

# Hablar, fallar, callar. Hacia una ética del silencio

*Perfect days* | Wim Wenders | 2023

Guido Coll\*

Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) - Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP) -  
Universidad Nacional de Córdoba (UNC) - CONICET-UNC

Recibido 25 de septiembre de 2024; aprobado 9 de octubre de 2024

## Resumen:

El presente trabajo apunta a reflexionar sobre la apuesta ética y estética de Wim Wenders por el silencio a partir de su film *Perfect days* (2023). Una película que plantea un pasado donde no hablar –como figura potencial del silencio– prometería días perfectos. Se toma el recurso barthesiano para ceñir al silencio en una figura: la de no hablar, como así también la orientación de Jacques Lacan para quien el acto de callarse no libera al sujeto del lenguaje. Se desarrolla asimismo la ética del silencio en relación a la práctica del psicoanálisis, la cual enseña que hablar es fallar, pero también es callar. Y vale la pena intentar, cada vez, fallar mejor.

**Palabras Claves:** silencio | psicoanálisis | falla | lenguaje | ética

## Abstract:

This work aims to reflect on Wim Wenders' ethical and aesthetic commitment to silence based on his film *Perfect days* (2023). A film that proposes a past where not speaking –as a potential figure of silence– would promise perfect days. The Barthesian resource is taken to limit silence in a figure: that of not speaking, as well as the orientation of Jacques Lacan for whom the act of remaining silent does not free the subject from language. The ethics of silence is also developed in relation to the practice of psychoanalysis, which teaches that to speak is to fail, but it is also to remain silent. And it's worth trying, every time, to fail better.

**Keywords:** silence | psychoanalysis | fails | language | ethics

“La estructura, enseñé desde que enseñé –no desde que escribo–, es que el sujeto sea un hecho de lenguaje. Al sujeto así designado se le atribuye en general la función de la palabra. Él se distingue por introducir, un modo de ser que es su energía propia. En el sentido aristotélico del término energía. Este modo es el acto donde él se calla.”

(Lacan, J., 2023 [1966/67], p. 215)

Wim Wenders regresa a Tokio. Regresa también, sobre todo, su apuesta ética y estética: la del silencio. Reflexionar sobre esa hipótesis, será el pretexto para ensayar algunas ideas alrededor de su último largometraje, *Perfect days* (2023). Una película que nos presenta desde el comienzo la idea narrativa de fondo: Una nostalgia analógica. Un pasado donde no hablar –como figura potencial del silencio– prometería días perfectos.

Como soporte de esa historia elige a Hirayama (Kōji Yakusho), protagonista que encarna de forma excepcional un pasado oriental probable en contraste con un presente occidental inapelable. Contraste que se cristaliza desde la primera escena, donde el protagonista abre sus ojos sin despertador, ordena su espacio mínimo –y aun así minimalista– en silencio, riega sus bonsáis, se

asea y sale al mundo. Mira el cielo, toma su café de una máquina expendedora, sube a su camioneta de trabajo, elige un casete y suena *The house of rising sun*. Así, con esa música, entre los edificios de Tokio, que podrían ser los de New York, se presenta el primer gran cuadro de la película, tan extraordinario como contradictorio.

No escucharemos la voz del protagonista al menos hasta los 16 minutos de correr la cinta. Sin hacerse necesario el enredo de la palabra, con una potente y sugestiva banda de sonido, se va desplegando el hilo argumental de la película. Un hombre solitario que se dedica a limpiar baños en la capital de Japón. Desempeña su labor y su vida, con gestos rigurosos y un entusiasmo sobrio. La película muestra de a poco y no-toda, la vida cotidiana y alguna conjetural historia personal de Hirayama. Sin embargo, a medida que pasan los minutos, el protagonista habla cada vez más, hay más diálogo y aparece el ruido. No solo auditivo sino también visual. En las imágenes, los personajes, los escenarios. Así adquiere preponderancia a lo largo de toda la película la tensión emergente del choque entre el murmullo occidentalizado de Tokio y el costumbrismo parsimonioso de la cultura nipona.

## Tokio

Dije que Wenders regresa a Tokio, porque lo hace frecuentemente desde mediados de los años 60', cuando por casualidad se encontró en New York –por recomendación de un colega de la juventud– con una película de Yasujiro Ozu: *Tokyo Story* (Ozu, 1953).

Encontró ahí lo que él mismo nombró como el paraíso perdido de la cinematografía:

La humildad de cada toma, me hizo olvidar la borrasca de imágenes que se arremolinaban allá afuera, en las calles de Nueva York (...) si alguna vez había habido un paraíso en el cine debía ser ese; evidencia pura, existencia pura, imagen por imagen (Wenders, 2013, p. 148).

Luego, al modo de esa primera experiencia de satisfacción freudiana, perdida irremediamente y por tal, alucinada y buscada siempre, viaja a la capital de Japón por primera vez con el único fin de ver la filmografía completa de Ozu. Luego, la segunda vez, regresa para hacer un largometraje de esa ciudad en homenaje a Ozu, *Tokyo ga*. Eso en 1986. En 2023, la tercera <sup>1</sup>: *Perfect days*.



¿Que habrá suscitado ese encuentro entre el director de *Perfect days* y la filmografía de Ozu, para haber fijado un tratamiento de las imágenes y de la narrativa, que aquí propongo como hipótesis central del ensayo que escribo? Presumo que, en ese intersticio, entre el ruido de New York y el silencio del cine japonés, Wenders ubica un imposible de asir, un real, un “no cesa de no escribirse” (Lacan, 2008 [1975/76]), que se repite a lo largo de su obra. Vuelve cada vez a ese límite, y es sobre ese límite que este ensayo pretende aportar legibilidad. Sobre el límite del silencio.

## La figura del silencio

Tomamos aquí el recurso barthesiano <sup>2</sup> para ceñir al silencio en una figura: la de no hablar. Así en *Perfect days* el silencio encuentra una figura potencial en Hiramama, al prescindir éste de la palabra hablada que, por supuesto, no equivale siempre al silencio. Se puede estar con mucho ruido sin hablar. O viceversa, se puede hablar habitando con cierto atisbo el silencio o, podemos decirlo de forma más precisa como lo afirma Lacan: “el acto de callarse no libera al sujeto del lenguaje” (2023 [1966/67], p. 216).

Sin embargo, no hablar como figura del silencio es un recurso que el director de *Perfect days* utiliza habitualmente y de forma exquisita. Tomemos como antecedente y ejemplar de lo que intento transmitir la película consagradoria del director, *Paris Texas* (Wenders, 1984). Empieza con un hombre mudo en el desierto. El silencio representado en no hablar, pero también una estética visual silenciosa. El desierto. Allí empieza la película, y termina en un burdel.

Ese arco de la narrativa visual del tratamiento del silencio se puede homologar en la película *Perfect days*. Un derrotero lógico que parte desde una casa de antigua estética japonesa, austera, mínima y silenciosa que termina en el centro de Tokio, debajo de un puente jugando y conversando, entre cervezas, cigarrillos y edificios luminosos, con una persona que acaba de conocer.

Ese punto o puente entre el silencio y el ruido –literal, visual, estético–, que sitúa en su encuentro inaugural con Ozu y su filmografía, me parece el punto esencial de la obra de Wenders. Un interés que ya desborda en su afinidad artística adolescente con la obra de Hopper, de quien afirma:

Sus cuadros no retratan los Estados Unidos solo en las superficies, sino que escarban en el sueño americano, un nuevo realismo americano jamás representado (...) de pronto la soledad del hombre moderno de la urbe, como uno de los temas centrales de Hopper...” (Wenders, 2013 p. 48).

La imposible relación de la soledad del silencio y el ruido del lazo se juega también en *Perfect days* como un ejemplar cada vez más sutil, transmisible, legible ¿acabado? de la obra de Wenders. Un personaje que insinúa algún acontecimiento traumático que lo causa a un exilio del Otro... pero acompañado por la pregunta tácita de cómo y cuándo se vuelve. ¿Cómo volver del exilio del lenguaje?

## El embrollo del lenguaje y el lazo al Otro

“El silencio eterno de los espacios infinitos me aterrera”  
(B.P.)

En contraposición al personaje principal, aparece Takashi (Tokio Emoto). Un joven ayudante que trabaja con Hirayama, y que encarna de modo grotesco, aunque realista, el individuo contemporáneo. Con todos los *ga-dgets* de la época y la voracidad que los caracteriza.

Retratados en una verbosidad metonímica del habla. Así, la figura del silencio situada en hablar poco o casi nada, encuentra su contrapartida en el ruido figurado con un habla excesiva. Takashi trabaja mal, su moto no funciona, su galantería con Aya (Aoi Yamada) tampoco. “El cortocircuito que pasa por el sentido” (Lacan, 2008 [1975/76]) p. 120) encuentra en este personaje su figura central.

Sin embargo, el lazo al otro en Takashi, aunque fallado, existe. Una escena donde Hirayama reconoce ese punto, cambia la dirección de la película.

Mientras hacen su recorrido habitual, al momento en que están abocados a la limpieza de inodoros contiguos, Takashi pregunta al protagonista:

– *Dime Hirayama, no estás casado, ¿verdad? Estar solitario a tu edad... ¿Nunca te sientes solo?*

Hirayama no responde, aunque escucha. Mantiene un gesto inmutable. En ese momento, entra a escena un chico, con una perceptible debilidad mental y juega con las orejas de Takashi, lo llama por su nombre.

– *Hirayama, éste es Dera-chan, un buen amigo mío desde hace mucho tiempo, comenta Takashi.*

Hirayama, entre la sorpresa y la conmoción los ve jugar. Sonríe.

A partir de ahí, una sucesión de detalles narrativos, auditivos, visuales y estéticos corrobora esto que planteamos: Hirayama se interroga su posición. El silencio de la soledad del exiliado también falla.



## *Perfect days*, la escena del bar y la familia

Los tres momentos o escenas que señalo a continuación, en el orden que van apareciendo, condensan los detalles (y no tan detalles) a los que me refiero.

La primera. Llega el día libre del protagonista, en uno de sus traslados, esta vez en bicicleta atraviesa un puente con la canción que da nombre a la película, *Perfect days* (Lou Reed, 2007):

Just a perfect day  
drink sangría in a park  
and then later  
when it gets dark we go home  
Just a perfect day  
feed animals in the zoo  
and then later a movie, too  
and then home  
Oh it's such a perfect day  
I'm glad I spend it with you  
oh such a perfect day you just keep me hanging on...

Transcribo los versos que acompañan la escena, para hacer notar, el plus de sentido que agregan esos párrafos al situar en la lírica misma un narrador que incluye, en el día perfecto, a Otro.

Segunda escena. Día libre, noche de bar. Mama (Sakurako Ishikawa), la dueña del bar, recibe a Hirayama en la barra y le señala una nueva arruga que tiene en la cara. Nuestro protagonista se sorprende. Luego le cuenta que otro de sus asiduos clientes -presente en la mesa contigua- se ha separado... -*Su esposa lo dejó, ¿sabes? ¿Cómo puede seguir tan alegre?* Comenta. -*Volví a mis días de soltería... sin preocupaciones, eso hace feliz a cualquier hombre...* refiere al escuchar que hablan de él, el supuesto damnificado. Hirayama escucha. Como corolario de la conversación, Mama, en voz alta reflexiona: -*¿Por qué las cosas no pueden permanecer igual?*

Esa escena finaliza con una versión japonesa de la canción que inició la película *The house of rising sun*, pero con una particularidad. Es una translación al japonés de la letra original, una interpretación de Maki Asakawa: 朝日のあたる家 (*Asahi no ataru ie*). Además de la hermosa versión sonora que consigue ese cuadro, cuando la translación del japonés es retraducida al inglés tiene versos que no refieren exactamente al original. Sobre todo, el verso que Mama interpreta al momento que la cámara hace un primer plano sobre Hirayama, que cierra los ojos visiblemente conmovido: *The man I love, He never returned o The man I love He didn't come back...*

La tercera escena, encuentra lugar al otro día. Aparece Niko (Arisa Nakano), una sobrina de Hirayama que interpelará la soledad de nuestro protagonista, y su si-

lencio, a partir de una situación fortuita y de convivir con Hirayama una semana. Así intuimos algunos datos más de su historia. Aparecen los problemas, los embrollos del lenguaje, de su familia, de su exilio. Aparece una hermana de Hirayama, conversan. Lloran después de ese encuentro.

La risa, la emoción, el llanto. El lenguaje trae los embrollos, pero también el *Komorebi*.<sup>3</sup> El cuerpo de Hirayama está vivo.

### Silere y tacere

Lacan (2023 [1966/67]), para referirse a una crítica sobre su enseñanza de que no habría en la misma suficiente referencia al silencio, retoma, a partir de la tradición antigua del latín, dos modos de nombrarlo: *silere* y *tacere*. El primero, refiere a cierta serenidad que está “en relación a algo nunca advenido, al vacío que nos constituye” (Kuperwajs, 2012). El segundo, *tacere*, refiere a un modo de silencio más sofisticado, más pulsional, un silencio activo (Grijelmo, A. 2012). *Tacere* como una voluntad que pretendía la disciplina del no hablar con el propósito de moderar o de anular las disonancias producidas por todo aquello que rodea al ser humano (Andrés, 2010). Aquello que se sostiene en la palabra que no se pronuncia, dice Barthes (2004).



Esa doble raíz latina, tiene connotaciones similares en otras lenguas que no sería necesario ahondar aquí. Sino y más bien me resulta interesante para reflexionar, resaltar que tanto la obra de Wenders, *Perfect Days*, como la práctica del psicoanálisis reconocen que ambos modos del silencio “se superponen en una frontera oscura” (Lacan, 2023 [1966/67] p. 216). Frontera oscura que se proponen transitar.

Desde esa perspectiva, Kuperwajs (2012), refiere que al final de un análisis el silencio no está ligado a una simbolización, sino que es el silencio del propio vacío. “Un silencio que habita el lenguaje (...) en tanto muestra lo imposible de decir”. ¿No es acaso la película *Perfect Days*, el tránsito de Hirayama por esa frontera oscura, desde una idealización del silencio *tacere*, que lo deja marginado del mundo, hacia el reconocimiento de un silencio *silere* que habita, con el vacío, el lenguaje?

### Una ética del silencio

“Si el hombre se hace presente, ante todo con su palabra, también lo hace inevitablemente con su silencio” (Le Breton, 2006, p.13)

En la escena final, Hirayama, aparece otra vez atravesando las autopistas de Tokio, aunque ahora lo hace con un cuerpo vivo, representado en una gestualidad que confunde la risa y el llanto. Esta vez, el casete reproduce *Felling Good*, de Nina Simone.

Los opuestos nuevamente, pero imbricados al modo de una banda de *moebius*. Un primerísimo primer plano de la cara del protagonista, que ríe y llora al mismo tiempo. Una risa que no es tan boba, apartada del mundo. Una risa habitada por el deseo, que incluye el llanto. Un silencio habitado por el vacío, que incluye el lazo.

La ética del silencio, y la práctica del psicoanálisis, nos enseña que hablar es fallar, pero también es callar. Y vale la pena intentar, cada vez, fallar mejor. *Try again, fail again, fail better* (Beckett, 1983).

Así en *Perfect days* -esta es la hipótesis central del presente ensayo-, se propugna una ética del silencio. *Silere*, que encuentra en el cine de Wenders la figura potencial en no hablar. Pero así como reflexionamos al respecto, el silencio, más vale considerarlo como el vacío que estructura y habita el lenguaje y así nos separa de la demanda del Otro, y no con el mutismo que se sostiene en la palabra que no se pronuncia, que se reprime, que no se dice.

Desde esa perspectiva, podemos quizá comprender por qué Miller afirma que “practicar el psicoanálisis lleva más bien al silencio” (2016, p.27). Agregariamos que el cine de Wenders también. No un silencio cualquiera, sino uno que incluya a partir de su falla y de su vacío, cada vez, el *Komorebi*.

**Referencias bibliográficas:**

- Andrés, R. (2010). *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona, Acatilado.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Beckett, S. (1983). *Rumbo a peor*. España, Lumen Ed.
- Grijelmo, A. (2012). *La información del silencio. Como se miente contando hechos reales*. Madrid, Taurus.
- Kuperwajs, I. (2012). *Silencios*. Virtualia, Año XI n° 25.
- Lacan, J. (2023 [1966/67]). *El seminario, Libro 14. La lógica del fantasma*. Buenos Aires: Paidós
- Lacan, J. (2008 [1975/76]). *El seminario, Libro 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós
- Le Breton, D. (2006). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid, Sequitur.
- Miller, J.A. (2016). *Un esfuerzo de Poesía*. Buenos Aires: Paidós.
- Wenders, W. (2013). *Los pixeles de Cézanne*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Wenders, W. (Director). (2023). *Perfect Days* [Película]. Master Mind Productions Inc.
- Wenders, W. (Director). (1984). *Paris, Texas*. [Película]. 20th Century Fox.
- Yasujirō-Ozu. (Director). (1953). *Tokyo Story*. [Película]. Shochiku.

---

<sup>1</sup> No recurro al adjetivo numeral ordinal -tercero/a- para contar las veces que visitó “realmente” Tokio, sino para parafrasear el gesto de Miller en su elucidación de las escansiones que significaron las intervenciones de Lacan en Roma. Aquellas veces que, de su presencia, se erigió en un acontecimiento.

<sup>2</sup> Me refiero a la noción de “figura”. Para una aproximación ágil y precisa de ese concepto se recomienda la lectura de “El vocabulario de Roland Barthes” (Simón, G. 2012, Córdoba. Ed. Comunicarte) y el artículo “Espacio proyectivo de resonancias: las figuras” (Milone, G. 2016, <http://hdl.handle.net/11336/69993>).

<sup>3</sup> Al finalizar la película, después de los créditos, es decir “fuera de película”, aparece un último cuadro con la siguiente inscripción: KOMOREBI: Es la palabra japonesa para referirse al resplandor de luz y sombra, creado por las hojas que oscilan en el viento. Sólo existe una vez, en ese momento. Esto aporta una nueva clave de lectura para el film. Desde la práctica de Hirayama hasta una concepción del tiempo. Excede en mucho los objetivos de este ensayo profundizar sobre esa línea interpretativa. Más bien quería aclarar que, de la multiplicidad de sentidos interpretativos que presenta este significante, elijo aquí, privilegiar -sin descartar otros - las dos veces que utilicé ese significante, la acepción de “un brillo particular, único”.