, del cual las omnipresentes pantallas de televisión que aparecen en *Tokio-Ga* son una nítida metáfora. Tales espacios no parecen muy distintos de los escenarios de Ozu, comenzando por la presencia de la casa tradicional japonesa. Es un contraste que se manifiesta a lo largo de todo el film de Wenders: ciudad moderna versus tradición y naturaleza; las artificiales imágenes contemporáneas en oposición al universo Ozu, pleno de autenticidad; en definitiva, el Tokio de hoy enfrentado al de ayer. Estos contrapuntos son subrayados por la música: percutiente, metálica y, a veces, disonante cuando acompaña los fríos y artificiales gestos y momentos que visualizan la moderna vida japonesa, y reducida a un melancólico *leitmotiv*, que se repite tanto en los títulos de crédito como en los fragmentos en los que están presentes sus privilegiados interlocutores Ryu y Atsuta, y que dialoga con la música que aparece en *Viaje a Tokio*.

Por otra parte, como ya he apuntado, todo el documental está repleto de reflexiones sobre el cine en general y en particular sobre la obra del cineasta japonés, reflexiones que Wenders va desgranando en voz alta. A modo de ejemplo, podemos destacar cómo la entrevista a su fiel colaborador Atsuta se convierte en una espléndida lección acerca de su estilo visual y métodos de trabajo. Las últimas imágenes de esta conversación invitan, tal vez sin pretenderlo, a la reflexión sobre los límites, yo diría que éticos, sobre lo que se puede mostrar —que nos remite a ese lamento sobre la agonía y muerte de otro cineasta, su amigo Nicholas Ray, que es *Relámpago sobre el*



Tokio-Ga (Wim Wenders, 1985)

agua (Lightning over water, 1980)—, aquellas fronteras que no se pueden traspasar si no se quiere caer en un obscuro exhibicionismo. ¿Hasta dónde se puede mantener una imagen sin crear una atmósfera insoportable al espectador, sin que se sea acusado de falta de pudor? Es la pregunta que uno se plantea al ser testigo y participe de tamaña mostración de intimidad, cuando ve, en un *in crescendo* dramático y en primer plano, cómo la emoción le va embargando y las lágrimas van aflorando en su rostro, mientras evoca a su «padre cinematográfico», hasta tal punto que ruega que le dejen solo, y la cámara titubea, como si no supiera dónde meterse, y finalmente de manera muy tímida asciende levemente para dejar fuera de campo al compungido Atsuta, movimiento que acaba con un abrupto corte del plano. Parece como si estuviéramos en el territorio del melodrama. Inmediatamente después y sin solución de continuidad, esta imagen enlaza —como si pretendiera emparentarse con ellas— con las imágenes finales de *Cuentos de Tokio*, de raíz melodramática y transidas de melancolía⁵, que cierran también, en una perfecta y circular clausura, el film de Wenders.

Epílogo

Tokio-Ga, aun siendo una película menos (re)conocida que otras de su filmografía, tal vez por su condición de cine documental o cine ensayo (se sitúa en ese vasto y fecundo territorio de la no ficción), tiene el sello inconfundible del universo Wenders: sus imágenes —como las

ES LA HISTORIA DE UN VIAJE, EN ESTE CASO, UN VIAJE A UNA CIUDAD, PERO TAMBIÉN EN EL TIEMPO, HACIA EL PASADO, EN BUSCA DE UNO DE LOS GRANDES E INSIGNES NOMBRES DE LA HISTORIA DEL CINE



Tokio-Ga (Wim Wenders, 1985)

tomadas desde un coche en marcha, bajo la lluvia, tan recurrentes en su cine— son el resultado de la más poderosa de sus miradas. Una mirada que se proyecta sobre un paisaje de indudable protagonismo: Tokio, con figura al fondo: Ozu (o tal vez en primer término). Y que se detiene fascinada sobre la figura del tren, algo que comparte con Ozu: en su filmografía, según Wenders, no hay ni un solo film en el que no salga al menos un tren. Un potente icono que en su cine representa simbólicamente el medio que pone en contacto lo tradicional y lo moderno, mientras que en *Tokio-Ga*, más de un crítico ve los incesantes trenes que se entrecruzan en un continuo y rítmico movimiento apenas como hermosas serpientes multicolor que conforman ante nuestros ojos un hipnótico juego visual.

Nos hallamos, como antes afirmaba, ante un cuaderno de viaje (de hecho, el film tiene como subtítulo «diario filmado por Wim Wenders»), atravesado, por lo tanto, por un intenso tono personal como lo confirma la *voice over* del cineasta alemán, que subjetiviza las imágenes del film, que, por otra parte solo aspiran a mostrar la realidad más o menos tópica del Japón de los años ochenta. Imágenes convertidas, muchas veces, en puros fragmentos visuales, producto de una mirada que se interroga sobre su propia posición. El mismo Wenders declara al principio del film: «si solamente se pudiese filmar así, como se abren los ojos algunas veces. Solo mirar, sin querer probar nada». Es difícil encontrar una definición que exprese mejor las intenciones que encierra la película.

Wenders intenta recuperar las imágenes de su idolatrado cineasta, operación que se revela imposible, y en su fracaso le rinde un descarnado y emotivo homenaje. Y mientras lo hace, sobre todo filmando los vestigios

que cobran vida a través de los recuerdos de dos de sus más cercanos compañeros de profesión, deambula con su cámara por una ciudad que no es sino capas de información, sobre todo visual, movimientos hipnóticos (producidos tanto por esas pequeñas bolas metálicas de los salones de Pachinko como por las incontables pelotas de golf que son golpeadas día y noche en estadios cerrados) y acumulación de imágenes televisivas, empezando por la de John Wayne hablando en japonés en un western de John Ford. En un surrealista recorrido por una cultura distante y extraña (a pesar de su imparable proceso de occidentalización, o en algunos casos, paradójicamente, debido a él), ese viajero infatigable que es Wenders se enfrenta a ese imperio de los signos que es Tokio, tras el cual se adivina simplemente el vacío.

Desde sus, a veces fascinantes, a veces sorprendentes, pero siempre apasionantes imágenes, *Tokio-Ga*, como todo el cine de Wenders, habla de deseos y viajes en pos de su consecución: aquí, en concreto, del deseo de dar testimonio, adentrándose en las cenizas del tiempo, del universo Ozu, de su singular figura y de su alargada estela. De trenes y estaciones de paso, una imagen tan primordial en su cine. De ciudades y carreteras. Del cambio y el movimiento. De la imagen y su carácter fantasmal. De la naturaleza del cine y sus complejas, paradójicas y ambiguas relaciones con el mundo. De la memoria y el paso del tiempo. De la soledad y sus abismos. De pasados que dejan huella y también heridas. Y sobre todo y a través de los ecos que despierta «MU», *Tokio-Ga* nos habla de la ausencia. ■

Notas

- 1 El tema del viaje, entendido de manera amplia, es primordial en el cine de Wenders. He expuesto esta idea con anterioridad tanto en la revista *Nosferatu* como en el libro *París, Texas*, este último escrito con Antonio Santamarina.
- 2 Para Wenders, el comentario debe oírse en el idioma de cada país (lo que no incluye las entrevistas, etc., que se mantienen en versión original). Él mismo dobló su voz al francés y al inglés, operación que no pudo hacer con el castellano.
- 3 A principios de los años 80, Wenders reside en EE.UU. y vive, a raíz de la dura y conflictiva experiencia que supone el interminable proyecto de *Hammitt* (1978-1982), una época ciertamente convulsa que desemboca en ese ejercicio de autoexorcismo que es *El estado de las cosas* (1982). En ese contexto, diríamos de crisis profesional y reflexión creativa, y como consecuencia de esa encrucijada en la que se encuentra, surgen, más allá del mero encargo, esos trabajos documentales
- 4 Hay otros directores que han cultivado el género de viajes en busca de la pervivencia de un pasado cinematográfico, como es el caso de José Luis Guerín, que en su fascinante *Innisfree* (1990) se traslada a Irlanda, a los míticos lugares de su rodaje, para dialogar con la homérica película fordiana *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952).
- 5 La primera de éstas es la de una mujer llorando, con lo que se configura una perfecta rima visual y simbólica.

Bibliografía

- HURTADO, José Antonio (1994). De viajes y nómadas. *Nosferatu* n.º16. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan (1986) Tokio-Ga: el imperio sin pasión en *Butlletí de l'aula de cinema*. Valencia: Universitat de València.
- SANTAMARINA ALCÓN, Antonio y HURTADO ÁLVAREZ, José Antonio (2009). *Guía para ver y analizar: París, Texas*. Valencia: Nau Llibres/Ediciones Octaedro.

José Antonio Hurtado (Sidi Ifni, 1961) es licenciado en Geografía e Historia por la Universitat de València y diplomado en Historia y Estética del Cine por la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Fue responsable del Aula de Cine de la UV entre 1985 y 1989. Desde 1985 trabaja como Jefe de Programación del IVAC-La Filmoteca. Es miembro del Consejo de Redacción de *Cahiers du Cinema España* y miembro del Consejo Asesor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ejerce como profesor de Géneros Cinematográficos en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Ha colaborado en diversas revistas de cine, como *Nosferatu* o *Archivos de la Filmoteca*, y coordinado las siguientes monografías colectivas: *Paul Schrader, el tormento y el éxtasis* (1995), *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich* (1996), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (1997) y *Robert Rossen: su obra y su tiempo* (2009). Es autor de los libros *Cine negro, cine de género: subversión desde una mirada en sombra* (Nau llibres, 1986) y *París, Texas* (Octaedro, 2010), este último coescrito con Antonio Santamarina.