

Días perfectos: ritualidad y vida cotidiana

Bernardo García González^{**}



Recepción: 5 de noviembre de 2025

El director

Wim Wenders es una de las figuras más emblemáticas del cine alemán contemporáneo. Nació en Düsseldorf, en 1945, y comenzó su carrera a principios de los años setenta. Era justo el momento en el que emergía el importante movimiento cinematográfico del *Nuevo cine alemán*, entre cuyos directores más reconocidos se encuentran —además del propio Wenders— Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder y Margarethe von Trotta.

Antes de entrar a la Universidad de Televisión y Cine de Múnich (Hochschule für Fernsehen und Film München), Wenders había iniciado estudios en Filosofía. Los abandonó en 1965, un año después de haberse matriculado. Su filmografía revela, sin embargo, que aquel primer gesto por formarse en la filosofía no fue un desacuerdo, sino la búsqueda

^{*} Wim Wenders, *Perfect Days*, Kōji Yakusho y Wim Wenders (productores), Master Mind Limited/Wim Wenders Productions, Japón/Alemania, 2023 (color, 123 min.).

^{**} Doctor en Filosofía de la Educación por el ITESO. Profesor de la misma institución. bernardogarcia@iteso.mx

Wim Wenders, *Perfect Days*, Kōji Yakusho y Wim Wenders (productores), Master Mind Limited/Wim Wenders Productions, Japón/Alemania, 2023 (color, 123 min.).

inicial de respuestas a inquietudes que posteriormente impregnarían su cine entero —un cine que, por lo menos al principio, se alejó deliberadamente de los grandes circuitos comerciales para identificarse con lo que por entonces era común llamar “cine de autor”—.

El primer largometraje que dirigió data de 1971 y, desde entonces hasta la fecha, cuenta con más de veinte películas. De esa extensa obra destacan sus trabajos realizados durante las décadas de 1970 y 1980. Con su magistral trilogía del camino, compuesta por los filmes *Alicia en las ciudades*,¹ *Falso movimiento*² y *En el curso del tiempo*,³ Wenders se ganó la atención y el reconocimiento de la crítica internacional. De la misma década son *El miedo del portero ante el penalti*⁴ y *El amigo americano*.⁵ Pero su consolidación definitiva como uno de los directores más originales y relevantes del cine europeo se dio con *París, Texas*⁶ y *El cielo sobre Berlín*.⁷

Wenders también ha cultivado de manera notable el cine documental. Aunque suele pensarse que se trata de una etapa más reciente en su filmografía, en realidad corre en paralelo con el resto de su obra. De hecho, tiene cerca de quince trabajos documentales entre 1980 y 2023. Entre ellos sobresalen *Relámpago sobre el agua*⁸ —en el que registra la

1. Wim Wenders, *Alice in den Städten*, Joachim von Mengershausen (productor), Westdeutscher Rundfunk/Filmverlag der Autoren, 1974 (blanco y negro, 110 min.).
2. Wim Wenders, *Falsche Bewegung*, Bernd Eichinger y Peter Genée (productores), Wim Wenders Productions/Solaris Film/Westdeutscher Rundfunk, 1975 (color, 103 min.).
3. Wim Wenders, *Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders (productor), Westdeutscher Rundfunk, 1976 (color, 168 min.).
4. Wim Wenders, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Peter Genée, Thomas Schamoni y Wim Wenders (productores), Filmverlag der Autoren/Westdeutscher Rundfunk/Österreichischer Rundfunk, 1972 (color, 100 min.). Basada en la novela homónima de Peter Handke.
5. Wim Wenders, *Der amerikanische Freund*, Wim Wenders (productor), Road Movies Filmproduktion/Wim Wenders Productions/Les Films du Losange/Westdeutschen Rundfunk, 1977 (color, 126 min.). Adapta una novela de Patricia Highsmith.
6. Wim Wenders, *París, Texas*, Anatole Dauman (productor), 20th Century Fox, 1984 (color, 147 min.).
7. Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, Anatole Dauman y Wim Wenders (productores), Metro-Goldwyn-Mayer, 1987 (blanco y negro, 127 min.).
8. Wim Wenders, *Lightning Over Water*, Wim Wenders, Pierre Cottrell y Chris Sievernich (productores), Road Movies Filmproduktion/Viking Film/Wim Wenders Productions/Wim Wenders Stiftung, 1980

agonía y los últimos días de vida Nicholas Ray— y, los más conocidos, *Buena Vista Social Club*,⁹ *Pina*¹⁰ y *La sal de la tierra*.¹¹

Dentro de sus documentales —y por la relación que guarda con la película que motiva esta reseña— merece una mención aparte el bellísimo ensayo cinematográfico *Tokio-Ga*,¹² realizado a manera de diario filmico. En él rinde homenaje al gran director de cine japonés Yasujirō Ozu, a veinte años de su muerte. En los primeros minutos de ese ensayo Wenders afirma que las películas de Ozu se dirigen a lo esencial, contando las mismas historias sencillas en las que todos nos vemos reflejados. *Tokio-Ga* se logró con una austeridad inverosímil: un viaje realizado por Wenders y su director de fotografía a Tokio, buscando rastros de Ozu, siguiendo la pista de su obra.

El cine de Wenders es, pues, prolífico y heterogéneo. Por lo general suele haber consenso en que su mejor periodo es el de las ya señaladas décadas de 1970 y 1980 —y no son pocos los analistas y críticos que cuestionan la calidad de sus trabajos posteriores—. Sin embargo, en sus más de cincuenta años de trayectoria podemos advertir preocupaciones genuinas sobre las que vuelve una y otra vez, mostrando que su filmografía conforma un *corpus* articulado que trasciende la mera suma de sus películas individuales. La articulación de esa obra conjunta se da, sobre todo, en la exploración de temas recurrentes: es común que muestre personajes solitarios, sin rumbo; personajes con dificultad de pertenecer a la sociedad; personajes que huyen de algo —en muchas

(color, 91 min.).

9. Wim Wenders, *Buena Vista Social Club*, Ulrich Felsberg y Deepak Nayar (productores), Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos/Kintop Pictures/Road Movies Filmproduktion/Wim Wenders Productions, 1999 (color, 105 min.).
10. Wim Wenders, *Pina*, Wim Wenders y Gian-Piero Ringel (productores), ZDF Studios/Road Movies Filmproduktion, 2011 (color 100 min.).
11. Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, *Le sel de la terre*, David Rosier (productor), Decia Films/Amazonas Images/Fondazione Solares delle Arti, 2014 (color, 110 min.).
12. Wim Wenders, *Tokio-Ga*, Chris Sievernich y Wim Wenders (productores), Chris Sievernich Filmproduktion/Gray City/Westdeutscher Rundfunk, 1985 (color, 92 min.).

ocasiones sin saber muy bien de qué—; personajes que viajan, a veces con una misión, a veces a la deriva.

Días perfectos, su película más reciente, trae de vuelta sus temas predilectos de la soledad, la huida y el afán de sentido. Además, ambientada en el Tokio contemporáneo —y siendo una coproducción entre Japón y Alemania— reafirma esa liga que lo une no sólo con el país asiático, sino también con el espíritu y la vocación del cine de Ozu.

La película

La cinta abre con una toma panorámica de Tokio en el momento justo del amanecer. Todavía con la luz tenue y la ciudad dormida, un hombre mayor barre la calle. Al interior de una casa contigua, Hirayama se despierta con el sonido que hace la escoba tradicional de carrizo sobre el suelo.

Hirayama es un hombre de alrededor de 60 años. Es el protagonista de la película, y los espectadores asistiremos durante las dos horas de metraje a la vida cotidiana de ese hombre solitario cuyo trabajo es limpiar baños públicos.

La estructura narrativa del filme se sirve del gesto de repetición: durante doce días —uno tras otro— vemos a Hirayama en su rutina matutina, en su rutina laboral o en su rutina de los días de descanso. Pero no debe engañar la aparente simplicidad de la trama; si bien puede dar la impresión de que casi no sucede nada ni en la vida de Hirayama ni en el filme, en realidad la película condensa una fuerte carga formal y simbólica que entrelaza de manera muy sofisticada temas de gran riqueza.

Vida cotidiana, rutina, ritualidad

Las primeras notas que se destacan en la vida de Hirayama son su soledad y su minuciosa rutina. En la ya señalada secuencia inicial del

amanecer vemos la siguiente sucesión de actos que el lente de Wenders se esmera en mostrar a detalle: Hirayama abre los ojos al despertar; mira hacia la ventana; se levanta y dobla el tatami en el que durmió; recoge el libro que estaba leyendo la noche anterior; baja las escaleras y se lava los dientes, se delinea el bigote, se rasura y se lava la cara; sube las escaleras y, con un atomizador, riega con sumo cuidado las plantas que tiene en un cuarto especial de su casa; se viste con el overol de trabajo; toma de una repisa un viejo teléfono móvil, unas llaves y unas pocas monedas —en la repisa también hay un reloj de pulsera, pero ése lo deja ahí—; sale de casa y mira al cielo con una sonrisa; se dirige a una máquina dispensadora y compra una bebida; se sube al auto, elige un casete y lo pone para escuchar música mientras conduce en el trayecto a su trabajo.

Lo propio sucede con los actos de su jornada laboral. Cada detalle es mostrado para resaltar el empeño y la dedicación que pone Hirayama en su trabajo, desde los preparativos —como la correcta disposición de todos los accesorios que necesita— hasta el momento mismo de la limpieza de cada baño. La atención que presta el protagonista en su ocupación nos hace advertir que no es un trabajo que haga ni con automatismo ni con fastidio.

En sus tiempos de descanso tiene también una rutina particular: se sienta en el parque-santuario a comer un bocadillo; mira la copa de los árboles y les toma fotografías con su cámara analógica; observa a las personas a su alrededor y come en el restaurante habitual, un pequeño establecimiento subterráneo en una estación del metro.

Hirayama tiene también días libres. En ellos, igualmente repite acciones con su característico ánimo sereno, incluso alegre: limpia su casa; va al santuario; asiste a las duchas públicas; revela sus fotografías siempre en el mismo local; lleva su ropa a la lavandería. En esos días de descanso come en un restaurante distinto, justo frente a la lavandería;

acude a la librería y elige un libro de los que están dispuestos en un mueble que indica el precio de un dólar; y hace esos trayectos, en el interior del barrio en el que vive, en bicicleta.

También hay rutina al regresar a casa. Prende la luz de su habitación, dispone el tatami, prende la lámpara de noche y se pone a leer hasta quedarse dormido. Y en el tránsito de un día a otro, Wenders nos regala otra cadena simbólica de gran riqueza: los sueños de Hirayama, a la manera de pequeñas y breves viñetas en blanco y negro que suelen mostrar imágenes de algún acontecimiento particular vivido en cada día.

Después del sueño, otro día comienza. Con variaciones menores o mayores Wenders reitera los pequeños gestos cotidianos de Hirayama. Por nimios que parezcan al relatarlos, no están de manera fortuita en pantalla; el director nos los presenta, con toda intención, por el peso de sentido que desplegarán a lo largo del filme. Nos damos cuenta de que esa repetición, para Hirayama, no es mecánica: hace sus cosas con atención e interés. Su rutina —bella palabra cuyo origen etimológico es el latín *route*, que significa ruta— parece más bien ritual.

Un hombre roto

Con lo dicho hasta aquí, podría pensarse que *Días perfectos* es una película que idealiza la vida de Hirayama al acentuar su serenidad y alegría, incluso en la realización de un trabajo tan arduo como la limpieza de baños públicos. Pero el cine de Wenders no es tan simple. Con gran respeto a los espectadores evita que en sus películas haya propiamente *mensaje* —y menos aún uno tan trivial como el de ser feliz sin importar la circunstancia en la que se vive—. Antes bien, su cine procura ser deliberadamente abierto, en el sentido de plantear preguntas y, con ello, involucrar al público de manera más honda, y no sólo como simple receptor o consumidor.

En *Días perfectos* el trabajo de composición de imagen es magistral y, desde el inicio, hay un énfasis en mostrar a Hirayama incompleto, partido por el encuadre. Esa decisión es muy notoria, sobre todo, en las numerosas secuencias en las que vemos su rostro a través de un espejo, cuando se rasura o se recorta el bigote cada día; o en las múltiples tomas de su cara a través del espejo retrovisor de su auto mientras maneja; o en los baños en los que realiza su trabajo; o en las duchas públicas a las que suele asistir.

Y el cuidado compositivo del filme no solamente subraya esas imágenes que, por su reiteración, ya nos permiten intuir que Hirayama carga con un dolor. La ruptura como característica del encuadre no se reduce al cuerpo, sino que constantemente alude también al espacio: a la separación de Hirayama respecto del mundo que lo circunda. Así, en cada uno de los baños que el protagonista limpia, se recalca esa separación —ya sea por las paredes o por los umbrales que distinguen el interior del exterior—. También se da, por ejemplo, en el restaurante en el que come con regularidad en la estación de metro: el resto de comensales ve un partido de béisbol en la televisión, y Hirayama está al margen; incluso, voltea a ver a la gente que está por subir o bajar del metro, y él aparece ante nuestra mirada como aislado, sin participar de ese mundo social.

Y hay todavía una tercera escisión que Wenders se empeña en ir anunciando poco a poco: ya no son sólo el cuerpo y el espacio los que están desarticulados en la vida de Hirayama, sino, además, el tiempo. Eso puede advertirse, por un lado, en sus objetos cotidianos —sus casetes, su cámara analógica, su viejo teléfono—. Pero el director se asegura de que otros elementos no pasen inadvertidos: Hirayama, que limpia baños públicos, lleva una vida austera, aunque tiene una amplia biblioteca y una gran colección de música; lee a William Faulkner, a Patricia Highsmith y a Aya Kōda; y escucha a The Velvet Underground, a Patti Smith, a Lou Reed o a Van Morrison, entre otros. Con ello se nos insinúa que la vida anterior de Hirayama era, por lo menos, distinta.

Así, la película parece plantearnos la pregunta de qué fue lo que le pasó a Hirayama para que ahora su vida haya tomado este rumbo. Y, por fortuna, Wenders tiene la decencia de no aportar respuesta, sino simplemente de señalar —por vías tanto simbólicas como narrativas— que efectivamente hay algo en el pasado de Hirayama que sigue doliendo y, en ese sentido, que su rutina no es solamente un elogio a la vida sencilla —que lo es—, sino también una protección para ese hombre que carga un hondo pesar.

El encuentro y el cuidado

La vida de Hirayama transcurre entonces entre la luz y la sombra de su rutina; una rutina que es a la vez —como ha sido expuesto— tanto fuente de alegría como refugio de un sufrimiento. El lado sombrío se advierte igualmente en la notoria soledad de nuestro personaje, quien vive como en una burbuja que él mismo ha confeccionado para aislarse.

Pero Wenders también nos va mostrando una serie de encuentros que tiene Hirayama y que aportarán otra capa de sentido y de reflexión. Uno de sus primeros encuentros en el tiempo narrativo del filme es con un niño perdido, encerrado en uno de los baños públicos que él asea. Al escuchar que llora, él se acerca para asistirlo. Es en ese encuentro —casi quince minutos después del inicio de la película— en el que por primera vez Hirayama habla. Sus palabras son: “¿Qué pasa? Todo va a estar bien”. De inmediato llega la mamá del niño.

Antes de ese encuentro ya se había dado otro, con un personaje que tendrá un mayor relieve en la película: el joven Takashi, su colega de trabajo. Él presenta un contraste muy interesante, ya que, a diferencia de Hirayama, habla mucho y no muestra el mínimo interés en sus labores, que realiza de manera más bien desatenta. Además, tiene una muy peculiar muletilla: todo el tiempo quiere poner un puntaje —del uno al diez— para valorar lo que le sucede. Esa valoración numérica entra en franca disonancia con la posición vital de Hirayama, que ha

apostado por la sencillez de lo que no se puede medir. Y es Takashi quien, en el segundo de los días narrados en el filme, pide un favor a Hirayama: que le preste su auto, ya que su moto no funciona y quiere salir con la chica de la que está enamorado.

Así pues, los dos primeros encuentros que tiene Hirayama marcan ya la pauta de algo fundamental: por un lado, las presencias vienen a mover la aparente —y, por lo menos de inicio, deseada— imperturbabilidad de su rutina; y, por otro lado, son presencias que solicitan algo de él, un amparo o un cuidado. Ese patrón se repetirá e irá creciendo en profundidad y complejidad con nuevos encuentros. No conviene aquí revelarlos todos, pero son muy sobrecogedores, en ese mismo sentido, los encuentros que tiene con Niko —la sobrina que llega por sorpresa en el sexto día de la película—, así como con Mama —la dueña del restaurante al que Hirayama asiste sólo en sus días de descanso— y el exmarido de ella. Es como si cada encuentro le notificara que no solamente puede cuidar de las plantas que con tanto cariño riega en la secuencia inicial, sino también de los otros.

En una entrevista a Wenders en 1990 sobre la película que estaba preparando entonces —*Hasta el fin del mundo*¹³— afirma: “¿Qué hay que hacer con la miserable falta de sincronía actual? Sólo cabe representar la separación como ‘algo que se puede unir’. Esta es, para mí, la única posibilidad de narrar hoy algo optimista”.¹⁴ A más de treinta años de aquella frase citada, *Días perfectos* nos regala otra vuelta de tuerca. A lo largo de la película Hirayama no deja de voltear hacia arriba, de ver la copa de los árboles, de fotografiarla, de ver la sombra de las hojas en una pared, de sorprenderse por otro personaje —un hombre sin hogar— que abraza árboles. Los espectadores pacientes verán que, al

13. Wim Wenders, *Bis ans Ende der Welt*, Paulo Branco, Greg Coote, Anatole Dauman *et al.* (productores), Warner Bros. Pictures, Argos Films, Village Roadshow, Road Movies Filmproduktion, 1991 (color, 150 min.).

14. Wim Wenders, *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Paidós, Barcelona, 2015, p. 27. Las cursivas se encuentran en el original.

final de los créditos de la película, Wenders incluyó la siguiente nota: “Komorebi es la palabra japonesa para referirse al resplandor de luz y sombra creado por las hojas que oscilan en el viento”. Esa unidad, pienso, es la que busca Hirayama.

Fuentes documentales

Wenders, Wim, *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Paidós, Barcelona, 2015.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.