



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

# **BERLÍN, CIUDAD SIN TIEMPO**

*Berlin, no time city*

Autor/es

Juan Castillejo Guitart

Director/es

Martín Sáez Packciarz  
Carmen Díez Medina

EINA  
2018







(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

TRABAJOS DE FIN DE GRADO / FIN DE MÁSTER

D./D<sup>a</sup>. JUAN CASTILLEJO GUITART,

con nº de DNI 730137346 en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)

GRADO EN ESTUDIOS DE ARQUITECTURA, (Título del Trabajo)

BERLÍN, CIUDAD SIN TIEMPO

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 20 de ABRIL de 2018

Fdo: JUAN CASTILLEJO GUITART



***BERLÍN CIUDAD SIN TIEMPO****Resumen*

El trabajo aquí expuesto pretende, mediante el análisis de la película “*El Cielo Sobre Berlín*” de Wim Wenders, profundizar en el conocimiento de Berlín a través de la ciudad que construye el director. La metodología propuesta consiste en identificar las ideas y estrategias utilizadas en su obra y extrapolarlas al caso concreto de esta película, en la que la arquitectura es esencial. Esta aproximación ayuda a comprender mejor la manera en la que Wenders fracciona la ciudad y construye a partir de estas localizaciones su propia interpretación de Berlín. De esta manera, mediante el binomio cine y arquitectura, Wenders consigue expresar la atemporalidad de una ciudad que ha evolucionado con unas particularidades que la diferencian del resto de ciudades europeas.

Esta película es un ejemplo de la relación entre cine y arquitectura y una de las últimas grandes obras realizadas antes de la caída del Muro de Berlín, por lo que ha adquirido un cierto carácter documental, envuelto en reflexiones existencialistas acerca del tiempo pasado, presente y futuro de la ciudad.

El trabajo parte de un recorrido inicial acerca de la personalidad del autor mediante el estudio de su biografía y los conceptos transversales en su cine, entre otros la importancia de la mirada, la construcción de la mirada o el estudio espacial del cine. A través de esto, se identifican las estrategias fundamentadas en estos conceptos que el director ha utilizado en la película para construir la ciudad. Se contempla así una fragmentación de la ciudad, y la destilación de unas herramientas que Wenders utiliza para poder activar y poner en movimiento dichos espacios. Estas herramientas se agrupan en cinco *pares* de conceptos que engloban toda la película como puede ser la manipulación de la imagen, o el juego entre la memoria y la realidad. Todo ello sirve para poder analizar y estudiar los seis espacios fílmicos, denominados *postales en movimiento*, que representan la esencia del Berlín *wendersiano*. De esta manera Wenders pone en evidencia la estaticidad de la ciudad en la memoria de los berlineses que no consigue actualizarse con la ciudad real, manifestando la intención y el deseo de abandonar una actitud pasiva de observador para pasar a actuar.

***P. Clave:*** *El cielo sobre Berlín*, Wenders, arquitectura, ciudad, cine, mirada



<b>INTRODUCCIÓN</b>	7. CONSIDERACIONES PREVIAS Y OBJETIVOS
	8. METODOLOGÍA Y FUENTES
	9. ESTRUCTURA DEL TRABAJO
<b>CAPÍTULO 1</b> AUTOR Y OBRA	11. EL DIRECTOR: WIM WENDERS
	14. EL PODER DE LA IMAGEN
	15. LA EXPRESIÓN DE LA MIRADA
	16. EL MOVIMIENTO
	17. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO
	19. PETER HANDKE
<b>CAPÍTULO 2</b> LA PELÍCULA	21. SINOPSIS
	22. ¿POR QUÉ <i>EL CIELO SOBRE BERLÍN</i> ?
	23. PARES DE CONCEPTOS ACTIVADORES
<b>CAPÍTULO 3</b> LA CIUDAD	35. POSTALES EN MOVIMIENTO
<b>ANEXO</b>	45. LA CIUDAD WENDERSIANA <i>ESPACIO Y UMBRAL</i>
	48. CONCLUSIÓN
	50. BIBLIOGRAFÍA
	51. FILMOGRAFÍA



# Introducción

## a) Consideraciones previas y objetivos

*"Film is a very, very powerful medium. It can either confirm the idea that things are wonderful the way they are, or it can reinforce the conception that things can be changed."*<sup>1</sup>

El presente trabajo se centra en la ciudad de Berlín y en concreto trata de analizar la ciudad construida por Wim Wenders en la película "El cielo sobre Berlín".<sup>2</sup> Las ideas del director marcan una personalidad y un estilo propio, común en todo su cine. Mediante el estudio de esas ideas y a través del análisis de estos lugares fragmentados de la ciudad que él ha contruido, se conseguirán las herramientas necesarias para poder comprender mejor la imagen que Wenders ofrece de Berlín

El interés en esta idea surgió a partir de la asignatura de Paisajes Culturales<sup>3</sup>. Esta asignatura proponía analizar la simbiosis cine y arquitectura a través del visionado de películas de diversas ciudades, prestando atención a los espacios, a los flujos, al color, a los personajes,...; esto me resultó muy interesante y me abrió la puerta para poder continuar y profundizar en esta línea en mi TFG (Trabajo Fin de Grado).

Continuando un poco con la mecánica de la asignatura, en primer lugar seleccione una ciudad que despertara una inquietud en mí, que me resultara familiar y que me permitiera encontrar películas ambientadas en la misma. Durante el último año tuve la posibilidad de volver a Berlín y entonces vi claro que debía ser esa la ciudad. Una ciudad que actualmente no se parece en nada al Berlín que aparece en el cine y quise profundizar. Evidentemente la historia del s. XX en Berlín había condicionado todo ese desarrollo y el cine había hecho un gran número de películas de todos esos acontecimientos.

Investigando la forma de representación de Berlín, inevitablemente se observa que la mayoría de las películas en las que Berlín es protagonista, se centran en argumentos históricos o bélicos. Recordé entonces cómo Wenders mostraba Berlín de una forma tan diferente. Deja de lado la narración de los sucesos, para dar valor real a la ciudad y las huellas que esos eventos habían dejado en la ciudad. Crea una película a partir de una relación arquitectura-cine en la que no se entiende el film sin la arquitectura y donde la ciudad es la protagonista.

Además hace un recorrido por muchos sitios icónicos y conocidos que había podido visitar, aunque las huellas fueran diferentes en la actualidad. Esta película, si bien está rodada poco antes de la caída del Muro de Berlín, también coincide

<sup>1</sup> Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

<sup>2</sup> Se ha decidido utilizar el título de la película en castellano, ya que el título está traducido de forma literal del original "Der Himmel über Berlin". De hecho es el título en inglés el que difiere de éstos, siendo "Wings of Desire" (Las alas del deseo) perdiéndose referencias que interesan para el trabajo

<sup>3</sup> Paisajes Culturales, asignatura de 5º curso de la EINA, Universidad de Zaragoza. Año 2016. Profesores: Carmen Díez Medina y Ricardo Sánchez Lampreave.

con un momento de más de 25 años desde su división y con una ciudad totalmente fragmentada. Se podría hablar de dos *Berlines* diferentes. Por un lado, Berlín Occidental frente a Berlín Oriental, pero por otro, Wenders pone de manifiesto su propia ciudad frente al Berlín original. La película tiene una atmósfera pesimista, pero con un trasfondo romántico y alentador, que llama a despertar de ese letargo.

Por lo tanto en el trabajo se verán y analizarán estos espacios de la ciudad de Wenders. Espacios construidos que activa por medio del movimiento. Un movimiento que consigue a partir de unos pares de conceptos relacionados entre sí, extraídos de la película, que se convierten por tanto en herramientas para comprender los espacios. Se trata de comprender también la paridad que Wenders mantiene en la película que genera esos movimientos, para mostrar un Berlín que quiere avanzar y actualizarse en la memoria de los ciudadanos. Es decir, que la imagen mental de la ciudad se corresponda con la realidad.

## b) Metodología y fuentes

*“Any movie that has that spirit and says things can be changed is worth making”*<sup>4</sup>

Después de la elección de la ciudad a estudiar, se inicia el trabajo con la búsqueda de la relación entre cine y arquitectura en el cine alemán. Para ello se lleva a cabo un visionado de algunas películas del cine alemán desde 1920.

Para entender la ciudad se buscan películas que tengan lugar en Berlín, pasando por los movimientos culturales de cine<sup>5</sup> de este periodo de 80 años hasta el 2000. Después se intenta centrar exclusivamente en las que la ciudad cobre realmente protagonismo y aparezcan espacios de Berlín (aunque algunos sean escenarios) de forma que el ver estas películas<sup>6</sup> pueda aportar alguna pequeña visión de la ciudad en esa época. Se observan algunas formas de representación muy vinculadas a los eventos histórico-bélicos desde la II Guerra Mundial, se comprueba la influencia directa del momento sobre el cine, y se toma la decisión de centrarse en *“El cielo sobre Berlín”* por la visión antes mencionada tan diferente y en la que la arquitectura y el cine forman un todo, que da sentido a la película.

Una vez enfocado el tema, el siguiente paso es ver la película varias veces, entera y por fragmentos, al mismo tiempo que se investigan datos de la época, del director, de su relación con Berlín, del guión, de textos, de videos y entrevistas. De esta

<sup>4</sup> Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

<sup>5</sup> Partiendo de los años 20 en una época de vanguardias, más abstracto y experimental, y las Sinfonías de Ciudad. El cine del Expresionismo alemán y de la UFA (Universum Film AG: Estudio cinematográfico más importante hasta 1945). Tras la guerra un periodo de (Neo)Realismo y documental, para dar paso a una etapa crítica, profunda e inquieta en la que se centra la investigación en películas que contuvieran escenas de la ciudad.

<sup>6</sup> Ver anejo de la filmografía en el que se recoge el título de las películas que se han visto en el proceso, desde la investigación previa hasta el final.



manera se puede seguir identificando y profundizando en las ideas reflejadas en la película. Este estudio se lleva a cabo para poder comprender los conceptos y entender la ciudad que quieren transmitir Wenders y Handke.

El trabajo se desarrolla a partir de la película original “Der Himmel über Berlin”<sup>7</sup> de 1987, en idioma original (alemán) y empleando los subtítulos originales al español de la misma Filmmax. Además, se utilizan como fuentes textos escritos por Wim Wenders o Peter Handke y entrevistas entre las que destacan: “*El cielo sobre Wenders*”, “*The logic of Images*” o “*El acto de ver*”

Para investigar la vida del autor y algunas ideas de su cine se han consultado varios fragmentos de textos, algunos directamente escritos por ellos y otros de interpretaciones o experiencias, y biografías, entre el que destaca “*Wim Wenders*” que recoge la vida del cineasta, analizando su carrera desde sus primeras producciones, pasando por sus obras de madurez de los años 70, hasta sus últimos films. También la temática, las preocupaciones, el estilo, la mentalidad y algunas anécdotas..

### c) Estructura

El trabajo tiene una estructura que parte de una visión más general del director y la película, para ir comprendiendo y profundizando hasta llegar a lo particular de esos lugares de la ciudad de Berlín.

El Capítulo I aborda aquellos aspectos de la biografía intelectual y personal de Wim Wenders que ayudan a entender su manera de relacionarse con la ciudad y de construir su imagen a través de la película. A partir de ello se sintetizan algunas de estas ideas comunes en toda su obra y se profundiza en los conceptos.

En el Capítulo 2 lleva a cabo un trabajo encaminado a identificar cómo dichas ideas toman forma en la película y, de este modo, contar con más herramientas para analizar los fragmentos de la ciudad *wendersiana*. Esas herramientas son, en realidad, parejas de conceptos que vinculan la película directamente con el modo de ver la ciudad del director. Conceptos que, dependiendo de la relación que se establece, (dualidad, confrontación entre pares,...) crean una tensión que pone en movimiento y activa las localizaciones a las que se nombra como *postales en movimiento* y que se analizan en el Capítulo 3.

Finalmente la bibliografía empleada para la ejecución del TFG.

<sup>7</sup> Título original en alemán de la película.



# Capítulo 1

## El director

Se puede comenzar destacando la gran carrera en fotografía y el cine de Wim Wenders, y lo mucho que se ha hablado sobre el importante trasfondo de la relación arquitectónica, común en toda su obra. Como el propio Wenders dice:

*“No soy arquitecto ni urbanista, pero si hay algo que me autorice a dirigirme a ustedes es que, por mi profesión de cineasta, he vivido y trabajado en distintas ciudades del planeta y he plantado mi cámara ante los más variados paisajes...”*<sup>8</sup>

Esta relación arquitectura-cine viene dada en la obra de Wenders por un evidente protagonismo de la arquitectura en sus películas y fotografías, pero también por otros motivos. Principalmente, la manera en la que Wenders busca influir en el espectador mediante el control de su mirada y la dirección de ésta. Juega con texturas, luces, colores, altura, forma,... Además Wenders ahonda en las relaciones humanas, cuestiona la realidad y representa una ciudad (re)construida a partir de fragmentos y comprensible a partir de que transmite cada uno de esos fragmentos.

En el Capítulo 1, se busca conocer algo más de Wim Wenders para poder entender el marco de influencia en *“El cielo sobre Berlín”*, así como algunas características de la película comunes a gran parte de su obra.

## Wim Wenders

*“Entertainment today constantly emphasises the message that things are wonderful the way they are. But there is another kind of cinema, which says that change is possible and necessary and it's up to you.”*<sup>9</sup>

Ernst Wilhelm “Wim” Wenders nace el 14 de Agosto de 1945 en Düsseldorf, Alemania. Nace en una época violenta y en sus primeros años de infancia crece siendo testigo de la gran depresión en la que estaba inmerso su país. Desde pequeño se cría con su abuelo en un entorno urbano hostil y lleno de edificios en ruinas. Estas calles se convierten en las imágenes más antiguas de su memoria.

*“Mis primeros recuerdos son ruinas, montañas de ruinas. Un tranvía atravesando un paisaje de montañas de escombros. Aquello era el mundo, de niño ves las cosas tal como son”*<sup>10</sup>

Fracasa en su intento de estudiar en la universidad hasta en dos ocasiones, pero durante estos años entra en contacto con el mundo de la fotografía y la pintura y en 1966 se va a París para convertirse en pintor.

<sup>8</sup> Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

<sup>9</sup> Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

<sup>10</sup> Wim Wenders, *Hablar de Alemania* (Discurso en los Münchner Kammerspiele publicado en *Reden über Deutschland 2*, Múnich, 10 Noviembre, 1991)

A través de la pintura aprende a crear y construir imágenes, así como el valor de las imágenes y la composición. Durante este año, visitaba a diario la filmoteca e intentó entrar en la IDHEC.<sup>11</sup> Debido a la negativa a su solicitud, comienza a aprender la técnica de la cámara.

En 1967 finalmente es aceptado en la Escuela de Cine y Televisión de Munich.<sup>12</sup> Durante estos años (1967-1970) Wim Wenders se convierte en crítico de cine para periódicos como *Der Spiegel* o *FilmKritik*, lo que le obliga a viajar en varias ocasiones y conoce mejor Berlín. Además durante estos años en Múnich conoce a Peter Handke, quién inspira algunos de los cortos y primeros largometrajes que filmará, como “*Der Scharlachrote Buchstab*”<sup>13</sup> y “*Summer in the city*”.<sup>14</sup>

Durante sus viajes a Berlín, Wenders entra en contacto con la cultura americana y acaba viajando a Estados Unidos a probar suerte también en Hollywood. Durante esta época adquiere algunos de los aspectos más puros de su cine. El rodaje de una Trilogía<sup>15</sup> de *road movies* hace que Wenders se traslade siete años a vivir a EE.UU. Será una época prolífica en la que rodará un gran número de películas y se nutrirá de grandes cineastas como Coppola, Fred Ross o Yazujiro Ozu.

“*Tuve que pasar siete años en los Estados Unidos de América para, en el extranjero, darme cuenta de que era alemán de espíritu y europeo de profesión*”<sup>16</sup>

Finalmente en 1984, siente la necesidad de volver a su país natal y se traslada al centro de Alemania, donde se reencuentra con su pasado y sus recuerdos. Experimenta la sensación de sentirse extranjero en su propia ciudad al comprobar que las imágenes de la ciudad que guarda en su memoria no corresponden con lo que se encuentra al volver a Berlín.

“*En la infancia, los paisajes y las imágenes de ciudades despiertan emociones, asociaciones de ideas e historias que, cuando nos hacemos adultos, tendemos a olvidar. Aprendemos a guardarnos de los conocimientos de nuestra niñez, que era cuando nos abandonábamos más a nuestra visión y lo que veíamos determinaba nuestra idea de lo que somos y del lugar al que pertenecemos*”<sup>17</sup>

Empieza una etapa diferente en la que trata de crear su cine con una mirada propia, siempre con Alemania en el subconsciente, y aprovecha lo que toda Europa le ofrece viajando y rodando en gran parte del continente. Ante este panorama tan occidentalizado Wenders empieza a dudar del valor de las imágenes. Le parece que rodar y mostrar imágenes ha dejado de ser un ejercicio intelectual para convertirse únicamente en una herramienta para vender.

“*Las imágenes, como las ciudades han crecido por fuera de sus límites (...) son cada vez más frías y distantes y están cada vez más alienadas y son cada vez más alienantes*”<sup>18</sup>

<sup>11</sup> *Institut des Hautes Études Cinématographiques.* Instituto Francés de Altos Estudios Cinematográficos fundado en 1944, de gran prestigio.

<sup>12</sup> *Hochschule für Fernsehen und Film München, HFF München.* Universidad de cine y televisión más prestigiosa de Alemania fundada en 1966.

<sup>13</sup> *The Scarlet Letter.* 1973, W. Wenders. Película adaptada de la novela con el mismo nombre.

<sup>14</sup> *Summer in the city.* 1970, W. Wenders. Película producida como proyecto de graduación en la HFF München.

<sup>15</sup> *Road Movie Trilogy.* 1974-76, W. Wenders. Trilogía formada por: *Alice in the cities, The wrong move* y *Kings of the road.*

<sup>16</sup> Wim Wenders, *Sobre el futuro del cine europeo* (Conversación con Marcel Bergmann y Bernhard Beutler. Lyon, Octubre 1991)

<sup>17</sup> Wim Wenders, *El paisaje urbano* (Discurso ante arquitectos japoneses en un simposio celebrado en Tokio, 12 Octubre 1991)

<sup>18</sup> Wim Wenders, *El paisaje urbano* (Discurso ante arquitectos japoneses en un simposio celebrado en Tokio, 12 Octubre 1991)

Además su reencuentro con algunas ciudades, y en especial con Berlín, suscitan un aprecio hacia los lugares urbanos a los que empieza a otorgarles protagonismo en su obra. Observa la manera en la que la sociedad ha cambiado con el nuevo aspecto de la ciudad, y le otorga una *personalidad* a todos esos nuevos elementos de las urbes. Una personalidad que influye directamente en los sentimientos de los ciudadanos, convirtiendo a la ciudad en algo más que un fondo.

En Berlín observa paisajes urbanos únicos en el mundo. Paisajes de una ciudad que él vio en reconstrucción, pero que ahora ha vuelto a ser destruida por su división. Calles en reconstrucción, con enormes medianeras y solares vacíos.

*“Estas superficies vacías son como heridas y la ciudad me gusta por sus heridas. Transmiten más historias que cualquier libro o documento”*<sup>19</sup>

*“En Berlín, estos espacios vacíos son precisamente los que permiten a la gente captar la imagen de la ciudad. Pero no sólo en el sentido de contemplar una superficie, sino también el de contemplar el tiempo a través de estos espacios vacíos”*<sup>20</sup>

Este contexto es el que forja el carácter y las ideas transversales a todo su cine. Unas ideas que en mayor o menor medida son comunes en sus películas anteriores a *“El cielo sobre Berlín”* (1987) pero también en las siguientes. Una evolución marcada por esas imágenes en la memoria, que no consigue actualizar por medio de la mirada en su regreso a Alemania. También marcada por una mirada educada en EE.UU. que al volver a Europa consigue poner en valor otros aspectos las imágenes, mediante las cuales busca mostrar las cosas de una manera mucho más intencionada, sirviéndose del espacio para transmitir y evidenciar esas ideas.

Para comprender mejor la película intento profundizar y analizar estas ideas y estrategias. Se pueden abstraer y agrupar en cuatro conceptos o elementos,<sup>21</sup> que son los que construyen su mirada y su obra.



<sup>19</sup> Wim Wenders, “El acto de ver”, en *El paisaje urbano* (Barcelona: Espasa Libros, 2005) 122

<sup>20</sup> Wim Wenders, “El acto de ver”, en *El paisaje urbano* (Barcelona: Espasa Libros, 2005) 122-23

<sup>21</sup> Entendiéndolos como cuatro pilares y herramientas recurrentes, comunes en toda su obra como cineasta, tras un proceso de investigación, lectura y destilación de las ideas principales.

## El poder de la imagen

*“An image that is unseen can't sell anything. It is pure, therefore true, beautiful, in one word: innocent. As long as no eye contaminates it, it is in perfect unison with the world. If it is not seen, the image and the object it represents belong together (...) My stories all begin from pictures”*<sup>21</sup>

El cineasta siempre ha expresado una preocupación por las imágenes como algo aislado. Tanto es así que en el cine hace una distinción entre las historias y las imágenes, dado su convencimiento de que una película no es sino muchas imágenes manipuladas.

Para Wenders, las imágenes son algo singular que tienen un valor y un significado por sí solas. Pertenecen a ellas mismas. En cambio identifica las historias como el elemento que surge del sentido que se le dan, insertando las imágenes en una trama argumental. De su experiencia en Hollywood y el cine americano aprendió de algunos errores, y el mismo hace una distinción entre dos formas de concebir una película ante la posibilidad de hacer cine recurriendo o no, a un mero relato de una historia. Esto no quiere decir que no exista una historia como tal, ya que sin ella algunas imágenes podrían perder sentido, pero si se ve una predilección por las imágenes frente a las historias. Se habla así de una superioridad del mostrar sobre la narración. Así, se centrará en crear imágenes con una gran carga significativa, que ordenadas e intencionadas, den cohesión y destaquen sobre el desarrollo narrativo.

Wenders entiende que en el cine se deben descubrir cosas constantemente, detalles y aspectos que dejen una serie de posibilidades para el trabajo del espectador. Como dice Iñigo Marzabal en su libro *“Wim Wenders”*, la narrativa tradicional, dadas sus normas y su orden, deja poco lugar a lo previsible, pudiendo crear una carencia de emoción en la pantalla.



<sup>21</sup> Iñigo Marzabal, citando a Wim Wenders en *Wim Wenders* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998)

## La expresión de la mirada

*"If anything, I see myself as a witness. I'd also be pleased, if you'd call me an interpreter. I try to hear and see the message of a place and pass it on, into that other language, the universal one of images."* <sup>22</sup>

Siempre se ha dudado cómo catalogar el cine de Wenders, bajo qué movimiento englobarlo, aunque generalmente se le ha considerado como moderno o manierista.<sup>23</sup> La modernidad de Wenders viene de la conciencia de que para contar una historia debe confrontarse con todo un patrimonio cultural. De una generación del cine alemán con un acentuado rechazo a una identidad, a un país, una cultura, ennegrecida por el nazismo y la consecuente "invasión" de modelos culturales y sociales del extranjero. No obstante se habla de una generación de un cine nuevo alemán hecho por cineastas cinéfilos, gente que, cómo el mismo reconoce, ha visto miles de películas. Cineastas en busca de una mirada propia con un conocimiento muy amplio en cuanto a antecedentes en el mundo del cine. Conseguir esa mirada tan personal pasará entonces por confrontar un pasado turbio con el presente, un presente colonizado.

*"The Yanks have colonized our subconscious"* <sup>24</sup>

Esa nueva mirada busca salirse del orden restrictivo y aprender a filmar las cosas "en su desnudez", desvinculada de las reminiscencias del pasado que condicionan la mirada y la imagen. Asimismo busca recuperar la mirada carente de prejuicios y condicionantes mediante un proceso de "reaprender" a mirar. Éste será un tema recurrente también en el cine de Wenders. La presencia de niños, en parte iluminados bendecidos con el don de ver las cosas como se presentan en la realidad, o la aparición en este caso de ángeles y seres divinos cuya experiencia mantiene pura esa mirada. La mirada de los ángeles la entiende como una mirada omnipresente, sincera y sin barreras que es capaz de bucear en la esencia y los pensamientos del individuo o las cosas.

Wenders también ve en la vejez una vuelta a esa infancia, una mirada que alcanza en algunos casos la pureza a través del proceso contrario. Gracias al aprendizaje y la adquisición de experiencias, es posible depurar esa mirada sabia para poder ver el mundo casi en su total desnudez.



<sup>22</sup> Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

<sup>23</sup> Estilo artístico entre el movimiento Clásico y el Baroco en el que los artistas empezaron a alejarse progresivamente de la composición clásica para ampliar las formas de expresividad. En concreto en el cine debilita el héroe y el acto heroico que aparece en el cine Clásico.

<sup>24</sup> "Die Amerikaner haben unser Unterbewusstsein kolonisiert" Cita de la película *Im lauf der Zeit* (En el curso del tiempo). 1975, W. Wenders

## El movimiento

“Any film that supports the idea that things can be changed is a great film in my eyes.”<sup>25</sup>

Norteamérica se convierte en criterio a la hora de comparar y hacer un balance tanto del director como de la película en sí misma. Wenders se nutre de la cultura estadounidense en sus viajes y el mundo *yankee* aparece como un elemento recurrente. Como ocurre por ejemplo con los puritanos de “*The scarlet letter*”, Nueva York en “*Alice in the cities*”, San Francisco en “*Hammett*” o el desierto en “*Paris, Texas*”. A Wenders le gusta la mirada que proyectan, y sus personajes son auténticos consumidores de los signos externos de la cultura pop americana. Además Wenders en esos años que pasa en EE.UU., acude a instituciones y lugares que marcan su persona o su cine, alejándose del pasado que intenta dejar a un lado. Es normal que adquiera paisajes y elementos de la época y el contexto.

Esto lleva directo al viaje o *road trip* como concepto que abstrae este momento y que plasma directamente en su cine. Este viaje remueve la tradición del cine americano y la tradición literaria alemana conocida como *Bildungsroman*.<sup>26</sup> En Wenders este viaje se refiere a un proceso fundamental para el conflicto interior del individuo. Dicho de otra forma, Wenders genera un itinerario a través de un mundo alienante, en el que pone en entredicho la relación del individuo y la realidad que experimenta.

Wenders considera el viaje como la máxima expresión de esa desvinculación de la narrativa de la que hablábamos y utiliza ese movimiento, generado de diferentes formas dependiendo la película, para activar el propio relato. Puede activarse por personajes, acciones o como se verá posteriormente, por la contraposición de características o conceptos. El hecho de iniciar un movimiento, supone el inicio de algo en sí mismo. Sin embargo en el cine de Wenders no será necesario que el recorrido siga un orden coherente, sino que lo inesperado y las posibilidades azarosas abren nuevos conflictos y dan pie a al desarrollo de una historia que transmita emoción y realidad en el cine. Este viaje simboliza esa búsqueda personal de la identidad, un espíritu migratorio que los personajes comparten con el director, que convierte a todos en extranjeros en su propia patria. Personas que no reconocen el espacio o su entorno. Lo importante además es el proceso, el recorrido, restando importancia a la meta.

Este proceso de movimiento, Wenders lo identifica con el cambio y la evolución del individuo. Sus personajes siempre expresan de forma decidida la intención de cambiar. Esto lo consigue de formas muy diversas, pero en cuanto a cine y

<sup>25</sup> Iñigo Marzabal, citando a Wim Wenders en *Wim Wenders* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998)

<sup>26</sup> *Bildung* (educación) + *Roman* (novela) Género literario con origen en el s.XIX. Se centra en el crecimiento psicológico y moral del protagonista durante su madurez. La importancia recae en ese cambio de actitud.



técnica se refiere supone inevitablemente el empleo del *travelling* para expresar y reforzar este concepto. Esto a su vez se vincula con la obsesión de una mirada propia antes mencionado, puesto que ese cambio fuerza a ver las cosas de una manera diferente.

*“Viajar es siempre tanto ir hacia una cosa como alejarse de una cosa para ver mejor el punto de partida”*<sup>27</sup>

Algunos ejemplos recurrentes como los ángeles que no cesan en su labor de observar a los berlineses, o los fotógrafos, escritores, cineastas, detectives, pintores,..., que aparecen regularmente en las películas del director.

En el caso de *“El cielo sobre Berlín”* es una vuelta a sus orígenes, a la ciudad del pasado y un encuentro con una ciudad diferente, en la que busca la manera de poner en funcionamiento una serie de lugares para convertirlos en unos fragmentos de la ciudad de su memoria. Por tanto será la propia ciudad la que se active y se ponga en funcionamiento para transmitir esa personalidad del Berlín *wendersiano*.



## El espacio arquitectónico

*“The last adventure left on this planet is creativity because we've been everywhere. There's not much left to explore. But there's a lot of exploration left in the human imagination.”*<sup>28</sup>

La arquitectura ha tenido desde el principio un papel importante en la historia del cine. Desde la aparición de espacios arquitectónicos en el cine de los hermanos Lumière casi como mero documental, hasta la actualidad. Sin duda ha sido un campo amplio para el arquitecto, con el desarrollo y creación de los decorados o la manipulación y adecuación de los planos cinematográficos.

En ocasiones la arquitectura pasa desapercibida como fondo del lugar donde sucede la acción, pero en otras, adquiere gran

<sup>27</sup> Wim Wenders, *La vérité des images* (Paris, L'Arche, 1992) 52

<sup>28</sup> Wim Wenders, interview (*Pina* opens in New York, 23 Diciembre, 2011)

protagonismo llegando a estructurar la narración o dar sentido al filme. En otras ocasiones, se habla de cómo el cine ha ayudado a la arquitectura a experimentar con la ciudad llegando a dar la sensación de haberse anticipado a las formas arquitectónicas de la ciudad. Destaca especialmente el expresionismo utópico de “Metropolis”<sup>29</sup> o “*Das Kabinet des Doktor Caligari*”.<sup>30</sup> De esta forma se puede hablar de una relación bidireccional entre cine y arquitectura. Podemos hablar de apoyo mutuo.

Wenders comienza sus estudios de cine en Alemania, donde seguramente tuvo su mayor auge este estudio de las relaciones potenciales entre la arquitectura y el cine en el periodo entre guerras. Esto tuvo su repercusión posteriormente en las decisiones tomadas en la teoría del Modernismo y acentuó la importancia de una arquitectura que no solo fuese testigo silencioso, sino que transmitiera una historia. Esta idea, Wenders la traslada casi de forma literal a la pantalla, empleando en la medida de lo posible lugares y espacios de la ciudad con una historia y un papel protagonista en el film. Esta relación arquitectura-cine debe analizarse para poder distinguir y comprender cuales son las diferencias entre tipos de espacio en el cine. Eric Rohmer<sup>31</sup> analizando “*Faust*”<sup>32</sup> de 1926 consigue establecer una clasificación del espacio de la siguiente forma:

-El espacio pictórico constituye la imagen cinematográfica propiamente dicha, representando el mundo de diversas formas, más o menos fieles, pudiéndose vincular el empleo de la luz y la composición a un estilo o artista concreto. Es decir todos los elementos que ayudan a construir una escena.

-El espacio arquitectónico corresponde a partes del mundo, ya sean naturales o construidas que aparecen de forma premeditada y estudiada. Son las formas que el espectador ve, previamente trabajadas en producción. Se trata del lugar propiamente dicho antes de ser manipulado, aunque no por ello significa que esté sin estudiar. Por ejemplo en “*El Cielo sobre Berlín*” sería la ciudad y esas localizaciones escogidas.

-El espacio fílmico o cinematográfico es el espacio que el espectador consigue construir de manera virtual a partir de la reconstrucción imaginaria. A partir de planos, imágenes y secuencias, la imaginación es capaz de crear espacios inexistentes que pueden ser habitados. Es cada uno de los espacios construidos por Wenders

Wenders emplea y cuida todos esos espacios. Probablemente sea más cuestión de una película en concreto que de toda su obra, pero se advierte una tendencia en su cine.

<sup>29</sup> *Metropolis*. 1927, Fritz Lang. Película de ciencia ficción icono del expresionismo alemán producida por la UFA. Inspirada en una novela con el mismo título, tratando temas de lucha de clases y socialismo.

<sup>30</sup> *El Gabinete del Doctor Caligari*. 1920, Robert Wiene. Película de terror icono del expresionismo alemán producida por la UFA. En ella se tratan temas relacionados con el poder y la autoridad brutal.

<sup>31</sup> Pseudónimo de Maurice Henri Joseph Schérer. 1920-2010. Fue un crítico, director, novelista y teórico del cine. Suya es la forma de clasificar y organizar el espacio en el cine, y se adopta su clasificación de los 3 espacios.

<sup>32</sup> *Fausto*. 1926, F.W. Murnau. Película inspirada en un cuento popular alemán de influencia expresionista. En ella se trata la pelea entre el bien y el mal, y la integridad del alma humana. Inspirada en la obra de Goethe.

En las películas de Wim Wenders aparece el espacio arquitectónico para dar cohesión y contexto a todas sus historias. Utiliza localizaciones de la ciudad (espacio arquitectónico) estudiadas, y a través de la manipulación de la mirada y el movimiento consigue crear espacios fílmicos que suscitan emociones en el espectador. Por ejemplo, a través de planos de la ciudad y sus calles puede dar un marco para la ciudad de Berlín, pero mediante el “recorte” y el juego de planos es capaz de reconstruir una ciudad de forma diferente a la realidad para mostrar *su ciudad* al espectador.



## Peter Handke

*“If a Nation loses its storytellers, it loses its childhood.”*<sup>33</sup>

A lo largo de los años 60, surge una corriente artística con una vocación contraideológica en Europa. En la literatura alemana, el *Neue Subjektivität*,<sup>34</sup> abre una nueva puerta a la alienación de la psicología del ser humano, y genera una nueva forma de escribir mediante el discurso encadenado de varios personajes. Peter Handke es uno de sus máximos representantes.

Peter Handke es un escritor austriaco, nacido en Carinthia en 1942. Conoce a Wenders en Múnich y establecen una estrecha relación, inspirando y ayudando al cineasta en películas con algunos de sus textos. Además Peter Handke hace un viaje a Estados Unidos unos años después, y entrará en contacto también con ese mundo que conoció Wenders. Esto inspiró su obra *“Langsame Heimkehr”*,<sup>35</sup> a partir de la cual sus obras tenderán a ser mucho más personales y profundas, escribiendo ensayos y textos arriesgados. La obra de Peter Handke se extiende durante más de 40 años, por lo que es difícil encasillarlo en una única corriente, pero su aportación siempre ha ido evolucionando hasta un estilo más postmoderno, adaptándose a las nuevas influencias y siempre buscando dar un carácter personal a sus escritos.

<sup>33</sup> Iñigo Marzabal, citando a Peter Handke en *Wim Wenders* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998)

<sup>34</sup> *Nueva Subjektividad*. Surgido en los 60 cuyo objetivo era la introspección y la autoconciencia.

<sup>35</sup> *Lento Regreso*. 1979, Peter Handke. Novela en la que el autor resalta la importancia del espacio, las sensaciones y el lugar. La importancia del estar en un lugar y un momento. Inspirada en sus viajes y experiencias por los Estados Unidos.

La relación con Wim Wenders comienza a partir de la cooperación con Handke, en un corto llamado “3 Amerikanische LP’s” y se confirma y asienta en el rodaje de la película “*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*”,<sup>36</sup> texto que inspira a Wenders. Desde este momento ambos trazan una carrera en paralelo, con estilos similares en sus campos, y con varios encuentros más para rodajes. Handke sirve a Wenders como fuente de inspiración en cuanto a literatura se refiere. La teatralidad, la poesía y el trasfondo vanguardista de Peter Handke se ve reflejado en la elaboración de algunos largometrajes del director, de una forma determinante.

No sólo la literatura de Handke, sino la pintura de Hopper, la fotografía de Walker Evans o el cine de Yasujiro Ozu dan forma a ese trasfondo intelectual que inspira a Wenders. Todos ellos comparten ese interés de la percepción como identidad de sus obras, de la importancia de un reencuentro del hombre con la sociedad a través de la moralidad, y su relación con la naturaleza. Igual que Wenders, buscan la vuelta a lo primigenio para esta regeneración del ser humano a través de lo estético.



<sup>36</sup> *El miedo del portero ante el penalti*. 1971, Wenders. Film inspirado en la novela policiaca con el mismo título escrita por P. Handke en la que se explora la mente de un asesino con grandes influencias americanas.

## Capítulo 2

### Sinopsis

*“When you do not completely know a trade to yours, the first question is always the simplest one: What comes first?”* <sup>37</sup>

Se realiza un breve resumen de la película *“El Cielo sobre Berlín”* antes de comenzar su análisis para tratar de recordar y comprender mejor el trabajo en su totalidad.

La película se estrena en 1987 aunque el proyecto del director Wim Wenders empieza dos o tres años antes. Es importante entender que cuando se estrena, todavía faltan dos años para la caída del muro de Berlín. La historia se desarrolla completamente en Berlín, en una sociedad abatida y hundida en una espiral de cuestiones personales.

Desde el principio, el filme crea una atmósfera de melancolía que parece introducirnos en un sueño, convirtiendo a la ciudad en protagonista, con planos aéreos que simulan la vista de ángel sobre los ciudadanos y lugares testigos de la historia de Berlín. De hecho, la película son varios fragmentos e historias contempladas por ellos que se encuentran en algún punto con otras.

Damiel <sup>38</sup> y Cassiel <sup>39</sup> son dos ángeles que se reúnen a menudo para comentar las visiones y sentimientos que su mirada ha podido percibir, a los que les gusta recordar y pensar en lo que diferentes personas pueden hacer. Son varios los lugares en los que se juntan para dialogar y en un momento determinado, Damiel confiesa que le gustaría ser humano para poder sentir como ellos.

En uno de estos paseos, Damiel se topa con un circo en el que observa a Marion, <sup>40</sup> una trapecista solitaria y entregada, de la que se enamora rápidamente. Marion es una persona soñadora que reflexiona sobre su futuro y su vida, anhelando encontrar a alguien con quien compartirla. El hecho de que su circo vaya a cerrar, sirve como catalizador de estas emociones para su creciente evolución.

Por otro lado el personaje Peter Falk, <sup>41</sup> el actor que hace de sí mismo, que rueda una película bajo el papel de Colombo en unos bunkers de la guerra, y Damiel se encuentra con él. Éste le cuenta que él era un ángel también y que consiguió encarnarse en humano y le explica las maravillas de los sentimientos. Ésto termina de convencer a Damiel para “bajar” a la tierra. Finalmente tras una charla con Cassiel, Damiel cruza ese “muro” o barrera y renace como humano. Empieza entonces una búsqueda entre dos entes, como son Damiel y Marion, que

<sup>37</sup> Wim Wenders, “The act of seeing” en *Apuntes sobre vestidos y ciudades* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

<sup>38</sup> *Damiel* - Interpretado por Bruno Ganz, 1941 Suiza

<sup>39</sup> *Cassiel* - Interpretado por Otto Sander, 1941-2013 Alemania

<sup>40</sup> *Marion* - Interpretado por Solveig Dommartin, 1961-2001 Francia

<sup>41</sup> *Peter Falk* - Interpretado por Peter Falk, 1927-2011 EE.UU.

no consiguen encontrarse, que frecuentan lugares comunes y poco a poco se irán acercando hasta que al final de la película por fin se encontrarán y sentirán lo que tanto desean.

En esta escena tendrá lugar una conversación, con un posterior monólogo de la artista acerca del amor, el compromiso y las relaciones humanas.

Cabe destacar la figura de Homero <sup>42</sup> como el narrador de la historia que se nos está contando. Él es la voz en off, un anciano poeta que vive ensimismado en sus recuerdos. A lo largo de la película los ángeles le acompañan en sus largos paseos, recorriendo algunos lugares de la ciudad que le resultan extraños, debido a la no correspondencia con su ciudad virtual de la infancia.

Además algunas otras escenas o historias aparecen a lo largo de la película representando desde la inocencia de los niños, hasta la muerte o el pesimismo de la sociedad. Por ejemplo en la escena del accidente en el puente, o el joven que está en la azotea del edificio.

### **¿Por qué El cielo sobre Berlín?**

*“Place is the driving force of my filmmaking to let places tell the story instead of impose a story on a place.”* <sup>43</sup>

Wim Wenders al volver de EE.UU. a Alemania, está convencido de que tiene que hacer una película en su país y que el escenario perfecto es Berlín. En su proceso de creación, invierte el orden, dando prioridad a los lugares de rodaje y los espacios en los que se desarrollara la acción sobre el guión.

Así Wenders, una vez que recorre la ciudad, realiza anotaciones y observa los diferentes escenarios, se pone en contacto con Peter Handke para la elaboración de un guión. Éste recibe la idea que tiene Wim, de unos ángeles que son espectadores de las vidas de los berlineses y le propone que le de diez lugares diferentes, y él le escribe diez pequeños guiones y diálogos para la película.

Es este proceso lo que genera una relación poco común entre el cine y la arquitectura, formando una simbiosis. Una relación intrínseca entre la arquitectura de la ciudad, y la construcción del cine. Wenders construye así, a partir de espacios a veces sin función preestablecida, o a veces espacios residuales fruto de esa reorganización forzada de la ciudad por culpa del muro, una serie de lugares en los que todo vuelve a ser posible.

<sup>42</sup> Homero - Interpretado por Curt Bois, 1901-1991 Alemania

<sup>43</sup> Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

El gusto por puntos olvidados es una conexión con el pasado y la mirada íntima e introspectiva de la ciudad. En este segundo capítulo de hecho, se buscará analizar los conceptos transversales antes analizados en su obra y que son la base para esta película. La manera en la que Wenders pone de manifiesto esas estrategias en “*El cielo sobre Berlín*”, que a pesar de ser una película diferente al resto de las que había hecho hasta ahora, por la manera en la que está contada, por la introspección y por la relación con la arquitectura, sigue algunas de esas ideas o pautas de su cine antes explicados.

Además, todo el film en sí es una conjunción de dos elementos entre los que se establece una relación, ya sea de simbiosis, de dualidad o de confrontación, como estrategia para poner en movimiento y activar diferentes lugares de la ciudad y convertirlos en espacios fílmicos propios. Es decir, convierte localizaciones reales en espacios nuevos en movimiento. Por tanto, una vez identificados estos conceptos, servirán de herramienta para poder entender esos espacios del Berlín de Wenders.

### **Pares de conceptos activadores**

“*It is the look of an angel full of affection towards the human being*”<sup>44</sup>

Como se ha visto, Wenders busca alejarse de una narrativa convencional para dar valor a la imagen, la mirada o el espacio. Para ello, intenta generar un movimiento, un viaje, por ejemplo trasladado a personajes para ver una evolución, un camino hacia una meta, un proceso. Pero también genera un movimiento mediante la tensión entre dos elementos, utilizando unos *pares*. Se entiende por *pares*, esas parejas de conceptos interrelacionados. Una serie de contrastes entre identidades delimitadas, manipuladas, entre las cuales existe un umbral en el que se mueve en función de lo que busque mostrar al espectador.

En la película “*El cielo sobre Berlín*” Wenders fija esta construcción a partir de la puesta en marcha de estos *pares* que se relacionan entre sí de diversas formas, generando unos espacios nuevos en movimiento que hacen además avanzar la película. Es por esto que se identifican, analizan y se abstraen en cinco pares que pueden englobar al resto para comprender la esencia y la intención de lo que el autor quiere construir.

De la misma forma, es tan importante comprender esos *pares*, como los rangos entre los que se mueve los elementos confrontados. Definidos los límites, hay que entender el

<sup>44</sup> Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Espasa Libros, 2005)

umbral, la forma en la que se cruza o se mueve dentro de él, y algunos elementos que lo conformarían.

Se han analizado y agrupado en cinco grandes bloques que pueden ser más comunes y presentes a lo largo de toda la película, o también pueden extrapolarse a diversas tramas, materialidades o planos del filme. De esta forma es más sencillo de entender su naturaleza, la relación entre las *duplas* de conceptos y ese umbral generado, así como el movimiento que esto genera dentro de “*El cielo sobre Berlín*”.

### **Divino - Terrenal**

Toda la película gira en torno a este *par*, entendiéndolo como dos universos, dos lugares. Aparece un mundo divino, de ángeles, mezclado con el mundo real que conocemos. Los ángeles son entes inmateriales, capaces de trasladarse a su antojo y de observar lo que el mundo ofrece a su alrededor. Es decir, tienen el poder de construir una mirada gracias a esos movimientos livianos, libres e inmateriales. Una característica importante es la perfección en cuanto al conocimiento y su memoria inmortal, pero por el contrario carecen de la capacidad de sentir el presente y los sentimientos que los seres humanos experimentan a diario.

Wenders presenta el espacio divino desde el principio como misterioso y desconocido. Es un espacio sin materialidad ni barreras, ya que no tienen límites, ni físicos ni tangibles. Para construir esa mirada pueden atravesar paredes, pero también atravesar la mente y los pensamientos de las personas. Es un espacio de pensamientos, volátil. Un universo dedicado exclusivamente a la contemplación, pudiendo únicamente interactuar con los seres humanos a través de sus mentes.

Los seres humanos de la película son berlineses anónimos que recorren su camino haciendo frente a los retos de cada día. La sociedad se enfrenta a una ciudad dividida en la que surgen multitud de problemas. Aparecen familias divididas, faltas de comunicación, lazos rotos, personas enfermas, accidentadas, perdidas. Se puede decir que Wenders muestra una multitud de personas en diferentes estados.

El espacio terrenal nos es presentado como un espacio mucho más pesado y torpe que el divino. Es un universo que se muestra tal y como es, sin tapujos, auténtico como la vida real porque es el mundo de las acciones, en el que hay un ritmo diferente y variable frente a la calma y monotonía del espacio divino. Las personas interactúan entre ellas, se saludan, se enamoran, se pelean, se dividen y se reencuentran.



En definitiva, se presenta como el espacio conocido para el espectador.

Estos espacios del film se complementan entre sí formando uno único que da cabida a toda la película. Aunque existe un umbral entre dichos espacios, éste se atraviesa en algunos casos, por lo que no son unos espacios totalmente separados, sino que coexisten. Las personas no pueden atravesar este umbral, no se pueden convertir en ángeles ni verlos ni tocarlos, sólo pueden sentirlos en ocasiones muy especiales. Únicamente los niños, con una mirada inocente pueden verlos. Los niños y en parte los ancianos, todavía no tienen la capacidad de la acción, son meros espectadores y no pueden tomar parte de la misma forma que los adultos en la vida. Por eso Wenders los presenta como los individuos que tienen cierta permeabilidad a través de esos límites y son capaces de ver a los ángeles.

Por otro lado, los ángeles sólo interactúan con las personas por medio de sus mentes. Pueden implantar ideas o pensamientos, pero no entonar palabras ni intervenir con acciones. Es precisamente el momento en el que surge ese espacio umbral en el que se mezclan el espacio terrenal con el divino cuando pueden dar consejo, pueden influir o pueden infundir fuerza. A diferencia de los seres humanos, los ángeles sí parecen tener elección: la elección de pasar al otro universo y de bajar al espacio terrenal. Dicha elección parece no ser reversible, ya que en la película se muestra como una decisión difícil y final tras la que el ángel no tendría opción a la regresión.



1.El ángel Daniel consuela y ayuda a un hombre malherido / 2. Daniel antes de cambiar

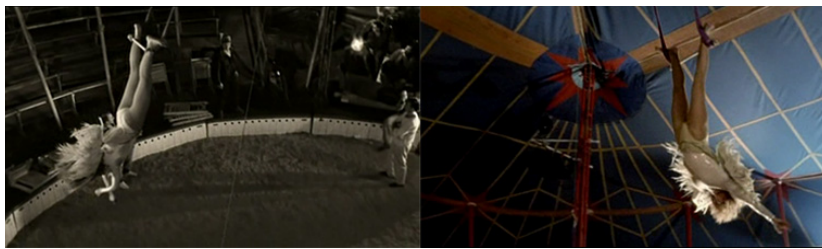
Como se ha visto, Wenders separa y construye dos espacios cinematográficos diferentes, de acuerdo con la definición del espacio de Rohmer,<sup>45</sup> para distinguirlos. Cada uno de ellos tiene unas cualidades o técnicas específicas, las cuales, mediante la confrontación, ayudan a reforzar esa intención y mantener esos espacios, esos universos. Por ejemplo, la más inmediata sería la diferencia del color.

Wenders emplea el blanco y negro para las escenas que suceden en la parte divina, escenas en las que los ángeles son visibles y protagonistas por ser los observadores o los que dialogan. El color en cambio, se identifica con la vida, los

<sup>45</sup> Refiriéndose a las características de los diferentes espacios en los que Rohmer clasifica el espacio en el cine. En este caso, define el espacio cinematográfico como el espacio virtual, reconstruido por el espectador a partir de una operación de sutura imaginaria.

seres humanos y sus sentimientos. Esta cualidad denota una realidad más honesta, en la que las cosas son como son, el cielo es de un color, la sangre es roja, la ropa, la propaganda, los coches y los edificios, todos tienen un color propio, a diferencia de la neutralidad del espacio divino en el que todo se percibe de un color similar. El color del pasado,<sup>46</sup> de la ambigüedad y de los documentales bélicos que no establece diferencia entre el agua y la sangre.

El color es quizás la cualidad que más rápidamente permite distinguir entre espacios fílmicos, pero no la única. El manejo de la cámara, el plano escogido o el punto de vista son otras técnicas que se utilizan para reforzar las características de cada uno de los mundos. Por ejemplo, el director distingue entre arriba y abajo. Un punto de vista inferior, que mira hacia arriba, unido al cambio a color representa la mirada del hombre, mientras que la mirada del ángel en estos casos, se convierte en una mirada superior, que por medio de *travellings*<sup>47</sup> o livianos movimientos de cámara es capaz de construir una mirada para el espectador en la que parece flotar, tener vista panorámica o incluso atravesar ventanas y muros.



La composición de la imagen nos indica el espacio en el que nos encontramos y se evidencia con secuencias en las que Wenders nos hace cruzar ese umbral.

El umbral entre estos dos espacios, es evidentemente intangible pero nos es reconocible gracias a la forma en la que Wenders nos ha presentado y representa, cada uno de estos espacios durante toda la película. Pero también esos momentos en los que se cruza el umbral tienen su propia representación. Un juego y contraste entre planos, punto de vista y color que sitúan a la persona en su espacio a pesar de estar en el mismo encuadre o en la misma secuencia. El ejemplo es Daniel, que se convierte en humano atravesando todo ese umbral.



Daniel pasa a todo color, se materializa y descubre los estímulos y los sentimientos humanos.

<sup>46</sup> Refiriéndose al uso del Blanco y Negro en 1987 cuando ya existía el cine a color. Coincidiendo además con el color de los documentales históricos y las escenas del pasado.

<sup>47</sup> El *travelling* es una técnica cinematográfica que consiste en desplazar una cámara por un medio de transporte previamente instalado para acercarla o alejarla de lo que se desea filmar.

## Mirar – Ser mirado

La transformación a la que Daniel decide someterse, se traduce en un deseo de pasar de un estado de mera contemplación a un estado de pura acción. Quiere dejar de ser un espectador de la vida humana, para zambullirse en esos sentimientos que tanto anhela sentir. Si la *dupla* anterior tenía más que ver con el espacio, ésta está fundamentada en la mirada que Wenders quiere generar.

Durante toda la película está presente la mirada, principalmente representada por los ángeles pero también por los niños. El director usa la mirada de los niños para evidenciar esta actitud, ya que los niños en el cine *wendersiano* tienen una importancia debido a su mirada todavía limpia y sin prejuicio, pero también por su forma de enfrentarse a su existencia. El niño se dedica exclusivamente a observar lo que pasa en su entorno inmediato, de una forma similar a cómo los ángeles observan a los ciudadanos de Berlín.



Los niños aparecen en actitud inocente y siempre expectantes de lo que sucede alrededor.

Está bastante clara la división y los límites en este *par*, y viendo la película se comprende que lo que Wenders pretende es hacer un poco de crítica social, no tanto por los ángeles, sino por los humanos que están a la deriva y no dan el salto. Personas, que como los niños y los ángeles, se conforman, observan, simplemente viven pasivamente y no son conscientes de sus acciones. Entre este grupo de personas podemos incluir a Marion, la trapecista del circo ambulante de la *Friedrichstrasse*. Ella está cansada, siente un gran vacío, se siente extranjera y con el cierre del circo decide tomar las riendas de su vida. Llega un punto en el que cambia esa actitud, cruzando el umbral, despierta y va en busca del amor.

Pero esa mirada extranjera no surge únicamente a través de Marion. Wenders atribuye esa mirada a las personas, alejando el concepto de procedencias o nacionalidades, vinculándolo al sentimiento de extraño. Es decir, la persona que se siente fuera de sitio, que no reconoce el espacio en el que se encuentra, que genera un desasosiego reflejado en muchos otros personajes como Homero, Peter Falk, o el mismo director. Es un reflejo de sí mismo y de sus sentimientos al volver a la capital germana muchas décadas después. La ciudad ha

cambiado a su regreso, la sociedad y el ambiente es diferente y nada queda de sus recuerdos de la ciudad. Este personaje extranjero además se vincula con el viajero, con un principio y por consiguiente el inicio de un camino hacia un desarrollo y crecimiento personal. Un proceso que implica en cierto modo cruzar el umbral entre mirar, y pasar a actuar y ser observado. Esto conlleva a involucrarse.

Wenders establece una cierta relación entre la felicidad y el rol que desempeña la persona en su propia vida, la condición del extranjero o el ciudadano frente a este deseo de actuar. Aparecen así multitud de personas, infelices, inconformes, que hablan de realizar un cambio, de cruzar esa barrera. Todas esas personas que pasean por *Mehringplatz* o que viven en las viviendas que aparecen saben lo que quieren, saben lo que necesitan. Algunas están decididas a cruzar ese umbral, pero para ello hace falta fuerza de voluntad y esfuerzo. Resulta alegórico seguramente teniendo en cuenta las condiciones en las que se encontraba Berlín en ese momento y el desgaste que la sociedad había sufrido. Wenders observa una ciudad dormida, pasiva ante tantos conflictos y cambios. Por ello, la película, y en concreto estas miradas, pretenden ser un llamamiento a la sociedad a levantarse y a cruzar ese umbral. A dejar de observar pasivamente y comenzar a hacer algo en sus vidas y pasar a la acción.



1 Coexistencia de los espacios y las miradas en un plano final. El movimiento frente a la mirada  
2 Las personas se encuentran infelices y necesitan traspasar ese umbral y pasar a ser mirados.

## Lleno – Vacío

El tercer par que se puede identificar en la película está relacionado con los conceptos de lleno y vacío. Puede identificarse e interpretarse de una forma relacionada con la mirada antes explicada. Se entiende una diferencia entre las almas que se sienten plenas y los que ansían algo más, sintiendo un gran vacío.

Pero aquí Wenders va más allá. Wim Wenders, como ya se ha visto, siempre ha tenido una gran devoción por la arquitectura y por el urbanismo. Siempre ha encontrado en las ciudades, entes similares a las personas por su forma de abordarlos, de aproximarlos o de funcionamiento. Wenders vuelve a un Berlín cambiado desde su juventud, y deambula por

sus calles. Queda fascinado ante los nuevos paisajes de la ciudad en la que existe una tensión interesante entre lo construido y lo vacío. Es por esto por lo que estos límites hacen referencia a algo más vinculado a lo urbano.



Por un lado lo lleno, las grandes manzanas cerradas que se muestran en los planos panorámicos y aéreos de la ciudad, desde la vista de los ángeles. La trama de la ciudad que se eleva en las calles, las fachadas y los edificios. Grandes edificios emblemáticos, modernos, tecnológicos, con una gran presencia e historia. Por otro lado, y frente a esto, existe una arquitectura del vacío, lo que para Wenders representan unas heridas urbanas. Una serie de espacios que tras la guerra no habían sido reconstruidos o recuperados y quedan como cicatrices de la trama urbana. Grandes espacios vacíos en medio de la ciudad que pasan desapercibidos, abiertos al libre albedrío de la ciudad y las actividades diversas que pudieran celebrarse, simplemente condenados al desuso o a la espera. Un ejemplo de esto sería el terreno en el que se instala el circo, que es un vacío urbano que queda temporalmente habitado.

También una arquitectura del vacío da mucha más importancia a aspectos como las conexiones o los recorridos. El vacío es un espacio que hay que cruzar, que hay que atravesar, en movimiento, donde los habitantes que lo hacen son transformados de alguna manera por el espacio en extranjeros en su propia tierra.

Además, este *par* ligado a la arquitectura, evidencia el vacío como umbral entre lo construido y esas heridas. Entendiendo ese vacío como una tierra de nadie, sin nada construido y sin ningún tipo de actividad o uso para la ciudad. De hecho, el ejemplo del espacio entre muros del Muro de Berlín, no pertenece a ninguna ciudad, ni a una arquitectura del vacío. Es una cicatriz desconocida, sólo accesible para los ángeles, entendida como un limbo de la ciudad que se prolonga atravesando y sesgando toda la ciudad. Seccionando plazas que dejan de ser plazas para ser espacios abandonados, seccionando calles y avenidas que terminan siendo calles sin salida o patios. Se genera una zona “ciega” en los entornos al muro.

Por último, ese vacío entendido como umbral, se verá a continuación que tiene también una interpretación mental. Un vacío en la mente de algunos personajes que causa conflicto en la memoria y puede ser el espacio entre la realidad y los recuerdos, provocando que no se pueda actualizar la ciudad o los recuerdos almacenados en la memoria.

## **Realidad – Memoria**

Wim Wenders cree que Berlín se puede entender mejor por los espacios vacíos que por los llenos. “*Cuando hay mucho para ver, cuando hay muchas imágenes, ya no ves nada*”.<sup>48</sup> Además defiende que esos espacios vacíos son los que permiten captar la imagen de la ciudad y lo asombroso que es contemplar el tiempo a través de éstos. Estos lugares son irrepetibles y cada uno encierra un sinfín de sentimientos provenientes de su pasado. Cada vacío urbano es una huella del pasado, un fragmento de la ciudad histórica. Esa ciudad que, por los acontecimientos bélicos de ese pasado fantasma, sólo permanece en las mentes de sus ciudadanos.

La memoria aparece como la herramienta para hacer perdurar esa ciudad anterior, la ciudad que ha desaparecido pero que puede seguir presente en algunas cicatrices o fragmentos de la misma. Gracias a la memoria es posible comparar con la actual realidad. Pero lo que ocurre cuando esa memoria no se corresponde con la realidad, genera un conflicto en la persona y sus recuerdos, provocando un vacío y una dificultad para poder actualizar esa ciudad virtual que vive en su memoria. De hecho, Homero es el personaje que mejor representa esa memoria, el que preserva la ciudad virtual de años atrás. Constantemente está haciendo alusión a momentos y lugares que ya no existen, como el centro de la ciudad, que ha quedado destruido y desértico. Estos lugares sólo sobreviven en la mente del poeta. Por eso Wenders convierte a este personaje en el narrador, como la mente experimentada y cultivada que desafía el paso de los años y los cambios en la ciudad a través del tiempo.

Tanto la memoria como la realidad tienen su lugar en la ciudad del director de la película. Crea espacios fílmicos que aluden y ponen en evidencia estos dos elementos. Por ejemplo, la Biblioteca Estatal de Berlín, que representa el contenedor de sabiduría, a la que acuden los seres humanos a cultivar la mente y entrar en contacto con los ángeles que allí se encuentran para ayudarles en la inspiración. Por tanto, se entiende que la memoria activa este lugar, lo pone en movimiento creando un espacio *wendersiano*. La realidad en cambio activa más lugares, pero donde se evidencia, es en los descampados en los que se

<sup>48</sup> Wim Wenders, *El paisaje urbano* (Discurso ante arquitectos japoneses en un simposio celebrado en Tokio, 12 Octubre 1991)



encontraba *Potsdamer Platz*, por donde Homero pasea en busca de la ciudad donde ha vivido que en la actualidad vive en su memoria. Es precisamente la manera en la que confronta esa memoria del narrador con la realidad, la que destaca lo real de esas imágenes sin poderse entender el espacio sin todos los elementos que allí aparecen, como los grafiti, los residuos o el viejito en su búsqueda.



Imágenes de la memoria que Homero no consigue actualizar paseando por Potsdamer Platz

El umbral entre estos elementos es ese vacío mencionado, que bloquea la actualización de la memoria al encontrarse con la realidad. Homero está a menudo en ese umbral entre el presente y el pasado intentando, sin éxito, evocar sus recuerdos e imágenes mentales de la ciudad, durante sus paseos por la ciudad o las visitas a la biblioteca. También, Wenders recurre a algunas técnicas de cine para construir ese encuentro entre la memoria de la ciudad y la actualidad. Utiliza duras imágenes de documentales históricos, de los años de guerra, y los funde en un mismo plano con imágenes o elementos del presente.



Misma vista desde un taxi. La mirada de la memoria frente a la mirada de la realidad

Con todo esto, Wenders produce un movimiento constante entre los recuerdos imperecederos y la realidad marcada por esas huellas o cicatrices, que serían los elementos que generarían ese umbral entre los límites de la mente y el presente. Wenders da mucha importancia a eso, y aparece constantemente, las marcas del pasado, la imagen virtual de lo que queda ahora. El ejemplo de la huella que deja el circo le sirve al director de ejemplo para poder explicar y mostrar la manera en la que Berlín se ha convertido en lo que es en ese momento. Cuando el circo se va, únicamente quedan marcas y la arena de la pista. En la realidad no sería más que una “mancha” en el suelo, pero la imagen de la memoria regeneraría el lugar e influiría directamente en el presente. Sería un espacio de cohesión entre el pasado y el presente, entre la

realidad y la imagen cinematográfica. Un lugar más, activado por *pares* confrontados, construido en la Berlín de Wenders.



Marion sentada sobre la huella del circo

### **Realidad – Ficción**

El último *par*, es algo más abstracto ya que la película en sí misma sería una obra de ficción, es decir, un film creado a partir de la imaginación del director Wim Wenders. La realidad sería la ciudad de Berlín en 1987, cuyas calles y edificios aparecen en la película, pero Wenders la hace propia, fragmentándola y dotándole de ciertas características propias como se está viendo en este capítulo, como pueden ser la imagen o la mirada. Construyendo unos espacios fílmicos que consiguen ser activados desde espacios de la ciudad de Berlín gracias a estos *pares* y sus relaciones. Estos espacios, serán las localizaciones que se especificarán y analizarán en el siguiente capítulo.

Si nos atenemos exclusivamente a la película, se observa claramente una diferencia entre los elementos reales, comunes en una ciudad, y la ficción. La realidad viene evidenciada por los elementos urbanos y sociales que generan el carácter y la personalidad de una ciudad que es la protagonista de la película, como si de una persona se tratase. En cambio, la ficción puede ser evidente en la elección de los ángeles como observadores, como cosmonautas en otra dimensión, con una omnipresencia e inmaterialidad fruto de la idea imaginada por el director.





Pero además, sumergiéndonos más en el film, Wenders introduce elementos meta-cinematográficos. Existe el rodaje de una película dentro de la película de “*El cielo sobre Berlín*”. Aparece un actor norteamericano, Peter Falk, que hace de sí mismo y viaja a Berlín para un rodaje. Este personaje, no sólo hace de sí mismo, sino que además resulta ser un ángel que, al igual que Daniel, decide cruzar el umbral y pasar al espacio de los humanos.

Esta estrategia de introducir la ficción en su Berlín, le sirve a Wenders para hacer alusión al estigma del nazismo y la II Guerra Mundial. Un pasado, una historia, tratada como mera ficción para evidenciar esa realidad presente en el Berlín original y cuyas cicatrices han marcado la ciudad original y la de Wenders. Además, hace que sea un extranjero y ángel caído quien protagonice ese film. Wenders utiliza este escenario y este personaje para dar valor así también a la imagen y la memoria. La imagen se ve destacada a través del trabajo audiovisual que supone el meta-cine, evidenciado en escenas como en la que Peter Falk se prueba sombreros que caracterizan diferentes personajes.



Vestuario y escenografía para la meta película en la que participa Peter Falk

El umbral entre estas dos entidades confrontadas se ve distorsionado dentro de la película. Wenders consigue hacer del, a priori, elemento más ficticio como serían los ángeles, el elemento más real, ya que durante toda la película nos hace meternos en su piel y ver a través de sus ojos. Son el vehículo para el espectador durante casi toda la película, y la forma en la que percibimos esa imagen. En cambio, la historia más seria y dura de la ciudad aparece como algo ficticio, reducido a un rodaje, es decir a la idea de un director anónimo para nosotros que ha decidido grabar esta película. Además, la ciudad que se convierte en nuestra realidad es la que Wenders nos ha querido mostrar, suturando esos fragmentos de la ciudad de la forma que él ha querido y construyendo los espacios a su antojo a partir de unas localizaciones del Berlín de 1987. Es decir, manipulando la ciudad real crea su ciudad de ficción, y nos la presenta como una ciudad real con toques de personalidad e intención.



## Capítulo 3

### Postales en movimiento

*"Berlin was the real starting point. The idea arose from the complexity of this city and the attempt to find a narrative form with which to show points of view in a polyhedral way"* <sup>49</sup>

La ciudad de Wenders, como se ha visto, es una ciudad construida a partir de fragmentos y localizaciones de la ciudad de Berlín. Así se pueden identificar una serie de lugares manipulados que constituyen unos espacios fílmicos (de acuerdo con la definición de Rohmer), es decir, espacios nuevos y propios construidos.

A través del análisis de esos conceptos transversales del cine *wendersiano* realizado en el Capítulo 1, y la identificación y profundización de los mismos en una serie de *pares*, ya sean elementos confrontados o dualidades, en el Capítulo 2 se consigue obtener las herramientas que ponen en movimiento los espacios y que por tanto nos ayudan a entender esa ciudad construida.

Esas *postales en movimiento* son las localizaciones activadas por esos *pares* de conceptos, y cabe destacar seis.

### Medianeras de Stadtring

La *Stadtring* es la circunvalación para vehículos más grande y concurrida de Berlín en 1987. Junto a esta carretera, y entre la misma y *Dernburgstrasse*, se encuentran unos edificios de viviendas sociales con unas grandes medianeras en la fachada que da hacia la carretera.

Wenders escoge unos movimientos de cámara que recorren la ciudad volando, de forma liviana y acompasada, como danzando por el cielo enfocando la mirada hacia los edificios de telecomunicaciones y dirigiéndose rápidamente hacia estas viviendas. Wenders todavía no ha mostrado nada de los ángeles, únicamente hemos visto a Daniel subido en lo alto de una torre con sus alas observando la ciudad desde lo alto, por lo que genera este movimiento de cámara para introducirnos más en ese espacio divino. Mediante este pequeño viaje por el cielo, Wenders ya nos adelanta que vamos a ver a través de los ángeles y que vamos a poder literalmente volar sobre las calles de Berlín.

Es más, dada la localización de entrada a la ciudad, Wenders convierte este lugar en su propia puerta. La puerta de acceso para el espectador a su ciudad, que de momento se rige

<sup>49</sup> Wim Wenders, Escribir guiones es un infierno (Conversación con Rainer Nolden publicada en *Die Welt*, Hamburgo, 20 Junio 1988)

por el espacio divino que observa e interactúa con el otro espacio, el terrenal, de una forma libre y sin barreras. Atraviesa ventanas y accede a los pensamientos de los ciudadanos. Contrastan además los pensamientos que podemos escuchar de las personas con las voces en la frecuencia de radio de la Torre de Comunicaciones que aparece antes para que comprendamos que no son voces de fondo, en off o ruidos aleatorios. Mediante una serie de planos contrapuestos, que nos dan a entender que hemos atravesado esa ventana, nos introduce además la sociedad del Berlín de Wenders. Aquí se nos muestra la introspección de los hogares de los humanos de esa ciudad *wendersiana*, todos ellos con algún conflicto interno familiar o personal, y que muestran una actitud pasiva, de meros observadores.



Secuencia a través de la cual nos acercamos a la entrada de la ciudad de Wenders mediante movimientos fluidos y livianos hasta introducirnos en una de las viviendas.

Esta secuencia sirve ya desde el principio como crítica, evidenciando todavía más esa actitud con imágenes de niños que acentúan esa carencia de decisiones y esa mirada infantil. Aparece la inocencia de los niños jugando, o la niña minusválida sonriente, exentos de cualquier responsabilidad o conciencia frente a lo que Wenders nos está introduciendo.

Por otra parte, desde el punto de vista de la imagen, la entrada a la ciudad por este lado, nos introduce también la sociedad económica de este espacio. Un lugar regido por la economía capitalista de las grandes marcas, anunciadas en las zonas concurridas. ¿Dónde mejor que en la entrada, por donde todos tienen que pasar? Es toda una declaración de intenciones, un distintivo que mueve e identifica este lugar, o si atendemos al Berlín de 1987, nos deja claro en qué lado del muro y en qué momento nos encontramos.

## Staatsbibliothek

La Biblioteca Estatal de Berlín se construyó en el centro de Berlín entre 1967 y 1978. Es obra del arquitecto Hans Scharoun,<sup>50</sup> quién había construido años antes la Filarmónica de Berlín, al otro lado de la calle. Los problemas surgidos durante la construcción, el elevado coste y la constante prorrogación del final de la obra hicieron crecer el interés popular y se convirtió en un referente antes incluso de ser terminado. Scharoun no llegó nunca a ver el edificio terminado.

<sup>50</sup> Hans Scharoun, Alemania 1893-1972. Arquitecto alemán de talla mundial y considerado uno de los grandes iconos de la arquitectura orgánica.

Wenders convierte este espacio en un contenedor de misticismo a través de la imagen que muestra del mismo. Nos muestra el interior del edificio directamente, sin explicarnos nada más, ni el emplazamiento ni los espacios que lo rodean. Únicamente como una construcción descontextualizada en la ciudad cuyo interior recorre con la cámara de una forma continua. Atraviesa todos los espacios interiores de una gran sala de lectura, utilizando ángulos diferentes que nos presentan unas imágenes un tanto misteriosas, debido a la diferencia entre los ambientes que se aprecian en esas imágenes del lugar. Grandes espacios con curiosos puntos de luz y unas luminarias que generan un aspecto casi de otro mundo.



Imágenes del interior de la Biblioteca Estatal extraídas de *El cielo sobre Berlín*.

La manera en la que Wenders nos hace mirar este edificio, es única, alternando paseos con vuelos y cambios de altura, combinando así el espacio humano y el divino. Además, la actitud de los seres humanos, que parecen estar congelados, en trance, absortos de lo que les rodea, nos hace pensar que no se encuentran en su universo, sino que nos invita a creer que se encuentran en ese umbral. Un umbral no sólo entre los espacios divino y terrenal, sino también entre las ideas y la realidad. La Biblioteca nos es introducida como un punto de encuentro para el conocimiento. En él los humanos aprenden y adquieren conocimiento con el apoyo y la ayuda de los ángeles, quienes se reúnen en este lugar.



Los ángeles apoyan a los humanos y miran a la cámara haciéndonos partícipes como ángeles.

Esas personas en actitud de lectura y estudio, los ángeles susurrando y Homero, el anciano poeta leyendo evidencian también un espacio intermedio entre la realidad y la memoria.

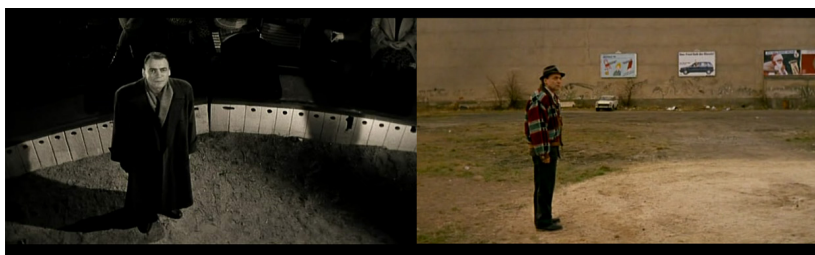
Wenders crea un espacio de intercambio entre realidad y memoria, entre el presente y el pasado, donde las personas pueden plasmar sus pensamientos y a la vez adquirir otros nuevos e impedir que otros caigan en el olvido. Personas que quieren mirar para poder ser miradas y actuar.

Todo este espacio fílmico se muestra como una gran factoría de conocimiento en la que el tiempo se detiene y donde las personas acuden y los ángeles ayudan, entrando en contacto con los seres humanos más elevados. El conocimiento y el aprendizaje se entienden como algo ajeno al tiempo, algo inmortal, un oasis dentro de la ciudad que parece ser el templo de los ángeles en la misma. Todo se consigue mediante la construcción de este espacio ambiguo, de naturaleza extraña, como veíamos que era todo ese universo divino, sin saber muy bien dónde nos encontramos. Factores como la ausencia de color, la luz cenital y la música que resuena casi como unas oraciones son algunos indicadores más de la dualidad que se presenta aquí entre los hombres y los ángeles, entre los observadores y las personas que quieren actuar y entre la realidad y la memoria.

### Circo Alekan

Wenders escoge para emplazar el circo Alekan <sup>51</sup> un descampado en *Friedrichstrasse*, una de las avenidas principales de la ciudad que atraviesa la ciudad de norte a sur y que queda dividida por el Muro de Berlín.

El circo es un gran ejemplo para entender lo que Wenders nos intenta decir sobre la memoria y el tiempo de Berlín. Cuando el ángel Daniel vuelve a buscar a Marion al circo, éste ha desaparecido, dejando únicamente una huella en el suelo de la pista central. Esa huella es lo que queda de la realidad sirviendo de catalizador para evocar y activar la imagen virtual de la memoria, en este caso de ese “descampado” en la cabeza de Daniel. Pero esto se extiende a la imagen virtual que los berlineses tienen de la ciudad y que constantemente se nos muestra cómo no son capaces de encontrar esas realidades. Solo existen en la memoria y buscan por todos los medios actualizarse tanto en la ciudad mental como en la ciudad real.



1 Daniel contempla ensimismado a Marion / 2 Daniel contempla la huella del circo

<sup>51</sup> Nombre en homenaje a Henri Alekan. Francia 1909-2001. Director de fotografía, ganador de un Oscar en 1983. El homenaje es debido a que es la persona que ayuda y diseña junto con W. Wenders muchas de las escenas de la película *El cielo sobre Berlín*.



Además, el circo representa otras cosas como el viaje, el crecimiento personal y una sociedad dentro de la sociedad Berlinesa. El viaje, por tratarse de un circo extranjero y nómada, que reactiva y hace suyo los lugares olvidados en los que se emplazan. Esto produce una huella en el lugar y en la ciudad, una cicatriz que perdura en el tiempo. El viaje en el cine de Wenders implica un desarrollo personal, en este caso expresado a través del sentimiento de ser extranjero, de no pertenecer a ese lugar, no reconocer su sitio en la ciudad y desenvolverse en una sociedad más pequeña y propia, como suele ser un circo para hacer frente a los problemas y apoyarse en otros semejantes. Esa representación de un lugar, a priori extraño en la ciudad, que establece su propia localización, nos lleva a ver cómo dentro de esa carpa, esas leyes del mundo, incluso del director, se ponen a veces en entredicho cruzando el umbral entre la realidad y la ficción. Pero bajo la carpa de circo se representa también ese cruce del umbral entre espacios por medio de Marion subida al trapecio y las alas. Tanto es así que Wenders en esta *postal en movimiento*, juega constantemente con la altura y los puntos de vista de los planos. Nos hace cambiar constantemente de la mirada del ángel a la de los espectadores, llegando incluso a cambiar el color, como se ha comentado en el capítulo 2.



Escenas en la que se aprecia el emplazamiento y la actitud de esa pequeña sociedad.

Además, Wenders concentra en este lugar a los niños. No es casualidad que Wenders escoja un circo, ya que es posiblemente el lugar de contemplación para los niños por antonomasia. Ese mirar inevitable, sin poder tomar parte, que convierte a Marion en el foco de atención, obligándola a ser la que actúe. En la grada se juntan los dos ángeles, Daniel y Cassiel, y los niños, que son los personajes que representan la mirada en el film. Este momento activa el personaje de Marion, quien se convierte en un personaje distinto, evolucionando y cruzando el umbral para ser mirada y tomar las riendas de su vida, saliendo a buscar lo que de verdad ansía: alguien a quién amar.



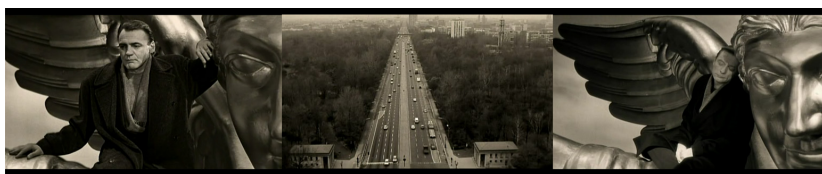
1 Daniel entre el público del circo / 2 Danza final de Marion bajo la mirada de Cassiel

## Siegessäule

Este emplazamiento es una gran columna de la victoria que conmemora algunas victorias y anexiones territoriales poco antes de la Unificación alemana<sup>52</sup>, bajo el mandato de Otto Von Bismarck a finales del siglo XIX.

Wenders elije este lugar por su simbolismo. Escoge la simbología del ángel de la guarda que observa la ciudad desde lo alto. Un ángel que ha sido testigo silencioso de toda la historia de la ciudad. Además, nace como símbolo de la unidad alemana, superponiéndose a las dificultades y sobreviviendo a los bombardeos de la II G.M.

Aparece representado como el faro que se erige por encima de la ciudad, guiándoles y guardándoles. Siempre atento contemplando, y aunque en realidad se trata de una construcción, adquiere carácter de personaje divino cuya mirada es eterna e ininterrumpida. Aquí se sitúan los ángeles Daniel y Cassiel para contemplar el devenir de los ciudadanos, como si de su puesto de vigilancia se tratase. Este lugar reúne todas las características que Wenders intenta expresar mediante las figuras de los ángeles del film. La imponente estatua guarda a la ciudad y los ángeles a sus habitantes.



Mirada de los ángeles omnipresente desde el "ángel de la ciudad"

Este emplazamiento aparece en el plano divino, descontextualizando un poco la base de la columna, queriendo casi desvincularlo físicamente del suelo para exagerar ese simbolismo descrito. En él se ponen de manifiesto varios de los *pares* del Capítulo 2. Se convierte en el centro de ese vacío urbano conformado por los recorridos y los caminos de la ciudad que parecen confluir bajo su presencia. La ambigüedad que muestra Wenders con respecto a su identidad, nos hace dudar en determinados momentos de si es un elemento real o si por el contrario es fruto de la ficción y sólo existe en el plano de los ángeles.



Cassiel baja de la atalaya para caer directamente en el centro de la ciudad

<sup>52</sup> Proceso histórico mediante el cual se crea el Imperio Alemán, culminado en 1871 y uniendo las 39 regiones entre las que destacan Prusia, Baviera o el Imperio Austriaco.



## Potsdamer Platz

La *Potsdamer Platz*, tiene su origen en una de las puertas de la ciudad del s. XVII por lo que concentraba actividad comercial y suponía el centro de una serie de hasta cinco caminos radiales como parte de la red de rutas. En 1838 se incluye el ferrocarril en esta plaza y tras la Unificación a finales del siglo XIX se llena de hoteles y establecimientos de renombre, convirtiéndose en el centro de Berlín. Debido a la gran atracción que suponía y el elevado número de visitantes, los alrededores también se convirtieron en barrios de interés metropolitano, con grandes superficies comerciales o centros de ocio.

Sin embargo, la Potsdamer Platz de Wenders no tiene nada que ver con este abarrotado centro neurálgico de la ciudad, sino todo lo contrario. Debido a la división del Muro ha perdido todo su carácter de plaza y no es más que un terreno con vegetación salvaje y llena de basura. Este contraste le sirve al director para potenciar especialmente el *par* que confronta la realidad con la memoria. Una confrontación que sin duda tiene como protagonista al lugar y a Homero, el poeta narrador. Aparece paseando por esta *postal en movimiento* desorientado, en búsqueda de los locales, las terrazas abarrotadas, el tranvía. Pero éstos sólo son imágenes virtuales de la memoria que el anciano intenta encontrar en la realidad pero no se pueden actualizar.



Homero pasea por lo que queda de Potsdamer Platz. Lugar desolador y a la espera.

El tiempo se ha detenido por varias décadas en esta zona, y aunque la ciudad se ha ido recuperando y occidentalizándose, este punto permanece olvidado, estancado y a la espera de desarrollarse. Tan sólo quedan algunos puestos de comida ambulante, pequeños lugares sin relación al lugar, que evidencia aun más el desconocimiento de este lugar por parte de los ciudadanos. Un espacio fílmico que genera en los espectadores un desasosiego ante el gran vacío urbano, carente de valor y las dificultades del narrador de la película para poder actualizar sus imágenes mentales y sus recuerdos.



La imagen de la memoria no se corresponde con la de la mirada y no es posible su actualización

Esta escena es un ejemplo perfecto para entender la relación que establece el director entre el espacio y los personajes, construyendo unos espacios fílmicos *wendersianos* activados por esos *pares*. No se podría entender el lugar desolado, sin la presencia de Homero. No podría entenderse un lugar sin la memoria, un vacío urbano sin un lleno, aunque en este caso sólo sea de manera virtual. Tampoco sería posible entender lo opuesto. Carecería de sentido encontrarnos a Homero por una calle abarrotada cualquiera de Berlín, ya que se perdería el valor de la imagen y la mirada construidas.

### Hochbunker en Pallasstrasse

El último de los lugares que nos presenta Wenders, tiene una doble naturaleza. Se trata de la localización donde se rueda la película en la que participa Peter Falk. Un lugar en la calle *Pallasstrasse*, en el que todavía existe un búnker y unas instalaciones de defensas <sup>53</sup> para civiles ruinosas de la II. G.M.

Dentro de la película, Wenders decide filmar otra película. Como hemos visto anteriormente, este *meta-cine* <sup>54</sup> es la herramienta que utiliza para ironizar sobre el estigma del nazismo. Así, escogiendo el búnker más grande de la ciudad, lo convierte en escenario. Un escenario real y con historia de la ciudad, pero presentado como si fuera un elemento conformado por una carcasa de hormigón en cuyo interior todo va a ser producto de la ficción. Un contenedor de cine, de la manipulación y la construcción personal del director de esa *meta-película*.



La diferencia entre la realidad de la zona mixta y el interior del búnker

En este lugar, el *par* de los espacios divino y terrenal se relacionan como una dualidad. Wenders manipula el color del lugar en función del universo en el que se encuentra Daniel, ya que es en blanco y negro cuando observa como ángel y lo

<sup>53</sup> Edificio diseñado como refugio defensivo más grande de Berlín construido en la II G.M. estaba preparado para alojar a casi 4500 personas y contaba con numerosas instalaciones para guarecerse durante meses.

<sup>54</sup> “El cine dentro del cine”. Recurso utilizado para reflexionar acerca de los procesos y los medios del cine.

convierte en uno a color cuando se acerca convertido en humano. Aunque realmente nunca aparece ese interior del grueso caparazón a color. Es decir, parece no accesible a los ciudadanos, únicamente pudiendo entrar el *staff* de la película y los ángeles. Pero realmente es por medio de la mirada a través de orificios, de vacíos y de movimientos livianos de cámara como se nos hace accesible este lugar, es decir, a través del universo de los ángeles. Se trata de una dualidad, por la evidente coexistencia de esto con el rodaje de una película y sus actores humanos.

Aunque lo que realmente pone en valor este lugar, es esa realidad convertida en ficción a través de la imagen construida. El espacio pictórico de esta película es la herramienta que resaltará ese concepto. El cine supone la construcción de su propia realidad interna, la cual supone una ficción para los espectadores. Por ello convierte el imborrable pasado de la ciudad en algo de ficción, en un producto del cine de Occidente. Este búnker supone por tanto una manipulación también de la memoria de la ciudad tratando de convertir esas imágenes en algo virtual.



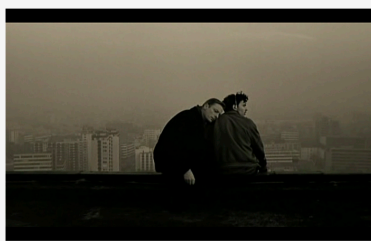
El contraste entre las imágenes construidas que contrasta la realidad donde se colocan los técnicos y el espacio al que nos *asoma*, construido como un recuerdo o un universo de ficción.



La ciudad *wendersiana*. Espacio y umbral.



Divino



Umbral



Terrenal



Mirar



Umbral



Ser mirado



Lleno



Umbral



Vacío



Memoria



Umbral



Realidad



Ficción



Umbral



Realidad





1\_Medianeras Ringstadt / 2\_Biblioteca Estatal / 3\_Circo Alekan / 4\_Siegesssäule / 5\_Potsdamer Platz / 6\_Hochbunker





## Conclusión

Una vez llevado a cabo el trabajo, se extraen algunas conclusiones que nos suscitan nuevas preguntas. Un intento de plasmar algunas reflexiones y detalles extraídos del proceso y la película.

Wenders construye una película utilizando diversas localizaciones de aquella Berlín de mediados de los ochenta casi a modo de documental. Lo que se ha conseguido es extraer y comprender los lugares construidos de la ciudad por el director. Es decir, esos espacios cinematográficos fruto de las ideas y la memoria de Wenders. Para ello se ha intentado identificar la manera en la que el director interactúa con su propia ciudad y sus espectadores, convirtiéndoles en herramientas personales para poder activar esos espacios de su ciudad. Es decir, identificar y definir esos *pares* que generan el movimiento en esas *postales móviles*.

Desde mi punto de vista, estos fragmentos de la ciudad son una colección de imágenes mentales, en parte de Wenders, y en otra parte de los habitantes anónimos de Berlín. Recuerdos del director debido a su relación con el país y el tiempo que pasa en Berlín, que al volver muchos años después, le puede ocurrir perfectamente como a Homero, encontrarse con una desactualización entre sus memoria y la realidad.

Por lo general unos nuevos espacios o localizaciones propios construidos a partir de lugares simbólicos y lugares con una historia vinculada al pasado alemán, pero también a partir de las vidas anónimas de viandantes o espacios reinventados. Además, otorga al vacío un valor igual o superior al de los lugares reconocibles que graba. Resalta el valor de la tierra de nadie por medio de la memoria. La memoria crea los sitios, revive la ciudad. Es una de las piezas que se han nombrado como *pares*, que activan esas localizaciones del Berlín *wendersiano*.

También aparecen espacios de otro carácter como puede ser el circo, formado por gente desvinculada de ese pasado, que viven de forma nómada. Sin un lugar fijo, se mueven de acuerdo a su actuación, haciendo suyo el lugar en el que se instalan, trabajando en grupo viviendo en una pequeña sociedad propia. O la biblioteca, por ejemplo, que ayuda a comprender la idea de Wenders del recuerdo y el olvido, la necesidad de ambas para construir la ciudad y la sociedad. Hace de este lugar, el lugar en el que la memoria perdura y las personas acuden para seguir haciendo que perduren esos conocimientos y esa memoria en el tiempo.



Además Wenders, intenta ayudar y despertar a esa Humanidad, identificándola con la mirada de la niñez y la inocencia de las personas ancianas que vuelven a su infancia. Esa actitud de pasividad y observación que se ejemplifica en Homero, quien concentra ese sentimiento y toma el papel de narrador.

De esta forma, se pone en valor la importancia del pasado, dejando claro que Berlín es una ciudad aparte. Una ciudad formada por un gran lleno al que le han producido una serie de cicatrices, que han dejado grandes vacíos en la ciudad. Ninguna otra ciudad ha sufrido las bruscas modificaciones impuestas, ni ha podido ser reconstruida tan rápidamente. Sus cambios en lo urbano y en la sociedad la convierten en una ciudad nueva, de apenas unas décadas, que esconde en sus huellas urbanas, una ciudad inmortal en la memoria de Alemania.

Resulta además muy interesante, a fecha de hoy, conocer también cómo ha crecido Berlín tras la caída del muro, algo que Wenders no imaginaba cuando dirigió esta película. Cómo esos lugares y rincones urbanos siguen creciendo y conformando la ciudad desde otro punto de vista. Los grandes vacíos próximos al muro han sido colmatados en su mayor medida, recuperando los lugares icónicos de la ciudad y creando algunos nuevos.

Si bien es cierto que la ciudad ha cambiado en muchos aspectos, su arquitectura ha cambiado el estilo de corte neoclásico y rococó con una cuidadosa y enriquecida decoración, fruto de la revolución industrial, por un eclecticismo moderno que ha atraído a cientos de arquitectos diversos. Pero en sus calles, tal y como Wenders nos muestra, incluso en las ruinas de mitad de siglo, todavía resuena ese pasado. Un pasado que creo que Wenders no oculta, sino todo lo contrario, cree que se debe tomar y aprender para poder avanzar. Su historia, sus huellas, sus cicatrices son hoy la identidad también de la ciudad con una personalidad totalmente propia. Una ciudad representada por un tiempo propio.

## BIBLIOGRAFÍA

### Textos de Wim Wenders

- Wenders, Wim. (1988). 2000. *La memoria de las imágenes [Die Logik der Bilder]*. Valencia: Ediciones de la Mirada
- Wenders, Wim. (1992). 2005. *El acto de ver: Textos y conversaciones [The act of seeing: Texte und Gespräche]*. Barcelona: Paidós
- \_\_\_\_\_. 1987. "Find myself a city t olive in...". *Conversación con Hans Kollhoff*. Berlín: Publicado en *Quaderns*, nº176.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Percibir el movimiento. Conversación con Taja Gut*. Berlín: Publicado en *Individualität*.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Escribir guiones es un infierno. Conversación con Rainer Nolden*. Publicado en *Die Welt*.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Las películas nacen durante el rodaje. Conversación con Friedrich Frey*. Publicado en *Frankfurter Rundschau*.
- \_\_\_\_\_. 1989. *La verdad de las imágenes I. Conversación con Peter W. Jansen*. Berlín: Publicado en *1 Plus*.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Viajar por el tiempo. Conversación con Wolfram Schütte sobre el cine europeo y Alemania*. Publicado en *Frankfurter Rundschau*.
- \_\_\_\_\_. 1991. *La verdad de las imágenes II. Conversación con Peter W. Jansen*. Múnich: Publicado en *1 Plus*.
- \_\_\_\_\_. 1991. *El paisaje urbano. Discurso ante arquitectos japoneses en un simposio*. Tokio.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Adelantarse al tiempo. Conversación con Paul Püschel y Jan Thorn-Prikker sobre fotografía, pintura y cine*. Publicado en *Kulturkronik*.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Hablar de Alemania. Discurso en los Münchner Kammerspiele*. Múnich: Publicado en *Reden über Deutschland 2*.

### Textos sobre Wim Wenders y *El cielo sobre Berlín*

- Camiñas, Tasio. *El cielo sobre Wenders*. (Girona: Luces de Gálibo, 2011)
- Gorostiza, Jorge. 1994. *El viaje por el límite. Exterior-Interior del espacio construido*.
- Kau, Edvin. "Warum bin ich hier und nicht dort?". (Aarhus: P.O.V. nº 8, 1999)
- Kyndrup, Morten. *Like a Film, Like a Child. Knowledge and Being in Wings of Desire*. (Aarhus: P.O.V. nº 8, 1999)
- Márquez, María José. *Los lugares olvidados*. (Málaga 2012)
- Marzabal, Iñigo. *Wim Wenders*. (Madrid: Cátedra, 1998)
- Raskin, Richard. *Camera Movement in the Dying Man Scene. Wings of Desire*. (Aarhus: P.O.V. nº8 1999)
- Zárate, Alexander. *Entre la apariencia y el cuerpo. El cielo sobre Berlín y los umbrales. El cielo sobre Wenders*. (Girona: Luces de Gálibo 2011)

### Otra bibliografía

- Abenstein, Edelgard. *Berlín Arte y Arquitectura*. (Berlín: Virtual H.F. Ullmann, 2009)
- García, Francisco. *Ciudades de cine*. (Madrid: Cátedra, 2014)
- Gorostiza, Jorge. (1990) *Cine y Arquitectura*. (Alicante: Biblioteca virtual Cervantes, 2002)

### Sobre Wim Wenders

- Wenders, Wim. *Entrevistado por Marc-Christoph Wagner en Kunstforeningen Gammel Strand*. (EE.UU: Louisiana Museum of Modern Art 2014)
- Wenders, Wim. *Entrevistado por Roger Willemsen en Kunstforeningen Gammel Strand*. (Múnich: Samplay GmbH 1999)

### Películas de Berlín y cine alemán. *Por orden de visualización*

- Wegener, Paul. *Der Golem [El golem]*. (Alemania: Projektions-AG 1920)
- Ruttman, Walter. *Lichtspiel:Opus 1*. (Alemania: Edition Filmmuseum 1921)
- Ruttman, Walter. *Die Symphonie der Grosstadt [Berlín, sinfonía de una ciudad]*. (Berlín: Deutsche Vereins-Film 1927)
- Murnau, F.W. *Faust [Fausto]*. (Alemania: Universum Film (UFA) 1926)
- Murnau, F.W. *Der letzte Mann [El último]*. (Alemania: Universum Film (UFA) 1924)
- Rossellini, Roberto. *Germania, anno zero*. (Italia/Alemania: Tevere Film / Safdi / UGC 1948)
- Soderbergh, Steven. *The Good German [El buen alemán]*. (EE.UU: Warner Bros Pictures 2006)
- Michaels, Richard. *Berlín Tunnel 21*. (EE.UU: Cypress Point Productions 1981)
- Henckel, Florian. *Das Leben der Anderen [La vida de los otros]*. (Alemania: Wiedemann, Berg Filmproduktion / Bayerischer Rundfunk 2006)
- Becker, Wolfgang. *Good Bye Lenin!*. (Alemania: X Filme Creative Pool 2003)
- Tykwer, Tom. *Lola rennt [Corre, Lola, corre]*. (Alemania: X Filme Creative Pool 1998)
- Wenders, Wim. *Summer in the city*. (Alemania: Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF) / Atlas Film 1970)
- Stöhr, Hannes. *Berlín Calling*. (Alemania: Sabotage Films GmbH 2008)
- Soderbergh, Steven. *The Good German [El buen alemán]*. (EE.UU: Warner Bros 2006)

Cuando el niño era niño,  
andaba con los brazos colgando,  
quería que el arroyo fuera un río,  
que el río fuera un torrente,  
y este charco el mar.

Cuando el niño era niño,  
no sabía que era niño,  
para él todo estaba animado,  
y todas las almas eran una.

Cuando el niño era niño,  
no tenía opinión sobre nada,  
no tenía ningún hábito,  
frecuentemente se sentaba en cuclillas,  
y echaba a correr de pronto,  
tenía un remolino en el pelo  
y no ponía caras cuando lo fotografiaban.

Cuando el niño era niño  
era el tiempo de preguntas como:  
¿Por qué yo soy yo y no soy tú?  
¿Por qué estoy aquí y por qué no allá?  
¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?  
¿Acaso la vida bajo el sol es tan solo un sueño?

Lo que veo oigo y huelo,  
¿no es sólo la apariencia de un mundo frente al mundo?  
¿Existe de verdad el mal  
y gente que en verdad es mala?  
¿Cómo es posible que yo, el que yo soy,  
no fuera antes de existir;  
y que un día yo, el que yo soy,  
ya no seré más éste que soy?

Peter Handke para *El cielo sobre Berlín*,  
Wim Wenders

## **Juan Castillejo Guitart**

*Directores*

Martín Sáez Packciarz

Carmen Díez Medina