

Deseo y acontecimiento en *El cielo sobre Berlín*

Erika SOTO MORENO

Universidad de Barcelona
erikasotomoreno@yahoo.es

Recibido: 20/10/2009
Aceptado: 11/01/2010

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el film de Wim Wenders “El cielo sobre Berlín” desde una perspectiva filosófica, tomando como discursos de referencia la crítica del sujeto soberano llevada a cabo por la deconstrucción a partir de conceptos como el deseo o las consideraciones desarrolladas por Walter Benjamin en torno a la narración. Todo ello, sin perder de vista las aportaciones de la teoría fílmica contemporánea. Dicho análisis descubre en la película una autopoética de su autor, así como una determinada manera de entender la memoria histórica y la apuesta por la posibilidad de una relación en la que uno de los sujetos no pretenda apropiarse del otro o disolverlo en sí.

Palabras clave: deseo, deconstrucción, narración, teoría fílmica, memoria histórica.

Abstract

The purpose of this article is to analyze Wim Wenders’ film “Wings of Desire”, taking as background discourses the sovereign subject critique carried out by deconstruction and based on concepts as desire or the considerations developed by Walter Benjamin around narration. All of that, without forgetting the contributions of contemporary film theory. The above-mentioned analysis finds out in the film an autopoetics of his maker, as well as a certain way of understanding historical memory and the bet on the possibility of a relationship in which one of the subjects doesn’t expect to appropriate or dissolve the other.

Key words: desire, deconstruction, narration, film theory, historical memory.

Finito/infinito es el par conceptual que el filósofo de la modernidad tomó para definirse. La finitud propia de su conciencia se establecía por contraposición a un Dios/continuo-ilimitado, sobre cuyo fondo se recortaba. La deconstrucción, entre otros discursos postmodernos, ha puesto de manifiesto, sin embargo, que el sujeto moderno es, ante todo, soberano. Soberanía y finitud no se oponen lógicamente: es el estar perfectamente sujeto entre sus límites lo que le permite detentar esa capacidad de control y dominio sobre sí y sobre el objeto. Sus límites implican una identidad pura que está a salvo de la alteridad, y que, si se topa con ella, lo que hace espontáneamente es asimilársela, apropiársela, dentro de una economía de lo Mismo y de lo propio. La pérdida o puesta en cuestión de los límites supone un sacrificio de la posición soberana: el deseo, que atraviesa paredes y fuerza cerraduras, es la máxima expresión de ese extravío, la irrupción misma del Otro en mí.

La película de Wim Wenders *El cielo sobre Berlín* (1987) puede leerse como toda una alegoría de la historia última de nuestro pensamiento. Si tomamos su primera escena, veremos que lo que muestra la cámara es una mano redactando, una mano soldada a un brazo que en ningún momento se reinserta en un cuerpo: los espectadores hemos de suponer que está ahí, en alguna parte, pero escapa al alcance de nuestros ojos¹. Este juego entre lo que se ve y lo que no se ve, la remisión al fuera de campo como estrategia para poner en evidencia la mirada, es lo que marca la diferencia entre el cine clásico y el moderno (en pintura, ya lo señaló Foucault, el punto de inflexión se encuentra en *Las Meninas* de Velázquez). Dicho de otra manera: en la modernidad, el sujeto de la representación no forma parte de la representación. A nuestro juicio, empezar con una referencia tan explícita a la mirada (moderna), es una manera de poner en juego no solo al sujeto de la representación, sino también al sujeto como tal. Igualmente significativo es algo que Damiel asegura a su compañero Cassiel cuando todavía es un ángel, pero justo antes de que sus pisadas empiecen a dejar huellas: “Bajaré de la atalaya de los no nacidos”. No podemos evitar relacionar esa atalaya con la torre de marfil en que se habían encerrado los filósofos hasta hace más o menos cien años: hasta el tiempo en que empezó a caer la idea del sujeto soberano, como consecuencia de diversos planteamientos teóricos –de ellos, aquí destacaremos el discurso feminista y el discurso sobre el deseo. En las alturas, los ángeles dominan con su vista el horizonte y tienen el poder de apropiarse del secreto de lo ajeno, pues no hay un pestañeo que escape a sus oídos. El único límite que conocen es que no conocen ninguno. Por supuesto, la conciencia finita que estudió la filosofía moderna tiene muchas más limitaciones que las que presenta el ángel. Sin embargo, en un sentido figurado que la película autoriza, su ausencia de límites puede entenderse en los términos en que antes hemos definido la identidad pura. Los ángeles/sujetos viven limitados en un yo infinito.

¹ Chatelain, M., “Le cadre et le sens dans *Les Ailes du Désir*”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), p. 125.

Otro guiño a la historia de la filosofía lo encontramos al comprobar que la película puede leerse además como una versión subjetiva de lo que Nietzsche denominó “el platonismo de la filosofía occidental”, la escisión entre el mundo sensible y el suprasensible, o bien de lo que la deconstrucción bautizó, pensando siempre en occidente, como falogocentrismo, las oposiciones jerarquizadas que permiten agrupar los términos dominantes bajo una figura masculina, y los dominados bajo *otra* femenina. La dimensión de los ángeles y la de los humanos aparecen en *El cielo sobre Berlín* nítidamente definidas por un binarismo acérrimo: absoluto/relativo; certeza/incertidumbre; saber/suposición; ingravidez/gravedad... Las propias imágenes insisten en esta diferencia. Al principio de la película, una mirada de pájaro barre la ciudad; una mirada con alas: la de un ángel, según se explicita a continuación. Y serán sus ojos los que dirigirán los movimientos de la cámara por ahora, lentos, muy pensados, mostrándonos lo que los ángeles ven y tal como lo ven: en blanco y negro. Sin embargo, a partir del momento en que Daniel se deja caer, ya no es su mirada la que conduce a la cámara, sino que la cámara persigue en adelante sus huellas². El movimiento de aquella es entonces más rápido y dinámico. Wenders, como el ángel, tiene que dejar atrás la perfección de sus imágenes y adoptar un punto de vista humano: una perspectiva. Y de forma definitiva se instalan en la pantalla los colores.

Los sonidos y la música que acompañan a las imágenes experimentan también un cambio. Desde el principio de la película una infinitud de voces recortadas, anónimas, *voiceovers* o “en off”, bombardean al espectador. Todo empieza, de hecho, con un poema recitado que una mano redacta a destiempo. La voz no coincide con la escritura; aquella se adelanta a esta: no escuchamos las palabras que leemos³. El poema aparecerá recurrentemente en diversos momentos, devolviéndonos al principio, para que no olvidemos esa desconexión entre el cuerpo y la voz, para hacernos entender que de lo que aquí se trata es de una voz sin presencia. Ahora bien, cuando Daniel decide encarnarse, las voces superpuestas en varias capas, como en una frecuencia mal sintonizada, así como la música instrumental que las había acompañado, quedan atrás. Desde entonces, los ruidos mundanos de pasos, de cada gesto y movimiento, el rumor de los coches, los crujidos de la ropa... serán las notas elegidas. Si bien podría objetarse que antes estaban igualmente presentes, también es cierto que solo sonaban en sordina.

Pero volvamos nuestra atención sobre el texto del poema, que tomaremos como punto de partida para el análisis de la historia:

Cuando el niño era niño era el momento de las siguientes preguntas:
¿Por qué yo soy yo y no tú?

² Chatelain 1999, *op. cit.* (nota 1), p. 127.

³ *Ibidem*, p.125.

- ¿Por qué estoy aquí y no allí?
- ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde se acaba el espacio?
- ¿La vida bajo el sol es solo un sueño?
- ¿Lo que veo, oigo y huelo es solo la apariencia de un mundo previo al mundo?
- ¿Existe realmente el mal y personas que de verdad son malas?
- ¿Cómo puede ser que yo, que soy yo, antes de llegar a ser yo, no fuera?
- ¿Y que yo, que soy yo, algún día no sea más el que soy?

Todas estas preguntas parecen versar sobre una misma cosa: la cuestión de los límites. La primera y la segunda persona, el tiempo y el espacio y, por supuesto, la condición de todo ello, la muerte. Estas eran las preguntas que al niño, cuando era niño, le correspondía hacerse. Y la propia sintaxis de ese primer verso nos sugiere su contrapartida: ahora ya no. La repetición de la palabra ‘niño’ indica, separa, un pasado y un presente: ese niño ya no es un niño y ya no se hace aquellas preguntas.

Existe un vínculo muy fuerte en la película entre los niños y los ángeles, en tres sentidos. Por un lado, los niños son los únicos que pueden ver a los ángeles, según testimonio del propio director porque “ils peuvent porter un regard toujours neuf sur les choses”⁴. Y aquí leemos: su mirada es limpia, pura, inocente, conserva la capacidad del asombro. Por otro lado, a los ángeles les fascinan esas preguntas que los niños se hacen, o al menos que están en condiciones de hacerse. Los ángeles no conocen ni el tiempo ni el espacio, ni la diferencia entre el yo y el tú, ni el mal, ni la enfermedad, ni la muerte. Ignoran lo que es la situación, la posición, la existencia, el horizonte, vivir atravesado por el límite. Los niños parecen ser más conscientes que los adultos de ese privilegio exclusivamente humano, de ahí sus preguntas. Finalmente, y en estrecha relación con lo anterior, representan algo a lo que un ángel no puede aspirar: el principio de una historia.

En efecto, el ángel, en su infinita perfección, “est limité du fait même que ses possibilités et son essence sont illimitées”⁵. La imposibilidad de “encuadrarse” deriva en la imposibilidad de vivir una historia⁶. Como el objetivo de la cámara y como los propios espectadores, tienen que conformarse con mirar desde fuera y renunciar a cualquier intervención. A cambio, pueden verlo y oírlo todo, incluso el pensamiento de la gente. Pero su función se limita a ser testigos⁷, atesorar aquellos momentos en que la tela se rasga y asoma, entre el ruido, el humo y las ruinas de la gran ciudad, lo bello. Lo que ocurre es que su misma incapacidad para vivir una his-

⁴ Cit. en *ibidem*, p. 126.

⁵ *Ibidem*, p. 132.

⁶ La cuestión de las historias es también encarnada en la película en la figura de Homer, el “viejo de voz cascada” “a la vez infantil y anciano”, o también: el narrador que Walter Benjamin echaba de menos en nuestro siglo. De él hablaremos más adelante.

⁷ Rosenbaum, S.I., “Grief and invisibility: How *Wings of Desire* saved my life”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), p. 138.

toria les impide construir ninguna. Así, acumulan fragmentos deshilachados, instantes aislados, cuentas de diferentes tamaños y colores que no pueden coser⁸. Ahora bien, hay algo que puede empujar al ángel a “dejarse caer”, a abandonar el mundo del todopoderoso infinito y penetrar en el “cuadro humano”, en el terreno donde las historias pueden tener lugar; ese algo que empuja desde dentro y que mueve más allá no es otra cosa que el deseo.

(Damiel) Es maravilloso vivir solo en espíritu, y día a día, eternamente, dar fe de lo espiritual en las personas. Pero a veces me harto de mi existencia espiritual eterna. Entonces quisiera dejar de flotar eternamente por las alturas, quisiera notar que tengo peso, que se anulara la ausencia de fronteras, y ligarme a la Tierra. A cada paso y a cada ráfaga de viento me gustaría poder decir: “ahora, ahora y ahora”. Y ya no decir más: “desde siempre” o “eternamente”. Sentarme en la silla libre en una partida de cartas. Que me saluden aunque sea con un pequeño movimiento de la cabeza... No es que quiera tener un hijo ni plantar un árbol. Pero qué agradable debe de ser volver a casa después de un día pesado y dar de comer al gato como hace Philip Marlowe. Tener fiebre, mancharse los dedos de negro al leer el periódico, entusiasmarme no solo por cosas espirituales, por las comidas, por el contorno de una nuca, por una oreja. Mentir. Como un bellaco. Notar que el esqueleto se mueve contigo al caminar. Suponer las cosas, por fin, en lugar de saberlo todo. Poder decir: “Ah”, “Oh” y “Ay” en lugar de sí y amén.

Y entonces aparece Marion. Damiel, a través de un túnel, va a parar a una explanada donde se levanta un circo. En ese momento ella ensaya su número de ángel sobre el trapecio. Damiel la observa, y es poco después cuando se cuele la primera imagen en color de la película⁹. Acabado el ensayo, la sigue a su caravana, persiguiendo el hilo de sus pensamientos: una segunda imagen en color se cuele entonces, justo al final de la escena. Con Marion encontramos por fin una voz que se presenta como parte de un cuerpo¹⁰, alguien en que lo material y lo espiritual constituyen un todo inseparable: un cuerpo que vuela como el pensamiento; un pensamiento que desciende continuamente a lo concreto, anclado como está a la vida. Esa noche será su última actuación, pues van a embargarles el circo.

(Marion, arreglada para salir a la arena, frente al espejo) Tengo que despertar de este sueño. Se acabó el circo. Fini. De nuevo es como si oscureciera en mi interior. El miedo...el miedo a la muerte. ¿La muerte? Por qué no. A veces, lo único importante es

⁸ Kyndrup, M., “Like a film, like a child. Knowledge and Being in *Wings of Desire*”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), p. 83.

⁹ Como señala Edvin Kau: “Gradually, as Damiel’s wish (and his sense of the sensual qualities of the human world, as well as his affection for Marion) becomes stronger, colours appear” (“Warum bin ich hier und nicht dort? A view on a vision in Wender’s *Der Himmel über Berlin*”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 [1999], p.107).

¹⁰ Thomsen, B.M., “The interim of sense”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), p. 74.

ser guapa. Y aparte de eso, nada. Mirarse al espejo es como contemplarse pensando. Así pues, ¿en qué piensas? Pienso que tengo derecho a tener miedo, pero no a hablar de ello. Todavía no te has vuelto ciega. El corazón todavía te palpita. Y sin embargo lloras. Te gustaría llorar como una chiquilla que siente una pena muy grande.

Marion es la mayor expresión del desarraigo (trapecionista, artista ambulante, francesa en Berlín), pero en un sentido positivo: no pertenece a ningún lugar, siempre está allí donde se encuentran sus zapatos. El tema del ángel caído está también presente en el caso de Marion, en sentido literal y figurado¹¹. Por una parte, tenemos su miedo a caer del trapecio (“En las noches de luna llena, nada de trapecio. Aunque sea la última vez. La última de todas”); por la otra, su caída como artista de circo: lo que la espera a continuación es seguramente trabajar de camarera. En todos estos sentidos, su personaje vendría a cuestionar todo lo que antes hemos tratado: desbarata la lógica de lo mismo y de lo propio porque no pertenece a ningún lugar, y porque cuando espera “delante de un fotomatón”, “sale la foto de otra cara”; hace malabarismos con la vida material y espiritual (o sensible y suprasensible), que no entiende separadamente; las suyas son las “alas del deseo” a que hacen referencia el título inglés y el francés. También desde el punto de vista del género es un desafío a lo establecido, pues carece de todas las cualidades que tradicionalmente los discursos narrativos han atribuido a sus protagonistas femeninas: estabilidad, maternidad, indefensión, debilidad, pasividad...; en una palabra, cualidades de objeto, relacionadas con el hogar, las raíces, las princesas secuestradas. Todas ellas son perfectamente ajenas a una trapecionista ambulante que enseña al filósofo el camino de vuelta al mundo.

(Marion, en el solar donde horas antes se elevaba el circo) No sabría decir quién soy. No tengo ni la menor idea. Soy una persona sin raíces, sin historia, sin tierra. Insisto siempre en lo mismo. Estoy aquí, soy libre... Puedo imaginar lo que quiera. Todo es posible. Solo tengo que levantar la vista, y me convierto inmediatamente en el mundo. Ahora. Aquí mismo. Un sentimiento de felicidad que podría conservar siempre. [En este momento el color reaparece].

Ese discurso es lo que por encima de todo seduce a Damiel, su “aquí y ahora”, su “estoy aquí y puedo *ser* cualquier cosa” (“Tengo una historia, y voy a continuar teniéndola”). Damiel quiere saber lo que se siente al “estar con los colores¹². *Les couleurs*. Los colores. Las luces de neón en el cielo del atardecer. El tren de cercanías rojo y amarillo”.

¹¹ Mader-Lin, E., “Angels and the modern city. Wim Wenders: *Wings of Desire*”, [http://: www.wim-wenders.com/news_reel/2003/jun-angels-and-the-modern-city.htm](http://www.wim-wenders.com/news_reel/2003/jun-angels-and-the-modern-city.htm), 2003.

¹² Recordemos que lo primero que hace Damiel es informarse sobre la correspondencia entre los colores y sus nombres, y a continuación, con el dinero que consigue tras la venta de su armadura de ángel, sustituye su abrigo gris por una llamativa cazadora de cuadros rojos y azules.

Damiel finalmente se deja caer, atraviesa el cuadro, entra dentro de él. Su renuncia más significativa es a nuestro juicio la que tiene que ver con el acceso a los pensamientos de la persona que ama, a su intimidad, a sus más profundos secretos. Damiel ha sacrificado su poder de poseer algo anhelado por muchos, el fondo intraducible del amado¹³, para “mirar a la altura de los ojos” y acariciar la superficie. Así interpretamos las palabras que Marion pronuncia, pues es ella la que habla, cuando por fin se encuentran frente a frente: “Nunca he estado sola. Ni estando con los demás, ni conmigo misma, pero me hubiera gustado estar por fin sola. La soledad significa ser por fin enteramente uno mismo. Ahora puedo decirlo: esta noche al fin estoy sola”. ¿No encarnan Damiel y Marion a esos “amigos celosos de su soledad”¹⁴, la “comunidad anacorética de aquellos que aman alejarse”¹⁵, “de aquellos que no aman más que separándose a lo lejos”¹⁶? Marion, objeto de miradas que viene y va en el trapecio, o tras la barra de algún bar, circulando de unos a otros ojos, objeto de deseo inatrapable y perseguido, deseaba estar sola tanto como deseaba el amor (“una ola de amor que me levante”); el amor, para ella, es indisoluble de la soledad, es decir que en el amor, para ella, no cabe “la identificación, la fusión o la permutación entre tú y yo”¹⁷. Damiel, pudiendo ser dueño de los pensamientos de Marion, de lo más precioso de su ser, renuncia a ellos para mirarla desde la distancia insalvable que imponen los límites mundanos. Elige respetar esa distancia, una “distancia infinita”¹⁸. Es también el lobo que renuncia a comerse al cordero¹⁹. Eso, en un mundo donde “cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías”²⁰, es un movimiento insólito y muy valioso. Como se ve en los últimos planos, en adelante Damiel sujeta la cuerda que permite que Marion pueda volar.

Finalmente, el texto escrito del poema del principio reaparece, con la mano que redacta y la voz que recita: “Ahora sé lo que ningún ángel sabe”. Pero *ahora*, el tiempo de la voz coincide con el tiempo de lo escrito: el que fue etéreo conoce la presencia y su otra cara, la posibilidad de la ausencia; el pensamiento puro ha sido reemplazado por un discurso concreto y material²¹, lo que es tanto como decir: por una historia.

¹³ Cixous, H., *L'amour du loup –et autres remords*, París, Galilée, 2003, pp. 11-12.

¹⁴ Derrida, J., *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta, 1998, p. 59.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 83-84.

¹⁸ *Ibidem*, p. 84.

¹⁹ Cixous 2003, *op. cit.* (nota 13), p. 32.

²⁰ Benjamin, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 25.

²¹ Thomsen 1999, *op. cit.* (nota 10), p. 68.

La figura de un ángel que contempla las ruinas de la ciudad estigmatizada por el colmo del progreso²² vuelve ineludible tomar como punto de referencia para continuar con nuestro análisis a uno de los más importantes críticos de la modernidad, Walter Benjamin. A él acudiremos para interpretar, por un lado, el papel que representa Berlín en la película y, por otro, ciertas relaciones que se dan entre la propia película y la historia que narra.

Es el momento de rescatar el personaje de Homer que antes apenas hemos mencionado. Homer encarna una figura que la modernidad ha puesto en peligro de extinción. Tomemos el texto que Benjamin tituló “El narrador” para conocer su pasado y en qué ha quedado su presente. El ensayo comienza con una afirmación desoladora: “el arte de la narración está tocando a su fin”²³. Ello se debe, a juicio del autor, a una menguante comunicabilidad de la experiencia. El narrador acostumbra presentar sus relatos bien como una experiencia propia, bien introduciéndolos con una explicación de la circunstancia en que la historia le fue referida por alguien que la vivió: en una palabra, sumerge el relato en su vida y desde allí lo recupera y lo transmite, lo torna en experiencia de los que escuchan. De esa manera, deja en él su huella, como el alfarero en la vasija de barro. Y los que escuchan pueden repetir el movimiento. A la narración se opone, por un lado, la información, conquista de la cultura burguesa, donde lo único que interesa comunicar es el hecho en sí, “cargado de explicaciones”²⁴. Las explicaciones son el enemigo de la narración, pues a mayor número de ellas más difícil resulta retener la historia y volver a transmitirla. Por el otro lado, la narración se opone a la novela porque los lectores²⁵ consumen las historias, las devoran, las digieren; buscan en el libro las certezas que no encuentran en su vida, sin las que no son capaces de vivir. La materia de las novelas es una materia seca, cerrada, muerta: no puede avanzar más allá del categórico “FIN”. En

²² Evidentemente, nos referimos a la experiencia del nazismo: “Conforme a la escala a la que se concibió, el crimen exigía fuerzas productivas y herramientas de fabricación, de modo que necesitaba peritos, ingenieros y obreros que formasen una sociedad profesional de la muerte. Por fuerza, era un invento sin precedentes, porque hasta entonces nadie había intentado nada de semejante dimensión: una dimensión imposible de abarcar. Frente al crimen industrializado se vuelven completamente inútiles las categorías tradicionales de culpa y castigo, de memoria y perdón, de contrición y venganza, algo que todos secretamente sabemos ante este océano de muerte en el que estaba sumergido el nazismo” (Lem, S., *Provocación*, Madrid, Editorial Funambulista, 2005, p. 43).

²³ Benjamin, W., “El narrador”, *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001, p. 112.

²⁴ *Ibidem*, p. 117.

²⁵ Matizamos que no es el propósito de Benjamin desprestigiar la escritura: “Todo aquel que escucha una historia, está en compañía del narrador; incluso el que lee participa de esa compañía” (*Ibidem*, p. 126). No se trata, pues, de una oposición jerarquizada del tipo presencia/ausencia. Las historias a las que Benjamin se refiere al hablar de narración bien pueden también estar escritas.

²⁶ *Idem*.

cambio, “no hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿y cómo sigue?”²⁶.

De acuerdo con el análisis de Benjamin, es significativo que nadie salvo los ángeles vea al anciano Homer. Y es que, como él mismo dice, el narrador “se transformó de ángel de la creación en organillero arrinconado o escarnecido, fuera, en el umbral de la tierra de nadie”. Nadie escucha ya sus historias, porque no están preparados para ellas, porque no ven “los puertos, los portales y las aberturas que hay bajo la tierra y arriba en el cielo”. Allí, en los pasos secretos, está la tierra de la narración. Y solo los niños pueden verlos; ya lo habíamos señalado antes: su mirada es diferente.

Homer conecta la narración con la guerra: si todos fueran capaces de ver esos intersticios, los huecos, “habría una historia sin crímenes ni guerras”. Al tiempo que recita estas palabras se filtran en la película unas imágenes documentales que muestran cuerpos muertos de niños alineados en el suelo. No es la única vez que aparece un recorte de ese tipo: también ocurre, por ejemplo, durante el rodaje de la película de Colombo, donde las imágenes de la guerra se cuelan como recuerdo de una extra, una anciana judía, y en la escena en que Cassiel, el ángel compañero de Daniel, se deja caer de lo alto de la estatua de la Victoria para tratar de experimentar (en vano) lo que es el suicidio, tal como ha visto hacer a un joven momentos antes. El narrador, la mujer judía y el suicida representan una herencia, un pasado con el que hay que aprender a manejarse, que no se debe ignorar.

Los pasos cansados del viejo nos guían desde la biblioteca a un solar abandonado donde, antes de la guerra, se encontraba la Potsdamer Platz. Homer rememora las tiendas, los cafés, los coches y las gentes que la constituían, mientras avanza a través de los hierbajos. Dice no encontrar la plaza, y también que no va a rendirse hasta dar con ella. El narrador simboliza, así, la memoria, no como aquello que simplemente sobrevive al olvido sino como aquello que hay que hacer sobrevivir, que requiere de un esfuerzo de reconstrucción personal (más allá de un monumento conmemorativo *ad hoc*). Algo que hay que recuperar a toda costa, porque el futuro depende de ello.

La ausente Potsdamer Platz no es el único lugar desértico que filmó la película. El director eligió cuidadosamente los escenarios: “Estas superficies vacías... transmiten más historia que cualquier libro o documento”²⁷. Incluso el muro, que aparece constantemente, es tratado de forma anónima; en palabras de Søren Kolstrup, “it becomes the border, the frontier of an enormous backyard, as dull as any backyard in any degraded industrial city”²⁸. Esos lugares vacíos, anónimos, son portadores de memoria y constituyen también los portales y aberturas donde Homer asegura que

²⁷ Wenders, W., *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 122.

²⁸ Kolstrup, S., “*Wings of Desire*. Space, memory and identity”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), p. 119.

residen las historias. Escuchando los comentarios de Wenders sobre la película, nos enteramos de que actualmente una mole de cemento y de edificios funcionales cubre la mayor parte de los solares que en *El cielo sobre Berlín* señalan heridas abiertas. El pasado de la ciudad aún no ha sido asimilado.



Después de esa guerra, después de la experiencia histórica del horror, efectivamente incomunicable, ¿dónde quedan las batallas y los héroes? “Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes, sino los objetos de la paz... Pero nadie ha conseguido entonar jamás una epopeya de la paz”; la paz “apenas se deja contar”. La narración está efectivamente en peligro: en el erial del siglo XX apenas hay lugar para el acontecimiento.

El acontecimiento es la materia de la narración por lo que tiene de irruptivo, de inmotivado y desinteresado. No puede ser materia de la información porque no resulta de una cadena de hechos previa: en todo caso rompe la cadena, la interrumpe; “perturba el orden de las causalidades”²⁹ y por eso permanece *inexplicable* a partir de un sistema de causas eficientes: no es efecto de nada. Como sostiene Eric Mader-Lin, “men have become both too sophisticated and too impoverished through their scientific knowledge; they’ve lost the world through their destructive know-how”³⁰. Este destructivo saber de las causas conduce a una razón instrumental, al reino de los medios, a los campos de exterminio y a un desierto donde no hay lugar para las historias.

“Los alemanes están divididos en tantos pequeños estados como personas” dice un personaje. Homer denuncia también esta situación, que coincide con la tragedia del individuo moderno y, a los ojos de Benjamin, con el surgimiento de la novela: “Con el tiempo, los que me escuchaban se convirtieron en mis lectores. Y ya no se sientan en círculo, sino aparte, y ninguno sabe nada del otro”³¹. La prostituta, el joven sentado en la cama deshecha, el niño perdido en la noche, la mujer en bicicleta, la de la lavandería, la anciana ciega en el sofá, el suicida, el hombre frente al televisor, su esposa frente al café, los asistentes a los conciertos de Simon Bonney

²⁹ Cf. Derrida, J., *Dar (el) tiempo, I. La moneda falsa*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 122.

³⁰ Mader-Lin 2003, *op. cit.* (nota 11).

³¹ Benjamin 2001, *op. cit.* (nota 23), p. 115.

³² Aunque conste como año de su edición 1987, la película fue rodada durante 1986.

y de Nick Cave, los viajeros en el metro, los lectores en la biblioteca... todos ellos están manifiestamente solos. Que la ciudad elegida para ser sobrevolada sea Berlín, aún tres³² años antes de la caída del muro, es perfectamente coherente con ello. Solamente en el circo, en torno al círculo de arena, lugar de los sin patria, remite esa heladora sensación de aislamiento³³.

La misma dispersión de almas se reproduce en las voces recortadas que los ángeles perciben en la ciudad y que prácticamente constituyen su banda sonora. La acumulación de pequeños instantes que ellos atesoran recuerda al saco de tomas previo al montaje.

En este contexto de escisiones y fragmentos que persisten apareciendo y reapareciendo a lo largo de la película, resulta imprescindible recuperar la comparación que Benjamin establece entre el trabajo del pintor y el del cámara. Desde su punto de vista, aquel equivale al del mago, y este al del cirujano. Mientras que el mago conserva la distancia natural, limitándose a imponer las manos sobre su paciente, el cirujano hurga en su interior, manipula sus órganos. A la pintura y al cine les sucede lo mismo: la primera respeta esa distancia, el segundo “se adentra hondo en la textura de los datos”³⁴. Así, las imágenes resultantes en cada caso son muy diferentes. La actitud del pintor da lugar a una imagen total, la del cámara a una múltiple, fragmentada, “troceada en partes que se juntan según una ley nueva”³⁵. Esta nueva ley que aglutina las voces dispersas y distantes tiene que ver con algo que comparten el ángel y el cineasta: la tensión entre la posibilidad y la necesidad de escoger una historia.

En el mismo sentido, no es casual que el primer límite con el que Damiel tropieza, justo después de su caída, sea precisamente la puerta de entrada al rodaje de una película sobre los nazis y la Segunda Guerra Mundial. “Esta entrada es solo para el equipo”, le dicen, y tiene que dar la vuelta e intentar colarse por la puerta de los extras, que finalmente tampoco se le permite franquear. Acude allí en busca del



³³ Cf. Kolstrup 1999, *op. cit.* (nota 28), p. 120.

³⁴ Benjamin 1973, *op. cit.* (nota 20), p. 43.

³⁵ *Ibidem*, p. 44.

³⁶ El hecho de que dentro de la película represente a su famoso personaje solo ratifica la lectura metafílmica que intentamos defender aquí.

director, el célebre detective Colombo³⁶. Cuando Daniel aún era un ángel, habían coincidido en un puesto de comida ambulante (“imbiss”). No sabemos por el momento nada de él, salvo que es el único adulto capaz de sentir la presencia de un ángel. Por fin Daniel lo ve al otro lado de la valla y llama su atención, y a través de la reja, que persiste simbolizando los límites recién adquiridos, Colombo le confiesa que él también ha sido un ángel.

El asunto (un ex-ángel director de cine) podría quedar en algo irrelevante si no fuera por la dedicatoria que Wenders incluye al final de los créditos: “Dedicated to all the former angels, but especially to Yasujiro, François and Andrej”. Ozu, Truffaut y Tarkovskij fueron también “ángeles” que escogieron conquistar una historia³⁷. El camino de Daniel es el que Wenders (y por extensión cualquier gran director) ha tenido que recorrer para realizar su película.

Pero las referencias a lo que es el cine dentro de la propia película no acaban ahí. Hemos visto que el único límite que encontraba un ser ilimitado como Daniel era la imposibilidad de vivir una historia. Él elige sacrificar sus privilegios para conquistar una historia propia. De entre todas las voces, aísla una sola, la de Marion, y se deja caer ante ella. Algo más tarde, dice: “No fue engendrado ningún mortal, sino una imagen común inmortal”: la película es esa imagen³⁸.

(Marion, frente al Daniel humano, en el pub) Ahora nosotros somos el tiempo. No solo la ciudad entera, sino el mundo entero participa en nuestra decisión. Ahora los dos somos más que únicamente nosotros. Encarnamos algo. Nos sentamos en la plaza del pueblo, y la plaza está llena a rebosar de personas que desean lo mismo que nosotros. Nosotros decidimos el juego de todos. Estoy dispuesta. Ahora... es tu turno. Tienes las cartas en tu mano. Ahora o nunca. Me necesitas. Me necesitarás. No hay ninguna historia más importante que nosotros dos. La del hombre y la mujer. *Será una historia de gigantes. Invisible, trasladable. La historia de unos nuevos ancestros. Mira. Mira mis ojos. Son la imagen de la necesidad, del futuro, de todos los que están en la plaza.*

Su historia de “nuevos ancestros” tiene el estatuto de un acontecimiento. En un escenario donde impera la lógica del aislamiento ha caído un eslabón, y ahí, en la falla o abertura, se ha engendrado una historia como aquellas por cuya pérdida Homer se lamenta. El deseo ha hecho posible que el límite o el cuadro fuera atravesado por el ángel, y que hubiera un lugar para el encuentro entre “el hombre y la mujer” en una ciudad o una época donde toda posibilidad de encuentro es interceptada de antemano por un muro. Porque es una historia “trasladable”, “narrable”, a la manera como Benjamin describió en su ensayo la materia viva de la narración,

³⁷ Cf. Kyndrup 1999, *op. cit.* (nota 8), p. 84.

³⁸ Cf. Kau 1999, *op. cit.* (nota 9), p. 112.

³⁹ Además, las palabras se colocan sobre el cielo de Berlín. El propio director hace notar que “hay muy pocas ciudades en las que se pueda poner un cartel de “continuará” sobre su cielo, porque no en todas

Wenders no puede cerrar su película con un monolítico “FIN”; consciente de ello, las palabras que filma justo antes de los créditos, son las míticas: “To be continued...”³⁹.

Según lo que decíamos al principio, no resulta gratuito que sea el deseo lo que hace que el ángel/sujeto abandone su torre de marfil —el deseo como pérdida de control, como elemento desestabilizador y disolvente de los propios límites. Del mismo modo que pone en cuestión al sujeto soberano moderno, empuja a Daniel (cuyo límite era la ausencia misma de límites) al mundo humano, que es el mundo de las incertidumbres, pero también el de los colores. No obstante, y a pesar de que el deseo nunca ha dejado de estar ahí, hay que decir que solo el siglo XX ha levantado un discurso sobre el mismo capaz de subvertir la historia del sujeto. Y su fuerza ha ido *in crescendo*: sobre todo desde que el discurso feminista lo tomó como aliado en el proceso de exposición de las miserias que se ocultaban detrás del triunfante “yo soy”. El desenmascaramiento del sujeto como sujeto masculino por parte del feminismo fue decisivo en la crisis de esa figura, al denunciar que preservaba su identidad pura a costa de ejercer cierta violencia y cierta represión sobre su otro, las mujeres. Si cabe entender la segunda mitad del siglo XX como una reconciliación (todavía primitiva y en muchos casos precaria) de los discursos en general con las mujeres, también el encuentro de Daniel, el ángel/sujeto, con Marion, su bajada a la tierra para mirarla “a la altura de los ojos”, puede interpretarse así. Pero detengámonos aquí (en cierta manera ya lo hemos avanzado): en ausencia de un “arriba”, este mundo ya no será “el de abajo”, sino algo diferente, el lugar de la espera donde nuevos contenidos habrán de brotar. *El cielo sobre Berlín* señala, a nuestro juicio, el camino de esa historia por venir.

Bibliografía

Texto

WENDERS, W. (1987), *Der Himmel über Berlin/ Wings of Desire (El cielo sobre Berlín)*.

Estudios

AUMONT, J. *et al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.

BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-60.

se puede imaginar una continuación”; Berlín “es una ciudad que pide una continuación y que remite constantemente al futuro a pesar de todas sus referencias al pasado” (Wenders 2005, *op. cit.* [nota 27], p. 142).

- BENJAMIN, W., “El narrador”, *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 111-134.
- CHATELAIN, M., “Le cadre et le sens dans *Les Ailes du Désir*”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), pp. 125-134.
- CIXOUS, H., *L’amour du loup –et autres remords*, París, Galilée, 2003.
- DERRIDA, J., *Dar (el) tiempo, I. La moneda falsa*, Barcelona, Paidós, 1995.
- DERRIDA, J., *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta, 1998.
- KAU, E., “Warum bin ich hier und nicht dort? A view on a vision in Wender’s *Der Himmel über Berlin*”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), pp. 101-114.
- KOLSTRUP, S., “*Wings of Desire*. Space, memory and identity”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), pp. 115-124.
- KYNDRUP, M., “Like a film, like a child. Knowledge and Being in *Wings of Desire*”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), pp. 79-90.
- LEM, S., *Provocación*, Madrid, Editorial Funambulista, 2005.
- MADER-LIN, E., “Angels and the modern city. Wim Wenders: *Wings of Desire*”, http://www.wim-wenders.com/news_reel/2003/jun-angels-and-the-modern-city.htm, 2003.
- ROSENBAUM, S.I., “Grief and invisibility: How *Wings of Desire* saved my life”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), pp. 135-140.
- THOMSEN, B.M., “The interim of sense”, p. o. v. *A Danish journal of film studies*, 8 (1999), pp. 65-78.
- WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2005.