

MARIANNE

Difícilmente algún espectador habrá olvidado a Marianne, el falso ángel de *El cielo sobre Berlín*, balancearse sobre el trapecio en su frustrado intento por elevarse por encima de lo terrenal. La acróbata «con alas de pollo» encarnada por la tempranamente fallecida actriz Solveig Dommartin, por aquel entonces pareja sentimental de Wenders, baja del trapecio sabiendo que el circo se ha arruinado. Unos ocho minutos dura la escena del monólogo interior en la que este ángel que quiere liberarse de sus deseos para ganar altura comparte su soledad en el carramato circense con el ángel Damiel, el verdadero ángel que quiere ganar peso para aprender a desear. Al igual que el ángel, incapaz de hacerle saber a Marianne que está presente junto a ella, los espectadores se convierten a su vez en testigos mudos, incapaces de consolar a la mujer o alterar una escena que pertenece a otro orden distinto de realidad.

Un paralelismo estructural se percibe entre la escena del carramato donde se muestra la relación imposible entre esos dos seres alados que están juntos sin poder tocarse, y aquella otra secuencia de *París, Texas* en la que Travis y Jane pueden conversar al fin gracias a la cabina privada de un prostíbulo. Después de cuatro años sin verse, después de que su incapacidad para decirse la verdad imprimiese un giro brutal en sus vidas, a Travis no le basta con la pared de espejo que les separa. Tiene que darse la vuelta y, de espaldas a ella, relatar su historia en tercera persona. Sólo así conocemos, y conocen los personajes, gracias a la narración que pone orden y da forma a los sentimientos, cuál fue la causa de su doble huída: ella hacia la prostitución, y él hacia un extraño destino que le llevó a aparecer caminando sin memoria por el desierto de Texas. La desgarradora confesión de Travis y Jane sólo puede tener lugar cuando dejan de mirarse, cuando cada uno habla frente a su propia imagen reflejada en la pared de la cabina.

La mano del ángel es la experiencia de la duración, la posibilidad de sentir por un momento el contacto con lo otro, con lo que no somos nosotros mismos, la posibilidad, en fin, de la comunicación. Esta Marianne nos recuerda necesariamente a otra Marianne anterior, la creada por Peter Handke en su relato *La mujer zurda*, publicado en 1976 y llevado al cine por el escritor un año después. Una Marianne de la que sólo sabemos que ha decidido dejar a su marido para iniciar una nueva vida junto a su hijo, dedicada a un solitario trabajo de traducción. La soledad de Marianne es, quizás, la que todos sentimos, como el vértigo de un límite, detrás de nuestra actividad diaria. Una soledad que Handke nos hace más real y más cruda si cabe mediante el circunloquio de gestos cotidianos que la enmarcan. El aislamiento, que en lo narrativo se manifiesta por esa insistencia de Handke en impedir que nos internemos en los personajes, obligándonos a ser testigos de la mera sucesión de sus acciones, tiene su correlato en las imágenes de las películas de Wenders donde las figuras humanas aparecen tan a menudo inmersas en paisajes vacíos, atravesando descampados, ciudades llenas de rostros extraños o carreteras interminables. Tan sólo en una ocasión escuchamos pensar a la mujer zurda de Handke, precisamente frente a un espejo: «Pensad lo que queráis. Cuanto más creáis decir sobre mí, tanto más libre de vosotros voy a estar.»



Donata Wenders, *Palermo Shooting*, 2007

una amistad

PETER HANDKE

[Aquel día se estrenaban] mis primeras obras teatrales, dirigidas por un hombre llamado Gunther Bürch, muerto hace ya mucho tiempo. Wim estaba entre el público y al concluir la representación vino hacia mí, quedándose de pie en una esquina de tal manera que era imposible que no llamase la atención. Desde ese momento comenzamos a vernos muy a menudo. Yo entonces vivía en Düsseldorf. Desde el primer momento me dio la impresión de ser una persona en la que se podía confiar. En aquel entonces todavía pintaba. No creo que pensase mucho en el cine. De todos modos comenzamos a hablar; él emanaba una especie de soledad afectuosa muy atractiva.

Me gustaban las películas que Wenders realizó cuando era estudiante. Eran una especie de liberación del argumento; era un período en el que él quería huir de los argumentos, de las historias, de las tramas, de Hollywood. El hecho de que no debía ocurrir nada era natural, era una especie de liberación.

¿Qué tenemos en común? No lo sé. No creo que hablemos mucho. Siempre ha sido así. En efecto, yo hablo más, pero sólo porque me siento incómodo. Porque algunas veces no resulta tan sencillo soportar sus silencios. Pero lo cierto es que nunca hemos tenido ningún problema. Absolutamente ningún problema. Yo puedo discutir, pero nunca con Wim. Me he hecho a la idea de que con él no se puede discutir. Quizás otra persona sí, pero yo no. Es completamente imposible. Es casi un defecto que él tiene. Es sencillo, incapaz de discutir. En alguna ocasión me hubiera gustado discutir con él. No, «me hubiera gustado» es excesivo. Y también lo es «en alguna ocasión». Digamos que sólo muy de vez en cuando.

Intervención de Peter Handke en el documental Von Einem der auszog. Wim Wender's frühe Jahre, de Marcel Wehn, 2007