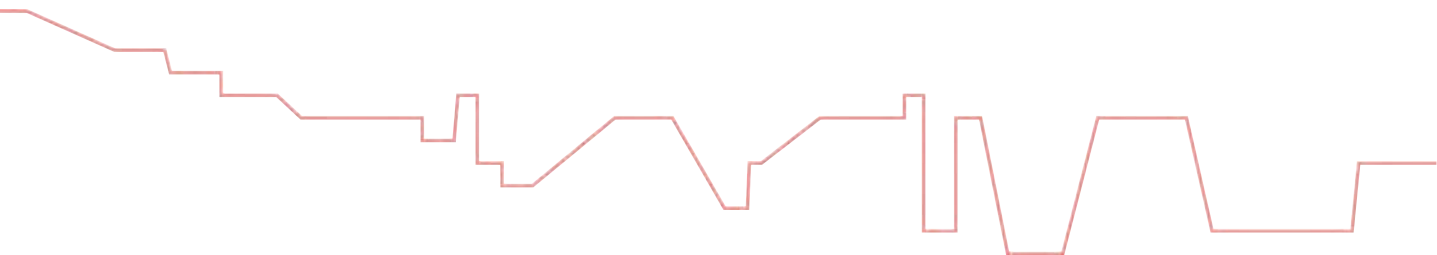


Los Lugares Olvidados.

El cielo sobre Berlín, itinerarios de una ciudad en
transformación -1987-2012



Los Lugares Olvidados.
El cielo sobre Berlín, itinerarios de una ciudad en
transformación -1987-2012

Tesis Doctoral

Autora: María José Márquez Ballesteros

Director: Juan Domingo Santos

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA


UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Málaga 2012



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: María José Márquez Ballesteros

 <http://orcid.org/0000-0002-7424-6391>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



0. Introducción	5
1. Los lugares olvidados	21
- La ciudad de lo no construido	23
- Paisajes de tiempo	47
- Itinerarios, otras lecturas del mundo	77
2. Atlas de fragmentos	97
3. <i>El cielo sobre Berlín</i> . A[t]las de deseo	119
- Introducción	121
- Narrativa de la ciudad: terrains vagues, fragmentos, ángeles y contrapuestos	127
-Berlín bajo el cielo, 1901-1991	163
- <i>Der himmel über Berlin</i> , 1987. Wim Wenders & Peter Handke. Sinopsis	172
-Los Personajes	181
4. Las palabras de Handke se convierten en las <i>islas</i> de Wenders	189
5. Un Atlas de Berlín a través de las diez <i>islas</i> de Wenders	211
- LA MEDIANERA. Medianeras de Stadtring	223
- ESQUINAS. Concesionario de Kurfürstendamm	239
- EL TEMPLO DE LOS ÁNGELES. Biblioteca Estatal de Berlín	259
- EL VACÍO. Circo de Friedrichstrasse	283
- UN PUENTE. Langenscheidtbrücke	317
- LA MEMORIA. Potsdamerplatz	333
- UN CRUCE. Gleisdreieck	365
- LA HISTORIA. Lohmühlenbrücke	383
- UN RECUERDO. Hotel Esplanade	401
- EL MURO. Tierra de nadie	429
6. Lugares y palabras	445
7. Diario personal de un viaje. Berlín, 2012	463
8. Conclusiones y aportaciones	525
Bibliografía	539



o. INTRODUCCIÓN



Una de las acciones más apasionantes que podemos realizar durante un viaje o la visita a una ciudad consiste en descubrir algunos *lugares olvidados*, lugares solitarios que de alguna manera transmiten una energía especial. Cuando visitamos una ciudad desconocida –si es que existen ciudades desconocidas en la era en la que todo viaje viene precedido por la imagen de aquello que se conocerá en él- existen guías y mapas que nos invitan a recorrerla, señalando los puntos de interés turístico imprescindibles. Sin embargo, en mi experiencia personal he llegado a la conclusión de que lo más interesante es tomar el itinerario desconocido. Recorrer un lugar que nunca visité brinda la oportunidad de descubrir numerosos espacios, objetos, personas y paisajes que me sorprenden.

*When you travel a lot, and when you love to just wander around and get lost, you can end up in the strangest spots. ... I don't know, it must be some sort of built-in radar that often directs me to places that are strangely quiet, or quietly strange.*¹ (Cuando viajas mucho y te encanta deambular y perderte, puedes acabar en lugares extraños... No sé, es una especie de radar incorporado que me dirige hacia lugares extrañamente tranquilos o silenciosamente extraños).

Estos lugares siempre han suscitado un interés especial por esa energía invisible que los recorre y despiertan una cier-



Callejón-patio, Perugia, 2009.

1. WENDERS, W., *Places, strange and quiet*, edit. Hatje Cantz, Stuttgart, 2011

ta inquietud por conocerlos mejor. La atención se centra en primer lugar en aquellos vestigios que quedan de su pasado, y a continuación las preguntas se disparan unas detrás de otra: *¿qué podríamos averiguar buscando el lugar en un plano histórico o mirando una postal antigua? ¿Dónde deberíamos buscar para encontrar las claves que nos ayuden a entender estos espacios y comenzar a conocer la ciudad desde otra perspectiva? ¿Qué nos revelan estas ruinas de la ciudad?*

Estos lugares suelen ser vacíos de la ciudad en los que las huellas de lo desmantelado dejan ver un paisaje lleno de preguntas e interrogantes, pero a su vez de belleza y admiración por un lugar en el que el tiempo se ha detenido. En un mundo cada vez más acelerado, poco preparado para la reflexión pausada, estos lugares son remansos de paz en los que el pasado susurra la materialidad de su vida anterior que sólo puede ser escuchada desarrollando una sensibilidad y una calma especiales. Un *lugar olvidado* puede ser también un edificio abandonado al que la actividad inmobiliaria dejó desprovisto de su fachada o al descubierto sus medianeras, y es en ese momento de fragilidad cuando



Vacío con vivienda en ruinas. Trase-
ras de calle Victoria, Málaga, 2011.

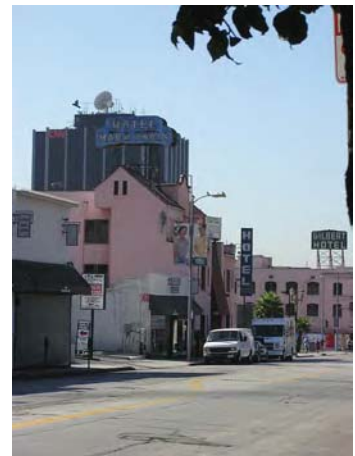
comenzó a mostrar con más fuerza todas las historias pasadas a través de muros descarnados, de ventanas rotas y abiertas, de puertas tapiadas, de cables viejos que recorren intermitentemente sus muros, de aquellos restos de un baño que quizá nunca antes recibió la luz natural, de la huella que una escalera ha dejado en el muro, o de los patios perfectamente reconocibles cuajados de vegetación espontánea que emerge entre escombros y basuras. O puede ser una infraestructura abandonada en la que observamos el pasado próspero que propició su existencia a través de sus restos reconquistados poco a poco por la naturaleza.

Las ruinas y las trazas que quedan en la trama urbana generan espacios olvidados que aguardan expectantes un futuro aún incierto. Existen muchos lugares no visibles ocultos en la ciudad cotidiana, entre manzanas medio demolidas que exhiben su interior vaciado, en intersticios de lugares abandonados, fracturas provocadas por las indeterminaciones urbanas que generan actividades espontáneas e imprevisibles. En general estos lugares de los que hablamos son espacios en los que el tiempo parece haberse detenido y provocan en el corazón mismo de la vertiginosa ciudad espacios que se muestran a menudo asombrosamente aptos para la reflexión y el disfrute.

Hemos llamado a estos espacios tan singulares de la ciudad *lugares olvidados*, y en torno a ellos se centra esta tesis.

De esta manera, comenzamos planteando la hipótesis de que una ciudad puede ser observada y descrita a partir de sus vacíos, de sus *lugares olvidados*, una serie de fragmentos cuya recopilación aporte una visión nueva de la ciudad. Una mirada más sosegada, más pausada, en la que con-

Paisaje trasero de Hollywood Boulevard, Los Ángeles, 2007. La decadente imagen del área de Hollywood contrasta con la imagen cargada de *glamour* transmitida en la ceremonia de los Oscars, para la que se crea un paisaje artificial en las inmediaciones del acceso al teatro Kodak.



vivan actividad presente a la vez que ruinas de un pasado anterior y promesas de futuro. El objetivo fundamental de este trabajo es estudiar y reconocer estos *lugares olvidados* sobre los que planea el fantasma de la desaparición, para proponer a través de ellos una reflexión diferente sobre la ciudad. Esta podría ser una aportación al estudio de la geografía de la ciudad contemporánea: la recomposición de la misma a través de sus *lugares olvidados*.



Casa abandonada junto a medianera. Detroit, 2011.

Autora: Eleanor McDowall, Fuente: www.flickr.com

Recordando un viaje a Berlín realizado en 1997 vino a mi memoria la imagen de una ciudad cuyo paisaje estaba plagado de numerosas grúas de obra. La capital alemana estaba entonces llena de vacíos a la espera de grandes proyectos de intervención y transformación urbana. Incluso en Leipziger Platz se había construido un edificio llamado Infobox, una instalación provisional destinada únicamente a explicar con detalle todas las ambiciosas intervenciones que se pretendía llevar a cabo en el área de Potsdamer Platz. En aquel momento no llegué a entender del todo la trascendencia de la operación. Hoy, 16 años después, soy capaz de apreciar lo que ha supuesto esta radical operación de reconstrucción de la capital alemana, una ciudad que en su momento transmitía la sensación de vivir en un tiempo detenido. Hacía casi diez años que el muro había sido desmantelado, pero en cualquier trayecto por la ciudad su huella aparecía visible o se percibía su presencia. Sin necesidad de recurrir a ningún plano histórico era posible distinguir con facilidad si el espacio que se estaba recorriendo había pertenecido a la parte oriental o a la occidental de la ciudad. Las huellas del pasado eran profundas en una ciudad que había sido destruida por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, ocupada por países extranjeros, dividida por dos regímenes totalmente contrarios y finalmente aislada por la construcción de un muro.



Paisaje de grúas en el ámbito de Potsdamer Platz. Berlín, 1997

Berlín se desvelaba así como una ciudad de referencia respecto a los *lugares olvidados*, esos lugares que un día desaparecen y sin dejar rastro ceden su lugar a espacios propios de una ciudad tipificada. Recordando también la maravillosa película de Wim Wenders, *Der himmel über Berlín*, 1987 (El cielo sobre Berlín), comenzó a forjarse una posible vía de investigación. Wenders, con sus películas y fotografías, intenta documentar lugares frágiles, paisajes trascendentales de la ciudad que al mismo tiempo parece que tuvieran los días contados. Coincidió con ese interés por reencontrar en ellos los registros de la historia de una ciudad, que como libros abiertos nos muestran estratos de otros tiempos. De aquí

Vacío cercano a Gleisdreieck, Berlín, 2012.



que pensara recurrir a la película para obtener un testimonio de la ciudad hace 25 años. Este es quizá el punto más trascendental de la investigación, ya que a partir de este momento todo el esfuerzo se ha centrado en la búsqueda documental alrededor de la película, la ciudad de Berlín, los vacíos y los *lugares olvidados*.

Intentamos hasta en dos ocasiones entrevistar a Wim Wenders, e incluso le enviamos unas preguntas clave para nuestra investigación a la espera de que pudieran ser respondidas, pero desde las oficinas de su productora Road Movies Filmproduktion nos comunicaron la imposibilidad de que el director nos atendiese por problemas de agenda. Afortunadamente, el libro de Wenders *El acto de ver* se convirtió en un pilar fundamental para entender la obra del director. El libro es una recopilación de notas, artículos y entrevistas de Wim Wenders, publicado en España en 2005 por la editorial Paidós. Muchas de nuestras preguntas encontraban respuesta a través de las entrevistas que otros habían realizado con anterioridad al director. El libro es imprescindible para entender la obra y las intenciones con que Wim Wenders realiza sus películas. La mayoría de las entrevistas que aparecen en el libro, como la que le realizó Hans Kollhoff para la revista *Quaderns* en 1988 y que ya conocíamos, habían sido publicadas con anterioridad. Sin embargo, tener recopilada una visión tan personal y completa del director y de sus obras en un solo libro ha sido una ayuda inestimable para iniciar la investigación. En el libro se recopilan cronológicamente notas, ensayos y entrevistas relacionadas no sólo con sus películas, sino también con su personal forma de ver el mundo y en particular las ciudades y sus paisajes.

La ciudad de Berlín se convertía así en la mejor candidata para experimentar todas nuestras inquietudes sobre la ciu-

dad de los *lugares olvidados*, y desde ese momento la búsqueda documental ha sido trascendental. Otro de los puntales de esta tesis doctoral ha sido la experiencia de viajar de nuevo a la ciudad de Berlín, necesaria no sólo para experimentar en primera persona todo lo que la investigación nos estaba proporcionando sino para conseguir otros mapas, fotografías y cartografías, difícilmente accesibles desde la distancia.

Los lugares olvidados, tema central de esta tesis, dan nombre al primer capítulo en el que iniciamos una reflexión sobre estos espacios urbanos, sus cualidades y su aportación enriquecedora al contexto de la ciudad. Rescatamos para ello las ideas de Ignasi de Solá-Morales sobre lo que denominó los *terrains vagues*, espacios urbanos de libertad ajenos al control urbanístico y en los que todos los futuros son posibles. Nos interesa especialmente la falta de regulación que presentan. Se trata de agujeros en la ciudad que nos permiten adentrarnos en otros tiempos y lugares, ofreciéndonos otras lecturas del pasado de la ciudad. *Los lugares olvidados*, llenos de rugosidades e intersticios, son fragmentos de tiempos pasados y nos muestran la historia de la ciudad de manera mucho más directa que la ciudad organizada y productiva sometida al planeamiento.

Pero si bien *los lugares olvidados* son firmes asideros de la memoria, esta firmeza no se traduce en su consolidación física dentro de las ciudades actuales. Se trata, por el contrario, de lugares de una gran fragilidad, siempre a punto de desaparecer para convertirse en suelos con los que especular. Por ello pretendemos contribuir en lo posible a su puesta en valor, como hace el director de cine Wim Wenders cuando recoge en sus películas o en sus fotografías paisajes que en poco tiempo dejarán de existir.

Con *Paisajes de Tiempo* tratamos de indagar en la ciudad desde aportaciones distintas a las del urbanismo tradicional. Nos parece importante entender que los métodos de aquellos que experimentaron con el Land art en el territorio o en lugares desprovistos de contexto e historia como los desiertos, pueden aportar un nuevo punto de vista sobre cómo actuar en la ciudad contemporánea, trasladando también a ésta su manera de plantear la identidad y el tiempo procesual dentro del proyecto de la ciudad.

En *Itinerarios, otras lecturas del mundo* se recoge el procedimiento de registro que entendemos necesario para recopilar y estudiar los *lugares olvidados* en la ciudad. Reflexionamos sobre aquellos que para documentar la ciudad necesitaron recorrerla, atravesar sus espacios y construir toda una experiencia de conocimiento e investigación. No se pretende con ello hacer una recopilación de todos los movimientos y personalidades de las diferentes áreas de conocimiento que han empleado el hecho de andar como acto creativo, sino de detenernos a observar las experiencias y la obra de algunos de ellos que nos parecen interesantes de cara a nuestra investigación sobre *lugares olvidados*. Se establece un cruce de experiencias muy distintas, por un lado la del artista Francis Alÿs, arquitecto de formación, quien usa métodos del arte contemporáneo y la *performance* para entender el territorio y la ciudad, la acción del itinerario transformada en una narración artística de su experiencia. Y por otro lado la obra de Stephen Walter, artista que reconoce en los lugares no visibles de la ciudad historias anónimas que deben ser dibujadas en mapas. Los dos artistas crean su propia colección de piezas, objetos o historias que encuentra en sus itinerarios para componer una historia de su mirada personal sobre la ciudad.

En el capítulo *Atlas de fragmentos* se desarrolla la metodología con la que abordar el estudio de los *lugares olvidados* para construir un atlas de la ciudad contemporánea. Nos parece que el procedimiento establecido en la década de 1920 por Aby Warburg para construir el *Atlas Mnemosyne* es una posible manera de enfrentarse al entendimiento y representación la ciudad. Warburg utiliza imágenes de las procedencias y características más diversas y establece en sus *tableaux* mapas de relación entre ellas, lo que le permite hallar elementos comunes entre conceptos sin conexión aparente. La traslación del método de Warburg al ámbito urbano nos servirá para construir un atlas de la ciudad con una visión caleidoscópica de la misma. Esta manera de operar no pretende dar lugar a una visión única de la ciudad, sino destacar la importancia de los fragmentario en la lectura del mundo contemporáneo, el campo de relaciones que puede crearse a partir de la suma de visiones parciales y que sin duda es mucho más que el resultado de la mera yuxtaposición. Los fragmentos no son piezas que encajan de manera cerrada con la precisión de un engranaje o un rompecabezas. No existe por tanto la intención de ofrecer una visión totalitaria, acabada y completa sino un mapa de la ciudad que pueda reinterpretarse o completarse en cualquier momento.

Después de este bloque, la tesis recoge una investigación sobre el trabajo cinematográfico el director Wim Wenders, *Der himmel über Berlin (El Cielo Sobre Berlín)*, película que documenta ciertos lugares significativos de la capital alemana que comparten muchas de las cualidades de nuestros *lugares olvidados*. También pretende ser un trabajo de indagación sobre las transformaciones sufridas en estos espacios cuidadosamente seleccionados por el director en 1987, para observar y detallar los cambios experimentados en ellos durante los veinticinco años transcurridos desde el rodaje de la película.

Así, en el capítulo *El Cielo sobre Berlín. A[t]las de Deseo*, se establece el cuerpo experimental de la tesis. El reencuentro con una película que en la década de 1980 nos habla de lugares amenazados por la desaparición en una ciudad tan peculiar como Berlín, retratada desde la mirada de Wim Wenders siempre cargada de sensibilidad. Con este trabajo se ha descubierto el paralelismo entre el proceso creativo de la película y el proceso de registro de esta investigación, paralelismo que se puso especialmente de manifiesto al indagar en la manera en que se había desarrollado el guión y el rodaje del film, una suma de fragmentos de escenas asociadas con lugares de la ciudad. Para Wenders la película es una excusa para ofrecer al mundo una visión de Berlín, una ciudad sitiada que paradójicamente se estableció como uno de los lugares más innovadores, artísticos, urbanos y modernos en los años de su división política.

En una primera parte del capítulo estudiaremos los elementos fundamentales que componen la narrativa de la ciudad trasladada a la de la propia película: *terrains vagues*, fragmentos, ángeles y contrapuestos. Se recoge también un breve resumen histórico-geográfico del contexto del país y de la ciudad de Berlín entre los años 1901 y 1991, fundamentales para entender las transformaciones urbanas de la ciudad y el contexto existente en el momento del rodaje de la película. Se cierra el capítulo con un resumen argumental de *Der Himmel Über Berlin*, que recoge a grandes rasgos la historia ideada por Wim Wenders y Peter Handke para narrar la ciudad, así como unas fichas de los actores y personajes.

En el capítulo *Las Palabras de Handke se convierten en las Islas de Wenders* desarrollamos el armazón sobre el que se sustenta la película. La estructura de la misma está construida a partir de diez localizaciones de la ciudad sobre las que

se desarrolla el trabajo colaborativo de escritor y director. El resto de la película, como podremos observar en el gráfico-mapa elaborado sobre la misma, son lugares de transición entre unas y otras. Wenders llama a las diez localizaciones *islas*, en un rodaje en el que eran constantes la improvisación y la filmación de imágenes sin un guión aún establecido.

Lugares y Palabras es una recopilación de toda la aportación literaria de Peter Handke a la película. Diez escenas que son diez lugares que constituyen las *islas*, acompañados de versos y diálogos del escritor.

En el capítulo *Atlas de Berlín* construimos un atlas a través de las diez localizaciones que Wim Wenders eligiera en 1986 para *Der himmel über Berlin*. Siguiendo los pasos del director hemos rastreado e identificado la localización de cada una de las diez *islas* en la ciudad de Berlín, documentando cada uno de estos lugares en tres tiempos diferentes: antes del rodaje, en el momento en el que éste se produce (1986), y en el tiempo actual (2012).

Para documentar la existencia anterior al rodaje de cada localización hemos recurrido a postales, fotografías y planos históricos, así como a fuentes documentales escritas. Es fundamental la aportación de la obra *Spazieren in Berlin (Paseos por Berlín)*, verdadero tratado de *flânerie* que Franz Hessel escribiese acerca de la capital alemana en 1929.

Para conocer las islas en el momento del rodaje, la propia película se convierte en nuestra fuente documental gráfica por excelencia. Más de quinientas imágenes extraídas del metraje de la película nos ayudan a recomponer la historia y los lugares captados en ella. El estudio minucioso de

las imágenes desvela detalles de las transformaciones de Berlín. En este sentido podemos concluir que Wenders ha materializado de manera excelente su intención de documentar los espacios urbanos que le interesan y que siente amenazados.

Por último, el momento actual, veinticinco años después del rodaje de la película, la información se ha obtenido a través de un viaje al Berlín de 2012 en el que recogemos de primera mano lo que queda de la ciudad que Wim Wenders filmara. Estos diez fragmentos urbanos son lugares específicos de la ciudad de Berlín, y hemos renombrado a cada uno de ellos a partir de una cualidad que los identifica: la medianera, esquinas, el templo de los ángeles, un puente, el vacío, la memoria, un cruce, la historia, un recuerdo, el muro.

En el capítulo *Diario Personal de un Viaje* se recoge el viaje a Berlín realizado en abril de 2012 en busca de las diez *islas* de Wenders, los diez fragmentos de Berlín que el director utilizó para crear su propio *tableau* sobre la ciudad alemana, *Der himmel über Berlin*.

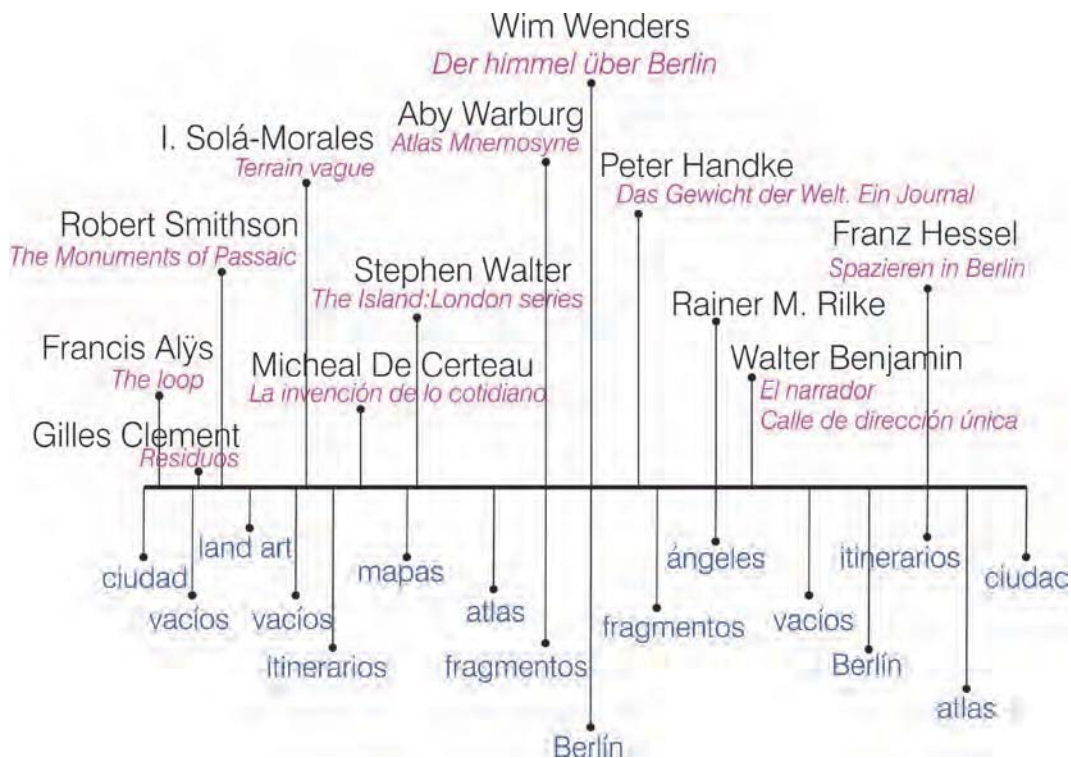


fig. I. Mapa del proceso de investigación, resumen de influencias de trabajos y autores

1. Los lugares olvidados



Medianeras en un vacío cercano a Lohmühlenbrücke con zonas de juego. Berlín, 2012.

Esquina vaciada y medianeras vistas. Ahora un pequeño jardín ocupa el espacio. Waldemarstrasse, Berlín, 2012.



La ciudad de lo no construido

En 1972 Italo Calvino escribió el libro *Las ciudades invisibles*, una aproximación a los paisajes de ciudades imaginadas, ciudades inventadas que no se describen según la mirada habitual. El libro, como él mismo cuenta, fue confeccionado a partir de reflexiones breves escritas en diferentes momentos, fragmentos de ideas que se fueron guardando en carpetas, visiones fugaces de una ciudad imaginada, invisible a ojos de una mirada convencional. Esta colección de escritos sobre determinadas facetas de las ciudades fue creciendo hasta finalmente convertirse en un libro.¹

Calvino estudió múltiples posibilidades para organizar las ciudades según series o categorías. La versión final quedó conformada como una colección de cincuenta y cinco ciudades divididas en once categorías, cinco en cada apartado. El libro, sin embargo, no está estructurado según una clasificación; se alternan las ciudades y se entretajan entre sí sin apartarse demasiado del orden cronológico de su escritura. Podemos encontrar características muy particulares en cada uno de los grupos con los que Italo Calvino ordenó sus *ciudades invisibles*, y todas ellas representan cualidades fragmentadas de la ciudad contemporánea.

Por ejemplo, en *las ciudades y la memoria* se recogen aquellas ciudades que están conformadas por recuerdos, por un pasado escrito en sus calles, huellas inmóviles que configuran el olvido. Son las ciudades de la nostalgia de las posta-

1. CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*, edit. Siruela, Madrid, 1998

les antiguas. Imágenes de otros tiempos en contraposición a todo lo que ya ha cambiado. O *la ciudad de los trueques*, la ciudad de los intercambios, de mercancías pero también de recuerdos e historias. Ciudad de cruces y de encuentros, voluble, cambiante, en un eterno estreno, porque su alma múltiple está de mudanza continua. Ciudad de hilos y parentescos, de relaciones en zigzag. O por ejemplo las llamadas, *ciudades escondidas* que contienen otra ciudad dentro de ellas. Representan la alternancia y a la vez la transformación. La ciudad de lo que ya se ha desechado por lo que la sucede. La ciudad extinta configurada por círculos concéntricos que encierran otra ciudad anterior. La ciudad escondida es un paréntesis, un lapso de tiempo que deja ver su felicidad a la vez de su tristeza. Estas son algunas de las categorías en las que Italo Calvino encuadró sus cincuenta y cinco ciudades imaginarias.

Cada una de las categorías expresa una cualidad de la ciudad contemporánea, separada y descrita pormenorizadamente. Evidentemente, no existe ninguna ciudad que responda exactamente a cada una de las categorías. Las ciudades reales se comportan como una mezcla de varias de ellas, o incluso de todas ellas en mayor o menor medida. Italo Calvino, al fragmentar las características específicas de la ciudad moderna, propone una mirada concreta sobre ciertas cualidades de la misma.

Esta investigación pretende operar de la misma manera, seleccionando ciertas situaciones de la ciudad contemporánea que podrían constituir una nueva categoría. Quizá una duodécima visión de la ciudad actual a través de sus vacíos e irregularidades.

Proponemos también la posibilidad de reconocer la ciudad a través de los fragmentos. La ciudad contemporánea no es continua ni homogénea, se trata de un ámbito dispar que parece escapar a una descripción que abarque su totalidad mediante una única idea o representación. De ahí que propongamos su lectura a través de fragmentos relacionados entre sí.

La ciudad de los *lugares olvidados* nos habla de la estética del desastre, de la ciudad destruida o en reconstrucción, de la ruina y la decadencia, de los espacios abandonados o en transformación, de los residuos urbanos, de los intersticios y de los vacíos, todos ellos al margen de la vida *oficial* de la ciudad. También son aquellos espacios dentro de la ciudad que no son fácilmente visibles. Se esconden en el interior de las manzanas, en las sombras internas de los edificios, pero su existencia es vital para la ciudad. En los *lugares olvidados* siempre existe la sensación de que el tiempo se detuvo en el



Vista de un vacío tras la galería okupa Tacheles Berlín, 2012.

momento en el que pasaron a serlo, y que en su observación es una verdadera evocación de ese momento de su vida anterior al olvido.

Los *lugares olvidados* pueden ser también espacios no visibles que quedan atrapados en el interior de la ciudad. En ellos descubrimos algunos aspectos de las ciudades escondidas de Italo Calvino, aquellas que albergan otra ciudad dentro de ellas, y que son alternancia y a la vez transformación. La ciudad extinta configurada por círculos concéntricos que encierran otra ciudad anterior. La ciudad escondida es un paréntesis, un lapso de tiempo que deja ver su felicidad a la vez que su tristeza.

Por esto la ciudad de los *lugares olvidados* es una categoría realizada desde la abstracción de las características que no son habitualmente contempladas en la definición y dibujos de la ciudad contemporánea. Es una ciudad múltiple, pues está constituida por numerosos fragmentos de lugares que existen pero no siempre son contemplados. La ciudad de los *lugares olvidados* está repleta de mescolanzas y límites imprecisos. Es una ciudad sin orden prefijado en la que se han desdibujado las señales para orientarse.

Dos son los principios que rigen la ciudad: la igualdad y la simultaneidad absolutas entre los habitantes y los espacios que constituyen el mundo de la ciudad acabada y el de esos otros espacios residuales y olvidados. A veces es difícil distinguir dónde empieza y dónde acaba la ciudad planificada y dónde queda relegada al abandono y al olvido, dónde se rige por una norma y dónde la ciudad se revela con sus libertades. ¿Cómo saber entonces que estamos ante un lugar olvidado? Porque carece de lo que se pide a la ciudad

planificada y además se presenta como un lugar abierto a la imaginación. Un *lugar olvidado* es aquel que toma el pulso a la ciudad y sin pretenderlo aparece como un palimpsesto de historias urbanas, una ventana por la que asomarse al mundo. No es posible saber con certeza de qué forma afecta a la ciudad la existencia de estos *lugares olvidados*, pero sin duda y sin temor a equivocarnos, podemos decir que su influencia radica en la experiencia con la verdad interior de la ciudad, como si esta verdad fuese la condición última para mantener su existencia. Medianeras, muros interiores, espacios de la ruina, vacíos desolados sin urbanizar, restos inacabados... Así son los *lugares olvidados* que pueblan las ciudades, un bálsamo para el corazón enfermo de la ciudad de la especulación, la ciudad de la fachada y el cliché.

¿Hasta qué punto debemos mantener estos *lugares olvidados* para mostrar otras virtudes que guarda la ciudad invisible? No es sólo la mirada especuladora sino la generosidad y la indiferencia ante el dinero, no es la imagen preestablecida a priori, sino el desprecio por lo convencional, no es la habilidad compositiva ni la astucia, sino la franqueza y el amor por lo que esconden estos lugares y no es el deseo de éxito, sino la oportunidad de conocer la ciudad de una manera abierta. Robert Smithson escribió en cierta ocasión que *el futuro andaba escondido en los basureros del pasado*, en los lugares desestructurados de nuestro tiempo, y es justo eso lo que intenta poner de manifiesto esta investigación: que la verdad interior de una ciudad es también su belleza y que no hay que temer a estos *lugares olvidados*, pues a la larga todos terminan por resultar beneficiosos. La tarea de un arquitecto es recobrar parte del mundo exterior antes que desaparezca y los *lugares olvidados* contienen algunos de los espacios más apasionantes, conmovedores y bellos de una ciudad. Más allá del conflicto que suponen estos vacíos para el futuro de una ciudad, entre su destino y la voluntad



Medianeras en Berlín en vacío entre la calle Friedrichstrasse y Oranienburgerstrasse, 2012.



Imagen de la primera crujía de edificio de viviendas de la calle Frailes, Málaga 2011. El resto de la edificación ha sido demolida dejando vacío el solar en el que se sitúa.

Vacios interiores de la calle Victoria. Málaga, 2011.

2. SOLÁ-MORALES, I. *Territorios*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2002

de los ciudadanos, el mito de estos espacios sigue conmoviéndonos por la especial naturaleza del material con el que se nos revela.

Imaginemos que una de esas ciudades de Italo Calvino estuviera concebida como una suma de *lugares olvidados*, lugares aparentemente sin importancia y sin control urbanístico, lugares de fragilidad y de evocación. Esta tesis tiene por objeto descubrir que una ciudad puede también ser descrita a través de sus *lugares olvidados* y de los vacíos vacantes de los que ya nos hablara hace años Ignasi de Solá-Morales.²

Existe cierta necesidad del hombre de imponer un orden a aquello que le rodea. Esta necesidad implica una acción de control, de vigilancia y supervisión del cumplimiento de lo establecido. Y estas acciones intentan destacar de una ciudad lo ya controlado o supervisado frente a lo imaginado, participado o lo espontáneo. Los que *'actúan'* sobre la ciudad de este modo, desde la planificación oficial, sólo conciben la ciudad del tiempo concluido, una especie de maqueta acabada de sí misma, un resultado final en el que no se deja espacio a la intervención participada, espontánea y no programada en sus planes. Las tensiones creadas por las divisiones desarrollistas de lo urbano encuentran uno de sus mayores frentes de fricción en los márgenes de la ciudad, lugares en los que podemos encontrar que la ciudad que aún no es, pero que se prevé -la ciudad especulativa- es un ente invisible aún no materializado, pero que al mismo tiempo es capaz de crear una hostilidad latente que es imposible obviar. En la actualidad, el entorno en el que estamos inmersos la mayoría de los individuos es el de una *'ciudad extensa'*, en la que los agentes que intervienen son numerosos y muy variados. En esta ciudad *'irradiada desde su centro'*, se trastorna toda antigua preexistencia, tal y como nos la des-

cribe Cacciari, asistimos a un desarrollo sin meta, *donde lo abstracto está absolutamente dominado por la producción, considerando todo valor espacial como un lastre.*³

El vacío urbano es, energéticamente hablando, uno de los sistemas más complejos que existen. Las preexistencias, las actividades humanas y el tiempo son materias que conviven en ellos, y estos son elementos difíciles de acotar, medir o cuantificar. El análisis de los '*llenos*', mucho más controlables en la evidencia de lo material, hace que en muchas ocasiones se termine por analizar los vacíos partiendo de la negación de lo *lleno*. El mundo demasiado tangible, matérico, hace olvidar otras estrategias de relación, las actividades no codificadas de la ciudad y el tiempo de las mismas. Proyectar desde el vacío y el tiempo debería ser el punto de partida en la mayoría de los proyectos urbanos.

La ciudad de los *lugares olvidados* contiene todo aquello que no es perceptible a simple vista pero que existe indudablemente en ella. Contiene aquellos lugares representados con la ausencia, espacios en blanco en las cartografías habituales incapaces de reconocerlos. Recordamos el sorprendente mapa del océano que Henry Holiday dibujó para la obra de poesía de Lewis Carroll *La caza del Snark*. El dibujo ilustra la historia que se cuenta en *El discurso del capitán*, uno de los versos que forman parte del libro. En este pasaje se narra la alocución del capitán a la tripulación sobre la compra de un mapa que representa el mar. Sorprendentemente cuando se observa la ilustración del dibujante Henry Holiday que acompaña al poema, podemos observar un absoluto vacío.

3. CACCIARI, M. *Nómadas Prisioneros*, en revista Casabella nº 705, 2002, pp 4-6

[Traducción:]

LA CAZA DEL SNARK

Había comprado un gran mapa que representaba al mar, sin ningún vestigio de tierra y la tripulación estaba muy agradecida de que hubiera encontrado un mapa que todos podían entender. ¿Qué tienen de bueno los Polos Norte y los ecuadores de los mercados, trópicos y meridianos? Gritará el capitán, y entonces la tripulación contestará: ¡esos son signos convencionales, otros mapas pueden ser conformados, con sus islas y sus cabos! Tenemos que agradecerle a nuestro valiente capitán que nos ha comprado el mejor, el perfecto y absoluto vacío.

THE BELLMAN'S SPEECH

*He had bought a large map representing the sea,
without the least vestige of land.
And the crew were much pleased when they found it to be
a map they could all understand.
"What's the good of Mercator's
North Poles and Equators,
Tropics, Zones, and Meridian Lines?"
so the Bellman would cry,
and the crew would reply:
"They are merely conventional signs!"
"Other maps are such shapes,
with their islands and capes!
But we've got our brave Captain to thank,"
(so the crew would protest)
"that he's bought us the best –
a perfect and absolute blank!"⁴*

Cuando proponemos que quizá el mejor mapa del mar que se ha realizado es éste propuesto por Carroll, lo hacemos porque creemos que es el que mejor define la esencia del océano para los navegantes, la incertidumbre absoluta de lo que les aguarda. Las inclemencias, las fuerzas oceánicas, la inmensidad del mar, llevan a Carroll a la conclusión de que la mejor manera de representar ese medio es la del propio desconocimiento de lo que nos puede reservar. Pero a la vez, este mapa en blanco representa el vacío donde están recogidos todos los viajes posibles, y donde ante nosotros se abren todos los itinerarios, una vez comenzada la aventura de cualquier navegación.

4. CARROLL, L., *The hunting of the Snark: an agony in eight fits*, edit. Macmillan, London, 1910

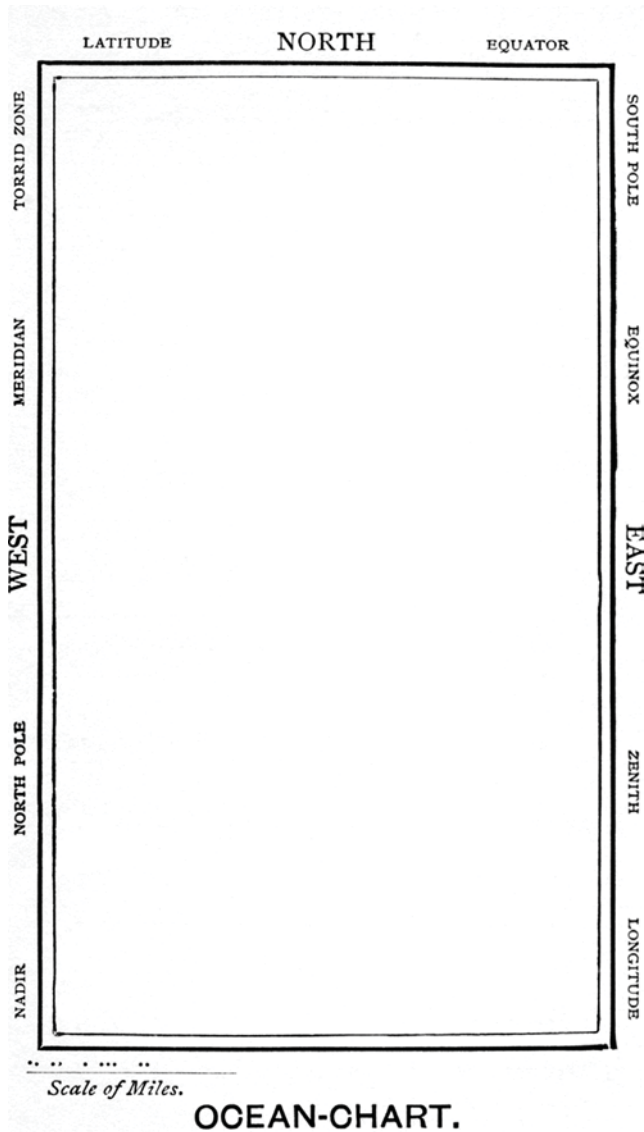


Ilustración de Henry Holiday para acompañar al poema *El discurso del capitán* del libro de Lewis Carroll *La caza del Snark*.



Ilustración de Henry Holiday para la portada del libro de Lewis Carroll, *La caza del Snark* (1874), un libro de poemas en el que describe un apasionante viaje que emprende una tripulación a bordo de un barco y en busca de un animal desconocido llamado *The Snark*. [CARROLL, Lewis. *The hunting of the snark: an agony in eight fits*. London. Macmillan, 1910]

La ciudad de los *lugares olvidados*, la no contemplada en ninguna de las narraciones oficiales, forma parte también de la ciudad que todos habitamos. Esta tesis es un intento de investigar sobre estos lugares con el fin de confeccionar una visión más amplia de la complejidad urbana. Descubrir esta realidad es también construir una ciudad a través de sus irregularidades y dicotomías, entre lo oficial y lo no visible.

*Hay una historia de la ciudad que ocurre paralela a lo que de ella se cuenta. Sobrevolar la ciudad y entenderla desde esa visión de un ente superior es imaginarla al margen de las historias cotidianas. Creemos que ciertos aspectos que ocurren diariamente no tienen cabida en aquellos procesos de transformación de la ciudad. Desde la cota del que planifica en tiempos y cifras no se ven las ciudades soñadas. No las representamos, no las imaginamos. La ciudad deseada o soñada frente a la ciudad real, pero ¿cuál de las dos es más cierta?*⁵

Con estas palabras, Massimo Cacciari presenta la dialéctica constitutiva de la ciudad, donde encontramos al individuo, como partícipe de la vida en la ciudad y al mismo tiempo como mero espectador. En el habitante confluyen la dualidad objeto–sujeto y el ciudadano expectante, pero deseoso de otra vida. Creemos que la ciudad no es sólo lo oficialmente visible, lo reconocido en su estructura urbanística y legal.

*Hay una extrañeza de lo cotidiano que no sale a la superficie.*⁶

Esta historia de lo cotidiano que nos describe Michel de Certeau se produce por las infinitas escrituras entrelazadas que constituyen el hecho múltiple de la ciudad, en el que real-

5. CACCIARI, Op.cit.

6. DE CERTEAU, M. *La Invención de lo Cotidiano 1 y 2. El arte de Hacer*, edit. Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, México, 2000

mente no existe autor ni espectador, y que está conformado por fragmentos de lugares y cosas. Cuando estos elementos escapan a la visión codificada de la ciudad, envuelta en esa especie de ceguera propia de las prácticas organizadoras de la ciudad habitada, se produce esa fascinante '*extrañeza de lo cotidiano*'. Sin duda es posible poner en marcha ciertas prácticas ajenas al estereotipo de la planificación habitual, que tienen que ver más con experiencias antropológicas, poéticas y míticas de los lugares, invisibles a la mirada global y totalizadora.

Quizá la ciudad conformada por los vacíos, por los *lugares olvidados* o vacantes nos permita otras posibilidades para ser leída. Se trata, como propone Michel De Certeau, de hacer la ciudad de nuevo '*creíble y memorable*' para sus habitantes.⁷ La ciudad está construida mediante la suma y superposición de un sinfín de historias. La realidad misma está llena de multiplicidad, de intermitencias, de superposiciones, y es esta la paradoja del mundo contemporáneo, unificado y dividido a la vez, uniforme y al mismo tiempo heterogéneo.

Los *lugares olvidados* cohabitan con nuestra vida cotidiana en la ciudad como espacios en los que se sitúa lo que no encaja en lo establecido. Se trata de lugares de memoria colectiva, ignorados pero poseedores de una energía especial, que aun relegados al olvido contienen significados ocultos y trascendentales para entender la ciudad, su historia y su evolución. Son aquellos vacíos llenos de historias silenciadas que aguardan expectantes a ser descubiertas. Es necesario reflexionar sobre las singularidades de esos espacios imprescindibles para que toda una vida paralela a la de los poderes establecidos y a los valores meramente económicos pueda sobrevivir.

7. Ibid.



Callejón que desciende desde los patios traseros de unas viviendas a la zona inferior del bosque del Monte Calvario. Málaga 2011

Comenzar a pensar la ciudad desde lo no planificado, desde lo residual y no construido, favorece la relación entre los elementos que la conforman. El vacío o los sistemas de vacíos pueden constituir el tejido sobre el que componer la ciudad contemporánea, la ciudad de las actividades y las relaciones urbanas. Los resquicios son germen de actividad y de vida. La lucha por la ocupación del intersticio es lo que hace que existan los sistemas bióticos en la naturaleza. La ciudad de los objetos arquitectónicos, la ciudad de lo construido, paradójicamente es la más inhabitable. La ciudad de la fachada continua, compacta y densa, contenedora de espacios sistematizados y monofuncionales, no deja resquicio para imaginar. En esta misma línea nos describe Sebastian Marot la actitud con la que desafortunadamente en tantas ocasiones se afrontan los proyectos urbanos, pensando únicamente en el objeto acabado que borra cualquier referencia a tiempos anteriores, procesos y otras marcas en el lugar,

la visión del emplazamiento y del proyecto como un proceso, más que como un producto, la lectura del espesor y no sólo en planta de los espacios abiertos, y finalmente el pensamiento relativo: una concepción del emplazamiento y del proyecto como campo de relaciones más que como disposiciones de objetos.⁸

Cualquier superficie, por lisa que nos parezca, al examinarla con un aumento progresivo la observaremos cada vez con mayores imperfecciones, hendiduras y discontinuidades. La exploración comienza en el intento de descubrir estas discontinuidades que normalmente no vemos, porque sólo se alcanza a ver aquello que se desconoce o no se sabe cómo afrontar. Estos vacíos desde los que queremos acometer la visión de la ciudad, estos lugares olvidados, son fragmentos de la misma y a la vez espacios rugosos por los que acceder a su historia y a su la memoria.

8. MAROT, S., *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Colección Land&Scape, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2006

...lo fragmentario o roto hunde sus raíces más profundamente en la memoria que lo completo. Lo roto tiene una superficie como rugosa a la que nuestra memoria se puede agarrar. En la superficie lisa de lo completo la memoria se resbala...⁹

Estos fragmentos de ciudad, estos puntos en los que el tiempo parece haberse detenido, contienen las huellas de otros momentos. La mayor parte de las veces no encajan en ninguna clasificación estándar, en ninguna sistematización. La ciudad que se origina con un excesivo control y orden carece de respuesta ante estos lugares impredecibles, sumamente particulares, de difícil clasificación. Los lugares olvidados son espacios residuales de la ciudad a los ojos de la planificación convencional. Es interesante en este sentido la definición de residuo propuesta por Gilles Clément, ya que expresa la idea de que lo residual está asociado inevitablemente al deseo humano de poner orden a todo lo que le rodea. Por lo tanto nuestras ciudades intensamente 'ordenadas' curiosamente son grandes generadoras de residuos. La ciudad produce tantos más residuos cuanto más distendido es su tejido. El crecimiento de las ciudades y de los ejes de comunicación lleva a un incremento en el número de residuos.

En los sectores urbanos, [los residuos] corresponden a terrenos a la espera de ser asignados, o bien a la espera de la ejecución de unos proyectos que dependen de provisiones presupuestarias o de decisiones políticas. Las demoras, que a menudo son largas, permiten que en los terrenos yermos urbanos surja una cubierta arbolada (bosques de residuos).¹⁰



Imagen de calle desaparecida en el barrio de Las Lagunillas, Málaga 2011.

9. WENDERS, Wim. *La ciudad. Una conversación con Hans Kollhoff*, en revista *Quaderns* nº 177 (segundo trimestre 1988), Colegio De Arquitectos de Cataluña, Barcelona, pp 42-78

10. CLEMENT, G., *Manifiesto del Tercer Paisaje*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2007



Imágenes de dos intervenciones en vacíos transformados en áreas de juegos (*playgrounds*) por Aldo van Eyck, Amsterdam 1956.

Fuente: architektur fuer kinder.ch

Para esta investigación lo importante son precisamente estos residuos, estos *terrains vagues* en los que el vacío genera oportunidades de entender y leer la ciudad. Las suturas que se abren en la gestión de la ciudad son espesores habitables, son lugares de encuentro y de superposición. En la década de 1940, el ayuntamiento de Amsterdam y el arquitecto Aldo Van Eyck supieron leer de una manera excepcional el potencial de los lugares vacantes de aquella ciudad. En los años de la posguerra la trama urbana mostraba los huecos dejados por sucesos trágicos como la demolición de edificios pertenecientes a familias deportadas o desaparecidas durante la Segunda Guerra Mundial. Entre los años 1947 y 1978, se construyeron del orden de setecientos de los llamados *playgrounds*, lugares de juego para niños que con una intervención mínima acondicionan vacíos urbanos para un uso lúdico. La intervención de van Eyck, además de sentar las bases del diseño de espacios de juego en los años posteriores, supone la creación de toda una red de vacíos vacantes, *lugares olvidados* que sin apenas ser construidos reivindican su condición de espacios de actividad. Para ello, nada mejor que la acción improductiva pero tan necesaria del juego de los niños, quienes al fin y al cabo siempre han estado dispuestos a ejercerla en estos espacios de la manera más espontánea. La creación de los *playgrounds* actúa, por otra parte, como un bálsamo para las cicatrices de la ciudad de posguerra, un símbolo del renacimiento de una ciudad que contempla a quienes representan su futuro jugar sobre las huellas que dejó su trágico pasado. Se pone así de manifiesto la condición del vacío urbano como lugar intermedio entre destrucción y reconstrucción, de puente entre pasado y futuro del espacio urbano, que es sin duda una de sus cualidades más notables.

Los *lugares olvidados* de una ciudad transmiten mucha más energía que los acabados o ya resueltos. Se trata de espa-

cios en los que lo imaginado supera a lo establecido. Vacíos de una fuerte expresividad que se revelan como una necesidad en el difícil equilibrio/desequilibrio en el panorama de la ciudad. Los vacíos en la ciudad son las indeterminaciones que hacen posibles materializar otros crecimientos, otras ocupaciones. Adentrarse en estos lugares es leer el alma misma de la ciudad. Esta manera menos previsible para adentrarnos en la ciudad es la empleada por Wim Wenders en relación a Berlín,

*Cuando rodé El cielo sobre Berlín noté que siempre buscaba estas superficies vacantes, esta tierra de nadie... Tenía la sensación de que esta ciudad se puede describir mejor por los espacios vacíos que por los llenos.*¹¹

11. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005



Fotogramas de la película de Wim Wenders, *Der himmel über Berlin* (*El cielo sobre Berlín*, 1987). Localización del circo sur de la calle Friedrichstrasse en la que se pueden observar los lienzos de medianeras que daban al vacío donde se situaron las escenas.

12. Ibid.

Así planteamos que observar la ciudad desde sus *tierras vacantes* nos aproxima a una lectura más real de la misma. Curiosamente el director alemán encontró en los vacíos de la ciudad los mejores argumentos para describir Berlín. Queremos profundizar en estos vacíos a través de los cuales encontraremos la historia de la ciudad, como nos dice Wim Wenders refiriéndose a Berlín:

... estos espacios vacíos son precisamente los que permiten a la gente captar la imagen de la ciudad. Pero no en el sentido de contemplar una superficie, sino también en el de contemplar un tiempo a través de esos espacios vacíos... Algunos filmes son como espacios cerrados: entre las imágenes no existe el más mínimo orificio que permita ver otra cosa distinta de lo que la película muestra. No puedes poner nada de tu parte, ninguna sensación, ninguna experiencia...¹²



Fotografía de Wim Wenders,
Open-Air Screen, Palermo, 2007

Evidentemente Wenders, como cineasta, nos remite a su experiencia cinematográfica, aunque como gran conocedor de la ciudad establece ciertos paralelismos con la experiencia misma de la habitabilidad urbana, en esos espacios vacíos, donde los habitantes dejan volcar sus experiencias cotidianas. Algunos lugares se muestran tan completos que no hay ya nada más por hacer, no dejan hueco a la individualidad del que imagina su mundo. En muchas ocasiones las ciudades están diseñadas de una manera tan cerrada y completa que terminan por barrer lo esencial, el espacio donde se sitúa la experiencia personal, quedando en cierta forma vacías de contenido. Porque de alguna manera las ciudades excesivamente acabadas no dejan espacio a la imaginación. En relación a esta idea, Wenders concluye,

*...no solo hay que construir edificios, sino también crear espacios libres para proteger lo vacío, y para que así lo lleno no nos estorbe la visión, y conserven lo vacío para el descanso.*¹³

Con esta investigación pretendemos mostrar la importancia de los vacíos para una ciudad. Mirar los lugares en los que lo indeterminado es más relevante que lo establecido, encontrar los lugares que nos permitan leer los estratos de tiempos ocultos. Porque los *lugares olvidados* representan el pasado, pero también el futuro especulado, expectante, que pertenece enteramente al mundo de lo imaginado. Los vacíos son para el habitante de la ciudad descansos en el camino, pero a la vez pueden constituir el propio recorrido por la ciudad. Contemplar estos lugares es de alguna manera documentar un tiempo y un espacio. Estos *espacios vacantes* no están preparados para ser expuestos a los ojos del visitante. Son interiores en sí mismos, se muestran tal y como son, testigos de vidas e historias, de presentes y pasados, pero también de futuros.

13. Ibid.

Fotografía de Wim Wenders,
Ferris Wheel (Reverse Angle), Arme-
nia, 2008



Describir la ciudad desde sus *lugares olvidados* implica entender toda la ciudad como un gran recorrido, un gran vacío expectante a nuestros pasos. La ciudad no acaba en una habitación, ni empieza en una plaza. Un edificio puede formar parte también de un recorrido, y su relación con la propia ciudad permite lecturas más interesantes, como sucede en el Centro de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, en el que el arquitecto Alvaro Siza articula fugas y trazas, proyectando desde el interior al exterior y a la inversa, dejando que la ciudad se adentre en el interior mismo del edificio, permitiendo que mirada y recorrido confluyan en una encrucijada edificio-ciudad. En este paisaje todo habla el mismo lenguaje, casa y ciudad, habitación y recorrido. Como nos dice Juan Luis Trillo,

*La calle no acaba en las fachadas, ni las casas comienzan en una puerta. Los itinerarios y recorridos de la ciudad, por su propia razón de ser, nunca concluyen.. La ciudad se extiende en el interior de la casa mientras la casa se hace ilimitada en el escenario urbano, haciendo suyos algunos itinerarios públicos.*¹⁴

14. TRILLO DE LEYVA, J.L., *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*, edit. Universidad Sevilla e Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2001

Es la búsqueda de esta ciudad constitutivamente heterogénea y diversa donde esta investigación se detiene, puesto que son precisamente esos lugares que hemos denominado *olvidados*, los que nos ofrecen mayores perspectivas de

'*imaginar lo otro*', más oportunidades de soñar con una nueva ciudad, en la que podamos suponer que es posible una manera distinta de abordar su construcción. Queremos reflexionar sobre los espacios '*aún no consolidados*', espacios olvidados que aguardan expectantes el futuro.

Pretendemos poner de manifiesto la propia y fundamental importancia de estos *lugares olvidados*, ya que potencialmente son las herramientas con las que investigar y documentar la ciudad.

En términos espaciales una buena parte de la ciudad se genera más por omisión que por intención, creándose así una nueva cartografía....¹⁵

Parte de nuestro trabajo consistirá en documentar lugares que se han generado por omisión. Lugares sin planificación que guardan más coherencia con el habitante que cualquier otro lugar. Un nuevo mapa de la ciudad con otros itinerarios por los *lugares olvidados*, cargados de memoria y oportunidades. Y es que entendemos que existen interesantes posibilidades en la búsqueda de esos lugares producidos por omisión sin intención planificada, pero que conforman buena parte de la ciudad: los lugares marginales, los intersticios de lo ordenado. El sentido de este recorrido es el de descubrir, investigar y aventurarse en lo no narrado en la ciudad.

Leer el mundo significa asimismo vincular las cosas del mundo según sus relaciones íntimas y secretas, sus correspondencias y sus analogías.¹⁶

15. SZE TSUNG, L., Espacios de Control. Artículo del libro AAVV. Mutaciones. Rem Koolhaas Harvard Project on the city. edit. Acta Barcelona, 2000

16. DIDI-HUBERMAN, G., ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? edit. MNCARS, Madrid, 2010

En la búsqueda de estas relaciones íntimas y secretas que existen entre los distintos vacíos de la ciudad, planteamos las posibilidades que los itinerarios nos brindan en la lectura de lo urbano, ya que podrían ser fracciones de tiempos y espacios que construirían un nuevo mapa. Se trata de confeccionar un nuevo atlas en el que a modo de collage se puedan recoger las posibles representaciones que hemos ido documentando, para así construir nuevas lecturas de la ciudad. Todo ello enlazado desde la óptica de quien camina para dar lugar a la experiencia urbana, de quien busca en estratos ocultos, de quien indaga en la memoria de un lugar para contar historias de ciudades.

Interior de Dalston Garden, Londres 2012. La imagen muestra las medianeras y el vacío que quedaron tras el desmantelamiento de una infraestructura ferroviaria, ahora convertido en jardín.

Fuente: [http:// paradisexpressblogspot.com.es](http://paradisexpressblogspot.com.es)



Aquellos lugares que *no fueron lo suficientemente amados*¹⁷ de los que Rilke habla en sus poemas están por todas partes. Muchos de los fragmentos que componen las ciudades poseen una extremada fragilidad, y están condenados a desaparecer para siempre si no los atendemos con otra mirada.

Nos detenemos en este momento en las palabras de Italo Calvino para la nota preliminar de *Las ciudades invisibles*:

*¿Qué es hoy la ciudad para nosotros? Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y las ciudades invisibles son un sueño que nace del corazón de las ciudades invisibles.*¹⁸

Nos queremos preguntar, como hiciera Italo Calvino hace cuarenta años, qué es la ciudad actual para nosotros. La ciudad de fragmentos olvidados, construida desde dos aspectos fundamentales para la ciudad contemporánea: el itinerario y los *terrains vagues*. Fragmentos que construyen un itinerario y que cuando son dispuestos unos junto a otros componen una experiencia sobre una ciudad, para mostrarnos su lado inacabado, sus vacíos y sus *lugares olvidados*, por los que entrar al interior de su corazón y recomponer su historia. Por ello, pretendemos conocer la ciudad investigando por medio del recorrido que relaciona *lugares olvidados* y vacíos urbanos.

17. RILKE, R. M., *Retrato Interior, en Poesías*, edit. El Cid, Santa Fe (Argentina), 2004.

18. CALVINO, Op. cit



Imagen de unas embarcaciones *estacionadas* en un vacío entre medianeras en la parte posterior de calle Victoria, en el centro histórico de Málaga, 2011.

Los lugares de la vida cotidiana a que me refiero no son plazas propiamente dichas, sino los grandes muros que bordean las instalaciones industriales, la infraestructura viaria que corta las cuidadas zonas verdes,..., que forman los escenarios de una nueva forma de vida y apenas han tenido un papel en los proyectos arquitectónicos.¹⁹

19. MEILI M., *Periferia una carta desde Zurich*, en revista Quaderns nº 177 (segundo trimestre 1988), edit. Colegio de arquitectos de Cataluña, Barcelona, pp.16-30

Paisajes de tiempo

El director de cine Wim Wenders, relatando su experiencia en el desierto de Australia, cuenta que los aborígenes creen en algo fundamental: que forman parte de la tierra y que son responsables de ella. Ellos son una parte más del lugar. Y continúa diciendo:

La idea contraria, es decir, que ellos o alguna persona pudieran poseer un trozo de tierra les parecía impensable. Para ellos, la tierra es dueña del hombre y nunca el hombre dueño de la tierra. La tierra detentaba la autoridad. Yo pensé: quizá todas las personas, y no sólo los aborígenes han venido al mundo con esta convicción.¹

Esta experiencia hace al director reflexionar sobre determinados factores primitivos de la relación del hombre con su entorno. Por ejemplo, le entristece el hecho de que ya no se pueda ver la tierra en nuestras ciudades excesivamente urbanizadas. Wenders, en un discurso dirigido a un grupo de arquitectos, dice

Las ciudades están tan llenas que han barrido lo esencial, es decir, que están vacías. En cambio el desierto está tan vacío que está lleno de esencia...les ruego que, por un momento,contemplan su trabajo de una manera distinta: como una tarea consistente en crear un lugar de origen para los niños del futuro, ciudades y paisajes que den forma al imaginario y a la imaginación de los niños. ²

1. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005

2. Ibid.

Las palabras de Wenders plantean un reto al que enfrentarnos en la construcción de la ciudad contemporánea. Una posible solución podría ser trabajar sobre las identidades comunes que no pertenecen a la materia de lo construido. Cabe preguntarse evidentemente por aquello que nos emociona, aquello que nos hace sentirnos vivos en la experiencia de la ciudad, y en este punto nos parece fundamental observar determinadas cualidades de los lugares en relación al paisaje y a la memoria.

Comenzaremos valorando las múltiples posibilidades que encontramos al plantear que es posible hacer ciudad con atributos del territorio, del paisaje y de la memoria. Como ya hemos comentados, la idea de invertir la mirada, de mirar a la ciudad desde lo no construido, implica una intención de recoger sensibilidades y cualidades propias de la materialidad del lugar. Los residuos que deja el ordenamiento de la ciudad, los vacíos y los bordes urbanos, son esos puentes de tiempo en los que es posible establecer conexiones con un futuro repleto de ruinas de un pasado lejano. El artista Robert Smithson, después de un paseo por la periferia de Passaic, su ciudad de origen, al contemplar los restos abandonados de unas infraestructuras en obras y otras en ruinas, comentaba al respecto:

Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico.³

Podríamos buscar ese futuro del que nos habla Smithson en algún lugar del pasado no expresamente histórico y encontrar esa mirada múltiple, una mirada sobre los muchos estratos que constituyen un lugar. El espacio público debería relacionar de alguna manera energía y lugar, tiempo

3. SMITHSON, R., *Un Recorrido Por Los Monumentos De Passaic, Nueva Jersey*, Colección Mínima, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2006

y espacio, ruina y monumento, algo que va más allá de la visión simple y limitada del jardín y lo construido. Algo que nos hiciera cuestionar la nueva visión de lo público en la sociedad actual.

*Este paisajismo que inaugura Smithson es un paisajismo antropizado y dramático, el único posible para un paisajismo de la ausencia de paisaje. Melancolía de las sociedades que pierden sus vínculos naturales.*⁴

En su famoso escrito *A tour of the Monuments of Passaic*, Smithson recoge el viaje que realiza un sábado de finales de septiembre de 1967 a la periferia de la ciudad de Passaic, Nueva Jersey. En el viaje sólo lleva una cámara fotográfica *Instamatic 400*, un ejemplar del periódico *New York Times* y un libro de bolsillo de Brain W. Aldiss, llamado *Earthwork*, estos dos últimos adquiridos en la propia estación de autobuses donde compra el billete a Passaic. Comienza su viaje leyendo la sección de arte del periódico. Después prosigue leyendo el libro de ciencia ficción *Earthwork* en el que se habla de un futuro apocalíptico en el que la falta de tierra es uno de los problemas con los que se enfrenta la humanidad. En ese momento divisa el primer *monumento*, *The Bridge*, y desciende del autobús. A partir de ese momento el viaje queda relatado al detalle, describiendo todo lo que percibe y lo que se puede leer en carteles, rótulos, etc, además de ir recogiendo con su cámara de fotos los elementos que va encontrando a su paso y que definen el lugar hasta tal punto que los eleva a la categoría de *monumentos*. En total son cinco los *monumentos* elegidos, *The bridge*, *The pumping derrick*, *The great pipe*, *The fountain* and *The sand-box* (también llamado *The desert*). La primera publicación de este itinerario fue recogida en la revista *Artforum*⁵ en el número de diciembre de 1967. En esta publicación, además de las foto-

4. ÁBALOS, I., *Atlas pintoresco*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

5. SMITHSON, R., *The monuments of Passaic* en revista *Artforum* VI:4, Nueva York, diciembre 1967, pp. 48-51



Morse, Samuel Finley Breese. Título completo: *Allegorical Landscapes of New York University (Landscape Composition: Helicon and Aganippe)*. 1835-1836, Óleo sobre lienzo, 56 x 92 cm.

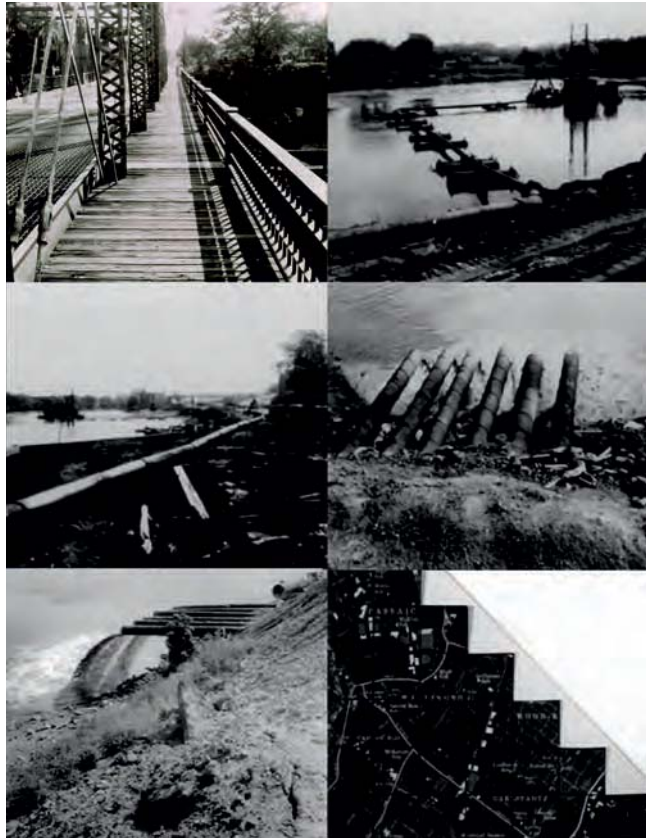
Fuente: New-York Historical Society, New York.

Fotografías que ilustran el paseo que realizó Robert Smithson por Passaic en 1967. Las cinco primeras imágenes son los llamados *Monumentos de Passaic*: *El puente*, *El pozo de bombeo*, *La gran tubería*, *La fuente: vista de pájaro*, *La fuente: vista de lado*, *El cajón de arena*, también conocido como *El desierto* (*The bridge*, *The pumping derrick*, *The great pipes*, *The fountain: bird's-eye view*, *The fountain: side view*, *The sandbox*, also called *The desert*) La última imagen es un plano en negativo de la región de Passaic a lo largo del río homónimo.

Fuente: James Cohan Gallery;
<http://www.robertsmithson.com/>

grafías de los cinco monumentos captados por la *Instamatic* de Smithson, aparecían otras dos imágenes, la del cuadro del pintor Samuel F.B Morse titulado *Allegorical Landscape* y un mapa en negativo de la región del río Passaic que había servido de soporte al paseo realizado por el artista.

Robert Smithson paseando por Passaic, establece la búsqueda del lugar suburbano contenedor de cierto grado de



decadencia, del que surgen lugares repletos de *antimonumentos*, secuelas de un pasado agotado. Smithson busca en Passaic las huellas de un pasado industrial y sus consecuencias, el descubrimiento de la ruina y la decadencia de un tiempo próximo. El paseo de Smithson recoge fragmentos de un paisaje suburbano, donde se destaca la relación del hombre con la naturaleza transformada por la acción industrial. El conjunto de los cinco monumentos ofrece para Smithson diferentes significados. El puente es un lugar donde la luz que se filtra entre la estructura induce a pensar a Smithson que en si misma es ya una imagen de un fotograma, como si la realidad fuera menos cierta que la representación del puente. En estos *monumentos* se produce una evocación tan intensa del pasado que parece que están más próximos a éste que al presente. Por último el cajón de arena es el monumento que le sirve a Smithson para hablar de la entropía y de las energías del desorden que no tienen vuelta atrás. Si en un cajón de arena tenemos arena de dos colores, perfectamente separadas y comenzamos a mezclarlas, llegará un momento en el que sea imposible reponer el orden primigenio.

Como Smithson, podríamos iniciar la búsqueda de ámbitos de ruina y decadencia de un tiempo próximo. Detenemos en los errores e indeterminaciones de ciertos lugares para encontrar en ellos cualidades primitivas, antiguas trazas primigenias, que nos permitan vincular al hombre con el lugar. No podemos olvidar que el paisaje refleja la huella de las actividades humanas, de esta manera podemos aprender a leer en él las singularidades de un territorio, las actividades humanas que durante años se han desarrollado, formando identidades comunes que están en nuestra memoria. El paisaje se constituye así como el soporte donde se proyectan memoria, identidad y subjetividad.

Es frecuente en los modos de operara en la ciudad que se opte por eliminar cualquier huella incómoda que suponga una '*dificultad*' en la tábula rasa sobre la que establecer el despliegue artificial del nuevo crecimiento. Este proceso ha sido especialmente relevante en los crecimientos urbanos de los últimos años, en los que desgraciadamente hemos podido observar en infinidad de ocasiones cómo son borradas las referencias de otros tiempos en los lugares donde la ciudad crece en extensión.

El tiempo del pasado, referido a la escala territorial, a la memoria del lugar preexistente, moldeado por una actividad desarrollada durante años, y el tiempo del futuro, en el que la ciudad empezará a ser otra. Unir memoria territorial y futuro urbano podría ser una manera de abordar la superposición de tiempos en esta nueva urbanidad que queremos construir.

Este modo de proceder basado en desenterrar determinados estratos olvidados del pasado y recuperar aspectos relacionados con la materialidad de un territorio, nos ofrece interesantes posibilidades, ya que superponiendo ambas trazas podría configurarse un nuevo paisaje de tiempos. Hablar de tiempo y lugar es operar introduciendo en el estudio del paisaje urbano ciertos valores del territorio y de los vacíos expectantes. En numerosas ocasiones podremos encontrar en los métodos propios del Land art y los Earthworks maneras de mirar a los lugares para incorporar el tiempo procesual en los proyectos. Operar con valores del paisaje, sabiendo que ellos viven en el tiempo y son tiempo, para así desvelar un suceder común a la ciudad y su desarrollo. Desde hace tiempo sabemos que paisaje no es contrario a ciudad ni a procesos urbanos, tal como nos dice Spirm:

Confundir paisaje y naturaleza es equiparar paisaje con montaña, prado, granja y carretera comarcal, pero no autopista o ciudad. Un parque urbano diseñado no es menos paisaje que un campo de maíz. La isla de Manhattan no es menos paisaje que su central Park. La noción de paisaje como lugar en el campo, pero no como ciudad, fragmenta falsamente conexiones íntimas,...Llamar a los paisajes naturales, artificiales es faltar a la verdad porque nunca son enteramente de uno u otro tipo.⁶

A través de una literatura del paisaje se hacen presentes las energías intrínsecas, que hacen característicos a los lugares, trazos de fuerzas que se funden con otros conocimientos, ya que el nuestro se ha basado durante demasiado tiempo exclusivamente en análisis o reflexiones formales que quedaron lejos de otros valores que contienen los lugares.

Quizá haya que volver la mirada hacia elementos más primitivos y elementales para atender determinadas situaciones incomprensibles desde la metodología que aporta la construcción de la ciudad convencional. La incorporación de estas energías de transformación, más primarias e intuitivas, nos permitirá tener una visión más amplia de los lugares, o al menos más primigenia y esencial.. Todo espacio habitado guarda en su interior historias que no son fáciles de percibir en un primer golpe de vista, historias por descubrir. Si rescatamos estas historias podríamos construir un mapa más completo del lugar. De manera tal que:

Un abordaje que por el contrario, simultanearía influencia y aportaciones transversales provenientes del mundo del arte (Land art, situacionismo...),...de la antropología (fenómenos de interacción...) etc., no ya para proponer,

6. SPIRN, A. W., *The language of landscape*, edit. Yale University, New Haven, 1998

tan sólo, otras posibles estéticas – otras figuraciones – sino para explorar, sobre todo una posible y nueva naturaleza de las cosas... La visión del land art, donde la intervención o la no intervención en la naturaleza, se basa entre otros en elementos como la topografía, el terreno, el clima, y los ciclos estacionales o del sistema día-noche, así como en las energías y en el ser primitivo, puede ser de alguna manera un lugar donde se empiece a trabajar.⁷

En este cambio de enfoque para estudiar las posibles significaciones de los lugares olvidados de la ciudad, encontramos en el estudio del paisaje, incluso en determinadas herramientas del Land art, una vía de investigación y de trabajo. Un proyecto de paisaje podría consistir en volver a leer aquello que ya estaba ahí. Quizá sólo tendríamos que redibujar el lugar para descubrir su fuerza. Esto es de partida algo sumamente destacable de las acciones artísticas relacionadas con el paisaje y el territorio, ya que ponen en valor algo preexistente y que forma parte de la identidad de un lugar.

En el Land art la intervención sobre la naturaleza hace brotar cualidades del lugar y constituye una herramienta fundamental para la lectura del territorio. Los sistemas artísticos basados en el terreno, la topografía y la materialidad de la tierra, el paso del tiempo y los procesos relacionados con todo ello pasan a ser los protagonistas de la creación. Fundados en la tradición de la fenomenología, las obras de Robert Morris, Nancy Holt o Richard Long, entre otros, inducen al espectador a sumergirse en la experiencia del tiempo, en un tiempo procesual transcurrido, que tiene que ver con los ciclos naturales: la noche y el día, las estaciones del año, la evolución de los suelos y de las especies,... Un ejemplo paradigmático de estos planteamientos fue *Espiral Jetty*,

7. GAUSA, M., *Otras naturalezas urbanas* en AA.VV. *Arquitectura es (ahora) geografía*, edit. Generalitat Valenciana, Valencia, 2001

la obra realizada por Robert Smithson en 1970 en el Gran Lago Salado de Utah, donde el artista aborda el tiempo de evolución de los organismos y la materialidad de lo inerte, trabajando en la construcción de un paisaje que cuenta la historia geológica del lugar. Esta forma de proceder ayuda a entender mejor su pasado, presente y futuro al poner en contacto materias de condición diferente. Volver la mirada a la naturaleza de este modo, es atender a las cualidades intrínsecas del lugar. *Espiral Jetty* nos habla del sentido rotor de aquel espacio del desierto implícito en el lugar, que el artista descubre en su llegada en coche girando de forma concéntrica hasta descender al nivel del lago. *Espiral Jetty* nos hace reflexionar sobre el paso del tiempo y sobre la relación entre naturaleza y artefacto, pero también sobre las formas ocultas, implícitas en los lugares. El movimiento espiral de la obra obedece al itinerario que R. Smithson describe hasta llegar al lugar atravesando el desierto.

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.
Fotografía desde Rozel Point, en abril de 2005. Autor: Soren Harward.
Fuente: Originally from en.wikipedia;



Todas estas reflexiones previas sobre las posibilidades que nos ofrecen determinadas herramientas o conceptos cercanos al Land art son paralelas a ciertos planteamientos que podrían incorporarse a los espacios suburbanos y a determinados vacíos dentro del casco urbano que contengan cualidades y situaciones asociadas a las periferias, en los que se podrían desarrollar proyectos-paisaje que estuvieran en relación con la materialidad del lugar y el tiempo. Como haría Robert Smithson en su búsqueda de lugares donde encontrar *antimonumentos*, podríamos pensar de otra manera en aquellos lugares que muestran secuelas de un pasado agotado, en los que el despiadado poder edificatorio ha primado sobre lo demás. Parecida a la búsqueda que R. Smithson hace en Passaic de las huellas de un pasado industrial y sus consecuencias presentes y futuras, podríamos establecer estos itinerarios para documentar los *antimonumentos* de nuestras ciudades.

Los principios desarrollados por el Land art inducen al espectador a sumergirse en la experiencia del tiempo, del tiempo del proceso y del proyecto, en relación con ciclos biotópicos. Es significativo, por ejemplo, cómo el artista Richard Long lee el territorio y la topografía. Su mapa de viento, *Wind Line*, es una novedosa lectura del territorio montañoso entre España y Portugal. Es interesante observar cómo esta representación no directa describe determinadas cualidades específicas de la orografía mejor que cualquier otra posible representación. La metáfora de la dirección del viento para hablar de refugios, de montañas, de riscos, de desfiladeros...muestra que para Richard Long el viento es el mejor narrador de la orografía montañosa.



Wind Line, obra de Richard Long realizada en 1989 durante un viaje entre Portugal y España. En el dibujo se representa la dirección del viento cada día, a lo largo de 560 millas andando, durante 20 días y medio, desde la costa atlántica hasta la costa mediterránea.

*Había muchas posibilidades en el hecho de que el viento no sólo sopla desde un parte predominante del cielo, sino que también refleja la forma del territorio. Cuando andamos por una colina notamos el viento soplando sobre nosotros desde la dirección opuesta, puesto que es aspirado por dicha colina. Algunas veces, sin embargo, si nos colocamos detrás de una gran piedra o peñasco, el viento puede ser desviado por el mismo. Por tanto, el viento puede soplar en cualquier dirección por muy diversos motivos, relacionados con la forma del territorio. Me gustaba mucho la idea de que el vector del tiempo era un reflejo muy sutil de la forma del territorio.*⁸

La metodología empleada por los artistas del paisaje para abordar una lectura del mismo nos interesa fundamentalmente en lo que respecta a dos cuestiones: en primer lugar la referencia al tiempo, porque nos permite hablar de pasado, de memoria y de futuro, a la vez que de ciclos, de estaciones y también de clima. En segundo lugar, el paisaje urbano, como generador de actividades, configurador de nodos de acción participada, espontánea y experimental. Estas cualidades nos parecen importantes para descubrir en el paisaje de la ciudad contemporánea una apuesta por el futuro vinculada a sus pasado.

8. SEYMOUR, A., *Richard Long: Walking in Circles*, edit. G. Braziller, Nueva York, 1991

Elementos como las medianeras y los *terrains vagues*, entre otros, son paisajes ocultos de la ciudad que cuando salen a la luz ofrecen ideas y argumentos con una fuerte carga poética y que ahondan en la memoria de la ciudad. Queremos encontrar en las ciudades esos lugares de oportunidad en los que descubrir su naturaleza oculta. Como escribe Jean-Marc Besse,

*la ciudad se ha convertido en un medio natural híbrido particular. La naturaleza ya no representa lo otro respecto a la ciudad, esa cosa verde más o menos salvaje que se encuentra en el exterior del universo urbano... la naturaleza está en la ciudad.*⁹

Puesto que nuestra teoría sostiene que los métodos del Land art y de los Earthworks pueden ser instrumentos útiles para abordar el proyecto en la ciudad, queremos trasladarnos al entorno urbano y observar lo que significan y significaron algunas acciones planteadas en él. Desde este punto de vista ningún lugar nos parece más apropiado como caso de estudio que la ciudad de Nueva York, representación de la gran ciudad, paradigma del lugar urbanizado y emblema del mundo global y su economía. Nueva York, la ciudad trazada en retícula casi perfecta, el artificio que borra todo lo que bajo ella se esconde, representa el paradigma de la ciudad sin pasado. Por ello, centraremos en Nueva York la búsqueda de ejemplos que nos ayuden a entender cómo se trabaja en la ciudad con los valores que nos brinda el Land art.

En 1965 el artista neoyorquino Alan Sonfist proyectó *Time Landscape TM* sobre un terreno localizado en Greenwich Village. El objetivo del proyecto consistía en plantar especies autóctonas que existían originariamente en el lugar antes de

9. BESSE, J.M., *Las Cinco Puertas del Paisaje*, en AA.VV. *Paisaje y Pensamiento*, edit. Abada, Madrid, 2006

su colonización, una especie de homenaje al bosque primigenio de la isla en el que los distintos tiempos de vegetación anteriores a la construcción de la ciudad se convertirían en un monumento. Sonfist reclama con este proyecto una mirada hacia el estado primitivo anterior al proceso urbanizador, no sólo como mejora del valor paisajístico y ambiental de la ciudad, sino también como homenaje a un pasado olvidado.



*Honramos nuestra herencia arquitectónica, mas hemos borrado nuestra herencia natural en las ciudades. Debemos honrar ambas con el fin de crear una trama urbana continua...Dentro de la Ciudad los monumentos públicos deberían captar y revitalizar la historia del entorno original de su emplazamiento.*¹⁰

Greenwich Village Time-Landscape TM (1965-1978) En la imagen actual podemos contemplar como perdura el paisaje recuperado por Alan Sonfist, formado por cedros, robles, olmos y otras especies botánicas.

Imagen obtenida de Google Street View

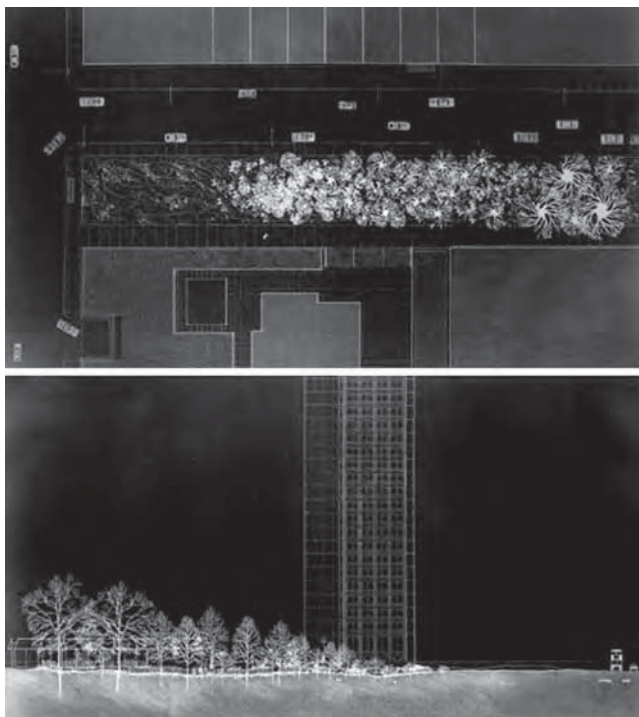
Cinco años después de que Sonfist ideara *Time Landscape TM*, Robert Smithson había planteado recortar un fragmento de Central Park con vegetación, tierra y piedras, depositando todo ello sobre una embarcación que sería paseada

10. LLAILACH, M., *Land Art*, edit. Taschen, Köln, 2007

La intervención se realizó en un solar de unos 740 metros cuadrados, en las esquinas de las calles W Houston y W Broadway, en la zona de Greenwich Village.

Para Sonfist era fundamental documentar fielmente lo que quería reivindicar, por lo que trabajó con un equipo de investigación multidisciplinar con el que pudiese encontrar la información precisa de las especies vegetales autóctonas. El proyecto duró varios años, no sólo por la investigación, sino por las negociaciones con las autoridades locales que se prolongaron en el tiempo. Sonfist tuvo que resolver numerosas cuestiones legales que impedían reconstruir una muestra del bosque que existía en aquel lugar de Manhattan antes de la llegada del asfalto y la edificación.

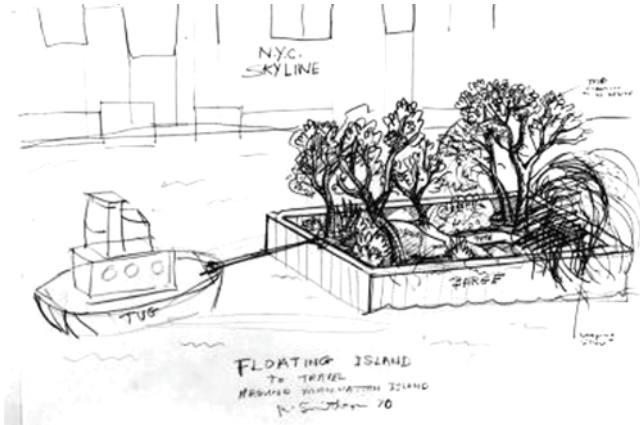
La obra de Sonfist demuestra que se pueden construir monumentos paisajísticos que recuperen la memoria de un lugar. Esta intención de Sonfist por reclamar todo aquello que existió antes de los procesos de urbanización, tiene un marcado carácter ecologista muy acorde con las ideas y filosofía emergentes en los años sesenta, pero para nosotros también sintetiza una reflexión sobre la recuperación de determinados lugares propios de un clima, de una memoria, y de un lugar, que no dejan de ser únicos de ese entorno. Sonfist los eleva a la categoría de monumentos porque merecen todo el reconocimiento en la ciudad.



Greenwich Village Time-Landscape TM (1965-1978) Planos del Proyecto Original.

ante los ojos de los ciudadanos alrededor de la isla de Manhattan. También había trabajado con los residuos del parque devolviéndolos a la ciudad en los vacíos no construidos. De alguna manera, tanto Alan Sonfist con la recuperación de un espacio natural desaparecido como Robert Smithson con su instalación flotante de un fragmento de Central Park, estaban hablando de procesos similares, la excavación casi arqueológica en la ciudad para desenterrar el origen natural y geológico que la propia urbe había ocultado y condenado al olvido. Ambos proyectos son esfuerzos por introducir el

tiempo y la historia de la ciudad a través de vacíos que nos recuerden el origen histórico de la misma, agujeros de tiempo para conectar con el pasado oculto bajo el pavimento de las calles.



Doce años después de comenzar el proyecto *Time Landscape TM*, Alan Sonfist consiguió que en el suelo de Manhattan volvieran a crecer olmos, cedros y robles entre otras especies. Con este proyecto el artista creó un monumento vivo al pasado de un lugar como Manhattan. Mucho ha sucedido desde que Sonfist luchara durante doce años para ver su proyecto materializado, pero sin embargo podemos encontrar otros experimentos que, no teniendo el mismo trasfondo que los del artista, no dejan de tener cierta inquietud en leer tiempos pasados de la ciudad. Un ejemplo de ello es la investigación que se está llevando a cabo en Manhattan, más de treinta años después de que Sonfist reclamara la esquina de Greenwich Village como un lugar para el bosque primigenio.

Dibujo preparatorio para la obra *Floating Island to Travel Around Manhattan Island* -Isla Flotante para viajar alrededor de la isla de Manhattan- realizado Robert Smithson 1970.

Grafito sobre papel , 48 x 65 centímetros.

En 2005 la propuesta fue llevada a cabo por Minetta Brook en colaboración con el Whitney Museum of American Art.

Fotografía inferior realizada por David Politzer.

Fuente: James Cohan Gallery;
<http://www.robertsmithson.com/>



Welikia significa 'mi buen hogar' en Lenape, el idioma indígena de la región de Nueva York. El proyecto *Welikia* (2010 - 2013) abarca el Bronx, Queens, Brooklyn, Staten Island y las aguas entre medias. *Welikia* proporcionará la base para que todo el pueblo de Nueva York pueda apreciar, conservar y re-dinamizar el patrimonio natural de la ciudad. El objetivo del Proyecto *Welikia* es construir una versión digital del paisaje ecológico original de Nueva York, capa por capa desde el estrato cero, es decir el estrato de la geología, suelos, topografía, y se continua con arroyos, manantiales, lagunas, humedales, etc. . hasta llegar a: las especies de plantas y animales, incluido el hombre.

Es necesario señalar que se usa el término *Mannahatta* para referirse a la isla como lo fue en 1609, y Manhattan para referirse a la metrópoli de hoy. El pueblo Lenape llamó a su territorio *Mannahatta*, que significa isla de las muchas colinas.

Fuente del Proyecto *Welikia*: <http://welikia.org/>

El Proyecto *Welikia*, iniciado en 2010, parte de la experiencia del Proyecto *Mannahatta*, desarrollado unos años antes exclusivamente sobre la isla de Manhattan, para hacerlo extensivo al resto de distritos de Nueva York. El proyecto *Mannahatta* comenzó en 1999 cuando el paisajista y ecólogo Eric Sanderson se estableció en Nueva York para trabajar en la Sociedad de Conservación de Vida Silvestre en el Zoológico del Bronx. Sanderson llegó a la conclusión de que para apreciar el paisaje de calles y edificios de la que era su nueva casa tendría que volver atrás en el tiempo, para conocer el verdadero paisaje oculto bajo el asfalto. Su idea era recrear el paisaje extinto de la isla de Manhattan, y reconstruirlo en forma digital utilizando un software de mapping de modo que cada colina, valle, río, muelle, playa, bosque, cueva, humedal o laguna que hubiera existido alguna vez en Manhattan fuera contemplado nuevamente.

A través del Proyecto *Mannahatta*, se descubre que el centro de una de las ciudades más grandes y más urbanizada del mundo tuvo tiempo atrás una notable diversidad, un paisaje natural de montañas, valles, bosques, campos, humedales de agua dulce, marismas, playas, manantiales, lagunas y arroyos, además de una rica y abundante fauna, que constituyeron el soporte de la gente que habitaba este territorio antes de que los europeos llegaran en 1609. Con el proyecto también se pretendía desvelar la historia de los primeros pobladores de Manhattan desplazados y despojados de sus tierras tras la llegada de los primeros colonos. Resulta paradójico que uno de los lugares más reconocidos por su diversidad cultural, fuera valorado por los primeros colonos por su diversidad biológica y por su fertilidad. *Mannahatta* era hogar de osos y lobos, con aguas claras y limpias en su bahía en la que incluso podían encontrarse marsopas y ballenas en el puerto.



Durante la investigación, Sanderson tuvo una valiosa ayuda en el *Mapa de Nueva York y sus alrededores* creado por el ejército británico en 1782 cuando controlaban la ciudad de Nueva York durante la Revolución Americana. Este mapa ilustra lugares de interés militar detallando las características naturales, tales como marismas, ríos, colinas y bosques, que los cartógrafos del ejército consideraban obstáculos importantes para que los soldados se trasladasen de una isla a otra. Esta cartografía fue un hallazgo de suma importancia para la investigación, dado al grado de detalle topográfico y de características naturales que describe -se muestran, por ejemplo, los distintos tipos de árboles que crecían en la isla. No hay otro mapa de la isla de Manhattan a partir de esta época que muestre las condiciones previas a la colonización con tanto detalle. Con esta clave del pasado Sanderson inició la reconstrucción de la isla.

Sin embargo el mapa del ejército británico fue creado en 1782, mucho después de que los europeos llegaran a la costa de *Mannahatta* y comenzaran a alterar el paisaje. El desarrollo de la isla de Manhattan en realidad comienza mucho antes, poco después de que Henry Hudson llegara con su

Mapa de Nueva York y sus alrededores (1782) elaborado por el ejército británico.

British headquarters MS. Map of New York and Environs, in CU Libraries Exhibitions.

Fuente: <http://ldpd.lamp.columbia.edu/omeka/items/show/1263>



Modelo que recrea el estado anterior a la llegada de los europeos de la Isla de Manhattan, y que representa las comunidades geológicas existentes en 1609 en la isla.

Reconstrucción del Proyecto Welikia.

Fuente: <http://welikia.org/>

barco, *The Half Moon*, a la bahía de Nueva York el 12 de septiembre de 1609. Este acontecimiento marca el origen del estudio de Sanderson, puesto que el paisaje que Henry Hudson encontró a su llegada a Manhattan constituye el estado de la isla que pretende recrear en forma digital. Pero para volver a este instante a finales de 1609, necesitaría algo más que el mapa del ejército británico de 1782. Remontarse a 1609 le permitiría descifrar lo que era Nueva York antes de ser una ciudad, para poder reescribir el desarrollo de la misma de una manera en la que se pudieran incorporar ciertos ciclos y procesos naturales que hicieron de la isla un tesoro ecológico.

La investigación comenzó con la reconstrucción del lugar a través de mapas históricos, a los que hubo que añadir la información contenida en estudios de suelos, en los anillos de los árboles, las descripciones de la vida vegetal y vida animal de los relatos históricos, e incluso los estudios de campo realizados en la actualidad. Finalmente, se procedió a superponer toda la información obtenida para volcarla a un modelo común con el que poder reconstruir el paisaje de un tiempo anterior.

Tras todo este trabajo de búsqueda cartográfica y de recons-

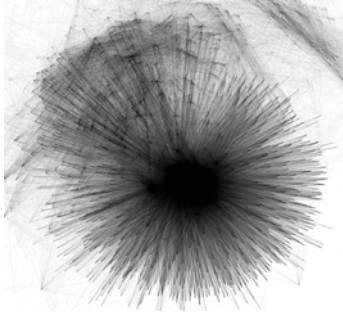
trucción en modelos, se descubrió que sólo en el ámbito de la actual isla de Manhattan existían cerca de seiscientas colinas, más de 60 millas de arroyos, más de 20 lagunas y más de 300 manantiales. Playas de arena se extendían desde el extremo sur de Manhattan hasta pasada la calle 42 en la orilla del río Hudson. Sobre este paisaje físico se sitúa el paisaje biológico. *Mannahatta* una vez tuvo una costa de robles y bosques de pinos, así como pantanos con arces. En conjunto, se estimó que hubo 55 tipos diferentes de comunidades ecológicas. Esta riqueza de comunidades tan distintas en un espacio limitado, en gran parte explica la extraordinaria biodiversidad de la isla. La abundancia de vida silvestre, la ubicación cerca de las aguas del estuario y la topografía accidentada, hizo que *Welikia* fuera el gran hogar para la tribu Lenape, los nativos americanos que vivían en la isla cuando llegó Hudson.

Una vez que se obtuvieron los datos de especies y de los paisajes físicos y biológicos, se continuó con la idea de estudiar la influencia de los indígenas en la ecología de la isla. En definitiva lo que se pretendía era dibujar los mapas de los hábitats para todas las especies. Esto llevó a la invención de una nueva forma de entender y visualizar las relaciones

Estado anterior a la llegada de los europeos de la Isla de Manhattan. Reconstrucción del Proyecto Welikia en el que se indica con una línea el actual perímetro de Manhattan, respecto al estado primitivo de la isla.

Fuente: <http://welikia.org/>





El dibujo de una de las *Muir Web* que se han hecho dentro del proyecto Welikia. Se llama *Muir Web* en homenaje al naturalista norteamericano John Muir, quien dijera que cuanto más tratamos de aislar cualquier cosa en sí misma, más nos encontramos con que se encuentra unida a infinidad de enlaces invisibles con todo en el universo que no se pueden romper. La *Muir Web* para Mannahatta intenta hacer visibles estas redes que nos interrelacionan a todos. Basándose en esta idea de la *Muir Web*, el proyecto Welikia ha llegado a plantear si es posible rastrear y dibujar en una *red Muir* las conexiones con nuestros amigos y familiares, con nuestros lugares de trabajo, con las instituciones públicas con la música, las artes o cualquier actividad.

del ecosistema que se denomina *Muir Web*. Los principios que rigen una *Muir Web* son las relaciones que existen entre el hábitat y las personas, el espacio físico, el tiempo y los ecosistemas, ya que de alguna manera el ecosistema actual de Manhattan no es sólo producto de sus relación con el paisaje primitivo, sino que es necesario un análisis más complejo que ponga en relación el hábitat primigenio con las redes que existen en la actualidad. Historia y paisaje fueron borrados para crear un nuevo entorno fuertemente urbanizado, pero este proyecto intenta rastrearlos, rescatarlos y releerlos insertados dentro de las relaciones y modos de vida del Manhattan del siglo XXI.

Otro caso de estudio especialmente interesante sobre la traslación de los valores del Land art a entornos urbanos lo constituye la obra *Wheatfield - A Confrontation* que la artista Agnes Denes desarrolló en 1982 también en Manhattan. A principios de los ochenta, la zona hoy conocida como Battery Park City era un área de Manhattan obtenida gracias al vertido que se hizo al río Hudson de toneladas de escombros procedentes de las excavaciones de la construcción del World Trade Center. La intención no era otra que la reutilización de estos materiales para obtener más superficie de terrenos edificables. Durante algún tiempo este lugar de acumulación de tierra fue el solar más grande de Manhattan, y por descontado uno de los más valiosos. Partiendo de esta premisa, la obra de la artista Agnes Denes se convierte en una llamativa acción al utilizar casi ocho mil metros cuadrados del suelo más caro de Nueva York para plantar un cultivo agrícola. Evidentemente la obra era una provocación que pretendía cuestionar muchos de los valores de la sociedad moderna.

*Mi decisión de sembrar un campo de trigo en Manhattan en vez de diseñar simplemente otra escultura pública, nace de mi necesidad en llamar la atención sobre cómo tenemos mal ubicadas nuestras prioridades y el deterioro de los valores humanos. Es una llamada para que la gente vuelva a pensar sus prioridades. Un arte que cuestione el status quo y la dirección que ha tomado la vida.*¹¹

11. Ibid.

Denes utilizó el trigo como elemento representativo de la historia de EEUU, ya que los cereales tienen y han tenido un papel protagonista en gran parte del paisaje y de la economía norteamericana. Los campos de cultivo de cereales son base de la alimentación, producción y energía del mundo, y de Estados Unidos en particular. Y en ellos de una manera más natural podemos observar la estacionalidad de un lugar, el paso de la primavera al verano tan presente en el cambio de colores. Hay algo dentro del cultivo que nos recuerda la base económica de la industria alimenticia de la que todos dependemos, los grandes monopolios empresariales que condicionan lo que comemos. Algo tan primario como comer y cultivar se ha convertido en una actividad absolutamente controlada en el mundo global contemporáneo.

Agnes Denes. Wheatfield-A confrontation. 1982 Battery Park, Manhattan, Nueva York

En la actualidad observar la imágenes que nos dejó Agnes Denes del campo de trigo en Manhattan tiene una irónica significación sobre los tiempos efímeros en la ciudad. No sólo es provocador observar un paisaje agrícola con las Torres Gemelas de fondo, sino también pensar que ambos elementos están hoy desaparecidos.





Imagen de *Wheatfiel - A confrontation* (1982) y situación en el plano actual de Manhattan.

El campo de cultivo que Denes insertó en Manhattan se situó sobre una zona de rellenos, producto de las excavaciones que se hicieron para las cimentaciones del World Trade Center. Todo ese vacío en el que se ha convertido la zona cero, nos trae a la memoria el momento en el que Denes antes de que se construyera la zona del Battery park, aprovechó el lapso de tiempo para producir una cosecha de trigo en plena ciudad de Nueva York.

Los paisajes de cultivos nos permiten observar el paso de las estaciones, unir territorio y actividad, y nos traen huellas de un pasado más actual que nunca. La obra de Denes y sus imágenes nos sugieren la posibilidad de acercar paisaje urbano y paisaje agrario, extrayendo de este último no sólo el carácter productivo, sino su capacidad de construir un nuevo paisaje dentro de la ciudad.

Como cabría esperar, las huellas de la acción que Denes realizara en Nueva York en 1982 han desaparecido, y hoy se concentran en el lugar numerosos edificios pertenecientes al sector financiero de Manhattan. Sin embargo queremos poner de relieve cómo los planteamientos de los artistas que comenzaron a desarrollar los *Earthworks* en la década de los sesenta, así como obras como las de Denes o Sonfist en los ochenta, siguen presentes en la actualidad, y quizá más vigentes que nunca en nuestras ciudades.

En la Barbican Art Gallery en los meses de junio a octubre de 2009 se desarrolló la exposición *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, una muestra muy interesante que pretendía recoger el legado que dejaron en la década de los sesenta autores como Denes. La

finalidad de la muestra era presentar una serie de trabajos de Land art de las décadas de 1970 y 1980 y mostrar cómo estas acciones han encontrado una continuidad en nuestros días en obras de otros artistas, centradas en el poder de la naturaleza y del paisaje en los entornos urbanos, así como las actividades que son capaces de generar. La exposición consiguió reunir figuras clave de diferentes generaciones que realizan trabajos utópicos y soluciones inspiradoras para nuestro siempre cambiante planeta.

El equipo de arquitectos franceses EXYZT, con motivo de la exposición, desarrolló un proyecto en la zona de East End en Londres que de alguna manera nos sirve de puente entre el tiempo actual y momentos como aquel en el que Agnes Denes cultivó una cosecha de trigo en pleno centro financiero del mundo. En la exposición se pudieron ver conjuntamente el proyecto del grupo EXYZT realizado para la exposición en 2009, y el trabajo de Agnes Denes realizado en 1982.

El proyecto del equipo EXYZT se sitúa en Dalston Lane, el vacío en el que una antigua vía férrea había sido desmantelada en el corazón de uno de los distritos más urbanizados de Londres. El proyecto consiste básicamente en la construcción de un molino de viento junto a la plantación de un campo de trigo. Estos son los dos elementos paisajísticos principales que articulan todo el proyecto, pero igualmente importante es la actividad colaborativa que generan en el barrio y en la ciudad. El ámbito del proyecto es un recinto que también reúne espacios para el uso comunitario, tales como hornos para obtener productos de la harina molida, zona de actuaciones, espacios de relax, etc. De nuevo proyecto, paisaje y actividad unidos en el corazón urbano de la ciudad, en un vacío producto de un pasado de infraestructuras desmanteladas.

Imágenes correspondientes al proyecto Dalston Mill desarrollado por el colectivo de arquitectos EXYZT.

La imagen superior: Campo de trigo

En el medio, Imagen de la parte superior del molino la de izquierda, vista desde la entrada y la imagen de la derecha vista desde el interior del espacio de actuación

Abajo, vista aérea en la que se señala la zona de actuación, la vía férrea desmantelada que origina el vacío donde se actúa y la zona de Dalston Junction en pleno proceso de obras.

FUENTES DE LAS IMÁGENES:

Las fotografías de Dalston Mill se han obtenido de la página www.flickr.com.

El mapa se ha obtenido del Google Earth y se corresponde con una fotografía aérea de 2008.



A: Vacío

B: Molino

C: Campo de trigo

D: Infraestructura ferroviaria desmantelada

Como en la mayoría de proyectos del equipo EXYZT, en Dalston Mill es fundamental el esfuerzo colaborativo, desarrollado a partir de la invitación de la Barbican Art Gallery, para la exposición *Radical Nature*. El arquitecto Nicolas Henninger relata que recorriendo Londres en busca de una localización apropiada para desarrollar el proyecto, llegaron a Dalston y supo de inmediato que habían dado con ella:

*Buscábamos un lugar con un potencial inmediato. Como el molino está situado en el interior del paisaje, se tiene de una manera natural una confrontación con el entorno. De Dalston nos llamó la atención su paisaje, muy mezclado, así como su historia y viveza.*¹²

El proyecto consistía en la instalación de un molino de viento de 16 metros de altura que generaba electricidad a bajo voltaje para producir harina. El molino se veía desde lejos y sobresalía por encima del módulo de entrada que separaba el espacio de la instalación de la calle donde actualmente se sitúa la entrada principal de Dalston Junction. El espacio de acceso estaba formado por una barrera de lamas de madera con el nombre del proyecto grafiado sobre su fachada. La puerta abierta invitaba a atravesar este espacio que se disponía previo a la llegada al vacío dejado por las infraestructuras ferroviarias desmanteladas. El solar fue ocupado también por una pequeña plantación de trigo, así como por una serie de dependencias complementarias, entre las que podíamos encontrar un bar, unas cocinas con varios hornos, un espacio expositivo y otro reservado para el desarrollo de la propia actividad colaborativa de los vecinos.

El proyecto contó desde el principio con la participación y la máxima aceptación vecinal. Henninguer comenta que un domingo por la tarde fue a visitarlo y se encontró que un

La estación de Dalston Junction se inauguró en el año 1865, y fue una de las estaciones principales de la expansión ferroviaria hacia norte. Estuvo en servicio hasta el año 1986 cuando se cerró definitivamente. La estación y la línea ferroviaria eran en superficie, y tras su desmantelamiento quedaron numerosas huellas de su existencia, vacíos que recordaban el paso del ferrocarril. En el año 2005 se iniciaron las obras para implantar una nueva estación en Dalston Junction bajo tierra. La nueva estación se inauguró en el año 2010. En la foto aérea de la página anterior se puede observar la zona de excavación de la nueva estación y como la línea ferroviaria desmantelada atraviesa la zona en la que se sitúa el proyecto, siendo este uno de los vacíos que quedaron tras la desaparición del servicio ferroviario en 1986.

12. BENNES, C., *Rus in urbe: French funster EXYZT brings a radical, rural idyll to London's East End with its windmill and wheatfield*, en revista *The Architectural Review* nº 226, septiembre 2009, p. 33

Fotomontaje con vistas del acceso a la instalación



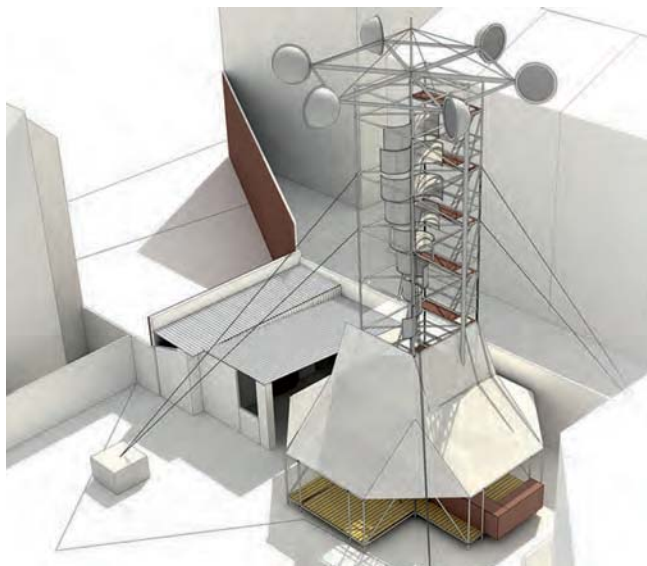
club local de pastelería se había apoderado del área de bar, había surgido un puesto de reparación de bicicletas y numerosas personas pululaban admirando la vista de un campo de trigo en los alrededores urbanos del este de Londres. Según Henninguer observando los códigos postales de los visitantes se podía comprobar que el proyecto había sido todo un éxito entre la comunidad local. Para Henninguer lo fundamental de su trabajo es crear interacción entre la arquitectura y los ciudadanos, y por ello siente una gran satisfacción al comprobar la amplia participación que generó el proyecto de Dalston Mill.¹³

El paisaje se transformó, presidido por aquella torre con aspas giratorias que por la noche se iluminaba creando una atmósfera especial. Pero lo más interesante del proyecto es que este paisaje insertado en un lugar a medio desmantelar generó una serie de actividades paralelas dentro de la comunidad de Dalston. Lo más relevante no es el nuevo y extraño elemento industrial en el paisaje urbano de Londres,

13. Ibid.

sino el alto grado de implicación de la comunidad que fue capaz de conseguir.

Es un espacio que no deja de mostrar las irregularidades provocadas por el desmantelamiento de una infraestructura en plena capital londinense, en un espacio vacío olvidado de la ciudad. Si observamos el entorno de la intervención del equipo EXYZT en Danston Mill podemos apreciar todas las cualidades que caracterizan a los lugares olvidados. Se trata de un vacío originado por el desmantelamiento de una infraestructura ferroviaria, un espacio cuya obsolescencia funcional lo ha dejado en una suerte de limbo urbano, ajeno a la estructura ordenada de la ciudad productiva. Es un paisaje presidido por medianeras, espacios vacantes sin forma establecida, vegetación de crecimiento espontáneo y restos



Perspectiva general del proyecto
(autores: EXYZT)

FUENTES DE LAS IMÁGENES: las fotografías de Dalston Mill se han obtenido de la página www.flickr.com.

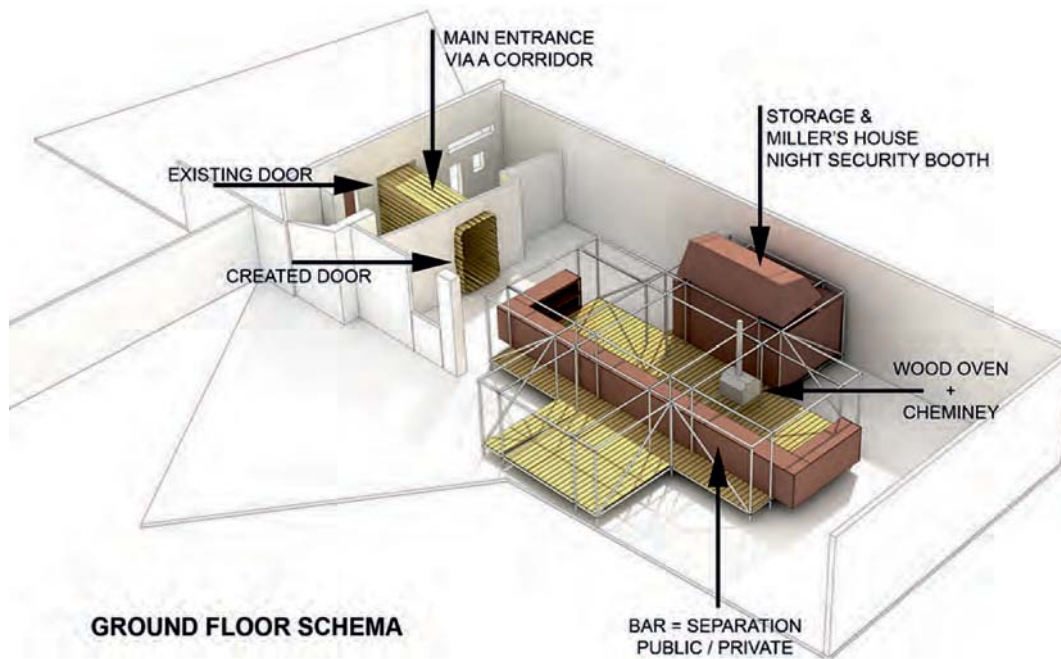
Perspectiva del proyecto donde se puede observar el acceso-túnel y la zona de bar, almacenamiento y hornos bajo la estructura del molino.

Las siguientes dos imágenes se corresponden con dos alzados del molino, uno desde el interior y otro en el que se puede ver la puerta de entrada, con el molino sobresaliendo por encima

FUENTES DE LAS IMÁGENES: las fotografías de Dalston Mill se han obtenido de la página www.flickr.com.

de las infraestructuras abandonadas. Elementos que la organización urbana tradicional elimina para imponer un orden que encuentra su máxima expresión en la imagen de ciudad concluida.

Sin embargo, los arquitectos son capaces de ver más allá y encuentran en este lugar los mejores argumentos para crear un proyecto basado en una intensa participación ciudadana. Los vecinos crean un vínculo con el espacio urbano por medio de la actividad, y entonces los valores del lugar son rescatados y cobran sentido: el vacío que alberga ahora un campo de trigo, la presencia de la infraestructura recuperada por medio del molino... parecen elementos que enlazan



con el pasado del lugar, a la vez que lo hacen partícipe en del presente de una ciudad que ya no les da la espalda.

La instalación se desmanteló tras la exposición, el molino fue desmontado y el campo de trigo retirado, pero la ciudad entendió que este espacio entre medianeras, este hueco olvidado dejado por la vías del antiguo tren, debía ser conservado de alguna manera. Este agujero en el que aun se puede leer el trazado ferroviario en curva dejó de ser un espacio desconocido para ser un lugar reclamado. En la actualidad este lugar se ha transformado en un jardín espontáneo que es conocido como *Dalston Eastern Curve Garden* (el jardín curvo de Dalston este). El lugar sigue conservando ese carácter trasero, casi misterioso, con un acceso retranqueado entre medianeras, pero es sin duda uno de los espacios con mas memoria de Dalston.



Imagen de *Dalston Eastern Curve Garden* en la actualidad.

Fuente: www.flickr.com

Web del jardín: dalstongarden.org/



Itinerarios, otras lecturas del mundo

Los *lugares olvidados* poseen características intangibles que hacen que no puedan ser registrados de otro modo que con el contacto directo en primera persona. Por ello, la medida, el tiempo y los ritmos del caminante se convierten en nuestra herramienta primera de trabajo para visitar la ciudad detectando y explorando estos espacios. El desplazamiento y el hecho de la experiencia dinámica, nos permite recoger ciertos flujos, determinadas situaciones que difícilmente serán observadas de otra manera. Las pausas y los ritmos del paseante se sincronizan con el ritmo de los procesos no contemplados en la ciudad.

La historia comienza a ras del suelo, con los pasos,...Su hormiguo es un innumerable conjunto de singularidades. La variedad de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares. No se localizan: espacializan.¹

En nuestra investigación partimos de la necesidad fundamental de desentrañar el tejido de los lugares y para ello hemos elegido, como indica De Certeau, los pasos a ras de suelo, para intentar construir el dibujo de nuestro movimiento, que no es sino un mapa de la ciudad que contiene nuestros desplazamientos por ella. Entendemos que el proceso de andar puede ser representado en un mapa que configure una geografía distinta de la convencional de la ciudad.

1. DE CERTEAU, M. *La Invención de lo Cotidiano 1 y 2. El arte de Hacer*, edit. Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, México, 2000

Andar como experiencia interpretativa no es nada nuevo. Son muchos los que anteriormente han recurrido al paseo como medio de experimentación y de conocimiento. Las cadencias, los silencios y los tiempos que introduce esta práctica nos parecen vitales para detectar aquellas cosas cotidianas que normalmente no son visibles en las planimetrías urbanas. Son esos paseos por la ciudad los que nos desvelan los lugares ocultos y las experiencias no relatadas, realidades no contempladas en ningún documento. Pasear es de alguna manera formar parte de la escala de lo cotidiano, descubrir el espíritu de la vida de un lugar que se desvanece en la representación oficial de la ciudad.

Por todo esto, se ha elegido como primer proceso de trabajo el recorrido del caminante como forma selectiva de construir una geografía. Francesco Careri escribió que el andar posee una doble vertiente y puede convertirse en un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de *lectura y escritura simultáneas* del espacio, resulte idóneo para prestar atención y crear interacciones entre determinados espacios.²

...en todas las épocas el andar ha producido arquitectura y paisaje, y esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer algo que surja de ello.³

2. CARERI, F., *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Colección Land&Scape, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2005

3. TIBERGHEN, G.A., *La Ciudad Nómada*, en prefacio del libro *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Colección Land&Scape, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2005

Giles A. Tiberghien con estas palabras apunta en una dirección muy significativa para nuestro trabajo, que es recordarnos la práctica casi olvidada por los arquitectos de andar para producir experiencias, y sin embargo tan usada por otros artistas en la definición de su obra. Experimentar es el

sentido de provocar experiencias sobre las cosas, se convierte por lo tanto en el hilo conductor de la investigación.

Caminar no es simplemente una forma de estar fuera, pasivamente en el mundo. En la marcha la sensibilidad está activa y activada, al estar en el mundo está orientado, articulado. Conocemos artistas para los que caminar es hacer la obra, entre los más destacados están Richard Long y Hamish Fulton, que concentran lo esencial de su acción de artistas en el ejercicio concertado y prolongado de la marcha a través de un territorio.⁴

El hecho de andar para construir una geografía urbana, como decíamos, no es un hecho novedoso, sino más bien una práctica olvidada, una metodología enterrada bajo los múltiples datos que pueden ser obtenidos sobre un lugar. La acción de caminar ha experimentado una evolución, lógicamente paralela al desarrollo de nuevas formas de construir o de interpretar la ciudad predominante en cada época. El paseo a lo largo de la historia urbana ha producido distintos resultados según los intereses y las intenciones con las que se ha llevado a cabo.

La figura del paseante, el *flâneur* que recorre la ciudad observando, analizando, reflexionando en uno u otro sentido sobre la vida urbana que se despliega ante sus ojos. Para Baudelaire, la figura del simple paseante evoluciona hacia lo que el mismo definirá como el hombre de la modernidad, un individuo ocioso de clase alta que asiste al espectáculo de la ciudad como un observador externo.

...este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de hombres, tiene un fin

4. BESSE, J.M., *Las cinco puertas del paisaje*, en AA.VV. *Paisaje y pensamiento*, edit. Abada, Madrid, 2006

*más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar la modernidad; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio.*⁵

Ya en el siglo XX, Walter Benjamin nos ofrece un paseante en una ciudad industrializada, con una fuerte presencia de las nuevas infraestructuras y medios de transporte. Benjamin también establece una frontera entre el ciudadano corriente que pasea y el verdadero observador urbano.

*Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse en cambio, como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarles las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte.*⁶

Con esta frase, W. Benjamin parece querer dibujar el primer esbozo de lo que más adelante se llamará psicogeografía. Benjamin propone el ejercicio de la desorientación como vía de exploración y conocimiento de la geografía urbana. La capacidad de perderse de la que hablaba Benjamin supone ver la ciudad como un espacio desconocido y recorrerla con los ojos del viajero que visita por vez primera un lugar del que no sabe nada. Se trata de despojar a la ciudad de toda idea preconcebida, de aligerar cuanto sea posible el peso del bagaje intelectual, histórico o emocional previo para percibirla con una mirada renovada y alejada de lo convencional.

5. BAUDELAIRE, C., *El pintor de la vida moderna*, edit. Langre, Madrid, 2008

6. BENJAMIN, W., *Infancia en Berlín hacia 1900*, edit. Alfaguara, Madrid, 1990

Una idea similar es la que motivó en 1929 a un grupo de artistas surrealistas a publicar en la revista *Variétés* una colección de postales de capitales europeas titulada 'Melancolie des Villes'. Las fotografías, lejos de exhibir los lugares comunes y las imágenes más representativas de cada ciudad, muestran espacios o detalles desconocidos o aparentemente poco significativos de ellas. En sus itinerarios urbanos, los surrealistas intentan evitar contagiarse de las visiones más encorsetadas de la ciudad y buscan elementos que las definan de una manera alternativa, convirtiendo sus postales en manifiestos que claman contra la banalización de la ciudad y su imagen, y reivindican lo que Estrella de Diego llamará la subversión del canon, mostrando una visión de lo urbano no basada en el cliché.

*Quizá las postales son para los surrealistas una suerte de manifestación de lo 'maravilloso' y un territorio para la subversión del canon: postales como antipostales, búsqueda insaciable de los elementos inesperados de cada lugar a través de los cuales nunca los habríamos reconocido.*⁷

Más adelante, ya en la década de 1950, los situacionistas reivindicarán de nuevo el itinerario como modo de conocimiento de la realidad urbana. La Internacional Situacionista, encabezada por Guy Debord, constituye un movimiento radical que aborda lo artístico con una fuerte carga política de deseo de impulsar grandes cambios sociales. Los situacionistas proponen la deriva (*derive*) como un modo de comportamiento experimental, una suerte de ejercicio de libertad consistente en deambular por los distintos ambientes urbanos con una voluntad poética. La propia deriva y las situaciones producidas en ella constituyen la obra de arte situacionista. El paseante situacionista se aleja aún más de la *flânerie*, en tanto que su itinerario tiene una voluntad trans-

7. DE DIEGO, E, *Contra el mapa*, edit. Si-ruela, Madrid, 2008

formadora, se entiende como un acto de creación en lugar de ser un mero ejercicio de observación.

Toda la vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación.⁸

Una de las actividades gráficas más destacables de la Internacional Situacionista fue la intención de desarrollar cartografías alternativas, que no representasen la geografía física habitual sino la revelada por la nueva ciencia de la psicogeografía. Los paseos o derivas de Guy Debord y el resto de los situacionistas buscaban por medio de la desorientación establecer itinerarios, en apariencia aleatorios, pero en los que el hilo conductor es en realidad la sucesión de emociones suscitadas durante el paseo, es decir, las cualidades psicogeográficas del entorno. El mapa de París fue así redibujado hasta dos veces por Debord en 1957, en *Guide Psychogeographique de Paris: Discours Sur Les Passions D'Amour* y en *The Naked City*. En ambos planos, Debord muestra un París compuesto por fragmentos, que no son otra cosa que recortes de un plano comercial de la ciudad que conservan su escala pero no su posición geográfica relativa. Debord desvela con ello una visión no física, sino psicológica de la ciudad, al mostrar exclusivamente los fragmentos que le interesan, denominados por él *unités d'ambiance* (unidades de ambiente). El espacio entre unos fragmentos y otros se completa con flechas de diferentes tamaños y grosores que los unen entre sí, y que pretenden indicar la intensidad de las relaciones que se establecen entre ellos. En otras palabras, Debord deconstruye la visión tradicional del mapa para mostrar la visión abstracta de la ciudad obtenida a partir de sus itinerarios a través de ella.

8. DEBORD, G., *La Sociedad Del Espectáculo*, edit. Pre-textos, Valencia, 2003

Esta concepción de la deriva como acción transformadora es interesante, puesto que manifiesta la idea de que en realidad durante un itinerario urbano estaremos variando continuamente nuestra percepción de la ciudad, enlazando de manera fluida lugares y puntos de vista diferentes. El hecho de andar no supone posicionarse en un punto único, el itinerario implica una direccionalidad, una orientación, una transformación en el tiempo, es una articulación de infinitos puntos. Un argumento común para múltiples localizaciones, puesto que una distintos lugares de una misma ciudad en una experiencia conjunta. Queremos establecer este modo de trabajo para fabricar una visión particular de la ciudad y como metodología de la investigación. Pero antes de determinar los argumentos de nuestro recorrido, reflexionaremos sobre otras experiencias similares a la nuestra y los resultados que han deparado. Analizaremos ejemplos en los que el acto de andar se convierte en el hilo conductor de una investigación y con este acto se intenta representar las relaciones que se producen entre la ciudad y el paseante.

En concreto, la obra del artista belga Francis Alÿs, arquitecto de formación, se basa en la experimentación y lectura de la ciudad a través de sus recorridos. Alÿs es europeo, pero desde finales de la década de los ochenta traslada su residencia a Ciudad de México. El interés por alcanzar un conocimiento de esta nueva realidad y geografía le impulsó a recorrer la ciudad y experimentar con ella. Sus trabajos son consecuencia de la experiencia del caminar, construyendo con sus pasos historias y metáforas de la realidad social, cultural y geográfica que se muestra ante sus ojos.

Para Francis Alÿs el paseo es una fuente de inspiración fundamental y así lo transmite su obra, consistente en gran parte en una sucesión de notas y de guías, la invención de un

lenguaje pareja a la investigación de una ciudad. Cada una de sus intervenciones es un nuevo fragmento de la ciudad. Alÿs utiliza el itinerario como parte de su proceso creativo y entiende que el caminar, como el arte, es un hecho social y un acto de comunicación. Desde su experiencia nos muestra cómo México DF reubica a sus habitantes permanentemente obligándoles a reinventarse constantemente para mantener su espacio.

Su inteligente manera de observar, de descubrir con la mirada las singularidades de cada lugar, los desencuentros, las vidas de las personas, hace de él un espectador excepcional. Con sus obras construye metáforas que son crónicas de un tiempo y una sociedad. Caminar, mirar, observar y construir una historia con estos retales, desde la distancia y observando siempre el contexto urbano en el que se desarrollan. Francis Alÿs destaca como figura fundamental de nuestro tiempo, por su particular visión del fenómeno urbano, y debido al modo en que revela sutilmente aspectos a veces ignorados pero que coexisten con las vidas de los que le rodean.

La manera de caminar de Alÿs registra todo aquello que se encuentra a su paso, pero al mismo tiempo se trata de una mirada que se produce siempre desde fuera de la escena. El planteamiento de observador externo no hace sino remarcar aquella actitud de paseante extraño en la ciudad que le es ajena, pero que quizá precisamente por esta condición de intruso puede captar sutilmente aspectos a veces ignorados que coexisten con las vidas de los que le rodean. El deseo de recorrer la ciudad deambulando en busca de información le hizo descubrir determinados fenómenos propios de la geografía y de la cotidianidad de México DF.

Muy significativa fue una de sus primeras acciones, concretamente en el lateral de la Catedral Metropolitana donde, a la vista de la población y apoyados en una verja de hierro, fontaneros, albañiles y otros oficios se ofrecen en persona a modo de anuncios humanos para quien solicite sus servicios. Alÿs entiende que él también debe estar presente en aquel fenómeno urbano, en aquel paisaje de personas y oficios, y decide ofrecerse como 'Turista', figura paradigmática de aquel que observa pero no pertenece, aquel que recorre una ciudad pero no forma parte de ella, del recién llegado necesitado de descubrir.



Francis Alÿs. 'Turista', 1996. Imagen publicada por el MACBA para la exposición de 2005. <http://www.macba.cat/>

A veces Alÿs establece itinerarios con una determinada intención y otras simplemente se deja llevar por una determinada excusa para ir registrando todo aquello que encuentra. Sus obras son metáforas en movimiento, metáforas de sus experiencias al recorrer la ciudad.

La gran mayoría de los recorridos con los que trabaja son a pie, aunque su obra *The Loop* (1997), que constituye uno de los itinerarios más ambiciosos que ha realizado, consiste en una serie de desplazamientos en avión. La obra en cuestión es una prueba de lo absurdo de determinados fenómenos del mundo global, en particular el de las fronteras que separan países y pueblos. En *The Loop*, Alÿs se propone viajar desde Tijuana a San Diego, sin pasar por la siempre conflictiva frontera que separa EE.UU. de México.

En esta acción sobre la polémica ruta de la inmigración mexicana a EE.UU. Francis Alÿs no realiza este viaje cruzando dicha frontera, sino literalmente dando la vuelta al mundo en dirección contraria. Es una especie de viaje sarcástico que reflexiona con ironía sobre las fronteras dentro de un mun-



Mapa en el que se recoge el viaje de Alÿs de Tijuana (México) a San Diego (EE.UU.).

do híper-conectado, al mismo tiempo que pone de relieve la incómoda realidad de la frontera entre México y Estados Unidos, país este último que paradójicamente parece más accesible recorriendo diez países que cruzando un simple límite fronterizo.

Las obras de Francis Alijs documentan hechos anecdóticos de su pasar y de su habitar en las ciudades. La obra se transmite como una especie de cuento o anécdota inmersa en la realidad social y ciudadana de las grandes urbes. Un diario de viaje o trabajo de campo en la que la obra queda dispersa y desmembrada, insertándose en eso que de manera alocada llamamos lo urbano y lo social. Francis Alijs concede un papel principal al transeúnte, al ciudadano, a todos los habitantes de las ciudades y a nuestro transcurrir en ellas.



El viaje realizado por Alijs en *The Loop* queda registrado por las notas y los emails que envía a su amigo Olivier Debroise desde los distintos aeropuertos que recorre. Durante 35 días Alijs viajó desde Tijuana a San Diego a través de Mexico DF, Panama City, Santiago de Chile, Tahiti, Auckland, Sydney, Singapur, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Shanghai, Seoul, Anchorage, Vancouver y Los Angeles.

*El paseo forma el nudo central del trabajo de Francis Aljys, pero sus proyectos se amplían en una especie de documentación de fenómenos urbanos y sociales tan insospechados como anecdóticos.*⁹

Es interesante para el estudio de los procesos de la ciudad investigar la obra de Francis Aljys, ya que en toda ella se pone de manifiesto una reflexión crítica sobre un fenómeno social y urbano concreto. En muchas ocasiones se ha descrito la obra de Aljys como historias de anécdotas, y quizá este aspecto es sumamente influyente para nuestro trabajo, ya que la cotidianidad de la vida en la ciudad está construida por la suma de experiencias individuales. Esta mirada sobre la ciudad no es frecuente en el urbanismo actual, que transmite una mirada excesivamente disciplinar carente de la sustancia de las vidas de los que allí habitan, que al fin y al cabo es el sentido mismo de la existencia de las ciudades.

Uno de los primeros paseos de Aljys consistió en ir arrastrando un perro metálico magnetizado que recogía a su paso objetos metálicos a modo de recuerdos -más adelante realizaría una revisión de este trabajo paseando con unos zapatos de suelas magnéticas-. Los objetos recogidos fueron usados más tarde para elaborar un tablón de recuerdos. Estas experiencias sirvieron a Aljys para contar una historia, o algún fenómeno no narrado de interés. Son excusas para contar la vida íntima y secreta de la ciudad a través de sus pasos.

Un itinerario es una forma selectiva de vivir la ciudad, una idea asociada al tiempo y al espacio de la misma, una forma de investigar y de construir un paisaje. El itinerario ha sido una forma tradicional de contar la ciudad, de estudiar ciertos

9. TORRES, D.G., *Un paseante. Entrevista a Francis Aljys*, en revista Art Press nº 263, París, diciembre 2000. <http://en.artpress.com/>

fenómenos asociados a ella. Los itinerarios y el paseo tienen la capacidad de descubrir determinados aspectos de la vida urbana que podría ser una forma de conocer la ciudad.

Debemos saber que el itinerario desvela trozos de la ciudad mientras que el resto se desvanece. ¿Qué fragmentos de ciudad se han encendido y cuáles se han dejado en la penumbra? La intencionalidad puede estar expresamente manifiesta en el itinerario, o dejarse a la propia espontaneidad del caminante el descubrimiento de determinados aspectos. Puede ser el camino errante de quien dispone de tiempo para perderse y luego volver a encontrar su rumbo, o el recorrido mínimo y eficaz de aquel que necesita desplazarse de la manera más eficiente. Pueden ser los caminos de aquellos que se mueven siguiendo estrictamente las líneas que le marcan otros a través de una guía.

De la misma manera que Francis Alÿs recurre al paseo para evidenciar fenómenos sociales insospechados, el desplazamiento a pie por una ciudad podría revelar ciertos fenómenos urbanos relativos a su geografía, como los denominados en este trabajo *lugares olvidados*, lugares marginados fuera de la lectura habitual de la ciudad.

No sólo nos interesan los *lugares olvidados*, sino también los itinerarios que conectan entre sí estos fragmentos urbanos. Podríamos trazar un itinerario entre ciertos *lugares olvidados*, lugares potencialmente llenos de actividad que el tiempo rutinario de la ciudad no ha sabido reconocer. Lugares en los que el tiempo se han detenido o que funcionan desincronizados del tiempo de la ciudad. Lugares que no se reconocen en los mapas, ni en los itinerarios habituales de sus habitantes. Lugares que en muchos casos evitamos.

Entre otras historias, su mapa de Londres recoge los descubrimientos que relacionan lugares con sus historias particulares, como por ejemplo el lugar donde pasó su luna de miel el conde de Salisbury en 1589 en lo que es ahora una parte de dudosa reputación de Edmonton. Rebotando continuamente entre los elementos del folk y la cultura conservadora, Walter señala además lugares curiosos como el lugar donde Winston Churchill fue a la escuela, el gimnasio donde Arnold Schwarzenegger entrenaba, el lugar donde la velocidad del sonido se registró por primera vez, el lugar donde se enseña a robar a Oliver Twist, el lugar donde Jimi Hendrix murió o la Prisión de Pimlico desde la que los prisioneros eran enviados a Australia. Estos aspectos han culminado en el estudio denominado '*Nuestra Historia*', donde el dibujo detallado de hechos y acontecimientos relacionados con un lugar de la ciudad, dan como resultado un mapa de Londres con detalles minúsculos que requiere el uso de una lupa para leerlo. El resultado es una cartografía absolutamente personal, únicamente basada en su visión única de la ciudad, un compendio de todo aquello que para él es importante o es característico de aquella.

10. CARERI, F., *Walkscapes: el andar como práctica estética*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2005

Como dice Francesco Careri,

*en la actualidad podríamos construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario, el errar, en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por paisaje el acto de transformación simbólica, y no sólo física del espacio antrópico.*¹⁰

Para abordar la relación entre recorrido y grafía de una ciudad es interesante analizar la figura de Stephen Walter, y sus mapas de ciudades. Walter camina, toma fotografías y dibuja en sus cuadernos todo aquello que le interesa recabar de la ciudad. Fuertemente influenciado por la cultura de masas y la omnipresencia de logotipos e iconos empresariales, reproduce dibujos de la ciudad en los que aparecen estas referencias como emblemas de un nuevo mapa urbano. El artista reescribe de alguna manera la toponimia del lugar, indicando los nombres de las multinacionales presentes en las grandes ciudades, poniendo de relieve cómo estos clichés y eslóganes de la cultura de masas elaboran la imagen de la ciudad moderna.

La primera y principal aproximación de Walter comienza por caminar por la ciudad, para descubrir y documentar lo que él mismo denomina epítetos de las emociones dentro de los paisajes. Una serie de datos rescatados de la ciudad que dibuja meticulosamente a lápiz sobre el papel, pequeñas visiones de un lugar y de su memoria. En una época post-pop de masas, los dibujos de Walter han ido evolucionando, con un léxico rescatado de los anuncios públicos y de fenómenos sub-culturales. La inmensidad de la información recogida en los dibujos de Walter tiene que ver con su fascinación por las complejidades y las contradicciones de la ciudad.



Stephen Walter, *The Island* (2006)

Grafito sobre papel 101x153cm

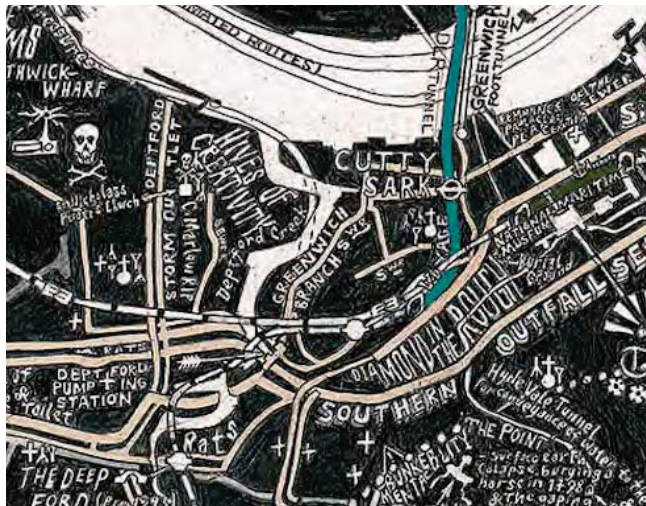
La exposición *The Island. London Series*, se celebró en la Cripta de la Iglesia de St Pancras, Londres. Consistió en 34 láminas enmarcadas - la mayor de ellas denominada '*La isla*' (Londres como un todo) y otras que consistían en 33 condados. Todas las obras fueron colocadas todas en relación con su ubicación geográfica dentro de la cripta.

En 2006, después de producir un mapa del Reino Unido e Irlanda, tomó la decisión de hacer el de Londres. Para Walter, Londres es uno de los palimpsestos urbanos más representativos de la vida de nuestro tiempo. El artista estudia los estratos de la historia de la ciudad y su constante transformación a través de la obra de los cartógrafos del pasado, tales como Phyllis Pearsall, creador del atlas A-Z de Londres. Paralelamente, Walter indaga en la literatura de la ciudad y en escritores como Peter Ackroyd y Iain Sinclair, además de incorporar fenómenos actuales del mundo global.

Según Walter, el carácter insular de Gran Bretaña forma parte de su identidad, y se establece como un rasgo significativo que condiciona la economía, la vida y el arte británicos. Por ello en su obra *The Island* intenta representar Londres

como una isla, dibujando la ciudad con una línea de costa imaginaria alrededor de sus bordes. Walter interpreta este carácter isleño inventando una ciudad que de una manera ficticia se representada rodeada por un océano. Al margen de este litoral inventado, 'La Isla' está representada geográficamente exacta y a escala, destacando entre la inmensidad de signos muchas de las calles principales de Londres, los ferrocarriles, las áreas construidas y sus espacios verdes.

Uno de los últimos trabajos de Stephen Walter es el mapa *London Subterranean* (2012), en el que el artista ha trazado con minucioso detalle los ríos subterráneos, las líneas de metro, los refugios subterráneos de la 2ª Guerra Mundial, túneles, alcantarillas y otros secretos del subsuelo de Londres. También ha incluido elementos misteriosos, como asesinatos sin resolver o lugares de enterramientos paganos. El mapa, dibujado enteramente a mano, se encuentra expuesto en el Museo del Transporte de Londres.



Detalle del mapa *London Subterranean* (2012).



Mapa completo *London Subterranean* (2012). FUENTE: <http://stephenwalter.co.uk/home.php>

Walter vuelca en las cartografías que realiza sus pensamientos sobre las ciudades, y resultan tremendamente interesantes sus reflexiones sobre las diferencias entre Londres y Berlín, ciudad esta última con la que tiene una relación muy especial -y que, como veremos en el siguiente capítulo, está también presente en esta tesis. Para el artista, Berlín presenta la cualidad de ser una ciudad abierta, en el sentido de ser una ciudad dispuesta a ser imaginada, mientras que Londres se muestra como una ciudad acabada, resuelta. En palabras del propio artista,

La belleza de Berlín es que es un lugar muy grande en donde no todo está cuantificado por los agente inmobiliarios. Todavía se pueden encontrar, por ejemplo, viajeros que viven en Mariannenplatz [en Kreuzberg] o una familia turca que cultiva la tierra y vende patatas. Así que esto es -sus dibujos- como un testimonio mágico de un paisaje cambiante¹¹

Berlín tiene una capacidad asombrosa de regeneración, pero al mismo tiempo conserva reminiscencias de su pasado turbulento. Posee una capacidad constante de sorpresa: hay espacios vacíos, aparentemente desposeídos, lugares de belleza suave junto a otros cargados de brutalidad y decadencia. Estas situaciones son susceptibles de cambiar en cualquier momento, por lo que para él estas cartografías son un documento fidedigno de la magia de un paisaje cambiante.

Los paseos de Stephen Walter en los que recoge su experiencia sobre Berlín, le han hecho describir la ciudad como un lugar inacabado y abierto a la experimentación donde todo es aun posible. Los mapas que realiza son testimonios,

11. BRADDOCK, K., *Words on the street: Stephen Walter's city maps* en periódico The guardian. Edición digital, 2 de febrero de 2011

[<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/02/stephen-walter-city-maps>]

grafiados con palabras y trazos, de paisajes urbanos actuales descubiertos por el artista a través de sus paseos y de sus notas.

Esta manera de operar sirve de base para nuestra tarea, construir un atlas de los *lugares olvidados* de nuestras ciudades, un atlas de fragmentos no contemplados y descubiertos a través de la experiencia del itinerario, del paseo a través de los vacíos.



2. Atlas de fragmentos



En este capítulo desarrollaremos lo que constituye la parte metodológica central de la tesis, trabajar en la recomposición del mundo a partir de la teoría de la fragmentación. El interés por el fragmento parte de la superación de la idea de totalidad jerárquica. De aquí las posibilidades conectivas que nos ofrece el fragmento. El fragmento se separa del sistema pero gracias a él adquiere sentido y valor. ¿Qué sucede cuando pensamos en el fragmento desde la conectividad, cuando la recomposición de las partes da lugar a un modelo distinto a aquel del que se separaron?

Los fragmentos forman parte de un todo mayor aunque cada uno de ellos aislado contiene algo de la esencia del objeto al que pertenece. Como escribe Calabrese,

El fragmento es una totalidad rota, se puede leer independientemente del texto matriz, pero sin borrar nunca su origen invisible.¹

Como el arqueólogo, la técnica de recopilar trozos para construir el objeto primigenio del que formaban parte es una técnica para reconstruir el mundo. Quizá es imposible recomponer la totalidad de una sola forma, ya que la reunión de los fragmentos elegidos producirán una reconstrucción personal, una teoría individual que puede ser diferente de la resultante de cualquier otro intento de recomposición del

1. CALABRESE, O., *La era neobarroca*, edit. Cátedra. Signo e Imagen, Madrid, 1999

todo. De alguna manera este hecho se sustenta en la reconstrucción cambiante de la realidad, un fenómeno profundamente moderno basado en la negación de una totalidad única. Una negación resumida en la frase de Nietzsche,

*La vida ya no reside en el todo.*²

A principios del siglo XX las teorías relacionadas con lo fragmentario adquieren una gran relevancia no sólo en la filosofía, sino en otras disciplinas como la literatura y el arte. La profunda huella que deja la Primera Guerra Mundial en Europa se ve reflejada en muchos artistas incapaces de asumir esta desolación. La guerra devolvió a muchos combatientes destrozados por las secuelas, mutilados, deformados, enajenados, incapaces de incorporarse a la *normalidad* de un mundo sin guerra. Quizá este sentimiento de desapego a la *norma* desembocó en la reconstrucción de mundos personales, desarrollándose muchas obras-fragmento.

(Refiriéndose a la 1ª GM) *La guerra evidenció también esta imposibilidad de representar la experiencia auténtica... La fragmentación de la experiencia y la sensación de que no sólo era imposible representar el mundo, sino que no existía un único mundo que representar, enfatizaba el relativismo de las construcciones mentales... El tiempo se transforma en experiencia subjetiva, asociada a la memoria y al recuerdo a través de objetos.*³

2. NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la Tragedia*, edit. Edaf, Madrid, 1998

3. LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A., *Rescaldos del Tiempo: Una Exploración Pluridisciplinar de La Crisis de la Representación del Tiempo en Ciencia y Narrativa*. Tesis doctoral Universidad Complutense, Madrid, 2002.

La recomposición del mundo a través de la experiencia personal, del objeto y la subjetividad en relación al contexto, establece conexiones entre el mundo interior y el mundo que nos rodea, recordándonos que la realidad humana es una construcción incompleta. Walter Benjamin afirmaba que

el concepto de linealidad y homogeneidad en la Historia Universal se ha roto, y que lo particular se constituye como esencial en la recomposición del acontecer, para así llegar a una *historia desgajada, reducida a fragmentos caóticos equidistantes de Dios*.⁴

Construir a partir del fragmento es un trabajo siempre abierto a nuevas interpretaciones. No clausura el conocimiento en un resultado, sino que es capaz de incorporar nuevas fracciones para conformar una idea mayor o diferente. Como fragmentos de contornos desdibujados, la ciudad se recompone a cada instante. Una suerte de equilibrio-desequilibrio fragmentario en el que conviven las diferentes partes de la ciudad. Sin duda la lectura del mundo a través del fragmento es la forma más apropiada para explicar la realidad. Esta visión urbana es una visión caleidoscópica, por partes y favorece una aproximación múltiple y cambiante en el tiempo, lo que supone una visión inagotable de nuestro entorno.

La teoría arqueológica de recomponer un objeto a partir de los fragmentos comparte numerosas afinidades con el concepto de ruina. La ruina como imagen de un pasado pendiente de reinterpretar.

En definitiva, *las distintas ideas del mundo que construimos están levantadas sobre un inmenso campo de ruinas y emergen de nuestra propia experiencia y conducta vital*.⁵ Una teoría de la recomposición que deja abierto el campo a la interpretación, como hizo Piranesi al reconstruir la antigüedad de Roma tras diez años de investigación exhaustiva de las ruinas de la ciudad italiana. Los dibujos de los restos que estudió, además de las reconstrucciones e interpretaciones que realizó de las ruinas constituyen una de las bases del

4. BENJAMIN, W., *Calle de dirección única*, edit. ABADA, Madrid, 2011

5. LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A., Op. cit.

arte neoclásico más interesante que se conocen de la época y que tanta influencia tuvieron en la difusión del arte antiguo en Europa. En cierto modo, el dibujo de Piranesi anticipa el modo de operar de Aby Warburg en su posterior Atlas Mnemosyne en tanto que se trata de una representación abierta a ser interpretada. Piranesi, al igual que Warburg, prefiere mostrar el conjunto de fragmentos en un solo dibujo antes que exhibir en una única pieza la reconstrucción cerrada de su propia interpretación del conjunto. El grabado parece tener la intención de estimular al observador a establecer su propia visión completa.

Le Antichità Romane. Grabado de Giovanni Battista Piranesi, 1756.
FUENTE: <http://it.wikipedia.org>.



Masks survive, Franz Roh, 1938.
FUENTE: <http://www.tate.org.uk>

Podemos también viajar hasta la contemporaneidad del historiador del arte Franz Roh, que adopta una actitud de coleccionista. Recopila infinidad de tarjetas postales, de revistas científicas y libros ilustrados para poblar su mundo cotidiano de imágenes usadas a las que proporcionar una nueva vida con el procedimiento del collage. Roh recortaba fragmentos de ilustraciones para reutilizarlos en meticulosas composiciones. Muy influenciado por el collage cubista y por el surrealista, comenzó a dar a esas combinaciones,

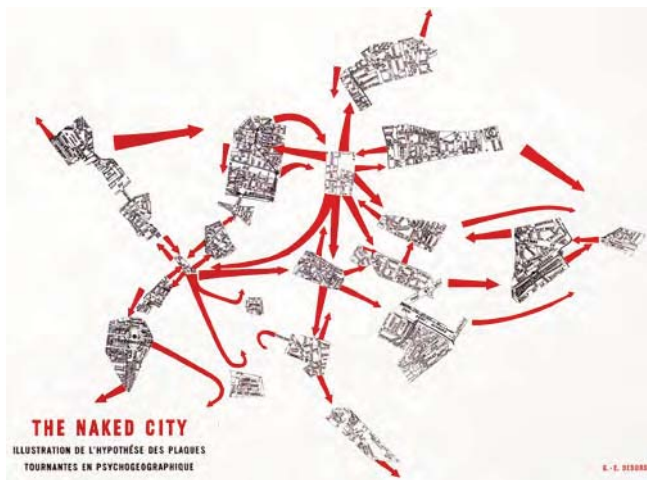
surgidas azarosamente al principio, una ordenación basada en la estructura o el contraste. Podemos igualmente rescatar a Hannah Höch, figura clave en el movimiento dadaísta. La producción de la artista alemana se reparte entre pintura, dibujo y fotomontaje, culminando en su obra del collage, paradigma formal y método de investigación del fragmento, la dispersión y la interpenetración entre imagen y texto.

El mapa denominado *The naked city* elaborado por Guy Debord es una reconstrucción personal de París basada en su propia experimentación física. Una obra elaborada a partir de fragmentos de la ciudad interconectados entre sí, según diversos itinerarios basados en la deriva. La trama urbana entre distintos lugares de la ciudad se desdibuja hasta desaparecer, dejando sobre el plano únicamente trozos de ciudad relacionados con flechas rojas que señalan rumbos o vinculaciones entre los fragmentos parisinos. El camino intermedio se disuelve quedando abierto a la interpretación personal. Este nuevo mapa de París desmonta cualquier cer-



Roma, Hannah Höch, 1925. Óleo sobre lienzo, 90 x 106 cm. Pintado después de un viaje a Italia.

FUENTE: <http://www.slideshare.net/>



Guy Debord, *The Naked City*, 1957. Mapa psicogeográfico en color (papel 33 cm x 46 cm).

Musee d'art Moderne et contemporain de Strasbourg

teza establecida sobre el trazado de la ciudad, rompe con las jerarquías de unos lugares sobre otros, estableciendo un mapa de trozos de igual importancia. La disposición final de las piezas adopta un carácter temporal y único. Debord nos muestra una recomposición concreta de París, pudiendo existir otras según dispongamos los fragmentos en nuestra experimentación física.

En este momento de reconstrucción personal del mundo que nos rodea, es inevitable recordar la película de Wim Wenders, *Alicia en las ciudades*, en la que un periodista recibe el encargo de escribir un artículo sobre EE.UU. y tras varias semanas recorriendo el extenso territorio americano, en lugar de un texto envía a su editor una caja llena de fotografías que ha realizado, testigos de su paso por el paisaje.

Para concluir queremos fijarnos en la obra *Sikka* realizada en 2012 por el artista Daniel Canogar, un video instalación escultórica construida con 140 DVDs usados. La obra está inspirada en las monedas de oro que en tiempos babilónicos



Sikka, Daniel Canogar, 2012. Obra audiovisual. Imagen proyectada sobre composición de DVDs.

FUENTE: <http://www.danielcanogar.com/>

se usaban decorativamente cosidas sobre la ropa, denominadas *sikka*, y que evolucionaron hasta convertirse en los objetos conocidos hoy como lentejuelas. Canogar proyecta el contenido de los DVDs sobre la superficie de los mismos. Su obra, fiel a sus investigaciones sobre los nuevos usos de materiales de desecho, profundiza en la combinación de las propiedades plásticas del cine proyectadas en sus soportes físicos. En este caso, los fragmentos de las películas de cada DVD se seleccionaron por su color, forma y ritmo para crear una composición de la que surge una proyección final en bucle. La banda sonora auto-generada que acompaña la pieza es el resultado de una composición accidental fruto de la superposición de los fragmentos proyectados. El efecto final es el de un mosaico audiovisual en el que Canogar recupera el contenido fragmentado de los DVDs que ha rescatado. La obra de Canogar surge en muchos momentos de sus desplazamientos por la ciudad en los que recopila materiales de desecho, basuras, y otros elementos que terminan por recomponer una obra de fragmentos. Tal y como escribe el artista,

A través de mi trabajo intento dar vida a estos materiales que han muerto, mostrar sus secretos, reavivar la memoria colectiva que contienen para construir un retrato de una sociedad y una época.⁶

Pero queremos incidir en que esta labor recopilatoria para reconstruir el mundo encuentra en el atlas su mayor ejemplo. Un atlas que se construye también con el desplazamiento. Imágenes y dibujos ordenados y dispuestos de tal manera que nos aproximan a un mayor conocimiento.

6. CANOGAR, D., Declaración sobre su obra. <http://www.danielcanogar.com/>

7. DIDI-HUBERMAN, G., *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* edit. MNCARS, Madrid, 2010

*Un atlas no está hecho de páginas, sino de tablas, de láminas en las que van dispuestas las imágenes. Láminas que consultamos con un objeto preciso, o bien que hojearnos con tranquilidad, dejando divagar nuestra 'voluntad de saber' de imagen en imagen y de lámina en lámina.*⁷

La voluntad de saber a la que se refiere Georges Didi-Huberman en el texto nos hace reflexionar sobre la manera de trabajar de aquellos que construyeron atlas, ya que en este método recopilatorio encontramos una gran herramienta para representar el mundo actual, y el mejor proceder ante nuestra investigación. De alguna manera, cuando consultamos un atlas establecemos un recorrido personal por una geografía, un viaje para cada instante. Las distintas posibilidades de lectura que nos ofrece un atlas son infinitas y en cada una de ellas descubrimos nuevas relaciones ocultas, nuevas lecturas del mundo, porque no es un saber cerrado, un conocimiento concluido, es un método abierto con múltiples entradas.

Serie de paneles de la llamada 'última exposición' del *Atlas Mnemosyne*, 1929.

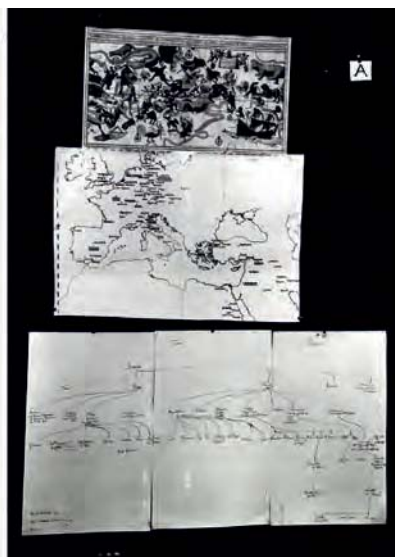
En el método de recopilar imágenes para construir un atlas descubrimos que existe toda una manera de interpretar el mundo, a través de sus fragmentos. En esta restauración por piezas surge la libertad de las múltiples conexiones. Nos



detenemos en el inspirador trabajo del historiador alemán Aby Warburg, que con su *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) abrió todo un universo metodológico. Con su investigación amplió el conocimiento humano a través de la recopilación de fragmentos del mundo y del tiempo, así como de las numerosas relaciones que estableció entre ellos. En nuestros días su trabajo se ha visto extensamente estudiado y sobre todo difundido gracias a la investigación de otro historiador, Georges Didi-Huberman, que concretamente en la exposición sobre el *Atlas Mnemosyne* de Warburg en el Museo de Arte Reina Sofía, hizo presente esta metodología de trabajo tan necesaria para nuestro mundo actual, como él mismo explica:

Si el atlas aparece como un trabajo incesante de recomposición del mundo, es en primer lugar porque el mundo mismo sufre constantemente descomposiciones, una detrás de otra. ...Es, pues, el tiempo mismo el que se vuelve visible en el montaje de imágenes. Corresponde a cada cual —artista o sabio, pensador o poeta— convertir tal visibilidad en la potencia de ver los tiempos: un recurso para observar la historia, para poder manejar la arqueología y la crítica política, ‘desmontándola’ para imaginar modelos alternativos.⁸

8. Ibid.



En la lectura de un atlas se produce una proyección de la subjetividad de quien lo lee y hace emerger numerosas interpretaciones de aquello que se muestra. Existe un recurso crítico que es positivo para cualquier investigación. Por todo esto estudiar el trabajo de compilación de imágenes que Aby Warburg produciría en su atlas, parece un punto de partida fundamental en esta investigación de la ciudad. Nuestra proposición es trasladar el método que Warburg utilizó para construir su *Atlas Mnemosyne* al estudio de la ciudad. Si entendemos que la ciudad está constituida por determinados fragmentos y con ellos construimos una serie, una selección personal, estamos ofreciendo una visión puntual de la realidad urbana y a la vez estamos dejando abierta una nueva compilación.

Un atlas es una selección de imágenes que abarca lugares y tiempos muy diversos. Entre los distintos elementos recopilados surge una yuxtaposición dialéctica cuyo significado individual no es comparable al significado generado tras las relaciones que se establecen entre ellos. Warburg inauguró una metodología única y novedosa de trabajo mediante la semántica del fragmento y de las significaciones entre imágenes. La disposición concatenada de imágenes alejadas entre sí geográficamente y en el tiempo, hace emerger significados ocultos, conexiones que llevarán a conclusiones nunca antes formuladas, y éstas a su vez no son cerradas ya que podrían promover otras nuevas relaciones.

La metodología que Aby Warburg desarrolla para el estudio y la comprensión de la historia del arte supone sin duda una de las grandes aportaciones a esta disciplina a principios del siglo XX. Este método novedoso consiste en la producción de paneles –conocidos como *tableaux*– compuestos fundamentalmente por imágenes de una gran diversidad

de fenómenos artísticos de diferentes tradiciones culturales. Warburg propone mediante estas misceláneas entender -y hacer entender- las conexiones entre estas diferentes manifestaciones. Los paneles están formados por piezas móviles, de manera que se pueden reestructurar en cualquier momento para aportar nuevas lecturas. En algunos casos, están acompañados de pequeñas piezas de texto, aunque son principalmente fuentes de información visual, para promover en el espectador una capacidad asociativa que le permita establecer conexiones entre las diferentes imágenes mostradas. Se trata, en definitiva, de una colección de fragmentos que compondrán un todo a través de la mirada del observador.

Según el historiador José Emilio Burucúa,

Warburg aspiraba a construir un Atlas, que llamaba de la memoria de la civilización europea, formado fundamentalmente de imágenes, en donde podía intercalar todas estas formaciones que armaba y que concebía de una manera dinámica y que constantemente estaba moviendo. Entonces intercalaba algunos pequeños textos, o a veces no los colocaba allí, pero lo decía, y hablaba sobre esas imágenes.⁹

Aby Warburg entendió que cualquier imagen -cualquier producción de la cultura en general- es un cruce de múltiples migraciones y así, por ejemplo, es en Bagdad donde busca los significados ocultos de algunos frescos del Renacimiento italiano. Entender la cultura como un cruce de múltiples significaciones parece una reflexión sumamente interesante, así como el descubrimiento de los viajes o rutas de la cultura que nos revelan las imágenes. Las lecturas de las numerosas significaciones dentro de las conexiones que establez-

9. BURUCÚA, J. E. *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, edit. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2003

camos parece una manera muy adecuada de operar en el estudio de la ciudad contemporánea, siempre cambiante y sorprendente, tal y como nos propone Didi-Huberman:

Son numerosos los artistas contemporáneos que no se conforman solo con un paisaje para contarnos la historia de un país: es la razón por la que hacen que coexistan, en una misma superficie — o lámina de atlas — diferentes formas para representar el espacio. Es una forma de ver el mundo y de recorrerlo según puntos de vista heterogéneos asociando unos a otros, como podemos observar en las obras de Alighiero e Boetti, de Dennis Oppenheim o, más generalmente, en la manera en la que ha sido enfocada la metrópolis urbana, desde El hombre con la cámara de Dziga Vertov hasta las instalaciones recientes de Harun Farocki.¹⁰

En el ensayo del catálogo de la exposición *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, Didi-Huberman reflexiona sobre la ambivalencia de la palabra cuadro en francés, *tableau*, y a la vez mesa. El propio término, que deriva del vocablo latino *tabula*, que significa simplemente tabla, admite múltiples acepciones. Una tabla para todo: para escribir, para contar, para jugar, para comer, para ordenar, para desordenar. Así mismo es significativa la dualidad de sus dos significados contrapuestos: cuadro como obra final donde todo está consumado y mesa como dispositivo donde todo podrá volver a otra disposición. Un cuadro se cuelga como final de un trabajo, una mesa se reutiliza sin fin. Aby Warburg usa estos *tableaux* de trabajo para establecer las distintas y cambiantes configuraciones de su investigación. Sin embargo es especialmente significativo, como escribe Didi-Huberman, que Aby Warburg fracasara siempre que tratase de fijar sus pensamientos en cuadros definitivos, los cuales terminaba dejando vacíos o sin acabar. Sin embargo en la metodología

10. DIDI-HUBERMAN, Op. cit.

de trabajo para elaborar su *Mnemosyne Bilderatlas*, Warburg obtiene gran éxito, ya que los *tableaux*, no son cuadros sino más bien mesas de trabajo, donde unas pinzas móviles le permiten alternar las distintas configuraciones que va ensayando, y que fotografía constantemente. No son cuadros definitivos sino más bien instantes de su trabajo, un proceso y un método no sujeto a lo definitivo sino a lo adaptable a las evoluciones del pensamiento. Una tabla le puede sugerir la siguiente y así cambiar toda su disposición y a la vez su significado.

Esta es una de las cuestiones más interesantes del trabajo de Warburg, el desarrollo de un sistema de trabajo que permite releer el mundo y la historia constantemente a través de visiones parciales, fragmentarias, para así recoger ciertas relaciones ocultas entre conceptos e imágenes, y con ello descubrir las intercomunicaciones entre las cosas, sus opuestos y sus analogías, a veces intuitivas, y otras inimaginables. Como expresará Didi-Huberman:

*...la facultad de releer los tiempos en la disparidad de las imágenes, en el troceamiento siempre renovado del mundo.*¹¹

De este troceamiento del mundo surge una nueva visión siempre renovada, y entre los múltiples fragmentos aparecen significaciones que ofrecen nuevas lecturas. Warburg trabaja con la teoría de que en algunos de los movimientos posibles de las imágenes dentro de las tablas, pueden aparecer súbitamente, de manera casi automática, determinados significados y relaciones inesperadas entre imágenes, conceptos, tiempos y lugares aparentemente muy dispares. Una vez que esto ocurre, no es necesaria una explicación

Personajes fundamentales para el Atlas Mnemosyne:

Fritz Saxl, historiador y figura clave para la pervivencia de la obra de Aby Warburg. En la época nazi trasladó los 60.000 volúmenes de la biblioteca Warburg a Londres.

Gertrud Bing estrecha colaboradora de Warburg, al frente de la biblioteca *Warburg de ciencias de la cultura (Kulturwissenschaftlichenn Bibliothek Warburg KWB)* desde 1922. Tras la muerte de Warburg en 1929 publicó sus escritos (*'Gesammelte Schriften' -obras completas*).

Ernst H. Gombrich –historiador del arte. En 1936 se traslada a Inglaterra y junto con Bing seleccionan el material para el 70 aniversario del nacimiento de Warburg. Los *'Tagebücher'* -diarios de Warburg (1926-1929)- publicados y recopilados por Bing, Gombrich y Saxl son completamente imprescindibles para la comprensión de sus teorías.

11. Ibid.

El historiador Fritz Saxl fue quien que tuvo la iniciativa de hacer exposiciones con material gráfico de las investigaciones del grupo en la KWB (*Kulturwissenschaftlichenn Bibliothek Warburg* -Biblioteca Warburg de ciencias de la cultura) y así mostrar el trabajo que estaban desarrollando, y como actividad paralela a algunas conferencias. Estas exposiciones son una prueba de la intensa actividad que mantuvo Warburg y su equipo entre 1924 y 1929. Parece que estas exposiciones fueron las precursoras del Atlas Mnemosyne. Destacan la exposición sobre de *Ovidio* en 1927 y la de *Rembrandt* en 1926, paralela a la conferencia impartida el 29 de mayo de 1926. Es destacable la realizada tras la muerte de Warburg sobre la historia de la astrología en 1930.

sino que la propia tabla así dispuesta nos ofrecerá esa nueva lectura de la historia. Esta alusión a la innecesaria explicación de determinados conceptos, que explica la casi ausencia de texto en los *tableaux*, tiene que ver con la manera de trabajar de Aby Warburg. Él denomina '*engramas*' a aquellas imágenes y conceptos que dispuestos en el orden correcto, se convierten en los que se denominan *disparadores semánticos*, en tanto que revelan automáticamente significados ocultos entre las imágenes. Porque, tal como aprendemos de su metodología de estudio, existen determinados órdenes o disposiciones que nos descubren las relaciones ocultas entre conceptos, y que hacen emerger significaciones no pronunciadas anteriormente.

Tal y como nos dice Burucúa,

*Mirando esos paneles de la memoria de Occidente se podía acceder a una reconstrucción de los caminos de la propia memoria. No es que dejara de escribir, pero reducía el texto al mínimo. Creía que mostrando esas imágenes relacionadas por su posición sobre un fondo negro iba a poder desencadenarse una serie de mecanismos tales que nos iban a hacer desandar nuestro propio recuerdo. De este modo íbamos a conocer lo que estaba en los repliegues de nuestra memoria y recuperar toda esta experiencia emocional y formal.*¹²

El atlas de Warburg constituye un laboratorio de imágenes, una fase documentada de su trabajo de investigación, pero en ningún modo representa una obra concluida. Cada disposición destaca por su carácter provisional. No es posible encontrar un método sistemático en las distintas disposiciones del *Atlas Mnemosyne*, tal y como nos señala Fernando Checa¹³, ya que el ordenamiento de las tablas responde a

12. Burucúa, Op. cit

13. CHECA, F., *La idea de la imagen artística en Aby Warburg: el atlas Mnemosyne (1924-1929)*, en *Atlas Mnemosyne*, edit. Akal/Arte y Estética, Madrid, 2010

un pensamiento alejado de cualquier concepción lineal de la historia y de la realidad. Quizá lo más memorable de Warburg es su idea de la memoria colectiva, *Mnemosyne* como ámbito de la creación y lugar de producción artística a través de la intensificación de recuerdos.

En una carta que escribe Fritz Saxl,¹⁴ colaborador de Warburg, a la editorial B.G. Teubner, en 1930 para la publicación del atlas, explica este trabajo de investigación fundamentalmente, como un ensayo de los puntos de vista filosóficos e históricos en relación con las imágenes. Con esta idea entendemos que el atlas se constituyó como un método de trabajo para establecer relaciones aún no descubiertas entre distintas épocas y lugares de la historia del arte. Estas conexiones se modifica conforme a los avances de la investigación, por eso no existe un solo *Atlas Mnemosyne* sino al menos tres, y en realidad no son sólo tres, sino que éstos son los únicos que han quedado documentados.

Como dejó dicho Warburg en las notas para la introducción del atlas, *la historia del arte no está acostumbrada a ver juntas la concepción oriental-práctica, nórdica-cortesana y la italiana-humanista de la Antigüedad como componentes de igual relevancia en el proceso de formación del nuevo estilo-Renacimiento.*¹⁵

No estamos ante el estudio superficial de la evolución estética de las formas, sino ante la búsqueda profunda de los fundamentos internos de la creación artística. Para Warburg la historia de la cultura no se entiende sin atender a la migración y circulación de las imágenes, ya sea por desplazamientos geográficos del sur al norte o de oriente a occidente. Es significativo que para Aby Warburg, el tapiz flamenco

La colección total del *Atlas Mnemosyne* estaba compuesta por 2000 reproducciones que se ordenaron en tres series fotográficas:

- La primera la creada en mayo de 1928 para una exposición de 43 paneles, compuestos por 682 objetos que destacan por su perfecto orden y calidad de las fotografías, en comparación a las otras dos posteriores.

- La segunda en 1929, también llamada la '*penúltima*', está compuesta por 1050 objetos dispuestos en 68 paneles correlativos, otros tres paneles denominados 77, 11 y de Andrómeda, con un carácter ocasional.

- La tercera exposición llamada la '*última*' se desarrolló en 1929 poco antes de la muerte repentina de Aby Warburg. Para esta exposición se seleccionaron 12 de la *penúltima*. Debía constar de 79 paneles pero sólo 63 quedaron ultimados con 971 objetos en total. Existen inexplicables lagunas entre los paneles 8-20 y los 64-70. Es la única disposición que tiene paneles nombrados con letras, (A, B y C) y que se constituyen como fundamentales para entender el resto.

14. SAXL, F. *Carta a la editorial B.G. Teubner, Leipzig* [hacia 1930]. Reproducida y traducida para la edición del *Atlas Mnemosyne*, edit. Akal/Arte y Estética, Madrid, 2010

15. WARBURG, Aby. *Notas manuscritas para la introducción del Atlas Mnemosyne*. Reproducida y traducida para la edición del *Atlas Mnemosyne*, edit. Akal/Arte y Estética, Madrid, 2010

es el primer tipo de vehículo móvil de la imagen, precursor de la estampa, que transportó imágenes de un lugar a otro, y representa los intercambios de valores expresivos del norte al sur de Europa. Según Warburg, el Renacimiento oscila entre una concepción del mundo tipo religioso-mística, de carácter tradicional, y otra novedosa de carácter matemático, ilustrando esta nueva idea mediante imágenes en algunos de sus paneles.

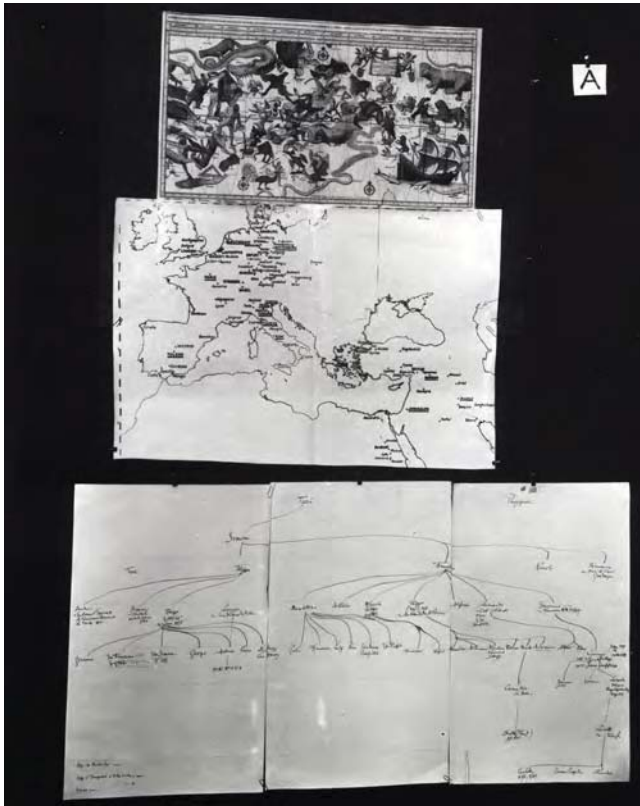
El interés de Warburg en la memoria es obsesiva porque es en ella donde se producen los dos polos en los que se sitúa la creación artística: en un primer momento la contemplación y en segundo lugar el abandono dionisiaco. Para Warburg la memoria es el espacio mental entre el *yo - sujeto* y el *objeto*. Es ahí donde reside el lugar del momento creador. El proceso de creación se estimula por una doble memoria: la

Panel C de la *última* exposición, 1929. Representa la liberación del hombre de la influencia de los astros y la magia, en favor del conocimiento científico. La auténtica liberación para Warburg se produce a través de la ciencia personificada en Johannes Kepler.

Kepler reemplazó el círculo por la elipse geométrica para definir la órbita de los planetas. Warburg recoge en el panel C la relación entre el principio del renacimiento entendido como revolución científica, y personificado en Kepler y sus elipses. A su vez reprodujo imágenes de vuelos del zepelín, asociación no sólo formal a la elipse, sino también relaciona a Kepler con otra revolución científica: los avances en aeronáutica que influirían también en los avances en las comunicaciones y la meteorología.



individual y la colectiva, de ahí que sus *tableaux* sean también un *atlas de la memoria*. En el *Atlas Mnemosyne* uno de los aspectos fundamentales que se representan desde el estudio de las imágenes es el concepto de la historia del arte que nos muestra el proceso de liberación del hombre (artista) de la creación de la astrología para llegar a la ciencia. Para Warburg este proceso se inicia en el prerrenacimiento y culmina en Johannes Kepler. Esta idea fundamental para sus teorías se ve reflejada en la lámina C de la última exposición del Atlas (1929).



Panel A de la *última* exposición, 1929: Representa los tres sistemas que a través del tiempo ligan las imágenes: lo cósmico, el sistema terrestre (viaje de las imágenes) y lo social (memoria hereditaria de las imágenes).

Imágenes de arriba a abajo, representación de la antigüedad del cosmos, mapa que reproduce los movimientos culturales entre ciudades europeas, y por último árbol genealógico de la familia Medici, como vehículos de trasmisión de las imágenes del arte.

Parece interesante el hecho de que el *Atlas Mnemosyne* de Warburg es como dice Didi-Huberman,¹⁶ un *gran poema visual* capaz de evocar con imágenes las grandes hipótesis que proliferan en toda su obra, sus artículos, sus notas, manuscritos, y en general todas sus herramientas de trabajo, cajas de fichas, esquemas, fototeca, y hasta en la clasificación de su biblioteca, porque el atlas fue un dispositivo generador de pensamiento, inagotable, siempre prolífico, imágenes interrelacionadas de infinitas maneras para así crear numerosos itinerarios por sus teorías.

Esta facultad que aportan los *tableaux* de Warburg resulta tremendamente útil para releer una ciudad en el tiempo, la memoria y el espacio. La metodología de la construcción de un atlas de fragmento de imágenes y lugares en el que, estableciendo distintas relaciones entre ellos, establezcamos un nuevo entendimiento de la ciudad. La metodología de Warburg y sus *tableaux* nos parece una forma interesante de abordar nuestra investigación sobre la ciudad y sus lugares.

Tal y como nos sugiere Secchi, ciudad y cultura contemporánea están íntimamente relacionadas con lo fragmentario:

En la ciudad contemporánea, esta es mi tesis, se representa una nueva forma del tiempo. La figura principal de la ciudad, tal vez de la cultura contemporánea no es la continuidad y su articularse en la división espacial y social del trabajo y en las jerarquizaciones y conexiones del centro y de la periferia dentro los procesos sociales y productivos como dentro al espacio urbano. Aquello que, en cada escala, en la ciudad y en la cultura contemporánea se representa es, como ya dije y largamente se comparte, el fragmento.

16. DIDI-HUBERMAN, Op. cit

*Interpretada muchas veces como dispersión caótica de cosas y sujetos, de prácticas y de economías, la ciudad contemporánea es una ciudad 'fractal'. A las distintas escalas el espacio físico, social, económico, institucional, político y cultural, caracterizado por un mismo grado de fragmentación, es excito de racionalidades múltiples y legítimas, aunque muchas veces simplemente se juntan las unas con las otras. [...]*¹⁷

Para terminar nos queremos detener en las palabras de Françoise Choay, que enuncian parte de la metodología que aquí proponemos,

*La ciudad europea no va a convertirse en una Collage City, no puede continuar siendo un objeto que yuxtapone un estilo nuevo a los del pasado. Sólo sobrevivirá en forma de fragmentos, sumergidos en la marea de lo urbano, faros y balizas de un camino todavía por inventar.*¹⁸

Este es el camino que proponemos tomar con nuestro trabajo, componer un atlas de la ciudad realizado desde lo fragmentario, aprovechando las posibilidades conectivas que aparecen entre las distintas partes de una ciudad.

17. SECCHI, B., *El lenguaje de la Ciudad Contemporánea*, en AA.VV. Lo urbano en 20 autores contemporáneos, edit. Universitat Politècnica de Catalunya Servicio de Publicaciones, Barcelona, 2004

18. CHOAY, F. *El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad* en AA.VV. *Visions urbanes: Europa 1870-1993: la ciutat de l'artista: la ciutat de l'arquitectes*, Madrid, edit. Electa. Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, 1994



3. El cielo sobre Berlín. A[t]las de deseo *





Introducción

Observar y mirar son acciones fundamentales para un arquitecto. A veces el acto de ver se convierte en el mecanismo que propicia un pensamiento y pone en marcha un proceso proyectual. Para ello es necesario saber mirar, saber reconocer determinadas cualidades de los lugares que nos rodean, de los espacios que habitamos, para dejar que nos hablen de lo que en ellos sucede. Saber mirar es de alguna manera también saber escuchar, saber apreciar el susurro de lo trascendental por encima del grito de lo superfluo.

Pretendemos seguir profundizando en esta manera de entender nuestra actitud ante la ciudad, entendiendo que quizá sólo es necesario detenerse a percibir lo que ya existe. Queremos buscar lo que ya está presente en los lugares, tal y como hicieran hace años Alison y Peter Smithson con sus trabajos basados en el concepto de *as found -o lo encontrado en un lugar-*, a fin de reivindicar el valor de lo existente con una actitud de respeto hacia aquellos que lo habitaron antes que nosotros. Las huellas y marcas de otro tiempo hablan del pasado, también de historias antiguas, de existencias anteriores, pero a la vez son germen de nuevas experiencias.

Este concepto de *as found* representa también una visión del fragmento, del objeto encontrado en el que se esconde una historia, y que junto con otros fragmentos componen una visión más completa de un lugar. Como se explica en capí-

(*) *Der himmel über Berlin* es el título original en alemán de la película de Wim Wenders sobre Berlín, rodada en 1986, y que fue traducido literalmente al español como *El cielo sobre Berlín*. La traducción literal del título al inglés no gustó nada al director, que llegó a afirmar que este título era más propio de una película bélica de los años cincuenta que de su obra. Finalmente el título para la versión en inglés se modificó a *Wings of Desire (Alas de deseo)*, que se convirtió en el favorito del director.

Tomando prestado el título preferido de Wenders para la película, lo hemos transformado para convertirlo en el título para este capítulo. Con el título *Atlas del deseo* manifestamos la intención de crear un atlas de los lugares que Wenders recogió en su película y contar Berlín desde sus fragmentos. Queremos documentar esta ciudad a través del documento cinematográfico de Wenders, gracias al cual conservamos el espíritu de determinados lugares conformadores del Berlín de 1986, aquel Berlín dividido, y confinado como una isla en mitad de la Alemania Comunista.

tulos anteriores, intentamos extrapolar al ámbito urbano la concepción *warburgiana* del atlas, una recopilación de fragmentos que debidamente yuxtapuestos y relacionados entre sí sean capaces de revelar la identidad de un lugar. Partiendo de esta hipótesis, nuestro *atlas de lugares olvidados* se plantea como una colección de fragmentos de ciudad, cuya recopilación y posterior relación dará una lectura completa de la misma, una visión global y sin embargo nunca cerrada o concluida. Se trata de plasmar una visión diferente de la ciudad como concatenación de múltiples piezas, recortes de vidas, de lugares, de historias y de tiempos en la que encontramos la totalidad de su existencia.

Hemos estudiado el itinerario y el paseo como una manera de operar para reconocer las huellas de otros lugares y tiempos. En el proceso de andar y recorrer la ciudad encontramos un medio muy completo para detectar *lugares olvidados*, o algunas cualidades de ellos difícilmente perceptibles de otro modo, y que pueden suponer el comienzo de una lectura y escritura diferente de la ciudad. Se trata de reconocer fragmentos olvidados de ciudad a lo largo de un recorrido sobre la misma, intentando trabajar con la atención centrada en lo existente y aun sin explorar.

Nos hemos detenido de manera intencionada en la figura del director de cine Wim Wenders, ya que su aproximación al estudio de la ciudad resulta muy próximo a la línea de trabajo que intentamos desarrollar en esta investigación. El proceso creativo de Wenders, al igual que el del arquitecto y artista Francis Alÿs, parte del acto de recorrer la ciudad para narrarla de una manera poco convencional, rescatando ciertos aspectos o documentando otros que habitualmente han sido considerados propios de la ciudad inacabada. Esta forma de ver la ciudad nos parece estimulante para nuestra

propia práctica como arquitectos. Con Wenders podremos comprobar de nuevo que la experiencia del itinerario es también un medio de lectura de la ciudad, un recurso para explorar la historia y la identidad de lugares donde sus obras se llevan a cabo.

En el cine de Wenders poseen tanta relevancia, como los personajes, los espacios y los desplazamientos, como correlato simbólico a un espacio y desplazamiento interior, así que captar el transitar en y entre los diversos espacios, es un proceso que implica habitar el tiempo.¹

Como escribe Alexander Zárate, en el cine de Wenders se captura el tiempo de la ciudad y de su paisaje a través de los desplazamientos e itinerarios sobre ellos. Existe un claro protagonismo de los espacios en los que se desarrollan las películas, ya que no son sólo un fondo, son en sí mismos parte de la historia, convirtiéndose en la mayoría de los casos, en un personaje más. Wenders en sus películas se nos muestra como un cronista de la ciudad y de las personas que las habitan. Es interesante para este trabajo su manera de abordar el rodaje como suma concatenada de fragmentos, de localizaciones, de fracciones de vidas, de recortes de historias, pero con un hilo conductor, que es la propia ciudad y el territorio de convivencia.

El propio Wim Wenders habla de la relación que la ciudad tiene con el cine en una conferencia pronunciada para un grupo de arquitectos en Japón en octubre de 1991:

El cine y las ciudades han crecido juntos... El cine es el mejor espejo para las ciudades del siglo XX y para las personas que viven en ellas. Las películas son, más que cualquier

1. ZÁRATE, A., *Entre la apariencia y el cuerpo. El cielo sobre Berlín y los umbrales*, en AA.VV. *El cielo sobre Wenders*, edit. Luces de gálibo, Girona, 2011

otro arte, documentos históricos de nuestro tiempo... [el cine] es capaz, como ningún otro arte de captar la esencia de las cosas, capturar el clima y las corrientes de su tiempo y articular sus esperanzas, miedos y deseos en un lenguaje comprensible para todos...El cine pertenece a la ciudad y refleja su esencia.²

Para el director el cine es un medio capaz de recoger la naturaleza de la ciudad, y esta afirmación es consecuencia de un trabajo de documentación del entorno real y cotidiano donde se desarrolla la vida urbana. Con su trabajo, y en paralelo a la narración de cada película, el director desarrolla su aspiración de convertirse en un documentalista de la ciudad y de un tiempo determinado. Las localizaciones que recoge Wim Wenders en sus películas no son simples decorados, son escenarios reales fielmente documentados con sus obras. El propio director nos habla del espacio en el que se desarrollan sus películas y de los paisajes como protagonistas de las historias:

Cuando hablaba de las historias y de cómo éstas podrían proteger a los personajes de las imágenes autocomplacientes y, por tanto, superficiales o incluso inocuas, también me refería al paisaje como un personaje más en escena. Una calle, un frente de fachadas, una montaña, un puente, un río, lo que sea, siempre son algo más que un 'fondo'. También poseen una historia, una 'personalidad', una identidad que no hay que desdeñar. Influyen en los caracteres humanos que se mueven sobre ese fondo, provocan un estado de ánimo, una sensación de tiempo, una determinada emoción.³

2. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005

3. *Ibid.*

De esta manera, podríamos mostrar la ciudad a través de la experiencia de recorrer sus espacios con la intención de

capturar ciertos elementos no contemplados, aspectos no perceptibles a simple vista, para a partir de ello crear nuevos mapas que recojan lo que en la tesis denominamos *lugares olvidados*. De hecho, las películas de Wenders ofrecen un cierto carácter recopilatorio de estos espacios olvidados en el sentido de lugares amenazados, lugares a punto de desaparecer. Wenders nos muestra de manera obsesiva con sus películas lugares reales que percibe como entornos amenazados, y que también reflejan la vida de una ciudad. Si estos lugares desapareciesen la ciudad perdería parte de su memoria. Por esto, al igual que nosotros, Wenders siente el compromiso de mostrar partes olvidadas de la ciudad y de los que en ellas habitan.

... en el cine he elegido con frecuencia un lugar de rodaje porque sabía que iban a destruir esta o aquella casa. Por ejemplo, en El amigo americano rodamos delante de un grupo de casas porque habíamos leído en un periódico que todo el barrio iba a ser destruido... Así pues, tomar una imagen es mirar las cosas antes de que desaparezcan...

En efecto, tomé esa foto porque sabía que era la primera y la última vez que vería aquella casa. Pero el otro aspecto consiste en que el hecho mismo de que haya una foto demuestra que el mundo continúa.⁴

En las palabras de Wenders comprobamos el interés del director por documentar en películas y fotografías determinados lugares de la ciudad que parecen próximos a su extinción. Para Wenders estos lugares deben ser registrados e inmortalizados, testimonios de una época de la ciudad. El hecho de convertirse en escenarios de sus películas implica perdurar en el tiempo. No sólo como una imagen salvada de

4. BERGALA, A. *Preservar lo que va a desaparecer. Entrevista a Wim Wenders*, en revista El Correo de la UNESCO. Fotografía y Memoria (Abril 1988), pp. 4-6

la desaparición, sino como elemento transmisor de la memoria de un lugar.

Por todo ello, nos produce un interés especial el estudio de los trabajos de Wenders en cuanto a su manera de describir la ciudad y sus paisajes urbanos. En concreto vamos a centrar nuestra investigación en la película *Der himmel über Berlin, 1987 (El cielo sobre Berlín)*. Queremos, en primer lugar, volver la vista atrás y detenernos en el estudio del proceso creativo y de filmación de la película a finales de 1986 para después, desde nuestra propia experiencia, seguir los pasos del director e intentar volver a mostrar Berlín veinticinco años después a través de los mismos lugares. Una parte fundamental para el desarrollo de nuestro trabajo consiste en el registro de la ciudad a través de la experiencia del recorrido. Utilizar el itinerario como fuente de conocimiento de la ciudad, de su paisaje y de las huellas que encontramos en el camino. Siguiendo este procedimiento intentaremos narrar la ciudad a través de los lugares que anteriormente seleccionó Wim Wenders y que a modo de fragmentos de la ciudad, conforman un atlas de Berlín. En la elaboración de este atlas será fundamental recordar el proceder metodológico de Aby Warburg, que con la yuxtaposición de imágenes era capaz de encontrar relaciones y significados entre los distintos elementos que componían el *Atlas Mnemosyne* para establecer la base teórica sobre un hecho histórico o artístico.

Narrativa de la ciudad: *terrains-vagues*, fragmentos, ángeles y contrapuestos.

Hace veinticinco años Wim Wenders tuvo la idea de hacer una película en la que se mostrara la vida de Berlín. Al volver a Alemania después de varios años en Estados Unidos, el director sintió la necesidad de rodar en su país natal y en su lengua materna. Berlín fue su punto de partida, la ciudad que le incitaba a contar una historia. Así, bajo el cielo de la capital alemana, nacería en 1986 la película *Der himmel über Berlin - El cielo sobre Berlín - Wings of Desire*.

*La única razón por la que volví de EEUU Alemania fue para volver a Berlín. Berlín era un planeta aparte, en esa época aún era una isla. No era Alemania sino un lugar extraño...así que volví a Berlín y comencé a redescubrir Berlín. No rodaba en Berlín desde mi primera película, Verano en la ciudad...Iba todos los días a pasear, tomaba notas, de alguna manera quería que de la ciudad surgiera un argumento.*⁵

La primera cuestión que nos interesa destacar de la película reside en el propio proceso creativo, que en este caso se revela como especialmente determinante para su estructura. La película no comienza sujeta a un guión con una temática concreta, parte de una mirada particular sobre una ciudad abierta para ser imaginada como es Berlín. Desde el comienzo de la película la ciudad de Berlín no será meramente un conjunto de localizaciones escogidas para situar las escenas, sino que la ciudad misma será retratada como

5. WENDERS, Op. cit.

una parte integrante del reparto. Es más, la ciudad de Berlín es el argumento primero y fundamental de la película. Cuando Wim Wenders regresa a Alemania dispuesto a iniciar un rodaje de alguna manera sabe -de hecho es casi lo único que sabe- que va a ser filmado en Berlín. Su primera decisión será recorrer durante días la ciudad acompañado de un cuaderno de notas recopilando lugares que puedan servir de localizaciones para el rodaje.

Wenders tiene muy claro que los emplazamientos serán fundamentales para la historia que pretende desarrollar, una historia que se está perfilando en su cabeza pero que aún no está claramente definida. Por esta razón recorre la ciudad sin rumbo fijo, el propio itinerario y las notas recogidas en él son trascendentales para el inicio de la película. Wenders observa con atención lo que la ciudad le quiere mostrar sutilmente, las partes olvidadas y al mismo tiempo las más necesitadas de ser contadas. El argumento va surgiendo de sucesivos paseos con los que va construyendo el cuerpo fundamental de la obra. La película se ha convertido no sólo en un documento de una ciudad, sino en un excepcional testimonio de toda una época. Por tanto, si unimos ciudad y tiempo entendemos que la película *Der himmel über Berlin* es toda una teoría de la ciudad contemporánea. De ahí que hayamos querido destacar cuatro elementos básicos que construyen la obra y que son un reflejo de la visión moderna de la ciudad: los *terrains vagues*, los fragmentos, los ángeles y por último, los contrapuestos, todos ellos aspectos recurrentes a lo largo de la película.

- LOS TERRAINS VAGUES

La primera vez que se acuñó el término *terrain vague* fue en 1995 por Ignasi de Solá-Morales en un artículo homónimo en el que exponía la definición o descripción del término. El artículo, muy revelador para la época, centraba la atención sobre los espacios sin urbanizar que la ciudad contemporánea había producido en el proceso de colonización del territorio.

Para Solá-Morales los *terrains vagues*⁶ son lugares imprecisos de límites difusos que son soporte de acciones como movimiento y vagabundeo, y que paralelamente se asocian a conceptos como tiempo libre y libertad. En otras palabras, son lugares de libertad dentro de la ciudad, y esto les hace poseedores de un carácter especial y a la vez muy necesario para la existencia urbana. Solá-Morales habla de ellos como vacíos y *ausencias*, y a la vez como promesas. Espacios de encuentro y espacios de *lo posible*. Lugares expectantes. Los *terrains vagues* son lugares aparentemente olvidados, donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Se trata de lugares obsoletos que contienen valores residuales. Lugares extraños que quedan fuera de los circuitos de las estructuras productivas. Quizá las cualidades que Solá-Morales atribuye a estos vacíos vacantes sean los valores que Wim Wenders supo ver y documentar con su película. Lugares de extrañeza de la ciudad moderna que responden a las necesidades individuales de esparcimiento y deseo de sus habitantes. Wenders recoge estos *terrains vagues*, espacios vacantes de un Berlín desestructurado, que se encontraban muy presentes en el discurso intelectual sobre el futuro de la ciudad en los años en los que se produce el rodaje (finales de la década de los 80 principio de la década de los 90 del siglo pasado). En este sentido, la pe-

6. SOLÁ-MORALES, I., *Terrain Vague*, en ANYPLACE. *Los artículos de Any*, edit. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009

lícula es un documento excepcional que retrata una época fundamental de finales del siglo XX.

En cierto modo, las localizaciones buscadas por Wenders para rodar la película comparten una esencia común con nuestros *lugares olvidados*, fundamento básico de esta tesis y de los planteamientos de investigación que se intentan desarrollar en ella. Estos *lugares olvidados* y amenazados son propios de Berlín al igual que la Puerta de Brandeburgo o el Tiergarten, la diferencia radica en su nula consideración al no formar parte del inventario urbano de lugares y edificios de interés de Berlín, por lo que son condenados de alguna manera a desaparecer. Estos lugares no han sido planificados ni diseñados por nadie, no han sido inaugurados por ninguna autoridad, su nombre no aparece en las guías de viaje ni en ningún capítulo de la '*historia oficial*', pero la ciudad no sería la misma sin ellos. Sin embargo el progreso de la '*ciudad ordenada*' los desmantela sin ninguna opción. Son lugares no programados, pertenecen a todos y a nadie, y por esto entendemos que el concepto de espacio libre adquiere un sentido muy interesante en estas fisuras olvidadas de la ciudad. Podemos, pues, establecer una clara relación entre las ideas sobre los *terrains vagues* que Ignasi de Solá-Morales nos describiera en 1995 y los lugares en los que Wenders desarrolla su trabajo cinematográfico en la ciudad, como podemos comprobar en palabras de éste último:

Lo que encuentro extraordinario de Berlín es que estos puntos todavía existen...no se puede decir exactamente para qué sirven. No tienen ninguna función, y esto es lo que los hace agradables...creo que nunca se podrá hacer entender a ningún ayuntamiento que, urbanísticamente, lo más bello de su ciudad son los lugares en los que nadie ha intervenido nunca...Es como si las ciudades estuvieran

obligadas a hacer algo con esos rincones. Es patético. Son lugares condenados a la desaparición porque son totalmente anacrónicos y porque la ciudad no soporta que se hayan quedado fuera de sus planes urbanísticos.⁷

Wim Wenders se interesa por los lugares sin función establecida, esos lugares vacantes producidos por la reorganización de la ciudad moderna. Espacios urbanos en los que todo es posible y que de alguna manera escapan al control de los entes de poder que actúan sobre la ciudad. Parece decirnos incluso que las indeterminaciones urbanas son las que nos permiten entender y narrar la complejidad de la ciudad contemporánea. Esos puntos olvidados como basureros urbanos, en múltiples ocasiones parecen ser puentes con el pasado y con las historias más íntimas de la ciudad. Lugares cargados de energía y de historia, pero al mismo tiempo frágiles y vulnerables. ¿Qué tienen estos espacios abandonados, estos lugares vacíos y sin programa que tanto nos atrae y nos fascina? ¿Qué encierran en su interior que los hace misteriosos? Creemos que una posible respuesta a este interrogante es que se trata de espacios llenos de trazas del pasado que al mismo tiempo dan la opción de ser imaginados de nuevo, y que por tanto constituyen ventanas por las que asomarse simultáneamente a la historia pasada y al porvenir de la ciudad.

El lugar frágil de bordes diluidos en el que todo poder se difumina constituye una ciudad fascinante por descubrir. De alguna manera cuando nos referimos a estos lugares, hablamos también de una cierta anarquía que nos transmiten, libertad en un mundo codificado por la norma. Trasladamos aquí algunas interesantes preguntas que Solá-Morales se hizo respecto a estos lugares,



Fotografías de Wim Wenders recopiladas para la exposición *Places, Strange and Quiet* en la Galería OstLicht de Viena

FUENTE: <http://www.ostlicht.at>

1. *Moscow Backyard*, Moscú 2006

2. *The Red Bench*, Onomichi 2005

7. WENDERS, Op. cit.



1. Golden Valley, North Dakota, 1971
 2. Farmstead, Peotone, Illinois (1981)
- Fotografías de David Plowden

Fuente: <http://www.davidplowden.com/>

*¿Por qué lo urbano parece visualizarse de manera primordial en este tipo de paisajes? ¿Por qué hay una sensibilidad paisajística hacia esta naturaleza artificial poblada de sorpresas de límites imprecisos, carentes de formas fuertes que representen el poder?*⁸

Wim Wenders siempre ha querido recoger de alguna manera, en su trabajo como director, el instante en el que un lugar se vuelve frágil, indeterminado, porque su existencia está a punto de ser extinguida por la ordenación urbana. Wenders recorre las ciudades y los paisajes observando estos lugares e intentando captar su esencia para posteriormente transmitirla con sus películas. De hecho, el director lleva años fotografiando estos lugares vacíos, y en la actualidad, su interés por ellos sigue igual de activo que hace veinticinco años. Desde octubre de 2012 y hasta enero de 2013 en la Galería OstLicht de Viena, se expuso una colección de cuarenta fotografías en gran formato del director, denominada *Places, Strange and Quiet* (Lugares, extraños y silenciosos). Las fotografías se corresponden con lugares que el director ha ido recopilando en sus viajes por Alemania, Australia, Armenia y Japón durante estos últimos cuarenta años. Wenders captura lugares vacantes, abandonados, desconocidos, paisajes que reflejan la poesía de las cosas olvidadas al borde de la desaparición. En sus fotografías, Wenders no capta espacios reconocibles, convencionales, se interesa más bien por aquello que no es perceptible a primera vista. Su interés está enfocado a extraer de ellos la memoria. La fotografía es una práctica esencial en la obra de Wenders, tal como podemos comprobar en su colección de fotografías realizadas a principios de la década de 1980 buscando localizaciones para la película *Paris, Texas* (1984) a través del Oeste americano. Wenders lleva años fotografiando estos lugares. Sus imágenes tomadas en América recuerdan a los paisajes infinitos de David Plowden, imáge-

8. SOLÁ-MORALES, Op. Cit.

nes de horizontes lejanos en los que se pierde la mirada. De Plowden y de otros artistas como Thomas Truth o Manolo Laguillo nos habla Ignasi de Solá-Morales en su artículo sobre los *terrains vagues*. Parece que la fotografía, tal y como nos relata Solá-Morales ⁹ fue la primera disciplina en la que despertó el interés por documentar estos lugares de nuestra ciudades y territorios, vacíos cargados de una serenidad y desprovistos de toda certeza.

Existen lugares que enlazan tiempos y espacios lejanos unidos por historias comunes. Historias que nos conducen por rutas intermedias, y dan sentido. Los paisajes escogidos por Wim Wenders, tan solitarios, tan distintos unos de otros, son especiales por sí mismos y están llenos de singularidad. Lugares en los que uno se pierde para volver a encontrarse. Lugares que nadie planeó para gustar, nadie pensó en ellos para resultar hermosos, pero que sin embargo lo son. Son todo y no son nada, son siempre un principio y nunca un final.

Rainer Maria Rilke, poeta de notable influencia en Wenders durante la preparación y el rodaje de *Der himmel über Berlin*, escribió un poema titulado *Nostalgia de los lugares que no fueron lo bastante amados*. Creemos ver en estos versos una clara influencia sobre el director, que despliega una sensibilidad y un interés especial hacia los lugares aparentemente sin importancia y amenazados por *la hora pasajera* de quien no los aprecia. Queremos aprender a valorar los vacíos e indeterminaciones de la ciudad, y así mirar estos espacios con la sensibilidad *Rilkiana* de quien quisiera sentir la vida de la ciudad al *acariciar un banco* o *subir a la capilla solitaria*, para así escuchar su memoria.

9. Ibid.

*Oh nostalgia de los lugares
que no fueron bastante amados en la hora pasajera,
¡cómo querría darles desde lejos
el gesto olvidado, la acción suplementaria!
Volver sobre mis pasos, rehacer dulcemente
- y esta vez, solo - tal viaje,
quedarme más en la frente,
tocar este árbol, acariciar este banco...
Subir a la capilla solitaria
que todo el mundo dice sin interés:
empujar la verja de ese cementerio,
callarse con el que tanto se calla.
Pues, ¿no es el tiempo en que importa
tomar un contacto sutil y piadoso?
Tan fuerte como era, es que la tierra es fuerte;
y tanta se queja; es que se la conoce poco.¹⁰*

Esta necesidad que enuncia Rilke de *emprender el viaje en soledad*, de volver sobre lo ya andado, es lo que también de alguna manera Wenders pretende mostrarnos en la película. El paso solitario del cineasta que caminando por la ciudad tantas veces recorrida redescubre los lugares por él *amados*. Las localizaciones se convierten en lugares testimonio de otra realidad más amplia que la convencional, la de los lugares anónimos u olvidados frente al relato *oficial* de la ciudad.

10. RILKE, R. M., *Retrato Interior*, en *Poesías*, edit. El Cid, Santa Fe (Argentina), 2004

Para nosotros Berlín se convierte en uno de los mejores lugares del mundo para enmarcar claros ejemplos de *terrains vagues*, de vacíos desprovistos de certezas, de lugares expectantes en mitad de una ciudad rota. José María Torres Nadal, en el prólogo del libro *Víctimas* en el que se recoge el proyecto homónimo de John Hejduk para Berlín, se refiere a los vacíos de esta ciudad:

*Allí en Alemania, en Berlín se produjo uno de los VACÍOS del mundo, y allí en Berlín vivió la historia uno de sus momentos más difíciles....Solamente allí, junto a ese vacío, era posible volver a pensar otras representaciones de esa instalación permanentemente inacabada que es la ciudad de occidente.*¹¹

11. TORRES NADAL, J.M., Presentación en HEJDUK, J., *Víctimas*, edit. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993

- LOS FRAGMENTOS

Cuando Wenders recorre Berlín en busca de localizaciones para la película está recopilando fragmentos de la ciudad que compondrán su personal atlas *warburgiano* de la geografía de Berlín. Proponemos aprender a través de su película la narrativa de una ciudad a través de las piezas por él seleccionadas. Planteamos la hipótesis de que desde esta visión fragmentaria de la ciudad, casi de escenografías urbanas, se puede componer un mapa completo -aunque no único- de Berlín. Al mismo tiempo, volver a documentar aquello que el director supo captar con su cámara y que nos traslada al Berlín de los años previos a la caída del muro.

La película es un recorrido por las localizaciones seleccionadas especialmente por el propio Wenders. *Der himmel über Berlin* está construida sobre un itinerario urbano que se cruza con las vidas de quienes habitan en estos espacios singulares, y al mismo tiempo es una mirada a tiempos pasados, rescatados para comprender mejor el presente de la ciudad. Toda la película es un viaje al interior más íntimo y personal de la ciudad de Berlín y de sus *lugares olvidados*.

Este es uno de los motivos por los que nos parece sumamente apropiado para esta tesis estudiar *Der himmel über Berlin*, no sólo para detenernos en la intencionalidad de Wenders al rescatar estos lugares amenazados, sino fundamentalmente para reflexionar sobre el proceso creativo que lleva al director a descubrir una ciudad a través de fragmentos de *lugares olvidados* a punto de desaparecer y que presentan un innegable paralelismo con el proceso metodológico y deductivo de Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. Warburg y Wenders utilizan el fragmento para explicar determinados fe-

nómenos. El primero el de la historia del arte y el segundo el del descubrimiento de una ciudad. Nosotros, desde la visión del arquitecto, creemos posible construir un atlas urbano de fragmentos de *lugares olvidados* con los que reconocer la ciudad. Como ya se explicó anteriormente, Warburg trabaja con sus *tableaux* para encontrar con libertad conexiones ocultas entre determinados momentos en la historia, interacciones entre civilizaciones antiguas, que daban soporte a culturas posteriores. Este método de trabajo que Warburg usa exitosamente en su *Atlas Mnemosyne*, le hizo encontrar lo que hemos llamado '*disparadores semánticos*', relaciones entre conceptos, imágenes e ideas capaces de generar un discurso y toda una teoría que da sentido al conjunto. Wenders utiliza un proceso de producción muy similar: busca localizaciones, aparentemente no relacionadas entre sí. A partir de ahí todo lo que ocurre entre las escenas filmadas en estos lugares se revela como la vida más íntima de la ciudad, que es lo que entre otras cosas Wenders quiere narrar. La película al final, es el resultado de la concatenación de estos fragmentos de Berlín y todo lo que va desarrollándose entre ellos es en el viaje narrativo que realiza el director para mostrarnos su visión particular de la ciudad. Wenders encuentra su propio camino dentro de Berlín y con él nos narra de una manera diferente la ciudad,

*Berlín es una ciudad en la que se pueden desarrollar todos los aspectos que yo espero encontrar en una ciudad. Tienes tu recorrido propio, tu trayecto a través de la ciudad, y algunos puntos de referencia, algún rincón particular.*¹²

Der himmel über Berlin es una película sin guión cerrado, que comienza girando en gran parte en torno a la improvisación surgida del propio lugar filmado. Wenders, que en alguna ocasión se ha definido como no muy buen guionista, deci-

12. WENDERS, Op. cit

La primera colaboración del director Wim Wenders con el escritor austriaco Peter Handke, se remonta a 1969 en un corto de 12 minutos, titulado *3 American LP's*, en el que ambos conversan sobre la música americana y su influencia en Europa. La siguiente colaboración se remonta a 1972, cuando Wenders realiza la película basada en el libro homónimo de Handke *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (El miedo del portero ante el penalti). En 1975 vuelven a colaborar para rodar la película *Falsche Bewegung* (Falso movimiento), en la que Handke escribe un guión basado en la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, escrita en 1795. En 1986 Wenders decide recurrir de nuevo a Handke para que escriba el guión de la película *Der himmel über Berlin* (El cielo sobre Berlín).

dió contar con Peter Handke, con el que ya había trabajado anteriormente, para escribir el guión de la película. Debido al poco habitual modo de comenzar el rodaje, contar con la colaboración de Handke es para Wenders algo fundamental, ya que le aporta la seguridad necesaria para continuar con el trabajo. La posibilidad de poder introducir en la película la literatura del escritor austriaco, sus poéticos diálogos, produce en el director un necesario estado de serenidad frente a ese momento inquietante en el que todo se abre ante sus ojos como posible, y en los que sólo cierta idea argumental sobre la ciudad de Berlín ronda su cabeza. Para Wenders, Handke es un genio literario, y llegará a definirlo como el Goethe actual de la literatura alemana. Esta gran admiración refuerza la necesidad de usar sus palabras como apoyo y soporte narrativo de todo lo que el director está imaginando para la filmación. Digamos que el rodaje de la película se inicia de esta manera tan abierta, una llamada de Wenders a Handke para elaborar el guión y un argumento vago de la ciudad de Berlín surgidos de sus paseos por la ciudad, pero siempre con la idea fija de que la película debe ser rodada en Berlín y que la ciudad será el tema fundamental.

Wenders, tras contactar con Peter Handke, encuentra en un primer momento la negativa del escritor a colaborar en la escritura del guión. El director insiste en contarle las líneas generales del argumento, básicamente la idea de grabar una película en la que unos ángeles guardianes se convierten en humanos. Al escuchar aquellas palabras sobre la temática principal, Handke cambia de opinión, pero impone sus propias reglas al proceso creativo, accediendo a escribir el diálogo de no más de diez escenas.

A modo de guía de viaje podemos seguir las palabras de Wenders en la entrevista que le hiciera Jochen Brunow en 1988 para la revista Text + Kritik:

[Peter] No quería escribir ningún guión, sino trabajar como para una obra de teatro. Las diez partes que escribió eran como islas en un desierto de ideas que yo tenía para mi película. El rodaje consistió en ir de isla en isla, pisar tierra firme y volver a nadar. ...Los textos de Peter Handke eran las columnas que aguantaban la película.¹³

Este es el comienzo del singular proceso colaborativo entre ambos para escribir el guión de la película, que se establece de la manera siguiente: Wenders envía a Handke las localizaciones que selecciona en sus paseos por Berlín, y Handke escribe los diálogos para estas localizaciones, que luego enviará de vuelta a Wenders que irá incorporándolas al rodaje ya en marcha. Más adelante veremos cómo esta mecánica de trabajo tan singular tiene mucho que ver con el resultado final, y por tanto con la manera de narrar la ciudad impuesta desde un primer momento. Los lugares seleccionados se convertirán en localizaciones fundamentales de la película, a la vez que serán el soporte inspirador de la poesía de Handke. El escritor elabora varios textos para la película, poniendo voz a los lugares localizados por Wenders.

En el cielo sobre Berlín hemos tenido algunos puntos de referencia, los cuatro grandes diálogos que Peter Handke ha escrito y que nos han guiado como si fueran faros... Teníamos las escenas de Peter, los faros hacia los que remábamos a oscuras y, desde cada uno de estos faros, ver centellear a lo lejos el siguiente.¹⁴

13. BRUNOW, J., *Muros y espacios libres. Entrevista a Wim Wenders*, en revista Text + Kritik, Munich, 1988

14. WENDERS, Op. Cit.

La historia final se teje a partir de diez localizaciones, diez fracciones de una ciudad a los que el escritor Peter Handke superpone palabras en forma de diálogos y poemas. De esta visión de la ciudad contada a dos voces surge toda la narrativa de la ciudad de Berlín. Esto es la película, una suma de fragmentos en todos los sentidos, y todos unidos contando la historia y la vida de la ciudad. *Der himmel über Berlín (El cielo sobre Berlín)* es un conjunto de fragmentos de la ciudad, y desde el punto de vista literario también, por ejemplo parte de los diálogos son aportados por varios de sus protagonistas mediante recuerdos e improvisaciones. También encontramos en la película fragmentos del libro de Handke *Pas Gewicht der Welt, 1981 (El peso del mundo)*, frases introducidas a modo de reflexiones aforísticas sobre la existencia humana. Como ya hemos comentado, Handke aporta otros poemas y diálogos creados específicamente para las localizaciones de Wenders. Todo ello unido se convierte en una de las mejores narraciones producidas hasta la fecha sobre Berlín. Igualmente se recogen fragmentos de vidas entrecruzadas, piezas que se recomponen en los lugares más amenazados de Berlín, multitud de personajes y de historias que solapadas que componen una sola melodía, la historia de los habitantes de Berlín.

Como hemos comentado, existe una aportación de Handke a la película que no fue escrita expresamente para ella. La mayoría de las frases que constituyen los pensamientos de Marion, la trapecista (Solveig Dommartin) en la película son frases extraídas del libro de Peter Handke *El peso del mundo. Un diario (noviembre 1975 - marzo 1977)*¹⁵. El libro de Handke viene a reforzar el trabajo creativo de Wenders en la película. Se trata de un libro escrito a modo de diario, realmente es la vida de una persona hecha aforismos. A veces no parece la vida de un solo hombre (en la película transformada a la vida de una mujer), sino la vida de todos los hombres

15. HANDKE, P., *El peso del mundo: un diario (Noviembre 1975 - Marzo 1977)*, edit. Laia Ediciones, Barcelona, 1984

contemporáneos, como si la suma de todas las voces de la ciudad se viese recogida en los pensamientos de un sólo ser humano. En el libro también son fundamentales determinados elementos y cuestiones que aparecen reflejados en la película: los miedos del hombre actual, la muerte, la soledad, la convivencia con los otros en la ciudad, las relaciones entre hombre y mujer o la infancia. En muchas ocasiones la lectura de determinadas sentencias escritas por Handke nos traslada a posibles pensamientos de las personas que aparecen en la película.

El resto de palabras pronunciadas en la película que no son las escritas por Peter Handke, son el resultado de una suma de diversas aportaciones. Los diálogos en muchos casos surgen de improvisaciones de los propios actores. Por ejemplo, las detalladas descripciones que Homer (Curt Bois) da de la Potsdamer Platz de la década de 1920, y que provienen de su propia memoria del lugar. El actor Curt Bois había conocido aquella Potsdamer Platz de la que habla en la película, había paseado y experimentado aquel espacio tan significativo de la ciudad destruido posteriormente por los bombardeos durante la 2^o Guerra Mundial. Otra de las aportaciones más relevantes son los monólogos del actor Peter Falk, en muchos casos improvisaciones sobre la marcha de sus propios recuerdos familiares, todos ellos fruto de sus vivencias y experiencias propias. El resto de las aportaciones que completan la película están escritas por el propio Wenders con la ayuda de Solveig Dommartin.

En las páginas anteriores se ha reflejado en un mapa lugares de Berlín en los que podemos encontrar numerosas representaciones de *ángeles*, así como las imágenes de algunos de ellos.

Siguiendo los pasos de Wim Wenders hemos comprobado, tal y como él nos indicara en su cita, la existencia de *ángeles por todas partes* de Berlín.

- EL ÁNGEL Y LA CIUDAD

La película, como decíamos, nace sin guión y comienza a tomar forma en los paseos previos del director por la ciudad con su cuaderno de notas en busca de localizaciones. Wenders cuenta cómo paseando por Berlín en busca de lugares amenazados, descubrió que la ciudad está plagada de ángeles. Las representaciones de estos seres alados surgían sin cesar, y esto es lo que finalmente le llevó a pensar que esta figura simbólica asumiera tal protagonismo en la película.

Iba todos los días a pasear, tomaba notas, de alguna manera quería que de la ciudad surgiera un argumento... me di cuenta de que Berlín está llena de ángeles, si se presta atención se da uno cuenta que hay ángeles por todas partes.¹⁶

Es preciso señalar que en el momento en que comienza el proceso del rodaje de la película, Wenders está absolutamente fascinado con la literatura de Rainer Maria Rilke, en la que con frecuencia aparecen ángeles (*Canciones de los ángeles, El ángel protector, El ángel, la 1º, 2º, 7º, 9º y 10º de las elegías a Duino, Al ángel, De las poesías a la noche y La ventana*). Por tanto no es casualidad que en sus paseos por Berlín, Wenders fije su atención, quizá por vez primera, en la cuantiosa presencia de las representaciones de estos seres en la ciudad.

16. WENDERS, Op. cit

CANCIONES DE LOS ANGELES

(Poesías juveniles 1897-1898)

*No he soltado a mi ángel mucho tiempo,
y se me ha vuelto pobre entre los brazos,
se hizo pequeño, y yo me hacía grande:
de repente yo fui la compasión;
y él, solamente un ruego tembloroso.*

...

*Aunque mi ángel no tiene ya deber,
por mi día más fuerte desplazado,
baja a veces su rostro con nostalgia,
como si no quisiera ya su cielo.*

...

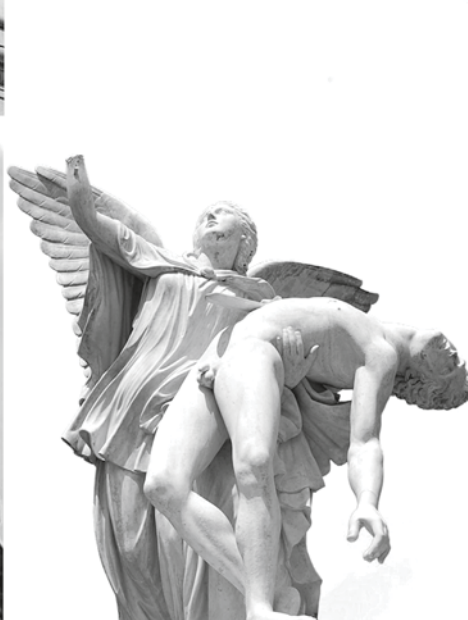
*Allí llevó mi llanto originario
y pensamientos; y mis diminutos
dolores se volvieron allí bosques
que susurran sobre él...*

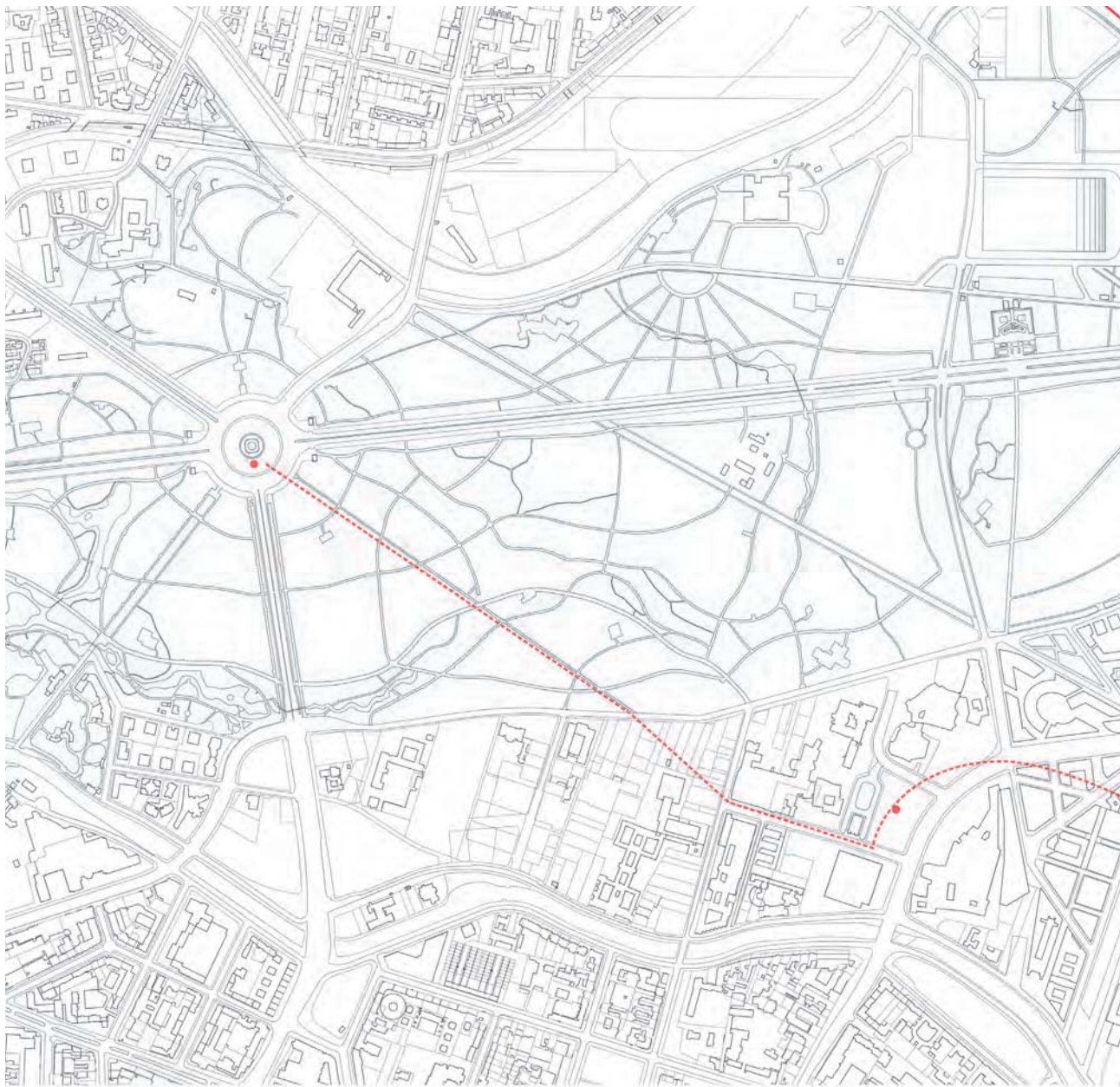
*Sí algún día, en las tierras de la vida,
entre el ruido de feria y de mercado,
la palidez olvido de mi infancia
florecida, y olvido el primer ángel,
su bondad, sus ropajes y sus manos
en oración, su mano bendiciendo;
conservaré en mis sueños más secretos
siempre el plegarse de esas alas,
que como un ciprés blanco
quedaban detrás de él...¹⁷*

17. RILKE, R. M., *Canción de los Ángeles* en *Poesías*, edit. El Cid, Santa Fe (Argentina), 2004









De las páginas anteriores:

146

Ángel 6: Siegessäule, ángel 8: en kulturforum, ángel 9: Puerta de Brandeburgo

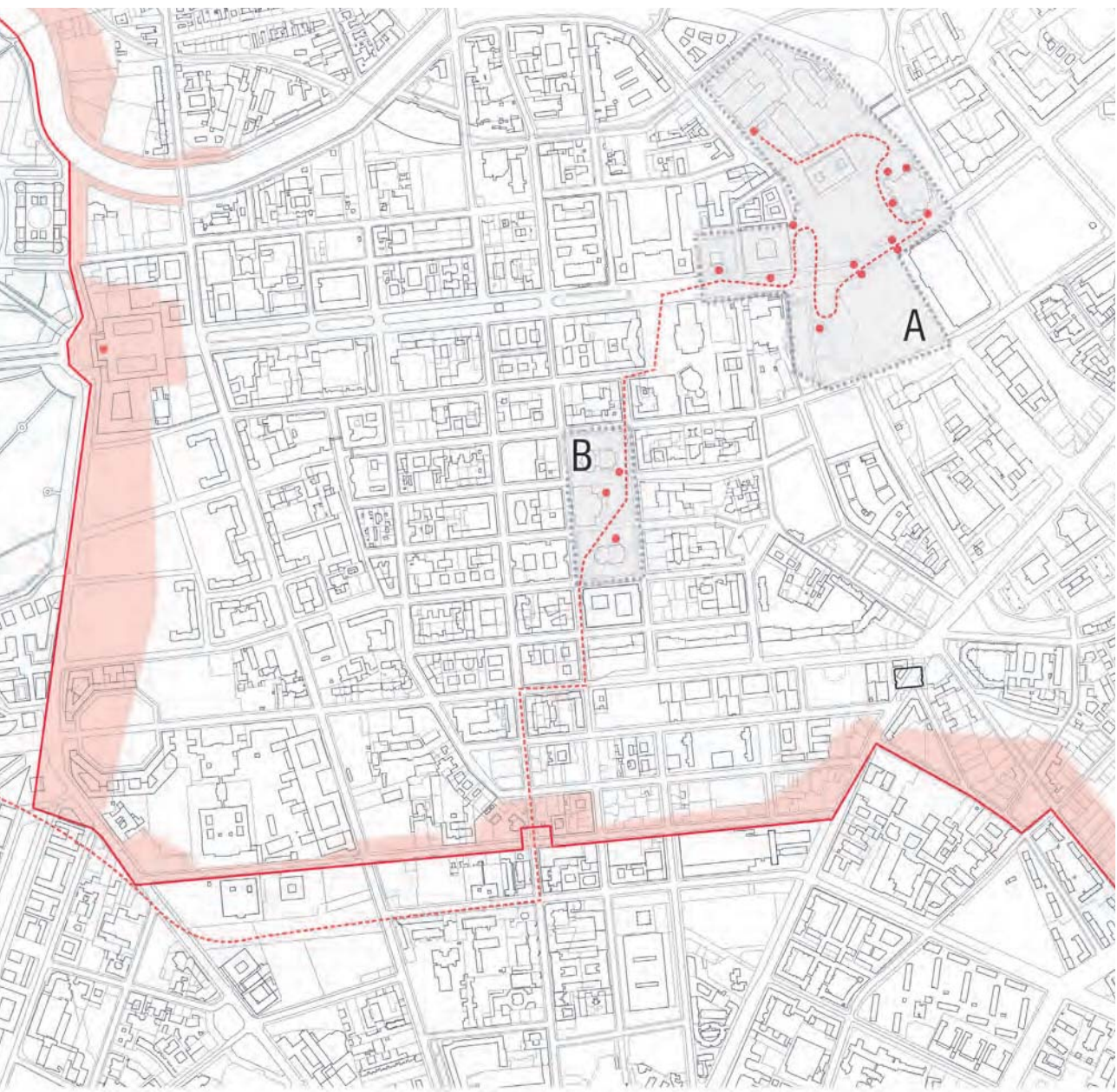
ÁREA A: Catedral (Berlin Dom): ángeles 1,2,3,7,10,11,12,13,14,15,17,

Schlossbrücke (Puente del Castillo): ángeles 4, 5, 16, 19, 24

Zueshaus (Antigua armería, Museo de la Historia de Alemania): ángeles 22 y 23

ÁREA B: ángeles 18,20





- Muro
- Tierra de nadie
- Área de ángeles (A: Zona Catedral y B: Gendarmenmarkt)
- Ángel
- - - Posible itinerario de Wim Wenders



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Acuarela sobre papel (318 x 242 mm). En 1921 Walter Benjamin compró la acuarela de Klee en una galería de Munich. Por unos meses permanece en casa de Gershom Scholem en Munich y luego es llevada a Berlín. En 1932 Benjamin pensó dejar de herencia la pintura a Scholem, gran estudioso del misticismo judaico. En 1935 Benjamin emigra a París y lleva la pintura consigo. En 1940 antes de partir a los Pirineos para intentar escapar de los nazis deja la acuarela en la Biblioteca Nacional de París. Al terminar la Segunda Guerra Mundial es llevada a Estados Unidos en donde queda en manos de Theodor Adorno que a su regreso a Frankfurt la lleva consigo. En la actualidad la acuarela está en el Museo de Israel en Jerusalén, cedida por la viuda de Scholem.

18. BENJAMIN, W., *Tesis sobre la filosofía de la historia, Tesis IX en Obras*, edit. Abada, Madrid, 2010.

En este momento previo al rodaje Wenders está también muy interesado por la pintura de Paul Klee *Angelus Novus*, realizada por el artista suizo en 1920 y adquirida por Walter Benjamin en 1921 en una galería de Munich. Esta obra es también de gran influencia para Benjamín que la protegerá durante toda su vida, y escribirá sobre ella:

*Hay un cuadro de Paul Klee que se titula Ángelus Novus. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.*¹⁸

Inmerso en esta atmósfera un tanto mística y poética, Wenders imagina para su película unos ángeles, habitantes también de Berlín, que desde sus perspectivas visuales privilegiadas muestran la ciudad hasta aproximarse al ser humano. La visión de los ángeles es capaz de trasladarse desde las posiciones aéreas más alejadas hasta contemplar el máximo detalle de los objetos en los espacios domésticos. La figura del ángel ofrece al director la libertad de contar la ciudad conduciéndonos con su mirada desde los lugares más privados hasta los lugares más abiertos y públicos. Son capaces de situarse a ambos lados del muro -algo sumamente

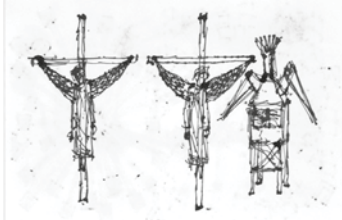
sugere en una ciudad artificialmente dividida-, atraviesan las paredes de las casas, e incluso se adentran en los pensamientos de los habitantes de la ciudad, descubriendo así sus miedos, sus inquietudes, sus deseos,...

Berlín fue el verdadero punto de partida de la película ... deseaba hacer una película en Berlín. En cierto modo la idea surgió de la complejidad de esta ciudad y del intento de encontrar una forma narrativa con la que poder mostrar muchos puntos de vista de forma poliédrica. Los ángeles han sido como un truco para poder explicar cosas de Berlín.¹⁹

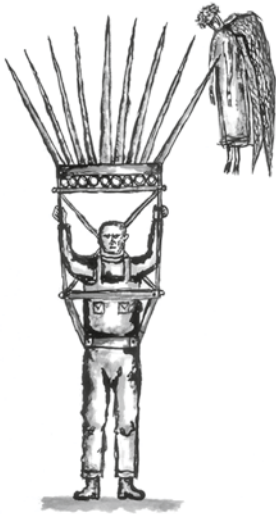
Der himmel über Berlin es una suma de numerosas historias y de múltiples lugares -fragmentos- vistos a través de la figura simbólica del ángel, un ser concebido desde la contigüedad entre el ser supremo y los seres humanos. Gracias a la cualidad de los ángeles para trasladarse instantáneamente de un lugar a otro no existen límites en los movimientos de la cámara. La película refleja en múltiples ocasiones conceptos contrapuestos, miradas cruzadas y los ángeles son unos testigos privilegiados de todo lo que sucede en la ciudad. Multitud de personajes se entrecruzan con los personajes principales en escenarios diversos de la ciudad, y son para el director una metáfora perfecta de la ciudad, suma de vidas y lugares. Los ángeles, además, ofrecen la posibilidad de adentrarse en los pensamientos humanos, mostrando los miedos y deseos más íntimos de los que habitan Berlín.

Al igual que para el director, para el arquitecto John Hejduk, los ángeles se presentan como metáforas vivas de la ciudad. Es muy interesante reflexionar sobre el hecho de que en el mismo año que Wim Wenders está rodando *Der himmel über*

19. WENDERS, Op. cit



Hejduk, John. *Crucified Angels*, Bovisa, 1987



Hejduk, John. *Angel Catcher*, Bovisa, 1987

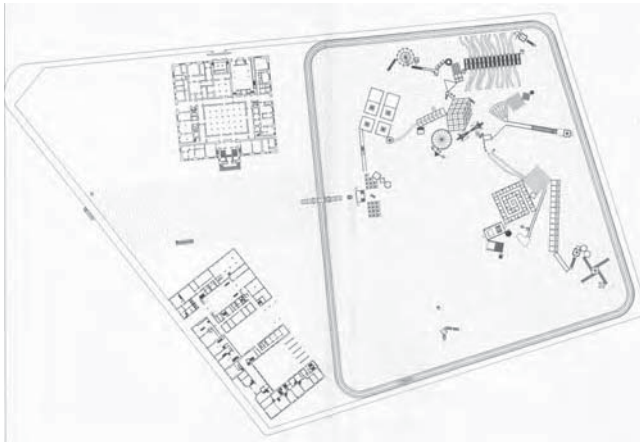
Collection Center Canadien
d'Architecture. Montreal.

20. ISAAK, C., *Dibujando ángeles: La arquitectura ritual de John Hejduk*, en revista de-arq nº 02 (mayo 2008), edit. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, pp. 98-105

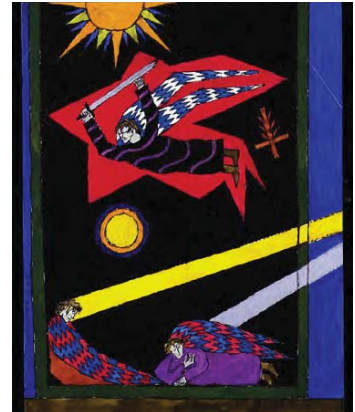
Berlín, 1986, el arquitecto John Hejduk es invitado a presentar un proyecto llamado '*Nueve proyectos para nueve ciudades*' en la XVII Triennale di Milano. Inspirado por los mapas y fotografías de Milán, Hejduk crea su proyecto de Bovisa, una ciudad habitada por personajes míticos, entre ellos numerosas representaciones de ángeles, formando parte de construcciones concebidas como máquinas. Para Hejduk la figura de los ángeles introduciría ideas fundamentales en su visión de la ciudad. Bajo su apreciación el ángel posee una acción doble: en primer lugar como testigo. Él es quien está presente, el que guarda el presente y a la vez todos los acontecimientos del pasado. El ángel es la memoria, y a la vez la concentración instantánea de todo el tiempo. El ángel es el tiempo-ahora, en el que cuanto ha ocurrido está ocurriendo, el tiempo abierto e infinito en todos sus puntos. El ángel es el mundo en cada uno de cuyos acontecimientos está contenida la totalidad del tiempo. El ángel es la memoria, es decir, lo contrario del pasado: es la historia, el tiempo abierto. El ángel es una representación simbólica de las decisiones humanas. El ángel no es sólo espíritu, sino que pertenece a un estado mediador donde lo espiritual se representa y lo sensible se espiritualiza. Es el mediador entre dos mundos contiguos, el terrenal y el espiritual, transita entre estas dos realidades.²⁰

Al igual que para Wenders, la ciudad es también para Hejduk un encuentro de contrarios. Es caos y al mismo tiempo orden. No es estática, es, sobre todo actividad. La ciudad es cambiante, incompleta y parcial, está compuesta de fragmentos. La ciudad se transforma continuamente: es diversa y está viva. Para Hejduk los ángeles de Bovisa son figuras crucificadas, sin vida que representan de algún modo la muerte de la memoria en la ciudad. Para Wenders sin embargo están vivos y presentes, sus vidas transcurren paralelas a la de los humanos. Hejduk no sólo dibuja ángeles en Bovisa, lo hace

siempre y en cualquier lugar y cuando en una entrevista para un documental sobre su obra David Shapiro le pregunta por qué lo hace, sin ninguna duda contesta que porque ha leído a Rilke.²¹ De nuevo otra coincidencia entre ambos creadores. Al igual que Wenders cuando realizó la película, John Hejduk trabajó en Berlín en el año 1986 su proyecto conocido como *Victimas*. Al arquitecto le encargaron un jardín en una solar que había albergado cámaras de tortura durante la Segunda Guerra Mundial. Hejduk realiza un proyecto para ser creado en dos periodos de 30 años. Un solar cercado por setos, marcado por una cuadrícula sobre la que no sólo distribuirá extraños objetos, sino también personas que realizarán una determinada función: el hombre del puente elevadizo, el horticultor, la enfermera,... Como el mismo lo describe, será un catálogo de 67 estructuras que se ofrecen a la ciudad y a los ciudadanos de Berlín... Una posibilidad es que las 67 estructuras se construyan en dos periodos de 30 y otra es que no se construya ninguna de ellas.... La decisión depende de la ciudad y de los ciudadanos de Berlín.²²



HEJDUK, J, Planta del proyecto *Victimas*, 1986.



HEJDUK, J, *Enclousures* serie.

Fuente: www.domusweb.it

21. Shapiro, D., *Entrevista a John Hejduk* en la película documental *John Hejduk, Builder of Worlds*, Michael Blackwood Production Inc., 1992

22. HEJDUK, J., *Victimas*, edit. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993

Los ángeles transitan sin problema desde la escala de la ciudad en su totalidad -la visión de la cámara aérea y los vuelos sobre Berlín- hasta los interiores más pequeños, como la caravana de la trapecista, deteniéndose en los objetos más íntimos y personales, y en los detalles de la escala más cercana. Los saltos de escala componen una visión fragmentada aunque completa de la ciudad, desde el objeto doméstico hasta la visión aérea urbana. La presencia del ángel es un recurso con el que Wenders nos da a conocer el mundo desde su creación, en la Historia de los lugares y las personas, la Historia completa de la humanidad, pero también saben de la historia cotidiana de cada hombre, del tiempo que dura la vida de un ser humano.

Al igual que los ángeles permiten introducir todas las escalas espaciales de la ciudad, también aportan múltiples escalas temporales. Los ángeles representan el Tiempo, la permanencia, la eternidad, frente al tiempo efímero y volátil de los seres humanos. De esta manera, la película de Wenders es un puente entre diversos tiempos, y el hecho de incorporar los ángeles posibilita un diálogo con la historia por medio de imágenes documentales del pasado de la ciudad, casi siempre relacionadas con la guerra y los bombardeos. Cuando el ángel Cassiel recorre la ciudad sentado en la parte posterior de un coche, percibe al mismo tiempo la ciudad actual y la ciudad devastada tras la segunda guerra mundial. A través del ángel se superponen distintos tiempos en un mismo lugar, lo que aporta al director una gran libertad narrativa para contar la memoria de la ciudad. En otro momento, los ángeles hacen una regresión en el tiempo aún mayor y muestran cómo en su memoria infinita comparten en un mismo espacio la imagen de la última persona en cuyos pensamientos acaban de sumergirse y la del primer bípedo que articuló un sonido sobre la Tierra.*

* Una de las cosas más significativas tras la transformación del ángel Damiel en ser humano será la adquisición de un reloj, un símbolo inequívoco del cambio del Tiempo eterno al tiempo mortal, del tiempo continuo, al tiempo medido, acotado.

- LAS DUALIDADES. LOS CONTRAPUESTOS

Cuando Italo Calvino nos habla de *La ciudad y los ojos*²³, define una ciudad de mundos simétricos pero también paralelos, porque la ciudad es dualidad y a la vez que ausencia. *La ciudad y los ojos* representa la transparencia y lo invisible, las ciudades con su anverso y su reverso. Una ciudad que existe en contraposición a otra ciudad que convive en el mismo espacio. Son dos mundos que conviven desde la oposición y la complementariedad. Esta visión heraclitiana de la ciudad es la que nos explica que el devenir hace que la realidad no sea estática sino que se encuentre en constante movimiento, en constante lucha. Esta es una imagen ampliamente recogida en la película de Wim Wenders, *El cielo sobre Berlín*. Ya dijo Heráclito que *la mejor de las tramas se forma con los opuestos, y todas las cosas surgen de la contienda*²⁴, y de estos saltos entre contrarios surge también parte de la narrativa de Berlín, pero en general de cualquier ciudad.

La ciudad es renovación y cambio, sustitución y brevedad, pero a su vez en la ciudad contemplamos el tiempo detenido, la copia desierta y ciudad acabada.

Incluso la ciencia nos habla de esta circunstancia, de que la realidad está compuesta por principios duales. La dualidad onda-corpúsculo habla de que la luz es capaz de comportarse como partícula y a la vez como una onda, algo que superaba toda la lógica clásica, admitiendo que la luz poseía esta doble naturaleza. Este fenómeno explicaba en cierta manera el principio de incertidumbre, aquel que enunciaba

23. CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*, edit. Siruela, Madrid, 1998

24. LAERCIO, D., *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, edit. Maxtor, Valladolid, 2008

que es imposible determinar el lugar exacto de un electrón en un instante determinado, de modo que sólo podemos recrear un ámbito de posibilidades. Los principios de la física cuántica y de las matemáticas modernas hablan en muchas ocasiones de fenómenos que han sido descritos por la filosofía y que de alguna manera también podemos observar en las ciudades. Como diría Wim Wenders:

*Esto es también lo que espero de una ciudad: que constantemente me sacuda. Por definición cualquier tipo de planificación urbanística tiene que tender a una cierta homogeneidad. La ciudad es lo contrario. La ciudad quiere definirse por contradicciones, quiere estallar.*²⁵

En la Película de Wenders observamos numerosos detalles de contraposiciones, pero es en la figura del ángel donde se concentran la mayoría de estas visiones duales. El ángel, al tratarse de un ser cuya virtud es la mediación y la contigüidad entre lo divino y lo humano, sirve de enlace y es capaz de reunir en sí mismo a los contrapuestos. Gracias a esto Wim Wenders puede mostrarnos las dualidades constitutivas de la ciudad a través de su mirada. El ángel contrapone la visión global y total de Berlín con la mirada próxima hacia el ser humano y hacia sus objetos cotidianos. El ángel es un viajero, él mismo es itinerario, pues transita entre estas dualidades que constituyen la vida de la ciudad y de los que la habitan.

El ángel es un ser invisible, y por el contrario es visible a los ojos de los niños. El ángel percibe el tiempo cotidiano y continuo, pero al mismo tiempo lo inserta en el Tiempo de la Historia con mayúsculas, en los saltos espacio temporales que su memoria es capaz de dar. En la película los ángeles

25. WENDERS, W., *La ciudad. Una conversación entre Wim Wenders y Hans Kollhoff*, en revista Quaderns nº177 (2º trimestre 1988), edit. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, pp. 42-79

se debaten entre la mera observación y la intervención. Son espectadores del sufrimiento humano pero de alguna manera quieren implicarse en el consuelo del hombre aunque sólo sea con el gesto de posar sobre él la mano. Por eso su actitud de viajar entre la frialdad del mero observador que registra los acontecimientos, al sentimiento de frustración y tristeza de quien no puede evitar una desgracia.

Igualmente podemos observar las continuas construcciones de la ciudad que se realizan en la película a través de la memoria que es colectiva pero a su vez individual. La memoria personal de los que participan en la historia conforman fragmentos de recuerdos que todos juntos constituyen esta memoria de la ciudad.

El cielo sobre Berlín es una película en la que las contradicciones componen una totalidad, logrando que la ciudad sea el lugar donde se encuentran dos contrapuestos (cielo-tierra, lo humano-lo divino, lo terrenal-lo espiritual, velocidad-lentitud, lo público-lo íntimo y privado, lleno-vacío). El valor de lo acabado frente a la energía de lo incompleto, una suma de contrapuntos que configuran el paisaje de la ciudad.

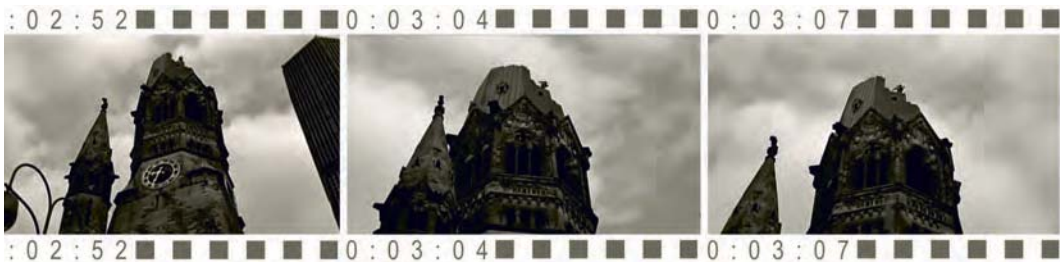
Berlín es sobrevolada con la cámara -metáfora de la mirada de los ángeles que sobrevuelan la ciudad- con planos que enfatizan el contraste entre el tráfico de las vías rodadas y los interiores de manzanas vacíos. Es significativo cómo los planos aéreos están forzados de tal manera que las fachadas de las manzanas se diluyen, casi no se ven. Los fotogramas muestran al mismo tiempo el interior de las manzanas y el fluir exterior del tráfico, sólo los ángeles pueden contemplar simultáneamente estas dos realidades, estos dos mundos contrapuestos: la vida íntima del interior doméstico,



y a la vez el fluir continuo del tráfico en la ciudad. Se muestran alternativamente el cielo y el ojo del ángel, el cielo y la ciudad.

La Iglesia Kaiser Wilhelm, popularmente conocida como Gedächtniskirche (*iglesia del recuerdo*), es una de las imágenes más representativas de la ciudad. Situada al sur de Tiergarten, fue prácticamente destruida en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Esta iglesia fue construida por Guillermo II en la última década del siglo XIX, para honrar a su abuelo Guillermo I. En la actualidad podemos observar las ruinas consolidadas de la antigua torre y la parte nueva construida junto a ella en la década de los cincuenta por el arquitecto alemán Egon Eiermann

Un ángel se nos presenta por primera vez con la silueta recortada sobre el fondo del cielo de Berlín, situado sobre la cubierta de la *Iglesia Memorial*. Desde allí, observa lo que ocurre a sus pies y reflexiona sobre la agitada vida de la ciudad y de las personas que se mueven y se desplazan por Berlín. Una mujer piensa en el cielo, tan lejos y a la vez tan cerca, superponiéndose su voz con la del ángel. Se alternan los planos de la silueta del ángel recortada sobre el cielo y planos de la ciudad observada desde la altura, en los que se recogen a los niños mirando ensimismados hacia la figura alada. El trasiego de las personas en la ciudad muestra a los adultos distraídos en sus preocupaciones y a la vez incapaces de percibir la presencia de los ángeles protectores. Sólo los niños reparan en ellos. Con la ciudad de fondo



escuchamos los pensamientos de los humanos, a veces atormentados, a veces esperanzados, reflejo de la vida pasada y difícil. Los niños como contrapunto miran siempre al cielo, van ligeros y sin cargas, libres de las preocupaciones terrenales.

Como ya decíamos, Wenders presenta las dualidades de la vida enmarcadas bajo el escenario urbano en continuo movimiento: coches, trenes, autobuses, bicicletas y el hombre paseando a pie. Ciudad concebida como alma y movimiento, cielo y tierra, vida interior doméstica privada y vida común en movimiento, pero a la vez silenciosa en pensamientos. Wenders muestra la ciudad de Berlín cambiando constantemente el plano de la cámara del suelo al cielo, recogiendo siempre de este último seres y máquinas capaces de sobrevolar la ciudad: un ángel, un pájaro, un avión,.. Es significativa la referencia continua al ángel, esas figuras aladas que acompañan por todas partes. La película está llena de simbología y metáforas.





La Torre de Radio (Funkturm) situada en la Charlottenburg-Wilmersdorf, fue construida entre 1924 y 1926 para realizar transmisiones de radio. Sin embargo en 1935 retransmitió su primera señal oficial de televisión, siendo el primer programa de televisión regular transmitido en el mundo. Durante la guerra fue dañada y hasta la década de 1950 no se retomó de nuevo la señal. Además de su función principal como torre de comunicación, ha estado abierta al público desde el año 1926, cuenta con un restaurante e incluso se utilizó como puesto de vigilancia en la guerra. Cuando se inauguró la antena de comunicación de Scholzplatz empezó a disminuir su actividad. En 1973 se llevó a cabo la última de sus retransmisiones y en 1989 se desmontaron las instalaciones definitivamente. Es significativo cómo el rodaje de la película se produce durante todo este proceso de desmantelamiento y fin de funcionamiento de la torre, y cómo de alguna manera, Wenders la usa como referente en el paisaje de la ciudad siendo durante varios fotogramas la protagonista de la escena. Nuevamente los lugares que podrían desaparecer o caer en el olvido son recogidos por Wenders.

Es interesante detenernos en el momento en el que la cámara que sobrevuela la ciudad, partiendo de la visión de la Torre de Radio (Funkturm), termina por introducirse en los interiores de las viviendas a través de las medianeras. Las escenas reflejan un mundo de contrapuestos donde la torre de comunicaciones, hito de la parte oeste de la ciudad y elemento que conecta a la pluralidad contrasta con el interior de las viviendas silencioso y lleno de seres incapaces e comunicarse unos con otros.

Wenders no utiliza las fachadas principales para adentrarse en los interiores, usa las medianeras, entendiendo que para aproximarse a la vida más interior y doméstica de los que habitan en Berlín, hay que hacerlo adentrándonos por estos resquicios que deja la ciudad. Estos lugares por donde la ciudad *respira*.

Con la película se está hablando de la sociedad de la comunicación, conectada en todo momento con las ondas de radio y televisión flotando en el aire, la publicidad, los medios de transporte. Todo este mundo exterior hiperconectado, hipercomunicado e hiperinformado, contrasta con la imagen del interior de las viviendas, donde el tiempo parece detenerse y las figuras casi estáticas de los actores dejan entrever sus pensamientos de soledad e incomunicación.



La transición entre el exterior y el interior de las viviendas, se hace a través de las ventanas, que enmarcan la ciudad, como una colección de postales que nos muestran una selección de paisajes urbanos. Las ventanas son protagonistas indiscutibles de la relación de los hombres y mujeres con la ciudad de Berlín, en la película las referencias a ellas son constantes. De nuevo encontramos una referencia a la poesía de Rilke, que dedicó unos de sus poemas a la ventana. Sus versos ensalzan el valor de un elemento tan cotidiano como la ventana, en la que Rilke es capaz de encontrar dentro de su sencillez geométrica, un sentido profundo como objeto que enmarca nuestra propia existencia. También Wenders en la película destaca el valor de la sencillez del objeto cotidiano, pero fundamental en las vidas de los que habitan la ciudad.

*¿No eres tú nuestra geometría,
ventana, forma sencillísima,
que sin esfuerzo circunscribe
nuestra vida enorme?
La que se ama no es nunca más bella
que cuando se la ve aparecer
enmarcada por ti; es, oh ventana,
que la haces casi eterna.*

*Todos los azares están abolidos El ser
se yergue en medio del amor,
con ese poco de espacio alrededor
de que es dueño.
Ventana, tú, oh medida de espera,
tantas veces llena,
cuando la vida se vierte y se impacienta
hacia otra vida.
Tú que separas y atraes,
cambiante como el mar;
cristal, súbito, donde nuestro rostro se refleja
mezclado con lo que se ve a través;
muestra de una libertad comprometida
por la presencia de la suerte;
tomada por la cual, entre nosotros se iguala
el gran exceso de fuera.²⁶*

En la película, las referencias a las ventanas que enmarcan el paisaje de la ciudad, así como de la otra 'ventana al mundo' que es la televisión, son constantes (en el interior de las viviendas, en los escaparates, en el interior de un hotel...). Con esta referencia encontramos otro contrapuesto que define el mundo contemporáneo, un mundo cercano aislado, individual y solitario, y el mundo exterior, global hipercomunicado por las ondas. En varias ocasiones se muestra el mundo personal de cada ser humano, representado en la visión individual y fragmentada del paisaje berlinés enmarcado a través de una ventana. La contraposición del lugar exterior frente al mundo silencioso del interior. La ventana, al igual que el ángel hace de elemento de transición, es el plano infinitesimal que separa a la vez que relaciona el interior doméstico y el exterior de la ciudad. No sólo enmarca frag-

26. RILKE, R. M., *Las ventanas*, en *Poesías*, edit. El Cid, Santa Fe (Argentina), 2004

mentos seleccionados del paisaje berlinés sino que también encontramos en ella referencias a los cruces de miradas. Por un lado es la mirada del interior hacia el paisaje en movimiento de la ciudad, pero a la vez la mirada de quien pasea por la ciudad y contempla un escaparate estático e inmóvil.

La película nos ofrece una ciudad en reconstrucción tras una guerra. Podemos observar lugares en los que como en el Kulturforum se apostaba por una nueva vida cultural en la ciudad, con la construcción de la Biblioteca Estatal o de la Neue National Gallerie. Pero al mismo tiempo se recogen lugares en ruina, esos lugares incompletos, rotos, vacantes. Una ciudad dividida por un muro que había escindido dos realidades, la del Berlín Oriental perteneciente a la República Democrática con ideología comunista, y la del Berlín de la República Federal, fruto de la ocupación aliada. Dos ciudades desoladas por una guerra pero con realidades políticas y sociales totalmente enfrentadas. Una ciudad que en 1986 representaba una realidad marcadamente dual.

En definitiva la película la ciudad se constituye por la suma de paisajes, de las vidas aisladas que la habitan unidas por los medios de comunicación que al mismo tiempo las aíslan aún más. La mirada del ángel que todo lo ve es la única que es capaz de aportar esta visión global o total de la ciudad. Berlín se convierte en nuestro lugar de experimentación ya que reúne de manera excepcional estos *lugares olvidados*, cicatrices de un pasado que rompió un lugar, y que a la vez ofrece esta posibilidad de observar lo inacabado, donde siempre habrá espacio para nuestra propia experimentación.



Berlín bajo el cielo 1901-1991

Los pasos previos para comenzar a construir este nuevo atlas de Berlín, se dirigen a intentar situar la ciudad en el contexto histórico y geográfico anterior a la película, y a su vez coetáneo al rodaje. Necesitamos conocer determinados aspectos trascendentales de la historia y de la geografía de Berlín para entender su estado actual. No sólo hemos querido recopilar un conjunto de datos, fechas y acontecimientos, hemos querido ponerlos en relación unos con otros, y para ello nada mejor que construir una serie de mapas relacionales de tiempo. De esta manera podemos obtener una idea más completa de la ciudad.

Hemos dibujado una línea de tiempo en la que se recoge la historia reciente de Alemania expresada de manera gráfica en un segmento temporal acotado entre 1901 y 1991 [Fig. 1]. En esta línea de tiempo se han querido recoger ciertos hechos claves de la historia alemana, y así entender el contexto geográfico, histórico y cultural del estado alemán. Los hechos históricos se han representado acotando su duración en el tiempo, para poder establecer una comparativa.

La fecha elegida para el inicio del gráfico -1901-, señala los 30 años transcurridos desde la unificación de los distintos estados alemanes en un estado-nación llamado Imperio Alemán (2º Reich), momento de la historia en el que Berlín se convierte en la capital del Imperio. Hemos querido recoger un periodo que incluye las dos guerras mundiales, así como el momento en el que Alemania se divide, para posteriormente en 1991 volver a unificarse y devolver a Berlín su capitalidad.



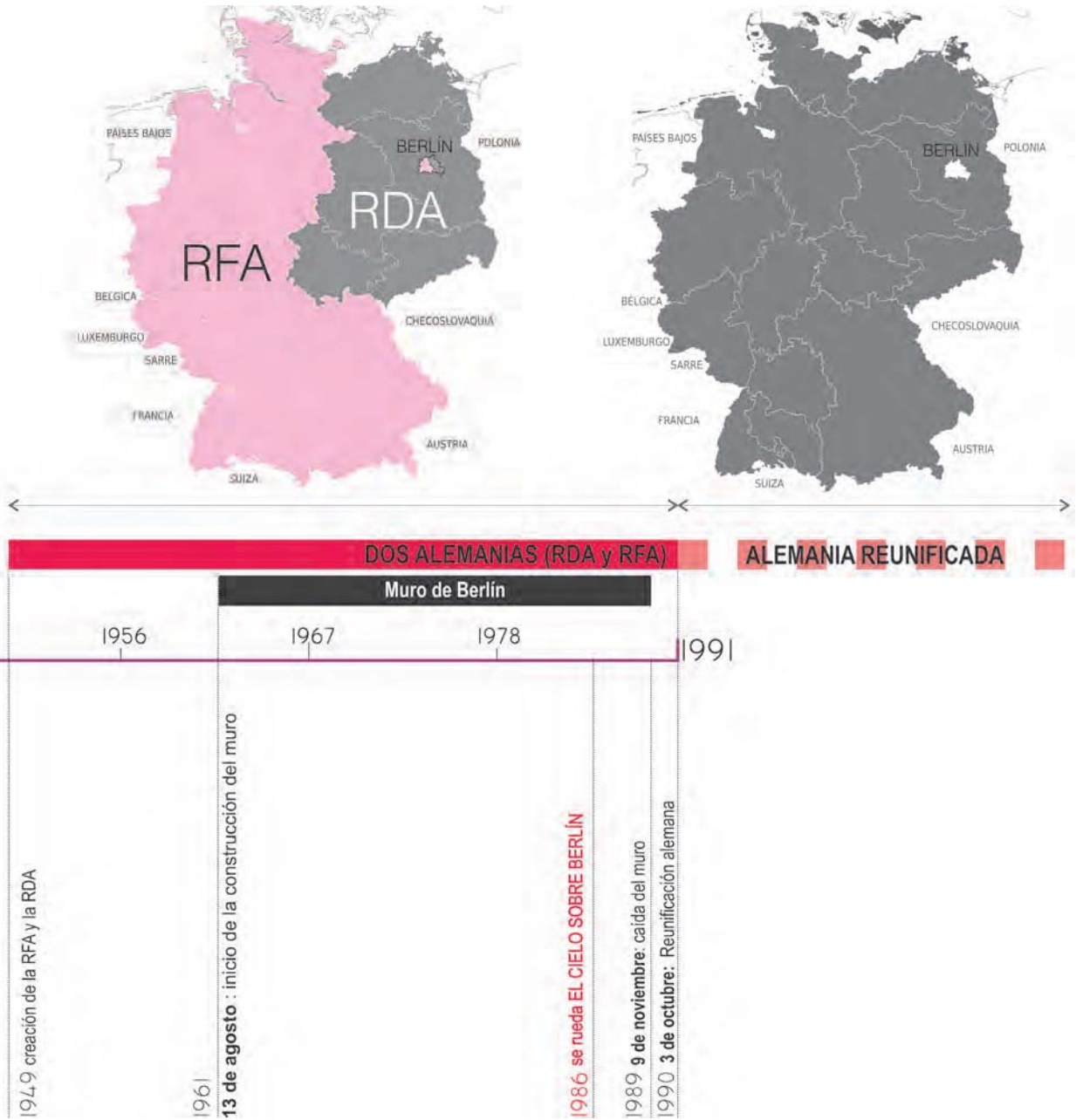
IMPERIO ALEMÁN (Alemania unificada desde 1871) **REPÚBLICA DE WEIMAR** **3º REICH** **ALEMANIA OCUPADA**

1901 1912 1923 1934 1945

1º Guerra 2º Guerra

- 1º línea de metro U-Bahn - De la Potsdamer Platz al centro
- 1910 Concurso *El gran Berlín*: Primer Plan General de Berlín: *Jansen-Plan*
- 1919 Inauguración Bauhaus en Weimar
- 1927 Película de Walter Ruttmann: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*
- 1929 Franz Hessel escribe *Paseos por Berlín*
Alfred Döblin escribe *Berlín Alexander Platz*
El Plan General de los espacios libres de Berlín
- Final de la guerra 9/5/1945

Línea de Tiempo: geografía, tiempo y acontecimientos, Alemania-Berlín [Fig. 1]



Con este gráfico queremos contrastar determinados hechos trascendentales para la historia de la ciudad de Berlín y de Alemania en relación a longitudes de tiempo. Este dibujo muestra a su vez, que la geografía alemana está conformada por múltiples fragmentos de terreno que se unen y se separan a lo largo de los años, y en particular Berlín, que se constituirá como un gran fragmento de Alemania Occidental (RFA) dentro de un país, Alemania Oriental (RDA) del que fue artificialmente separado.

A finales del siglo XIX, Berlín experimenta un crecimiento demográfico sin precedentes. Proliferan las estaciones de ferrocarril de cercanías y se convierten en los nuevos centros de actividad de la ciudad. La estación de Potsdamer Platz es la primera estación suburbana de la ciudad. Su apertura en 1838 permitiría unir la capital alemana con la ciudad de Potsdam. Berlín comienza a conectarse con las periferias, y a la vez se pone en marcha un nuevo sistema de transporte urbano, imprescindible para el funcionamiento de la ciudad y que transformará su paisaje para siempre. Inmediatamente después de la profusión del transporte de cercanías (S-bahn) comienza el desarrollo del sistema interurbano de metro (U-bahn). En 1902 se inaugura la primera línea del U-bahn (U1) y en ese mismo año se abre la segunda (U2) que unirán Potsdamer Platz con numerosos puntos de la ciudad .

1914 es el año en el que comienza la Primera Guerra Mundial que se prolonga hasta 1918. Al año siguiente, tras la derrota de Alemania en la guerra y la revolución de noviembre, se firma el Tratado de Versalles, iniciándose el periodo denominado República de Weimar. Se aprueba la nueva constitución que acompañará al nuevo régimen de la república. En este año se continúa con el armisticio entre Alemania y los aliados, que fija las nuevas fronteras alemanas: la ciudad de

Poznan-Posen pasa a pertenecer a Polonia y Prusia Oriental continuará perteneciendo a Alemania. Estos años de posguerra son años de dificultades sociales, políticas y económicas para Alemania, acrecentados por las consecuencias económicas de la gran depresión de 1929. Sin embargo, coincide con uno de los periodos más ricos en la producción artística y cultural, destacando entre otros, la creación de la Bauhaus en Weimar (1929). Estos años también coinciden con un gran progreso tecnológico, se producen los primeros vuelos de dirigible, *Graf Zeppelin* (1928, primer vuelo - 1929, primer vuelo alrededor del mundo) y la primera conexión telefónica inalámbrica entre EE.UU y Alemania, entre otros hechos.

La república terminaría en marzo de 1933, cuando el Partido Nazi, tras ganar las elecciones al Reichstag - aunque no con mayoría- busca las alianzas necesarias para conseguir que se apruebe la llamada *ley habilitante*, que permitía al canciller, Adolf Hitler, y a su equipo aprobar leyes sin pasar por el parlamento. Esto acabó trágicamente por convertirse en una dictadura constitucional liderada por Adolf Hitler. Este periodo denominado 3º Reich se prolongó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Tras la entrada de las tropas aliadas a Berlín, la ocupación extranjera es un hecho, y la ciudad se divide en cuatro sectores que pasarán a estar bajo el control soviético, francés, americano y británico respectivamente. Las tensiones que se producirán en estos años de posguerra entre el bloque soviético y los aliados, propiciarán en un primer lugar la creación de dos estados independientes, uno próximo al bloque comunista, denominado República Democrática Alemana (RDA o Alemania Oriental) y otro próximo a los estados capitalistas, que se denominará República Federal Alemana (RFA o Alemania Occidental). Este hecho de la creación de dos Alemanias, acabará provocando la división de la ciudad de los dos bloques y finalmente con la

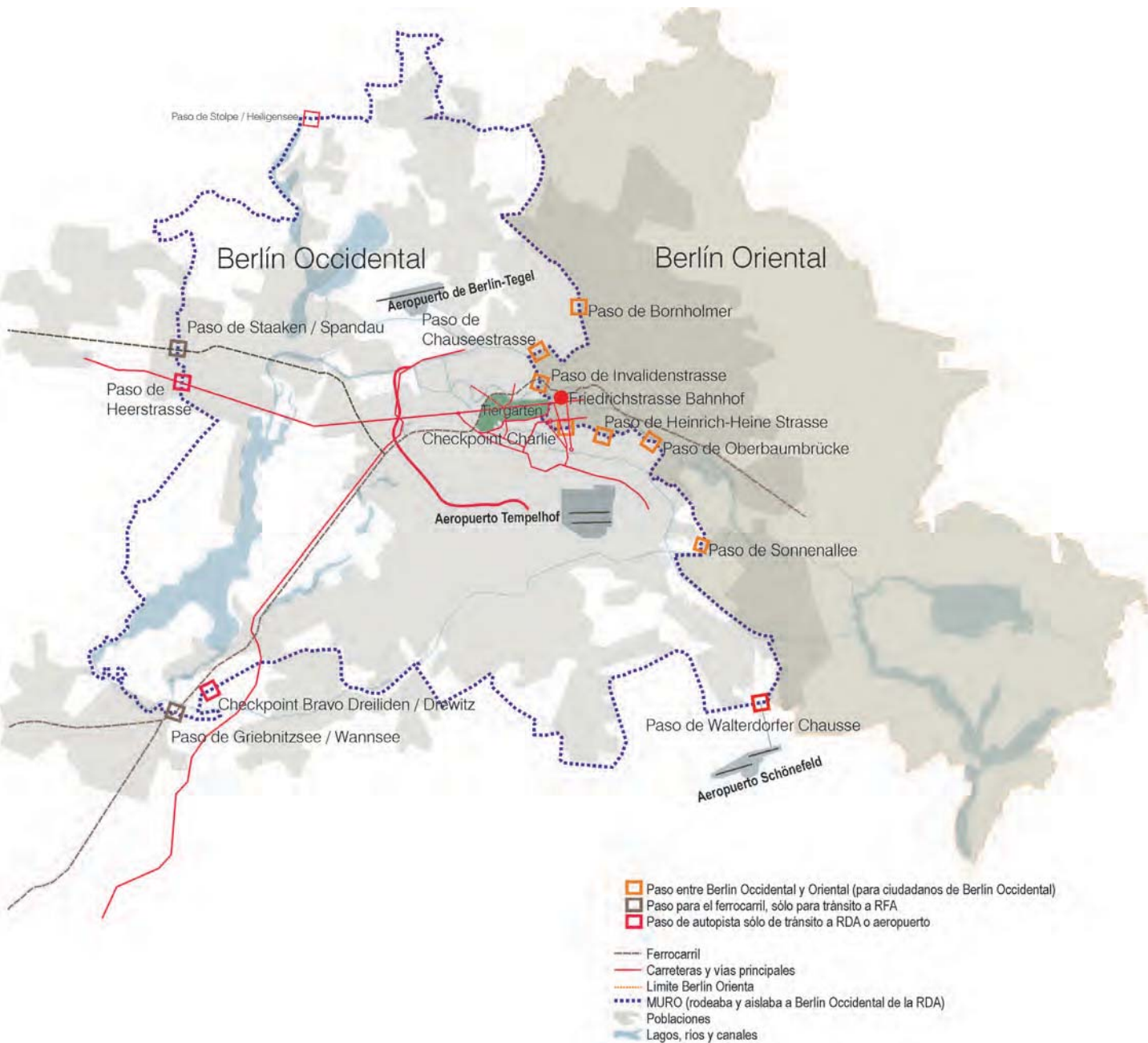
construcción del muro el 13 de agosto de 1961, el aislamiento absoluto de Berlín Occidental.

Berlín oriental (la zona de Berlín ocupada por los soviéticos) se convierte en la capital de la RDA, y la RFA traslada su capital a Bonn. El Berlín occidental, resultado de la suma de las partes ocupadas de los aliados, queda extrañamente inmerso en el interior de otro país, la Alemania comunista. Finalmente este hecho se hace más dramático, en 1961 cuando la ciudad de Berlín Occidental está absolutamente rodeada por un muro que intenta evitar la entrada de la población del bloque comunista a la Alemania capitalista. Se crean las llamadas *puertas de tránsito*, una especie de pasos fronterizos en los que se permite la salida a la población de Berlín Occidental, pero únicamente para llegar a Alemania Federal, no estando permitido parar en la RDA [Fig. 2].

En la representación cartográfica que acompaña a la línea de tiempos (ver Fig. 1) se pueden comprobar los numerosos cambios que ha sufrido el territorio alemán, desde la unificación de estados que comienza en 1871 hasta la ocupación-división de la posguerra por parte de los aliados en 4 bloques, para culminar en la separación de las dos Alemanias, donde Berlín occidental quedaría aislado, absolutamente rodeado por la soviética República Democrática Alemana -RDA-.

En 1986 Berlín es una ciudad dividida, y a la vez aislada dentro de la Alemania Comunista, y este hecho tan significativo para la vida de sus habitantes condicionará y acrecentará determinadas peculiaridades de la geografía de la ciudad. En la película es realmente significativo las constantes referencias a esta irregular situación urbana que configura un

[Fig. 2] Berlín en 1986 durante el rodaje de la película. Geografía y puertas de la ciudad



Wenders intentó rodar algunas localizaciones de la película *Der himmel über Berlin* en Berlín Oriental. Para él era muy importante recoger la realidad de la ciudad, las dos partes en las que fue dividida. Aprovechó que conocía al Ministro del Cine de Alemania Oriental para obtener el correspondiente permiso. Cuando contactó con él hubo un primer momento en el que parecía iba a conseguir el permiso para rodar, pero en el instante en el que expuso el argumento de la película, unos ángeles que sobrevuelan Berlín, que son invisibles y además son capaces de atravesar el muro, obtuvo una rotunda prohibición. Es normal que esto ocurriera ya que el muro era un tema tabú en la Alemania Oriental.

Wenders tuvo que rodar a escondidas las localizaciones próximas al muro, incluso las visiones lejanas del Berlín Oriental, lo que nos da una idea de lo delicado de este tema en la Alemania de 1986. Incluso tuvo que reproducir un trozo de muro para rodar una escena en la que los ángeles están en la llamada '*Niemans land*' (tierra de nadie), ya que en esa zona era absolutamente impensable rodar. Debemos recordar que el muro de Berlín en realidad estaba constituido por dos lienzos casi paralelos, separados por la llamada '*tierra de nadie*'. Superar el muro no era tan complicado, como lo era atravesar este lugar plagado de minas, focos, alambradas, sensores de movimiento e infrarrojos y torres de control.

paisaje muy peculiar. Hemos comprobado en el mapa de tiempos la extensa huella temporal que supuso la existencia del muro, (ver Fig. 1). En el pensamiento colectivo podría parecer que la destrucción y devastación provocada por la guerra, en cuestión de tiempos, es más amplia que la ocasionada por el muro, sin embargo el tiempo de aislamiento provocado por este último es mucho mayor que el de las dos guerras juntas, de hecho es más del doble.

No hay que perder de vista que se trata de una película realizada en 1986 y que toda ella está impregnada de esa tensión permanente que envuelve a la ciudad debido a la existencia de un muro divisorio que aísla un Berlín aún roto por las consecuencias de la guerra. De alguna manera el muro es una pieza más de la película, el hilo conductor de historias y lugares que tiene lugar en torno a él., introduce argumentos y localizaciones fundamentales. Para Wim Wenders el muro tenía el interés de ser testimonio *vivo*, el aliciente de una historia reciente de Alemania. El muro se convierte de este modo en uno de los lugares documentados por el director, demoliéndose tres años después del rodaje. No sabemos si de alguna manera Wenders ya intuía su desaparición, o como dice Marion en la película, '*era imposible recorrer la ciudad sin que en algún momento te toparas con un trozo del muro*'. Es significativo cómo un elemento que rompió la vida de un país y en especial la de una ciudad, incluso años después de su desaparición, continua siendo una huella imborrable. En cierto modo se tardarán años en recorrer la ciudad sin que se perciban las dos partes de Berlín, incluso puede ser que esta cicatriz nunca llegue a desaparecer del todo. Wenders es un testigo de excepción de esta fractura, de esta tensión y de la existencia paralela de estas dos ciudades.

Estas son las circunstancias geográficas y físicas en las que

se encuentra Berlín cuando se rueda la película *Der himmel über Berlin*, una ciudad isla dentro de otro país. En el mapa *Berlín en 1986 durante el rodaje de la película. Geografía y puertas de la ciudad* [Fig. 2], se puede observar que la ciudad de Berlín Occidental es una auténtica isla dentro de otro estado (RDA), rodeada de un muro que sólo se podía atravesar hacia el otro Berlín por las llamadas *puertas de paso*. Las puertas de paso sólo podían ser utilizadas por los ciudadanos del Berlín Occidental, y a través de las llamadas *autopistas y ferrocarriles de tránsito*, trasladarse directamente a la Alemania Federal sin apenas detenerse en la Alemania comunista.

Por todo esto, Berlín tal y como nos decía Wim Wenders se constituye como una *ciudad-isla*, donde la gente aprende a vivir aparte del mundo. Un lugar especial que atraía en especial a artistas, escritores, músicos,... Berlín en la década de los años ochenta se convirtió en un lugar de creación sin igual, una ciudad con un ambiente y un paisaje especial que Wim Wenders recoge en la película.



Der Himmel über Berlin, 1987.

Wim Wenders & Peter Handke

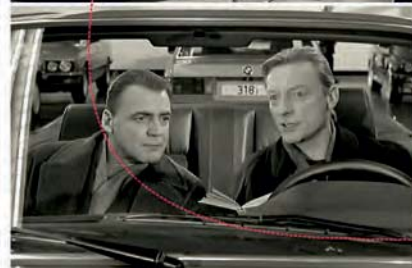
Sinopsis

Unos ángeles guardianes sobrevuelan la ciudad de Berlín. Nadie puede verlos excepto los niños, que atónitos miran hacia el cielo. Los ángeles son capaces de contemplar todo lo que ocurre en la ciudad, van de un punto a otro en un instante, atraviesan muros, e incluso se adentran en los pensamientos más profundos de los humanos a los que observan. Los ángeles residen en la Biblioteca Estatal de Berlín (Staatsbibliothek zu Berlin), el lugar donde su existencia se vuelve más completa, ya que en ella se produce una polifonía de pensamientos, conocimientos y sentimientos humanos a los que sólo ellos pueden acceder. De entre todos los ángeles encontramos a dos compañeros que conversan habitualmente sobre lo que han observado a lo largo del día. Estos dos ángeles reciben el nombre de *Damiel* (Bruno Ganz) y *Cassiel* (Otto Sander).

Uno de estos encuentros se produce en un concesionario de coches, sentados en el interior de un descapotable. Allí los dos ángeles se cuentan lo que han anotado en su libreta a lo largo de la jornada. Comentan acciones del presente, pero también las enlazan con situaciones e historias del pasado, como el vuelo en globo de Francois Blanchard sobre Berlín o las Olimpiadas de 1936. Este es el primer momento en el que *Damiel* le transmite a su compañero *Cassiel* todo lo que le atrae de la existencia de los humanos, el poder sentir, co-



Biblioteca estatal

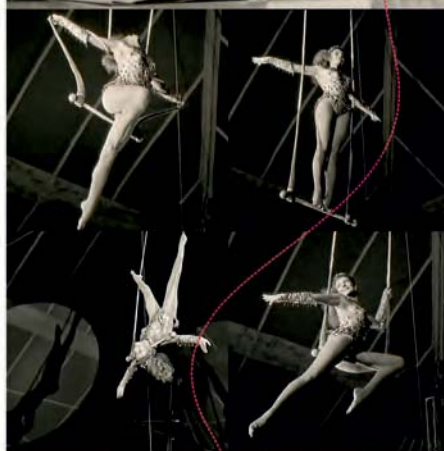


mer, beber o simplemente descansar tras un duro día. Cualquier nimiedad de la existencia cotidiana de los hombres le resulta más excitante que su existencia infinita.

Tras varios saltos por la ciudad *Damiel* aparece en un lugar donde unos niños juegan, y al girarse observa asombrado la presencia de una carpa de circo con un elefante junto a ella. Cuando se aproxima al lugar para adentrarse en el interior del circo, el ángel *Damiel* observa asombrado a una trapeceista, *Marion* (Solveig Dommartin) con alas de plumas que sobrevuela en su trapecio el espacio. Durante el ensayo uno de los trabajadores comenta el inminente cierre del circo por falta de fondos. La trapeceista se lamenta de ello, baja del trapecio y se dirige a su caravana. *Damiel* la sigue, maravillado, ensimismado en los pensamientos de la joven.

Al acceder al interior de la caravana no sólo se limita a escuchar los sentimientos de la trapeceista, también observa con detenimiento todos los objetos personales que componen su vida, todos los detalles, fotos, recuerdos, que forman parte de su existencia. *Damiel* se siente ya no sólo seducido por la posibilidad de sentir y experimentar una vida humana, sino por un nuevo sentimiento de atracción hacia la joven. A partir de ese momento sus pensamientos se centran en la trapeceista.

Paralelamente, *Cassiel*, es el ángel protector de un anciano llamado *Homer* (Curt Bois) que se proclama así mismo como *narrador de la humanidad*. Su figura tiene que ver con la tradición oral, con aquel que cuenta historias que sucedieron en otro tiempo y reclama la atención de los que le siguen. Este anciano aparece en varias ocasiones, en dos localiza-





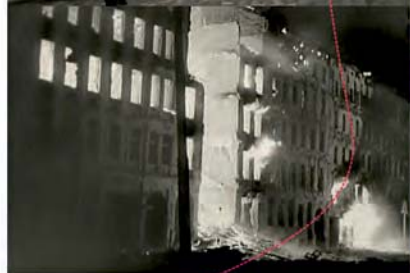
ciones claves de la película: la Biblioteca Estatal de Berlín -*el hogar de los ángeles*- y la Potsdamer Platz, símbolo de la edad contemporánea en Alemania y en concreto de Berlín. La Potsdamer Platz también se convirtió tristemente en símbolo de los desastres de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, ya que fue destruida casi en su totalidad, y a la vez ejemplo más visible de la división de Alemania, ya que fue atravesada por el muro, dejando un paisaje de inmenso vacío. Sin embargo la visión que se da de la Potsdamer Platz en la película no es tan triste o negativa, es símbolo de un lugar que reúne muchas de las cualidades que debemos buscar en una ciudad. Se trata de un depósito de memoria, el lugar donde el narrador hace mención a su pasado, donde sucede todo lo espontáneo de la ciudad, un lugar donde el paisaje de Berlín puede ser contemplado hasta la lontananza. Desde la plaza se puede ver el horizonte, se puede contemplar *el cielo sobre Berlín*.

En la película asistimos al rodaje de una película en Berlín, un tema recurrente en el cine del director alemán, es decir, dentro de una película se vea el rodaje o trabajo de otra película. También lo haría en *Lisbon Story*, 1994 (*Lisboa Story*) o en *The State of Things*, 1982 (*El estado de las cosas*). El rodaje de esta otra película se lleva a cabo en el interior de un antiguo búnker. El protagonista de la misma es el actor Peter Falk, haciendo de sí mismo, y reconocido por su interpretación como el detective Colombo en la serie de televisión. Curiosamente al tiempo descubriremos que Peter Falk tam-

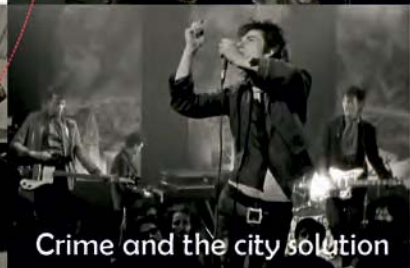
bién fue un ángel en su vida anterior, y como conocedor de esta realidad y de esta transición, percibe la presencia de los ángeles invisibles, lo que le permite aconsejarles sobre la decisión de transformarse en mortales.

La elección de los ángeles como personajes protagonistas hace que el director goce de una gran libertad para recorrer Berlín, mostrándonos la realidad de la ciudad, sus paisajes, sus vacíos, sus recorridos y su historia con una visión más amplia que la de un mortal. La película es un documento único del Berlín de la década de 1980, no sólo en lo que se refiere a la ciudad y su irregular fisonomía, por ella pasan míticos artistas como *Crime and the city solution*, y *Nick Cave and the bad seeds*, que actúan en varias escenas en el hotel Esplanade -hoy tristemente desaparecido-.

La película es un homenaje a la ciudad de Berlín y a una época con un ambiente único e irrepetible, recogiendo en sus escenas lugares tan significativos como la Biblioteca Estatal de Berlín y el edificio de la Filarmónica, ambos del arquitecto Hans Scharoun, y al mismo tiempo pequeños detalles del paisaje berlinés, como los vacíos urbanos, las medianeras, los espacios desolados originados por la guerra, los Imbiss -puestos callejeros de venta de comida- los autobuses de dos plantas, el metro o el tren, pero tan determinantes para la vida de la ciudad.



Nick Cave and the bad seeds



Crime and the city solution

la ciudad sobrevolada, lo lejano





Damiel humano

Recorrido



Finalmente el ángel *Damiel* expresa firmemente a su compañero Cassiel el deseo de iniciar una vida mortal, y tras esta declaración comienza su transformación en ser humano. La escena se desarrolla en la llamada *Niemans land* (*Tierra de nadie*), espacio entre las dos caras del muro- como clara metáfora del estado entre dos mundos contrapuestos. El ex ángel se despierta en una calle transformado ya en humano y experimenta todas las sensaciones que anhelaba. La película desde este momento cambia del blanco y negro al color, tal y como podemos observar en los fotogramas que acompañan este texto. Hasta este momento de la película el blanco y negro era símbolo de la visión del mundo que tienen los ángeles, ya que sólo perciben la esencia del mismo.

En este momento comienza un paseo nuevo de *Damiel* por la ciudad de Berlín, a través de un itinerario en el que disfruta de la experimentación de su nueva realidad mortal. En el trayecto se aproxima al emplazamiento del circo en busca de Marion, la trapecista. Tristemente descubre que sólo queda un vacío marcado en el suelo con la forma del circo. A partir de este momento se suceden escenas de Damiel y la trapecista Marion buscándose por la ciudad, hasta que casualmente se encuentran en el hotel Esplanade, en un concierto de Nick Cave, donde deciden unirse para siempre. Al día siguiente podemos ver a Damiel feliz en su nueva existencia humana, mientras ayuda a Marion a practicar sus ejercicios circenses. Como escribiera Julio Cortázar en su obra *Rayuela*, *...andábamos sin buscarnos, pero andábamos para encontrarnos.*²⁷

27. CORTÁZAR, J., *Rayuela*, edit. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2004, p. 11



La película acaba con una escena en la que el narrador, *Homer*, camina por la Potsdamer Platz de espaldas a la cámara y en dirección al muro. Mientras camina recita estas palabras:

*Muéstrame los hombres, las mujeres,
y los niños que me buscarán
a mí, a su narrador, a su cantor,
el que les da el tono,
porque me necesitan más que a nada en el mundo.
Nous sommes embarqués -(;Hemos embarcado!)...*

Queremos destacar una vez más el hecho de que es el proceso creativo del rodaje de *Der himmel über Berlin* lo que ha marcado la base para el proceso de investigación. Por una parte encontramos el propio argumento de la película y las múltiples posibilidades que da la elección de los ángeles como personajes protagonistas para contar una ciudad, y por otro lado la elección de lugares en trance de desaparecer que Wenders descubre recorriendo las calles de Berlín, situando en ellos escenas clave de la película. Esto es sin duda trascendental para la investigación, por los paralelismos que encontramos con nuestros *lugares olvidados*. Pero



si hay que primar algún aspecto debemos resaltar el momento fundamental en el que se descubre la aportación del escritor Peter Handke en la narración de la película, aunque este aspecto lo desarrollaremos ampliamente en el siguiente capítulo, ya que constituye la estructura fundamental de la investigación.

Debido en gran parte a la forma tan peculiar en que su guión fue desarrollado, *Der himmel über Berlin*, se rodó cronológicamente tal como está montada, es decir, siguiendo la secuencia real de las escenas, algo ciertamente inusual en la producción cinematográfica –de hecho, según Wenders, la película fue de algún modo como una road movie urbana, ya que las unidades de rodaje no dejaban de moverse recorriendo la ciudad, lo cual daba también la posibilidad de conocer todos los lugares más a fondo-. Hay muchos paseos e itinerarios dentro de la película, y casi todos ellos con una doble lectura, no sólo la de la experiencia física de recorrer una ciudad, sino la del paseo a la naturaleza interior de las personas que los habitan y de la memoria de los lugares. En muchas ocasiones se suma al paseo por la ciudad, el paseo al mundo interior que Wenders nos quiere contar, al conocimiento del alma humana y a los deseos más íntimos, tanto de los hombres como de los ángeles.

Para nosotros el cine de Wenders, pero en concreto *Der himmel über Berlin*, va unido a la propia ciudad en el tiempo real de su rodaje en 1986 pero también de una manera intemporal a toda su historia pasada. Entender Berlín es atender a Wenders, admirar la fotografía de Henry Alekan para la película y escuchar la poesía de Peter Handke en los diálogos. Intentaremos comprender Berlín, y así descubrir en el fragmentado uso de las escenas, la totalidad construida de la ciudad.

Con *Der himmel über Berlin* Wenders también nos habla de lo transitorio, de lo ambulante y nómada (el circo), nos habla del espectáculo y lo ficticio (rodaje de película), nos habla de la incomunicación con el de al lado y al mismo tiempo el mundo hiperconectado (muro de Berlín y aviones que traen actores de Hollywood). Es un mensaje y una visión de la ciudad rodada en 1986, pero tremendamente actual. Para nosotros se trata de una película que ha sabido crear un puente de tiempo entre finales de la década de los años ochenta y la actualidad.

Wenders trata de contar un Berlín a través de lugares olvidados o a punto de desaparecer que se convertirían en las localizaciones fundamentales de la película. Para Wenders estos significativos lugares cuentan mejor que ningún otro emplazamiento la ciudad de Berlín, en parte porque son terriblemente fuertes en esencia, pero dramáticamente débiles para el gestor de la ciudad, y por tanto frágiles para un futuro próximo lo que los hace muy sugerentes para ser imaginados de nuevo. Su existencia en tiempos venideros era por lo menos dudosa, y por esto Wenders intenta a través del cine ser un testigo excepcional de algo, y poder dotar a estos lugares de la inmortalidad que su propia naturaleza les acabaría por negar.

Wenders, con esta película, se convierte en el *Narrador de Berlín*. El último fotograma es una imagen del skyline de la ciudad con la frase TO BE CONTINUED - Continuará- superpuesta sobre el cielo de Berlín. Queremos pensar que el director nos está invitando con esta frase a que iniciemos nuestro propio viaje por la ciudad, en el que de alguna manera ya *estamos embarcados*, *NOUS SOMMES EMBARQUÉS*, como reza en los textos de la película.



Los personajes

Damiel (Bruno Ganz):

El ángel que se cuestiona su inmortalidad y decide cambiarla por la plenitud de la vida efímera de los seres humanos a los que ha contemplado desde que dieron sus primeros pasos sobre la tierra. El amor que siente hacia el personaje de *Marion* será el detonante para decidir humanizarse. El actor Bruno Ganz (Zürich, 1941) reconoce que este papel le marcó: *'a veces sentía que estaba haciendo algo extraordinario, y en algunos momentos incluso celestial'*¹. Para Ganz, interpretar a un ángel es interpretar a un ser del que no existen referentes, por lo que finalmente es de alguna manera no actuar o representarse a sí mismo.

Damiel representa el puente entre cielo y tierra, y la paradoja de cómo lo más dramático de la vida humana -su inevitable final- es al mismo tiempo verdaderamente fascinante, disponer de un tiempo de vida limitado como las ciudades.

Marion (Solveig Dommartin):

Es el contrapunto terrenal de *Damiel*, encarnado en una joven trapecista que trabaja temporalmente en el circo Alekan. Aun siendo humana, su trabajo le aporta atributos de ángel en algunas escenas, el poder balancearse en su trapecio y volar sobre los demás, como un ser etéreo. Como los otros seres humanos cuyos pensamientos son leídos por los ángeles, *Marion* siente una intensa soledad, pero es un sentimiento acompañado de la añoranza de un ser amado. Los monólogos de *Marion* son de Peter Handke -algunos escritos expresamente para la película, y otros extraídos del

1. RASKIN, R., *Wim Invents the Film While Shooting. An Interview with Bruno Ganz on Wings of Desire*, en revista Danish Journal of Film Studies nº 8 (diciembre de 1999), edit. Department of Information and Media Studies. Universidad de Aarhus, Dinamarca

libro *El Peso Del Mundo* ²- lo que les valió algunas críticas de quienes pensaban que el lenguaje poético y metafísico de Handke debería reservarse para los ángeles y haber sido cambiado por frases más prosaicas en boca de un personaje humano como Marion.

Cassiel (Otto Sander):

El ángel, compañero de *Damiel*, con quien comparte la experiencia diaria de observación de los seres humanos. *Cassiel* se convertirá en el confidente de los deseos de *Damiel*, de su amor por *Marion* y de su voluntad de tornarse humano. El personaje de *Cassiel* aporta a *Damiel* un interlocutor, y permite que este personaje se desarrolle por medio de diálogos, expresando sus reflexiones. En los diálogos entre *Damiel* y *Cassiel* se desvelan aspectos de la vida de los ángeles como su actividad, sus inquietudes, su actitud ante los humanos -entre la observación, la admiración y la compasión- o su memoria. *Cassiel* encarna también la idea del ángel no perturbado por los pensamientos que han transformado a *Damiel*. Una actitud que se va tornando más comprensiva al avanzar la película, hasta terminar por imitar a su compañero: en la película se eliminó una escena en la que al final *Cassiel* aparecía también transformado en humano.

2. HANDKE, P., *El peso del mundo: un diario* (Noviembre 1975 - Marzo 1977), edit. Laia Ediciones, Barcelona, 1984

Homer (Curt Bois):

Representa al personaje del narrador abocado a desaparecer, herencia plausible de la obra de Walter Benjamin, *El narrador*³, en la que se refiere a aquello que se narra porque brota de su propia experiencia o bien es un transmisor de mensajes heredados, así como un nexo con el pasado. Su escena más representativa es aquella en la que escuchamos sus reflexiones frente a la Potsdamer Platz, irreconocible tras la destrucción de las bombas y la construcción del muro que la atraviesa. A través de sus recuerdos se reconstruye la plaza mientras asistimos a la escena en la que se contempla el inmenso vacío en que quedó convertida. La elección del actor Curt Bois (1901-1991) no es casual. Se trata de un actor alemán exiliado en 1934 a los Estados Unidos ante la persecución nazi, donde desarrolló su carrera como actor en Hollywood. Los actores Otto Sander y Bruno Ganz dirigieron un documental sobre él (*Gedächtnis: ein Film und für Curt Bois Bernhard Minetti*)⁴.

El personaje de *Homer* en un principio fue pensado por Wenders como un arcángel, pero Peter Handke convenció al director para eliminarlo e introducir a *Homer* en su lugar, un narrador humano en lugar de un narrador inmortal. La memoria de *Homer* se convierte así en una mirada al pasado en primera persona, mucho más emotiva y directa que los recuerdos de los ángeles, que rememoran la Historia de la humanidad en mayúsculas.

3. BENJAMIN, W., *El narrador*, edit. Metales pesados, Santiago de Chile, 2008

4. GANZ, B. y SANDER, O. *Gedächtnis: ein Film und für Curt Bois Bernhard Minetti. Documental*, Common Film, Alemania Occidental, 1982

Peter Falk (Peter Falk):

Uno de los personajes más singulares y sorprendentes de la película por diferentes motivos: por una parte, se interpreta a sí mismo un actor reconocido que visita Berlín con motivo del rodaje en la que es el protagonista (incluso se hace referencia a su personaje más conocido, Colombo). De otro lado su condición de antiguo ángel que tiempo atrás decidió como *Daniel* asumir la mortalidad.

Su carácter afable y extrovertido, muy propio del estadounidense -que parece evocar la etapa americana de Wenders que acababa de concluir al iniciar la película, contrasta con el carácter de los habitantes de Berlín que aparecen en la película como seres acuciados por la soledad y el aislamiento.

Muchas de las reflexiones del personaje de Peter Falk que aparecen como *voz en off* son en realidad fruto de su improvisación. Se trata de ideas, pensamientos en voz alta que el actor grababa a partir de algunas frases sugeridas por Wenders o del mismo guión (por ejemplo la escena en la que tiene que elegir un sombrero, cuando habla de su abuela, cuando recorre el vacío de Anhalter Bahnhof,...). También el hecho de que aparezca dibujando se debe a la costumbre que el actor tenía de hacer esbozos durante los rodajes, de manera que hay una parte importante del verdadero Peter Falk en la película. Wenders pidió permiso al actor para introducir escenas en las que él apareciera dibujando y él aceptó.

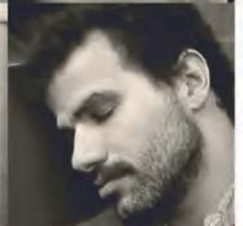
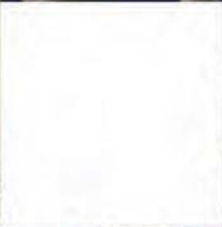
En las siguientes páginas se presenta un mosaico de los actores principales acompañados de muchos de los personajes que aparecen en la película. La película es para Wenders una suma y cruce de las vidas de los habitantes de Berlín.

Fragmentos de sus existencias y de sus pensamientos van componiendo la totalidad de la película. Todo es una suma de historias humanas entremezcladas con la observación y narración que de ellas hacen los ángeles.

CIELO Y TIERRA. Fragmentos de vidas en Berlín. Vidas de tiempos finitos en contraste con el Tiempo de los ángeles, universal y eterno



Ángel Damiel (Bruno Ganz)



Marion, la trapecista (Solveig Dommartin)





Ángel Cassiel (Otto Sander)



Homer, el narrador (Curt Bois)



Peter Falk, antiguo ángel (Peter Falk)



4. Las palabras de Handke se convierten en *las islas de Wenders*



La película *Der himmel über Berlin* (*El cielo sobre Berlín*) nos ha proporcionado una base sobre la que construir un nuevo atlas de la ciudad de Berlín, y por ello se hace necesario profundizar en la investigación de su proceso creativo, indagando sobre cómo el director convierte en una historia filmada la geografía de una ciudad. En este sentido ha sido un hecho trascendental para nuestro trabajo descubrir la figura de Peter Handke y su contribución a la película. En las palabras de Wim Wenders para la versión comentada de la película comentada que hiciera la productora *Filmmax* para España, encontramos una base fundamental para la estructuración del atlas. Las escenas comentadas por el director completaron la información que ya teníamos sobre el proceso creativo conjunto Wenders-Handke y nos han servido de arranque para comenzar a documentar la geografía de la ciudad.

Hemos reproducido en las paginas siguientes las partes de la película comentadas por Wenders. Los comentarios del director nos dan la clave para comenzar a profundizar y a estructurar la investigación. Gracias a ellos descubrimos lo que hemos llamado las *islas de Wenders*, los fragmentos de Berlín con los que el director compuso una visión personal de la ciudad. A través de la película comentada es posible recomponer la totalidad de Berlín a través de estos diez fragmentos veinticinco años después de que lo hiciera Wim Wenders.

1. WENDERS, W., *El cielo sobre Berlín* (DVD), Filmax, Barcelona, 2003. Comentarios del director incluidos en la edición DVD de la película.

A continuación podemos leer algunos de los subtítulos extraídos de la versión comentada para DVD de Filmax de la película *Der Himmel über Berlin*. Al principio de la misma, el director se presenta de la siguiente manera:

Hola, soy Wim Wenders y os hablaré un poco de Wings of Desire, una película que rodé en Berlín en 1986 después de ocho años fuera de Alemania, durante los cuales viví en los EE.UU. hice cuatro películas en inglés.

Así que Wings of Desire o Himmel über Berlin, en alemán, marcó mi retorno a mi propio país y a mi propio idioma.

Respecto al idioma, conté con la ayuda de mi amigo Peter Handke, que escribió el poema que abre la película y otras escenas de la misma.¹

Con esta introducción descubrimos por primera vez la figura de Peter Handke, y comenzamos a trabajar profundizando en la contribución del escritor austriaco a la película.

Amo Berlín.

Si volví a Alemania desde EE.UU. fue por Berlín. Berlín era un planeta aparte. En esa época aún era una isla. No era Alemania, sino un lugar extraño, una tierra de nadie en medio de la nada.

Así que volví allí y comencé a redescubrir Berlín. Entonces se decidió que si no rodábamos una película, la compañía se hundiría, y dijimos: 'Venga, vamos a hacerla en Berlín.'

No había filmado allí desde mi primera película, que fue Verano en la ciudad. De manera que caminaba por Berlín, intentando buscar el modo de hacer una película en Berlín, que al mismo tiempo fuera una forma de hablar de Berlín. Y pensé que quizás los niños podrían ser los actores principales, protagonistas.

Iba a pasear cada día, tomé muchas notas. Estaba buscando el argumento. De alguna manera quería que la ciudad sugiriese un argumento.

El proceso creativo de la película supone una aportación fundamental a este trabajo, ya que la manera de operar de Wim Wenders para comenzar la producción de *Der Himmel über Berlin* es comparable a nuestra manera de cartografiar de nuevo la ciudad. La película está realizada por estratos, por adición de múltiples fragmentos que unidos conforman una unidad superior, que no es otra que la ciudad de Berlín. Tal como venimos hablando a lo largo de este trabajo, la ciudad de los fragmentos nos acerca más a una realidad múltiple y cambiante. Podemos decir que el conjunto de fragmentos permite confeccionar un atlas de la ciudad en el que cada cual puede obtener una lectura de la ciudad desde una perspectiva diferente.

A medida que se ha ido avanzando en la investigación hemos ido descubriendo que el director alemán trabajó de la misma manera al crear la película, construyendo un atlas con una nueva cartografía filmada de Berlín a través de múltiples fragmentos. Vamos a ir desgranando las distintas capas que componen la película para después ver el conjunto como una superposición de distintos elementos. La película, en definitiva, es una imbricación magistral de lugares -en muchos casos olvidados- de la ciudad, personas y palabras, que unidas son capaces de contar una ciudad: Berlín en la década de 1980.

En uno de mis cuadernos encontré una nota:

‘¿Ángeles? ¿Ángeles guardianes?’

‘¿Como protagonistas?’

‘¿Ángeles guardianes como protagonistas?’

Pensé en ello un tiempo y luego llamé a Peter Handke, a quién iba a llamar de todas maneras para preguntarle si podía ayudarme con la película. Le dije que no tenía el argumento muy elaborado. De hecho, no tenía argumento. Iba a rodar una película aquí en Berlín, de forma bastante espontánea.

Peter dijo de inmediato: ‘No voy a ayudarte, no voy a escribir el guión. La última cosa que quiero hacer ahora es escribir un guión.’

Yo dije: ‘Espera, deja que te diga lo que quiero hacer.’ Y le expliqué un argumento muy básico por teléfono:

Un ángel ronda por la ciudad, o quizás habría varios ángeles, se enamora y entonces se convierte en un ser humano.

‘¿Te parece una tontería?’

Y Peter dijo: ‘No, qué va, suena interesante. Pasa a verme.’

Así que fui a verle a Salzburgo.

Discutimos la idea un poco y Peter mantuvo que no iba a escribir el guión. Pero dijo: ‘Si quieres hacer el guión y lo vas a escribir tú mismo, me das un número indeterminado de escenas, 10 como máximo, me describes esas escenas y o te escribo el diálogo, pero es todo lo que voy a hacer.’

Empecé a trabajar sólo con esas notas. Busqué localizaciones, y la mayoría de las escenas proviene de ahí, ya que fueron escritas para ciertos lugares que me gustaban de Berlín.

El día del rodaje se acercaba y todavía no tenía guión. Luego llegó la primera carta de Peter. Había escrito dos escenas. Así desarrollamos una cierta libertad y gané una gran confianza en la película por lo que respecta a la forma, que me permitió lanzarme a esta aventura junto a Peter.

Este comentario de Wenders muestra que la estructura fundamental de la ciudad de Berlín en la película es una visión cruzada del trabajo del director y del escritor Peter

Handke. Una película estructurada a partir de lugares y palabras; *lugares olvidados* y textos líricos para una ciudad en transformación.

Cuando los ángeles se sientan por primera vez en ese coche, era la primera escena con diálogo. Y era la primera escena que Peter había escrito. Trata de las experiencias del día anterior. Siempre toman notas e intercambian las experiencias del día anterior. Ese era el primer diálogo largo que Peter había escrito. De los diálogos que Peter había elaborado, entonces sólo tenía el primero y el siguiente.

*Continuaron llegando por correo, y esos diálogos se convirtieron como en **nuestras islas**. En el momento de realizar la película, debía ir de una a las otras. Sabía que tenía puntos de apoyo en los diálogos de Peter, y debía llegar de uno al otro con mi propia escritura.*

*Sabía que había **Otra isla** y que sólo debíamos volar hasta allí. Sin instrumentos. Siempre que llegábamos a uno de los diálogos de Peter, me sentía muy seguro. Entre ellos, debíamos volar a oscuras, con mis propios diálogos, porque nunca me he considerado un gran guionista.*

Wenders habla con frecuencia de las islas como esos lugares olvidados cargados de energía en torno a los que debería narrarse una historia, y al mismo tiempo considera *islas* los fragmentos de guión escritos por Peter Handke, en el sentido de lugares de seguridad en un proceso a la deriva. Vemos en las palabras del director, que una película sin guión establecido, sin *storyboard*, sólo con la idea previa de una ciudad -Berlín- y de unos ángeles que la recorren, puede configurarse poco a poco, día a día, mediante la suma de distintas aportaciones.

Aunque sabemos de la existencia de diez islas por los comentarios de Wenders, no existe ningún documento que

identifique explícitamente cuáles son. Establecemos, pues, la siguiente deducción: tenemos la seguridad de que una de las *islas* es el *Concesionario de BMW* donde los ángeles aparecen por primera vez intercambiando experiencias. También sabemos con certeza que las palabras con las que empieza la película son obra de Handke. Así que indagando los poemas y las grabaciones podremos deducir una a una las diez islas de las que nos habla Wenders.

La película se estructura a partir de la superposición de los lugares de Berlín que Wenders ha seleccionado en sus paseos y que ha enviado a Handke para que los complemente con sus diálogos. El escritor dejó muy claro a Wenders que sólo escribiría textos para diez escenas como máximo. He aquí las diez islas, los diez fragmentos de Berlín, diez lugares especiales de Wim Wenders para ser acompañados por los textos de Peter Handke.

El poema con el que comienza la película, *Cuando el niño era niño*, introduce la escena que arranca en las medianeras de unos edificios, a las que se acerca la cámara sobrevolando el Centro Internacional de Congresos desde la Funkturm, o Torre de la radio. Las escenas siguientes, suma de pensamientos e imágenes de la vida cotidiana de muchas personas, están acompañadas de nuevo por el mismo poema *Cuando el niño era niño*. De ahí que el espacio urbano de los bloques con las medianeras vistas orientadas al vacío de la *Stadtring* constituya otra isla.

La biblioteca era uno de mis lugares favoritos,

Este comentario nos desvela que *la Biblioteca Estatal de Berlín*, edificio en el que habitan los ángeles en la película,

es un lugar muy especial para Wenders, lo que nos lleva a pensar que si encontramos asociadas a él las palabras de Handke podremos establecer la teoría de que es otra *isla*.

Sobre todo en la biblioteca, que en mi imaginación, era el lugar donde los ángeles vivían y se sentían como en casa. La idea principal tras las voces no era tanto que se comprendiesen, sino que fuesen como una música del conocimiento humano y de todo tipo de fuentes, literatura, ciencia, matemáticas, todo tipo de materias. Aquí quizá hay hasta 7 capas diferentes de voces.

Las voces solapadas de la biblioteca de la que habla Wenders son una música formada por diversas fuentes. Segundos más tarde aparece en la película un nuevo personaje, Homer (Curt Bois) que recita el poema de Handke *El Narrador*. Una nueva *isla* para nuestra relectura de la ciudad de Berlín.

El poema del moribundo era mi favorito de lo que Peter escribió para nosotros. Me encantaban todas y cada una de sus palabras. Este puente ya no existe. Lo echaron abajo y lo sustituyeron por un puente moderno.

Ya tenemos otro lugar al que Peter Handke puso palabras. El poema *El moribundo* pone sonido a una localización muy especial para Wenders: *el Puente Langenscheidtbrücke*, un puente que conduce al barrio de Kreuzberg, un lugar frágil y amenazado que el director no quiso dejar de documentar. Establecemos esta localización como una nueva *isla*.

Aquí estamos en medio de lo que ahora es la Potsdamer Platz. La próspera Potsdamer Platz.

En aquella época ese muro era impenetrable. Ninguno de los que hicimos la película creímos nunca que lo veríamos caer.

Por supuesto Curt tenía vívidos recuerdos de la Potsdamer Platz original. De los años 20 y 30, cuando vivía allí.

Era tan sólo una inmensa tierra de nadie. Las casas de detrás estaban en el sector este. Esas pocas caravanas de circo no las pusimos nosotros. Era una comunidad de artistas que vivían allí. Como era tierra de nadie mucha gente acampaba por allí libremente. Ni siquiera pusimos ese sofá. Ya estaba en medio de la Potsdamer Platz.

Más tarde, en postproducción, Curt me dio esta voz interior. Estos pensamientos que improvisó en su mayor parte.

Encontramos de nuevo un espacio de referencia para Wenders, la Potsdamer Platz, y al final de la escena de nuevo las palabras de Handke, a través de un fragmento del poema *El Narrador* recitado por Homer. Los recuerdos que el propio actor Curt Bois tenía de la plaza en los años 20-30 se superponen a los versos de Handke. *Potsdamer Platz* se revela como otra de las islas de la película.

*Cuando el niño era niño,
jugaba con entusiasmo
y ahora sólo se sumerge en algo,
si ese algo es su trabajo.*

En esta escena trabajamos con niños. Con los niños la línea entre el profesional y el amateur no existe. Por supuesto hay niños que son actores profesionales. Pero siempre me preocupó rodar con niños que hubiesen hecho otras películas.

La escena de la que habla Wenders muestra una función del circo para niños. De nuevo un fragmento del poema *Cuando el niño era niño* induce a pensar que el lugar donde se sitúa el circo es otra de las *islas* de Wenders. El circo ya ha apare-

cido anteriormente, en el minuto 23:45 de la película, cuando el ángel *Damiel* observa la carpa y el elefante por primera vez desde el bloque de viviendas contiguo. El circo es una de las *islas* más complejas y que más se repite a lo largo de toda la película.

Esta escena la filmamos en otro edificio precioso. Era uno de mis lugares favoritos en Berlín, pero ya no existe. Lo derribaron al cabo de 10 años, por desgracia. Era el Hotel Esplanade, o lo que quedaba del hotel Esplanade, la sala de conciertos que había en su interior.

Lo derribaron y sólo conservaron la Kaisersaal. Gracias a una gran inversión, fue desplazada unos 100 metros y ahora está bajo el Sony Center.

Este grupo es Crime and the City Solution, con el cantante Simon Bonney. A primeros de los 80 existió un grupo legendario: Birthday Party. De Birthday Party surgieron dos grupos. Uno, Crime and the City Solution, el del cantante Simon Bonney. El otro grupo fue Nick Cave and The Bad Seeds. Los dos eran grupos de culto en Berlín, y tenía que filmar a los dos. No podía quedarme sólo con uno.

La sala de baile del hotel Esplanade era un lugar fabuloso. Cuando la derribaron, lloré. Me hubiera gustado que la conservaran, como se hizo con la Kaisersaal.

Con estas palabras Wenders nos da la pista de lo que podría ser una nueva isla, *el hotel Esplanade*, un lugar legendario de Berlín amenazado en el momento del rodaje de la película y que quedó en pie casi milagrosamente después de la 2ª Guerra Mundial. Se trata de otra localización fundamental para el director, en la que encontramos un texto trascendental de Handke, *Ahora sé que eres tú*, recitado por *Marion*, la trapezista (Solveig Donmartin) la primera vez que ve al ángel *Damiel* ya transformado en hombre. Wenders describe el momento de este modo:

Esta escena era un clímax dramático para ambos, y la habían ensayado mucho. Para Solveig era una escena difícil porque tenía un texto alemán complicado. Es otro de los fragmentos que Peter Handke escribió para la película por pura intuición ya que no tenía guión alguno. Yo le describí más o menos la idea de la película, pero nunca llegó a haber ningún guión.

Peter es un observador muy agudo y objetivo de la realidad y tiene una prosa que parece tallada en piedra. Es extremadamente precisa. No sé cómo resultará traducida pero en alemán no hay nada parecido a su estilo y a su precisión en la literatura contemporánea. A principios de los 70, cuando apareció, se le consideró un revolucionario, pero ahora es casi el escritor más clásico de la lengua alemana. Para mí es casi nuestro Goethe contemporáneo. Su alemán es impecable, maravilloso.

Siempre me ha parecido que Peter aborda el acto de escribir de manera similar a como yo abordo el cine. Siempre me pareció que llevábamos una especie de vidas paralelas. Si observaba lo que hacía Peter, siempre estaba extrañamente conectado con lo que hacía yo.

De las palabras de Wenders se desprende que el texto de Marion para esta escena en el bar del *hotel Esplanade* es un ejemplo claro de la contribución de Peter Handke a la película.

Y por supuesto, no podíamos rodar en la zona de tierra de nadie del muro. No se podía ni considerar la posibilidad de filmar cerca de muro. Así que tuvimos que construir una sección del muro, por desgracia.

Unos 150 metros de muros, porque en realidad eran dos muros. Dos muros y la zona minada de tierra de nadie entre ellos. Lo peligroso no era saltar el muro, sino correr de un muro al otro. Esa era la zona mortífera.

Así que tuvimos que construir un trecho largo de los dos muros separados por la zona de tierra de nadie.

La localización de la llamada *Tierra de nadie* es muy especial, ya que se produce en el lugar entre los dos Berlines, el vacío más singular del Berlín de esta época. Un lugar que no pertenece a nadie, inhabitable, inaccesible y que rodea todo Berlín occidental separándolo radicalmente del resto del mundo. Parece el lugar perfecto para que el ángel Damiel recite el texto de Handke *Ahora o nunca*, con el que trasmite a su compañero el ángel Cassiel el ferviente deseo de empezar a vivir una vida mortal. Un lugar de transición, un espacio como el limbo, entre dos mundos, el lugar de la transformación del ángel en mortal. Este lugar es especial, ya que como comenta Wenders se tuvo que recrear ex-novo. De hecho se trata de la única escena de toda la película que no está rodada en un escenario estrictamente real. Creemos que este lugar que es límite y a la vez lugar de nadie es una localización fundamental para el director, y al estar acompañadas de un texto de Handke se convierte en una nueva *isla* de Berlín.

Si recordamos, el acuerdo al que llegaron director y escritor se basaba en que Handke estaba dispuesto a poner texto a diez localizaciones preseleccionadas por Wenders. En los comentarios del director a la película hemos encontrado las huellas de ocho localizaciones – *Las medianeras de Stadtring*, *el Concesionario*, *la Biblioteca Estatal de Berlín*, *el Circo*, *Potsdamerplatz*, *Langenscheidtbrücke*, *el hotel Esplanade* y *la Tierra de nadie* –, por lo que aún faltan por localizar dos *islas* más.

Nos aproximamos de nuevo a la película buscando siempre el paralelismo entre espacios significativos de referencia para el director y textos con la autoría de Handke. Hay dos localizaciones más que pueden ser consideradas también como *islas*. La primera de ellas es un lugar llamado

Gleisdreieck, traducido literalmente como *triángulo de vías*. Es un gran vacío por el que discurren infraestructuras. Allí el ángel Cassiel recita un monólogo, *Las Fronteras*, en el que hemos percibido la estructura narrativa de Peter Handke.

La última *isla* es *Lohmühlenbrücke*, un puente situado al suroeste de Berlín sobre el canal de Neukölln. Este puente, en la orilla este, estaba interrumpido por el muro que aislaba la ciudad. En el diálogo que los ángeles mantienen en esta localización podemos reconocer otro texto de Peter Handke, *Al principio de los tiempos*, con el que los ángeles describen su visión del mundo desde antes de que el hombre apareciera en la Tierra.

Con estas dos últimas localizaciones cerramos la búsqueda de las *islas de Wenders*, que no son las únicas localizaciones de la película, sino aquellas fundamentales para entender el trabajo conjunto del director y de Peter Handke. Estas islas resumen la visión de la ciudad de Berlín reinterpretada por Wim Wenders en 1987.

Nos gustaría detenernos en las palabras de Wenders acerca de Berlín y del trabajo con Peter Handke durante una entrevista con Jochen Brunow, un año después de estrenarse la película:

Sí, en la película hay elementos de guión fragmentarios, que no son más que intentos míos de dar una estructura al conjunto. Pero también hay diez textos de Peter Handke que elaboramos juntos al principio del proyecto. Yo expliqué a Peter mi rudimentaria idea de historia. Este argumento podía explotar en cualquier momento y desarrollarse, porque los ángeles que aparecían podían ponerse en cualquier

*situación imaginable. Así el problema de la historia no era imaginar algo, sino encauzar las ideas.*²

Existen distintos tipos de textos aportados por Peter Handke a la película, que hemos clasificado en torno a cuatro grandes diálogos denominados de la siguiente manera:

Diálogo 01 - *Dejar que todo ocurra*, diálogo que mantienen los dos ángeles en la *isla* del concesionario.

Diálogo 02 - *Al principio de los tiempos*, diálogo entre los dos ángeles en la *isla* del puente de Lohmühlenbrücke.

Diálogo 03- *Ahora o nunca*, diálogo que mantienen los dos ángeles en la *isla* de Tierra de nadie.

Diálogo 04 - *Alas muy diferentes*, diálogo que el ángel Daniel, mientras busca a Marion ya transformado en humano, dirige al ángel Cassiel.

Entre los textos aportados por Handke están también los poemas, entre los que encontramos los siguientes:

Poema 01 - *El Moribundo*, recitado en la *isla* de Langenscheidtbrücke, entre el moribundo y el ángel Daniel.

Poema 02 - *Las Fronteras*, recitado por el ángel Cassiel en la *isla* de Gleisdreieck.

Poema 03 - *Sé que eres tú*, recitado por Marion en el Hotel Esplanade cuando ve por primera vez al ángel Daniel ya transformado en hombre

Poema 04 - *Ahora sé lo que ningún ángel sabe*, recitado por el ángel Daniel ya humano, tras la primera noche que pasa con Marion.

2. BRUNOW, J., *Muros y espacios libres. Entrevista a Wim Wenders*, en revista Text + Kritik, Munich, 1988

Además de estos, existen dos grandes poemas que hemos llamado *poemas guía* porque se han fragmentado para recitarse a lo largo de la película y en varias *islas* distintas. Son dos grandes poemas que conducen la narrativa y marcan el ritmo de la película. Estos dos poemas son los llamados *Cuando el niño era niño* y *El Narrador*.

Cuando el niño era niño es recitado por Damiel, en el inicio de la película, en las *islas* de las medianeras y del circo. También lo recita en otra escena en la que recorre la ciudad de Berlín. Marion también recita un fragmento de este poema cuando sueña con el ángel Damiel en la *isla* del Circo. El poema *El Narrador* es recitado en varios fragmentos por Homer, en las *islas* de la Biblioteca y de Potsdamer Platz.



Resumen y estructura de *islas* y textos de Handke indicados con los mismos colores con los que aparecerá en el gráfico de la película o *Timeline*.

Para entender la relación entre las *islas* de Wenders y los textos de Handke se ha realizado un gráfico, consistente en un *Timeline* o línea de tiempo, en la que se superponen las dos capas fundamentales de la película: los lugares de Berlín elegidos por Wim Wenders y las palabras de Peter Handke. Ambas capas unidas conformarán las *islas* que representamos de esta manera gráfica. Este *mapa de tiempo* de la película pretende reunir la totalidad de las *islas*, relacionando los lugares de Berlín elegidos por Wenders con los textos aportados por Handke, y a la vez con los personajes que en ellas aparecen. Hemos ordenado las *islas* cronológicamente de manera que están numeradas en relación a la primera vez que aparecen en la película. Como ya hemos visto hay algunas *islas* que sólo aparecen una vez, y otras que hemos llamado *islas estructurantes* porque se repiten varias veces. Hemos optado por establecer el orden de las *Islas* de manera cronológica porque así es como Wim Wenders montó la película, en el mismo orden en el que fue rodada.

En el *Timeline* podemos ver la distribución en tiempos de las *islas en el total de la película*, con los instantes exactos en los que aparecen los distintos textos de Peter Handke. La línea roja nos ayuda a entender el recorrido en el tiempo que la película hace de *isla en isla*, y de alguna manera también el desplazamiento geográfico. Por ello, podemos observar cómo la *isla del Circo* es el centro geográfico sobre el que oscilan las demás localizaciones. Vemos que la aproximación es gradual, comienza en *las casas de la medianeras*, sigue por el *concesionario*, después la *biblioteca* y finalmente se llega al circo. Después se irá alejando por el resto de *islas* hasta concluir en *Potsdamer Platz*.

00:00:21 - 00:01:02 CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 1º PARTE
POEMA GUIA

00:08:38 - 00:09:33 CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 2º PARTE
POEMA GUIA

00:10:39 - 00:15:19 DEJAR QUE TODO OCURRA
DIALOGO

00:20:09 - 00:21:15 EL NARRADOR 1º PARTE
POEMA GUIA

00:34:53 - 00:37:16 EL MORIBUNDO
POEMA

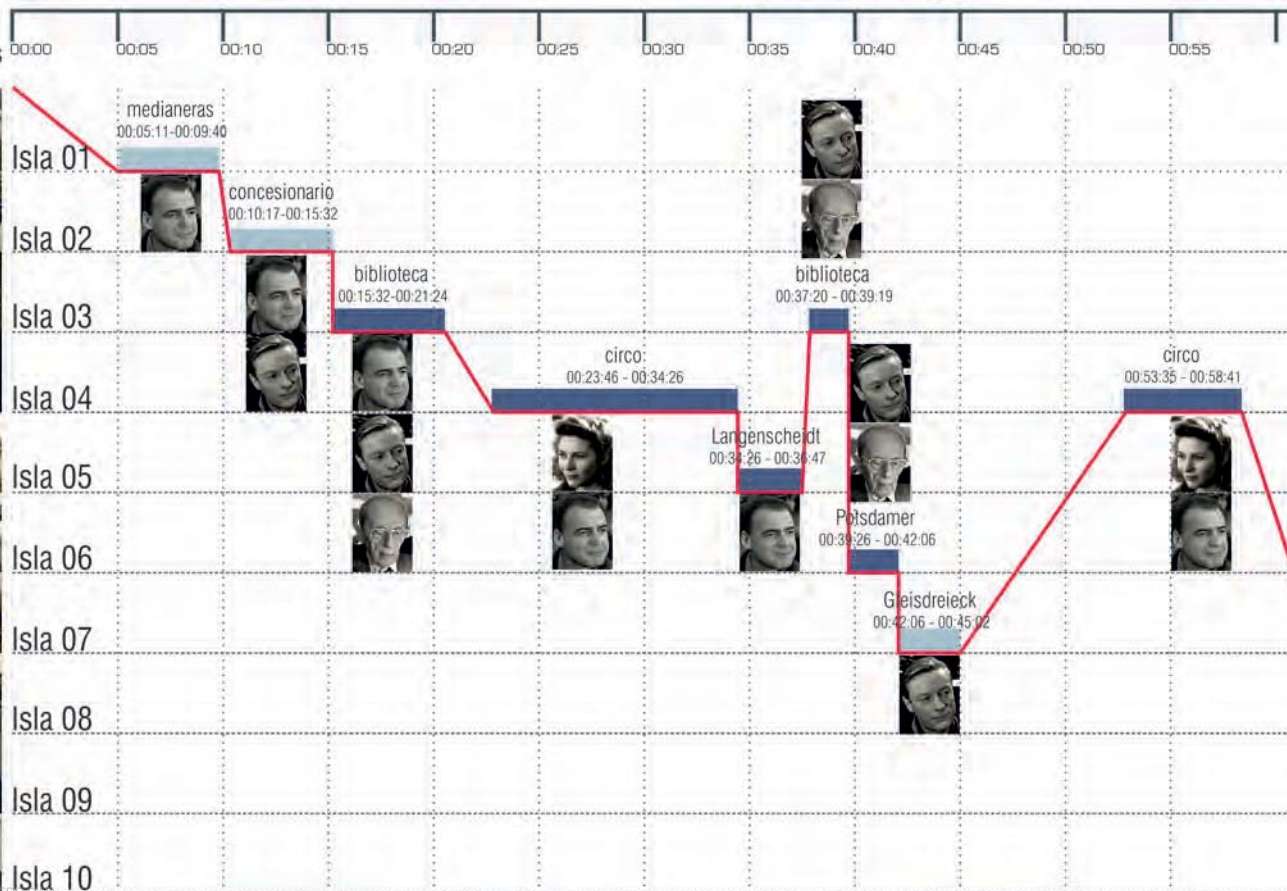
00:37:32 - 00:39:15 EL NARRADOR 2º PARTE
POEMA GUIA

00:40:41 - 00:42:01 EL NARRADOR 3º PARTE
POEMA GUIA

00:43:06 - 00:44:56 LAS FRONTERAS
POEMA

00:54:59 - 00:55:49 CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 3º PARTE
POEMA GUIA

tiempo en
hora:minutos



DE MÁLAGA

PETER HANDKE: **Poema guía** Poema Diálogo WIM WENDERS: **Isla estructurante** Isla

00:58:41 - 01:02:31 AL PRINCIPIO DE LOS TIEMPOS
DIALOGO

01:03:52 - 01:04:34 EL NARRADOR 4º PARTE
POEMA GUIA

01:21:49 - 01:22:14 CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 4º PARTE
POEMA GUIA

01:26:14 - 01:28:00 AHORA O NUNCA
DIALOGO

01:32:07 - 01:33:40 CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 5º PARTE

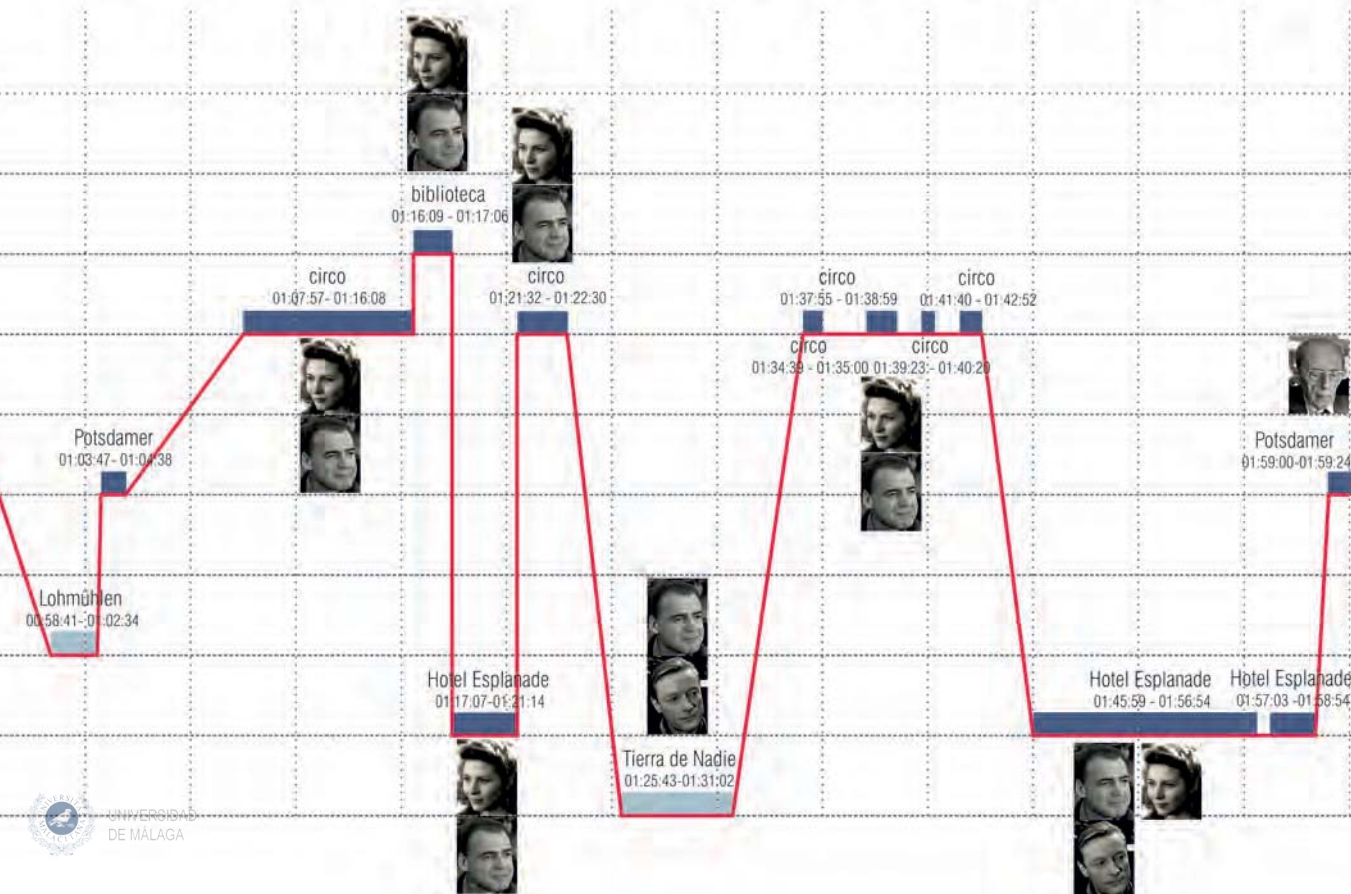
01:42:16 - 01:42:50 ALAS MUY DIFERENTES
DIALOGO

01:51:37 - 01:56:37 SÉ QUE ERES TÚ
POEMA

01:57:03 - 01:58:47 AHORA SÉ LO QUE NINGÚN ÁNGEL
01:58:53 - 01:59:16 EL NARRADOR 5º PARTE
POEMA GUIA

H A N D K E

01:00 01:05 01:10 01:15 01:20 01:25 01:30 01:35 01:40 01:45 01:50 01:55



W E N D E L S

Como hemos visto en el gráfico, el reconocer los diez textos de Peter Handke y poder cruzarlos con las diez localizaciones de Wenders es lo que nos ha permitido elaborar este *Timelime* de la película, en el que se muestra la estructura narrativa que mantiene toda la historia, las distintas localizaciones, los distintos personajes, las múltiples capas de tiempo y las múltiples escalas. Sólo una estructura tan firmemente construida entre Wenders y Handke será capaz de 'soportar' la complejidad de la historia y de la ciudad de Berlín.

Hoy en día, El cielo sobre Berlín es un verdadero documento histórico. La mayoría de los exteriores donde rodamos ya no existen. Diría que aparte de la biblioteca y de la estatua del ángel, todo lo demás ha desaparecido. No sólo han derribado el muro. En la explanada del circo ahora se levantan bloques de pisos. Todos los espacios vacíos que se ven en la película, ahora están llenos. El puente del motorista moribundo fue derribado. El lugar donde Daniel se convierte en humano ahora es un gran polideportivo. Todo ha desaparecido.

Viendo la película sería imposible reconocer el Berlín actual. Si alguien busca alguno de esos lugares no los va a encontrar.

La explanada del circo Alekan y la multitud de solares abandonados que había entonces por todo Berlín Este y Oeste han desaparecido.

Este espacio enorme, y los grandes espacios entre las casas hoy en día ya están llenos. Todos estos huecos hoy ya no existen.

Aunque Wenders deja claro con estas declaraciones en la versión de la película comentada que hiciera Filmax que quien busque estas localizaciones en la actualidad no encontrará en pie nada de ellas, nos parece un reto para nuestra investigación comprobar hasta qué punto los vestigios de aquel Berlín previo a la caída del muro que Wim Wenders documentó en *Der Himmel Über Berlin* siguen hoy vivos o

han condicionado el crecimiento de la ciudad, y hasta qué punto pervive aún la atmósfera de estos lugares olvidados que él denominó *islas* y se mantienen, como si fuesen restos arqueológicos, las capas de una historia anterior.

Vamos a viajar hasta la capital alemana 25 años después del rodaje de la película para documentar la evolución de las *islas* y lo que ha sucedido en ellas durante todos este tiempo.



5. Un atlas de Berlín a través de las diez *islas* de Wenders



Como avanzábamos en el capítulo anterior, cuando el director Wim Wenders se dispone a realizar la película *Der Himmel über Berlín* recurre al escritor Peter Handke para poner palabras a lugares especialmente seleccionados por él en Berlín. En las siguientes palabras podemos entender exactamente la importancia de la contribución del escritor, en relación a los poemas y diálogos que escribió para la película:

Son diez en total, diez poemas o diálogos que para Wenders se convierten en la tierra firme. Son sus islas, sus faros que iluminados en la noche guían los pasos de un lugar a otro. El proceso creativo de esta película es tremendamente interesante, valiente y admirable. Una película que se basa en la especificidad de una ciudad como Berlín y en unos diálogos que ponen poesía a esas localizaciones.¹

Para esbozar lo que se convertirá en un viaje a través de la geografía de Berlín captada en 1986 por Wenders, debemos definir los puntos principales de este itinerario. Estas *Islas* o localizaciones, puesto que fueron los lugares seleccionados por Wenders como los espacios que definirían su visión de la ciudad, serán también los puntos neurálgicos en nuestro atlas, acompañados siempre de las correspondiente palabras de Handke.

1. WENDERS, W., El acto de ver. Textos y conversaciones. Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005

En el proceso de rodaje de la película, los diálogos de Handke, según leíamos en el capítulo anterior en palabras del propio Wenders, son como *islas*, lugares de tierra firme, puntos de apoyo, en los que se siente seguro dentro del mar de dudas que supone un rodaje sin guión. El director durante el rodaje, irá construyendo un itinerario filmico entre las aportaciones de Handke y de esta manera irá tejiendo su obra. Para Wenders es liberador trabajar sobre la ciudad más que delante de una máquina de escribir. La búsqueda de localizaciones para sus películas actúa como un agente catalizador que hace que la historia fluya y construya el argumento. Su capacidad de imaginar con anticipación la cámara recorriendo cada lugar captando sus cualidades plásticas convierte en una valiosa herramienta sus paseos por la ciudad en busca de referencias detonantes de una futura historia. Para el director, la relación entre el lugar, el movimiento de la cámara y el diálogo de los personajes es determinante. Gran parte del cine de Wenders se apoya en la atmósfera creada por la interacción de estos tres elementos.

En este trabajo hemos intentado seguir los pasos de Wenders y buscar en las localizaciones clave de la película nuestras propias *islas*, nuestras tierras firmes sobre las que construir todo un documento. De este modo hemos localizado los lugares y rincones particulares de Wenders y los hemos vuelto a recorrer en primera persona, veinticinco años después, construyendo así un atlas del Berlín actual.

Esta parte del trabajo es toda una exploración y descubrimiento de los lugares que Wenders rastreó en 1986, para comprobar cuáles de las cualidades que el director encontró en las *islas* de la película sobreviven 25 años después. Veremos volver a poner las palabras de Handke en los lugares de Berlín donde sonaron hace veinticinco años. Los faros

de los que habla Wenders han sido los hitos en nuestro viaje, acompañados de otros lugares que, aun no siendo las localizaciones a las que Handke pone expresamente diálogos, forman parte del mismo conjunto construido a partir de fragmentos.

Desde un punto de vista cartográfico, hemos intentado documentar gráficamente los lugares y las situaciones que se muestran en la película que Wenders ideó. El punto de partida, tal como lo fue para Wenders, consiste en reconocer las 'islas' creadas por Handke, esos puntos firmes que transmiten seguridad y confianza al cineasta para abordar el rodaje de la película. Intentaremos documentar esa geografía y representar los puentes de tiempo que Wenders introdujo en su obra.

Como ya hemos estudiado en capítulos anteriores, la identificación de estas diez localizaciones ha sido fundamental para iniciar nuestra investigación de campo. Las fuentes originales para este trabajo han sido la documentación escrita, entrevistas, artículos, y sobre todo la versión comentada de la película editada por Filmax. Una vez seleccionadas las diez islas o localizaciones fundamentales de la película, el siguiente paso ha consistido en localizar la situación geográfica de cada una de ellas. Este proceso es un minucioso trabajo de búsqueda escena a escena de aquellos fotogramas que desvelen algún dato, peculiaridad o elemento singular que nos ayuden a localizar en la ciudad estos lugares. A veces la puesta de sol, la placa con el nombre de una calle, un edificio destacado visto a lo lejos, o cualquier otro pequeño detalle nos ha ido apuntando hacia donde mirar.

Con todos los datos analizados, se ha confeccionado un

mapa de hipótesis de localizaciones que ha servido más adelante como guía para poder comprobar in situ si cada lugar rastreado era efectivamente el que hace años seleccionara Wim Wenders para rodar la película, así como leer su evolución a lo largo de los últimos 25 años.

El posterior viaje a Berlín nos ha proporcionado no sólo la comprobación de los lugares que habíamos supuesto, sino la localización de todos aquellos que no habíamos sido capaces de encontrar desde la distancia, como la Mehringplatz o el lugar de Waldemarstrasse en el que el ángel Daniel despierta convertido en humano.

Para cada isla tenemos desde un principio documentada su situación en 1986 gracias a la obra de Wenders, y el trabajo de campo en Berlín ha permitido documentar su estado actual, aquello que ha sobrevivido a estos veinticinco últimos años. Pero también se plantea en la investigación la necesidad de introducir un tiempo anterior al del rodaje para intentar ahondar en la memoria de los lugares seleccionados por Wenders. Leyendo toda la documentación que encontramos fundamental para entender la historia de Berlín, dimos con el escritor Franz Hessel, del quien se recoge un artículo en la obra recopilatoria de Antonio Pizza y Maurici Pla, *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*.²

Este hallazgo ha sido fundamental para entender la ciudad en el pasado. No sólo por las descripciones que Hessel nos da en su libro, sino por el hecho de que éste fue sido escrito como descripción de sus paseos por la ciudad de Berlín. Hessel se ha convertido así en nuestro testigo que, al igual que Wenders y que nosotros mismos, recorriera la ciudad, para describirla en su libro *Spazieren in Berlín (Paseos por*

2. PI A, A. y PLA, M., *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Colección Arquitext, edit. Edicions UPC, Barcelona, 2002

Berlín) en la década de 1920. El escritor ha sido nuestro guía de los tiempos pasados, tras descubrir la afortunada coincidencia de que años atrás recorriese los mismos espacios que Wenders. Por lo tanto, este atlas no es sólo un viaje por la ciudad, sino que es al mismo tiempo un viaje al pasado de Berlín, en 1986, cuando se produce el rodaje de la película, y también a la historia más antigua de estos lugares gracias a Franz Hessel, bautizado por Walter Benjamin como el *flâneur* de Berlín.

Hessel comienza su libro *Paseos por Berlín*, de esta manera:

*Tengo que crear una ciencia descriptiva de este territorio, ocuparme del pasado y del futuro de esta ciudad, de esta ciudad que siempre está de camino, que siempre está en el trance de convertirse en algo diferente. Por ello es tan difícil de descubrirla, especialmente para alguien que vive en ella. Quiero empezar hablando del futuro.*³

Nosotros también pretendemos leer el pasado, y al mismo tiempo vamos a contar el futuro del que hablaba Hessel, que no es otro tiempo que nuestro presente. Queremos hablar de la ciudad que se encuentra siempre en trance de convertirse en algo distinto que Hessel menciona. Wenders y Hessel hablan de lo mismo con una diferencia de sesenta años. Y ahora, veinticinco años después de que se estrenara *Der himmel über Berlin*, queremos reunir a dos grandes conocedores de los lugares olvidados, de los lugares no lo bastante amados del poema de Rilke⁴ que parece resonar en palabras de Hessel en 1929,

*Hasta ahora Berlín no ha sido suficientemente amado,...
Todavía se siente en muchas partes de Berlín que no han*

3. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, Colección metrópolis, edit. Tecnos, Madrid, 1997

4. RILKE, R.M., *Retrato Interior*, en *Poesías*, edit. El Cid, Santa Fe (Argentina), 2004

*sido suficientemente observadas como para ser visibles. Nosotros los berlineses tenemos que habitar más en nuestra ciudad.*⁵

Cruzaremos estas geografías de la ciudad para establecer un nuevo mapa de Berlín, que nos aporte una visión cruzada desde la mirada de un escritor, de un cineasta y desde la arquitectura, un viaje desde principios del siglo hasta la actualidad en 2012. Nuestra intención es redescubrir el paisaje y la actividad de la ciudad de Berlín siguiendo como guía la película de Wim Wenders que hace de nexo entre pasado y presente.

Este es nuestro nuevo atlas *warburgiano* de Berlín, estructurado en diez *islas* tal como las hemos entendido en la obra de Wenders y Handke. Se trata de reconocer los fragmentos de Berlín recogidos en la película, para después volver a componer un todo. Seguimos los pasos de Wenders, su conmovedora narrativa de la ciudad, y componemos este viaje a través de su película, un viaje a los mundos secretos de Berlín, a esos lugares documentados por medio de su obra. Peter Handke, al escribir los diálogos y los monólogos de estas localizaciones, se convierte en el narrador de un mundo abocado a desaparecer, pone voz a los lugares que Wenders inmortaliza. Durante las próximas páginas se irá esbozando la ciudad de Berlín viajando por la geografía de sus *islas*, en 1986 estaremos acompañados por los fotogramas de Wenders y por las palabras de Handke, a principios del siglo , por las palabras de Hessel, y por imágenes y mapas antiguos que ilustran el pasado y la memoria de la ciudad, y finalmente por aquello que hemos encontrado en estas localizaciones en el momento actual, 2012.

5. HESSEL, Op. cit.

En nuestros pensamientos para planificar este viaje ha existido siempre la intención de recorrer Berlín siguiendo los pasos de Wenders, pero nunca imaginamos que desde el primer paseo por la ciudad surgiese un diálogo tan intenso con ella. Un intercambio de emociones intensas que nos han movido a releer Berlín. El movimiento de las personas que alrededor se producía ajeno a todo nuestro trabajo. Quizá nadie podía imaginar que queríamos volver a recorrer las localizaciones que motivaron toda una narración completa de Berlín a través de algunos fragmentos que le aportaban su especificidad más intrínseca.

Este proceso ha constituido todo un reto, ya que todos los años transcurridos podrían haber borrado para siempre algunas de aquellas localizaciones, que como sabemos en muchas ocasiones fueron seleccionadas por Wenders por su fragilidad. Para nosotros, en definitiva, lo interesante de este proceso es descubrir a través de todos estos fragmentos de ciudad un ente completo lleno de significados.

Para comenzar nuestro viaje por las islas de Wenders hemos recopilado todo el material previo que habíamos producido en la búsqueda de las localizaciones. Si el proceso creativo de la película había sido nuestra guía en el trabajo de estudio, el plano que nos guiaría en el trabajo de campo sería el mapa de Berlín formado por diez *islas* que debíamos buscar, reconocer y documentar. En el recorrido por estas localizaciones principales también se reconocieron otros escenarios de la película también determinantes para dibujar la ciudad, que complementan la visión total de la misma y que en muchas ocasiones contienen claves para relacionar unas *islas* con otras. En la mayor parte de la película, las transiciones de una isla a otra se producen de una manera un tanto desconcertante, pero según Wenders esto formaba

parte de esa libertad de transición y desplazamiento fugaz que le aportaban las figuras de los ángeles. Nuestra manera de recorrer la ciudad para redescubrir estas islas ha sido la misma que el director empleó para rodar su ciudad. Estas localizaciones han constituido para nosotros una *terra firma*, ya que una vez llegados a ellas toda la confianza que sintió Wenders con los poemas de Handke nos era transmitida de la misma manera. Los lugares de seguridad que proporcionaron el argumento para recorrer la ciudad en 1986 se convierten nuevamente en nuestros puntos de apoyo para volver a contar Berlín veinticinco años después.

El atlas de Berlín se ha constituido en diez apartados, diez elementos que componen la geografía y el paisaje de una ciudad. Diez fragmentos que son a su vez diez cualidades con las cuales con las que definir la ciudad de Berlín:

LA MEDIANERA. Isla 01 Medianeras de Stadtring

ES UNAS. Isla 02 Concesionario Kurfürstendamm

EL TEMPLO DE LOS ANGELES. Isla 03 Biblioteca Estatal de Berlín

EL VACÍO. Isla 04 El circo de Friedrichstrasse

UN PUENTE. Isla 05 Langenscheidtbrücke

LA MEMORIA. Isla 06 Potsdamer Platz

UN CRUCE. Isla 07 Gleisdreieck

LA HISTORIA. Isla 08 Lohmühlenbrücke

UN RECUERDO. Isla 09 El hotel Esplanade

EL MURO. Isla 10 Tierra de Nadie

A continuación se desarrollan cada una de las 10 *islas* en 10 epígrafes siguiendo una estructura común. En primer lugar se reproduce el diálogo de Handke que acompaña a la escena o las escenas en la que aparece la *isla*, indicando el tiempo exacto en el que se produce. Seguidamente se muestran algunos de los fotogramas que forman la secuencia de la *isla*, identificándolos con las escenas correspondientes y con el tiempo en el que suceden. Estas páginas dobles están acompañadas de una breve descripción de la escena. Tras esto, se muestra un dibujo en planta de la escena, y seguidamente un epígrafe denominado *El lugar y su pasado*, en el que se analiza el lugar con planos y fotografías antiguas y con las citas de F. Hessel. Después de esto, un apartado que recoge las cualidades de la localización para Wenders, y para concluir el apartado *El lugar 25 años después*, con la descripción de cada lugar en la actualidad y una comparativa gráfica entre los fotogramas de la película y las imágenes del lugar en 2012. Cada *isla* recoge gran cantidad de documentación gráfica, pero en algunas como el Circo, Potsdamer Platz y el Hotel Esplanade se ha considerado imprescindible dibujar unos planos comparativos entre el estado del lugar durante el rodaje y en el momento actual.



La medianera

¿Cuándo empezó el tiempo, y dónde se acaba el espacio?

¿La vida bajo el sol es sólo un sueño?

Daniel. Der himmel über Berlin





Isla 01. Medianeras de Stadtring

POEMA – DIALOGO [00:08:40 – 00:09:36]

2º fragmento de ‘*Cuando el niño era niño*’

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



[00:05:13]



[00:05:21]



ESCENA: La torre de la radio –Funkturn– aparece en la escena sobrevolada, de fondo podemos escuchar los sonidos entremezclados de varias emisoras de radio. Este sonido de voces solapadas nos recuerda a los poemas simultáneos que los dadaístas recitaban como metáforas de la dinámica de la ciudad. En este caso, la metáfora de la ciudad es recitada en la película con los sonidos radiofónicos y el movimiento continuo del tráfico. La cámara



[00:05:33]



[00:05:41]



la circunvalación y al vacío producido por el paso ferroviario del S-Bahn. Estas medianeras representan la parte más íntima de la vida doméstica, alejada de la fachada y de la puerta principal. Un ángel no necesita entrar por donde lo haría un humano, atraviesa patios y medianeras, donde se encuentra el alma de la ciudad.



En esta transición entre el exterior de la ciudad y el interior doméstico (símbolo de la entrada del ángel al ámbi-



[00:05:55]



[00:05:57]





[00:05:26]



[00:05:30]

rodea la torre y comienza a descender entrando en el encuadre la parte superior del Centro Internacional de Congresos. Al fondo se vislumbran las traseras de las viviendas que dan a la Stadtring, con las medianeras cubiertas de anuncios publicitarios. La cámara desciende hasta aproximarse a las viviendas para adentrarse por una de las ventanas al interior de una casa. La aproximación se produce por la parte posterior de los edificios, orientada a



[00:05:48]



[00:05:52]

to más privado de los habitantes de la ciudad) se produce un encuadre de la ventana desde la que se observa el Centro Internacional de Congresos, inviertendose las miradas. Los cruces de miradas desde el interior hacia la escena exterior antes sobrevolada por la cámara (metáfora del vuelo del ángel), enmarcan la escena en el ámbito urbano de Berlín.



[00:06:00]



[00:06:03]



[00:06:22]



[00:06:



Las siguientes escenas son una sucesión, casi a modo de viñetas, de los interiores de varias viviendas de los edificios de la Stadtring, alternando vistas interiores con miradas que escapan hacia el exterior para mostrarnos el paisaje que rodea al edificio de congresos. Es constante el salto entre los personajes que habitan las viviendas, siempre junto a una ventana o una televisión –la nueva ventana hacia el mundo- y las salidas al exterior a través de



[00:07:15]



La escena final de esta secuencia es muy significativa. Una niña en su habitación, en la que todos los reflejos están producidos por la luz de la ventana, en la pared y en las gafas de la pequeña, que vuelve sus ojos hacia el exterior distraída momentáneamente por la presencia del ángel. Después observamos como todos sus muñecos han sido colocados formando una fila que se dirige hacia este vano, como si de alguna manera también ellos quisieran



[00:08:38]



[00:08:43]





[00:06:57]



[00:07:08]

la ventana que devuelve la referencia de la ciudad. De fondo, los pensamientos de las personas con sus problemas y angustias, y la falta de comunicación entre ellos. La anciana ciega y el niño dándose la espalda. La mujer que se acaba de mudar y se lamenta de lo pequeño que es piso, el hombre que acaba de perder a su madre, el músico aislado en su cuarto y sus padres que no lo comprenden, y seguidamente los niños jugando con un videojuego.



[00:08:14]



[00:08:22]

escapar de aquel lugar. Finalmente, la cámara escapa por la ventana y se aleja de las viviendas sobrevolando las vías del S-Bahn, mientras el ángel (voz en off) recita una parte del poema *Cuando el niño era niño* (ver el apartado de diálogos).



[00:09:00]



[00:09:28]



Elementos fundamentales de la narrativa de Berlín que se recogen en las primeras escenas:

- El S-bahn
- Los puentes
- Las medianeras
- El vacío
- El pulso de la ciudad a través del movimiento de los vehículos
- Los hitos del Paisaje de Berlín
- Las voces solapadas
- Los personajes que representan las múltiples voces y fragmentos de vidas de la ciudad



1. Casas de las medianeras
2. Centro Internacional de Congresos
3. Funkturm (Torre de la Radio)
4. Estación S-Bahn Westkreuz
5. Estación S-Bahn Messenord

- Infraestructuras viarias
- S- Bahn (tren cercanía)
- Movimiento de la cámara en la escena
- Lienzo de medianeras
- Vacío generado por las infraestructuras
- Puentes
- Edificaciones principales de la escena

EL LUGAR Y SU PASADO

El lugar donde se rueda esta primera escena se encuentra cerca de Charlottenburg, en la zona oeste de Berlín, que se conoce como *Messe* (feria)-, una zona de expansión de Berlín entre el parque del lago Lietzensee y el Estadio Olímpico. Esta zona, especializada en eventos y congresos, cuenta con una fuerte presencia de infraestructuras, tanto la Stadtring (circunvalación de la ciudad) como varias líneas ferroviarias y de transporte urbano que discurren por el lugar. También existen infraestructuras relacionadas con los medios de comunicación, como la Torre de la Radio o Funkturm, protagonista de las primeras escenas, la Casa de la Radiodifusión o el edificio de la Deutsche Telekom (que aparece en la escena tras las casas de las medianeras). La Torre de la Radio es un hito de Berlín, actualmente conservado con fines turísticos y recreativos, ya que se desmanteló como infraestructura de comunicación en los años posteriores al rodaje de la película, cuando la Funkturm quedó obsoleta y fue sustituida por otra antena cercana al Estadio Olímpico.

Todo este conjunto constituye un paisaje ciertamente singular, protagonizado por la fuerte presencia del gran vacío producido por el paso de las diversas infraestructuras, complementado por el diálogo visual que se establece entre las medianeras y el Centro Internacional de Congresos, y rematado por el hito de la Funkturm o Torre de la Radio.



fig I: Identificación de los elementos destacados del paisaje de este lugar.

Ya en 1929, el escritor Franz Hessel recorrió esta zona guiado por un amigo arquitecto de Berlín y escribió estas palabras,

Después subimos por una bocacalle por una zona del barrio pequeñoburguesa de Charlottenburg y pasamos por delante del lago Lietzen hacia la torre de transmisiones y los pabellones de exposiciones que él (el amigo arquitecto) con un par de palabras quería convertir en una ciudad ferial.¹



fig. II: Fotografías de 1962 (coetáneas a la construcción del muro) de la zona del Palacio de Congresos y de la Torre de la radio. En ellas podemos observar la construcción de las infraestructuras de transporte tan presentes en el ámbito.

Como vemos, las expectativas que a principios del siglo XX se depositaban en esta zona de expansión de Berlín pasaban por ser foco de la proyección internacional de la ciudad. La Torre de la Radio presidiendo toda esta área como símbolo de las telecomunicaciones y de la nueva era de progreso técnico que comenzaba.

El vacío generado por el lago Lietzensee y la presencia de la vegetación del parque que lo rodea son muy significativos, y constituyen elementos paisajísticos funda-



fig. III: Entorno del lago Lietzensee, 2012.

mentales de la zona de Charlottenburg, como también se aprecia en las vistas aéreas del lugar. El lago se divide en dos grandes áreas unidas por un pequeño paso de agua superado por el puente Lietzenbrücke, prolongación del puente Ostpreussenbrücke construido entre 1959 y 1960 para superar la línea ferroviaria del S-bahn (ver plano de la escena).

Los cambios de cota son muy importantes en este lugar. Existen pasos a diferentes niveles para cruzar las infraestructuras, de manera que cada una de ellas encuentra el nivel propio por el que discurre su trazado: la Stadtring, el tren, los puentes de tráfico, los pasos peatonales, las entradas a las estaciones del transporte público, el aparcamiento del Centro Internacional de Congresos...



fig. IV: Las estaciones del S-bahn de Westkreuz y de Messenord flanquean la zona de las medianeras de Stadtring y constituyen nudos fundamentales de la parte oeste de Berlín.



fig. V: El paso peatonal que conecta la zona del Centro de Congresos y de la Funkturm con la salida de la estación Messenord es una sala hipóstil de dimensiones muy superiores a las habituales en este tipo de infraestructuras, constituyendo una gran nudo peatonal bajo las calles.

LA MEDIANERA, LA VENTANA Y EL VACÍO

La localización es fundamental para introducirnos en la película, pues recoge por sí sola prácticamente todos los conceptos desarrollados en la obra de Wenders, tanto del paisaje berlinés como de las vidas de sus habitantes y cómo estas son observadas por los ángeles. Parece como si la elección de esta primera isla fuera de alguna manera una presentación resumida de las restantes, y de la muchas intenciones del director al rodar en esta ciudad. La fuerte presencia de los medios de transporte nos muestra desde el principio la importante incidencia que las infraestructuras tienen en Berlín y anticipa el peso que estos elementos van a tener en desarrollo de toda la película. Se trata de elementos fundamentales del paisaje berlinés, una ciudad de vacíos y de infraestructuras. A la vez, y junto a las redes urbanas, se muestra a las personas que habitan la ciudad y los ángeles que las contemplan.

Los interiores domésticos, donde el silencio los humanos expresan en sus pensamientos sentimientos de soledad, de angustia y vacío, al mismo tiempo contrastan con los vacíos urbanos de una ciudad desmantelada y por hacer. Los interiores de las viviendas transmiten quietud y una sensación de tiempo detenido que se contraponen fuertemente con el movimiento ajetreado del exterior de la ciudad. En las escenas de los interiores de las viviendas junto a la autopista (Stadtring), destaca un elemento fundamental: las ventanas, convertidas en elementos que enmarcan la vida de la ciudad. Cada una de ellas supone una visión urbana fragmentaria pero a la vez completa de una realidad. Podríamos crear un paisaje de la ciudad a partir de

fig VIII: Elementos destacados del paisaje de este lugar en 2012: *las casas de las medianeras*, la Torre de la Radio, aparcamiento semi-subterráneo,





fig. VII: En las imágenes podemos observar la calle por la que se accede realmente a las viviendas de las medianeras. Esta vista nunca aparece en la película, ya que un ángel no necesita entrar por la puerta principal. Se puede observar la presencia destacada del edificio de la Deutsche Telekom ya que ocupa parte de la calle, y así se puede comprobar en las escenas del sobrevuelo.

la suma de todos los fragmentos individuales de los habitantes de la ciudad a través de las ventanas. La ventana es el agujero por el que los ángeles entran y salen libremente de las viviendas, son los filtros con la ciudad. Es inevitable recordar a Rilke - tan influyente en artistas y escritores de la época del rodaje de la película, y una de las grandes referencias de Wenders al hablar de ella- y a su poesía sobre la ventana. Al igual que la de Rilke (*crystal, súbito, donde nuestro rostro se refleja / mezclado con lo que se ve a través*), la ventana de Wenders tiene dos lados, mostrados en el movimiento del plano-secuencia que muestra alternativamente el interior y el paisaje urbano, el individuo y la ciudad. La ventana es, en definitiva, el umbral que separa el ámbito de las personas y espacio de los ángeles (*Ventana, tú, oh medida de espera, / tantas veces llena, / cuando la vida se vierte y se impaciente / hacia otra vida*)².

el puente ostpreussenbrücke sobre el vacío generado por las infraestructuras de transporte, las casas de las medianeras y la Stadtring dirección norte,





Las ventanas de Wenders son también metáforas de los agujeros de la ciudad por los que podemos asomar a otros espacios, a otros tiempos. La película entera está llena de agujeros de distinta índole, huecos de distinta forma que nos ponen en contacto con realidades diversas. Los vacíos de la ciudad formados por la destrucción de edificios durante la guerra son también ventanas abiertas para reconocer el pasado. También están los nuevos vacíos soterrados de las infraestructuras, reflejo de las nuevas tecnologías de transporte y comunicación. Incluso los vacíos entre habitantes que viven en soledad sus propias angustias y anhelos. Podemos decir que la película es una introspección sobre el vacío. Una película de vacíos y ángeles en una ciudad agujereada por la historia y sus acontecimientos.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

En la actualidad el paisaje que se muestra en la zona de las medianeras de Stadtring es muy similar al de la película. Veinticinco años después del rodaje sigue siendo ese lugar tan significativo en el paisaje berlinés en el que se los lienzos de medianeras se muestran cubiertos de mensajes publicitarios de gran tamaño que se vuelcan al nudo de tráfico ferroviario y de vehículos de la zona de la estación de Messenord. El gran vacío creado por las vías del S-Bahn permite ver la zona de la Torre de la Radio, conservada tal cual aunque ya sin función radiofónica, sino convertido en un restaurante mirador. Las viviendas de las medianeras siguen con sus patios traseros orientados al vacío de infraestructuras. El vacío que genera el lago Lietzensee y el parque están prácticamente intactos. Viajando en la línea férrea desde la estación Westkreuz hasta Messenord, se puede escapar de la escena tal y como lo hicieron los ángeles en 1986.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, edit. Tecnos, Madrid, 1997
 2. RILKE, R.M., *La Ventana*, en *Poesías*, edit. El Cid, Santa Fe (Argentina), 2004
- Vistas desde la Funkturm de la construcción de la stadtring en 1962. FUENTE: www.flickr.com; usuario: allhails
- Postal antigua de la zona alrededor de la Funkturm en la primera mitad siglo XX. FUENTE: www.akpool.co.uk
- Fotogramas de la película *El cielo sobre Berlín*, 1987. Director: Wim Wenders.
- El resto de imágenes de realización propia

1987

2012





*Pero que agradable debe ser, volver a casa después de un día pesado,
y dar de comer al gato, como hace Philip Marlowe*

Damiel. Der himmel über Berlin

Esquinas





Isla 02. Concesionario Kurfürstendamm

POEMA – DIALOGO: [00:10:42 – 00:15:21]

- ¿Qué?

- Salida del sol 7.22 Puesta: 16.28 Salida de la luna: 19.04 Puesta...

Niveles del Havel y del Spree...

Hace 20 años, un caza soviético se estrelló en Spandau, en el lago.

Hace 50 años, se celebraron...

- Los Juegos Olímpicos.

- Hace 200 años N.F. Blanchard sobrevoló la ciudad en globo.

- Como hicieron hace poco, unos refugiados.

- Y hoy...

En el paseo de Lilienthal, un hombre ha ido deteniendo el paso hasta que por encima del hombro, ha mirado al vacío.

En la oficina de correos 44, un tipo que quería terminar con todo, en cada carta de despedida, ha pegado un sello conmemorativo distinto.

En la Mariannenplatz, ha hablado en inglés con un soldado americano, por primera vez desde sus días de estudiante. Y con mucha soltura.

En el penal de Plötzensee, un recluso, antes de lanzarse de cabeza contra la pared, ha dicho: ¡Ahora!

En la estación de metro del Zoo, el encargado, en vez del nombre de la estación, de repente ha gritado: ¡Tierra del Fuego!

- Precioso.

- En las Rehbergen, un hombre mayor leía en voz alta la Odisea a un niño, y el pequeño oyente ni siquiera pestañeaba.

¿Y tú qué me cuentas?

*- Una mujer ha cerrado el paraguas bajo la lluvia y ha dejado que la lluvia la empa-
para.*

*Un alumno describía al maestro cómo crecen los helechos,
y el maestro estaba asombrado.*

Una ciega se ha palpado el reloj, porque ha notado mi presencia.

*Es maravilloso, vivir sólo en espíritu,
y día a día, eternamente, dar fe de lo espiritual en las personas.*

Pero a veces me harto de mi existencia espiritual eterna.

*Entonces quisiera dejar de flotar eternamente por las alturas,
quisiera notar que tengo peso,*

que se anulara la ausencia de fronteras, y ligarme a la Tierra.

A cada paso, y a cada ráfaga de viento, me gustaría poder decir:

¡Ahora, ahora, y ahora!

Y ya no decir más 'desde siempre' o 'eternamente'.

*Sentarme en la silla libre en una partida de cartas. Que me saluden...
aunque sea con un pequeño movimiento de cabeza.*

Siempre que hemos participado en algo, ha sido fingiendo.

Hemos fingido que en una velada de lucha, nos dislocaban la cadera...

Hemos fingido que pescábamos en compañía...

Hemos fingido que nos sentábamos en la mesa, y bebíamos y comíamos...

Que nos servían cordero asado y vino en las tiendas del desierto...

Sólo lo fingíamos.

No es que quiera tener un hijo, ni plantar un árbol.

Pero que agradable debe ser, volver a casa después de un día pesado, y dar de comer

al gato, como hace Philip Marlowe.

*Tener fiebre, mancharse los dedos de negro al leer el periódico,
entusiasmarse no sólo por cosas espirituales, sino por las comidas,
por el contorno de una nuca, por una oreja.*

Mentir. Como un bellaco.

Notar que el esqueleto se mueve contigo al caminar.

Suponer las cosas, por fin, en lugar de saberlo todo.

Poder decir: ¡Ah! ¡Oh! y ¡Ay!,

en lugar de 'sí' y 'amén'.

- Sí. Y por una vez, entusiasmarse también con el mal.

Atraer hacia sí -de los transeúntes- todos los demonios de la Tierra.

Y por fin, lanzarse a cazar en el mundo.

Desmelenarse.

*- O por fin saber qué se siente, cuando te quitas los zapatos bajo la mesa, y descalzo,
mueves los dedos. Así...*

- Estar solos. Dejar que todo ocurra.

Ser serios.

Sólo nos podremos desmelenar en la medida en que seamos serios.

Sólo mirar, recopilar, testificar, dar fe, proteger...

Seguir siendo espíritu.

Mantenerse a distancia. Quedarse en la palabra.



[00:10:48]



[00:11:21]



ESCENA: Tras sobrevolar la ciudad y adentrarse en los interiores de las casas de Stadtring, el ángel Daniel viaja en algunos vehículos que recorren la ciudad, para acompañar a los humanos y escuchar sus pensamientos. Tras estas escenas presentadas al modo de fragmentos de muchas historias, los ángeles Daniel y Cassiel se encuentran por primera vez en la película. Se trata de la segunda *isla* y en ella se desarrolla el primer gran diálogo de Peter Handke.



[00:12:59]



[00:13:15]



fuera del concesionario en la famosa avenida Kurfürstendamm. En paralelo a sus palabras se intercalan miradas hacia lo que sucede a su alrededor, con la visión privilegiada desde el escaparate del concesionario. Como fondo de la escena se reconoce el Cinema Paris, lugar que Wenders declara como unos de sus lugares preferidos de Berlín.



[00:13:53]



[00:14:51]





[00:11:52]



[00:12:02]

Sentados en un coche descapotable en el interior de un concesionario, los ángeles se cuentan las historias anotadas en sus libretas sobre lo que han visto y oído hacer a los habitantes de la ciudad, intercalando historias que pasaron tiempo atrás en Berlín.

La escena alterna la imagen de los dos ángeles sentados en el interior del coche, con imágenes de lo que ocurre



[00:13:33]



[00:13:45]

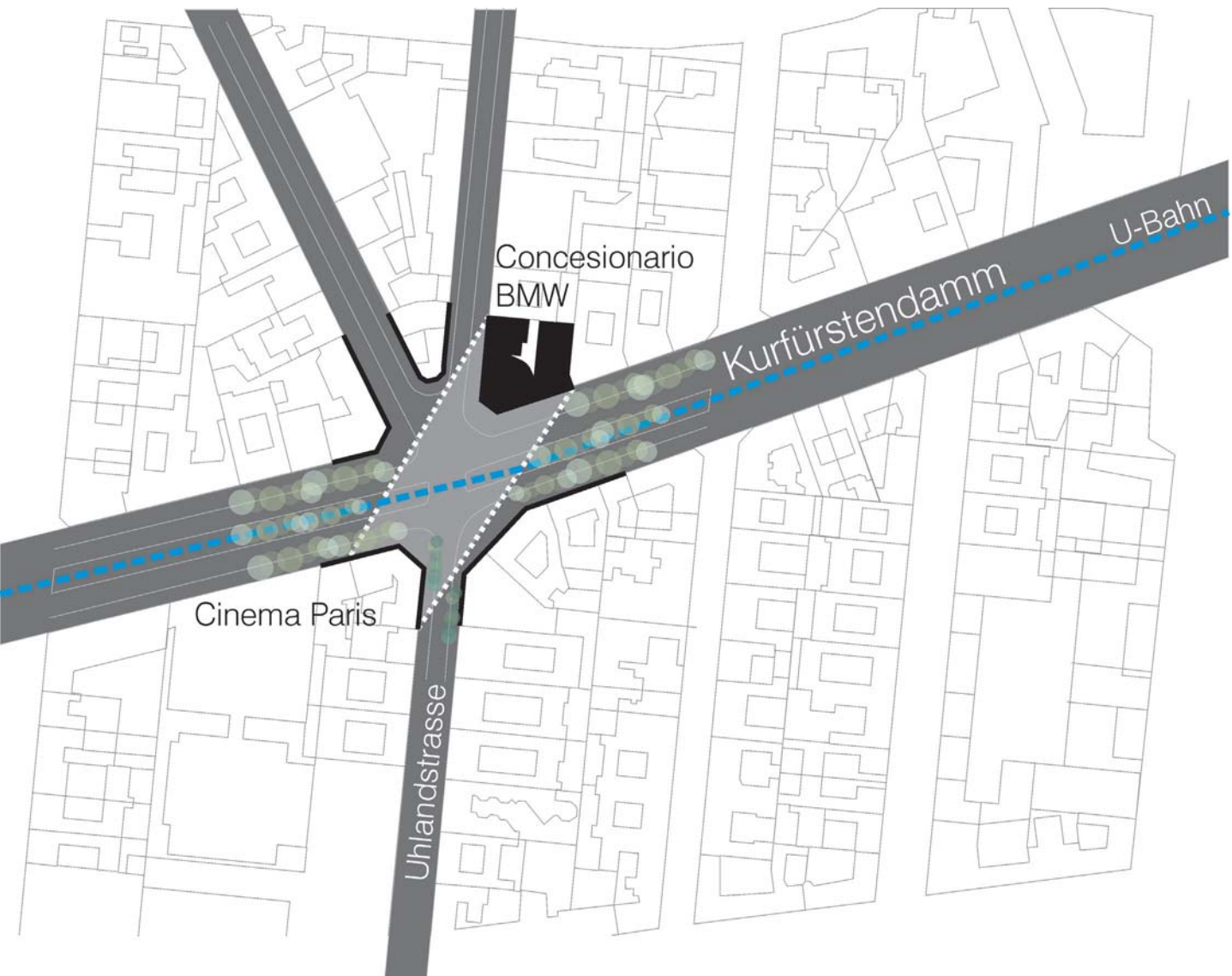
Finalmente, Daniel transmite a Cassiel su cansancio de la existencia como ángel, vida perfecta e inmortal, pero al mismo tiempo incompleta e insípida. Anhela sentir de primera mano las emociones humanas y no sólo ser observador externo e impasible de las cosas cotidianas que hacen emocionantes las vidas de los hombres.



[00:15:26]



[00:15:31]



EL LUGAR Y SU PASADO

El concesionario en el que se sitúa esta escena se encuentra situado en un edificio en la esquina de Uhlanstrasse y Kurfürstendamm – avenida comercial popularmente conocida como Ku’damm. La avenida Kurfürstendamm es una de las principales vías comerciales de Berlín. Fue creada como un gran bulevar en 1886 por orden del canciller Otto von Bismark, convirtiéndose en una arteria fundamental en la expansión de Berlín hacia el Oeste. La calle parte de la zona cercana a Zoologischer, donde está situada la famosa iglesia memorial *Kaiser Wilhelm Gedaschtnis kirche*.

Tras la construcción del muro de Berlín la avenida Kurfürstendamm se convirtió en la vía comercial principal de Berlín Occidental, ya que las otras grandes calles comerciales de la ciudad, como Leipzigerstrasse o Friedrichstrasse, quedaron en el lado de Berlín Oriental. Franz Hessel nos describe la calle a principios del siglo XX, dentro del capítulo *Bulevares de Berlín*, en su libro *Paseos por Berlín*, de la siguiente forma:



fig. 1: Avenida Kurfürstendamm en 1956, con un aspecto similar al que describiera unos años antes Hessel, con las terrazas de los cafés ocupando las aceras y la gente paseando con la Iglesia Memorial al fondo.

(Hablando de la Kurfürstendamm) *Continuamente surgen aquí nuevas tiendas, pues los grandes almacenes de la city fundan aquí sus coloridas modernas filiales y a éstas se les unen los mejores comercios minoristas... Muchos cafés sacan sus terrazas a las aceras, ocupando buena porción de ellas y convierten la casa y la calle en una unidad.*¹

Incluso Hessel eleva la Ku'damm a una función mayor, ya que le reconoce una misión cultural dentro de la ciudad de Berlín:

*La calle de Tauntenzien y el Kurfürstendamm, tiene la alta misión cultural de enseñar a los berlineses a flanear, a no ser que esta ocupación urbana caiga totalmente en desuso. Pero, quizá no sea muy tarde. Flanear es una forma de lectura de la calle en la que las caras de las personas, los acristalamientos, los escaparates, las terrazas-café, los ferrocarriles, los automóviles y los árboles se convierten en letras con el mismo derecho, que juntas dan lugar a palabras.*²



fig. II: Secuencia de aproximación a la esquina donde se sitúa el concesionario por la calle Kurfürstendamm, partiendo del hotel Amzoo hasta llegar al cruce en el que se puede contemplar el Cinema Paris.

También queremos destacar que la escena recoge una *muy berlinesa* esquina achafanada. El concesionario es un local de cerramientos prácticamente transparentes, incluido el gran escaparate que ocupa el ámbito del chaflán que asoma a un espacio libre también muy característico de la ciudad de Berlín: el espacio que surge de la intersección de varias calles, que con sus vértices recortados para favorecer el acuerdo entre tramas viarias. Es una solución arquitectónica parecida a la Potsdamer Platz antes de ser devastada por los bombardeos. Estos lugares tan característicos

en la trama urbana de Berlín son lugares de encuentro y de actividad, que surgen del cruce de caminos y que se establecen como puntos neurálgicos en la ciudad. La visión que se tiene tras los cristales de la esquina achaflanada del concesionario es la del chaflán de la esquina opuesta, en la que se encuentra el instituto francés - Maison de France- y el Cinema París. Según el propio Wenders, este cine es un lugar de la ciudad muy querido por él, lo que confirma que el director está intentando reconocer y retratar la ciudad desde los lugares de su memoria, decodificar Berlín desde su percepción personal, desde su visión particular de los espacios urbanos. Además parece que el edificio sirve también a Wenders como reivindicación de un espacio para el cine, una sala pequeña en la que se puedan proyectar otras películas, distintas a los éxitos de taquilla de los grandes cines comerciales. De alguna manera, con la selección de los escenarios para la película, Wenders pone de manifiesto su interés por documentar aquellos lugares emblemáticos que poseen un significado especial para la ciudad y que teme que puedan llegar a desaparecer.

Lo pequeño desaparece. En nuestra época, sólo no grande parece sobrevivir. Las cosas pequeñas y modestas desaparecen, igual que las imágenes pequeñas y modestas o las películas pequeñas y modestas...Para las ciudades, esta pérdida de lo pequeño y modesto es mucho más ostensible y, posiblemente, de mayor alcance.³

UNA ESQUINA, UN CINE, UN ENCUENTRO.

Este es uno de los escenarios elegidos por Wenders para recoger un lugar especial de la ciudad de Berlín, el cinema Paris en la Maison de Paris. El director utiliza esta localización para mostrar por primera vez el diálogo entre los dos ángeles. Es la presentación de sus vidas entrecruzadas con la de los hombres y su ejercicio de observación y vigilancia en el que todo lo que les admira y sorprende de los humanos queda recogido en sus notas. Este diálogo entre el ángel Damiel y el ángel Cassiel es un conjunto de versos entrelazados de Handke, un encuentro en el que los dos ángeles comparten su experiencia como observadores del mundo, (ver diálogo del principio de páginas anteriores). Sentados en un BMW descapotable, leen con detenimiento las notas de sus cuadernos, a la vez que observan las escenas que se suceden a su alrededor. Nuevamente Wenders utiliza la ventana, el escaparate, para enmarcar uno de sus lugares preferidos de Berlín. La ventana es el marco donde el cinema Paris hace de fondo a la familia que observa los coches expuestos, al hombre solitario que no ve bien por el reflejo del sol y a la pareja que se besa sin importarle todo lo que ocurre a su lado. Nuevamente la ciudad y las vidas cotidianas de sus habitantes, observadas por los ángeles, registrada a través de la ventana. Esta es la primera vez que conversan los ángeles en la película, así como el primer diálogo de Handke que recibe Wenders.



fig. III. Esquina en la que se sitúa la Maison de France- y el cinema Paris, detalle de su rótulo.

El concesionario brinda a Wenders la oportunidad de rodar a los dos ángeles reunidos, sentados, en un lugar extraño que no es propio ni habitual para una reunión o una charla, al volante de un vehículo en exposición. El concesionario es un lugar relativamente tranquilo en el que se producen pequeñas interrupciones protagonizadas por personas que están dentro del local viendo los vehículos expuestos o que, a su paso por la concurrida Ku'damm, se detienen en la esquina achaflanada del edificio sencillamente para mirar.

Por segunda vez aparece el tema de la ventana *rilkiana*⁴, el espacio por el que nos asomamos al mundo y que encuadra el espacio exterior con el edificio del instituto francés al fondo. A través de ella se ve, como decíamos, el movimiento de la calle, el tráfico y las personas que hacen su vida ajenas a la conversación de los protagonistas. Las ventanas del concesionario enmarcan la escena para retratar un instante, un momento concreto, unos personajes y un paisaje de Berlín. Los observadores de este cuadro son los ángeles invisibles colocados irónicamente en un escaparate, invento comercial del hombre moderno cuyo único propósito es el de mostrar un producto, aunque paradójicamente ellos no puedan ser observados.

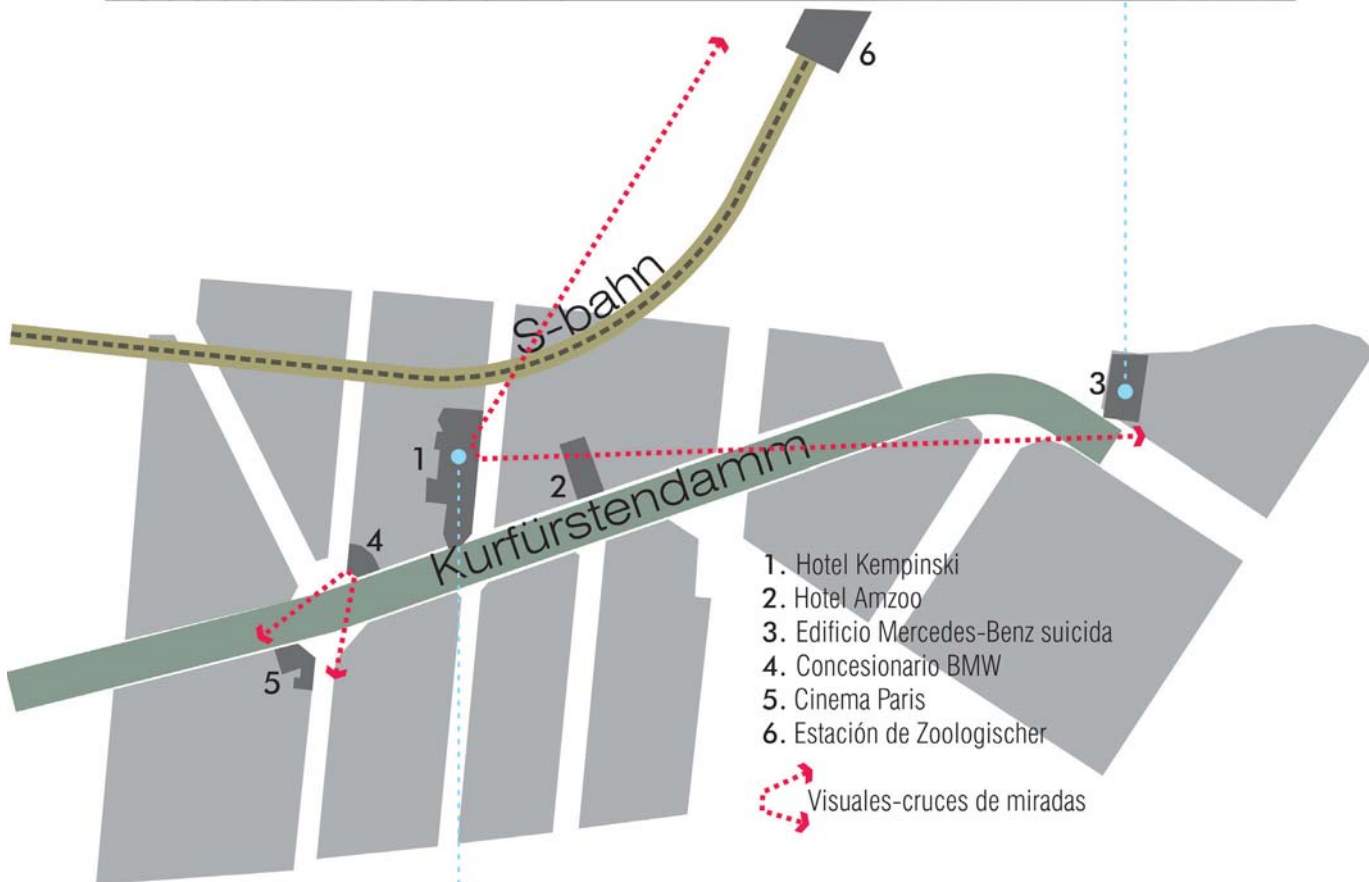
La escena es una alternancia de imágenes del concesionario con los ángeles hablando en el interior de un coche, con planos del paisaje exterior de la ciudad. El rodaje está lleno de momentos de intersección entre el interior y los personajes que lo habitan con la ciudad, con los edificios y la historia de sus acontecimientos. La película no deja de ser una transición entre estos dos mundos contados a través de ventanas. Un suave movimiento de cámara deja ver a través de los cerramientos extremadamente transparentes del local, las típicas vitrinas-escaparate exentas de la Kurfürstendamm, otro elemento muy significativo de esta populosa calle comercial de Berlín (ver fig. II).

El hecho de situar a los ángeles en el interior de un vehículo es una referencia más al transporte, muy presente en toda la película. Resulta curioso ver a los ángeles sentados en un coche cuando no necesitan de su uso en ninguna circunstancia.

La iconografía también está presente en la película. Hay escenas en las que aparece un símbolo muy característico de la ingeniería alemana. También aparecen otros iconos representativos del *made in Germany* como la estrella de Mercedes-Benz o el logotipo de Allianz. Wenders vuelve a su país tras varios años viviendo en EE.UU. y es posible que exista una intencionalidad al recoger estos iconos alemanes y sus rótulos tan presentes en del paisaje berlinés. También aparecerán otros iconos en la noche berlinesa, como el del Hotel AmZoo, situado también en la Kurfürstendamm observado por el actor Peter Falk -Colombo- desde la habitación del hotel Kempinski, situado en la misma avenida. Tal y como vemos en las imágenes actuales estos iconos siguen formando parte de esta bulliciosa avenida.



Las localizaciones principales que hemos llamado *islas*, tal y como se refiere a ellas Wenders, establecen puntos claves de la ciudad, y en relación a ellas se referencian otras localizaciones de la película. Existe ciertos cruces de miradas de unas escenas a otras que enlazan fragmentos urbanos. En este caso, la esquina de la Kurfürstendamm donde se sitúa el concesionario, a escasos metros el hotel Kempinski donde se aloja Peter Falk, y desde el que ve pasar el S-bahn elevado con el fondo de la Estación del Zoo -Zoologischer bahnhof- con el rótulo iluminado del hotel AmZoo a la derecha. Denuedo, una serie de fragmentos de la ciudad se ofrecen a través de la ventana, ese recurso rilkeano para enmarcar la ciudad junto a la soledad del que mira la televisión, la nueva *ventana* al mundo. Desde la habitación el actor



Fotogramas de la habitación de Peter Falk y las vistas que tiene desde ella



Peter Falk, acaba levantando sus ojos para asomarse al horizonte lejano en el que se puede entrever al fondo el principio de la Kurfürstendamm, con el edificio de Mercedes-Benz situado junto a la Iglesia Memorial. La escena del hotel sucede justo después de que un suicida se lance al vacío desde el edificio que remata la estrella de Mercedes. Parece que aunque Peter Falk sea un ex-ángel, de alguna manera sigue presintiendo y percibiendo el dolor de los que sufren, y mira a la ciudad como si su mirada, ahora humana, intuyese al ángel Cassiel gritando desesperado tras la muerte del joven suicida (ver fig. V).

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

El lugar, en el momento de escribir esta tesis, sigue conservando algunas de las cualidades que suponemos que hicieron a Wenders escogerlo como localización de la película. El concesionario continúa en el mismo sitio, la intersección de las calles aún permanece como uno de los lugares más bulliciosos del Berlín actual. El cinema París aún exhibe su marquesina retroiluminada con letras móviles que forman el título de la película que se está exhibiendo. Nos alegra pensar que aquel *pequeño* lugar que Wenders quiso destacar, sigue intacto tras el paso del tiempo, porque como él dice lo pequeño es depósito de pensamiento:

En una ciudad, lo pequeño, lo vacío, lo abierto, son las baterías que nos permiten repostar y nos protegen de la prepotencia de lo grande. ...Como he dicho antes, todo lo pequeño desaparece. Y si perdemos lo pequeño, también perdemos la orientación, nos convertimos en víctimas de lo grande, lo inescrutable, lo prepotente. Debemos luchar por todo lo pequeño que todavía queda. ...En la historia del cine, las películas pequeñas han sido la cuna de la creatividad, ...Las películas pequeñas eran depósito de pensamiento.⁵

En contraposición al cinema Paris, el edificio del concesionario se ha sustituido por otro que aunque conserva el mismo uso, no guarda ninguna relación formal con el anterior. Viendo la imagen actual del concesionario (fig. VI) percibimos que ha perdido en gran medida la que probablemente era su mejor cualidad de cara a su puesta en escena en la película: la transparencia. Sus escaparates se han vuelto más opacos, ya no se percibe el suelo del concesionario en prolongación desde el suelo de la Kurfürstendamm. La esquina achaflanada se ha tornado cilíndrica para albergar una sofisticada doble puerta automática corredera de vidrio curvado que da acceso al local, por lo que la posibilidad de la mirada cruzada de chaflán a chaflán es prácticamente imposible.

El ambiente urbano de los alrededores del concesionario sigue siendo el de una de las zonas comerciales más activas y vivas de la ciudad, con las típicas vitrinas-escaparate de la Ku'damm.



fig. VI. El concesionario de BMW, 2012.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

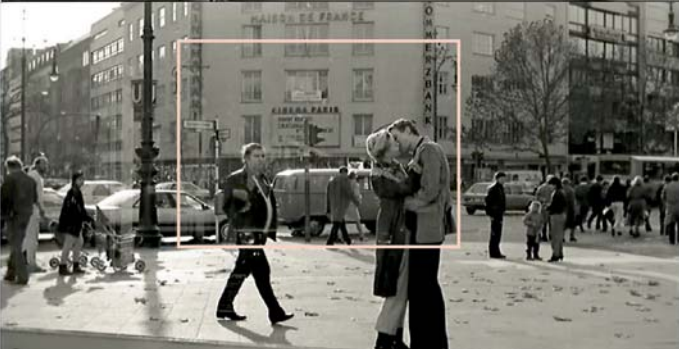
1. HESSEL, F., Paseos por Berlín, edit. Tecnos, Madrid, 1997
2. Ibid.
3. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005
4. RILKE, R.M., *La Ventana*, en Poesías, edit. El Cid, Santa Fe (Argentina), 2004
5. W WENDERS, Op. Cit.

Postal de la Kurfürstendamm, año 1956. FUENTE: www.flickr.com; usuario: Thomas Lautenschlag Historische Ansichtskarte © Kunst und Bild, Berlin W 15

Fotogramas de la película *El cielo sobre Berlín*, 1987. Director: Wim Wenders.

El resto de imágenes de realización propia

1987 2012







El templo de los ángeles

*Con el tiempo, los que me escuchaban se convirtieron en mis lectores.
Y ya no se sientan en círculo, sino aparte, y ninguno sabe nada del otro.*

Homer. *Der himmel über Berlin*



Isla 03. Biblioteca Estatal de Berlín

POEMA O DIÁLOGO:

[Escena 1, 00:20:11 – 00:21:21] Narrador 1º fragmento

*Háblame, musa, del narrador, lanzado al límite del mundo,
- a la vez infantil y anciano- y en él revela al hombre común.
Con el tiempo, los que me escuchaban se convirtieron en mis lectores.
Y ya no se sientan en círculo, sino aparte, y ninguno sabe nada del otro.
Soy un viejo de voz cascada,
pero el relato... sigue ascendiendo desde lo más profundo
y la boca entreabierta lo repite poderosamente, pero sin esfuerzo,
como una liturgia, en la que nadie necesita ser iniciado
en el significado de las palabras y las frases.*

[Escena 2, 00:37:34 – 00:39:17] Narrador 2º parte

*El mundo se sume en el crepúsculo,
pero yo narro como al principio, con la salmodia que me sostiene.
El relato me exime de los disturbios del presente y me protege del futuro.
Basta de dar saltos por los siglos, como antes.
Ahora pienso sólo en los días uno por uno.
Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes,
sino los objetos de la paz, todos igualmente válidos.
Las cebollas secas tan válidas como los troncos que franquean el pantano.
Pero nadie ha conseguido entonar jamás una epopeya de la paz.
¿Qué le pasa a la paz, que no le entusiasma durar,
y que apenas se deja contar?
¿Tendría que abandonar, pues?
Si abandono, la Humanidad perderá al narrador.
Y si la Humanidad pierde al narrador,
entonces también perderá la infancia.*



[00:15:41]



[00:16:05]



ESCENA 1: Recorrido visual por la biblioteca estatal de Berlín convertida en una suerte de cuartel general de los ángeles. De nuevo, el director recurre al dinamismo del plano-secuencia para que el espectador asuma el punto de vista de Daniel mientras avanza por el edificio. La escena comienza con un recorrido de la cámara por los lucernarios del techo de la sala principal. Una referencia a la suma de las unidades que dotan de luz al interior de



[00:17:09]



[00:17:30]



es un recorrido por toda la geografía interior de la biblioteca, con los ángeles de la guarda de los humanos que allí se encuentran, los lectores. Se sientan cerca de sus protegidos y simplemente los observan, o posan las manos sobre sus hombros.



Los ángeles Daniel y Cassiel recorren el espacio saludando con un simple movimiento de cabeza a los demás



[00:18:06]



[00:18:18]





[00:16:18]



[00:16:59]

la sala, al igual que la suma de las individualidades de todas las personas que se encuentran allí presentes forma el sonido que perciben los ángeles. La multitud de ángeles escuchan simultáneamente todos los pensamientos de las personas que están leyendo o estudiando. Las voces solapadas componen una sinfonía y junto con otras voces operísticas, de coro, suenan a música. Entre estas voces se puede escuchar algunos poemas de Rilke. La escena



[00:17:43]



[00:17:58]

ángeles que encuentran a su paso. Todo el recorrido de la cámara es un reconocimiento al ambiente interior de la biblioteca, tan admirada por Wenders, un paseo por los distintos ámbitos de trabajo dentro del espacio único de la sala principal. Podemos observar que uno de los lectores estudia la ópera de Hans Werner, *Das Ende einer Welt - El fin del Mundo* - una obra compuesta en 1953 para la radio. Es significativo que Wenders elija esta ópera



[00:18:35]



[00:18:38]



[00:18:48]



[00:19:04]



especialmente pensada para ser transmitida por las ondas de radio, en una película en la que los medios de comunicación tienen tanta importancia en un mundo hipercomunicado y a la vez tan incomunicado con lo contiguo. En una mesa, el ángel damiel intenta coger un lápiz y escribir porque su deseo de experimentar el tacto y los sentidos humanos es cada vez es mayor. >



[00:20:09]



[00:20:13]



Cassiel y Damiel, que a su vez se observan entre ellos. Esta es una cualidad de la biblioteca de la que Wenders se beneficia para el rodaje de esta escena, el hecho de disponer de un espacio único en el que las escaleras configuran recorridos en los que se pueden observar los distintos niveles que conforman las sucesivas salas de lectura. Los giros que se producen en los desplazamientos y los cambios de nivel hacen que desde cada punto tengamos una visión cambiante de la biblioteca. Cada sala de lectura tiene su ámbito y su diseño específico, distintos grados de >



[00:20:22]



[00:20:34]





[00:19:46]



[00:19:55]

Aparece por primera vez el personaje de Homer – Homero-, elegido como el narrador de la humanidad, un anciano nonagenario que sube las escaleras apoyado en su bastón y la barandilla, para terminar sentándose en un sillón del nivel superior. Durante su recorrido ascendente por la escalera empieza a recitar el primer fragmento del poema *El Narrador*. Mientras asciende al nivel superior, Homer es observado por los ángeles



[00:20:16]



[00:20:18]

recogimiento, independencia, pero se vuelcan magistralmente unas sobre otras permitiendo las miradas cruzadas tan recurrentes en la película. La biblioteca es todo un dispositivo panóptico en el que los ángeles disfrutaban de una visión total de la escena, donde las voces y pensamientos solapados de los lectores solo se detienen para poder escuchar la voz cansada de Homer recitando la primera parte del poema *El Narrador*.



[00:20:45]



[00:20:55]



[00:37:22]



[00:37:36]



ESCENA 2: La segunda ocasión en la que aparece la biblioteca, esta vez protagonizada por Homer y por su ángel guardián Cassiel. Homer, sentado totalmente rodeado de globos terráqueos, observa una maqueta que recrea el movimiento de los planetas en el sistema solar. Cassiel, al fondo de la escena, lo observa atentamente mientras él sonríe observando el sistema solar en miniatura. Más tarde, hojea el libro de fotografías de August Sanders,



[00:38:13]



[00:38:20]



Todo esto sucede mientras Homer recita la segunda parte del poema *El Narrador*. La biblioteca se convierte en el lugar preferido de Homer, el lugar en que miles de voces y pensamientos, miles de historias de todos los tiempos se guardan entre los muros.



[00:38:35]



[00:38:39]





[00:37:41]



[00:38:01]

El hombre del siglo XX. Un catálogo de retratos del hombres y mujeres de la Alemania de la primera mitad del siglo XX, que sirve a Wenders como transición para intercalar imágenes de filmaciones de la ciudad tras los bombardeos, y de personas buscando entre los cadáveres a sus familiares desaparecidos. Parece como si Homer recuperara en su mente las imágenes más atroces de la guerra observando los retratos del libro.



[00:38:26]



[00:38:33]



[00:39:05]



[00:39:



[01:16:11]



[01:16:22]



ESCENA 3: Esta es la última vez que aparece la biblioteca en la película, en un ambiente muy distinto a los dos anteriores. El edificio está vacía de lectores, sólo el personal de la limpieza la recorre pasando las aspiradoras por la moqueta, el único sonido que se escucha. Ya no oímos pensamientos ni voces solapadas, sólo el ruido de las máquinas. Tras la escena en la que se observa una vista general de la sala vacía, se puede observar a Cassiel sentado en una mesa con la mirada perdida, tras haber sido incapaz de evitar el suicidio del joven que ha saltado desde un edificio. Tiene su cuaderno de notas abierto, pero no apunta ni lee nada. Se levanta y recorre la biblioteca cruzando su mirada con la de otros ángeles que parecen descansar repartidos por la sala.



[01:16:47]



[01:16:52]





[01:16:35]



[01:16:38]

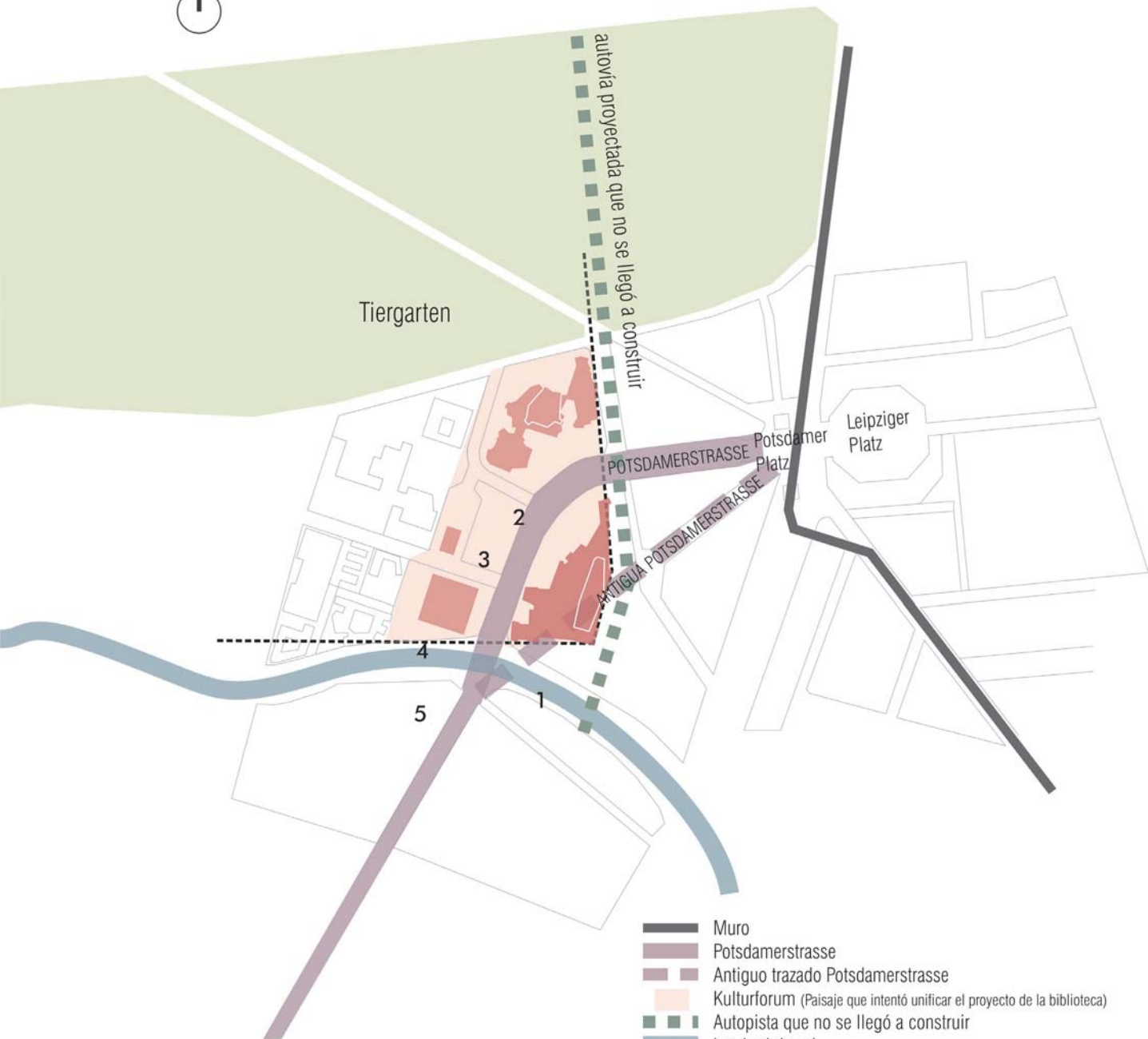
Parece que la tristeza domina la escena. Quizá la existencia de estos seres espirituales solo tiene sentido junto a la vida de los humanos, son complementarios, y necesitan de sus pensamientos y reflexiones para existir plenamente.









[01:16:54]



[01:17:03]



-  Muro
-  Potsdamerstrasse
-  Antigua trazado Potsdamerstrasse
-  Kulturforum (Paisaje que intentó unificar el proyecto de la biblioteca)
-  Autopista que no se llegó a construir
-  Landwehrkanal
- 1. Biblioteca Estatal
- 2. Filarmónica
- 3. Sala Música de Cámara (en construcción en 1986)
- 4. Iglesia Sankt Matthäuskirche
- 5. Neue Gallerie

EL LUGAR Y SU PASADO

Se trata de una de las obras más relevantes de Hans Scharoun, y la segunda sede de la Biblioteca Estatal de Berlín. La primera sede tiene sus orígenes en la segunda mitad del siglo XVII, y está situada en la Unter den Linden, aunque su colección quedó forzosamente dividida tras el traslado de ejemplares a otras bibliotecas durante la Segunda Guerra Mundial. El primer edificio quedó situado en la zona este, por lo que tras la ocupación y fragmentación de Berlín en la posguerra la parte oeste carecía de biblioteca para albergar la parte de los fondos que le fueron encomendados. Tras la reunificación alemana, la Biblioteca Estatal de Berlín cuenta con dos sedes oficiales, la original situada en Unter den Linden, y la segunda sede situada en el edificio de Scharoun en la Potsdamerstrasse, en la zona conocida como el Kulturforum, al suroeste del Tiergarten.

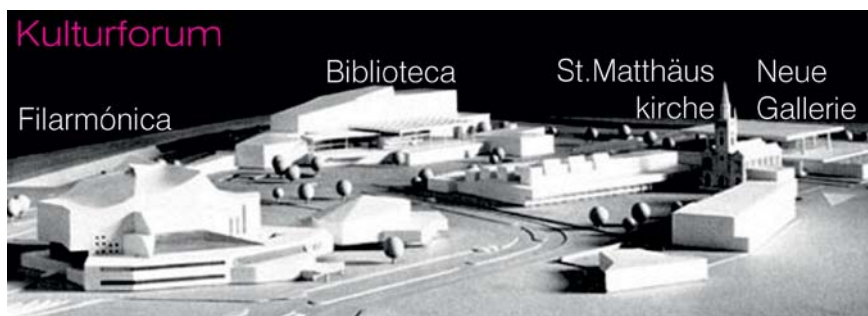


fig. I: Maqueta del plan Scharoun que recoge la vista desde el noroeste de la zona del Kulturforum, 1967. La nueva zona cultural que se proyectó sobre el antiguo barrio del Tiergarten debía ser un referente en el Berlín Occidental. Se han indicado las distintas piezas que componían en ese momento el Kulturforum.

La zona del Kulturforum es un gran proyecto urbano que se inició tras la destrucción del barrio del Tiergarten durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. El barrio surgió como un lugar de veraneo al sur del Tiergarten y remonta sus orígenes a las primeras villas que fueron apareciendo a finales del siglo XVII a lo largo de la Tiergartenstrasse. En el plano de 1857 (fig. II) ya se empieza a ver el trazado del barrio residencial, con grandes villas alineadas a las calles y amplios espacios libres traseros.



fig. II: Fragmento de la litografía 'Alrededores de Berlín y Charlottenburg hacia 1857', de la Real División Topográfica en la que se ha indicado el perímetro del espacio ahora ocupado por el Kulturforum. Este plano originariamente se elaboró para recoger los desarrollos residenciales que se habían producido hacia el oeste, al sur del Tiergarten hasta el Zoologischer Garten. Tenía además el propósito de cartografiar el gran crecimiento que había protagonizado la ciudad de Charlottenburg, ya prácticamente unida a Berlín.

La iglesia de St. Matthäus fue construida entre 1844 y 1846 por el arquitecto Friedrich August Stüler. La iglesia ocupaba una posición relevante dentro de este suburbio residencial que ya empezaba a consolidarse como un barrio de alto nivel, en el que se situarían algunas embajadas además de las grandes villas residenciales.



fig. III: Imágenes de la Iglesia St. Matthäu. La primera es de 1920, y la segunda muestra el aspecto que ofrecía tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, que hicieron necesaria su reconstrucción.

En el macroproyecto encargado en 1937 a Albert Speer por Hitler con el objeto de convertir Berlín en la capital del mundo, se planificó un gran eje norte-sur en el que se situaban los grandes centros de poder, y que atravesaba la zona del Kulturforum y creando una inmensa rotonda en su cruce con la antigua Potsdamerstrasse. Este



fig. IV: Evolución de la zona del Kulturforum.

La primera imagen de 1955 en la que se puede observar que tras los bombardeos gran parte de la Fremdenverkehrs (Casa del Turismo) sigue en pie. También observamos la iglesia de St. Matthäus. El resto del barrio quedó bastante destruido, aun que en el plano se puede observar como el parcelario perduró. La segunda imagen se corresponde con 1964 en la que ya aparece construida la filarmónica y se acaba de demoler la Casa del Turismo. Ya se puede entrever el trazado de lo que será la nueva Potsdamerstrasse, que pasará por el lugar que había ocupado la Casa del Turismo. El siguiente plano se corresponde con 1967 con la incorporación al Kulturforum del edificio de Mies van der Rohe, la Nueva Galería - Neue Galerie- y la casi desaparición de la Potsdamerstrasse tras la aparición de la nueva. En el último mapa, 1978, vemos que la construcción de la Biblioteca Estatal de Berlín, borra definitivamente la huella de la antigua calle Potsdamerstrasse en la zona de Kulturforum.

proyecto nunca se llegó a realizar en su totalidad, pero parte de esta rotonda quedó definida al demolerse algunas de las casas y construirse en 1938 la *Fremdenverkehrs* (Casas del Turismo). Tras la destrucción de la zona por los bombardeos se planteó la idea de reconstrucción de la zona como un gran espacio cultural dentro del Plan de 1946. En 1964 se demolió la casa del Turismo, estando ya construido el edificio de la Filarmónica (ver fig. IV, evolución zona del Kulturforum).

Finalmente en 1958 se convocó un concurso denominado *Berlín Capital*, en el que se proponía justamente crear esta zona cultural sobre las ruinas de la parte residencial al sur del Tiergarten, en la que la única superviviente del pasado era la Iglesia de St. Matthäus.



fig. V: Imagen aérea de la zona del Kulturforum en 1969, ya se ve construida la Filarmónica y la Nueva Galería de Mies, mientras que la biblioteca está en construcción. La segunda imagen se corresponde con un plano de Scharoun para el Kulturforum, 1964.

Cuando se convoca el concurso del edificio de la biblioteca ya se había trazado la nueva Potsdamerstrasse, que dividía toda esta zona en dos mitades, quedando en la otra mitad del Kulturforum el edificio de la Neue Gallerie de Mies van der Rohe, la Iglesia superviviente a los bombardeos y la Filarmónica. En el momento en el que Hans Scharoun gana el concurso del edificio de la biblioteca ya se estaba construyendo el edificio de la Filarmónica, así que el proyecto ganador plantea crear un paisaje común a ambos lados de la Potsdamerstrasse para intentar paliar la ruptura

tan drástica que introducía el nuevo trazado viario. Por este motivo el proyecto se plantea como un edificio que se vuelca hacia los edificios existentes, intentando crear un paisaje común compuesto por la adición de fragmentos que crean una unidad. El edificio se cierra totalmente a la parte oriental, ya que estaba planificado construir una vía rápida que finalmente nunca se llegó a realizar (ver fig. V).

La construcción de esta nueva zona cultural se planteaba como una apuesta estratégica en el Berlín Occidental que había perdido en la división parte de la ciudad cultural, edificios históricos, museos y la primera biblioteca estatal, aunque también supuso que la antigua Potsdamerstrasse quedara relegada al papel de calle secundaria que va a morir a la zona posterior y más hermética de la biblioteca, el archivo.

Las escenas de la película corresponden al el interior de la sala de lectura de la biblioteca, y sólo aparece el Kulturforum en unas escenas que finalmente no fueron incluidas en el montaje definitivo de la película, en las que curiosamente podemos observar el momento de la construcción de la sala de música de cámara, anexa a la filarmónica.



fig. VI: Fotograma que no fue incluido en el montaje final de la película, en el que se ve a Homer paseando por la zona del Kulturforum. Al fondo puede verse la construcción de la sala de música de cámara, anexa al edificio de la Filarmónica y que fue concebida como una ampliación del edificio, por lo que la imagen actual es de una única pieza. La construcción de esta parte queda así documentada por Wenders en su grabación.

CRUCES DE MIRADAS, VOCES SOLAPADAS EN LA CASA DE LOS ÁNGELES Y DE LA MEMORIA.

En primer lugar, hay que señalar que Wenders es un amante declarado del edificio de Scharoun, y tal como él mismo confiesa en la película comentada, el edificio sólo puede estar proyectado por alguien que ama los libros.

Wenders: *-La biblioteca era un de mis lugares favoritos,...*

P.Falk: *-Todo el mundo recuerda esa escena, yo tampoco la olvidaré jamás. He hablado con tantas personas que se acuerdan de la biblioteca.*

Wenders: *-también proviene de la propia arquitectura, es un lugar fabuloso, realizado por alguien que adora los libros. En la mayoría de bibliotecas vas a coger un libro y sales corriendo, pero aquí te apetece cogerlo, sentarte y leerlo. y te sientes muy protegido es un espacio hecho para leer. Es fantástico.*

P.Falk: *-...Sentían la serenidad en la biblioteca, era tangible.¹*

Tal y cómo describen Wenders y Falk, la atmósfera sosegada, la luz y la riqueza espacial de este edificio sirven como escenario perfecto para representar la casa de los ángeles. Además, la concatenación de espacios a varios niveles del interior del edificio hace que constituya un soporte idóneo para los planos secuencia, que incluyen los movimientos de cámara y de los actores, obteniéndose un resultado casi escenográfico, en los que se van enlazando los pensamientos de los lectores y las miradas de los ángeles.

La biblioteca supone también un lugar lleno de conocimiento. En ella los ángeles escuchan simultáneamente los pensamientos de todos los lectores, representados por una suma de voces susurrantes que resultan casi todo el tiempo ininteligibles para el espectador, pero que se observa cómo es capaz de deleitar los oídos de los ángeles. Tal vez ellos pueden escuchar y entender todos los pensamientos a un mismo tiempo, o quizá tienen el poder de seleccionar uno solo de esos pensamientos y abstraerse en él. Wenders refuerza esta idea de coro de pensamientos con la inclusión de voces de soprano en la música de la escena.



fig. VII: Comparativa de los fotogramas de la zona del Kulturforum que no fueron incluidos en el montaje final de la película en 1986, con la imagen en 2012 de este entorno.

*Una de las ideas para estas voces era tratarlas como música, sobre todo en la biblioteca que en mi imaginación era el lugar donde los ángeles vivían y se sentían como en casa. La idea principal tras las voces no era tanto que se comprendiesen, sino que fuesen como una música del conocimiento humano.*²

Una de las cualidades del edificio de la biblioteca es que nuevamente sirve para ilustrar la separación del mundo de los ángeles y el terrenal de las personas. Si para las personas la biblioteca es un espacio de silencio, para los ángeles es un espacio sonoro, una caja de resonancia de miles de pensamientos humanos.

También es muy apropiado que el *templo de los ángeles* sea un lugar dedicado al saber, y especialmente por cuanto se trata de un lugar destinado a archivar el conocimiento. Toda la sabiduría de la humanidad, toda su historia que ha sido contemplada por los ángeles está recogida y catalogada entre estas paredes. Todo lo que han aprendido de los hombres en el transcurso de la historia tiene su lugar en la

biblioteca. Por esta misma razón, la biblioteca es una localización perfecta para otro tema fundamental de la película: el enlace con el pasado, encarnado en el personaje de Homer y sus reflexiones transcritas en el poema de Peter Handke que hemos denominado como *El Narrador*, que arranca aquí acompañado del libro de fotografías antiguas de August Sander y que continuará en la Potsdamer Platz. También habla sobre la soledad, la individualidad del lector frente a la acción colectiva de la narración.

La biblioteca como localización parece encarnar también una reivindicación de la cultura alemana. Si Wim Wenders dedica expresamente la película a sus maestros del cine (Truffaut, Tarkovsky y Ozu), en esta toma homenajea de una manera mucho menos explícita, mediante sutiles e inteligentes referencias, a figuras alemanas destacadas en otras artes como la música o la fotografía. Wenders, recién regresado de América, al igual que siente la necesidad de rodar en Berlín, parece sentir el impulso de encumbrar la cultura de su país, de modo que no es en absoluto casual la inclusión en la escena de la biblioteca del libro de fotografías de August Sander y la partitura de la ópera de Hans Werner.

Concretamente, el libro de August Sander es, además de un homenaje de Wenders a uno de los padres del retrato moderno, una muy oportuna referencia visual mientras Homer recita los versos de *El Narrador* y nos habla de la memoria. Se trata de una recopilación de retratos que supone un intento de captar la imagen de la sociedad alemana durante la época de la República de Weimar, de manera que es muy significativa su aparición justo antes de ver a Homer pasear por la antigua Potsdamer Platz preguntándose qué ha sido de ella, dónde están la ciudad y el mundo que conoció antes de la guerra (ver los poemas-diálogos de las páginas anteriores).

En el caso de la ópera de Werner, se trata de una referencia al que fuera considerado uno de los más notables e influyentes operistas del siglo XX, pero no hay que olvidar su carácter -especialmente en sus comienzos- de artista maldito, que en su juventud le llevó a exiliarse voluntariamente en Italia tras ser despreciado por la élite de los compositores alemanes. Por ello se puede interpretar la aparición de la ópera como

una reconciliación, un acto de contrición hacia quien fue tratado injustamente por la intelectualidad alemana. Como comentábamos anteriormente, la inclusión de la partitura de una ópera compuesta para ser difundida por la radio ofrece también la lectura de una metáfora sutil sobre el modo en que los ángeles perciben las ondas del pensamiento de los lectores, como una sinfonía transmitida por el aire, captada y decodificada por los seres celestiales.

Por último, la biblioteca es un espacio de continua interacción entre humanos y ángeles, puesto que de alguna manera es un templo y un lugar de serenidad para unos y otros. Quizá por ello es este el escenario en el que por vez primera el ángel Daniel siente la necesidad, el deseo de tocar algo del mundo tangible, de coger un lápiz. Es significativo que sea un lápiz, una herramienta para crear, para dibujar o escribir una idea. Mediante un truco cinematográfico vemos como Daniel no puede sino apresar el espíritu del lápiz, dejando sobre la mesa su ansiada materialidad, la *'otra mitad'* que anhela sentir.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

Lógicamente, y por ser un edificio singular que forma parte del patrimonio de la ciudad de Berlín, la localización es sin duda la isla que menos transformaciones ha sufrido desde el rodaje de 1986.

Se trata un edificio del que muchos berlineses están realmente orgullosos, conscientes de sus grandes cualidades como espacio cultural. Es además, como se ha señalado, un espacio muy representativo de Berlín y un gran referente del expresionismo alemán junto con el edificio vecino de la Filarmónica.

El ambiente de estudio, la tranquilidad y la luz siguen presentes en este edificio, y en definitiva sigue pudiendo afirmarse, como dijera Wenders, que es un espacio creado por un amante de los libros y de la lectura.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. WENDERS, W., *El cielo sobre Berlín* (DVD), Filmax, Barcelona, 2003. Comentarios del director incluidos en la edición DVD de la película.

2. *Ibid.*

Fotos antiguas y plano de la zona del Kulturforum. FUENTES: <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/http://www.berlin.de>

plano de Tiergartenviertel. FUENTE: AA.VV. Berlin-Brandenburg im Kartenbild. Ausstellungskataloge der Staatsbibliothek zu Berlin. Ed. Reichert-Verlag, Wiesbaden, 2000.

Fotogramas de la película *El cielo sobre Berlín*, 1987. Director: Wim Wenders.

El resto de imágenes de realización propia

1987 2012

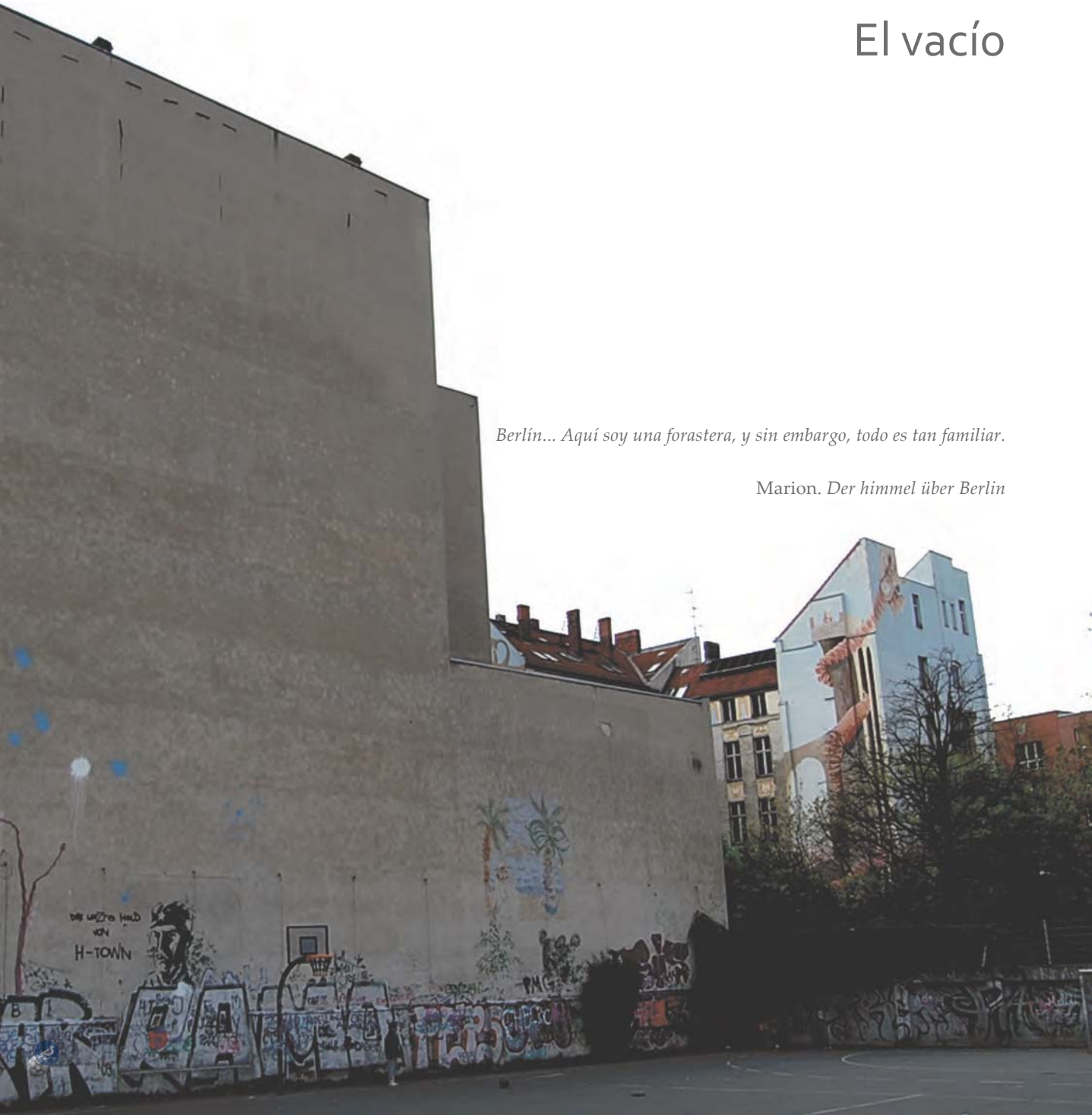




El vacío

Berlín... Aquí soy una forastera, y sin embargo, todo es tan familiar.

Marion. Der himmel über Berlin





Isla 04. Circo de Friedrichstrasse

POEMA – DIALOGO

[Escena 1, 00:26:50 – 00:33:53] Primeras palabras de Marion

El tiempo lo cura todo. ¿Y cuando la enfermedad es el mismo tiempo? 139

Como si hubiera que encorvarse para seguir viviendo. 17

Vivir... Basta una mirada. 30

Tengo que perder la costumbre de tener remordimientos cuando me siento mal. 24

¡Caramba! ¡Lleva plomo en las alas!

Como si el dolor no tuviera pasado.

Todo termina nada más empezar.

Demasiado bonito para ser cierto.

Por fin fuera, en la ciudad. ¿Quién soy? ¿En quién me he convertido? 111

Casi siempre soy demasiado consciente para estar triste.

Esperé una eternidad a que alguien me dijera una palabra tierna.

Luego me fui al extranjero. 29

Alguien que me dijera: ¡Hoy te quiero tanto!

¡Sería tan bonito!

Simplemente levantando la cabeza, el mundo se abre ante mis ojos y se eleva hasta el corazón.

Cuando era pequeña, quería vivir en una isla.

Una mujer sola, poderosamente sola. 27

NOTA: Las frases en azul, son extractos del libro El peso del Mundo de Peter Handke, que fueron insertados como parte de los monólogos de Marion en forma de pensamientos.

Sí, eso es. Todo tan vacío... inconciliable.

El vacío, el miedo. La peur, la peur, la peur... El miedo.

Como un pequeño animal perdido en el bosque.

¿Quién eres? Ya no lo sé. Sólo sé que ya no soy artista de circo.

¡Se acabó el trapecio! Sin llorar. Así es la vida.

Esas cosas ocurren: nada va como uno quisiera.

¡Tan vacío! ¡Todo tan vacío!

¿Qué debo hacer? ¿Qué debo hacer?

No pensar en nada más. Sólo estar ahí...

Berlín... Aquí soy una forastera, y sin embargo, todo es tan familiar.

No hay forma de perderse. Siempre se acaba dando con el muro.

Espero delante de un fotomatón, y sale la foto de otra cara.

Así podría empezar un cuento.

Las caras. Tengo ganas de ver caras.

Quizá encuentre trabajo de camarera.

Nadie vio cómo se iba la feria. Las semanas pasaron volando

hasta que se llevaron el espectáculo y dejaron la caravana tras ellos.

Esta noche me da miedo.

¡Qué idiotez! El miedo me pone enferma,

porque sólo tiene miedo una parte de mí, la otra no se lo cree.

¿Cómo debería vivir? Quizá no sea esa la pregunta.

¿Cómo debería pensar?

Sé tan poco... Quizá porque soy sólo curiosa.

A veces me equivoco pensando,

porque pienso como si hablara con otra persona.

Bajo los ojos cerrados, volver a cerrar los ojos...

Entonces, hasta las piedras toman vida. ..

Estar con los colores. Les couleurs. Los colores.

Las luces de neón en el cielo del atardecer. El tren de cercanías rojo y amarillo.

Nostalgia... Nostalgia... Sólo necesito estar lista.

Nostalgia de una ola de amor que me levante. 166

Eso es lo que me hace tan torpe, la falta de deseo.

De deseo de amar. De deseo de amor.

[Escena 2, 00:55:01 – 00:55:52] *Damiel recitando Cuando el niño era niño, 3º parte*

Cuando el niño era niño, se atragantaba con las espinacas,

los guisantes, el arroz con leche y la col hervida.

Y ahora se lo come todo y no sólo porque sea necesario.

Cuando el niño era niño, una vez se despertó en una cama extraña,

y ahora lo repite a menudo.

Muchas personas le parecían hermosas, y ahora sólo si hay suerte.

Se imaginaba claramente el paraíso, y ahora a lo sumo lo sospecha.

No podía imaginarse la nada, y ahora le estremece.

Cuando el niño era niño, jugaba con entusiasmo

y ahora sólo se sumerge en algo, si ese algo es su trabajo.

[Escena 3, 01:08:24 – 01:09:27] Marion en su caravana, antes de la última actuación y después de la actuación con los demás del circo

De nuevo es como si oscureciera en mi interior.

El miedo... miedo a la muerte. ¿La muerte? Por qué no.

A veces, lo único importante es ser guapa. 294

Y aparte de eso, nada.

Mirarse al espejo es como contemplarse pensando.

Así pues, ¿en qué piensas?

Pienso que tengo derecho a tener miedo, pero no a hablar de ello.

Todavía no te has vuelto ciega. El corazón todavía te palpita.

Y sin embargo lloras.

Te gustaría llorar como una chiquilla que siente una pena muy grande.

¿Sabes por qué lloras? ¿Y por quién? Por mí no.

Ya no lo sé. Me gustaría saberlo.

No sé nada. Tengo un poco de miedo...

Ya se ha ido. Lejos. Seguro que volverá.

No importa.

[01:15:53:68-01:21:02:07]

Poder decir simplemente, como ahora: Me lo paso bien. 126

Tengo una historia, y seguiré teniéndola. 66

¿Qué estoy haciendo?

Miro delante de mí y me dejo arrastrar al espacio universal. 60

¡De nuevo ese sentimiento de bienestar!

Como si dentro del cuerpo, una mano se cerrara suavemente. 120

[Escena 4, 01:21:49– 01:22:14] Marion durmiendo en su caravana, y soñando con Daniel

*Cuando el niño era niño,
era el momento de las siguientes preguntas:
¿Por qué yo soy yo y no tú?
¿Por qué estoy aquí y no allí?
¿Cuándo empezó el tiempo, y dónde se acaba el espacio?
¿La vida bajo el Sol es sólo un sueño?*

[Escena 6, 01:39:15 - 01:39:15] Marion se queda sola en la localización del circo

*No sabría decir quién soy.
No tengo ni la menor idea.
Soy una persona sin raíces, sin historia, sin tierra. Insisto siempre en lo mismo. 161
Estoy aquí, soy libre...
Puedo imaginar lo que quiera. Todo es posible.
Sólo tengo que levantar la vista,
Y me convierto inmediatamente en el mundo.
Ahora. Aquí mismo. Un sentimiento de felicidad que podría conservar siempre.*

[Escena 7, 01:42:16 - 01:42:50] Daniel llega y el circo se ha ido. Habla con Cassiel

*No se ha ido, Cassiel. Lo sé. La volveré a encontrar.
Esta noche ocurrirá algo muy importante. Cassiel. Ella me lo enseñará todo.
Aparte del sol del cielo hay otros soles, Cassiel.
Hoy, en la noche profunda, empezará la primavera.
Me crecerán unas alas muy diferentes a las que estaba acostumbrado.
Alas que por fin me asombrarán.*



[00:23:46]



[00:23:57]



ESCENA 1: Aparece el circo por primera vez: exterior y ensayos en el interior.

El circo es una de las localizaciones recurrentes en la película. Se vislumbra tras un giro desde el interior de una zona residencial donde juegan unos niños. La imagen del circo enmarcada por el paso cubierto es una de las más significativas de la película: el elefante pasando por delante de la carpa, con el fondo liso de las medianeras con



[00:26:58]



[00:27:11]



las alas de ángel flotando en el interior de la carpa se nos ofrece como la única figura humana capaz de enamorar a un ángel.

Tras escuchar la noticia de que el circo cierra por falta de fondos, Marion abandona la carpa y se dirige a su caravana lamentándose del futuro que le aguarda. Se detiene junto a un coche, absorta en sus pensamientos mientras



[00:27:40]



[00:28:09]





[00:25:12]



[00:25:23]

anuncios publicitarios. El muro ciego siempre presente como fondo de una actividad nómada que sólo puede desarrollarse en estos lugares vacíos que surgen en la ciudad.

En esta primera escena, tras mostrarnos el vacío en el que se sitúa la carpa, Daniel se adentra en el circo y observa por primera vez, absolutamente maravillado, los ensayos de Marion en el trapecio. La figura de la trapecista con



[00:27:20]



[00:27:33]

escucha y la música de un acordeón. La trapecista, tras quitarse las alas y colocárselas al músico -paralelismo entre lo que el ángel está empezando a desear: desprenderse de sus alas y de su condición inmortal, y a la vez metáfora de cómo son sólo sus momentos en el trapecio los que la alejan de la vida mundanal y la convierten temporalmente en ángel- se dirige a su camerino. Daniel la sigue hasta el interior de su caravana, y percibe sus



[00:28:14]



[00:28:22]



[00:28:36]



[00:29:05]



miedos, sueños y angustias. Mientras Marion, acostada en la cama, reflexiona sobre su vida, suena de fondo la canción de Nick Cave and the bad seeds, *The Carny* -La feria- en la que se habla sobre unos feriantes que abandonan la ciudad, de las cosas que dejan atrás y de lo que esto supone en sus vidas.



[00:29:30]



[00:29:39]



Las palabras que Marion pronuncia son en su mayor parte frases sueltas extraídas del libro de Peter Handke *El peso del mundo* (1981), un diario escrito por el autor a modo de aforismos, mediante los que Marion desvela sus pensamientos.



[00:31:48]



[00:32:21]





[00:29:17]



[00:29:26]

El ángel Damiel observa todos los detalles de la vida de Marion, no sólo escucha sus pensamientos, se detiene a mirar atentamente las fotos y los objetos que rodean su existencia. Finalmente, cuando la trapecista se cambia, el ángel abandona la caravana y vuelve el color a la escena, siempre en blanco y negro con la presencia de los ángeles.



[00:30:22]



[00:30:35]



[00:32:57]



[00:34:14]



[00:53:42]



[00:54:20]



ESCENA 2 Damiel en el interior del circo

Los dos ángeles observan las actuaciones entre el público, en el interior de la carpa, y los ejercicios de Marion en la cuerda. La sesión del circo parece una sesión de tarde en la que el público es mayoritariamente infantil. Una niña del público no cesa de hablar al ángel Damiel junto al que está sentada. Los únicos que pueden ver a los ángeles



[01:07:58]



[01:08:20]



ESCENA 3 Última actuación

La escena fue muy criticada debido al excesivo tiempo dedicado a recoger los ejercicios de trapecio de Marion. Wenders reconoce que se lo debía a la actriz Solveig Dommartin, ya que no se usó ninguna doble para rodar todas estas escenas, ni medidas de seguridad. Antes del rodaje Dommartin no sabía nada del oficio de trapecista, por



[01:09:36]



[01:11:18]





[00:57:12]



[00:58:35]

son los niños, de manera que parece que en esta escena Daniel anticipa su existencia humana al ser percibido por quienes están a su alrededor.



[01:08:33]



[01:08:39]

lo que estuvo varios meses viviendo en un circo y fue entrenada en las disciplinas circenses de trapecio y cuerda. Después de la película incluso recibió varias ofertas para trabajar en el circo. La escena finaliza con los artistas del circo celebrando la actuación en los exteriores de la carpa, convertidos en una casa temporal cubierta con una lona. Marion, tras cantar con el resto del grupo una canción de Laurent Petitgand compuesta para el momento, termina recitando unos versos extraídos del libro de Peter Handke, *El peso del Mundo*.



[01:12:01]



[01:14:30]



[01:21:37]



[01:21:42]



ESCENA 4: Es la noche del último día de actuación en el circo y de la actuación de Crime and the City Solution en el Hotel Esplanade. Marion, ya de vuelta, se encuentra dormida dentro de su caravana y sueña con el ángel Damiel, mientras recita entre sueños el cuarto fragmento del poema *Cuando el niño era niño*.



En sueños, Marion ve la cara de Damiel. Se suceden las imágenes del interior de la caravana de Marion con unos



[01:34:40]



[01:34:46]



ESCENA 5: En el espacio de Friedrichstrasse se desmantela poco a poco el circo dejando este lugar más vacío que nunca. La carpa totalmente desmontada muestra su huella, reducida al círculo de arena que formaba la pista. De esta manera, la traza del circo queda marcada en el descampado como los caminos creados por el paso sucesivo de peatones, únicamente visibles por la ausencia de hierba.



[01:39:23]



[01:39:39]





[01:21:48]



[01:22:16]

primeros planos de Daniel que parece adentrarse en sus sueños.



[01:38:29]



[01:38:45]

ESCENA 6: Los compañeros de circo de Marion se marchan del lugar en sus carvanas dejando sola a la trapecista.

ESCENA 7: La trapecista se dirige al lugar que ocupó la carpa y se sienta mientras es observada por Cassiel. Finalmente se levanta, mira al cielo y abandona el lugar.

ESCENA 8: Daniel, ya convertido en humano, vuelve al lugar del circo para buscar a Marion, pero cuando llega



[01:40:05]



[01:40:13]



[01:40:42]



[01:41:07]



descubre que ya no queda nadie.

Abatido, se sienta en el círculo de grava y arena, sobre la huella que ha dejado el circo. Daniel se siente abatido.

Unos niños se le acercan y le preguntan qué hace allí sentado en medio de la nada. Después se marchan y la escena vuelve al blanco y negro. Cassiel aparece y se aproxima a su antiguo compañero para reconfortarlo y escuchar sus pensamientos.



[01:42:46]



[01:42:24]





[01:41:27]



[01:41:51]

Daniel percibe su presencia y le transmite su determinación por encontrar a Marion.



[01:42:28]



[01:42:47]

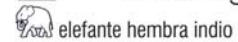
Año 1986

antigua alineación Wilhelmstrasse

Friedrichstrasse

- A: Medianera del árbol
- B: Medianera del graffiti
- C: Medianera de los anuncios
- 300 D: Pasaje del edificios de aparcamientos desde el que se ve por primera vez el circo
- E: Circo
- F: Caravana de Marion
- G: Lugar en el que cenan los artistas del circo la última noche

escala gráfica



- Desplazamientos de Marion por el vacío
- Movimiento del músico del acordeón
- Movimiento del entrenador de Marion
- Caravanas
- Automóvil - furgoneta

Año 2012

Friedrichstrasse

antigua alineación Wilhelmstrasse

- A: Medianera del árbol
- B: Medianera del graffiti
- C: Medianera de los anuncios ala que se le adosa una nueva crujía con huecos al parque
- D: Pasaje del edificios de aparcamientos desde el que se ve por primera vez el circo
- E: Rotonda cruce de caminos
- F: Paseo a Friedrichstrasse
- G: Pista deportiva

EL LUGAR Y SU PASADO

El escenario donde se desarrollan los exteriores del circo está situado al final de Friedrichstrasse, antes de llegar a la antigua Belle-Alliance Platz, ahora Mehring Platz. Resulta inimaginable viendo los fotogramas de la película, que vacío urbano pueda estar junto a un lugar tan representativo de la ciudad. Su paisaje parece más propio de lugares pertenecientes a la periferia de la ciudad de Berlín. La localización es emblemática, pues está situada en el ámbito de algunos lugares que fueron clave para la historia y el urbanismo de la ciudad moderna.

Friedrichstrasse fue inaugurada en el siglo XVIII como centro principal del distrito de Friedrichstadt, una ampliación de la ciudad realizada en la primera mitad del siglo XVIII. Se trata de una larga calle que discurre de norte a sur, con un trazado perpendicular a la Unter den Linden y a Leipzigerstrasse, de modo que todo el distrito se planificó como un entramado de calles paralelas a estos dos grandes ejes.

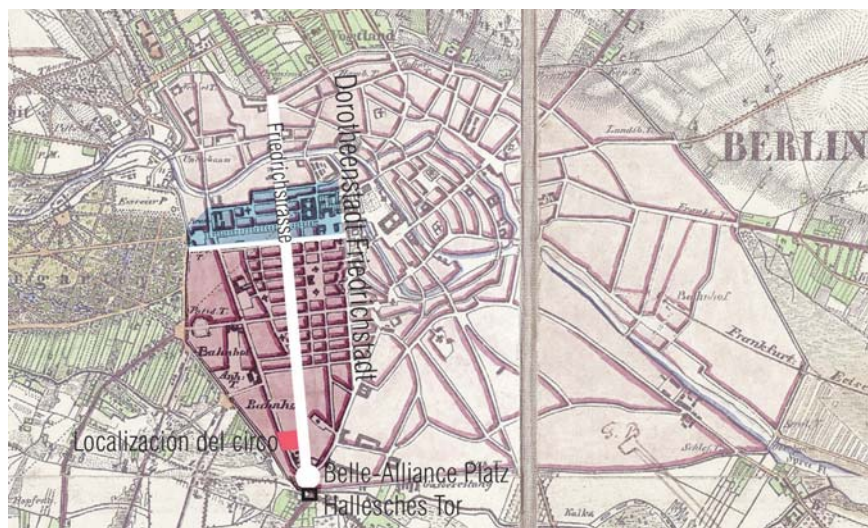


fig.II: Fragmento del Plano de 1842, para las maniobras del Cuerpo de Guardia. En esta imagen se puede observar el trazado de la Friedrichstrasse acabando en la puerta Hallesches Tor, así como las dos fases del crecimiento de la ciudad residencial, la Dorotheenstadt y la Friedrichstadt.

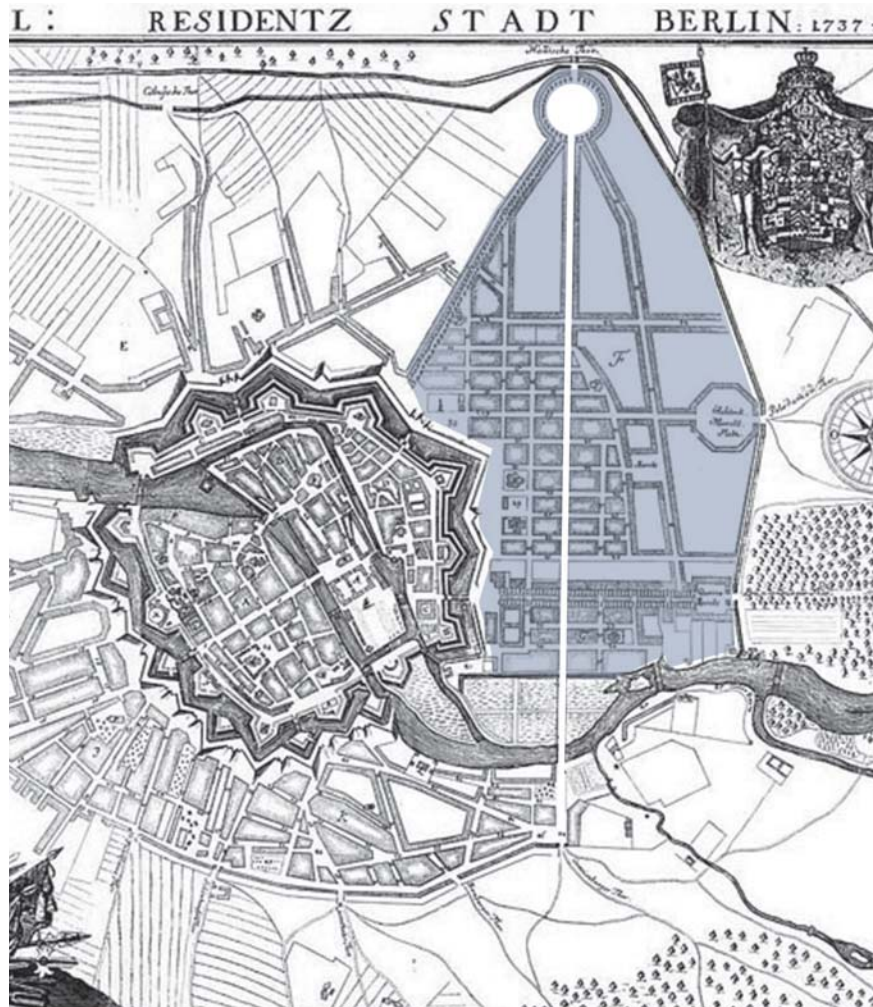


fig.I: Detalle del plano de 1737, *Plan der Königlich-Residenzstadt Berlin* - Real Plan Residencial de Berlín- en el que se pueden apreciar los crecimientos residenciales previstos para Berlín a comienzos del siglo XVIII, más allá de la ciudad fortificada.

Podemos observar el gran eje norte-sur conformado por la calle Friedrichstrasse, y la plaza circular Belle-Alliance Platz, como antesala a la puerta Halleschestor, al sur de la ciudad. (El plano se realizó con el Norte hacia abajo).

Esta expansión de la ciudad se planificó en dos fases: la primera fue la zona de Dorotheenstadt, desarrollada a ambos lados de la Unter den Linden, que se transformó de camino suburbano a un paseo flanqueado por elegantes casas y jardines. La segunda fase se extendió al oeste de la ciudad y fue planificada, diseñada y ejecutada por ingenieros holandeses. Esta zona es lo que se llamó Friedrichstadt, siendo la Friedrichstrasse su eje principal.

Esta calle se estableció como una de las vías comerciales principales de la ciudad, junto a Leipzigerstrasse. Así lo podemos comprobar en las postales que se reproducen abajo, coetáneas al momento en el que Franz Hessel escribiera su obra *Paseos por Berlín*, en la que podemos leer:

En las calles Leipzig y Federico [Leipzigerstrasse y Friedrichstrasse] hay muchos escaparates que a menudo están situados puerta con puerta.¹



fig.III: Imagen del cruce de Friedrichstrasse con la Unter den Linden, 1900. Postal de 1912 en la que se puede observar la calle Friedrichstrasse. Ambas imágenes recogen el ambiente bullicioso y comercial de la calle hacia principio del siglo XX.

Friedrichstrasse acaba en el sur desembocando en una plaza circular, llamada al principio de su creación Rondell, posteriormente renombrada, en 1915, como Belle-Alliance-Platz (en referencia a la Batalla de Waterloo, conocida así por los prusia-

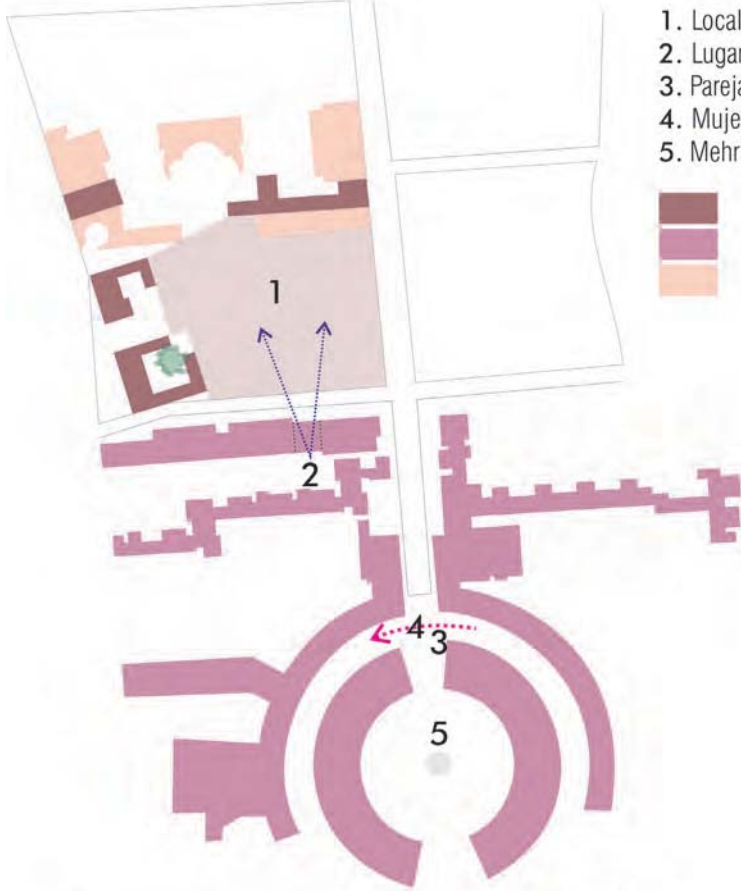
nos) para finalmente, tras su destrucción total en los bombardeos de febrero de 1945, obtener en 1947 su nombre actual, Mehring Platz, en homenaje al publicista Franz Mehring.

Esta plaza circular marcaba el final sur del trazado de la Friedrichstrasse y se constituía como una gran plaza junto a una de las puertas más importantes de la ciudad: HalleschesTor, puerta sur nombrada en clara referencia a la vía que desde ella se dirigía a la ciudad de Halle (Saale).



fig.IV: Esta imagen de 1901 muestra el importante nudo de comunicación y actividad que conformaba la secuencia de espacios de la Plaza Belle-Alliance y de la HalleschesTor. Podemos observar el tren en altura pasando por delante la puerta y en paralelo al canal Landwehrkanal. Por la zona inferior tranvías, carros y personas recorren el espacio.

Hans Scharoun, encargado de la reconstrucción de la plaza circular tras la guerra, concibió este espacio como un lugar peatonal, conservando su trazado circular, aunque desvinculándola de las otras dos calles que anteriormente terminaban en la plaza -Wilhelmstrasse y Lindenstrasse-. De alguna manera con este nuevo diseño, se perdió el carácter de nudo significativo y representativo de su creación, obteniendo un aspecto más propio de una plaza de barrio residencial de la periferia. En el centro de esta plaza aun se conserva la columna de la victoria que antiguamente



1. Localización circo
2. Lugar desde el que Daniel ve por 1ª vez el circo
3. Pareja abrazada
4. Mujer en bicicleta
5. Mehring Platz (antigua Belle-Alliance Platz)

	1870-1899
	1962-1974
	posteriores a 1986



1986 2012



presidió la Belle-Alliance-Platz, que hace de fondo en una de las primeras escenas de la película: la de una mujer en bicicleta con una niña que pedalea absorta en sus pensamientos de superación. También podemos observar las viviendas que rodean la plaza en una escena de la película en la que una pareja que se abraza en silencio. (Ver fig. V, plano página anterior)

Junto a este entorno histórico, tan relevante en la geografía de Berlín, podemos encontrar el vacío donde se sitúa la carpa del circo, rodeado de medianeras (constituidas por muros cortafuegos), características del paisaje urbano de Berlín y que resulta imprescindible para la historia que se desarrolla en la obra de Wenders.

En la parte sur se sitúa un gran edificio de viviendas con un módulo de aparcamiento en superficie. Este inmenso bloque se erige como una gran muralla y le da al lugar este aspecto trasero, aun encontrándose en la céntrica calle comercial de Friedrichstrasse. Así lo podemos ver en las palabras de Wenders refiriéndose a este lugar:

Elegí precisamente ese lugar – la localización del circo- por su aislamiento, por su calidad de único, especialmente en Berlín donde se puede encontrar cualquier cosa imaginable y donde tuvo lugar una transformación terrible... al norte de la Mehringplatz se extiende una tierra de nadie abierta, con senderos de polvo y si te colocas en medio, donde estaba el circo, tiene cuatro puntos de vista completamente diferentes según la dirección en la que mires, son realmente extrañas vistas del pasado de lo que queda todavía del pasado, testigos de todo lo que ha sucedido. Allí uno puede ver algo que es específico de Berlín y que raras veces encuentras en otras ciudades: me refiero a las paredes laterales y traseras de los edificios, completamente abiertas, desnudas, muros medianeros contra incendios antaño ocultos por otros edificios...²

[Página anterior] fig.V: Plano de las inmediaciones de la Friedrichstrasse y Mehring Platz que sirven como localización para el circo y para algunas de las escenas iniciales de la película, en las que vemos a diversos personajes humanos cuyos pensamientos son escuchados por los ángeles.

EL VACÍO Y LA MEDIANERA

Wenders ha ensalzado en numerosas ocasiones los vacíos como el que se corresponde con la localización del circo, y del que llego a decir que reunía unas características propias y muy particulares, ya que por allí corrían libremente liebres y conejos, o que podían permitirse tener un elefante en libertad en mitad de una ciudad como Berlín. La localización del circo se entiende desde dos aspectos complementarios: el exterior donde se sitúa la carpa y la actividad circense, la vida de los artistas, y por otro lado el interior de la carpa bajo la que se desarrolla el espectáculo y los ejercicios de trapecio y cuerda de Marion (Solveig Dommartin). El otro interior del ámbito del circo que aparece en la película es la caravana de Marion, donde nos deja ver sus temores y sus deseos a través de sus pensamientos captados por el ángel Daniel.

*Hablando de la localización del circo: Lo elegí porque estaba aislado y porque era un lugar irreplicable, donde todo era posible y donde se producía una ruptura,...esta enorme tierra de nadie, a la que sólo se llega por unos senderos y desde cuyo centro, donde estaba instalado el circo, hay una vista completamente distinta en cada punto cardinal, una mirada al pasado o a lo que queda de él, a los testigos de un pasado. Esta película no es sólo para los Berlineses, sino que Berlín aparece también como símbolo del mundo entero. Era el centro silencioso, el ojo del huracán de esta ciudad centrífuga. Reinaba una paz increíble, con liebres y ratones que aparecían por sorpresa, y nuestro elefante podía pasearse tranquilamente. Los niños jugaban y recorrían los senderos, y alrededor se podía contemplar la ciudad como un libro de historia abierto de par en par. Para mí era como un lugar onírico dentro de la ciudad y pensé que nunca más habría sitios como éste. Por eso rodamos allí. En todas mis películas siempre he buscado localizaciones susceptibles de desaparecer.*³

Para Wenders esta era una localización fundamental, y es seguramente uno de los lugares que en mayor medida mostraban la fragilidad que tanto atrae al director, la sensación de que pudiera desaparecer o cambiar súbitamente en cualquier momento. Las medianeras que rodean toda la escena conforman uno de las localizaciones clave para el director, y es especialmente en el momento en que el circo es desmantelado cuando mejor se retrata la volatilidad del paisaje en peligro de desaparecer. El director reconoce que cuando encuentra este tipo espacios siente la necesidad de recogerlos, de documentarlos, ante el temor de que pronto puedan dejar de existir, aún cuando los considera piezas fundamentales en la vida y la historia de la ciudad. Nos parece muy interesante observar la visión de Wenders de este paisaje de muros ciegos como un libro de historia abierto que revela algunos aspectos de la ciudad mejor que cualquier otro documento. En definitiva sólo hay que saber hacer lo que hace Wenders, leer en ellos para después poder hablar de la ciudad por medio de una historia filmada.

La localización del circo es a la vez la más anónima y la más relevante en toda la película. Nos muestra una realidad absolutamente berlinesa, la de una ciudad que se ha visto forzada a asimilar sus enormes vacíos con una naturalidad que ninguna otra ciudad europea posee, y a valorar los espacios que las manzanas rotas e inacabadas ofrecen a sus ciudadanos.

Por otra parte, el paisaje de medianeras ciegas compone un telón de fondo muy adecuado para las escenas que muestran el ambiente alrededor de la carpa, y acompaña a planos memorables como el elefante haciendo ejercicios de equilibrio ante una de las medianeras, o la caravana de Marion ante la esquina de dos muros ciegos tras la que asoman las ramas de un árbol de gran porte. Los diferentes momentos de la película en que aparece esta localización también muestran su cualidad de efímero o incierto: el lugar se muestra del todo diferente cuando es el lugar alegre, presidido por la carpa y las caravanas del circo en el que los artistas ensayan, que cuando solamente quedan una huella de arena y una mujer, Marion, desolada tras la marcha del circo. Probablemente este sea uno de los mejores retratos posibles de la evanescencia

de uno de los *lugares olvidados*.

Curiosamente Walter Benjamin colabora en el libro de Hessel, *Paseos por Berlín*, escribiendo el capítulo *El retorno del Flâneur* del libro y de ahí extraemos las siguientes frases en las que se refiere a Hessel,

Para ser más exactos: para él la ciudad se presenta en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, se cierra en torno a él como una habitación. ...Los muros cortafuegos son sus escritorios...⁴

Benjamin parece estar hablando de las medianeras de la escena del circo setenta años antes del rodaje de la película, ya que describe uno de los aspectos que atraen a Wenders para la elección de la localización, como también atrajo en su día a Franz Hessel. Esta cualidad es la de que el paisaje se pliega en torno a la localización del circo y crea la habitación en la que todos viven, la propia ciudad de Berlín, rodeados de los muros cortafuegos, considerados para el escritor como *escritorios de la historia de la ciudad*.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

En la actualidad el vacío y las medianeras de la parte oeste aún se conservan, aunque el lugar se ha transformado en un parque llamado Theodor-Wolff-Park y ha perdido parte de ese carácter espontáneo de la película. En la actualidad no sería posible situar el circo en este lugar de la misma manera que se hizo en la película. El lugar ha sido urbanizado y renovado.

La parte norte del parque lo constituye una fachada de viviendas, que ocupan el lugar que antes tuvieran otro edificio residencial que precisamente daba la espalda a la localización, mostrando el gran lienzo de medianeras que se ofrecía como un telón de fondo a toda la actividad del circo. Aquel lugar al que el mundo parecía dar la espalda en el momento en el que se rodó la película (1986) ahora se ve convertido en un parque al que algunos edificios abren sus fachadas. Parece como si el bloque que cerraba el vacío por el norte mostrando su medianera se hubiese dado la vuelta, abriendo huecos a la nueva plaza. No ocurre lo mismo en el resto de orientaciones, en las que permanece el resto de *'fondos'* que aparecen en las escenas del circo. El gran bloque de viviendas en el que jugaban unos niños junto a un imbornal junto al aparcamiento en superficie existe aún tal como lo observamos en la película.

Las dos medianeras de las viviendas exentas que cierran el lado oeste se conservan tal cual. Hasta las pintadas que aparecen en la que está más al norte siguen siendo las mismas. La medianera en esquina que se asoma a todo este espacio vacío recorriendo parte de su chaflán y dejando ver un árbol en el interior del patio, continúa veinticinco años después mostrándonos el mismo paisaje.

Existe indudablemente un carácter que el lugar ha conservado: aún siendo ahora un espacio libre *'oficialmente urbanizado'* conserva esa característica de lugar *aparte* de la ciudad, aun estando junto al centro turístico y comercial. Sigue siendo el mismo lugar aislado en el que el tiempo parece detenerse. Es llamativo el hecho de que la urbanización del parque es muy sutil, tanto que prácticamente parece inacabada. Se ha conservado ligeramente los senderos espontáneos que aparecen en la película y



fig.VII: Vista aérea del aspecto actual del vacío del circo. En ella podemos distinguir, en la parte de abajo de la fotografía, el edificio que enmarca el primer plano de la carpa que aparece en la película, y frente a él la fachada que oculta la gran medianera que hacía de fondo en esta escena. También observamos a la izquierda de la imagen dos edificios que muestran sus medianeras ciegas con un aspecto muy similar al que tuvieron en 1987.

que es posible ver una vez que el circo abandona el lugar, como si de alguna manera el tiempo y las personas que transitan por el vacío fuesen los encargados de dar forma al lugar, de urbanizarlo.

En el ámbito que marca la intersección de estos caminos ahora oficialmente reconocidos existe actualmente un suelo circular que forma una suerte de rotonda. Su parecido con el círculo que deja la carpa del circo cuando desaparece -si bien su posición no es exactamente la misma- es tal que nos invita a pensar que realmente quien planeó la transformación del descampado en parque proyectó esa forma en reconocimiento de la preexistencia, un círculo de grava y arena cuya procedencia quizá desconocía, al igual que transformó las huellas de los pasos espontáneos de los viandantes en los caminos que aún hoy, veinticinco años después de *Der Himmel Über Berlin*, podemos recorrer. Resulta emocionante pensar que la huella del rodaje de la película aún pueda ser vista aún de esta manera tan leve.

Creemos que este vacío de la ciudad, aún habiendo sido parcialmente transformado desde el rodaje de la película, conserva asombrosamente intacto el carácter que lo convirtió en localización de la película, la cualidad del *ojo del huracán* que Wenders encontró en él. En contraposición con la quietud del lugar, todo lo que lo rodea, a medida que se avanza hacia las zonas turísticas y comerciales cercanas, se torna actividad, ruido y movimiento. La localización del circo es sin duda un *lugar olvidado*.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, edit. Tecnos, Madrid, 1997.
2. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005
3. Ibid.
4. Ibid.
5. HESSEL, Op. Cit.

Planos históricos. FUENTES: <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/>; <http://fbinter.stadt-berlin.de/fb/index.jsp>

Imágenes antiguas de Friedrichstrasse. FUENTE: <http://www.vogel-soya.de/>

Foto Aérea.FUENTE: <http://www.bing.com/maps/bingmaps>

Fotogramas de la película *El cielo sobre Berlín*, 1987. Director: Wim Wenders.

El resto de imágenes de realización propia

1987 2012





Un puente



El sueño de la casa en la casa.

Daniel. *Der himmel über Berlin*



Isla 05.Langenscheidtbrücke

POEMA – DIALOGO [00:34:55– 00:37:18]

DAMIEL Y EL MORIBUNDO:

*Cuando subía hacia el Sol por la montaña, dejando la niebla del valle,
el fuego en el límite de los pastos, las patatas entre las cenizas, el embarcadero a lo
lejos, en el lago...*

La cruz del Sur, el Este lejano.

El gran Norte, el salvaje Oeste.

El Gran Lago de los Osos, la isla de Tristan de Cunha.

El delta del Mississipi, Stromboli.

Las viejas casas de Charlottenburg, Albert Camus.

La luz de la mañana, los ojos del niño...

Nadar cerca de la cascada.

DAMIEL: Las manchas de las primeras gotas de lluvia. El Sol.

El pan y el vino. Dar saltos.

La Pascua. Las nevaduras de las hojas.

La hierba ondulante. Los colores de las piedras.

Los guijarros en el lecho del río.

El mantel blanco al aire libre.

El sueño de la casa en la casa.

El prójimo durmiendo en la habitación de al lado.

La tranquilidad del domingo. El horizonte.

El resplandor de la luz de la habitación, en el jardín.

El vuelo nocturno. Montar en bicicleta sin manos.

La bella desconocida.

Mi padre.

Mi madre.

Mi mujer.

Mi hijo.



[00:34:28]



[00:34:32]



ESCENA: La cámara cruza el puente de Langenscheidt desde la orilla occidental hacia la oriental (distrito de Kreuzberg) por el lado del tráfico. Se aproxima a la esquina donde confluyen las calles Monumentenstrasse y Czerninskistrasse, y se detiene en el extremo del puente donde hay un hombre postrado, malherido en un accidente de tráfico.



[00:34:53]



[00:35:02]



ser incorpóreo pudiera hacer. Cuando aparece un chico que se agacha a socorrer al accidentado e increpa a los observadores impasibles, el ángel se aleja cruzando de nuevo el puente, esta vez por el lado peatonal, y continúa recitando las palabras de Handke, ahora un listado de acciones, y hechos absolutamente humanos. Parece como si la experiencia de ambos se hubiera intercambiado, el ángel le susurra al moribundo los viajes a los lugares más



[00:36:18]



[00:36:30]





[00:34:38]



[00:34:42]

El público parece mirar impasible la escena sin socorrer al hombre que se encuentra apoyado en el propio puente, lamentándose de lo fácil que es morir. El ángel Damiel se acerca y le coge por los hombros susurrándole palabras al oído. Las palabras son unos versos de Peter Handke, un listado de referencias a lugares lejanos, de otras geografías, como si con sus palabras le hiciera recorrer el mundo de Norte a Sur, de Este a Oeste, tal como un



[00:35:46]



[00:35:57]

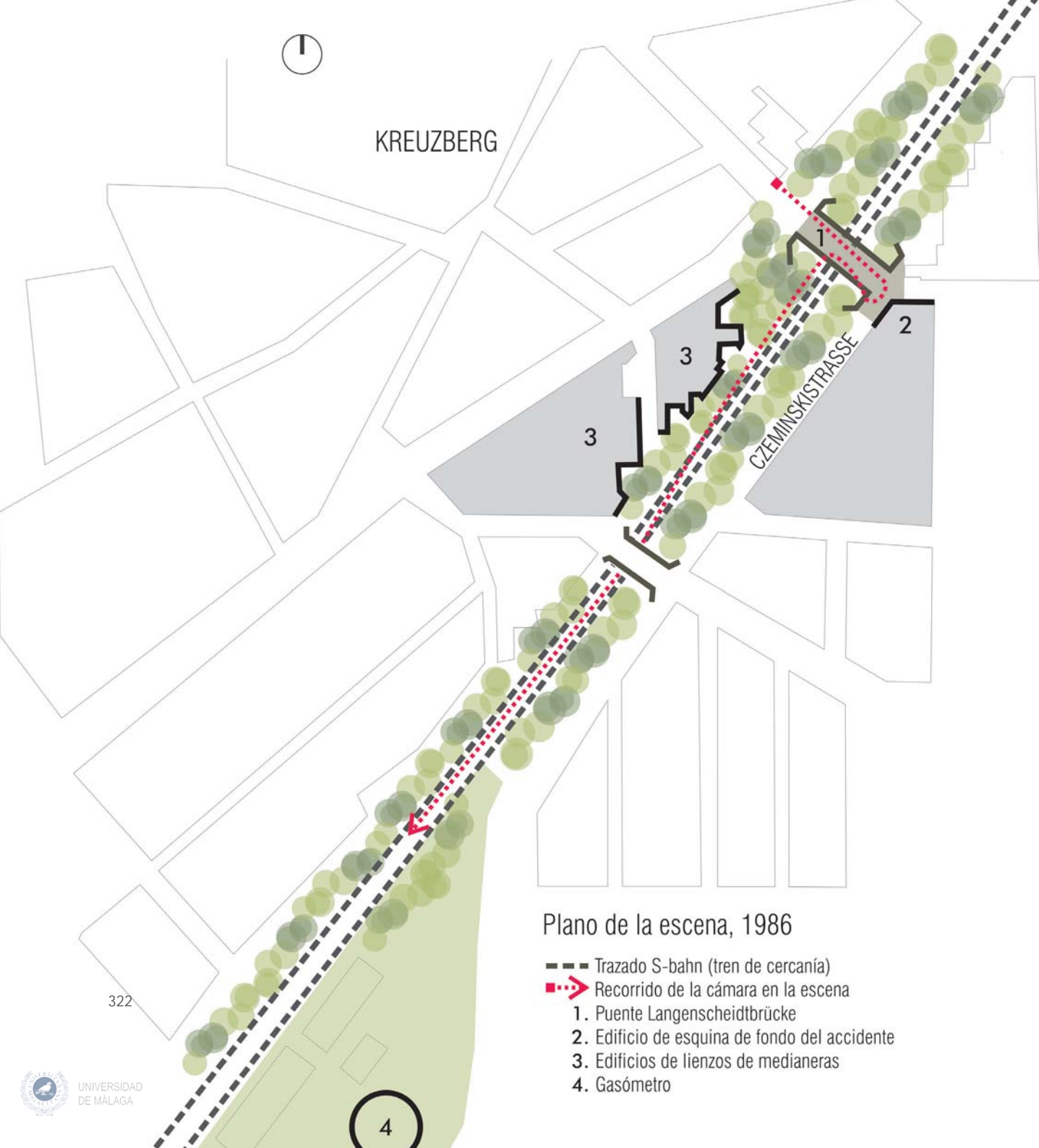
remotos e inaccesibles del mundo, y se lleva a cambio las experiencias cotidianas que hacen especial la existencia humana. Finalmente el ángel se detiene en mitad del puente para mirar sobre las vías del S-bahn, y a continuación el movimiento de la cámara nos hace pensar que se aleja volando sobre ellas.



[00:36:35]



[00:36:42]



KREUZBERG

CZEMINSKISTRASSE

Plano de la escena, 1986

- Trazado S-bahn (tren de cercanía)
- > Recorrido de la cámara en la escena
- 1. Puente Langenscheidtbrücke
- 2. Edificio de esquina de fondo del accidente
- 3. Edificios de lienzos de medianeras
- 4. Gasómetro

322

4

EL LUGAR Y SU PASADO

Esta isla la conforma el ámbito creado por el puente Langenscheidtbrücke en continuidad con las calles aledañas. Además del movimiento del tráfico rodado que soporta, bajo el puente se produce el paso del tren de cercanías S-Bahn. Se trata de un puente muy significativo en Berlín que conecta el barrio de Kreuzberg con la parte occidental. Wenders se refiere a este lugar como el *paso natural* a Kreuzberg,

...hay otra escena, la del puente Langenscheidt: dos meses después, él puente ya no estaba allí. Para mí, era con diferencia el más bonito de la ciudad...En el antiguo (puente) notabas que pasabas sobre algo, porque, de hecho, era el camino que conducía a Kreuzberg...¹

El barrio de Kreuzberg - literalmente *montaña de la cruz*- es uno de los más emblemáticos de Berlín. A principios de siglo Hessel en sus paseos dice lo siguiente sobre él:

Es obligatorio. Es algo digno de verse. Es el promontorio más elevado sobre la llanura del Spree.²

El lugar de la colina o promontorio de Kreuzberg que describe Hessel, destacaba en el paisaje de la ciudad, cuyo origen es el de una llanura arenosa con tierras inundables. Por lo tanto en el paisaje predominantemente suave atravesado por el río Spree, el promontorio que da nombre al barrio era un referente paisajístico.

El puente Langenscheidt (Langenscheidtbrücke) fue construido en 1898, pero debido a los daños sufridos durante la guerra y a la corrosión de su estructura metálica tuvo que ser reconstruido en 1987, poco después del rodaje de *Der Himmel Über Berlin*. Tanto el puente existente en 1986 como el actual están conformados por dos celosías paralelas de unos seis metros de altura, que además de ejercer su función estructural separan el tráfico rodado en la parte central y el ámbito peatonal en los lados exteriores de las cerchas. Las cerchas del puente antiguo estaban formadas por uniones roblonadas, y la inclinación del tablero hacía que en el extremo norte la parte alta de la estructura alcanzase aproximadamente la altura de una persona,

como podemos comprobar cuando vemos a Daniel caminar junto a ellas. El nuevo puente conserva la geometría estructural de su antecesor, pero está construido de un modo más moderno, con nudos soldados aparentemente fabricados en taller, y barras estructurales mucho más homogéneas en cuanto a dimensiones y geometría independientemente de su posición en la cercha.

En la escena se vuelven a rescatar conceptos caracterizadores del paisaje berlinés ya mostrados en la primera isla (las medianeras de Stadtring), como las medianeras de las viviendas enfrentadas a las infraestructuras ferroviarias. Se produce nuevamente la referencia al mundo habitado de la vida interior doméstica dando a estos vacíos generados por los medios de transporte. Cuando se cruza el Langenscheidtbrücke andando por el exterior de la cercha, se tiene una amplia vista del *cauce ferroviario* del S-Bahn. Los vacíos generados por esta infraestructura, lejos de ser fracturas perjudiciales para la ciudad, se convierten en un espacio apropiado para que surjan líneas de árboles casi salvajes que nos recuerdan a un bosque que ha encontrado su lugar en mitad de la ciudad. Es una imagen sugerente, que hace pensar que el paisaje ha sido progresivamente arrastrado desde fuera de la ciudad por los trenes a su paso y ha ido tomando posesión de los márgenes de las vías, de manera que vemos



fig.1: Imágenes de la línea de S-bahn a su paso bajo el Langenscheidtbrücke.

al mismo tiempo el paisaje férreo de vías y trenes y el panorama verde y boscoso que generalmente puede disfrutarse cuando se viaja en tren.

La ciudad de Berlín asume la introducción de las infraestructuras ferroviarias de una manera muy natural, quizá porque hace tiempo que forman parte de lo cotidiano de la ciudad y se han convertido en un elemento más de su paisaje. No son fracturas o rupturas traumáticas, e incluso a veces aparentan tener el carácter de preexistencias presentes en el lugar antes de que los edificios se construyeran. Al mismo tiempo, como piezas del entramado de transporte urbano, tienen la capacidad de relacionar elementos lejanos entre sí como ningún otro elemento de la ciudad, y constituyen líneas de fuga para la observación. Las miradas cruzadas que ofrecen vistas de la ciudad desde distintas cotas, forman parte de la manera de recorrer y vivir la ciudad de Berlín.

Siguiendo las vías del S-bahn se llega a las inmediaciones del gasómetro de Schöneberg, hito dentro de este paisaje industrial y ferroviario que se recoge en la escena final de esta isla.

El gasómetro se construyó en 1910 y en la actualidad ya no se usa como infraestructura. Desde 1994 es un *monumento* protegido, pero en el momento de rodar la película aún no lo era, y quizá el hecho de que Wenders lo incluya en el plano responda una vez más al intento de inmortalizar los elementos más frágiles del paisaje. El interés en el patrimonio industrial y su reutilización para otras actividades es relativamente nuevo tanto en Alemania como en el resto de Europa, por lo que quizá en la década de 1980 y todo el entorno en el que se encuentra ubicado el gasómetro pudo ser percibido por el director un lugar fuertemente amenazado, condenado a ser desmantelado y a desaparecer.

El gasómetro era el depósito encargado de la distribución de gas para la ciudad. En la actualidad la distribución de gas se lleva a cabo a través de conductos subterráneos. Este depósito era uno de los tres más grandes de Europa y uno de los cinco que existían en Berlín. Fue ideado por el arquitecto Alfred Messel y construido entre



fig.II: El gasómetro en la 2012, convertido en atracción para los visitantes de Berlín, y al mismo tiempo lugar cultural para exposiciones, conciertos y otros eventos.

1908-1910. El viejo gasómetro de Schöneberg dejó de ejercer como infraestructura para convertirse en una atracción turística en abril de 2009. Desde la parte superior permite observar una panorámica exclusiva de Berlín, y si miramos abajo observaremos una estructura geométrica semitransparente que recubre un espacio habilitado para exhibiciones y eventos.

La escena no sólo muestra el puente como infraestructura para sobrepasar las vías del S-bahn, sino que a la vez constituye un retrato del propio paisaje dismantelado del pasado industrial. Ambos elementos aguardando su extinción en el momento del rodaje. Cuando observamos la escena de esta isla, recordamos a Robert Smithson y su paseo por Passaic. El primer monumento que describe en su itinerario era un puente sobre el río Passaic, el cual conectaba el condado de Bergen con el de Passaic. Sus siguientes monumentos son vestigios de un lugar industrial de la periferia en estado de decadencia. Existe cierto paralelismo entre estos elementos destacados por Smithson y los elementos protagonistas del paisaje de Berlín de Wenders, y en concreto los de esta isla. El puente como monumento que une dos orillas, es tanto para Smithson como para Wenders un elemento fundamental dentro de sus narraciones. Las infraestructuras y el paisaje industrial semiabandonado tienen una

fuerte presencia en la obra de ambos autores, así como su pretensión de elevarlos a *monumentos*, uno en el negativo de su cámara instamatic y el otro en el celuloide de la película. Todo esto nos hace pensar en la relevancia de estos lugares para el paisaje de la ciudad y para la experiencia vital de ambos. Podríamos invitar a recorrer este Berlín como lo hiciera Smithson con Passaic años atrás,

What can you find in Passaic that you cannot find in Paris, London or Rome? Find out yourself. Discover (if you dare) the breathtaking Passaic River and the eternal monuments on its enchanted banks. Ride in a Rent-a-car comfort to the land that time forgot. Only minutes from N.Y.C Robert Smithson will guide you through this fabled series of sites. And don't forget your camera. Special maps come with each tour. For more information visit Dwan Gallery, 29 West 57th Street. NY³

(¿Qué puedes encontrar en Passaic que no puedas encontrar en París, Londres o Roma? Descubre (si te atreves) el impresionante río de Passaic y los monumentos eternos de sus orillas encantadas. Conducir en la comodidad de un coche alquilado hacia la tierra olvidada por el tiempo. A pocos minutos de Nueva York Robert Smithson le guiará a través de esta legendaria serie de sitios. Y no se olvide su cámara. Mapas especiales vienen con cada tour. Para más información visite la Galería Dwan, 29 West 57th Street. NY)



fig.III: Fotogramas de la escena en los que podemos observar cómo Wenders no sólo quiere mostrar en ella lo que pasa sobre el puente, sino que también se detiene a ofrecer una mirada sobre aquello que es atravesado por él.

UN PUENTE Y UN CRUCE SOBRE EL PASADO

La localización es muy significativa ya que es un claro ejemplo de lugar desaparecido que ha quedado inmortalizado en la película, convertida en testimonio de la existencia del viejo puente hoy demolido. Para Wenders este era el puente más hermoso de la ciudad, y de ahí su interés por documentarlo antes de que fuese destruido, como ocurrió en 1987 tan solo unos meses después del rodaje.

Construirán otro puente, pero nada pasará bajo él. El tráfico se limitará a seguir la calle. Ni siquiera te darás cuenta de estás en un puente, como sucede con todos los puentes nuevos. En los puentes viejos eras consciente de estar atravesando algo... estoy convencido de que hoy en día es posible construir puentes en los que uno pueda experimentar algo, donde uno pueda sentir que, en aquel preciso instante, está pasando por encima de la vía del tren urbano y que es como un sendero que atraviesa toda la ciudad de un extremo a otro, de un área de la ciudad a la siguiente. Los puentes deberían hacernos conscientes del acto de cruzar.⁴

Al final de la escena observamos cómo el ángel se detiene en mitad del puente y mira a la lejanía observando el paso por debajo del S-bahn. Con este hecho Wenders enfatiza su idea de que los puentes deberían hacernos conscientes del *acto de cruzar*. Entendemos que para Wenders el puente es un elemento de relación entre las dos orillas, pero al mismo tiempo establece un vínculo entre el obstáculo que sobrepasa, el propio puente y la mirada lejana que se contempla desde él.

El puente se convierte en un elemento inseparable de la escena. Para Wenders el puente es el verdadero protagonista de la toma, y según creemos no lo es sólo como elemento dentro del paisaje urbano, sino también por la cantidad de historias de las que fue testigo. Tal y como podemos leer en las palabras de Wenders:

En realidad no soy Berlínés, no he llegado a vivir aquí ni treinta años, pero he sentido claramente cómo aquel puente tenía tanta historia y había sido una parte tan importante de las vidas de la gente que lo cruzaba cada día, que me dolió verdaderamente que desapareciese.⁵

Aquel puente, como escribe el director, era un depósito de las vidas de muchos

Berlineses que asociaban la entrada al distrito de Kreuzberg a su paso a través de él. Era un puente y era también una puerta. De nuevo estamos ante un lugar y un elemento de él que puede dejar de existir, y quizá lo que más preocupa al director no es la desaparición material del propio puente, sino la de miles de historias que se produjeron en la ciudad gracias a su existencia, las capas de memoria que son borradas con frecuencia en las operaciones de renovación urbana.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

La localización en la actualidad es similar a la de la película, sólo que el viejo puente Langenscheidt, como ya hemos comentado, ha sido sustituido por una reconstrucción.

En realidad, al menos en su visión más global, el nuevo Langenscheidtbrücke es formal y geoméricamente bastante parecido al original, pero como hemos visto Wenders dice percibir una enorme diferencia entre cruzar el puente antiguo y el nuevo. Cuando revisamos los fotogramas de la escena para comparar a ambos comprobamos que las verdaderas diferencias aparecen en la escala de la proximidad, la del caminante que utiliza el puente para cruzar andando. Sólo en los planos más cercanos de la escena se advierten el tacto y la herrumbre de la estructura roblonada, la sinceridad constructiva de las piezas que la componían, e incluso se presiente la vibración del suelo en el momento en que los trenes pasaban por debajo, todas ellas cualidades que con toda probabilidad se habrán perdido con la reconstrucción de 1987.

El resto de la localización permanece fiel a la de la película, de modo que aún podemos atravesar el puente siguiendo los movimientos que hiciera la cámara de Wenders y detenernos en el lugar del moribundo para observar la escena del fondo de las viviendas de Langenscheidbrücke. Podemos volver sobre nuestros pasos y detenernos en la mitad del puente para así mirar a las vías del S-bahn discurriendo

por debajo de él. Al fondo permanece el gasómetro, tal y como entonces, y todas las medianeras que se vuelcan al vacío generado por la infraestructura ferroviaria. Y especialmente sigue existiendo ese lugar límite entre las vías y las medianeras, con una vegetación casi descontrolada, que poco tiene que ver con un parque o con un espacio urbanizado, y que le aporta a este lugar las características tan peculiares e interesantes de este paisaje intermedio.

Si subimos al S-bahn y abandonamos la escena hacia el sur, podremos reconocer el Gasometer de Schöneberg tras los árboles que bordean el trazado ferroviario.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005
2. REYNOLDS, A. *Robert Smithson: Learning From New Jersey And Elsewhere*, edit. MIT, Cambridge (Massachusetts), 2003.
3. WENDERS, Wim. Op. Cit.
4. WENDERS, Wim. Op. Cit
5. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, edit. Tecnos, Madrid, 1997

Imágenes del Gasómetro de Schöneberg. FUENTE: <http://www.berlin.de>

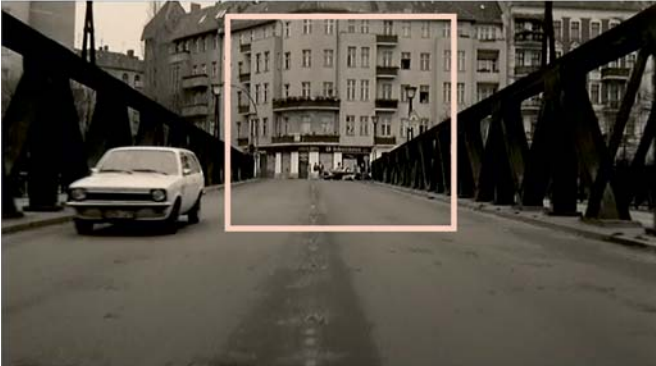
Imágenes de Passaic de Robert Smithson. FUENTE: <http://www.robertsmithson.com/>

Fotogramas de la película *El cielo sobre Berlín*, 1987. Director: Wim Wenders.

El resto de imágenes de realización propia

1987

2012





La memoria

*Sólo las calzadas romanas llevan más allá. Sólo
las pistas antiguas llevan más allá.*

Homer. Der himmel über Berlin





Isla 05. Potsdamer Platz

POEMA – DIALOGO

[Escena 1, 00:41:21 – 00:42:05] El Narrador 3º parte

*¿Dónde están mis héroes? ¿Dónde estáis, pequeños?
¿Dónde están los míos? Los duros de mollera,
los originarios de aquí.
Muéstrame, musa, al pobre cantor inmortal
que -abandonado por su público mortal-
perdió la voz.
Aquél que se transformó de ángel de la narración,
en organillero arrinconado o escarnecido,
fuera, en el umbral de la tierra de nadie.*

[Escena 2, 01:03:55– 01:04:36] El Narrador 4º parte

*Sólo las calzadas romanas llevan más allá. Sólo las pistas antiguas llevan más allá.
¿Dónde está el puerto de estas montañas?
También las llanuras y Berlín, tienen puertos de montaña secretos
y sólo allí empieza mi tierra, la tierra de la narración.
¿Por qué no ven todos, como los niños,
los puertos, los portales, y las aberturas
que hay bajo la tierra y arriba, en el cielo?
Si todo el mundo lo viera, habría una historia
sin asesinatos y sin guerra.*

[Escena 3, 01:58:53 - 01:59:16] El Narrador 5º parte

*Muéstrame los hombres, las mujeres, y los niños que me buscarán
a mí, a su narrador, a su cantor,
el que les da el tono,
porque me necesitan más que a nada en el mundo.
Nous sommes embarqués*



[00:39:19]



[00:39:27]



ESCENA 1: La primera vez que aparece la Potsdamer Platz lo hace tras unas escenas que se desarrollan en la Biblioteca de Scharoun, con Homer como protagonista acompañado por Cassiel, su inseparable ángel protector. Esta isla representa una de las imágenes más recordadas de la película, pues recorren el vacío que existe en lo que antes era la Potsdamer Platz, un paisaje especial donde el muro y las vías en altura del tren magnético (M-Bahn) se convierten en protagonistas. Homer se lamenta por no encontrar la Potsdamer Platz, y recuerda una serie de



[00:40:17]



[00:40:35]



edificios de los alrededores de la Potsdamer Platz tras los bombardeos. Las imágenes que utiliza Wenders son imágenes grabadas por soldados americanos en su entrada a la ciudad en 1945.

Homer, finalmente recita el tercer fragmento del poema *El Narrador* (los primeros dos fragmentos fueron recitados en la biblioteca), sentado en un sillón en mitad del vacío desolado. Este sillón, así como algunas caravanas de



[00:41:13]



[00:41:36]





[00:39:49]



[00:40:02]

actividades, edificios y comercios que se encontraban en la antigua plaza. Estas palabras son recuerdos del propio Curt Bois, el actor que interpreta a Homer, que había vivido esa Potsdamer Platz anterior a su destrucción durante la guerra, cuando la agitación, el movimiento de los transportes y la actividad comercial daban muestra de la prosperidad de la sociedad moderna de principios del siglo XX. En estos fotogramas se alternan planos de el estado actual en el momento que se rueda la película con otros que muestran el estado en el que quedaron los



[00:40:52]



[00:41:01]

circo que aparecen al fondo de la escena, son objetos encontrados fortuitamente en el lugar y que venían a reforzar la intención del director de plasmar el lugar tal como era, sin disfrazarlo por medio del atrezzo, y utilizando en cambio cualquier elemento o actividad real que pudiese encontrar en la localización. En los últimos versos del poema Homer toca en un pequeño organillo para turistas una canción de los años 20, *Das ist die Berliner Luft*, muy popular entre los berlineses.



[00:41:49]



[00:41:56]



[01:03:48]



[01:03:50]



ESCENA 2: La segunda vez que aparece Potsdamer Platz vuelve a recoger a sus anteriores protagonistas, Homer y Cassiel, el muro y el M-Bahn. La escena comienza con la imagen de unos pájaros sobrevolando el vacío, cruzando del lado este al oeste con total libertad. Las dos partes de la ciudad unidas por el mismo cielo, *El cielo sobre Berlín*. Homer recita el cuarto fragmento del poema *El Narrador*. Se alternan las imágenes que apuntan al cielo común de todos los berlineses con imágenes en las que se muestran elementos significativos de la ciudad, como



[01:04:09]



[01:04:15]



trucción, cubierto de andamios. La escena termina como comenzó: Homer y Cassiel levantan sus miradas y ven una bandada de pájaros que sobrevuelan el cielo de Berlín, un único cielo para las dos partes de una ciudad rota.

ESCENA 3: La última vez en la que aparece la Potsdamer Platz es curiosamente la escena con la que acaba la película. Aparece Homer de espaldas, caminando bajo un paraguas hacia el muro que interrumpe drásticamente el



[01:58:59]



[01:59:02]





[01:03:53]



[01:04:05]

la Biblioteca Estatal y la Filarmónica que se muestran al fondo.

En un plano intermedio se muestra la obra WALL-HALL-A del artista John Fekner (realizada el mismo año del rodaje de la película). Resulta llamativa la insólita visión, inexistente en la actualidad, que se nos ofrece de los edificios del Kulturforum desde la Potsdamer Platz a través del vacío generado por los bombardeos. Junto al edificio de la Filarmónica se divisa el módulo destinado a conciertos de música de cámara, en ese momento en cons-



[01:04:30]



[01:04:33]

final de la calle. Esta vez Homer pasea solo, sin Cassiel a su lado y mientras avanza hacia el muro recita el último fragmento del poema de *El Narrador*, que termina con la frase *Nous sommes embarqués* - ¡Hemos embarcado!.

Cassiel se encuentra sentado en la Columna de la Victoria y desde allí parece vigilar a Homer. La imagen con la que finaliza la película es el perfil de Berlín recortado sobre un extenso cielo en el que se superponen las palabras *To be continued*.



[01:59:13]



[01:59:14]

Año 1986



1. Huth Haus
2. Hotel Esplanade
3. Biblioteca Estatal de Berlín
4. Filarmónica
5. Iglesia St. Mathäuskirche
6. Neue Gallerie
7. Quioscos turísticos
8. Estaciones M-bahn

-  Vacío Potsdamer Platz
-  Tierra de Nadie
-  Landwehrkanal
-  Muro
-  Línea tren magnético M-bahn

340



1. Huth Haus
2. Sony Center con fragmentos de Hotel Esplanade
3. Biblioteca Estatal de Berlín
4. Filarmónica
5. Iglesia St. Mathäuskirche
6. Neue Gallerie
7. Torre Kollhoff
8. Torre Bahn

- Zona verde
- Nuevas Edificaciones entorno Potsdamer Platz
- Landwehrkanal
- Perímetro del antiguo Hotel Esplanade
- Edificios preexistentes en 1986

EL LUGAR Y SU PASADO

En la primera mitad del siglo XVIII se desarrolló en Berlín un crecimiento residencial fuera de las murallas y baluartes defensivos creados en el siglo anterior para la protección de la ciudad a raíz de la Guerra de los Treinta años. El amurallamiento de esta ampliación serviría, aparte de su función defensiva, para controlar la entrada y salida de mercancías, lo que dio lugar a la construcción de varias puertas de control arancelario. Las tres principales hacia el sur-este serían las puertas de *Brandenburger*, *Hallescher* y *Potsdamertor*. Relacionadas con estas puertas se crearon tres plazas como paso previo a la entrada o salida de la ciudad. *Parisiertplatz*, *Rondel* (posteriormente *Belle-Allianceplatz*), y *Octogon*, renombrado más tarde como *Leipzigerplatz*. Cada una de las tres plazas contiguas a las puertas fue diseñada con una forma geométrica distinta (rectangular, circular y octogonal) y constituía la antesala a un eje principal de la ciudad: *Parisiertplatz* a la *Unter den Linden*, *Octogon* a la *Leipzigerstrasse* y *Rondel* a la *Friedrichstrasse*.

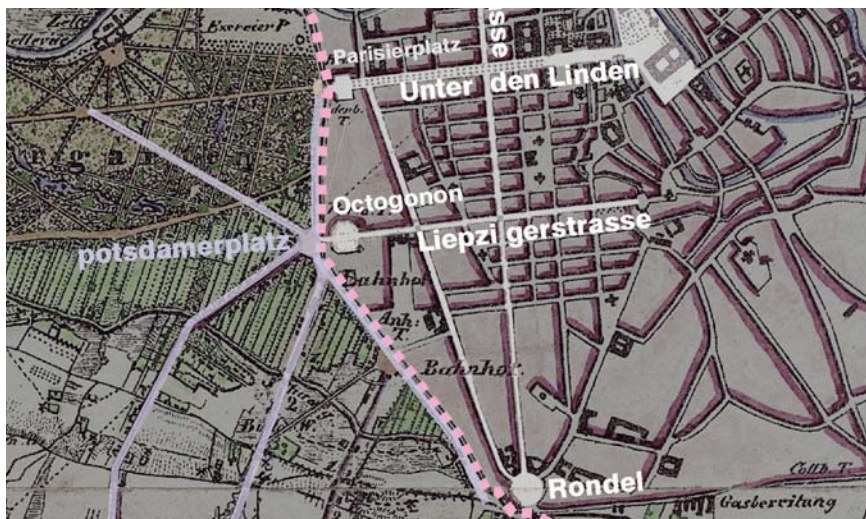


fig.I: Trazados de los ejes y su finalización en las plazas previas a las puertas de la ciudad señalados sobre un plano elaborado en 1842 para las maniobras del Cuerpo de Guardia.

El diseño de estas plazas se hizo con un fin principalmente propagandístico, en clara competencia con Francia por la hegemonía de Europa. Federico el Grande podía así, en su camino hacia el Palacio de Sanssouci, atravesar su propia versión de la plaza octogonal de *Louis Le Grand* en París (la actual Plaza Vendôme).

En el ámbito previo a la puerta hacia Potsdam -*Potsdamertor*- se fue conformando un espacio previo extramuros en el punto en que concurrían varios caminos procedentes de los territorios que rodeaban a la ciudad. El ensachamiento previo fue tomando forma progresivamente a través de los años de manera natural -en total contraposición a la plaza octogonal diseñada sobre el papel- como podemos observar a través de los planos históricos (ver fig. II).

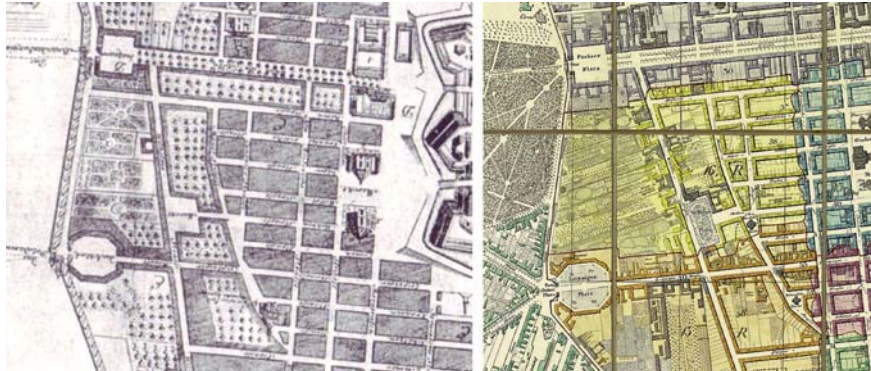


fig. II: Comparativa entre el plano de Berlín en 1737 (izquierda), época en la que se crearon las puertas, las murallas y las nuevas plazas, con *Potsdamer Platz* aun inexistente, y otro plano de 1846 (derecha) en el que se aprecia claramente el origen de la *Potsdamer Platz*, el espacio producido por un cruce de caminos como parada previa a la puerta de *Potsdamertor*.

En 1838 la zona de Leipziger Platz y Potsdamer Platz se vio alterada por la llegada del primer ferrocarril, que entraba en la ciudad cruzando la puerta de Potsdamertor. En poco tiempo toda la actividad se trasladó al oeste, abandonando el antiguo centro y origen de la ciudad en el ámbito del Palacio Real. El centro neurálgico de la ciudad iba estar marcado por la llegada del ferrocarril y del sector terciario asociado a él, dejando atrás la *era de los príncipes* para comenzar la *era del progreso industrial*. Potsdamer Platz se convirtió en poco tiempo en un centro de actividad de la nueva ciudad moderna: tranvías, trolebuses, edificios de apartamentos y numerosos comercios, entre los que destacaba una nueva tipología comercial, el edificio de *Gran Almacén*, como los significativos almacenes Wertheim, a los que Hessel también se refiere en sus *Paseos por Berlín*. Las murallas desaparecieron y la Potsdamer Platz se convirtió en plaza fundamental de la ciudad, aun no siendo propiamente una plaza sino un cruce de caminos.

Franz Hessel en su libro de *Spazieren in Berlin* habla así del lugar,

Pero ahora llegamos a la plaza de Potsdam -Potsdamer Platz-. De ella ante todo hay que decir que no es una plaza, sino aquello que se denomina en París un Carrefour, un cruce de caminos, un cruce de calles;...Aquí hubo una puerta de la ciudad, Berlín llegaba a su fin y a partir de este punto las carreteras se ramificaban. Hay que tener una visión topográfica muy educada para reconocer esto por la forma del cruce de calles. El tráfico es oficialmente tan intenso en un espacio tan relativamente reducido, que a veces uno se extraña lo fluido del tráfico y lo suave que discurre. ...Y en medio está la famosa torre de tráfico y vigila el juego de las calles como una silla de juez árbitro de tenis. Raramente dormidas y vacías se ven ahora en la claridad del mediodía las grandes letras e imágenes de anuncios en los muros de las casas y los tejados: esperan la noche para despertar. En el Berlín más joven, la casa reformada donde se encuentra la tradicionalmente famosa pastelería Telschow traza sus líneas nítidas y lisas. El Josty-Eck nos lleva por un momento a una época antigua. Pero en la otra cara de la Bellevue crece- por ahora detrás de una pared recubierta de carteles- algo totalmente nuevo, unos grandes almacenes con un nombre parisense. ¿Llegará a ser tan bella como la obra maestra de Messel que se encuentra detrás de la arboleda de la plaza Leipzig, la casa Wertheim?...¹



fig.III: Imagen del área de Potsdamer Platz a principios del S. XX en la que podemos ver cómo en ella confluyen las calles Potsdamerstrasse, Bellevuestrasse, Koenigratzstrasse y Leipzigerstrasse, representadas debajo en esquema. Se ha invertido la orientación del plano para hacerla coincidir con la vista de la fotografía.

Este peculiar cruce de caminos se fue configurando a principios del siglo XX como uno de los lugares con más tráfico de todo el mundo, y no en vano este es el lugar donde se instaló el primer semáforo. Las imágenes inferiores nos muestran una vista general de la plaza en la que se puede observar el gran nudo de tráfico en el que se había convertido. La segunda vista de la plaza corresponde a los primeros años del siglo XX desde la terraza del Café Josty. Esta es la escena que describe Hessel en *Paseos por Berlín* y paralelamente Homer en la película, cuando escuchamos sus pensamientos acerca de Potsdamer Platz basados en recuerdos del propio actor.

Toda el área de la Potsdamer Platz se llenó de modernos hoteles, junto a cafés, comercios y tiendas. La vida moderna en la ciudad, con el movimiento ajetreado de sus habitantes y los rótulos comerciales luminosos. El Café Josty del que habla Homer en la película era uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad. Hessel también lo nombra en la cita anterior. Se abrió en 1880 y cerró sus puertas en 1930.

Más tarde, los bombardeos de 1945 destruyeron el edificio en el que se situaba, del que sólo quedó una explanada de escombros.



fig. IV: En las imágenes vemos el Café Josty emplazado en el chaflán que conformaban las calles Potsdamerstrasse y Bellevuestrasse, y una fotografía del estado en el que quedó tras los bombardeos.

Además de hoteles, comercios y cafés, Potsdamer Platz albergaba multitud de oficinas. En 1930 el arquitecto Eric Mendelsohn diseñó un edificio en Potsdamer Platz - la *Columbushaus*- con una imagen radicalmente moderna para la época que se convertiría en uno de los edificios de oficinas más importantes y significativos del momento.



fig. V: Imagen del edificio de oficinas de Mendelsohn Columbus Haus en 1932 (izquierda) y en 1945 (derecha) tras los bombardeos.



fig. VI: Imagen del área de Potsdamer Platz a principios del S. XX.

En la 2ª Guerra Mundial los bombardeos destruyeron prácticamente por completo el espacio urbano de Leipzigerplatz y Potsdamer Platz. La zona no sólo quedó sumamente dañada en la guerra sino que en la ocupación de la capital por las tropas aliadas, Leipzigerplatz pasó a ser de dominio soviético, quedando totalmente separada de Potsdamer tras la construcción del muro en 1961. En ese sentido, el Muro de Berlín supone un salto temporal hacia atrás, ya que viene a levantar de nuevo una barrera entre los dos lugares como lo hicieron las murallas de la ciudad cuando ambas plazas fueron creadas, mucho antes de que sus espacios fuesen unificados en uno de los períodos de mayor crecimiento del Berlín moderno.

Tras la guerra sólo quedaron en pie el edificio conocido como Haus-Huth y parte del Hotel Esplanade (otra localización fundamental de la película). La fuerte presencia del muro que dividía la plaza en dos mitades, en oposición al gran espacio vacío, ofrecía la cara más dramática de la ciudad aislada y dividida.

Durante muchos años la Potsdamer Platz fue el gran vacío berlinés por antonomasia, que aun siendo un lugar aparentemente yermo en el que el tiempo parecía

haberse detenido tenía la gran cualidad de permitir todo tipo de actividades: mercadillos, ferias, circos ambulantes,... Un paisaje lleno de vida con el muro a un lado y al otro el *Kulturforum*, con la Biblioteca Estatal, la Filarmónica y la *Neue Galerie* de Mies como protagonistas. El gran vacío permitía visualizar, como puede apreciarse en las escenas de *Der Himmel Über Berlin*, todos estos hitos de la ciudad desde el mismo espacio. El *Tiergarten* también se divisaba a lo lejos, y al fondo los hitos de la *otra* ciudad, el Berlín Oriental, con la Torre de las Telecomunicaciones recortada en el skyline berlinés.



fig. VII: Fotografía aérea de la zona de Potsdamer Platz en la que se han señalado el trazado del muro y las edificaciones que quedaron en pie tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

Un elemento que se recoge en la película y marca significativamente el espacio de este lugar son las vías elevadas del efímero tren magnético de Berlín occidental, conocido como *M-bahn*. Este transporte fue diseñado con el objeto de cubrir la zona que la construcción del muro había dejado incomunicada. El parlamento de Berlín Occidental decidió poner a prueba el nuevo tren magnético en diciembre de 1980. Se construyó para sustituir la antigua línea 3 que unía *Uhlanstrasse* con la *Wittenbergplatz*, y con una longitud de algo más de una milla unía las estaciones de *Gleisdreieck*, *Bernburger* y *Kemperplatz*, junto al edificio de la Filarmónica, tal como podemos observar en las ilustraciones de la página siguiente.

En mayo de 1984 se construyeron los primeros 150 metros de trazado de *M-bahn*. En 1987 un incendio retrasó el proyecto, y un año después se hicieron pruebas en las que se invitó al público a viajar gratis en sus tan solo dos vagones. La vida útil de esta infraestructura de transporte fue muy corta: puesto que el *M-bahn* tenía por objeto comunicar zonas que habían quedado aisladas tras la construcción del muro, tras la caída de éste su trazado era redundante con el del *U-bahn*, por lo que en octubre de 1990 dejó de funcionar para ser finalmente desmantelado en febrero de 1992, habiendo transportado a cerca de dos millones de pasajeros. La posibilidad de este final se preveía en las cláusulas del contrato de 1982, ya que en ellas se indicaba que si la comunicación entre el este y el oeste se reanudaba al volverse a usar la línea del metro, el tren magnético tendría que desmantelarse (ver fig. VIII).

(página siguiente) fig. VIII: Plano del trazado de vías del *M-bahn* y las estaciones que unía, junto con una serie de imágenes de las distintas vistas del recorrido completo del tren magnético. La primera se corresponde con la estación de *Kemperplatz*, la siguiente es una vista de la Filarmónica desde el vagón del *M-bahn*, y las dos últimas son la llegada a *Gleisdreieck*. En la última de ellas se observa la escultura de unas alas de piedra que remata la cornisa de un edificio desde el que en la película el ángel Cassiel observa todo el vacío a su alrededor (Isla nº 7: *Gleisdreieck*).



Imagen A: Estación del M-bahn Kemperplatz

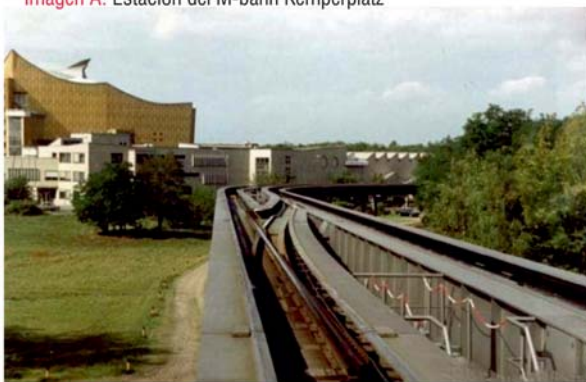


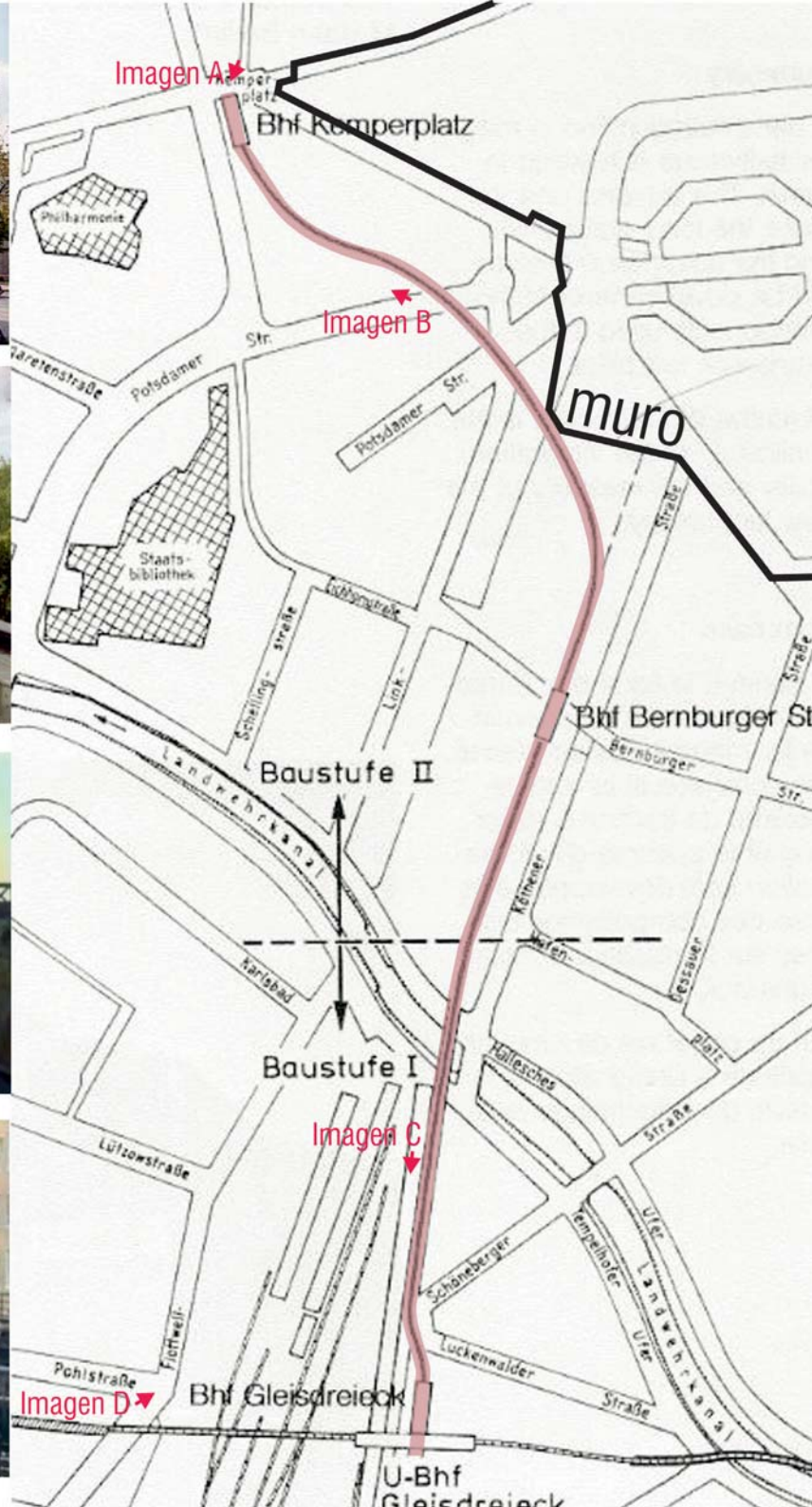
Imagen B: Vista de la filarmónica desde las vías del M-bahn



Imagen C: Gleisdreieck desde las vías del M-bahn



Imagen D: M-bahn a su paso por Gleisdreieck



LA MEMORIA DE LA CIUDAD

La Potsdamer Platz es uno de los lugares más significativos del paisaje de Berlín en la época de la posguerra, y quizá el que mejor refleja, con toda su crudeza, las consecuencias de los bombardeos en la ciudad.

La localización se encuentra en clara relación con la Biblioteca Estatal, ya que en ambas localizaciones Homer recita la poesía *El Narrador* y se le identifica como tal. Ambos lugares, de una manera contrapuesta, se muestran como libros de historia, revelando las múltiples capas de Berlín. Homer, el narrador, necesita de estos lugares para establecer puentes con el pasado, tanto de la historia de la ciudad como de sus propios recuerdos.

Viendo la película se puede apreciar cómo la localización de Potsdamer Platz es fundamental en la geografía berlinesa de Wenders en 1986, y esto se pone de manifiesto cuando filma el lugar desnudo, tal cual es, intentando documentar fielmente su estado real al mismo tiempo que lo utiliza como soporte en su historia. Incluso utilizando los objetos que allí se encuentran como una suerte de atrezzo improvisado, como ocurre con el sillón desde el que Homer contempla los restos devastados de la plaza. El hecho de que Wenders recurra al *object trouvé* en esta y otras escenas es perfectamente coherente con el proceso de la película. El recurso, tan frecuente en el mundo del cine, de modificar o ‘decorar’ las localizaciones de las tomas, no tiene cabida en una película que intenta ser el retrato de una ciudad, sus habitantes y sus lugares más significativos. El proceso de *Der Himmel Über Berlin* es el opuesto, ya que se inicia cuando Wenders recorre Berlín buscando escenarios y escribiendo sobre el terreno la historia que se desarrollará en ellos. Es el guión el que se hace a la medida del lugar y por tanto no tiene sentido distorsionar la imagen real de éste.

Varios de los temas recurrentes en la narrativa de la película se aprecian en esta localización. El vacío sin planificar, donde curiosamente se pueden realizar las más diversas actividades, se convierte en uno de los lugares más atractivos para Wenders dentro del paisaje de la ciudad. A través del vacío leemos las múltiples capas de

la historia, y es donde percibimos la ciudad más viva. Estos vacíos que no fueron planificados transmiten una sensación de libertad muy sugerente y contraria a las formas encorsetadas de la ciudad planificada. Por estos lugares corren libremente liebres y conejos, pasean ancianos, juegan los niños o se instala un circo. Cualquier actividad que suponga un mayor esparcimiento es susceptible de ser realizada aquí sin problemas.

Otro de los elementos amenazados de Wenders -aunque no sabemos si durante el rodaje lo percibió como tal- es el tren de levitación magnético o M-bahn, desmantelado definitivamente tras la caída del muro tal y como hemos explicado anteriormente. La superposición de niveles que introducen los medios de transporte, y que tanto atraen a Wenders, ofrecen una visión lejana y más amplia de la ciudad desde un nivel superior. El paisaje berlinés no se entendería de la misma manera si no existieran los trazados elevados del U-Bahn y del S-Bahn, que conectan la ciudad mostrándonos un paisaje diferente.

Para finalizar con el recuento de elementos significativos registrados por Wenders en la película, está la actividad temporal, nómada o espontánea que se completa con la visión de las casetas prefabricadas de circo frente al muro de bloque en el que se lee *Wall-hall-a*. Se trata de una obra del artista John Fekner, conocido por sus *Space Invaders* (invasores del espacio), un proyecto colaborativo con Don Leicht que tiene como trasfondo la crítica al control que los medios de comunicación ejercen en el espacio social familiar, y que se inspira iconográficamente en el video juego *Space Invaders* de Nishikado's. En 1982 el proyecto se materializó en una placa de metal colocada en la calle, con una pintada que rezaba:

Your Space Has Been Invaded-Our Children are Fighting a Terrible War. Whole Families are being led to the Battlescreen. It functions as an observation, critique and question about media control of the social space of our families.

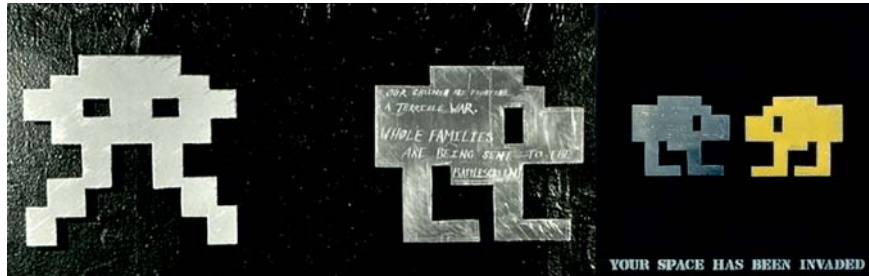


fig. IX: Imágenes de la obra del artista John Fekner, Space Invaders (Invasores del Espacio).

TRADUCCIÓN: Su espacio está siendo invadido. Nuestros hijos están luchando en una terrible guerra. Las familias están siendo conducidas a la batalla de las pantallas. Funciona como observación, crítica y puesta en cuestión de los controles de los medios al espacio social de nuestras familias.

Fekner colaboró con Peter Mönning para crear Wall-Hall-A, una instalación exterior realizada en Potsdamer Platz junto al muro de Berlín. En 1986, Fekner fue invitado a visitar Berlín para una exposición colectiva en las que participaban artistas alemanes y estadounidenses. Su entrada al Berlín occidental se produjo atravesando el Checkpoint Charlie, lo que le dejó bastante impresionado. Fekner realizó dos obras significativas, la pintada directa sobre el muro en la que dejó escrita la siguiente pregunta: *Beton Puzzle?* (¿Rompecabezas de hormigón?) y la denominada Wall-Hall-A realizada en Potsdamer Platz sobre un muro quebrado de bloques de hormigón, y que aparece en la película.



fig. X: Imágenes de la obra del artista John Fekner, Wall-Hall-A, que es la que aparece en la película en Potsdamer Platz y Beton Puzzle? plasmada sobre el muro, ambas en Berlín.

En 1991 en el texto *Cuento de invierno*, Wenders escribe lo siguiente sobre la plaza:

*Hace poco volvía a la entonces nevada Potsdamer Platz; la crucé atravesando el muro. Aunque ya no esté, siempre hay que saltarlo. En la extensa plaza vacía tienes la sensación de entrar en una tierra virgen, un claro en el bosque. Descubrir Alaska o Tierra de Fuego no podría ser más aventurado... Me detengo. El tiempo pasa. No llevo ninguna cámara encima. Pertenezco a la plaza, y no ella a mí. El tren magnético también desaparecerá pronto. Un día muy lejano, la calle que ahora ha abierto sobre la plaza un camino que parece casual discurrirá por trazados muy distintos. Dentro de poco la Huth-haus, todavía abandonada, se convertirá en un complejo de oficinas de la Mercedes. Y mientras estoy aquí y el tiempo pasa 'ante mis ojos', el tiempo de este lugar retumba más y tiene más fuerza que mi pequeño tiempo. Pienso, con todo mi respeto, que ante este 'gran tiempo de los lugares', a todas las fotografías e imágenes cinematográficas no les queda más remedio que enmudecer.*²

Esta cita se produce cinco años después de la película, pero sin duda bajo un nuevo prisma tras el hecho trascendental de la desaparición del Muro de Berlín. En el momento en que Wenders escribe estas palabras, Alemania está inmersa en la titánica labor de reunificación. Evidentemente Wenders al pasear por la Potsdamer Platz la siente más amenazada que nunca, aunque quizá en parte siente el consuelo de saber que su obra será testimonio del paisaje cuya desaparición ya sabe inminente.

Hemos intentado aproximarnos al panorama que Wenders observa durante sus paseos incluyendo algunos fotogramas que se descartaron en el montaje final de la película. En ellos podemos observar las Haus-Huth como último testigo, el muro pasando junto a ella, y Homer deslizándose paralelamente a él. El tren magnético que desaparecería tan sólo unos meses después de la cita, y al fondo una imagen imposible de volver a reproducir, la visión en la lejanía del la filarmónica, la sala de música de cámara en construcción y parte de la biblioteca. Wall-Hall-A puede tener una traducción literal en inglés, pero si unimos todas las palabras obtendremos un vocablo de origen nórdico, *Walhall* o *Valhalla* que significa inmortal. En la tradición mística de la cultura nórdica también era el lugar donde los héroes muertos en batallas iban a disfrutar de la eternidad recibidos antes por el dios Odin. Wenders también otorgó en su película a Potsdamer Platz el don de la inmortalidad.



fig. XI: Imágenes de fotogramas no incluidos en el montaje final de la película que reflejan el estado en el que estaba Potsdamer Platz en 1986.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

*La Potsdamer Platz, tal y como estaba antes, era fantástica. Ahora han puesto jardines, la han 'embellecido' y ya no es lo que era, ya no existe. Antes era como una selva. Creo que nunca se podrá hacer entender a un ayuntamiento que, urbanísticamente, lo más bello de su ciudad son los lugares en los que nadie ha intervenido nunca.... Son lugares condenados a la desaparición porque son totalmente anacrónicos y porque la ciudad no soporta que se hayan quedado fuera de sus planes urbanísticos.*³

Queremos empezar este apartado con las declaraciones de Wenders en la entrevista que le hiciera Hans Kollhoff en 1988 para la revista *Quaderns*, porque ya entonces Wenders se lamentaba de las operaciones de *embellecimiento* de la plaza. Hoy, 25 años después, creemos que esta crítica es más vigente si cabe. Si el personaje de Homer en la película recorriera de nuevo en la actualidad la Potsdamer Platz, le parecería haber viajado a otra ciudad, ya que no encontraría ningún vestigio de lo que fue este lugar.



fig. XII: Imágenes de las Torres que conforman en la actualidad la Potsdamer Platz. La última de las imágenes se corresponde con la torre diseñada por Kollhoff.

La única huella que perdura es la Haus-Huth, pero hoy en día hay que buscarla entre los numerosos edificios que conforman la nueva plaza, retranqueada tras las fachadas de un gran centro comercial y perdida entre edificios de escala mucho mayor.



Tras la caída del muro el 9 de noviembre de 1989 se inició un proyecto de reconstrucción conjunta de las dos plazas, Potsdamer Platz y Leipzigerplatz. El ganador del concurso fue Renzo Piano, quien involucró a muchos arquitectos en la labor de reconstrucción: Rafael Moneo, Hans Kollhoff, Giorgio Grassi y Richard Rogers, entre otros.

El concurso suponía el gran reto de reconstruir un vacío para convertirlo en centro representativo del resurgir de la Alemania reunificada. El lugar recogido por Wenders en su película tocaba a su fin. Con la desaparición del muro, aquel espacio se convertía en el mayor solar de Berlín, y un vacío para imaginar una nueva ciudad de futuro que olvidaba su pasado. Como diría Alan Balfour en su artículo *Octagon, the persistence of The Ideal*,

*Los duques y emperadores han sido sustituidos por las multinacionales, como Mercedes-Benz, Daimler-Chrysler y Sony en la tarea de refundar la ciudad, dándole forma según sus propias necesidades.*⁴

En la nueva construcción de este vacío apenas quedan vestigios de lo que fue. El hotel Esplanade, el otro superviviente de los bombardeos junto con la Haus-Huth, se encuentra *momificado* dentro del edificio Sony Center. Varios salones y salas del hotel que pervivieron a los ataques y a los años de la posguerra se convirtieron en elementos patrimonializados según extrañas normativas de conservación. Para permitir la construcción del Sony Center se propuso el costoso traslado piedra a piedra de los restos al interior del nuevo edificio.

Otro vestigio de lo que fue el lugar es la primitiva calle Potsdamerstrasse, hoy transformada en la Antigua calle Potsdamerstrasse -*Alte Potsdamerstrasse*- relegada a ser una calle trasera de un centro comercial donde con dificultad podremos percatarnos de que en otro tiempo fue una arteria fundamental en la vida del Berlín moderno. En esta calle aun podemos observar, aunque con dificultad, la fachada de la torre de la Haus-Huth, difuminada tras unos árboles, retranqueada y casi invisible.

En la actualidad sólo queda por levantar del ámbito un trozo de la Leipzigerplatz,



Acceso a la estación del U-bahn en Potsdamer Platz. En la imagen de la izquierda (noviembre de 1990) aún podemos observar al fondo el hotel Esplanade antes de la construcción del Sony Center. En la imagen de la derecha (julio de 2009) se observan las tres torres que conforman la nueva imagen de la plaza, la torre de Renzo Piano, la de Hans Kollhoff y la torre de la sede central de ferrocarriles de Helmut Jahn (de izquierda a derecha).



Izquierda: mercadillo en el vacío de Potsdamer Platz en mayo de 1981. Derecha: Edificios del nuevo paseo Gabriele Tergit, (mayo 2009) lugar dejado tras la desaparición de la estación de ferrocarril de Potsdamer y de las vías.



Izquierda: Vista del vacío de Potsdamer Platz desde la cubierta de la Haus Huth, 1991. Podemos observar al fondo el Tiergarten y el Hotel Esplanade, así como las vías elevadas del M-bahn. Derecha: Torre de Hans Kollhoff en primer plano y el Sony Center detrás. Imagen tomada desde la cubierta de la Haus Huth en 2002.



fig. XV: Edificios que conforman el nuevo cruce de Potsdamer Platz, Berlín 2012.

con un proyecto comercial, de ocio y viviendas que se ha llamado Leipziger12. Otra arquitectura más para culminar la banalización de uno de los vacíos históricos más famosos de Berlín.

Las plazas de Leipzigerplatz y Potsdamer Platz se han convertido en un producto más para el turismo dentro de la mercantilización de la ciudad, con restos del Muro diseminados a modo de *recuerdos*. Como dijera Wenders acerca de la Potsdamer Platz en la entrevista de *Quaderns*, *son lugares anacrónicos que probablemente no podrán sobrevivir...*⁵ y en realidad así ha sido. No han sobrevivido a los tiempos y ya nada queda de ellos.

fig. XIV: (Página anterior) Comparativa de fotografías antiguas del área de Potsdamer Platz con la actualidad.



Leipziger Platz en la actualidad, 2012

1. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, edit. Tecnos, Madrid, 1997.
2. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005
3. *Ibid.*
4. BALFOUR, A., *Octagon: The persitencie if the ideal*. en AA.VV., *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*, edit. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999.
5. WENDERS, Op. Cit.

Planos históricos. FUENTES: <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/>; <http://fbinter.stadt-berlin.de/fb/index.jsp> y <http://www.geog.fu-berlin.de/>

Imágenes del café Josty. FUENTE: Archiv Berliner geschichte.

Imágenes de Potsdamer desde el café Josty en 1930. <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org> © SV-Bilderdienst /Scherl

Imágenes de Columbus Haus. FUENTE: <http://www.flickr.com>. Usuario: Mr. History.

Imágenes del M-Bahn. FUENTE: <http://www.berliner-verkehrsseite.de>. © Markus Jurziczek, Sammlung Archiv, Lenart Blume y BVG Archiv.

Imágenes de Beton Puzzle?, Wall-Hall-A y de Space Invaders. FUENTE: <http://www.johnfekner.com/>

Fotogramas de la película *El cielo sobre Berlín*, 1987. Director: Wim Wenders.

Fotografías de comparativas página 360: www.StadtWandel.de

El resto de imágenes de realización propia

1987

2012



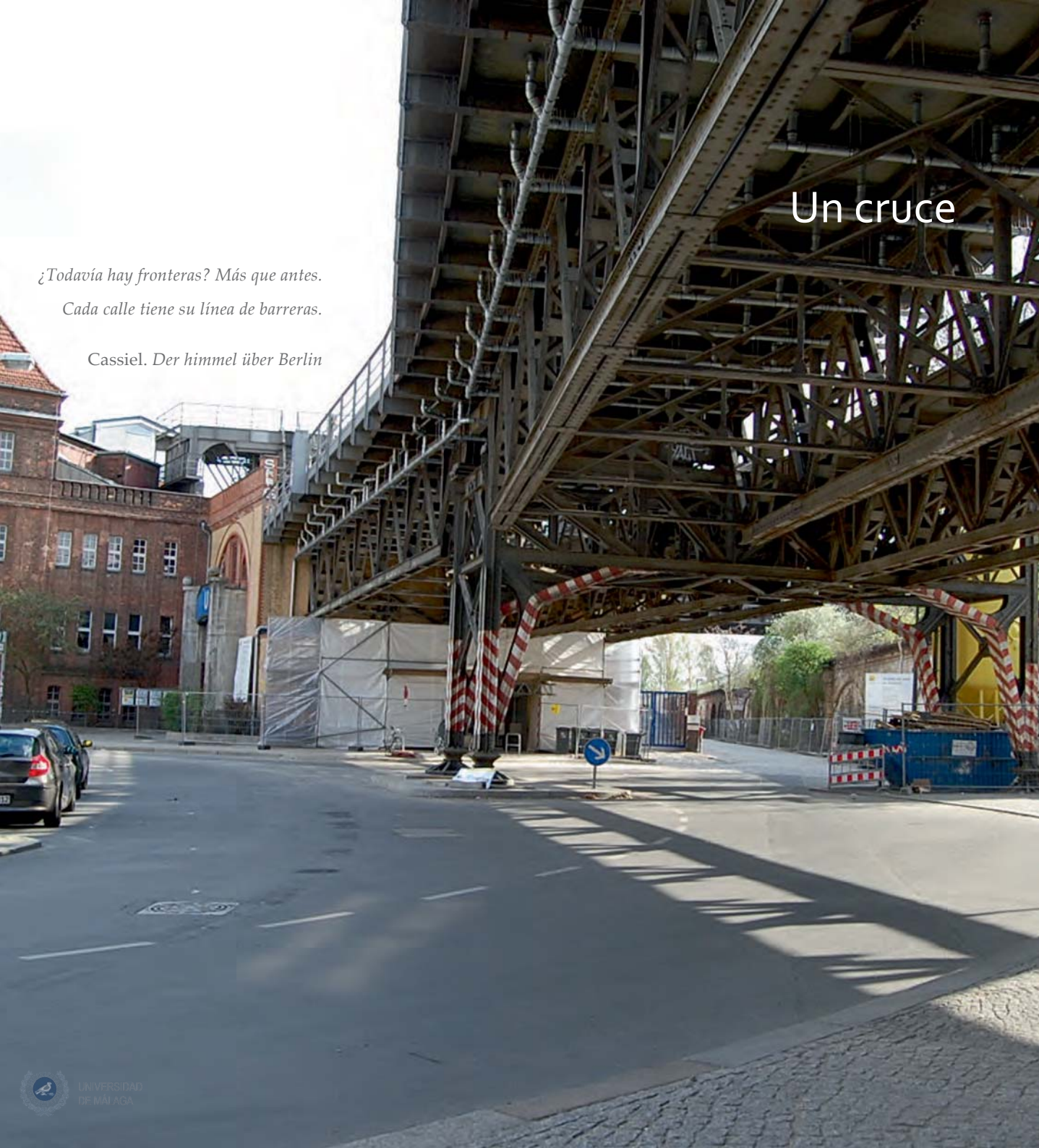


Un cruce

¿Todavía hay fronteras? Más que antes.

Cada calle tiene su línea de barreras.

Cassiel. Der himmel über Berlin





Isla 07. Gleisdreieck

POEMA – DIALOGO [00:43:09 – 00:45:00]

*¿Todavía hay fronteras? Más que antes.
Cada calle tiene su línea de barreras.
Entre ambos lados hay una franja de tierra de nadie
disimulada por unos setos, o por un foso con agua.
Si alguien se mete ahí, cae en las empalizadas,
o lo localizan con el rayo láser.
En el agua, las truchas son torpedos, en realidad.
Todos los propietarios, tanto de casas, como de pisos,
clavan en la puerta una placa con su nombre, como un escudo de armas,
y estudian el periódico como si fueran los amos del mundo.
Los alemanes están divididos en tantos pequeños estados como personas.
Y esas formaciones estatales son móviles.
Cada una se lleva a sí misma a cuestras
y cuando otra quiere entrar, le exige como tributo
una mosca atrapada en ámbar o una petaca de piel.
Y eso sólo en lo referente a las fronteras.
Porque para adentrarse en cada estado hay que dar el santo y seña adecuado.
El alma alemana actual sólo puede ser conquistada y gobernada
por quien llegue a los pequeños burgueses con el santo y seña adecuado.
Por suerte, actualmente, nadie es capaz de ello.
Así que todos emigran
y dejan ondear sus banderas individuales a los cuatro vientos.
Y sus hijos también agitan sus carracas
y esparcen su mierda a su alrededor.*



[00:42:12]



[00:42:19]



ESCENA: Las alas de piedra observan la escena y junto a ellas el ángel Cassiel es testigo mudo al igual que ellas. Los cruces y superposiciones de vías de tren, algunas incluso medio dismanteladas y dismanteladas. Todo presidido por el gran vacío casi sin actividad aparente, donde el tiempo parece haberse detenido. En esta escena el ángel Cassiel observa todo desde este punto situado en un nivel superior, el edificio con chaflán circular en



[00:43:01]



[00:43:17]



que el ángel se sitúa bajo las vías de la U-Bahn, que antes fueron vistas desde su parte superior, se observa otra vida paralela a todo lo que ocurre en alto, y así descubrimos lugares y actividades que no parecen tan evidentes. Escuchamos los pensamientos de una chica joven que se lamenta de sus situación en la vida, se ve sólo ante la necesidad de encontrar dinero y no verse en la calle. De fondo un *Imbiss*, los puestos de comida callejeros típicos de Berlín. A continuación de los almacenes sale un coche antiguo en el que el ángel abandona la escena y recorre



[00:43:51]



[00:43:54]





[00:42:27]



[00:42:29]

el que se sitúan las alas de piedra. Entre otras cosas podemos contemplar el trazado de las vías del U-bahn que llega a Potsdamer y que fue desmantelado por la construcción del muro. En paralelo a las vías abandonadas se dispusieron las vías del monorail magnético conocido como M-bahn, y que pretendía reemplazar esta línea del U-bahn desaparecida, para así suplir esta carencia en el transporte público de Berlín Occidental. Una vez



[00:43:20]



[00:43:32]

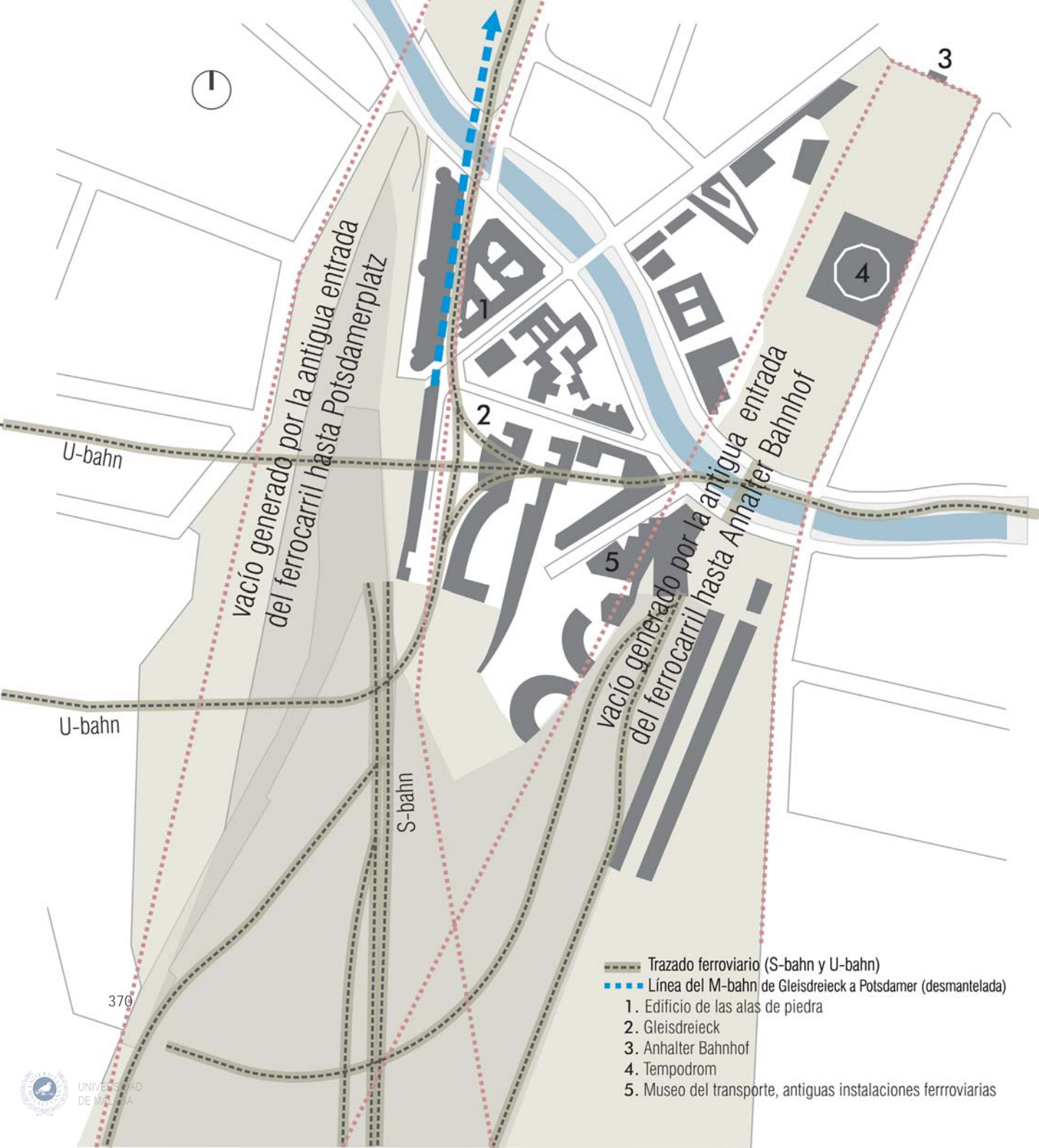
la ciudad hasta llegar al búnker donde tiene lugar la grabación de la película. En las imágenes que se ven a través de las ventanas del coche, se intercalan escenas de la ciudad actual con otras procedentes de una filmación antigua donde pueden observarse los desastres de los bombardeos y la devastación que sufre la ciudad durante la 2ª Guerra Mundial. En esta escena se recita de fondo el poema de Handke de las *Fronteras*.



[00:44:16]



[00:44:38]



vacío generado por la antigua entrada del ferrocarril hasta Potsdamerplatz

vacío generado por la antigua entrada del ferrocarril hasta Anhalter Bahnhof

U-bahn

U-bahn

S-bahn

370

- Trazado ferroviario (S-bahn y U-bahn)
- Línea del M-bahn de Gleisdreieck a Potsdamer (desmantelada)
- 1. Edificio de las alas de piedra
- 2. Gleisdreieck
- 3. Anhalter Bahnhof
- 4. Tempodrom
- 5. Museo del transporte, antiguas instalaciones ferroviarias

EL LUGAR Y SU PASADO

Gleisdreieck -textualmente triángulo de vías- es un lugar con una fuerte carga del paisaje de infraestructuras ferroviarias, donde se cruzan líneas del U-Bahn y del S- Bahn, además de ser un gran vacío generado por las entradas a la ciudad de las líneas ferroviarias que llegaban a la Potsdamer Bahnhof y a Anhalter Bahnhof, desde el sur.

Desde aquí un corto tramo de calle nos lleva al triángulo de rutas -Gleisdreieck en alemán- de la estación principal que se forma sobre la impresionante tela de araña de los raíles, por los que van los trenes de mercancías, de largo recorrido y los suburbanos, ya sean propulsados por vapor o por electricidad.¹

En las palabras de Hessel escritas a principios del siglo XX, podemos descubrir que Gleisdreieck ya fue recorrido y admirado por el escritor, formando parte de esa colección de extraños lugares en los que la arquitectura y la infraestructura convi-

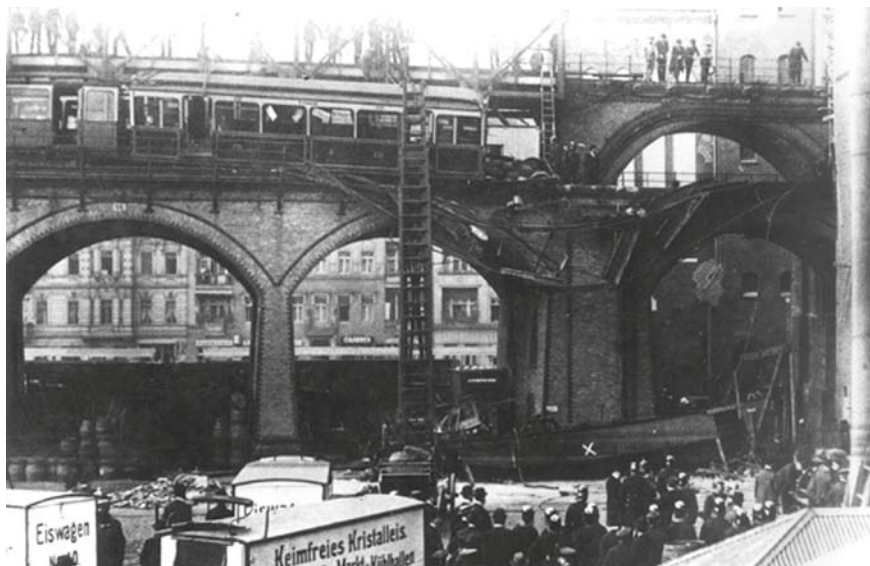


fig. 1: Fotografía de la colisión de dos trenes en Gleisdreieck, 1908

ven. En la fotografía de la página anterior podemos ver el nuevo paisaje de Berlín a principios del siglo XX con los transportes a distintos niveles y sus complejos entramados atravesando la ciudad. La imagen se corresponde con un accidente ocurrido en 1908 en Gleisdreieck por la colisión de dos trenes.

La interrupción de la trama edificatoria para dejar paso a las vías que se adentran en el corazón mismo de la ciudad, es una huella imborrable que ha perdurado a través de los años. Las líneas de ferrocarril que se dirigen hacia el sur salen de estas dos estaciones tan emblemáticas: Potsdamer Bahnhof y Anhalter Bahnhof.

En el plano de *Berlín y sus alrededores* de 1885 podemos observar como se había configurado un sistema de transportes en el que el anillo *-Ringbahn-* que rodeaba la ciudad era fundamental para garantizar la movilidad. Transversalmente se trazaron las líneas ferroviarias con salida hacia los distintos puntos del territorio, y se configuró un sistema de estaciones de las que partían y llegaban las líneas ferroviarias radiales

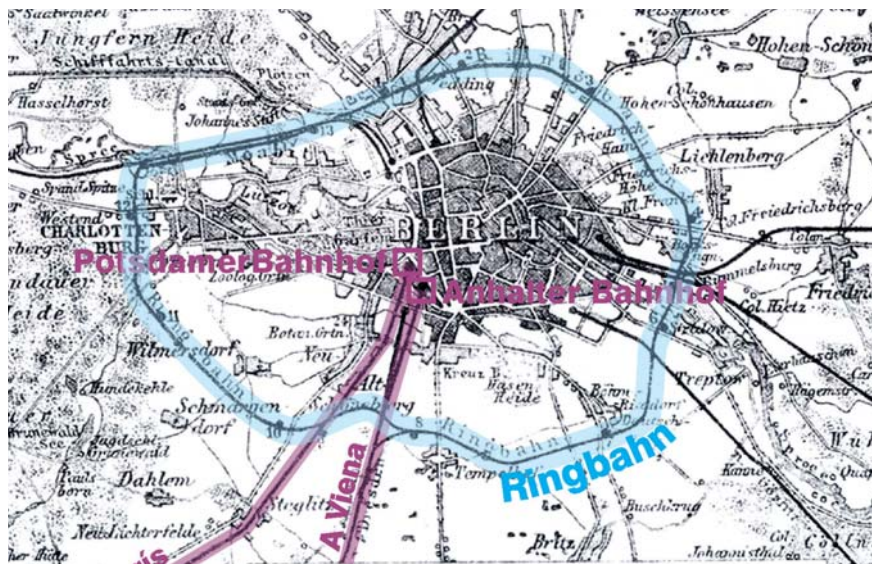


fig. II: Plano *Berlín & Umgehung* - Berlín y sus alrededores, 1885. Autores: Wagner & Debes, Leipzig

entre ellas, como ya hemos comentado, se encuentran Potsdamer y Anhalter. En 1896 comienza la construcción en Berlín del tren eléctrico en altura, promovido por el empresario Werner von Siemens, lo que configurará un nuevo paisaje en Berlín, en el que los cruces de vías en un nivel superior al de la calle se alternan con puentes y otras infraestructuras.

En el siguiente plano de 1905 (Pharus Plan) podemos comprobar como estas dos estaciones se habían configurado como piezas fundamentales en las comunicaciones de Berlín con los municipios del sur, pero también con otras capitales europeas. Desde la estación de Potsdam partían trenes a Magdeberg, Aachen y Cöln, pero también hacia ciudades más lejanas como Frankfurt, Estrasburgo y Paris. Desde Anhalter se podía llegar a la cercana Halle y a Leipzig, pero también a Munich,

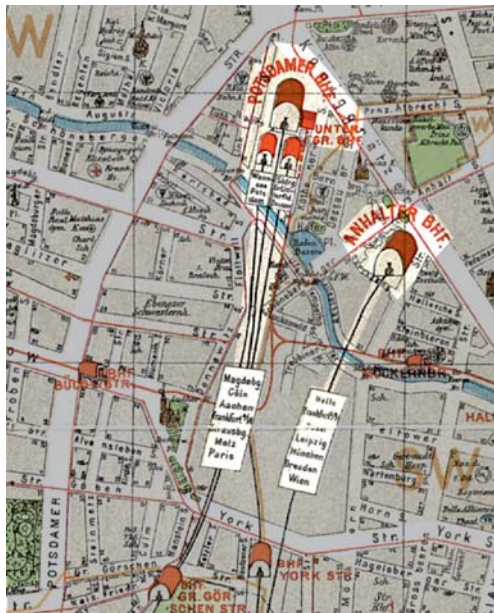


fig. IIIa: Plano *Pharus Plan*, 1905.



fig. IIIb: Plano *Berlín y sus alrededores*, 1888.

Dresden y Viena. Por lo tanto Gleisdreick desde que el ferrocarril empezara a insertarse en la ciudad ha sido un punto neurálgico dentro del sistema de transporte urbano, metropolitano y territorial. El cruce de las vías hacia el sur con el anillo que rodeaba la ciudad fue configurando un lugar de interés, un vacío producido por las infraestructuras, dejando que el avance de la urbanización y de la edificación nunca llegaran a colonizar del todo este enclave. En el fragmento del plano de 1888 de Berlín y sus alrededores se puede apreciar el vacío que se originó alrededor de estas dos líneas ferroviarias y como éste quedó envuelto por la ciudad

En los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, la histórica estación de Anhalter fue destruida casi por completo, quedando únicamente en pie parte de su fachada. El abandono del lugar como infraestructura ferroviaria dejó un gran vacío en la ciudad. Este fragmento de arquitectura fue también recogido en la película *Der himmel über Berlin*. En una de las escenas podemos observar el lugar con los restos de la fachada de fondo, mientras el actor Peter Falk se pregunta por el nombre de la estación desaparecida. Unos trabajadores se interponen entre lo que queda de la edificación y la cámara.



fig. IV: El actor Peter Falk paseando por el vacío ocupado por la antigua estación Anhalter con los restos de su fachada al fondo. Fotogramas de la película *Der himmel über Berlin*.



fig. V a: Fotorafía de la estación Anhalter en la parte de las vías. fig V b: Fotografía de la fachada principal y plaza de acceso a la estación Anhalter , 1910.

El vacío de Anhalter bahnhof está relacionado íntimamente con Gleisdreieck pues este último existe gracias a la ubicación previa de las estaciones de tren Anhalter y Potsdamer. En las imágenes inferiores podemos ver una fotografía aérea en la que se observa la clara relación que existe entre estas dos estaciones con el cruce de vías Gleisdreieck. Más abajo la estación a principios del siglo XX.

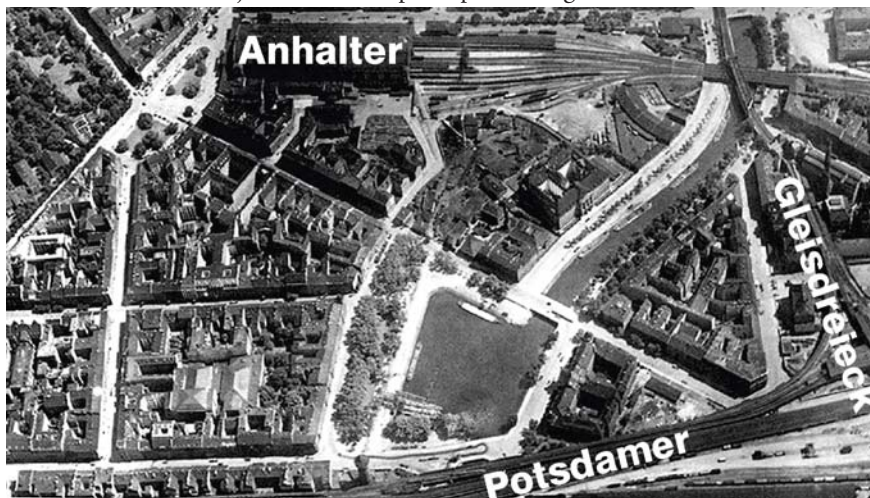


fig. VI: Vista aérea donde se observa la relación geográfica entre Gleisdreieck, la estación de Anhalter y las vías que proceden de la estación de Potsdamer.

LA MIRADA A LO LEJANO DE LA CIUDAD

Esta localización es especialmente significativa pues recoge esta mirada elevada hacia la lejanía. Una mirada serena al horizonte y al paisaje urbano más distante, gracias al vacío que producen las infraestructuras ferroviarias. En palabras del propio Wenders,

El sistema de transporte público externo, el S-bahn (tren urbano), por ejemplo es parte de la arquitectura y es muy agradable que haya un S-bahn y el metro, el U-Bahn. Que estos sean también auténticos lugares no es algo que surja espontáneamente. El tren urbano que mira a la ciudad desde sus estaciones elevadas es algo que me gusta particularmente.²

Al mismo tiempo, la estación elevada ofrece la posibilidad de descender al nivel en que se desarrolla la vida de la ciudad, dejando en alto el tren para detenerse en las otras vidas que trascurren paralelas al que recorre la ciudad desde la infraestructura ferroviaria, saltando de un punto a otro.

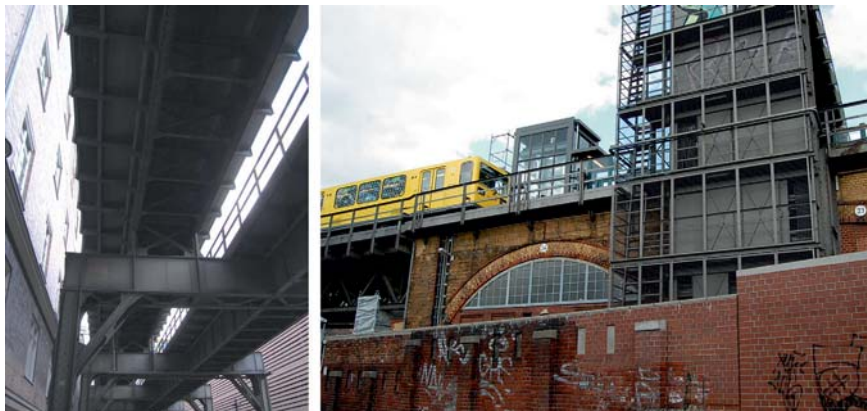


fig. VII: Fotografías de Gleisdreieck, vista desde su parte inferior, 2012.

De nuevo en escena la presencia del individuo cargado de angustias, plasmado en los pensamientos en voz alta de la chica debajo de las vías del U-Bahn. Al fondo el Imbiss -puesto de comida típico de Berlín- también fundamental en la vida cotidiana en el paisaje urbano de Berlín. Las distintas capas de la ciudad, de la historia y de la vida cotidiana de sus habitantes recogidas en una localización tan especial como Gleisdreieck.



fig. VIII: Chica bajo las vías en la zona de Gleisdreieck. Fotogramas de la película *Der Himmel über Berlin*.

Este paisaje de capas de distintas velocidades y tiempos, tan característico de Berlín, es una de las cualidades fundamentales del lugar. La imagen del tiempo detenido que nos ofrece la visión en alto sobre la ciudad del ángel Cassiel, observando el vacío con la mirada perdida en la visión de lo lejano; y en contraposición, la mirada a pie de calle bajo las infraestructuras, donde otro ritmo, otras actividades y otro paisaje serán los que nos rodeen. Tal como nos dice Wenders, las estaciones y el tren en altura permiten observar la ciudad a distancias y tiempos distintos.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

La localización en la actualidad sigue conservando esa magia que poseen los *lugares olvidados* en pleno corazón de la ciudad. La presencia de las infraestructuras del transporte urbano aun se perciben como parte de este paisaje. La mirada lejana de este enorme vacío desde la cota elevada de la estación de Gleisdreieck es espectacular: la ciudad al fondo y al mismo tiempo, en el nivel inferior, esa vida con aspecto frágil de un lugar casi olvidado.

Quizá hoy más que nunca se hace necesario recoger los últimos días de Gleisdreieck tal y como lo hizo Wenders. Quizá hemos sido testigos últimos de las cualidades de Gleisdreieck, aquel lugar bajo las vías del U-bahn, donde el pasado industrial aun tenía presencia con los antiguos almacenes de los que sale el coche al que sube Cassiel. El lugar está empezando a transformarse radicalmente, algunos de los almacenes han sido sustituidos por un aparcamiento y se ha abierto un paso al interior del vacío generado por la infraestructura. Gleisdreieck forma parte de un gran proyecto futuro consistente en la reordenación de estos vacíos por los que pasaba el ferrocarril, convirtiéndolos en grandes parques urbanos. Gleisdreieck forma parte de la segunda fase del proyecto, cuya primera fase está totalmente ejecutada en los terrenos colindantes al Museo del Transporte. Este lugar se ve en la actualidad más amenazado que nunca y sin duda con más posibilidades de desaparecer que en 1986.



fig. IX: Obras que se están realizando en la zona de Gleisdreieck, refuerzo de estructuras y desmantelado de los antiguos almacenes y cocheras, 2012.



fig. X: Vista aérea en la que se puede observar las dos fases que constituyen el nuevo proyecto de parques en los vacíos ocupados por antiguas vías férreas, en el entorno del Museo del Transporte de Berlín.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, edit. Tecnos, Madrid, 1997.

2. WENDERS, W., *La ciudad, una conversación entre Wim Wenders y Hans Kollhoff*, en revista *quaderns* nº177 (2º trimestre 1988), edit. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, Pp 42-79

Mapas antiguos. FUENTES: <http://www.gis-broker.de/> <http://fbinter.stadt-berlin.de/fb/index.jsp>

Fotografías antiguas: fig. I y V. FUENTE: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz; <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org>

Aérea actual mapa base Googlemaps.

Fotogramas de la película *Der himmel über Berlin*, 1987. Director: Wim Wenders.

El resto de imágenes y fotografías de elaboración propia.

1987 2012





La historia

¿Recuerdas cuando estuvimos aquí por primera vez?

La historia aún no había empezado.

Dejábamos pasar las mañanas y las tardes, y esperábamos lo que iba a ocurrir.

*El río tardó mucho en encontrar el lecho,
hasta que el agua estancada empezó a fluir.*

Damiel. Der himmel über Berlin





Isla o8. Lohmühlenbrücke

POEMA – DIALOGO [00:58:44 – 01:02:36]

*¿Recuerdas cuando estuvimos aquí por primera vez?
La historia aún no había empezado.
Dejábamos pasar las mañanas y las tardes, y esperábamos lo que iba a ocurrir.
El río tardó mucho en encontrar el lecho,
hasta que el agua estancada empezó a fluir.
¡El valle del río originario!
Un día -aún lo recuerdo-
el glacial se deshelió y los icebergs navegaron hacia el Norte.
Por delante pasó un árbol, aún verde, con un nido vacío.
Sólo los peces consiguieron franquear la infinidad de los años.
Luego, llegó el momento en el que se ahogó el enjambre de abejas.
Más adelante, aquí en la orilla, lucharon dos ciervos.
Luego las nubes de moscas. Y las cornamentas, río abajo, como ramas.
Sólo la hierba se volvió a levantar,
creciendo sobre los cadáveres de los gatos monteses, jabalíes y búfalos.
¿Recuerdas...
aquella mañana en la sabana, cuando aún con hierba pegada en la frente...
apareció el bípedo, nuestra imagen tan largamente esperada?
¿Recuerdas que su primera palabra fue un grito?*

*¿Dijo "Ah", "Oh", o fue simplemente un gemido?
Finalmente, pudimos reírnos de los hombres por primera vez.
Y de su grito, y de los gritos de sus sucesores, aprendimos a hablar.
¡Qué historia tan larga!
El Sol, los relámpagos y los truenos en el cielo.
Y en la Tierra, las llamas del hogar, los saltos en el aire,
las danzas en círculo, los signos, la escritura.
Pero luego, de repente, uno de ellos rompió el círculo y echó a correr.
Mientras corría recto hacia adelante,
tal vez girando por la gran alegría, parecía libre, y nos pudimos volver a reír con él.
Pero luego, de repente,
empezó a zigzaguar y volaron las piedras.
Y con su huida empezó otra historia, la historia de la guerra.
Y todavía dura.
Pero la primera historia, la de la hierba, la del Sol,
la de los saltos y la de los gritos, también dura aún.
¿Y recuerdas cómo abrieron el camino
por donde al día siguiente, se retiró el ejército napoleónico?
Luego lo pavimentaron.
Y hoy en día está cubierto por la hierba, y enterrado como una calzada romana,
junto a las huellas de los tanques.
Pero no éramos ni siquiera espectadores. Para eso, siempre hemos sido pocos.
- ¿Y de verdad quieres? - Sí.
Conquistar una historia propia.*

*Trasmutar lo que he aprendido mirando hacia abajo toda una eternidad,
en una mirada súbita que se mantiene,
en un grito breve,
en un olor penetrante.*

*He estado fuera suficiente tiempo, ausente suficiente tiempo. Suficiente tiempo fuera
del mundo.*

Quiero entrar en la historia del mundo.

O simplemente tomar una manzana en la mano.

Mira, las plumas en el agua,

apenas entrevistas.

Mira, las marcas de neumáticos en el asfalto,

la colilla que rueda.

El río primigenio se ha secado,

y sólo tiemblan las gotas de lluvia del presente.

¡Adiós al mundo que está tras el mundo!



[00:59:07]



[00:59:19]



ESCENA: La escena comienza junto al puente Lohmühlen, en un pequeño embarcadero en el canal Neukölln. Los ángeles están hablando sobre el origen del mundo y el nacimiento de la humanidad. Suben cada uno por las escaleras del embarcadero hasta el nivel de la calle que discurre paralela al canal, para después girar y situarse en el propio puente.



[01:00:27]



[01:00:39]



vesaran de oeste a este. La presencia del muro interrumpiendo drásticamente el puente es uno de los rasgos más significativos de la localización. Tras la imagen en la que se observa cómo los ángeles desaparecen atravesando el muro, se suceden una serie de escenas urbanas de Berlín, en las que se reconocen algunas de las imágenes clandestinas que fueron rodadas desde una furgoneta en el Berlín Oriental.



[01:01:33]



[01:01:51]





[00:59:45]



[01:00:23]

Se aproximan a una orilla y miran al puente peatonal en la lejanía. Cruzan para asomarse al otro lado del puente donde se puede ver la orilla de enfrente con los sauces protagonistas de entre todos los demás árboles, y la extensión de agua que supone el encuentro de dos canales configurando un triángulo. Tras esto, los ángeles dan la espalda a la cámara y se aproximan al muro que divide la ciudad, para finalmente desaparecer como si lo atra-



[01:01:01]



[01:01:09]

Para Wenders era fundamental recoger la otra mitad de la ciudad. Durante toda esta escena los ángeles recitan el poema de Handke, *Al Principio de los Tiempos*.

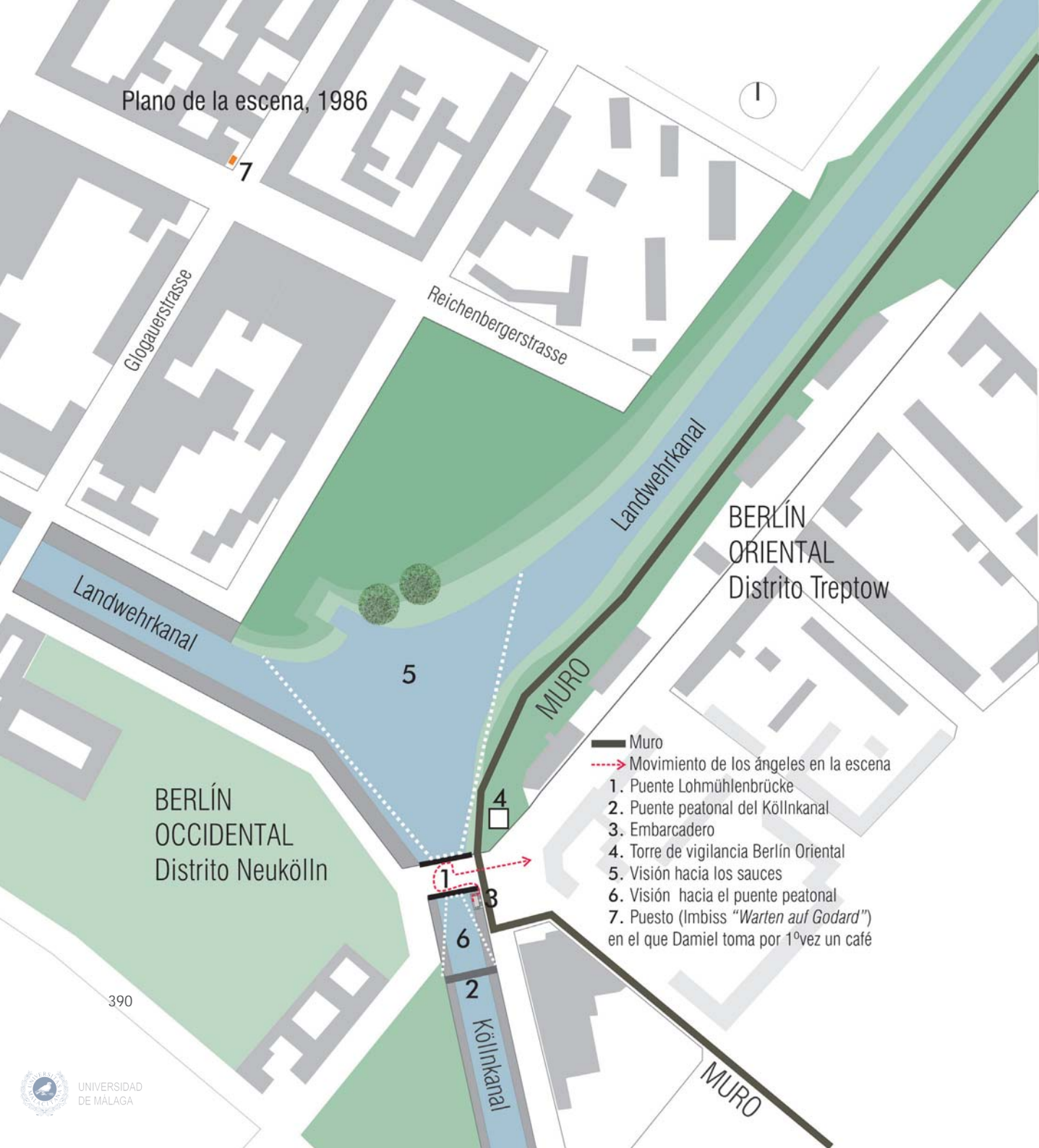


[01:01:59]



[01:02:03]

Plano de la escena, 1986



Glogauerstrasse

Reichenbergerstrasse

Landwehrkanal

Landwehrkanal

BERLÍN ORIENTAL
Distrito Treptow

BERLÍN OCCIDENTAL
Distrito Neukölln

MURO

5

4

1

3

6

2

Köllnkanal

MURO

- Muro
- - -> Movimiento de los ángeles en la escena
- 1. Puente Lohmühlenbrücke
- 2. Puente peatonal del Köllnkanal
- 3. Embarcadero
- 4. Torre de vigilancia Berlín Oriental
- 5. Visión hacia los sauces
- 6. Visión hacia el puente peatonal
- 7. Puesto (Imbiss "Warten auf Godard") en el que Daniel toma por 1ª vez un café

390

EL LUGAR Y SU PASADO

La unión del canal Landwehr y del canal de Neukölln crea este lugar tan especial configurando una zona amplia de agua rodeada de vegetación en sus orillas. El puente de Lohmühlenbrücke cruza el canal Neukölln desde la calle Lohmülen hasta la calle Maybachufer. El puente según reza su inscripción se construyó en 1920 para conectar los municipios de Treptow y Neukölln. En el centro del arco del puente se encuentra un escudo con el nombre del puente y la fecha de construcción. Los símbolos de la copa, la estrella y el águila que pueden verse en el escudo del puente proceden del escudo de la ciudad de Neukölln, y se encuentran dispuestos sobre una piel de oso.



fig. 1a: Vista del puente Lohmühlenbrücke sobre el Köllnkanal. fig. 1b: Detalle del escudo del puente, 2012.

En 1910 se inició el concurso para la realización de El Gran Berlín, el plan que entre otras cosas, consiguió anexionar a Berlín muchos de los pequeños municipios colindantes, tales como Treptow y Neukölln y así crear la gran capital del Reich. Es curioso que tras la gran unificación de municipios en 1920, la construcción del muro en 1961 consiguiera separar estos dos municipios, quedando Treptow en el lado este de Berlín (RDA) y Neukölln en el Oeste (RFA). Es impactante ver en la película de una manera tan evidente una imagen representativa de todo lo que el

muro dividió. En el puente se hace muy explícita la imagen de la división de Berlín, como cuando observamos las casas que quedaron divididas y tapiadas las ventanas inferiores que daban al Berlín occidental. Quizás estas imágenes son las que nos hacen más evidentes el dramático aislamiento que sufrió la capital alemana tras la construcción del muro.

El Landwehrkanal es uno de los elementos más significativos de Berlín, un canal artificial que recorre de oeste a este la ciudad por debajo del Tiergarten y paralelo al río Spree. Se construyó entre 1845 y 1850, aunque se amplió en dos ocasiones, la primera en 1883-1890 y la segunda entre 1936-1941. A partir de 1920 el tráfico de barcos por el río Spree estaba totalmente saturado por lo que se hizo necesario abrir una nueva vía fluvial. Para solventar este problema se planificó la creación del Landwehrkanal, diseñado por el arquitecto paisajista Peter Joseph Lenné con una intención no solo funcional, sino también paisajística.

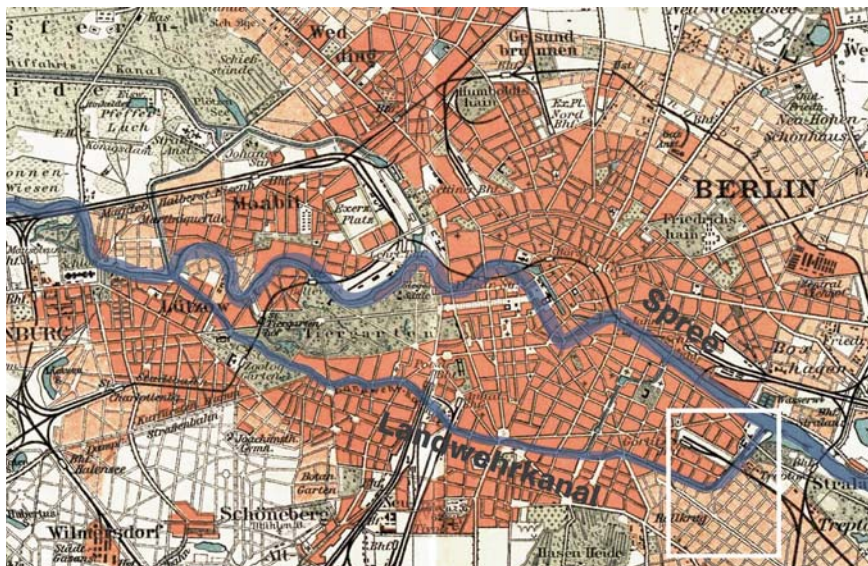


fig. II: Fragmento del plano Berlin y sus alrededores en el que se ha señalado el trazado del Landwehrkanal en relación al río Spree. Como se puede observar en esta fecha un no se había construido el Köllnkanal.

(Landwehrkanal) están llenos de almacenes y muros de madera y, como en otros lugares, se puede distinguir la vida de la ciudad a través de los letreros...¹

El escenario que aparece en la película se sitúan en el punto en el que el canal gira noventa grados para unirse al río Spree, conformando un ensanchamiento al que se une el canal Neukölln, que es posterior a la construcción del Landwehrkanal, tal y como podemos ver en los planos antiguos. Hubo un momento en la historia de Berlín en el que este canal no existía. Tal y como podemos observar en los planos,



fig. Va: Fragmento del plano del *Pharus Plan*, 1905. fig. Vb: Fragmento del plano *Berlín y sus alrededores* de 1880.

posteriores, el canal Landwehrkanal se unía en ángulo recto al río Spree y en este punto no se había abierto aún el canal Neukölln.

Es muy interesante destacar que ya en la década de 1920, Hessel en sus paseos y reflexiones sobre Berlín se lamentó de la posible desaparición del Landwehrkanal. Parece como si sesenta años antes de que Wenders rodara *El cielo sobre Berlín*, Hessel quisiera dejar igualmente testimonio de un lugar amenazado, a punto de desaparecer:

Se opina que el Landwehrkanal debe ser cegado pues ya no es rentable. En ese caso nuestra vida se convertiría en un pálido recuerdo.²

Como Wenders, Hessel nos transmite que sin determinados lugares de la ciudad susceptibles de desaparecer, la ciudad perdería parte de su alma, y la vida se convertiría en una imagen del recuerdo, un sueño del pasado.

EL PUENTE TRUNCADO

La elección de esta localización tiene un sentido preciso para Wenders, un lugar muy apropiado para recoger algunas de sus inquietudes fundamentales a la hora de hablar de una ciudad y en concreto del paisaje de Berlín. El muro como telón de fondo es el claro protagonista de la escena. Los ángeles que pasean por el puente mientras conversan recordando la creación del mundo y la aparición del ser humano en la tierra, y cómo la vida del hombre fue evolucionando hasta que se inició la primera guerra. Cuando se asoman a un lado del puente observan el puente peatonal que cruza el canal de Neukölln más al sur. Luego cruzan al otro lado del puente para observar el lugar donde se unen los canales Neukölln y Landwehr, formando una especie de lago triangular con parques en sus orillas. Es relevante este movimiento que realizan los ángeles en relación a un concepto que Wenders dice que deben transmitir los puentes:

*Los puentes deberían hacernos conscientes del acto de cruzar.*³

Y con el acto de cruzar quiere decir de transmitir aquello que estamos salvando, aquello que discurre por debajo del puente. Por eso parece fundamental mirar a ambos lados, para así descubrir las distintas imágenes a un lado y a otro del puente. En un lado se puede observar el parque bordea al Landwehrkanal y por el otro el embarcadero y el puente peatonal del Neukölln. El espacio de las orillas del Landwehrkanal, justo donde gira en ángulo recto y donde se genera este espacio amplio, y por otro lado el angosto espacio del Neukölln rodeado de árboles.

¿Qué quiere decirnos Wenders con el movimiento de los ángeles y de la cámara pasando de un lado a otro del puente, de un lado a otro de Berlín?

Para terminar la escena en el puente los ángeles desaparecen al aproximarse al muro,



fig. VI: Imágenes desde Lohmühlenbrücke hacia ambos lados. En la primera podemos ver el encuentro del canal Neukölln con el Landwehrkanal en su trazado en ángulo recto, y la segunda muestra la parte sur del Neukölln con el puente peatonal al fondo, 2012.

un hecho que Wenders quiere destacar, para ellos no existe el muro y Berlín es una sola ciudad con dos mitades muy distintas. Sin ninguna limitación pasan de una a otra parte y componen la totalidad de Berlín. Para Wenders esta idea del fragmento y de las mitades es muy importante, pues como podemos ver en sus palabras Berlín eran dos ciudades en una sola:

Pero no hay que olvidar que lo que hace a Berlín única en el mundo es que siempre está presente 'la otra ciudad'. Para ir de Berlín Occidental a Berlín Oriental se recorre un camino que en otro lugar supondría hacer un largo viaje en avión o en coche, pero a aquí se realiza en tranvía y en sólo cinco minutos. Es muy raro. Yo mismo me sorprendo cada vez que voy a Berlín oriental, porque todavía no me acostumbro a hacer un trayecto tan corto y llegar a un mundo tan distinto.⁴



fig. VII: Dos fotogramas de la película en la que se nos muestran imágenes urbanas rodadas desde un vehículo en movimiento, por lo que hemos presupuesto que se corresponden con las imágenes del Berlín oriental que grabó Wenders de manera *clandestina*.

Wenders tuvo que rodar de manera clandestina en Berlín Oriental, y hemos constatado que las imágenes que aparecen tras la desaparición de los ángeles *atravesando* el muro son de esta parte de la ciudad. La escena es también una referencia al *otro Berlín*, y es la escena es la que más claramente se comprueba la ruptura y la separación tan dramática de la ciudad en dos mitades, cada una perteneciente a un país distinto. Es la localización donde creemos que Wenders quiere mostrar con más rotundidad la realidad de una ciudad dividida por un muro. Justamente elige un puente atravesado por el muro y de esta manera anulado en su tarea de unir dos orillas.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

En la actualidad lógicamente el muro ha desaparecido, el puente ha recuperado su cometido y se vuelve a utilizar para pasar de una orilla a otra. La torre de vigilancia que se veía tras del muro, en la tierra de nadie, también ha desaparecido, pero aún podemos ver su huella en el parque que existe hoy en ese lugar. A diferencia de otros



fig. VIII: En la primera imagen se ha indicado el lugar en el que suponemos estaba la torre de vigilancia, un círculo de adoquinado en mitad del parque y en la segunda se puede ver Lohmühlenbrücke indicando el lugar por el que cruzaba el muro. Ambas imágenes han sido realizadas en 2012.

lugares en los que la presencia del muro se ha convertido en un reclamo turístico, en este lugar no existe ninguna referencia explícita a la existencia del muro o de la torre de vigilancia. Este lugar sigue transmitiendo la calma y la paz que se observaba en la película, sólo interrumpida por el paso de los coches que atraviesan el puente.

El embarcadero situado junto al puente que aparece en la película, se ha modificado en parte, ya no está la escalera doble por la que se accedía a él, y se ha disminuido la

superficie útil de embarcadero. Ahora una escalera en dos tramos en ángulo recto es lo que nos da acceso al pequeño embarcadero.

Sin embargo nos parece fundamental lo que aun conserva esta localización, las dos miradas desde el puente, las dos vistas tan distintas: si miramos a un lado parece que estuviéramos sobre un lago, y si miramos al otro parece que atravesamos un pequeño canal. En la parte en la que se unen los dos canales, aun podemos observar en la orilla los dos sauces que desde hace años son testigos de la vida de este lugar, tal y como Wenders captó en celuloide hace veinticinco años.



fig. IX: Dos imágenes realizadas en 2012 en las que se observa con detalle la nueva escalera de acceso al pequeño embarcadero. El lugar ha sido remodelad disminuyendo drásticamente la superficie útil de embarcadero, la desaparición de la escalera de dos tramos sustituida por la que observamos en las imágenes.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, edit. Tecnos, Madrid, 1997.
2. *Ibid.*
3. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005
4. *Ibid.*

Mapas antiguos. FUENTE: <http://fbinter.stadt-berlin.de/fb/index.jsp> y <http://www.wsa-berlin.wsv.de>

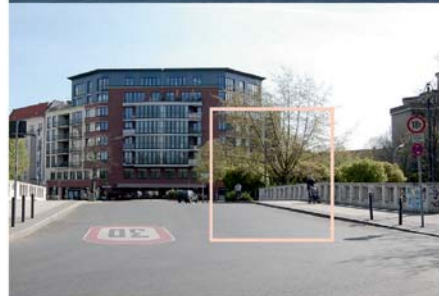
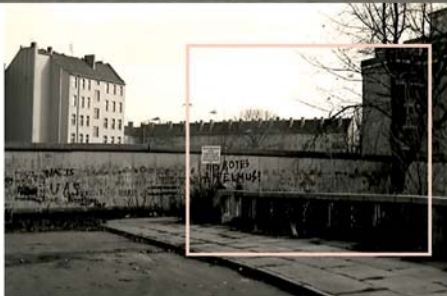
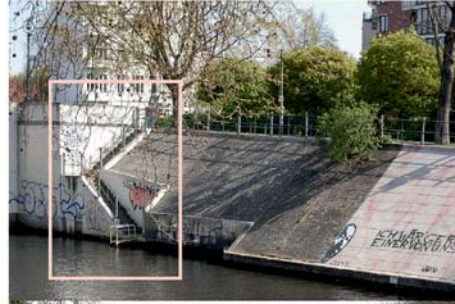
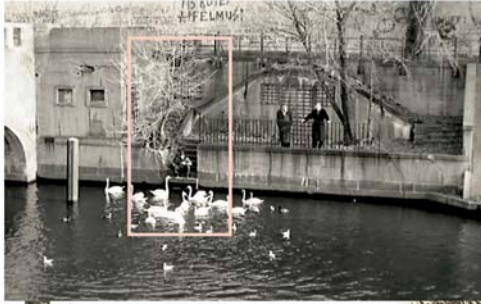
Fotografías antiguas y mapas de la isla Lohmülen. FUENTE: <http://www.wsa-berlin.wsv.de>

Fotogramas de la película *El cielo sobre Berlín*, 1987. Director: Wim Wenders.

El resto de imágenes de realización propia

1987

2012





A photograph of a busy city street. On the left, a tall, modern building with a glass facade and a distinctive white geometric structure at the top. In the foreground, a crowd of people is walking across a crosswalk. A woman in a dark coat is talking on a mobile phone, and a woman in a red coat is holding a map. The scene is set in a city with modern architecture and a mix of people.

Un recuerdo

La soledad significa ser por fin enteramente uno mismo.

Ahora puedo decirlo: esta noche al fin estoy sola.

Marion. Der himmel über Berlin



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



isla 09. Hotel Esplanade

POEMA – DIALOGO

[Escena 1, 01:20:45 – 01:21:05] Marion piensa mientras baila

¿Qué estoy haciendo?

Miro delante de mí y me dejo arrastrar al espacio universal

¡De nuevo ese sentimiento de bienestar!

Como si dentro del cuerpo, una mano se cerrara suavemente

[Escena 2, 01:51:37 - 01:56:37] Marion le habla a Daniel por primera vez

Tiene que ser en serio de una vez por todas.

He estado sola a menudo,

pero nunca he vivido sola.

Cuando estaba con alguien, casi siempre era feliz.

Pero a la vez lo consideraba todo un azar.

Aquellas personas eran mis padres,

pero hubieran podido ser otras.

¿Por qué mi hermano era el chico de los ojos castaños,

y no el chico de los ojos verdes del andén de enfrente?

La hija del taxista era amiga mía, pero también hubiera podido rodear con mi brazo

la cabeza de un caballo. Estaba enamorada de un hombre,

*y lo hubiera podido dejar
para irme con el primer extraño que se cruzara con nosotros en la calle.
Mírame, o no me mires.
Dame la mano, o no me la des.
No. No me des la mano. Y mira hacia otro lado.
Creo que hoy hay luna nueva.
La noche no podría ser más tranquila.
En toda la ciudad no correrá la sangre.
Nunca he jugado con nadie.
Y sin embargo, nunca he abierto los ojos y he pensado:
Ahora va en serio.
Por fin irá en serio.
Así he envejecido.
¿Era la única que no iba en serio?
¿Los tiempos que corren son poco serios?
Nunca he estado sola.
Ni estando con los demás, ni conmigo misma.
Pero me hubiera gustado estar por fin sola.
La soledad significa ser por fin enteramente uno mismo.
Ahora puedo decirlo:
esta noche al fin estoy sola.
Se acabó el azar. ¡La luna nueva de la decisión!
No sé si existe el destino, pero las decisiones sí existen.
Decídetes.*

Ahora nosotros somos el tiempo.

No sólo la ciudad entera, sino el mundo entero participa en nuestra decisión.

Ahora los dos somos más que únicamente nosotros.

Encarnamos algo.

*Nos sentamos en la plaza del pueblo, y la plaza está llena a rebosar
de personas que desean lo mismo que nosotros.*

Nosotros decidimos el juego de todos.

Estoy dispuesta.

Ahora... es tu turno.

Tienes las cartas en la mano.

Ahora... o nunca.

Me necesitas. Me necesitarás.

No hay ninguna historia más importante que la de nosotros dos.

La del hombre y la mujer. Será una historia de gigantes. Invisible, trasladable,

La historia de unos nuevos ancestros.

*Mira. Mis ojos. Son la imagen de la necesidad, del futuro de todos los que están en
la plaza.*

*La noche pasada soñé con un extraño,
con mi hombre.*

Sólo con él podía estar sola.

Abrirme a él. Abrirme totalmente.

Para él totalmente.

Recibirlo totalmente en mí como algo completo.

Encerrarlo en el laberinto de la felicidad compartida.

Sé...que eres tú.

[escena 3, 01:57:03 - 01:58:47] *Damiel tras su encuentro con Marion*

Ocurrió algo

y sigue ocurriendo.

Algo que compromete.

Fue así por la noche, y lo sigue siendo durante el día. incluso más ahora. ¿Quién era quién?

Yo estaba en ella, y ella me envolvía.

¿Quién, en este mundo, puede afirmar que se ha unido a otra persona?

Yo me he unido a ella.

No fue engendrado ningún mortal,

sino una imagen común inmortal.

Esta noche he aprendido lo que significa el asombro.

Ella vino a llevarme a casa.

Y allí encontré mi casa.

Ocurrió una vez.

Ocurrió una vez, y así seguirá ocurriendo.

La imagen que hemos creado, me acompañará en el momento de la muerte.

Yo habré vivido en su interior.

Sólo el asombro causado por nosotros dos,

el asombro causado por el hombre y la mujer,

ha hecho de mí un ser humano.

Ahora sé lo que ningún ángel sabe

FOTOGRAMAS de la ESCENA



[01:17:39]



[01:17:51]



ESCENA 1. Crime & the City Solution. Marion bailando

Marion asiste a un concierto en el Hotel Esplanade en el que toca la banda australiana Crime & the City Solution. Daniel, cada vez más sumido en el deseo de estar con ella, la observa mientras baila.



[01:18:19]



[01:18:41]

Marion de alguna manera percibe su presencia inspiradora a pesar de no poder verlo ni escucharlo. Mientras Marion baila, Daniel acompaña sus movimientos *rozando* desde su inmaterialidad el cuerpo de ella.



[01:46:16]



[01:46:39]



ESCENA 2. La escena se enmarca otra vez en un concierto, esta vez de Nick Cave & the Bad Seeds. Se produce un recorrido que muestra la sala Palmenhof del hotel Esplanade, o lo que quedaba de ella tras los bombardeos. Nick Cave se encuentra sobre el escenario interpretando la canción The Carny, cuya letra precisamente habla de un circo y lo que sucede cuando éste se desmonta. En la sala del concierto descubrimos entre el público a Daniel, ya humano, que tras haber recorrido la ciudad asiste al concierto en busca de Marion.



[01:47:29]



[01:47:34]



Daniel, cansado, se dirige al bar, se sienta en la barra y pide una copa de vino. El concierto continua en la sala Palmenhof. Marion también decide ir hacia el bar. se aproxima a la barra y ve a Daniel. El ex-ángel se gira y Marion al verlo reconoce en Daniel a la persona que ha estado buscando durante tanto tiempo y que ha imaginado en sueños.



Ella lo mira, Daniel le ofrece su copa, Marion la coge y bebe de ella en lo que parece el acto simbólico de un



[01:50:37]



[01:50:50]





[01:47:15]



[01:47:17]

Cassiel los observa desde el escenario junto a los músicos. Se alternan las escenas en blanco y negro en las que aparece Cassiel, con otras escenas saturadas de colores primarios, debido a la iluminación cambiante del concierto. Cassiel escucha los pensamientos de Nick Cave previos al comienzo del tema *From her to eternity* (*De ella a la eternidad*). El título de la canción nos habla del proceso inverso a la transformación experimentada por el ángel Daniel, al renunciar a la vida eterna enamorado de Marion, de la eternidad a ella.



[01:47:50]



[01:47:58]

compromiso sellado con el poema de Handke que Marion recita mirando a Daniel, y con el que le manifiesta el deseo de compartir su vida con él.

Finalmente la escena termina con los dos abrazados en el inicio de su nueva vida compartida.



[01:53:22]



[01:56:50]



[01:57:05]



[01:57:09]



ESCENA 3. Marion en la cuerda y Daniel abajo

Daniel ayuda a Marion en sus ejercicios, sujetando la cuerda vertical sobre la que ella hace figuras y piruetas. La escena ocurre en la sala Palmenhof del Hotel Espalnade, la misma en la que se desarrollaron los conciertos.

La sala ahora completamente vacía -salvo por la presencia de los dos actores- es documentada en la película.



[01:57:37]



[01:57:47]





[01:57:17]

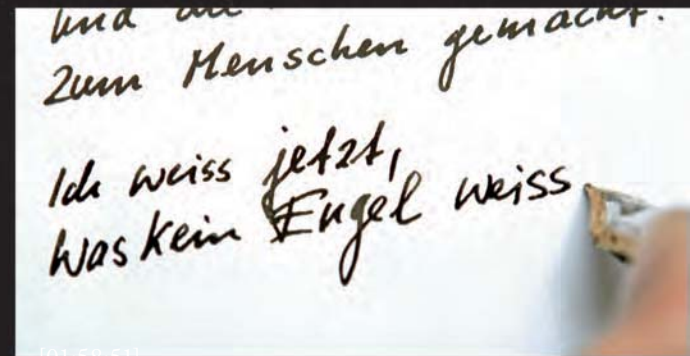


[01:57:32]

Damiel reflexiona sobre su nueva condición humana y su unión espiritual y física con Marion. El ex-ángel recita el poema de Handke *Ahora sé lo que ningún ángel sabe*. Los versos finales del poema son escritos en una hoja mientras son recitados en voz alta, convertidos en el testimonio de su nueva vida mortal a través de la escritura.



[01:57:55]



[01:58:51]

EL LUGAR Y SU PASADO

El Hotel Esplanade fue proyectado por el arquitecto Otto Rehnig –responsable entre otros del también desaparecido Hotel Excelsior, situado frente a la estación de *Anhalter Bahnhof* y construido entre los años 1907 y 1908 en las inmediaciones de la Potsdamer Platz. Fue concebido como un edificio lujoso, lo que explica su estilo palaciego con interiores neobarrocos y su coste inaudito hasta la fecha de 23 millones de marcos. El hotel integraba varios salones palaciegos, entre los que destacaba el *Kaisersaal* o salón del emperador, en el que el Kaiser Wilhelm II celebraba a menudo reuniones sociales masculinas. También fue muy celebrado su espacioso patio interior que incorporaba un jardín de 1600 metros cuadrados, diseñado por el arquitecto Willi Wendt, y que también serviría como escenario de eventos sociales.



fig. 1. Imágenes del desaparecido Hotel Esplanade. A la izquierda, el gran patio con jardín y a la derecha el famoso salón *Palmenhof*.

Pocos años después de su construcción, el hotel se convirtió en escenario habitual de rituales de la alta burguesía como bailes o veladas de té, con la incorporación esporádica de alguna celebridad del momento (Charles Chaplin o Greta Garbo entre otros). Franz Hessel habla del ambiente de la calle Bellevue en la que se encontraba el hotel en los siguientes términos:

Los escaparates de las tiendas de moda se hacen cada vez más escogidos, se parecen más a un bodegón. Y esto beneficia tanto a los grandes como los pequeños automovilistas privados que esperan ante el Hotel Esplanade en la zona de acceso.¹

Hessel describe Bellevue como un lugar para el lujo, en el que de hecho, debido a la cercanía de Potsdamer Platz, Leipziger Platz o nudos ferroviarios como Anhalter Bahnhof, habían proliferado fastuosos hoteles. Hessel también habla de la irrupción en la ciudad de algo tan novedoso como la apertura de unos grandes almacenes:

en la otra cara de la Bellevue crece- por ahora detrás de una pared recubierta de carteles- algo totalmente nuevo, unos grandes almacenes con un nombre parisiense. ¿Llegará a ser tan bella como la obra maestra de Messel que se encuentra detrás de la arboleda de la plaza Leipzig, la casa Wertheim?²

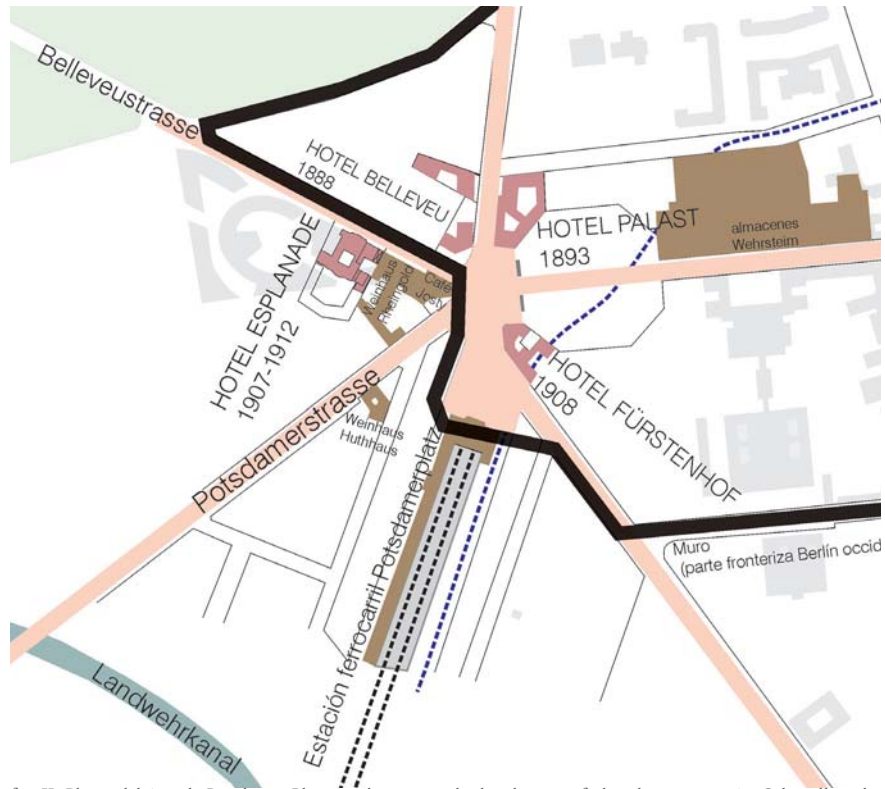


fig. II. Planta del área de Postdamer Platz con los principales hoteles y sus fechas de construcción. Sobre ella se ha superpuesto la traza del muro.



fig. III. Imagen de 1910 de la fachada del hotel Esplanade a la calle Bellevue, en la que se muestra la lujosa zona de acceso al edificio de la que habla Hessel.

Esta situación cambiará dramáticamente con la guerra y después de ella, dada la situación conflictiva del entorno del edificio emplazado en la frontera entre los dos Berlín. Al final de la 2ª Guerra Mundial, cuando los bombardeos aliados destruyeron prácticamente por completo la Potsdamer Platz, el hotel es derruido en gran parte, sobreviviendo algunos espacios como el Salón del Emperador (*Kaisersaal*) y la sala de desayunos. Estos vestigios, junto con el techo del llamado Patio de las Palmeras (*Palmenhof*) y la adyacente Sala Plateada (*Silbersaal*) fueron restaurados, dando una especie de segunda vida a los restos mutilados del hotel, que se convierten de nuevo en un espacio bastante significativo de la vida pública de Berlín. Es muy significativa la imagen de la Potsdamer Platz reducida casi en su totalidad a

escombros y la presencia del hotel como una isla, un nuevo foco renacido de la vida cultural y social de una ciudad que quiere sobreponerse al trauma de la reciente guerra.

Así, en la década de 1950 el nuevo edificio retoma su función social, celebrándose en él bailes, veladas y desfiles de moda. Sin embargo, la construcción del muro de Berlín en 1961 y su trazado próximo al edificio acabarán con esta segunda vida. No obstante, se permitirá su uso esporádico para la realización de películas o programas de televisión –previa concesión de una autorización por parte del ayuntamiento. Esto es lo que permite que aparezca en películas como *Cabaret* (1972), *Die Bleierne Zeit* (Las Hermanas Alemanas, 1981) y *Der Himmel Über Berlin* (1987).

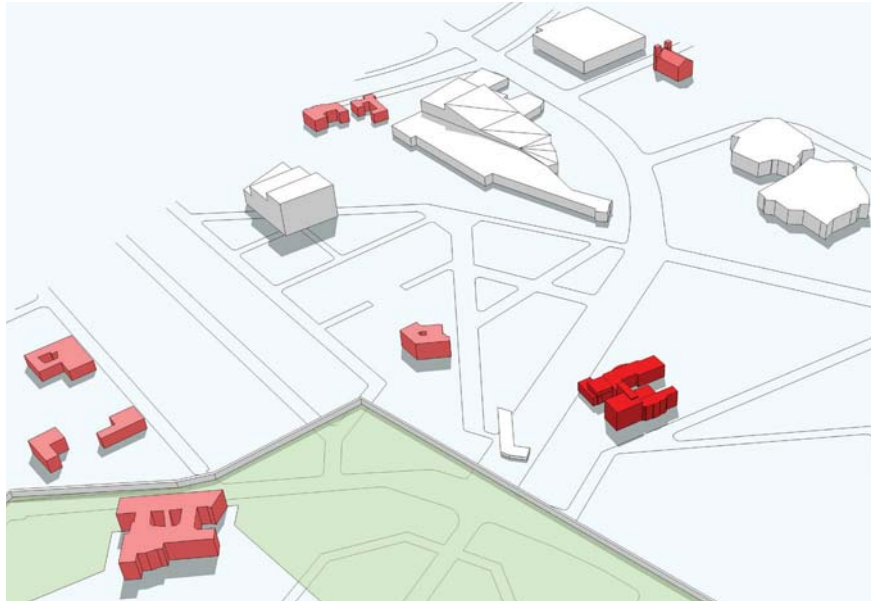


fig. IV. Esquema en perspectiva de las edificaciones sobre el área de Potsdamer Platz durante el rodaje de *Der himmel über Berlin*. En él podemos ver el muro y la tierra de nadie (verde), los edificios supervivientes de la Segunda Guerra Mundial (rojo claro), el Hotel Esplanade (rojo intenso), y los edificios construidos en la posguerra (blanco).

EL EDIFICIO Y EL SÍMBOLO

Los salones del hotel tiene sin duda, antes de la caída del muro, un valor importante: el resto de un gran edificio que fue destruido junto con la emblemática Potsdamer Platz, pero que ha conservado algunos espacios recuperados para actividades sociales y culturales. El hecho de que es una isla en medio de un terreno asolado por las bombas refuerza la idea de reconstrucción, no ya de los edificios destruidos, sino del patrimonio intangible de la ciudad, la resurrección de la vida cultural después de la guerra. La experiencia emocional de asistir a un concierto atravesando los espacios baldíos de la ciudad arrasada para encontrar una sala de conciertos entre las ruinas acondicionadas de un edificio debía ser muy diferente a la aproximación a cualquier otro local de la ciudad.

En la película vemos la sala como escenario de dos bandas de música rock de un oscuro estilo *post-punk*, muy propias de los años en los que se rodó la película: *Crime & The City Solution*, y *Nick Cave & the Bad Seeds*. Esta última interpreta un tema muy a propósito de la temática de la película (From Her to Eternity, literalmente de ella a la eternidad). El propio Wenders comenta sobre las dos bandas que aparecen en la película:

A primeros de los 80 existió un grupo legendario: Birthday Party. De Birthday Party surgieron dos grupos. Uno, Crime and the City Solution, el del cantante Simon Bonney. El otro grupo fue Nick Cave and The Bad Seeds. Los dos eran grupos de culto en Berlín, y tenía que filmar a los dos. No podía quedarme sólo con uno.³

De modo que Wenders completa su retrato de la ciudad de Berlín con una muestra de su actividad cultural representada a través de la escena de rock *underground*, cuya presencia es casi una tradición en la ciudad desde que a finales de la década de 1970 figuras como David Bowie o Iggy Pop se trasladasen allí atraídos por su atmósfera de *ciudad fantasma permisiva con el comportamiento “de culto”*, como Iggy Pop la definiría.

Wenders se hace eco de la escena *post-punk* berlinesa al rodar la actuación de dos de

los grupos musicales más influyentes en la ciudad en aquel momento. El director confiesa que es incapaz de eliminar a ninguno de los dos, a pesar de las críticas recibidas por el exceso de metraje dedicado a las actuaciones musicales. Wenders habla de todo esto en al comentar las escenas eliminadas que pueden verse en la versión DVD de la película:

Nick Cave era un héroe en Berlín, un héroe del movimiento underground en los primeros 80. Entonces él vivía en Berlín, y a mí me resultaba inconcebible rodar una película en Berlín sin mostrar uno de sus conciertos. En Berlín vivía un grupo considerable de músicos australianos de rock. Tenía sentido. El ambiente de la ciudad y la música que Nick hacía en aquel momento hubieran resultado inconcebibles en cualquier otra parte.⁴

En cuanto a los espacios del hotel, Wenders parece nuevamente querer recoger en la película un lugar de mucho peso específico en la ciudad pero sobre todo, como es una constante a lo largo del film, un lugar amenazado. Al ver las escenas es inevitable recordar una vez más las palabras de Wenders cuando comenta que siempre le ha gustado rodar en lugares que sospecha que podrían desaparecer pronto. Sobre este lugar en concreto, dirá:

Esta escena la filmamos en otro edificio precioso. Era uno de mis lugares favoritos en Berlín, pero ya no existe. Lo derribaron al cabo de 10 años, por desgracia. Era el hotel Esplanade, o lo que quedaba del hotel Esplanade, la sala de conciertos que había en su interior. Lo derribaron y sólo conservaron la Kaisersaal. Gracias a una gran inversión, fue desplazada unos 100 metros y ahora está bajo el Sony Center.⁵

La sala de baile del hotel Esplanade era un lugar fabuloso. Cuando la derribaron, lloré. Me hubiera gustado que la conservaran, como se hizo con la Kaisersaal. El bar estaba al lado de la sala de baile. Era tal como lo mostramos. No lo decoramos en absoluto.⁶

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

Tras la caída del muro de Berlín, se acomete la reordenación de la *zona 0* de la Potsdamer Platz que se convertirá en el centro de Berlín unificado. Desgraciadamente, los restos del hotel no encajan en la nueva ordenación ni en el trazado viario que se superpone a la trama preexistente, de manera que se plantea su demolición a pesar de ser un edificio protegido. Finalmente, en 1993 se desarrolla un proyecto consistente en incorporar los restos del hotel en un nuevo edificio, el llamado Sony Center, que se ha proyectado sobre los restos de la antigua plaza y que estará destinado a ser un emblema de la moderna y renacida Potsdamer Platz y por extensión del nuevo Berlín.



fig. V. Restos de la fachada del Hotel Esplanade a la calle Bellevuestrasse, insertados dentro del volumen acristalado del Sony Center.

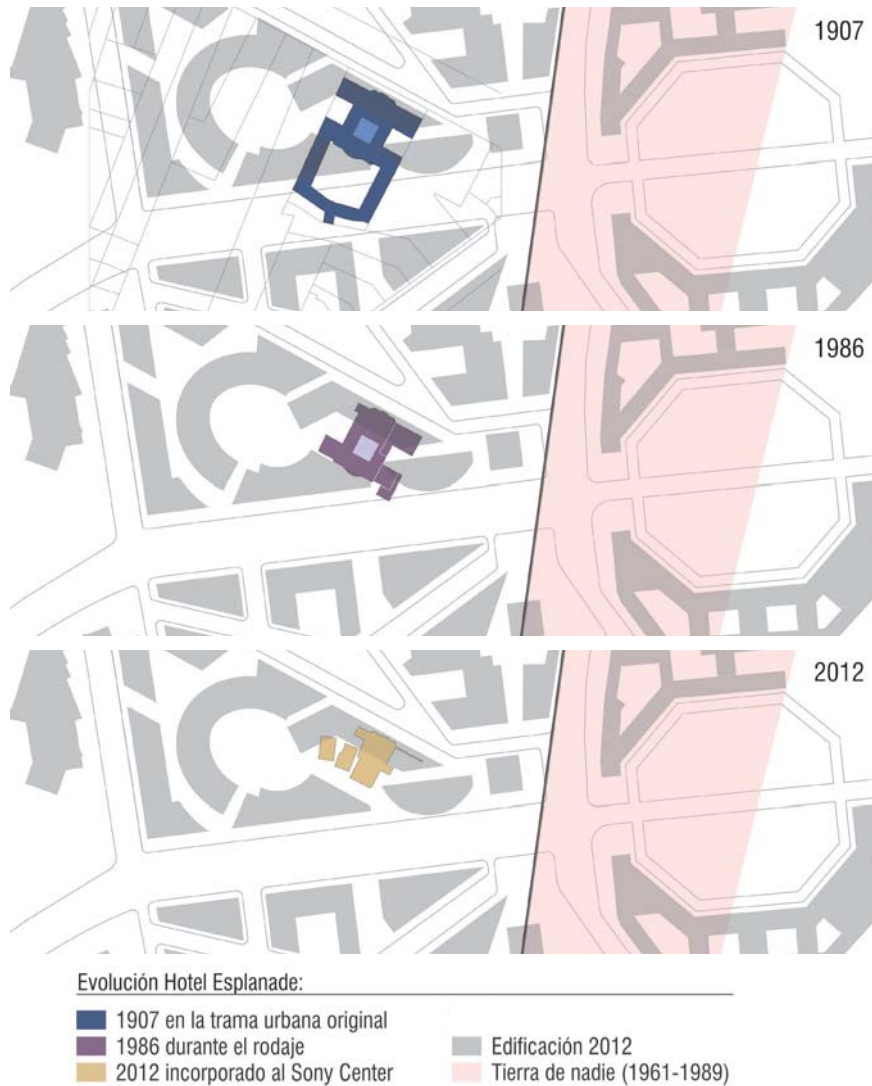


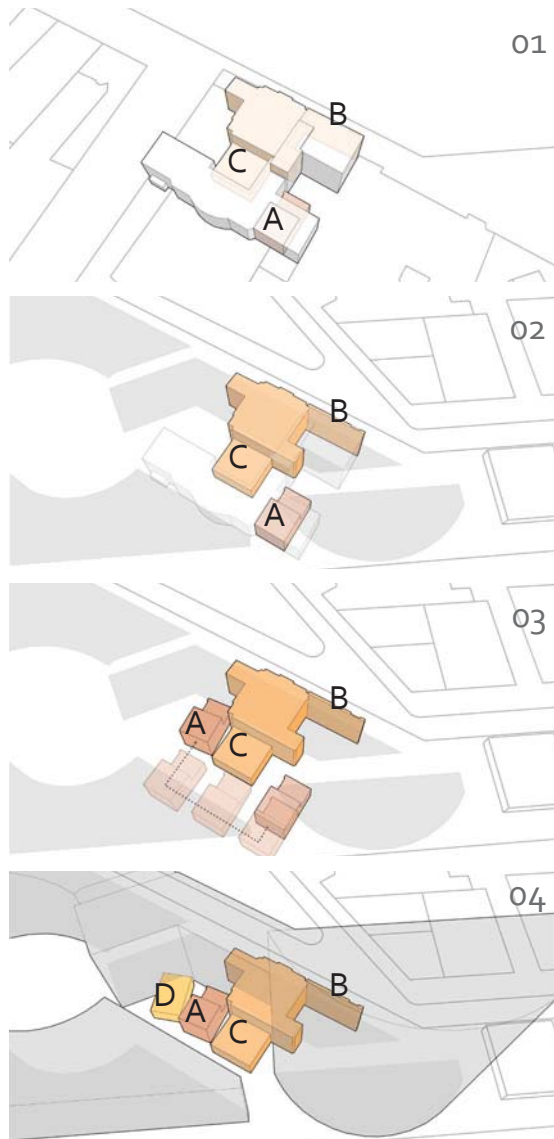
fig. VI. Planta del Hotel Esplanade en el momento de su construcción, durante el rodaje de Wenders y en la actualidad. Se han superpuesto en el plano la trama actual (con el Sony Center ocupando la antigua situación del hotel) y el muro.

El mayor inconveniente para esta operación consiste en que hay una parte del edificio, concretamente la que alberga la celebrada *Kaisersaal*, cuya geometría y posición son imposibles de conciliar con la planta del edificio de la multinacional nipona. Ante este problema, se recurre a la estrategia de separar el Salón del Emperador del resto del edificio para desplazarlo setenta y cinco metros y conseguir que quede integrado en el atrio central del nuevo edificio. El proyecto se lleva a cabo en 1996 con un coste de setenta y cinco millones de marcos, pero el alarde de ingeniería no puede evitar que el salón -y en realidad todo lo que se conserva del hotel- haya quedado insertado en el gran complejo como una pieza de museo, un animal disecado tras una gran vitrina incapaz de transmitir lo que un día fue.

Los restos de la sala de desayunos del hotel fueron desmantelados y ensamblados otra vez en el interior del nuevo café Josty, también en el interior del Sony Center. El *Patio de las Palmeras* cuya destrucción lloró Wenders parece haber sido conservado aunque parece haber sufrido cambios significativos como una importante disminución en la altura libre, probablemente para adaptarlo a su nueva ubicación. La sala aparece en la web del complejo -<http://www.kaisersaal-berlin.de>- donde al igual que la propia *Kaisersaal* es ofrecida como espacio de alquiler para celebraciones y eventos.

Encontramos aquí una lectura muy interesante de las transformaciones urbanas de los últimos años en Berlín. En 1986 hay una sala de conciertos erigida entre las ruinas del gran hotel que la alojaba. La imagen no puede ser más imponente, incluso nos atrevemos a decir más *berlinesa*: la vida cultural reconquistando la ciudad sobre los restos que aún quedan de la guerra, dando vida de nuevo al cadáver de un viejo edificio en el epicentro de la ciudad destruida. Veinte años después, la lectura es totalmente diferente: una inversión descomunal para desplazar unos metros lo que queda del antiguo hotel convertido en una caricatura, atrapado en el interior de una

[página siguiente] fig. VIII: Esquema de las partes conservadas o reconstruidas del hotel Esplanade y su inserción en el Sony Center.



01

01. El hotel conserva parcialmente su volumetría, sobre la que se han señalado las partes que se han conservado: la *Kaisersaal* (A), la fachada a Bellevuestrasse (B) y el volumen principal que alberga las salas *Palmenhof* y *Silbersaal* (C).

02

02. La crujía trasera del edificio interfiere con la planta del nuevo Sony Center, por lo que se elimina conservando sólo la *Kaisersaal*.

03

03. La *Kaisersaal* se desplaza setenta y cinco metros desde su posición original para ocupar un nuevo espacio en el atrio del nuevo edificio.

04

04. La operación se completa con la recomposición de la sala de desayunos del hotel, trasladada por fragmentos y ensamblada dentro de una caja de vidrio para formar parte del nuevo *Café Josty* (D).

vitrina dentro de un imponente pero desalmado espacio comercial al que da nombre una gran multinacional. Si el Hotel Esplanade de 1986 representa el triunfo de la cultura sobre aquello que amenazó un día con destruirla, el edificio Sony Center de 2012 representa el triunfo de la banalización de la ciudad capitalista frente a la historia y los valores propios de la ciudad preexistente. Mientras tanto, la lectura que el gran salón dejaba entrever cuando los restos del hotel se erigían en el gran vacío de la Potsdamer Platz, la de edificio que resurge de sus cenizas para recuperar el pulso de la vida cultural, está sin duda olvidada, sepultada bajo una vitrina junto a la que un rótulo intenta explicar a los turistas lo que un día fueron los restos inertes que observan a través del vidrio.



fig. VII: En las imágenes de 2012 podemos observar cómo han quedado los *restos* de lo que fue el hotel Esplanade, ahora insertados de manera artificiosa en el nuevo edificio. El salón de baile *Palmenhof* (izquierda) se ha conservado y se han incorporado a la plaza interior del Sony Center, protegido con una lámina de vidrio, que le aporta un aspecto de imagen congelada en el tiempo. Un alzado interior de la estancia contigua - incluyendo la chimenea y los espejos del salón- se exhibe ahora convertido en escaparate turístico. En la imagen de la derecha vemos la *Kaisersaal* desplazada de su posición original. Ambos salones forman parte del restaurante Kaisersaal. A la izquierda del salón del Emperador, un volumen de vidrio alberga una estancia del nuevo *Café Josty* construida a partir de los fragmentos de la sala de desayunos del hotel.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. HESSEL, F., *Paseos por Berlín*, edit. Tecnos, Madrid, 1997.
2. Ibid.
3. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005
4. Ibid.
5. WENDERS, W., *El cielo sobre Berlín* (DVD), Filmax, Barcelona, 2003. Comentarios del director incluidos en la edición DVD de la película.

Imágenes antiguas del hotel Esplanade: Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 146-1989-028-23
Author Hoffmann, Herbert. Permission: Commons:Bundesarchiv

Imágenes antiguas de hoteles. FUENTE: Archiv Berliner Geschichte

Imágenes actuales del interior del Palmenhof y del Kaisersaal. FUENTE: www.kaisersaal-berlin.de

Fotogramas de la película *Der himmel über Berlin*, 1987. Director: Wim Wenders.

El resto de imágenes de realización propia

The Carny
by *Nick Cave & The Bad Seeds*

And no one saw the carny go
And the weeks flew by
Until they moved on the show
Leaving his caravan behind
It was parked out on the south east ridge
And as the company crossed the bridge
With the first rain filling the bone-dry river bed
It shone, just so, upon the edge
Dog-boy, atlas, half-man, the geeks, the hired hands
There was not one among them that did not cast an eye
behind
In the hope that the carny would return to his own kind
And the carny had a horse, all skin and bone
A bow-backed nag, that he named "Sorrow"
How it is buried in a shallow grave
In the then parched meadow
And the dwarves were given the task of digging the
ditch
And laying the nag's carcass in the ground
And boss Bellini, waving his smoking pistol around
saying "The nag is dead meat"
"We can't afford to carry dead weight"
The whole company standing about
Not making a sound
And turning to dwarves perched on the enclosure gate
The boss says "Bury this lump of crow bait"
And then the rain came
Everybody running for their wagons
Tying all the canvas flaps down
The mangy cats crawling in their cages
The bird-girl flapping and squawking around
The whole valley reeking of wet beast
Wet beast and rotten hay
Freak and brute creation
Packed up and on their way
The three dwarves peering from their wagon's hind
Mosses says to Noah "We shoulda dugga deepa one"
Their grizzled faces like dying moons
Still dirty from the digging done
And as the company passed from the valley
Into a higher ground
The rain beat on the ridge and on the meadow

From Her to Eternity
by *Nick Cave & The Bad Seeds*

Ah wanna tell ya 'bout a girl
You know, she lives in Apt. 29
Why... that's the one right up top a mine
Ah start to cry, Ah start to cry
O ah hear her walkin'
Walkin' barefoot cross the floor-boards
All thru this lonesome night
And ah hear her crying too.
Hot-tears come splashin' on down
Leaking thru the cracks,
Down upon my face, ah catch 'em in my mouth!
Walk'n'cry Walk'n'cry-y!!!
From her to eternity!
From her to eternity!
From her to eternity!
Ah read her diary on her sheets
Scrutinizin' every lil' piece of dirt
Tore out a page'n'stuff t' it inside my shirt
Fled outa the window,
And shinnin' it down the vine
Outa her night-mare, and back into mine
Mine! O Mine!
From her to eternity!
From her to eternity!
From her to eternity!
Cry! Cry! CRY!
She's wearing them bloo-stockens, ah bet!
and standin' like this with my ear to the ceiling
Listen ah know it must sound absurd
but ah can hear the most melancholy sound
ah ever heard!
Walk'n'cry! Kneel'n'cry-y!
From her to eternity!
From her to eternity!
O tell me why? Why? Why?
Why the ceiling still shakes?
Why the fixtures turn to serpents snakes?
This desire to possess her is a wound
and its naggin' at me like a shrew
but, ah know, that to possess her
Is, therefore, not to desire her

1987 2012

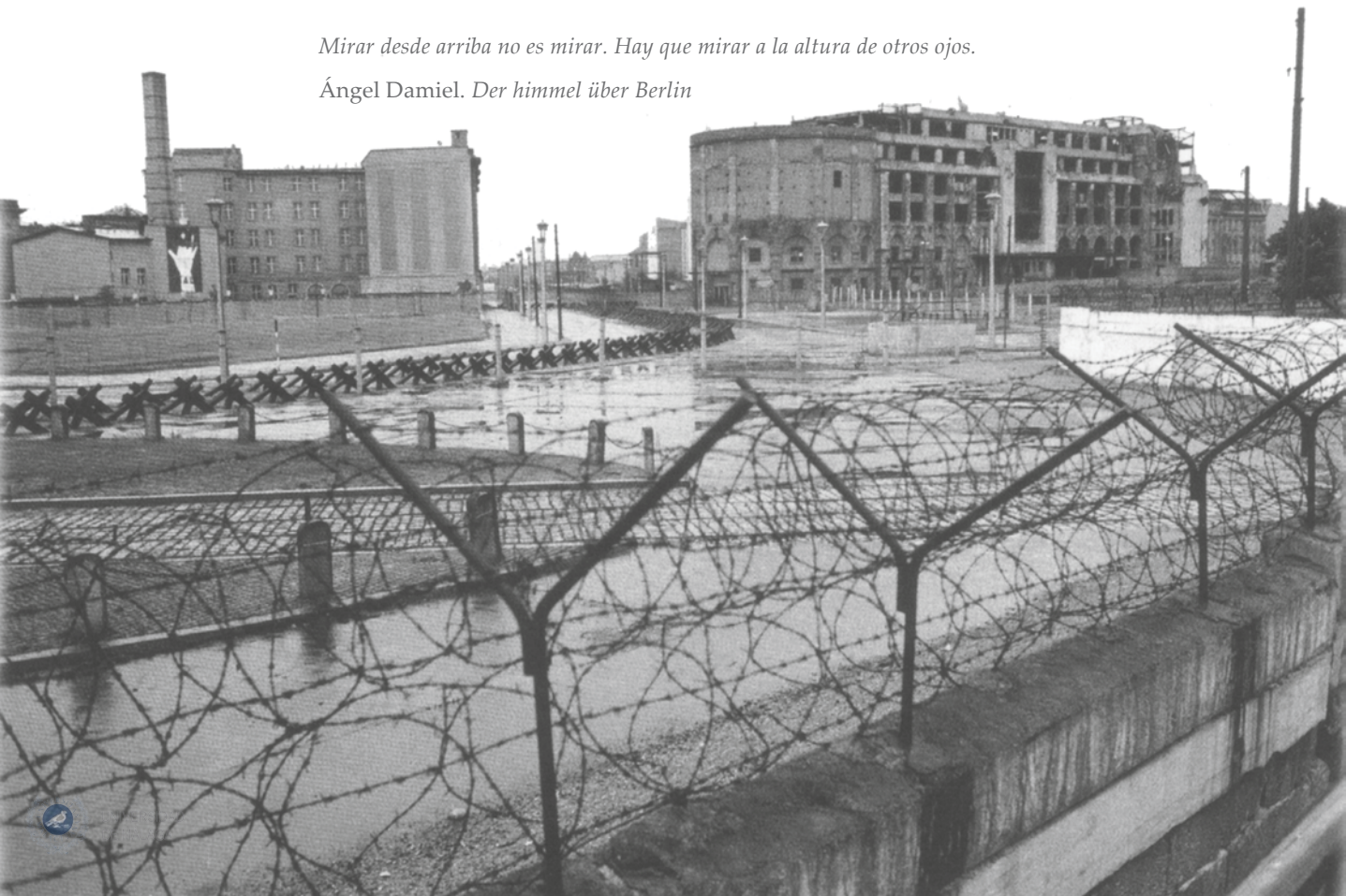




el muro

Mirar desde arriba no es mirar. Hay que mirar a la altura de otros ojos.

Ángel Daniel. Der himmel über Berlin





Isla 10. Tierra de nadie

POEMA – DIALOGO

[01:26:14 - 01:28:00]

¿Qué? - Voy a lanzarme al río.

Es un dicho de los humanos que hasta hoy no había entendido.

Ahora o nunca. El vado se abre.

Pero la otra orilla no existe: sólo hay vado mientras estamos en el río.

Me adentraré en el vado del tiempo, en el vado de la muerte.

Bajaré de la atalaya de los no nacidos.

Mirar desde arriba no es mirar. Hay que mirar a la altura de otros ojos.

Lo primero, me daré un baño.

*Luego me haré afeitarse. Posiblemente, por un barbero turco
que también me dará un masaje hasta la punta de los dedos.*

Luego compraré un periódico, y lo leeré desde los titulares hasta el horóscopo.

El primer día haré que me lo sirvan todo.

Si alguien quiere algo de mí, lo mandaré a otra persona.

Si alguien tropieza con mis piernas extendidas, recibirá mis disculpas.

Permitiré que me empujen, y devolveré los empujones.

En un local repleto, el patrón me buscará enseguida una mesa.

En la calle, un coche oficial se parará delante de mí, y el alcalde me llevará.

Todos me conocerán, y nadie me considerará sospechoso.

No diré ni una palabra, y comprenderé todas las lenguas.

Así será mi primer día. Pero nada de eso será verdad.

La tomaré en mis brazos, y ella me tomará en sus brazos.



[01:25:44]



[01:25:56]



ESCENA: Daniel y Cassiel se encuentran en la Tierra de nadie, el espacio entre las dos hojas del Muro de Berlín vigilado por soldados de la Alemania Oriental. Allí, Daniel muestra a Cassiel que su voluntad de tornarse humano ya no tiene vuelta atrás.



[01:26:49]



[01:27:28]



a Daniel en color. La escena acaba con el ángel Cassiel tomándolo en sus brazos para alejarlo del peligro, dirigiéndose hacia el muro para dejar a su compañero en el lado de Berlín Occidental, concretamente en la calle Waldemarstrasse junto a un trozo del muro cargado de color. Desde allí Daniel comenzará un recorrido por la ciudad emocionado de ver por primera vez todo lo que le rodea en color, de sentir frío y poder saborear por



[01:27:53]



[01:27:58]





[01:26:27]



[01:26:40]

Mientras pasean, Daniel relata a Cassiel cómo imagina su primer día como hombre. Es tal la determinación del ángel que su metamorfosis tiene lugar allí mismo, de manera inesperada. Cassiel observa alarmado cómo en el paseo su compañero Daniel ha dejado marcadas sus huellas en el barro. El ángel está dejando de ser ingrátido. Daniel siente el tacto de un objeto –una piedra– y pierde el conocimiento. Por primera vez en la película vemos



[01:27:37]



[01:27:43]

primera vez las cosas. Recorrer la ciudad no sólo es un viaje hacia el conocimiento de la misma sino una metáfora de su nueva vida humana.



[01:28:09]



[01:28:24]

EL LUGAR Y SU PASADO

Tierra de nadie (*Niemandsland* en alemán o *No Man's Land* en inglés) era la forma en que se conocía popularmente el espacio, constituido por una franja de terreno de anchura variable, situado entre las dos hojas de hormigón que formaban el Muro de Berlín.

Hablar de la *Tierra de nadie* es en gran medida hablar del muro de Berlín, una infraestructura construido en 1961 por iniciativa de las autoridades de la RDA con el objetivo de cerrar la última ruta disponible para aquellos que pretendían escapar del régimen dictatorial de Alemania Oriental.

La construcción del muro comienza el 13 de Agosto de 1961, en forma de una especie de barricada de alambre de espino, sustituida tan solo días más tarde por una pared de bloques. Se trata, además de una disuasión hacia los fugitivos del régimen de la RDA, de una medida de presión de la Unión Soviética para intentar expulsar a las potencias occidentales vencedoras de la guerra con las que comparten la administración de la ciudad. Existen curiosas fotografías del día que se decidió establecer la barrera de separación entre los dos Berlines ante la mirada atónita de los ciudadanos que observaban, sin saber muy bien el motivo, cómo los soldados de la RDA levantaban adoquines de las calles y extendían metros de alambre de espino. El primer muro que se conoce fue una línea trazada en el suelo que dividía a las dos Alemanias.

El muro pasará a ser desde su construcción el símbolo más elocuente de la Guerra Fría: cuanto mayores eran los esfuerzos soviéticos por aislar Berlín del mundo occidental, mayores eran los de los aliados por mantener la comunicación, principalmente mediante el tráfico aéreo.

Siguiente página, fig. I, superior: ciudadanos observando la zanja que se estaba abriendo junto a la puerta de Brandeburgo el 13 de agosto 1961. Inferior: Barrera de alambre en la calle Bernauerstrasse. La policía de Alemania del este vigila para impedir el paso a los ciudadanos, agosto de 1961.





fig. II, (de arriba a abajo y de izquierda a derecha):

1. El muro con la puerta de Brandeburgo al fondo, 1977. Lado Occidental.
2. Plataforma de vistas en 1983. Los ciudadanos de Berlín occidental utilizaban estas estructuras para asomarse y comunicarse desde la distancia con los familiares y amigos del lado oriental.
3. Refuerzo del muro con elementos prefabricados en la calle Bernauerstrasse (07 de julio de 1980)
4. Nueva torres de hormigón junto a las primitivas torres de madera. Las construcciones de madera en la frontera de Berlín se sustituyen por torres de hormigón prefabricado (junio de 1968)

La Tierra de nadie es un lugar cargado de simbología, un vacío que representa la asolación, la muerte, el peligro. Se trata de una franja de terreno baldío fuertemente vigilada por soldados de Berlín Oriental que patrullan día y noche la frontera para evitar la fuga de ciudadanos. La tarea más difícil para cualquier fugitivo de la RDA no será escalar el muro, sino atravesar la *Tierra de nadie* sin ser abatido por los guardas que la custodian. Es un desierto reducido a unos pocos metros, un lugar en el que si alguien se aventura a cruzar es muy probable que pierda la vida en el camino. Desde la Alemania comunista puede percibirse a simple vista la soñada ciudad occidental a poca distancia, por lo que serán muchos los que decidan asumir el riesgo y emprender la carrera de sus vidas, la que los llevará a la libertad o a la muerte. Se sabe que al menos 98 personas murieron abatidas a tiros al intentar cruzar el muro y huir hacia la República Federal de Alemania. La *Tierra de nadie* es un espacio funerario, un descampado cargado de miedo, de silencio y de muerte.

Puesto que el lugar es absolutamente inaccesible en 1986, Wenders se ve obligado a reproducir una sección de muro para poder rodar. Se trata del único espacio de la ciudad construido como decorado sustituto de un lugar real.

EL DECORADO QUE MUESTRA LA REALIDAD

Se trata de la única localización simulada de la película. Para llevar a cabo el rodaje Wenders tuvo que hacer una réplica del muro, lo que nos da idea de la importancia que el director daba a rodar este espacio de la ciudad. Wenders había retratado Berlín Occidental, donde se desarrolla casi todo el metraje de la película, y ante la imposibilidad de obtener los permisos para rodar al otro lado del muro –denegados inmediatamente tras revelar a las autoridades de la RDA un guión que habla de ángeles que lo ven todo y que pueden cruzar el muro libremente- termina por rodar de manera furtiva algunas imágenes del lado oriental desde una furgoneta. Para completar la imagen de la ciudad dividida no podía faltar este lugar intermedio, el terreno baldío en el que tantos perdieron la vida y que también forma parte de la ciudad. Paradójicamente, para mostrar la realidad urbana del Berlín de 1986, Wenders tendrá que construir un decorado falso de esta *Tierra de nadie*, un escenario a imitación de lo que sucedía a escasos metros del rodaje.

La *Tierra de nadie*, el vacío urbano más extenso jamás conocido, es un lugar prohibido sólo al alcance de los ángeles. El terreno neutral en el que no prevalece el capitalismo de Berlín Occidental ni el comunismo del Berlín Este. Los ángeles, en definitiva, son neutrales, no tienen preferencia por ninguna parte de la ciudad o por ningún régimen o sistema político. Para los ángeles el muro no es una frontera, se trata tan solo de un accidente geográfico que en calidad de seres incorpóreos pueden atravesar a su antojo. Asombra ver con qué naturalidad los dos ángeles pasean charlando por el corredor fuertemente militarizado, inmunes a los problemas fronterizos de los hombres, por lo que esta escena debía ser ciertamente inconcebible para un ciudadano de Berlín en 1986.

El escenario favorece además que el diálogo de los dos ángeles se produzca en soledad casi absoluta, acompañados solamente por los soldados que vigilan el muro y por los conejos que campan libremente como únicos seres que tienen el privilegio de moverse a su antojo por entre los muros. Si en otras escenas de la película como las del concesionario o la biblioteca los ángeles interrumpen sus diálogos para escu-

char los pensamientos o los diálogos de los humanos, en la *Tierra de nadie* no existe esta interacción: imposible escuchar un pensamiento en un lugar presidido por la muerte como este.

Cuando Cassiel percibe la transformación de su compañero Daniel decide trasladarlo a un lugar seguro, consciente de que en su nueva condición humana se enfrenta a un grave peligro. Resulta inquietante ver la escena y pensar que, en el primer minuto de su vida humana, Daniel se arriesga a morir solamente por una cuestión geográfica, por *nacer* en un lugar en el que cualquier presencia humana es un objetivo a abatir. Una vez más, Wenders se vale de la historia narrada para retratar los aspectos más característicos –en este caso más sórdidos- de la ciudad; el espacio vacío y desolado entre dos mundos.

EL LUGAR 25 AÑOS DESPUÉS

Lógicamente, la desaparición del Muro de Berlín en 1989, veintiocho años después de su construcción, supone también la desaparición de la *Tierra de nadie*. Pero quizá esta franja conserva en el Berlín de principio del siglo XXI la presencia que el propio muro ha perdido casi por completo. Los fragmentos de muro que quedan en pie no dejan de ser pequeños tramos indultados de la demolición, conservados como recuerdo en el lugar en el que se emplazaban o trasladados para su exhibición como objetos decorativos o piezas de museo. La *Tierra de nadie*, en cambio, no puede ser desmantelada como objeto, es una huella mucho más extensa en la geografía de la ciudad difícilmente borrada.

Los lugares más emblemáticos surcados en su día por el muro, como el área de la Puerta de Brandeburgo o la Potsdamer Platz, han sido objeto de una reconstrucción de manera más o menos inmediata después de la unificación, como si las autoridades se hubiesen apresurado a intentar borrar la cicatriz -reliquias y atracciones turísticas aparte- de la superficie de los lugares más públicos de la ciudad. Sin embargo,

la *Tierra de nadie* ha pasado a formar parte del extenso catálogo de *terrains-vagues* que caracterizan a la capital alemana, un conjunto de vacíos urbanos que le confieren esa condición de ciudad abierta tan alabada por Wenders:

Ojalá hubiera más ciudades con tantos 'puntos negros' como Berlín. Es realmente extraordinario que una ciudad como Berlín tenga tantos lugares vacíos.¹

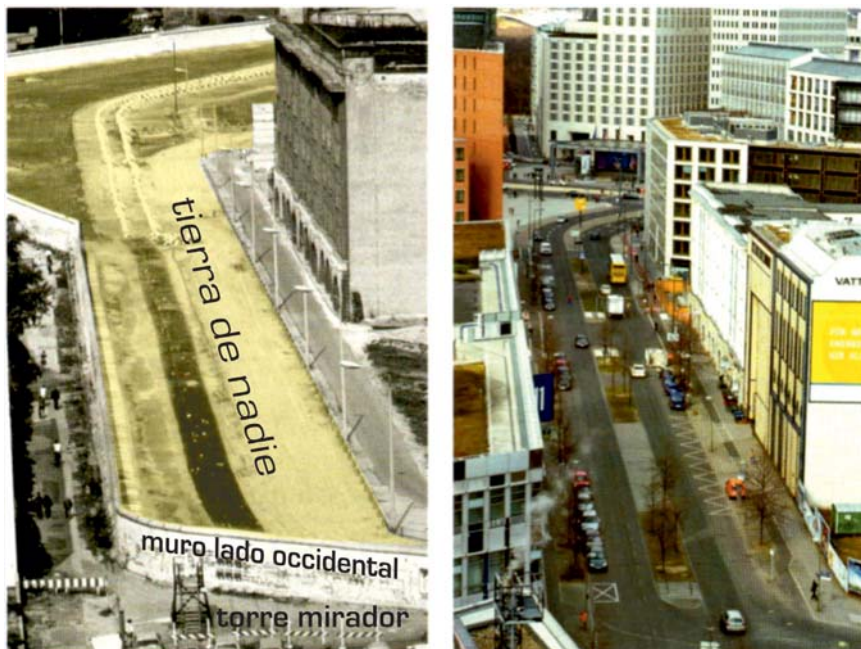


fig. III: Comparativa de la calle Stresemannstrasse en 1982 y 2007. En la fotografía de la izquierda se ha señalado el área ocupada por la Tierra de nadie, el muro y una *plataforma de vistas*.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS y FUENTES DE LAS IMÁGENES:

1. WENDERS, W., *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005

fig. I: Autor: Horst Siegmann, 1961 / Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Oficina de Información del Gobierno Federal)

fig. II:

1 y 2. Autor: Klaus Lehnartz /Landesarchiv Berlin (Archivo del Estado)

3 y 4. Polizeihistorische Sammlung/(Colección histórica de la Policía de Berlín)






fig. III: www.stadtwechsel.de

La Tierra de nadie y El cielo sobre Berlín.

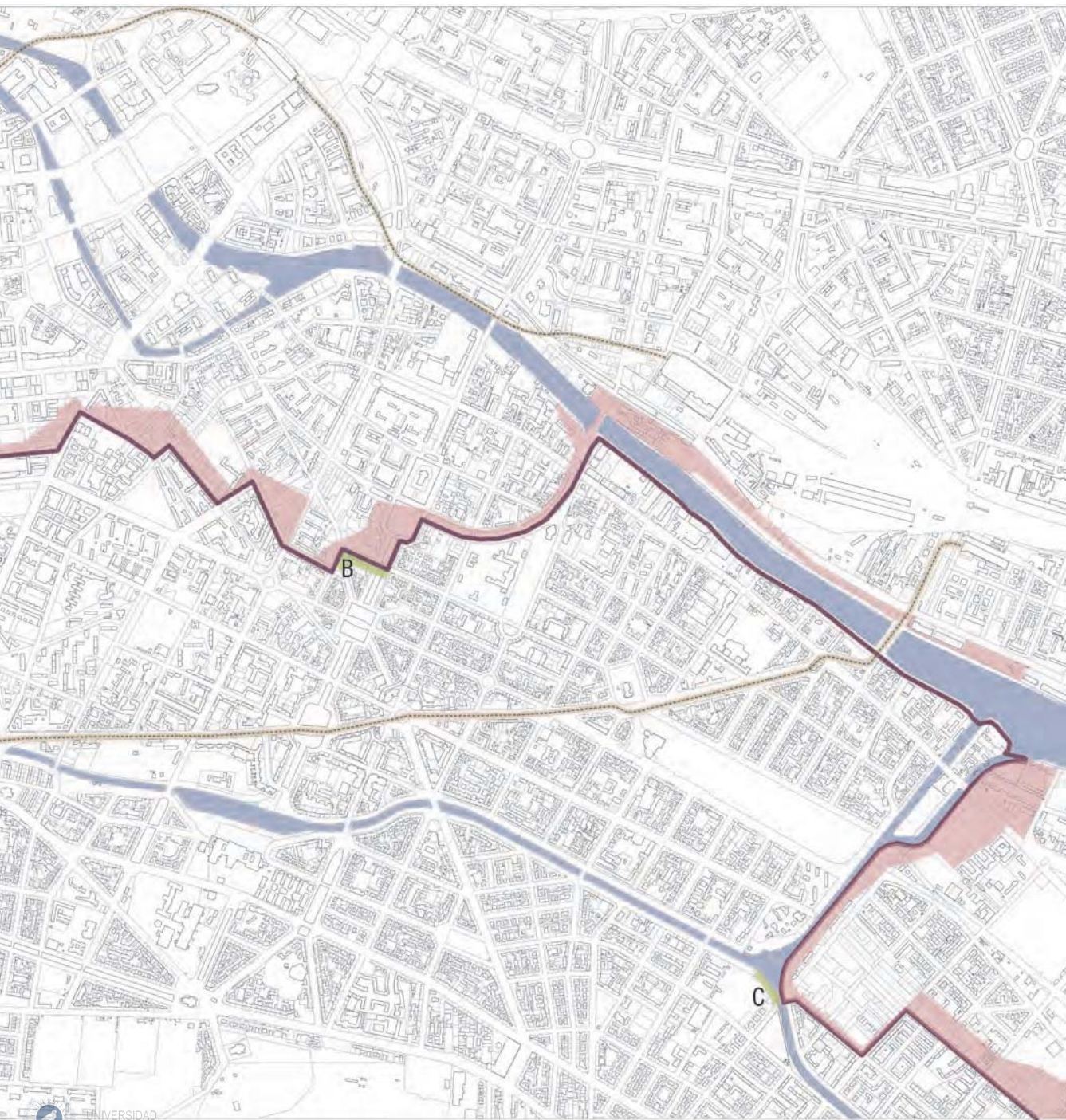
Mapa en el que se han señalado el trazado del muro y el lugar que ocupó la Tierra de nadie en relación a las localizaciones de la película en las que el muro aparecía con un protagonismo destacado.

Con este plano se ha querido mostrar a su vez, la ruptura que supuso el muro para el tráfico ferroviario en la ciudad y el fluvial (río Spree y canales).



-  Muro
 -  Tierra de nadie
 -  Río y canales
 -  S-bahn
 -  Localizaciones de la película relacionados con el muro
- A: Vacío área Potsdamer Platz (isla 06)
B: Lugar donde Daniel se despierta transformado en humano
C: Puente atravesado por el muro (isla 08, Lohmühlenbrücke)





B

C



6. Lugares y palabras

Hemos querido reunir en este capítulo las palabras que Peter Handke puso en los lugares que eligió Wenders. Toda la contribución del escritor austriaco está plasmada en las diez islas o localizaciones que el director eligió de la totalidad de la ciudad de Berlín. Los poemas y diálogos de Handke se han querido recopilar de manera que puedan ser leídos en su totalidad de una manera continua, y se han colocado sobre fotogramas de las diez localizaciones. Cada isla se ha identificado al margen y de esta manera podemos relacionar de una manera general toda la contribución literaria de Handke con la geografía de Berlín seleccionada por Wim Wenders.

CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 1ª PARTE 00:00:21:96 - 00:01:02:51

Cuando el niño era niño, caminaba balanceando los brazos.

*Quería que el riachuelo fuera un río, el río un torrente,
y este charco, el mar.*

Cuando el niño era niño, no sabía que era un niño.

Todo le parecía lleno de vida, y todas las almas, una sola.

*Cuando el niño era niño, no tenía opiniones sobre nada,
no tenía costumbres.*

*Se sentaba en el suelo con las piernas cruzadas, echaba a correr,
tenía un remolino en el pelo, y no quedaba mal en las fotos.*

CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 2ª PARTE 00:08:38:00-00:09:33:68

Cuando el niño era niño,

era el momento de las siguientes preguntas:

¿Por qué yo soy yo y no tú?

¿Por qué estoy aquí y no allí?

¿Cuándo empezó el tiempo, y dónde se acaba el espacio?

¿La vida bajo el sol es sólo un sueño?

¿Lo que veo, oigo y huelo

es sólo la apariencia de un mundo previo al mundo?

¿Existe realmente el mal, y personas que de verdad son malas?

¿Cómo puede ser que yo, que soy yo, antes de llegar a ser, no fuera?

¿Y que yo, que soy yo, algún día ya no sea más el que soy?

DEJAR QUE TODO OCURRA 00:10:39:68-00:15:19:51

¿Qué?

Salida del sol 7.22 Puesta: 16.28 Salida de la luna: 19.04 Puesta...

Niveles del Havel y del Spree...

Hace 20 años, un caza soviético se estrelló en Spandau, en el lago.

- Hace 50 años, se celebraron... - Los Juegos Olímpicos.

Hace 200 años N.F. Blanchard sobrevoló la ciudad en globo.

Como hicieron hace poco, unos refugiados. Y hoy...
En el paseo de Lilienthal, un hombre ha ido deteniendo el paso
hasta que por encima del hombro, ha mirado al vacío.
En la oficina de correos 44, un tipo que quería terminar con todo,
en cada carta de despedida, ha pegado un sello conmemorativo distinto.
En la Mariannenplatz, ha hablado en inglés con un soldado americano,
por primera vez desde sus días de estudiante. Y con mucha soltura.
En el penal de Plötzensee, un recluso,
antes de lanzarse de cabeza contra la pared, ha dicho: ¡Ahora!
En la estación de metro del Zoo, el encargado,
en vez del nombre de la estación, de repente ha gritado: ¡Tierra del
Fuego!
Precioso.
En las Rehbergen, un hombre mayor leía en voz alta la Odisea a un niño,
y el pequeño oyente ni siquiera pestañeaba.
¿Y tú qué me cuentas?
Una mujer ha cerrado el paraguas bajo la lluvia y ha dejado que la lluvia la
empapara.
Un alumno describía al maestro cómo crecen los helechos,
y el maestro estaba asombrado.
Una ciega se ha palpado el reloj, porque ha notado mi presencia.
Es maravilloso, vivir sólo en espíritu,
y día a día, eternamente, dar fe de lo espiritual en las personas.
Pero a veces me hartó de mi existencia espiritual eterna.
Entonces quisiera dejar de flotar eternamente por las alturas,
quisiera notar que tengo peso,
que se anulara la ausencia de fronteras, y ligarme a la Tierra.
A cada paso, y a cada ráfaga de viento, me gustaría poder decir:
¡Ahora, ahora, y ahora!
Y ya no decir más 'desde siempre' o 'eternamente'.
Sentarme en la silla libre en una partida de cartas. Que me saluden...
aunque sea con un pequeño movimiento de cabeza.
Siempre que hemos participado en algo, ha sido fingiendo.
Hemos fingido que en una velada de lucha, nos dislocaban la cadera...

*Hemos fingido que pescábamos en compañía...
Hemos fingido que nos sentábamos en la mesa, y bebíamos y
comíamos...
Que nos servían cordero asado y vino en las tiendas del desierto...
Sólo lo fingíamos.
No es que quiera tener un hijo, ni plantar un árbol.
Pero que agradable debe ser, volver a casa después de un día pesado,
y dar de comer al gato, como hace Philip Marlowe.
Tener fiebre,
mancharse los dedos de negro al leer el periódico,
entusiasmarse no sólo por cosas espirituales, sino por las comidas,
por el contorno de una nuca, por una oreja.
Mentir. Como un bellaco.
Notar que el esqueleto se mueve contigo al caminar.
Suponer las cosas, por fin, en lugar de saberlo todo.
Poder decir: ¡Ah! ¡Oh! y ¡Ay!,
en lugar de 'sí' y 'amén'.
Sí.
Y por una vez, entusiasmarse también con el mal.
Atraer hacia sí -de los transeúntes- todos los demonios de la Tierra.
Y por fin, lanzarse a cazar en el mundo.
Desmelenarse.
O por fin saber qué se siente, cuando te quitas los zapatos bajo la mesa,
y descalzo, mueves los dedos. Así...
Estar solos.
Dejar que todo ocurra.
Ser serios.
Sólo nos podremos desmelenar en la medida en que seamos serios.
Sólo mirar, recopilar, testificar, dar fe, proteger...
Seguir siendo espíritu.
Mantenerse a distancia. Quedarse en la palabra.*

00:20:09:24 - 00:21:15:99

EL NARRADOR 1ª PARTE

*Háblame, musa, del narrador, lanzado al límite del mundo,
- a la vez infantil y anciano- y en él revela al hombre común.
Con el tiempo, los que me escuchaban se convirtieron en mis lectores.
Y ya no se sientan en círculo, sino aparte,
y ninguno sabe nada del otro.
Soy un viejo de voz cascada,
pero el relato... sigue ascendiendo desde lo más profundo
y la boca entreabierta lo repite poderosamente, pero sin esfuerzo,
como una liturgia, en la que nadie necesita ser iniciado
en el significado de las palabras y las frases.*

00:34:53:16 - 00:37:16:12

EL MORIBUNDO

*Cuando subía hacia el Sol por la montaña, dejando la niebla del valle,
el fuego en el límite de los pastos, las patatas entre las cenizas, el
embarcadero a lo lejos, en el lago...
La cruz del Sur, el Este lejano.
El gran Norte, el salvaje Oeste.
El Gran Lago de los Osos, la isla de Tristan de Cunha.
El delta del Mississipi, Stromboli.
Las viejas casas de Charlottenburg, Albert Camus.
- La luz de la mañana, los ojos del niño. - ¿Qué hacéis ahí pasmados?
¿Habéis llamado a una ambulancia, al menos?
Nadar cerca de la cascada.
Las manchas de las primeras gotas de lluvia. El Sol.
El pan y el vino. Dar saltos.
La Pascua. Las nevaduras de las hojas.
La hierba ondulante. Los colores de las piedras.
Los guijarros en el lecho del río.
El mantel blanco al aire libre.
El sueño de la casa en la casa.
El prójimo durmiendo en la habitación de al lado.*

450

*La tranquilidad del domingo. El horizonte.
El resplandor de la luz de la habitación, en el jardín.
El vuelo nocturno. Montar en bicicleta sin manos.
La bella desconocida.
Mi padre. Mi madre. Mi mujer. Mi hijo.*

EL NARRADOR 2ª PARTE 00:37:32:12 - 00:39:15:51

*El mundo se sume en el crepúsculo,
pero yo narro como al principio, con la salmodia que me sostiene.
El relato me exime de los disturbios del presente y me protege del futuro.
Basta de dar saltos por los siglos, como antes.
Ahora pienso sólo en los días uno por uno.
Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes,
sino los objetos de la paz, todos igualmente válidos.
Las cebollas secas tan válidas como los troncos que franquean el
pantano.
Pero nadie ha conseguido entonar jamás una epopeya de la paz.
¿Qué le pasa a la paz, que no le entusiasma durar,
y que apenas se deja contar?
¿Tendría que abandonar, pues?
Si abandono, la Humanidad perderá al narrador.
Y si la Humanidad pierde al narrador,
entonces también perderá la infancia.*

EL NARRADOR 3ª PARTE 00:41:42:03 - 00:42:01:72

*¿Dónde están mis héroes? ¿Dónde estáis, pequeños? ¿Dónde están los
míos? Los duros de mollera,
los originarios de aquí.
Muéstrame, musa, al pobre cantor inmortal
que -abandonado por su público mortal-
perdió la voz.
Aquél que se transformó de ángel de la narración,*

00:43:06:56-00:44:56:83

*en organillero arrinconado o escarnecido,
fuera, en el umbral de la tierra de nadie.*

LAS FRONTERAS

¿Todavía hay fronteras? Más que antes.

Cada calle tiene su línea de barreras.

*Entre ambos lados hay una franja de tierra de nadie
disimulada por unos setos, o por un foso con agua.*

*Si alguien se mete ahí, cae en las empalizadas,
o lo localizan con el rayo láser.*

En el agua, las truchas son torpedos, en realidad.

*Todos los propietarios, tanto de casas, como de pisos,
clavan en la puerta una placa con su nombre, como un escudo de armas,
y estudian el periódico como si fueran los amos del mundo.*

Los alemanes están divididos en tantos pequeños estados como personas.

Y esas formaciones estatales son móviles.

*Cada una se lleva a sí misma a cuestras
y cuando otra quiere entrar, le exige como tributo
una mosca atrapada en ámbar o una petaca de piel.*

Y eso sólo en lo referente a las fronteras.

*Porque para adentrarse en cada estado hay que dar el santo y seña
adecuado.*

*El alma alemana actual sólo puede ser conquistada y gobernada
por quien llegue a los pequeños burgueses con el santo y seña adecuado.*

Por suerte, actualmente, nadie es capaz de ello.

Así que todos emigran

y dejan ondear sus banderas individuales a los cuatro vientos.

*Y sus hijos también agitan sus carracas
y esparcen su mierda a su alrededor.*

CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 3ª PARTE

00:54:59:60-00:55:49:27

*Quando el niño era niño, se atragantaba con las espinacas,
los guisantes, el arroz con leche y la col hervida.
Y ahora se lo come todo y no sólo porque sea necesario.
Quando el niño era niño, una vez se despertó en una cama extraña,
y ahora lo repite a menudo.
Muchas personas le parecían hermosas, y ahora sólo si hay suerte.
Se imaginaba claramente el paraíso, y ahora a lo sumo lo sospecha.
No podía imaginarse la nada, y ahora le estremece.
Quando el niño era niño, jugaba con entusiasmo
y ahora sólo se sumerge en algo, si ese algo es su trabajo.*

AL PRINCIPIO DE LOS TIEMPOS

00:58:41:96-01:02:31:24

*¿Recuerdas cuando estuvimos aquí por primera vez?
La historia aún no había empezado.
Dejábamos pasar las mañanas y las tardes, y esperábamos lo que
iba a ocurrir.
El río tardó mucho en encontrar el lecho,
hasta que el agua estancada empezó a fluir.
¡El valle del río originario!
Un día -aún lo recuerdo-
el glacial se deshelo y los icebergs navegaron hacia el Norte.
Por delante pasó un árbol, aún verde, con un nido vacío.
Sólo los peces consiguieron franquear la infinidad de los años.
Luego, llegó el momento en el que se ahogó el enjambre de abejas.
Más adelante, aquí en la orilla, lucharon dos ciervos.
Luego las nubes de moscas. Y las cornamentas, río abajo, como
ramas.
Sólo la hierba se volvió a levantar,
creciendo sobre los cadáveres de los gatos monteses, jabalíes y
búfalos.
¿Recuerdas... aquella mañana en la sabana,
cuando aún con hierba pegada en la frente...*

CIRCO

LOHMÜHLENBRÜCKE

LOHMÜHLENBRÜCKE

*apareció el bípedo, nuestra imagen tan largamente esperada?
¿Recuerdas que su primera palabra fue un grito?
¿Dijo "Ah", "Oh", o fue simplemente un gemido?
Finalmente, pudimos reírnos de los hombres por primera vez.
Y de su grito, y de los gritos de sus sucesores, aprendimos a hablar.
¡Qué historia tan larga!
El Sol, los relámpagos y los truenos en el cielo.
Y en la Tierra, las llamas del hogar, los saltos en el aire,
las danzas en círculo, los signos, la escritura.
Pero luego, de repente, uno de ellos rompió el círculo y echó a correr.
Mientras corría recto hacia adelante,
tal vez girando por la gran alegría, parecía libre, y nos pudimos volver a reír con él.
Pero luego, de repente,
empezó a zigzaguear y volaron las piedras.
Y con su huida empezó otra historia, la historia de la guerra.
Y todavía dura.
Pero la primera historia, la de la hierba, la del Sol,
la de los saltos y la de los gritos, también dura aún.
¿Y recuerdas cómo abrieron el camino
por donde al día siguiente, se retiró el ejército napoleónico?
Luego lo pavimentaron.
Y hoy en día está cubierto por la hierba, y enterrado como una calzada romana,
junto a las huellas de los tanques.
Pero no éramos ni siquiera espectadores. Para eso, siempre hemos sido pocos.
- ¿Y de verdad quieres? - Sí.
Conquistar una historia propia.
Trasmutar lo que he aprendido mirando hacia abajo toda una eternidad,
en una mirada súbita que se mantiene,
en un grito breve,
en un olor penetrante.*

He estado fuera suficiente tiempo, ausente suficiente tiempo. Suficiente tiempo fuera del mundo.

Quiero entrar en la historia del mundo.

O simplemente tomar una manzana en la mano.

*Mira, las plumas en el agua,
apenas entrevistas.*

*Mira, las marcas de neumáticos en el asfalto,
la colilla que rueda.*

*El río primigenio se ha secado,
y sólo tiemblan las gotas de lluvia del presente.*

¡Adiós al mundo que está tras el mundo!

EL NARRADOR 4ª PARTE

01:03:52:88 - 01:04:34:96

*Sólo las calzadas romanas llevan más allá. Sólo las pistas antiguas
llevan más allá.*

¿Dónde está el puerto de estas montañas?

*También las llanuras y Berlín, tienen puertos de montaña secretos
y sólo allí empieza mi tierra, la tierra de la narración.*

*¿Por qué no ven todos, como los niños,
los puertos, los portales, y las aberturas
que hay bajo la tierra y arriba, en el cielo?*

*Si todo el mundo lo viera, habría una historia
sin asesinatos y sin guerra.*

CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 4ª PARTE

01:21:49:24 - 01:22:14:99

*Cuando el niño era niño,
era el momento de las siguientes preguntas:*

¿Por qué yo soy yo y no tú?

¿Por qué estoy aquí y no allí?

¿Cuándo empezó el tiempo, y dónde se acaba el espacio?

¿La vida bajo el Sol es sólo un sueño?

01:26:14:40 - 01:28:00:72

AHORA O NUNCA

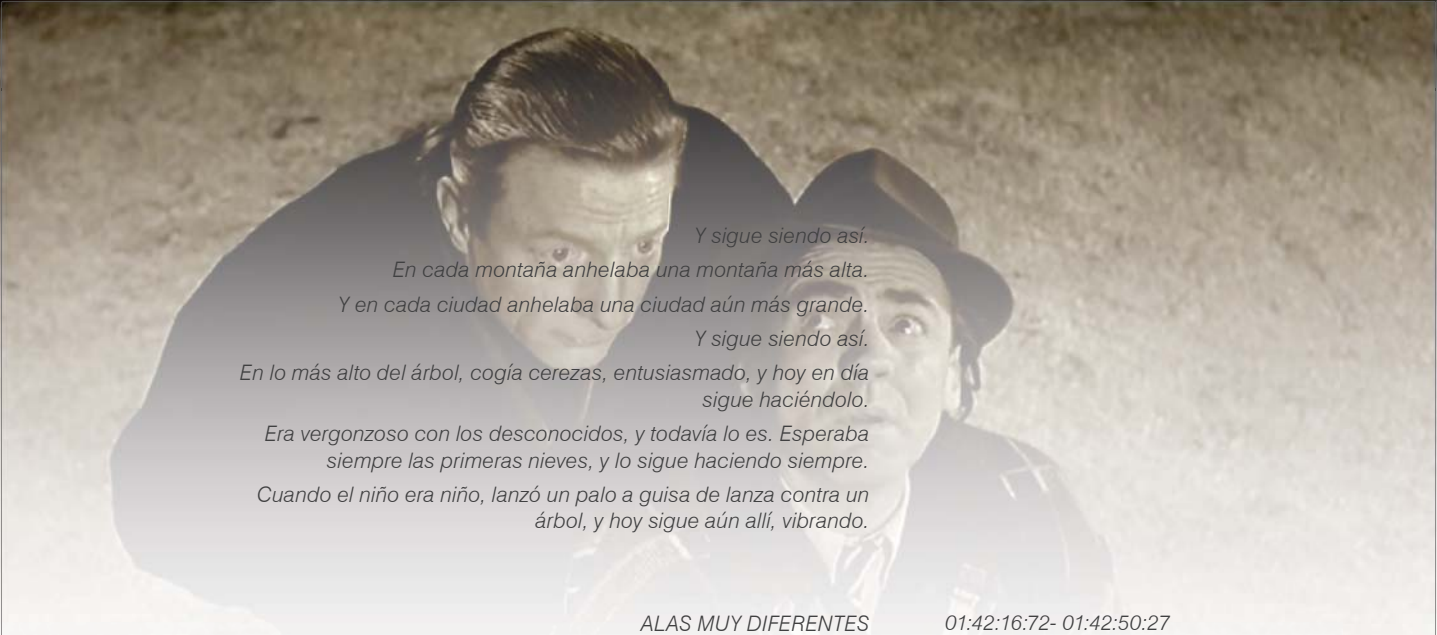
¿Qué?

*- Voy a lanzarme al río.**Es un dicho de los humanos que hasta hoy no había entendido.**Ahora o nunca. El vado se abre.**Pero la otra orilla no existe: sólo hay vado mientras estamos en el río.**Me adentraré en el vado del tiempo, en el vado de la muerte.**Bajaré de la atalaya de los no nacidos.**Mirar desde arriba no es mirar. Hay que mirar a la altura de otros ojos.**Lo primero, me daré un baño.**Luego me haré afeitarse. Posiblemente, por un barbero turco que también me dará un masaje hasta la punta de los dedos.**Luego compraré un periódico, y lo leeré desde los titulares hasta el horóscopo.**El primer día haré que me lo sirvan todo.**Si alguien quiere algo de mí, lo mandaré a otra persona.**Si alguien tropieza con mis piernas extendidas, recibirá mis disculpas.**Permitiré que me empujen, y devolveré los empujones.**En un local repleto, el patrón me buscará enseguida una mesa.**En la calle, un coche oficial se parará delante de mí, y el alcalde me llevará.**Todos me conocerán, y nadie me considerará sospechoso.**No diré ni una palabra, y comprenderé todas las lenguas.**Así será mi primer día. Pero nada de eso será verdad.**La tomaré en mis brazos, y ella me tomará en sus brazos.*

01:32:07:76 - 01:33:40:75

CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO 5ª PARTE

*Cuando el niño era niño,**le bastaba con el pan y las manzanas para alimentarse.**Y sigue siendo así.**Cuando el niño era niño,**Las bayas le caían en la mano sólo como bayas.**Y sigue siendo así.**Las nueces le dejaban la lengua áspera.*



*Y sigue siendo así.
En cada montaña anhelaba una montaña más alta.
Y en cada ciudad anhelaba una ciudad aún más grande.
Y sigue siendo así.
En lo más alto del árbol, cogía cerezas, entusiasmado, y hoy en día
sigue haciéndolo.
Era vergonzoso con los desconocidos, y todavía lo es. Esperaba
siempre las primeras nieves, y lo sigue haciendo siempre.
Cuando el niño era niño, lanzó un palo a guisa de lanza contra un
árbol, y hoy sigue aún allí, vibrando.*

ALAS MUY DIFERENTES

01:42:16:72- 01:42:50:27

- No se ha ido, Cassiel. Lo sé. La volveré a encontrar.
- Esta noche ocurrirá algo muy importante.
- Cassiel. Ella me lo enseñará todo.
- Aparte del sol del cielo hay otros soles, Cassiel.
- Hoy, en la noche profunda, empezará la primavera.
- Me crecerán unas alas muy diferentes a las que estaba acostumbrado.
- Alas que por fin me asombrarán.

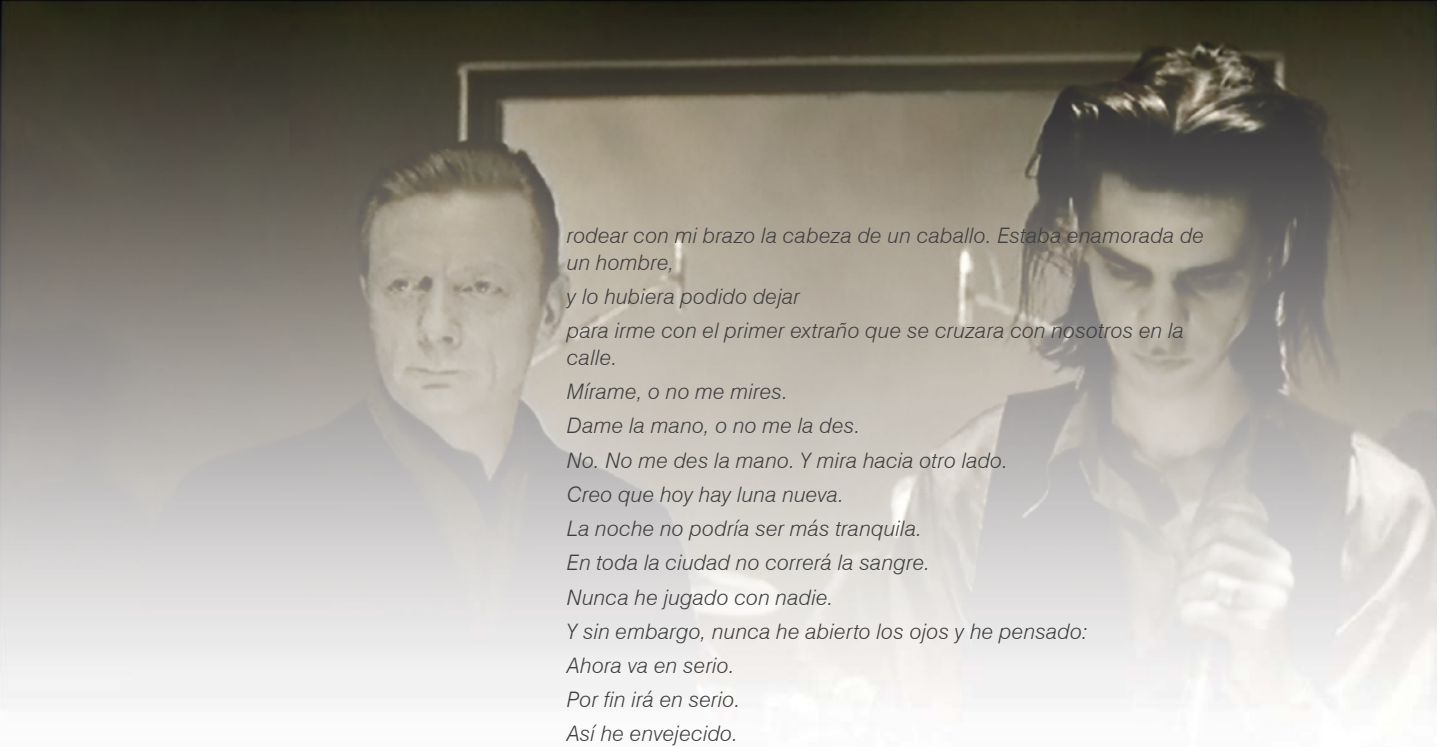
SÉ QUE ERES TÚ

01:51:37:96 - 01:56:37:04

*Tiene que ser en serio de una vez por todas.
He estado sola a menudo,
pero nunca he vivido sola.
Cuando estaba con alguien, casi siempre era feliz.
Pero a la vez lo consideraba todo un azar.
Aquellas personas eran mis padres,
pero hubieran podido ser otras. ¿Por qué mi hermano era el chico
de los ojos castaños,
y no el chico de los ojos verdes del andén de enfrente?
La hija del taxista era amiga mía, pero también hubiera podido*

CIRCO

HOTEL ESPLANADE



*rodear con mi brazo la cabeza de un caballo. Estaba enamorada de un hombre,
y lo hubiera podido dejar
para irme con el primer extraño que se cruzara con nosotros en la calle.*

Mírame, o no me mires.

Dame la mano, o no me la des.

No. No me des la mano. Y mira hacia otro lado.

Creo que hoy hay luna nueva.

La noche no podría ser más tranquila.

En toda la ciudad no correrá la sangre.

Nunca he jugado con nadie.

Y sin embargo, nunca he abierto los ojos y he pensado:

Ahora va en serio.

Por fin irá en serio.

Así he envejecido.

¿Era la única que no iba en serio?

¿Los tiempos que corren son poco serios?

Nunca he estado sola.

Ni estando con los demás, ni conmigo misma.

Pero me hubiera gustado estar por fin sola.

La soledad significa ser por fin enteramente uno mismo.

Ahora puedo decirlo:

esta noche al fin estoy sola.

Se acabó el azar. ¡La luna nueva de la decisión!

No sé si existe el destino, pero las decisiones sí existen.

Decídete.

Ahora nosotros somos el tiempo.

No sólo la ciudad entera, sino el mundo entero participa en nuestra decisión.

Ahora los dos somos más que únicamente nosotros.

Encarnamos algo.

Nos sentamos en la plaza del pueblo, y la plaza está llena a rebosar de personas que desean lo mismo que nosotros.

*Nosotros decidimos el juego de todos.
Estoy dispuesta.
Ahora... es tu turno.
Tienes las cartas en la mano.
Ahora... o nunca.
Me necesitas. Me necesitarás.
No hay ninguna historia más importante que la de nosotros dos.
La del hombre y la mujer. Será una historia de gigantes. Invisible,
trasladable,
La historia de unos nuevos ancestros.
Mira. Mis ojos. Son la imagen de la necesidad, del futuro de todos
los que están en la plaza.
La noche pasada soñé con un extraño,
con mi hombre.
Sólo con él podía estar sola.
Abrirme a él. Abrirme totalmente.
Para él totalmente.
Recibirlo totalmente en mí como algo completo.
Encerrarlo en el laberinto de la felicidad compartida.
Sé...que eres tú.*

AHORA SÉ LO QUE NINGÚN ÁNGEL SABE

01:57:03:84 - 01:58:47:04

*Ocurrió algo
y sigue ocurriendo.
Algo que compromete.
Fue así por la noche, y lo sigue siendo durante el día. incluso más
ahora. ¿Quién era quién?
Yo estaba en ella, y ella me envolvía.
¿Quién, en este mundo, puede afirmar que se ha unido a otra
persona?
Yo me he unido a ella.
No fue engendrado ningún mortal,
sino una imagen común inmortal.*

HOTEL ESPLANADE

459



und die
zum Menschen gemacht.

HOTEL ESPLANADE

Esta noche he aprendido lo que significa el asombro.

Ella vino a llevarme a casa.

Y allí encontré mi casa.

Ocurrió una vez.

Ocurrió una vez, y así seguirá ocurriendo.

La imagen que hemos creado, me acompañará en el momento de la muerte.

Yo habré vivido en su interior.

*Sólo el asombro causado por nosotros dos,
el asombro causado por el hombre y la mujer,
ha hecho de mí un ser humano.*

Ahora sé lo que ningún ángel sabe

01:58:53:80 - 01:59:16:23

EL NARRADOR 5ª PARTE

*Muéstrame los hombres, las mujeres, y los niños que me buscarán
a mí, a su narrador, a su cantor,
el que les da el tono,*

porque me necesitan más que a nada en el mundo.

Nous sommes embarqués!

POTSDAMER PLATZ

To be continued .

460







7. Diario personal de un viaje. Berlín 2012





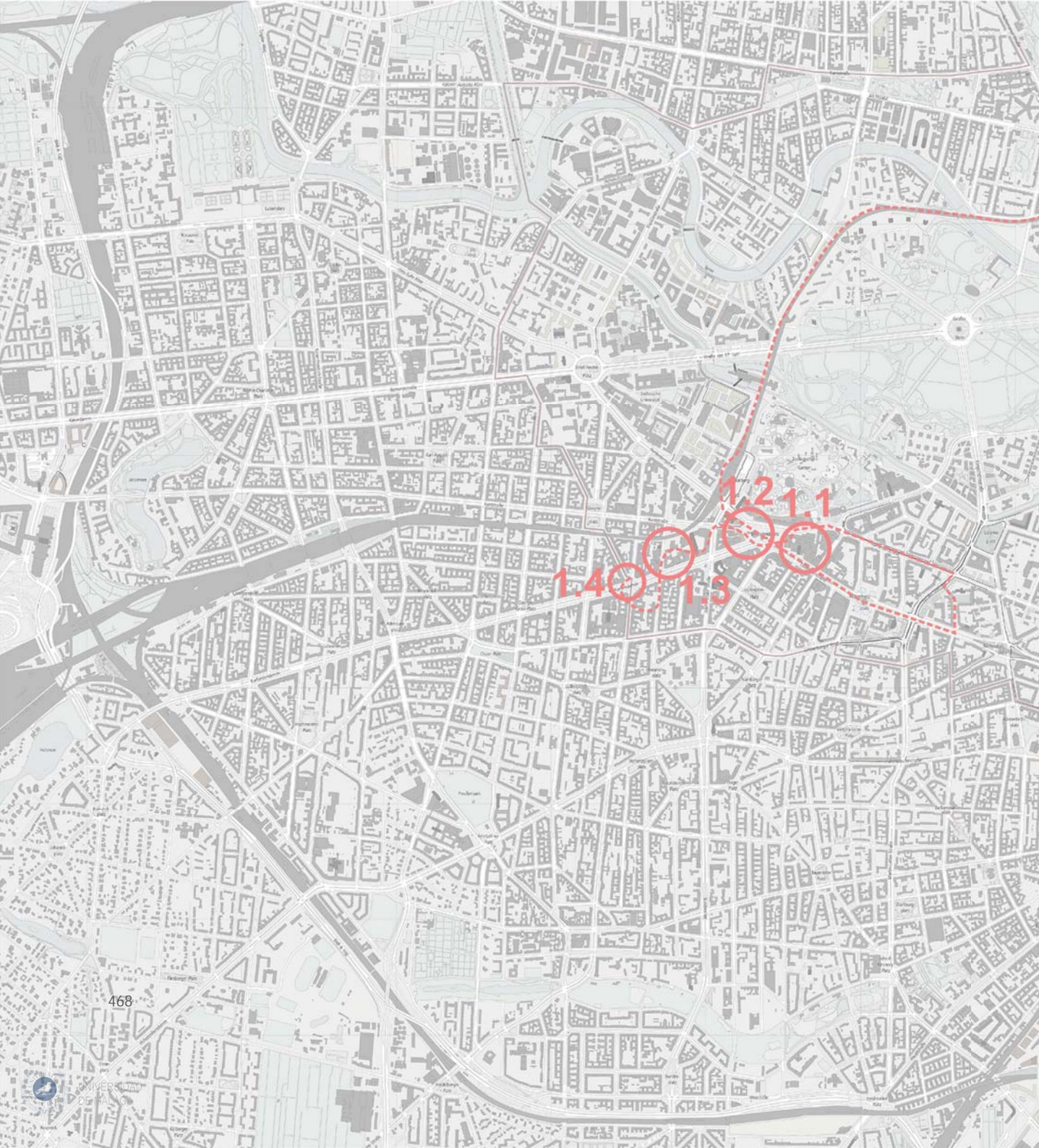
En este epígrafe, que introducimos en la tesis a modo de anexo, hemos intentado transmitir de la mejor manera posible y en primera persona un resumen de la experiencia que supuso viajar a Berlín para buscar las *islas* de Wim Wenders en *Der himmel über Berlin*. No se entienda, pues, como un resumen del análisis de cada uno de los escenarios en sí o de las conclusiones extraídas de ellos, sino como un breve relato de la experiencia emocional de un viaje, un texto que intenta transmitir la visión más personal de la investigación a través de las calles de Berlín. Se trata, en definitiva, de un intento de sintetizar las *'anotaciones al margen'* del cuaderno de campo a las que es difícil dar cabida en el texto científico de un trabajo de investigación, pero que creemos que también forman una parte indisoluble de nuestra labor como investigadores y especialmente como arquitectos.

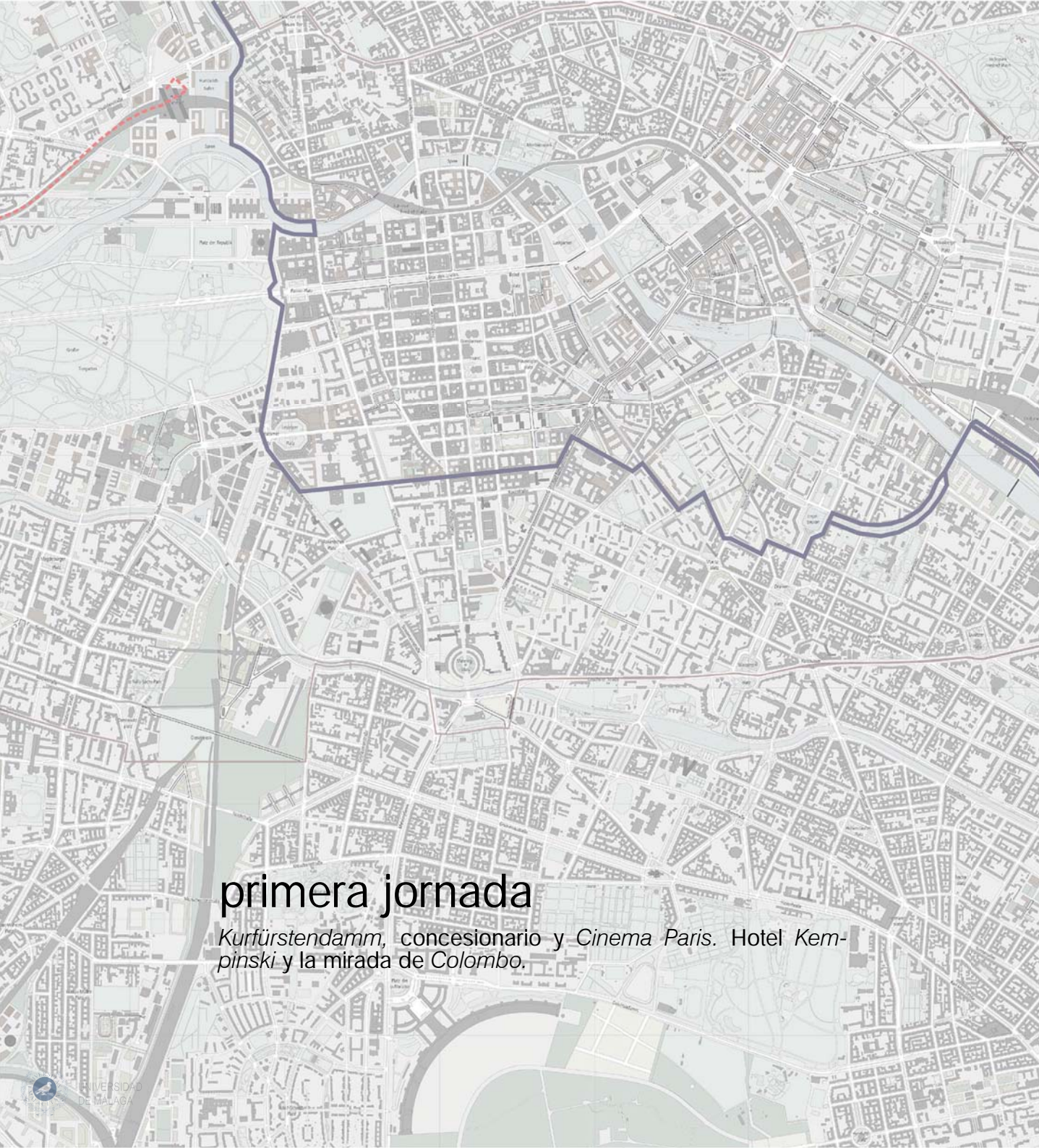


Cuando se llega a la actual estación Hauptbahnhof de Berlín parece que se viaja a un dibujo de M.C. Escher. Trenes, metros y viajeros se cruzan en varios niveles en apariencia imposibles. Cierta estado de inquietud invade el espacio, el desplazamiento continuo y veloz de personas en todas las cotas provoca de una desorientación casi inmediata. La contemplación de la hipnótica escena de escaleras y rampas mecánicas en movimiento provoca la sensación de que todo gira vertiginosamente alrededor del recién llegado, inmobilizado por la incertidumbre sobre cuál de las múltiples riadas humanas que observa le conducirá a su próximo transporte.

Antes de buscar un medio de transporte que se dirija a nuestro destino en la ciudad se hace necesario salir, para notar por primera vez que estamos en Berlín, que ese lugar caótico pertenece a la capital alemana. Nos asomamos a la ciudad por la puerta que da hacia el este, a la Europa Platz, pero no vemos aún indicios que nos hagan reconocer Berlín. Todo está envuelto de un color gris homogéneo que presagia lluvias y que hace que la luz sea brumosa y poco clara, por lo que los contornos se perciben difuminados. Hay que volver al mundo interior de la estación y tratar de orientarse dentro del movimiento de pasajeros. Dos niveles más arriba vemos un plano y consultamos en él cómo llegar a Courbierstrasse. Nuestro destino será la antigua estación de Wittenbergplatz, construida en 1902. Nuestro viaje ha sido largo. Volamos a Leipzig y de allí hemos tomado un tren que nos ha traído a Berlín, con el mapa de las localizaciones de Wenders como la pieza más valiosa de nuestro equipaje.

Nos disponemos a comprobar el trabajo de investigación realizado anteriormente, el análisis de fotogramas extraídos de Der Himmel Über Berlin junto con planos y fotografías de la ciudad para establecer la hipótesis de la localización de las islas. Hemos señalado en el mapa los puntos esenciales que debemos buscar, en primer lugar las Islas de Wenders, pero también todos aquellos lugares fundamentales que observamos en la película y que nos parecen necesarios para completar la narrativa de Berlín. Disponemos de dos copias del mapa de la ciudad en el que hemos señalado todas las localizaciones. Uno de ellos cuelga en una pared del apartamento alquilado en la calle Courbierstrasse para ser la guía en la que planificaremos los itinerarios. El otro lo llevaremos con nosotros en nuestros paseos por Berlín.



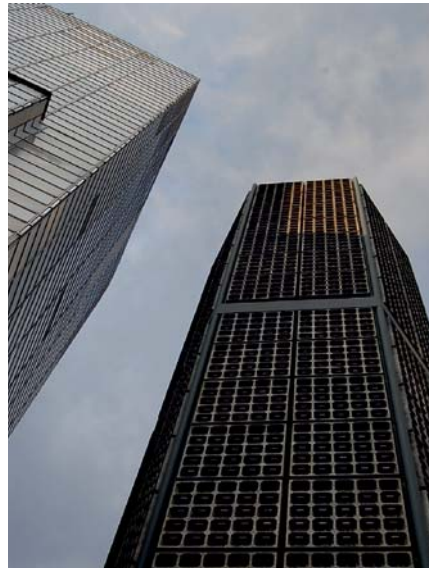


primera jornada

Kurfürstendamm, concesionario y Cinema Paris. Hotel Kempinski y la mirada de Colombo.

Es tarde. El sol se muestra incómodo y deslumbrante, pero aún tenemos tiempo para llegar al Cinema Paris. No está lejos. Estamos muy cerca de Breitscheidplatz, donde se sitúa la famosa Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche -Iglesia Memorial Kaiser Wilhelm-, desde la que podemos tomar la Kurfürstendamm camino de la primera isla que visitaremos, el Concesionario.

Cuando llegamos a Breitscheidplatz, podemos contemplar el edificio de Mercedes-Benz(1.1) con el característico logo en forma de estrella en la cubierta. En seguida recordamos el lugar desde el que el joven suicida de la película se precipita al vacío. La Iglesia Memorial Kaiser Wilhelm(1.2) no es reconocible dentro de la plaza Breitscheidplatz, puesto que está siendo restaurada y su característica torre de aguja parcialmente destruida por los bombardeos está totalmente oculta tras los andamios. La Kurfürstendamm se extiende hacia el oeste. Nos dirigimos hacia la famosa avenida y comenzamos a caminar hacia el Cinema Paris.



Pasamos por el hotel Amzoo y a escasos metros vemos la fachada curva del hotel Kempinski(1.3). Queremos detenernos aquí porque este es el hotel en el que el actor Peter Falk se aloja en la película. Nos adentramos en la calle Fasanenstrasse, perpendicular a la Ku'damm, en la que está la entrada principal y desde allí reconocemos instantáneamente la ubicación desde la que Peter Falk, ya de noche, observa la vista del paisaje urbano, la vía del S-bahn aproximándose a la estación de Zoologischer Garten y el luminoso que el Hotel Amzoo exhibe en su trasera y que nos dio la pista para encontrar este lugar. Sin duda este es el espacio al que se orienta la habitación donde estuviera Peter Falk hace 25 años. El luminoso del Amzoo sigue ahí, aunque a esta hora aún no está encendido y no podemos reproducir la escena. Además nos encontramos a pie de calle y no en la parte alta del hotel desde donde el plano fue rodado, pero podemos decir que los elementos fundamentales del paisaje berlinés que aparecieron en la película son todavía reconocibles.



Volvemos a la calle Kurfürstendamm y continuamos avanzando dirección oeste. Pasamos por los famosos escaparates-vitrina de esta calle, distribuidos desde hace años por la acera de esta popular avenida comercial. Estos elementos tan característicos de la calle aparecen en la película vistos desde el escaparate del concesionario, al igual que el reloj torre que está en la mediana y que una vez que divisamos nos indica que hemos llegado al cruce que buscábamos. La Kurfürstendamm y la Uhlanstrasse se cruzan en una intersección con varios chaflanes, conformando un espacio muy característico de Berlín: los cruces de varias vías, generalmente más de cuatro, que se producen achaflanando las esquinas y generando un espacio amplio que se convierte casi en una plaza.

Ya hemos llegado al cinema Paris (1.4), la esquina que dialoga con el concesionario en que se sitúan los ángeles en la película. La Maison de France permanece casi idéntica, se reconoce su fachada tal y como la recogiera Wenders hace 25 años en su película. Las letras rojas recortadas que señalan el rótulo que reza Cinema Paris, y las letras móviles que anuncian la película que se está proyectando en el interior. Una inevitable sensación de satisfacción y de excitación nos invade pues aquel lugar, representante de lo pequeño, y por ello recogido en la película, no ha sido borrado del mapa de Berlín.



Sin embargo la esquina opuesta, el escaparate achaflanado del concesionario desde el que Wenders recoge esta escena de la ciudad ha desaparecido. La actividad y el bullicio de la Ku'damm siguen su ritmo incesante, y también existe aún el concesionario BMW, pero la esquina achaflanada berlinesa ha sido desfigurada para albergar un gigantesco remate cilíndrico de vidrio y acero. En la parte baja de éste una puerta automática de dos hojas, también cilíndricas y de vidrio, da acceso a la tienda. Ya no es posible sentarse en un coche y admirar la escena urbana en la que el Cinema Paris era un fondo perfecto.





7 - Diario personal de un viaje



2.5
2.6
2.4



segunda jornada

Lohmühlenbrücke y medianeras de la stadtring. Esperando a Godard



Planeamos dedicar el segundo día a ir a las localizaciones más distantes de nuestro alojamiento. La Isla 08, el puente de Lohmühlenbrücke, es la elegida para ser la primera. Salimos por la estación del U-bahn a la Hermannplatz, nos dirigimos dirección norte hacia la calle Sonnesalle y giramos en Weichselstrasse otra vez dirección norte. A lo largo de esta calle situada entre los barrios de Neukölln y Kreuzberg podemos observar algunos elementos característicos del paisaje berlinés: muros medianeros descubiertos, patios dentro de los patios, esquinas que desaparecen para dejar un espacio libre,... Reconocemos Berlín, el Berlín mostrado por Wenders en su película, el de la escala intermedia, de los vacíos urbanos inmersos en barrios llenos de actividad, el de las miradas cruzadas que se observan en el silencio de la vida cotidiana.



Ensimismados en estos lugares netamente berlineses, y pese a que se trata del lugar que buscamos, nos sorprendemos al reconocer súbitamente el puente de Lohmühlenbrücke (2.1) al final de la calle, cruzando desde el barrio de Neukölln al de Treptow. Forzamos la imaginación y tratamos de visualizar el muro que cruzaba al fondo en los planos de la película de Wenders. Aquel período de la historia de la ciudad ha sido ya borrado, pero el puente sigue tal cual, para darnos los indicios que buscamos sobre la escena. Encontramos el pequeño puente peatonal al que miran los ángeles desde el Lohmühlenbrücke. A él se accede por un pequeño parque a la orilla del canal, y desde él hay una vista extraordinaria del nuestra Isla. Tras visitarlo volvemos al puente protagonista para reproducir el cruce de miradas de la escena y ahora fotografiamos el puente peatonal, intentando capturar la atmósfera que se recogiera en la película: la mirada de los ángeles observando el canal con el puente peatonal sobre él.



Nos asomamos al cauce y divisamos el embarcadero desde el que los dos ángeles suben al puente, que ha cambiado ligeramente y ahora es menor. Descendemos por él hasta llegar al nivel del agua, muy por debajo de la cota de la calle, lo que nos hace perder toda referencia urbana y percibir solamente el espacio protagonizado por el agua y la vegetación.



De vuelta en Lohmühlenbrücke, miramos hacia la orilla más lejana, y en ella reconocemos el movimiento de las ramas de los sauces que aparecen en la escena de la película. Los árboles se encuentran en la explanada que forma la intersección del canal en el que estamos (Neuköllnkanal) con el Lanwehrkanal, así que más tarde cruzaremos para visitar esa orilla.



Recorremos los alrededores del puente para intentar rescatar las miradas de Wenders, pero también para descubrir las huellas que el muro dejara en el lugar. Ahora el trazado del muro es un camino que recorre un parque que ocupa lo que fue la franja de Tierra de nadie. Descubrimos en una esquina adoquines dispuestos de forma circular. Observando su situación parecen indicar el lugar donde estuvo la torre de vigilancia que puede verse en la película, aunque nada más nos hace pensar en esto, pues no hay ninguna placa o rótulo explicativo. Parece como si en esta parte de la ciudad no quisieran recordar su pasado fronterizo en el que estos dos barrios estaban separados por un muro y pertenecían a mundos muy distintos. Parece difícil imaginar que los edificios de viviendas que ahora miran al parque tuvieron ante ellos, no hace tanto tiempo, una turbadora vista de placas de bormigón y alambre de espino. Ello nos hace pensar que aunque el lugar es ahora tan tranquilo y apacible como aparece en *Der himmel über Berlin*, cuando se trataba un espacio surcado por una frontera de carácter militar su quietud y su silencio debían por fuerza tener un carácter muy diferente, siniestro y casi funerario.



Nuestro próximo destino será el lugar donde el ángel Daniel prueba por primera vez un café después de su transformación en ser humano. Esta escena se desarrolla en la esquina que hemos llamado Warten auf Godard, por la pintada que aparecía en la pared junto al puesto callejero (uno de los famosos Imbiss de Berlín) en el que saborea por vez primera la bebida. Wenders recoge este lugar en la película precisamente atraído por la frase que aparece en el graffiti sobre el muro, cuya traducción es esperando a Godard. El lugar fue rodado en dos ocasiones, aunque la segunda vez corresponde a una escena excluida del montaje final en la que Daniel anota la frase de la pared en su libreta.



Llegados a la esquina de Glogauerstrasse con Reichenbergerstrasse (2.2), reconocemos perfectamente el muro del graffiti. Aunque la pintada ya no existe, ha sido sustituida por otra no menos curiosa: Zu hobe Miete? Werte deine ¿Alquiler excesivo? Su valor... (creemos entender que la frase está inacabada). La pintada está acompañada por una solitaria silla. El Imbiss ha desaparecido, pero el lugar vacío donde se situó sigue existiendo. La medianera contigua ha sido transformada en fachada pero la esquina de enfrente, ante la que Daniel camina en su primer paseo como humano, permanece exactamente igual que hace 25 años.



Continuamos dirección noroeste por Reichenbergerstrasse para irnos aproximando a Waldemarstrasse, la calle en la que el ángel Daniel despierta ya transformado en humano. Buscamos incansablemente el lugar exacto pero no lo encontramos. No localizamos la esquina exacta en la que se sitúa la escena y creemos que puede haber desaparecido. Seguimos caminando un tiempo caminando por el cruce con Adalbertstrasse y por los alrededores de Oranienplatz (2.3), pero todos nuestros intentos por reconocer elementos de la escena son estériles, por lo que decidimos dejarlo para otro momento y cruzar la ciudad hasta el otro extremo y buscar la siguiente isla.

Vamos a utilizar el U-bahn para dirigirnos a la localización de la película situada más al oeste, las casas de las medianeras de Stadtring. Nuestro objetivo es llegar a la estación del S-bahn de Westkreuz, y desde allí cambiar a la línea del S-bahn que nos acercará a la estación de Messe-nord que aparece en los planos aéreos que recrean la aproximación del ángel hacia las casas de las medianeras. Al bajar del tren en Westkreuz para hacer el cambio de línea de S-bahn somos arrollados por una multitud de aficionados del equipo de fútbol Hertha BSC Berlin que vienen de ver un partido. Esperamos al S-bahn que se dirige al norte, y cuando por fin llega tomamos posiciones en el lado este del vagón para poder ver las medianeras cuando el tren se aproxime dirección norte a la estación de Messe-nord.



La vista desde el tren es la más aproximada que se puede tener de las medianeras desde el vacío de las infraestructuras para recrear el recorrido del vuelo de la cámara en la película. Efectivamente, minutos más tarde divisamos las medianeras desde el vagón. Hemos llegado a otra de nuestras Islas, las Medianeras de Stadtring (2.4). Bajamos del S-bahn en la estación de Messe-nord.

Recorremos el lugar intentando nuevamente emular la mirada de Wenders en la película. Nos resulta increíble que el escenario que se despliega ante nuestros ojos guarde tanto parecido con el ambiente que el director recogió hace 25 años. Incluso alguno de los anuncios pintados sobre las medianeras sigue siendo el mismo. Caminando por el puente Ostpreussenbrücke descubrimos un punto de vista desde el que la panorámica es extraordinaria para recrear mentalmente la escena de la película: si dirigimos la mirada hacia el sur vemos las medianeras a la izquierda, a la derecha el centro Internacional de Congresos con la Torre de la Radio, y justo en el espacio central el vacío generado por el paso de las vías del S-bahn y la Stadtring que discurren bajo nuestros pies. Es emocionante reconocer cada detalle de la película en la escena que estamos contemplando. Incluso los patios traseros de las casas de las medianeras en los que jugaban los niños siguen conservando el mismo aspecto.



Cruzamos en dirección a la Funkturm por un paso subterráneo. Emergemos a la superficie delante de la puerta del Centro Internacional de Congresos, donde ondean las banderas alineadas en su lado este, tal como se ve en Der himmel über Berlin. Desde allí la vista de las medianeras es extraordinaria. Atravesamos los patios interiores del Centro Internacional de Congresos, en busca de la Funkturm a la que se accede a través de ellos. Pasamos entre camiones, cajas, embalajes de un congreso en pleno montaje, y pronto llegamos a la base de la Funkturm (2.5). La Torre de la radio se ha convertido en una atracción turística con un restaurante a media altura y un mirador en su parte superior desde el que se tienen vistas a la ciudad. Nuestra intención es subir a la plataforma más alta para intentar reconstruir de la manera más fidedigna la visión de un ángel que sobrevuela la zona. Cuando nos dirigimos a la empleada que vende las entradas para acceder a la torre, recibimos una decepcionante noticia: debido al fuerte viento el acceso al mirador está prohibido.



Nos tendremos que conformar con subir al restaurante. La vista de las medianeras desde el restaurante es buena, pero no consigue igualar la visión cenital que se observa en los planos iniciales de la escena. Abandonamos la torre para dirigirnos al parque en el que se encuentra el lago Lietzensee. Este lugar no es exactamente una localización de la película, pero el vacío que genera y la presencia de toda su masa arbórea se perciben perfectamente tras las casas de las medianeras en el vuelo del ángel.

Volvemos a atravesar el paso subterráneo y salimos por el lado este del Ostpreussenbrücke. Antes de llegar al lago, la curiosidad nos incita a ver lo que la película omite, y nos dirigimos a la calle donde las viviendas, de las que sólo conocemos la parte trasera, abren sus fachadas principales. Desde la calle Dernburgstrasse la visión de los edificios es totalmente diferente, son edificaciones de viviendas al uso en un entorno residencial tranquilo y sereno. A través de algunos huecos en las puertas de entrada se vislumbra la claridad de los patios traseros, pero nadie que no conozca el lugar pensaría que tras ellos discurre el río de infraestructuras de la autopista y la S-bahn. Delante de las fachadas nos sobrecoge la presencia en el suelo de pequeñas placas conmemorativas con nombres de personas y con inscripciones en alemán que no entendemos pero cuyo significado intuimos.

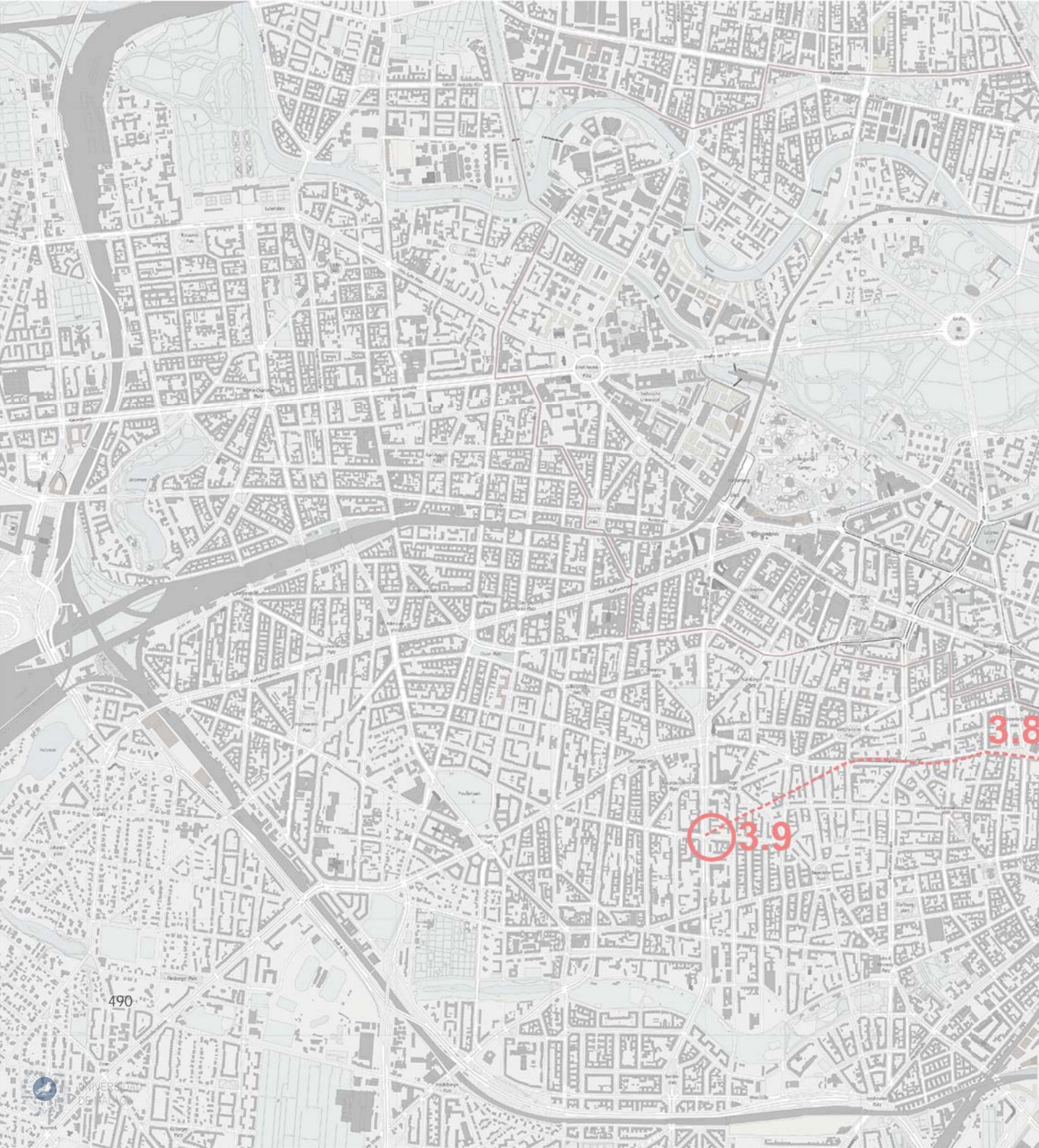
Bajamos por la calle Wundstrasse y pronto se entrevé al fondo la vegetación del parque. Éste constituye una especie de vaguada bajo el nivel de las calles, por lo que hay que

descender bastante de cota para llegar al nivel del lago Lietzensee, 2.6. Esta situación confiere al parque Lietzenseepark la capacidad que tienen los lugares bajo tierra de hacer desaparecer la ciudad. Caminando junto al lago la sensación es de estar en otro lugar, aislado y tranquilo, lejos de la ajetreada zona de ferias y congresos, infraestructuras y transporte de la que hemos recorrido previamente y que se encuentra a escasos metros de distancia. El parque también es un buen lugar para descansar, asimilar lo observado durante el día y planificar el itinerario de la próxima jornada.



7 - Diario personal de un viaje

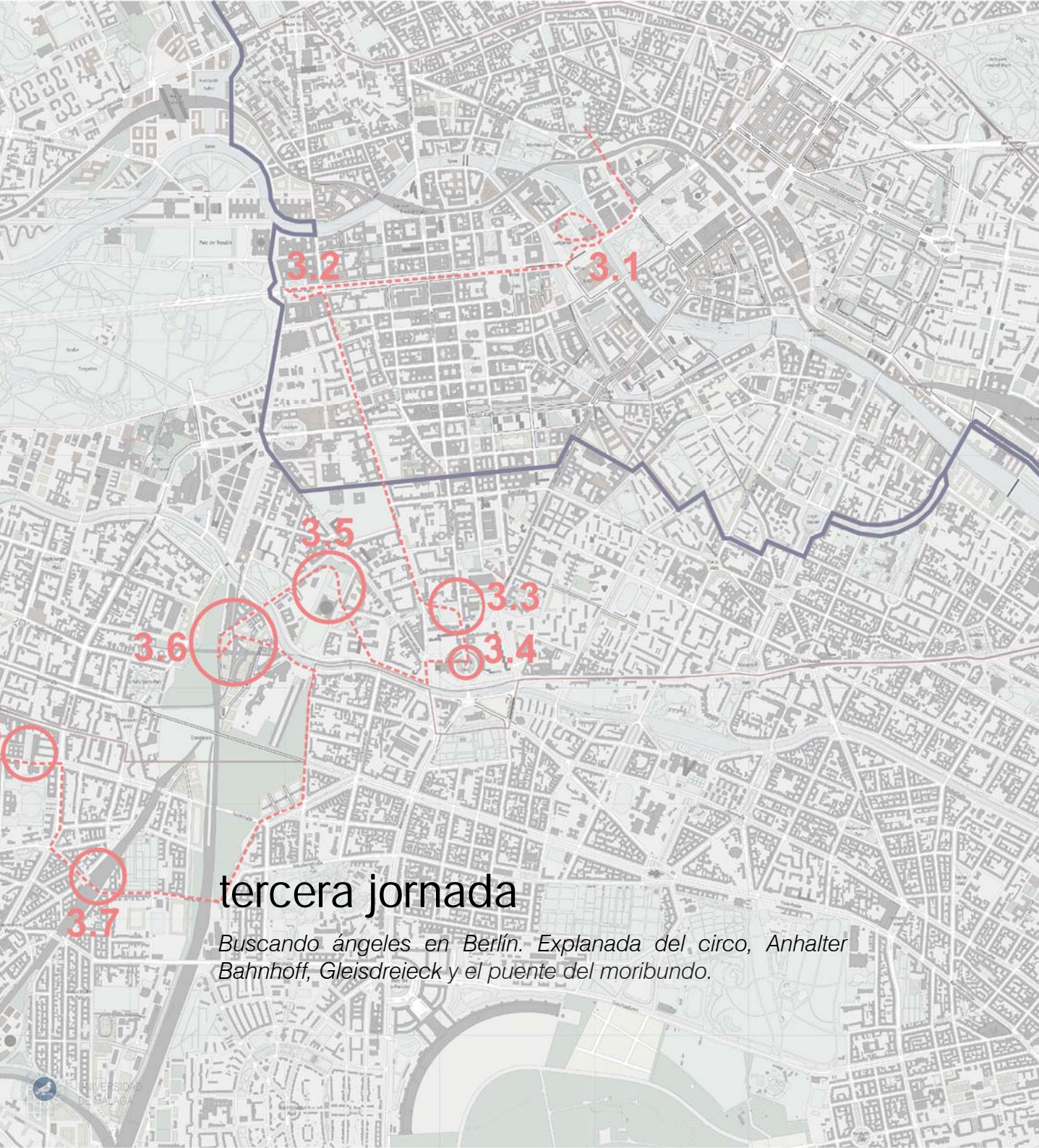




3.8

3.9

490

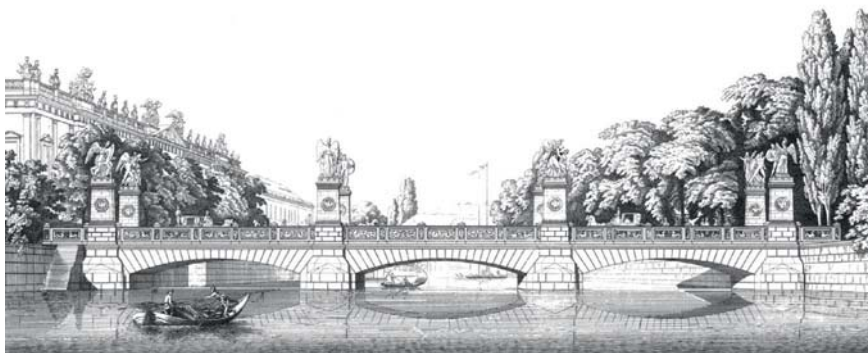


tercera jornada

Buscando ángeles en Berlín. Explanada del circo, Anhalter Bahnhof, Gleisdreieck y el puente del moribundo.

La primera intención de este día es la búsqueda de ángeles, emulando a Wim Wenders, que dice haber encontrado en ellos durante sus paseos por Berlín la inspiración para rodar su película. La ruta comienza por la zona de la isla de los museos y el barrio de Mitte **(3.1)**, donde se encuentran la Berliner Dom, la Catedral de Berlín. Junto a ella se sitúa el Puente del Castillo o Schlossbrücke, construido por Karl Friedrich Schinkel entre 1821 y 1824, y en el que sabemos con certeza que hay varias figuras de ángeles gracias a los dibujos del arquitecto. La presencia de estos dos elementos hacen de este un lugar propicio para la búsqueda de seres alados.

Una vez que llegamos al entorno de la catedral encontramos figuras de ángeles por doquier, no sólo en el propio edificio de la catedral sino en la mayor parte de edificios cercanos. Visitamos las figuras aladas del puente de Schinkel, y así atravesamos hacia la Unter den Linden para acercarnos a la Pariserplatz **(3.2)** y contemplar la victoria alada que conduce una cuadriga sobre la puerta de Brandeburgo.





Parkweg
Prenzlauer Berg

Waldstraße
Königsplatz



8-22h

Waldstraße
Königsplatz
Prenzlauer Berg

Bodestraße

P



Victoria

La mañana del tercer día transcurre en la búsqueda de ángeles, pero llega el momento de dirigir nuestros pasos por Friedrichstrasse en busca de la localización del circo. Al llegar al cruce con Leipzigerstrasse decidimos dirigirnos Wilhelmstrasse y acceder a la explanada del circo por la parte más oculta. Bajamos por Wilhelmstrasse y tras divisar el edificio del Postbank al fondo -también se recoge al fondo de una escena final- sabemos que hemos llegado. Entramos por una pequeña calle peatonal y ante nosotros se abre el vacío en el que hace 25 años se situó el circo de Marion (3.3), ahora convertido en el parque Theodor-Wolff-Park. Resulta difícil creer que este vacío berlinés se haya conservado casi intacto durante tantos años, especialmente porque se encuentra situado, pese a lo que pueda parecer, en uno de los lugares más céntricos de Berlín: la Friedrichstrasse.

Las mismas manzanas fragmentadas que sirvieron de fondo a las escenas del circo muestran aún sus medianeras cubiertas por enormes murales, incluso estas pinturas aún son las mismas. También vemos el gran bloque lineal de viviendas con aparcamiento en superficie desde el que Daniel se aproxima al circo por primera vez en la película. Solamente se ha producido una transformación notable en la cara norte de la explanada, en la que un gran lienzo de medianeras —el de mayor longitud que aparece en esta Isla- ha sido cubierto al adosar delante de él una crujía de viviendas con fachada al parque. Recorremos la zona una y otra vez, detectando cada detalle que recordamos de la película que tantas veces hemos visto. Es emocionante poder localizar incluso la rejilla del imbornal del que unos niños extraen una moneda al paso de Daniel camino del circo.





fotomontaje de imágenes de la película sobre fotos actuales

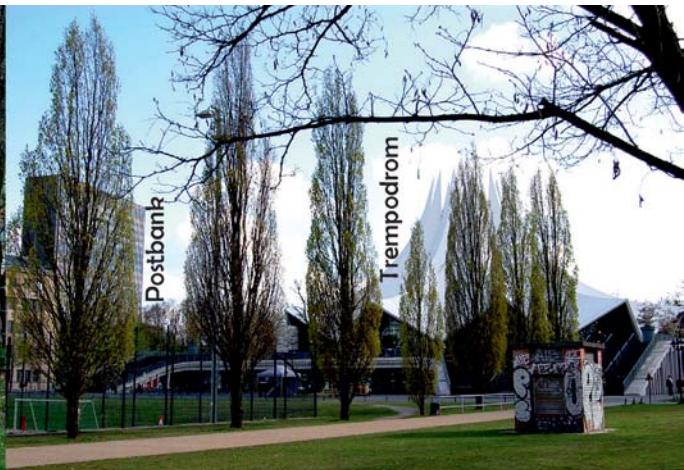


Continuamos nuestro camino hacia la plaza de Mebringplatz (3.4), antigua Belle-Alliance Platz y originariamente Rondell. Sabemos que allí transcurre una escena de la película en la que una pareja se abraza en silencio. Queremos ir para comprobarlo, pero un descubrimiento mayor se produce cuando reconocemos que se trata de la plaza que aparece también en las primeras escenas de la películas, cuando se escuchan los pensamientos de los transeúntes y una mujer en bicicleta atraviesa la explanada con una columna de la victoria en su centro. En este preciso momento es imposible hacer una fotografía que emule aquella escena, pues la plaza está siendo remodelada y la columna de la victoria no está allí.



Nos dirigimos hacia los restos de la estación Anhalter Bahnhof, el vacío que Peter Falk atraviesa en la película con las ruinas de la estación de fondo. Llegamos al lugar, (3.5) y visitamos los restos de la fachada de la estación, pero comprobamos que el descampado turbio y encharcado que aparece en la película se ha transformado en un parque perfectamente urbanizado que alberga un campo de fútbol de pulcro césped artificial, y sobre el que se yergue la cúpula del edificio llamado Tempodrom. El Tempodrom es una sala de conciertos y espectáculos, consolidada ahora por la permanencia y la solidez del hormigón que parecen desmentir su nombre, pero que originariamente fue una carpa bajo la que Wenders rodó todas las escenas interiores del circo en *Der Himmel Über Berlin*.

Al Oeste del gran vacío aún sigue en pie el Búnker en el que se rodó la escena de Peter Falk hablando al ángel Daniel -aún invisible para él- mientras toma un café en un Imbiss. Incluso se conserva la inscripción que veíamos en la película: wer bunker baut wirft bomben (aquellos que construyen búnkers están dispuestos a tirar bombas). Aunque se trata de un entorno mucho más urbanizado, existen aún algunas cualidades del lugar que la película transmite.

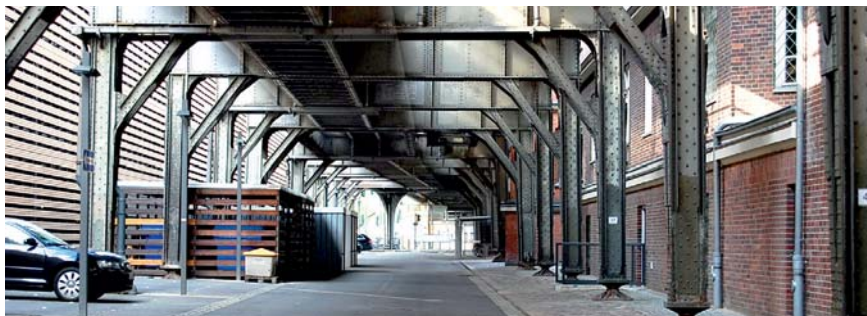


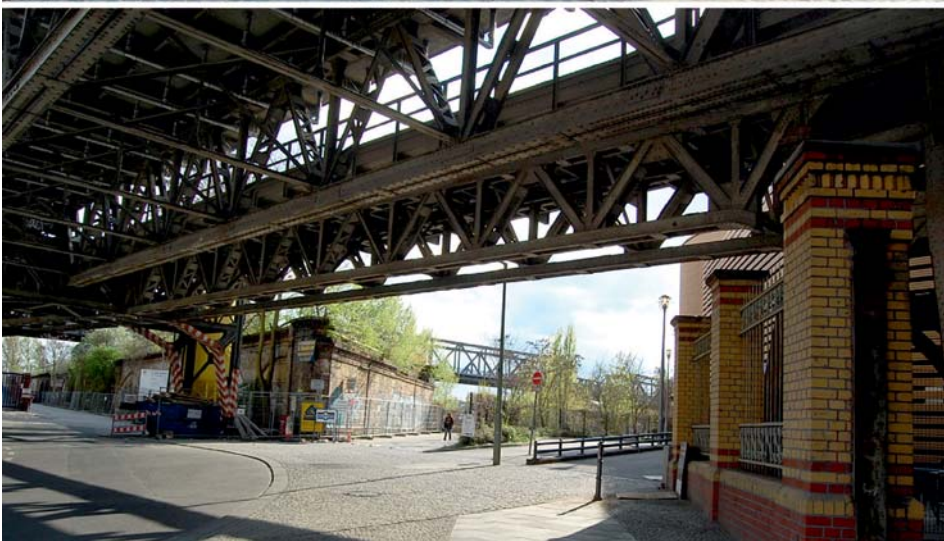
Búnker: Wer bunker baut wirft bomben



Nuestro siguiente destino será Gleisdreieck, otra de nuestras Islas. No sabemos qué encontraremos puesto que sospechamos que puede ser una de las más cambiadas respecto a la película. Localizamos este lugar en Googlemaps tras identificar la escultura de unas alas de piedra situadas en la cubierta de un edificio vecino desde donde el ángel Cassiel observa el vacío generado por las infraestructuras ferroviarias. Cruzamos el Landwehrkanal por el puente Schönebergerbrücke para continuar por la calle Schönebergerstrasse y terminar llegando a los pies del edificio de las alas de piedra. Hemos llegado a la Isla de Gleisdreieck (3.6)

Reconocemos todo el lugar inferior de las vías del U-bahn que Cassiel observa en la escena. No existe el 'Imbiss' que servía de fondo a la escena, y se ha demolido parte de la pieza de almacenes y cocheras desde los que parte el coche en el que Cassiel abandona el lugar. Esta construcción ha sido sustituida por un aparcamiento en superficie. Continuamos en absoluta soledad hacia el Sur para observar algunas construcciones de almacenes antiguos que aún se conservan, en cuyas fachadas vemos sobrecogidos lo que parecen restos de disparos y metralla. Cuanto más nos adentramos en este lugar observamos con más claridad las circunstancias que Wenders quiso reflejar en las escenas de esta Isla: el vacío y la fragilidad de este lugar de infraestructuras que está a punto de desaparecer, como nos anuncia la presencia de maquinaria pesada de obra que está demoliendo el resto de los almacenes. Las máquinas se han dejado allí, suponemos que para continuar su trabajo después del descanso dominical, por lo que la escena del lugar desierto, la edificación a medio derruir y la maquinaria abandonada es más tétrica aún. En todo el tiempo que permanecemos allí no vemos absolutamente a nadie.





Desde aquí salimos de nuevo hacia el Landwehrkanal y pasamos por delante del museo del transporte, fácilmente reconocible por la presencia de un avión sobre su cubierta. Bajamos hacia el sur por Möckernstrasse y al final giramos hacia el Oeste, dirección a Monumentenstrasse. Al final de esta calle llegamos al puente de Langenscheidtbrücke (3.7), otra de nuestras Islas.



Cuando vemos el puente revivimos inmediatamente la escena del moribundo con el ángel Daniel sujetando su la cabeza mientras le susurra al oído unas palabras de consuelo que hablan de geografías lejanas. Realmente el puente es nuevo pero se ha reconstruido prácticamente tal cual existía en 1986 cuando se rodó la película. Para nosotros el puente es muy similar y cuando lo cruzamos nos emociona rememorar la escena, pero sin embargo recordamos las palabras de Wenders lamentando su reconstrucción, y comprendemos que para él el nuevo puente carece de las cualidades poéticas que encontró en la antigua pasarela roblonada de perfiles oxidados.

Quizá esto se hace extensivo a las otras islas, y por ello el director no miente cuando las da todas por desaparecidas. Quizá para nosotros lo importante, lo que se hace visible de manera inmediata, es lo que permanece en su lugar, mientras que en la mirada de quien un día paseó por estos lugares con intención de inmortalizarlos en su cine, lo que cobra más relevancia es lo ausente, incluso los aspectos que para nosotros constituyen las más sutiles

desemejanzas. Puede que esa sea la mayor diferencia entre la visión del director que rodó aquellos lugares en 1986 y la de quien intenta recrear todas esas escenas en 2012, y esta diferencia reside sin duda en la memoria, que él conserva en sus recuerdos y a la que nosotros no tenemos acceso sino a través de su obra. Puede que la memoria traicione a Wenders y le haga recordar una idealización de los lugares mucho más distante de su estado actual, y también puede ser que nosotros, que sólo hemos podido conocer el Berlín de 1986 a través de una memoria prestada, pasemos por alto multitud de cambios y transformaciones en cada espacio, arrastrados por el entusiasmo de reconocer las permanencias en cada uno de ellos. Probablemente ocurran las dos cosas al mismo tiempo.



Cruzamos el puente hacia la calle Langenscheidtstrasse. Subimos la calle Potsdamer hacia el norte hasta llegar a Pallasstrasse. Allí nos dirigimos hacia el edificio de viviendas situado junto al búnker (3.8) que constituye el escenario del rodaje de la 'película dentro de la película' que Peter Falk protagoniza en la obra de Wenders.

Todo parece conservarse prácticamente igual, aunque evidentemente sin la parafernalia y el movimiento propios del rodaje de una película que recordamos en la escena. Nos sorprende comprobar que algunas de las pintadas exteriores se conservan exactamente igual que en 1986. Las paredes de las terrazas del edificio de viviendas siguen pintadas de los mismos colores, aunque ahora lo más destacable es la presencia de un enjambre de antenas de televisión por satélite que ha colonizado la fachada.

Atravesamos por debajo del edificio para dirigirnos camino de la calle Bundesallee en su esquina con la calle Guntzelstrasse (3.9), donde se sitúa el último imbiss que aparece en la película, en la escena nocturna en la que Marion se encuentra con Peter Falk. En el lugar sigue habiendo un imbiss pero no es el mismo que se recoge en la película, así que nos quedamos sin probar el que según Wim Wenders era el mejor currywurtz de Berlín.

7 - Diario personal de un viaje

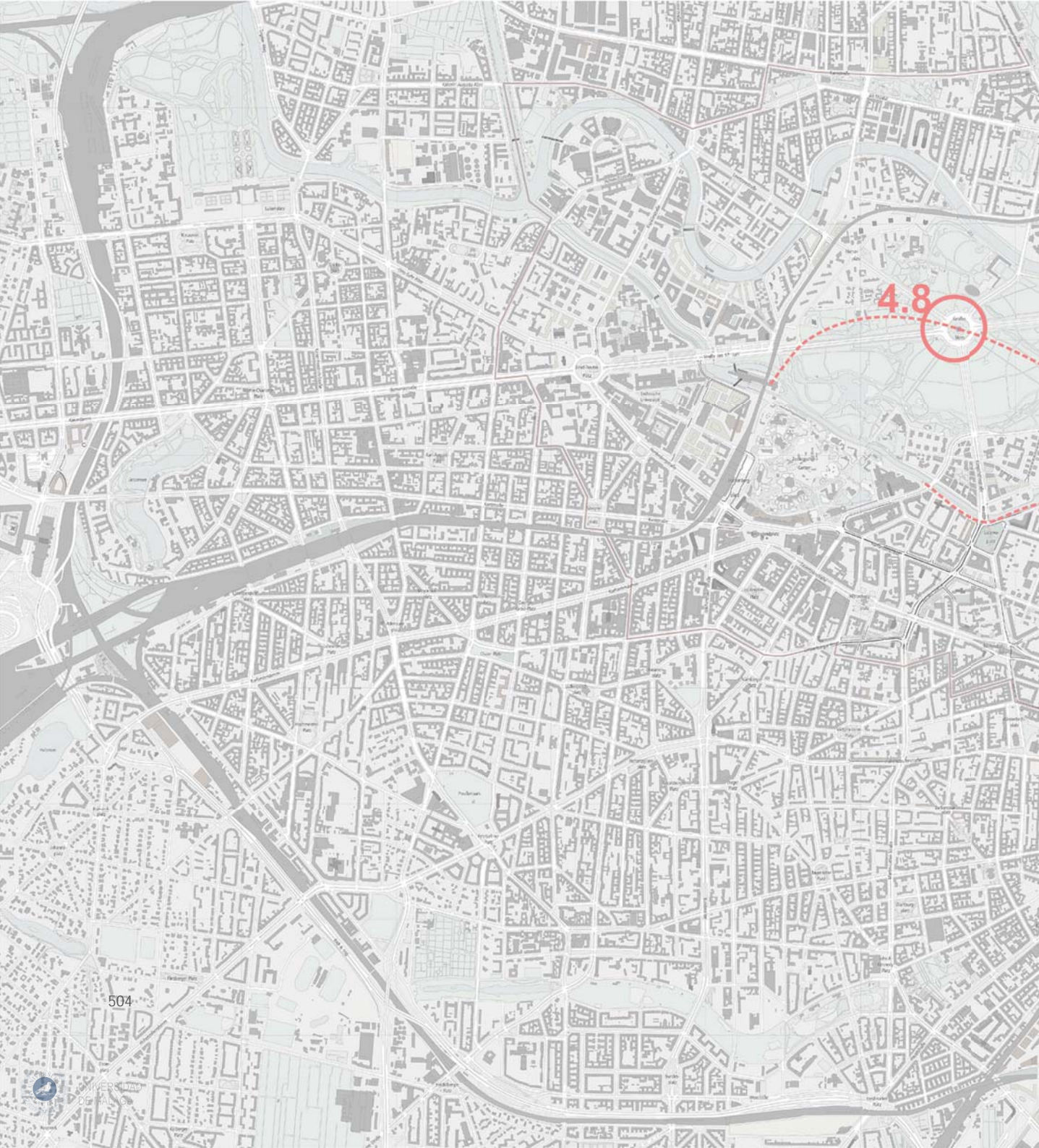


1986

2012

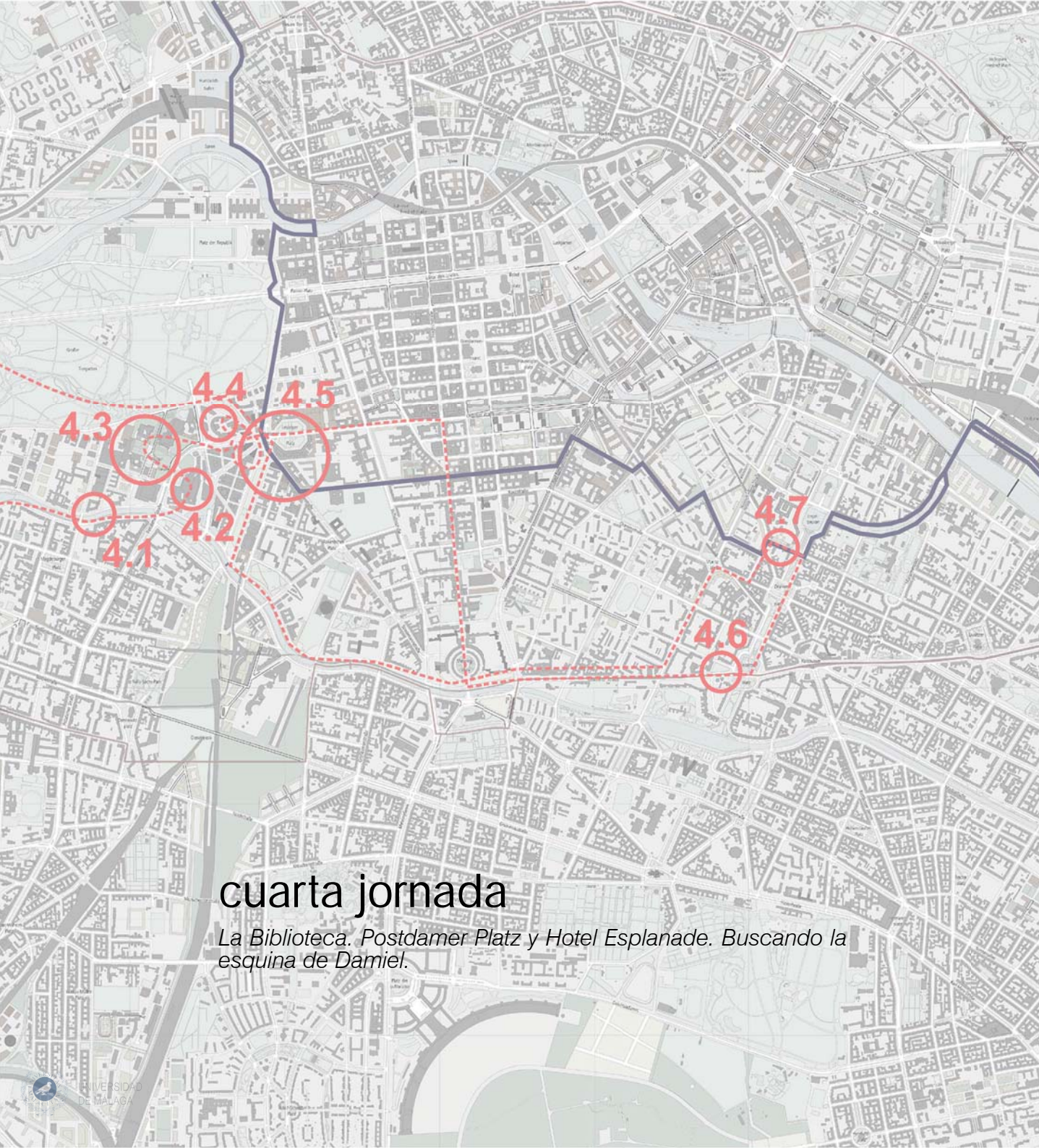


503



4.8

504



cuarta jornada

La Biblioteca. Postdamer Platz y Hotel Esplanade. Buscando la esquina de Daniel.

Comenzamos nuestro recorrido en la Lützowplatz y nos dirigimos hacia el este, por el Lützowufer, paralelos al canal Landwehrkanal, en busca de la Shell-haus. Cuando hemos avanzado sólo unos metros encontramos un rótulo que nos indica que estamos pasando por el Gran Hotel Esplanade. No se necesita mucho tiempo para comprobar que no tiene nada que ver con el antiguo y ya desaparecido Hotel Esplanade de Bellevuestrasse cuyo nombre ha heredado. Seguimos avanzando por el Lützowufer y divisamos un nuevo puente, que cruza al otro lado del Landwehrkanal, y detrás de él vemos la Shell-haus (4.1).



Queremos reproducir el paseo que hiciera Daniel, ya transformado en hombre, caminando por esta orilla, con la Shell-haus de fondo. Recordamos que Wim Wenders filma estas imágenes para mostrarnos el que considera el edificio más bonito de Berlín. Ya lo filmó en su primer largometraje, Verano en la ciudad (1970), y quería volver a hacerlo en su vuelta a Berlín. El edificio, construido en la década de 1920, presenta una fachada al canal de

geometría curva, como recordando el movimiento de las olas. En el tiempo del rodaje de Der himmel über Berlin el edificio estaba totalmente deteriorado, y ante el temor de que fuera demolido, Wenders quiso documentarlo en su película. Finalmente las imágenes nunca se incluyeron en el montaje definitivo de la película, ya que cayó una gran nevada y todo el suelo se cubrió de un manto blanco, por lo que el director decidió no montar estas imágenes del paseo de Daniel con las del resto del rodaje en las que no aparecía la nieve.

Retomamos nuestro camino en dirección al Kulturforum. Continuamos hacia el este, en paralelo al Landwehrkanal por el Schönerbergerufer. Pronto vemos el puente de la Potsdamerstrasse por donde cruzaremos el canal. Una vez en el área de Kulturforum podemos ver el edificio de la Filarmónica de Berlín al fondo, a la izquierda de la Neue National Galerie de Mies van der Rohe y a la derecha el edificio de la Biblioteca estatal de Berlín (4.2), nuestro siguiente destino.

Nos acercamos hacia la puerta de acceso y tras atravesar las puertas giratorias nos hallamos en el interior del gran hall de entrada de la biblioteca de Scharoun. Vagamos por la planta baja buscando un punto de acceso al interior de la sala principal, el lugar donde viven los ángeles en la película de Wenders. Buscamos alguna persona que nos autorice a entrar, volvemos a la zona de acceso y nos dirigimos al gran mostrador circular de información.



Nos atiende una empleada a la que preguntamos por la manera de acceder a la sala de lectura. Parece que no hay programadas visitas guiadas hasta dentro de dos días. Cuando le hablamos de nuestra investigación y el motivo de nuestro interés en el edificio, insistiendo en la necesidad de acceder a la sala principal, nos invita a esperar unos diez minutos. Tras la espera nos sorprende con la noticia de que ella misma nos mostrará la biblioteca, ya que tiene un pequeño descanso y ella misma se ofrece amablemente como guía. Descubrimos en la visita que es bibliotecaria allí y nos cuenta las maravillas del edificio. Realmente todos -empezando por ella misma- compartimos la idea de Wenders de que este es un edificio proyectado por alguien que ama los libros.

El recorrido ascendente hacia la sala principal por las escaleras, cuyos rellanos se ensanchan hasta adquirir la dimensión de estancias, nos van revelando la envolvente atmósfera interior del magistral edificio de Hans Scharoun. Nos adentramos en la sala de lectura y vamos notando cómo a lo largo del recorrido el edificio nos va envolviendo. El ambiente es cada vez más introvertido, hasta que llegamos al lugar donde el silencio y la atmósfera que nos rodean parecen una invitación directa a tomar un libro y comenzar su lectura. El caminar por el hogar de los ángeles es suave y muy silencioso, nuestros pasos amortiguados por la suavidad de la espesa moqueta de color verdoso. Nuestra guía nos comenta algunos detalles sobre el edificio, y nos revela que este pavimento fue diseñado por el propio Scharoun y que no ha sido necesario sustituirlo desde que se inauguró el edificio.

La subida hacia el nivel superior de la sala principal nos hace evocar instantáneamente a Homer, y su recuerdo se vuelve más vívido aún cuando descubrimos algunos de los globos terráneos entre los que se sienta en las escenas de la película. Aquel ambiente es tan parecido al de la película que llega a resultar extraño ver por primera vez sus colores, y por ello nos sorprenden las vidrieras de cálidos tonos difíciles de imaginar viendo los fotogramas en blanco y negro de la obra de Wenders. Durante unos instantes nos sentimos rodeados de ángeles guardianes porque el lugar nos traslada automáticamente a las escenas en las que los seres alados se mueven por su hogar. Cada rincón, cada detalle permanece intacto. Nuestra guía improvisada ha sido como un regalo, una mujer sencilla y amable dispuesta a sacrificar su descanso laboral para atendernos y mostrarnos su lugar de trabajo mejor que ningún tour guiado al uso. Durante la visita, conversamos con ella y escuchamos las opiniones de Wenders sobre el edificio -ya sin duda compartidas por nosotros- con una

sonrisa que muestra un rastro de orgullo. Sin duda, la bibliotecaria ama su trabajo y el lugar en el que lo desarrolla. No podemos evitar pensar que ella ha ejercido sobre nosotros el papel de ángel de la guarda. Salimos del edificio tan colmados de emociones y hasta tal punto poseídos por el recuerdo de la película que olvidamos preguntar su nombre.



Otra vez en el Kulturforum **(4.3)** descubrimos que entre el edificio de la filarmónica y el de Nuen National Galerie, en una explanada existe una figura, una talla moderna de un ángel. Nos aproximamos apresuradamente hacia allí y lo observamos y fotografiamos para que forme parte de nuestra recopilación de ángeles berlineses.



Ahora nos dirigimos hacia la Potsdamer Platz tomando la Potsdamerstrasse, y enseguida nos sentimos identificados con Homer, cuyas palabras resuenan en nuestra cabeza una y otra vez: No encuentro la Potsdamer Platz. Esto no puede ser la Potsdamer Platz. Realmente poco queda de lo que fuera la antigua plaza o cruce de caminos. Pasamos junto al Sony center **(4.4)** y nos adentramos en él. De repente, como si formara parte de una colección de mariposas disecadas, una pared de un antiguo salón del hotel Esplanade se esconde tras una gran vitrina. No nos sorprende puesto que ya hemos leído sobre este artificioso traslado de los restos del hotel hacia el interior del Sony center; pero verlo con nuestros propios ojos no deja de ser desconcertante. Parte del edificio del Sony Center se construyó sobre el lugar que antes ocupase el hotel Esplanade, que al estar catalogado debía conservarse. Al parecer, lo que quedó en pie del hotel no encajaba con los planes/planos del proyecto para el Sony center por lo que se decidió desmontarlo, trasladarlo y reconstruirlo en su interior. Hoy en día podemos ver parte del Kaisersaal y la reconstrucción del Palmenhof tras una lámina de vidrio, conservado de esta manera irreal.

Si bien la propuesta proclama la intención de conciliar la nueva construcción con los restos del edificio preexistente, la sensación que produce su visita no deja de parecernos la contraria: el edificio gigantesco y frío de acero y vidrio parece haber hecho prisionero en su interior

al antiguo hotel, engulléndolo sin piedad y confinándolo en una caja de vidrio que se nos antoja como la vitrina de un taxidermista. El hecho de que además se trate del edificio emblema de una gran multinacional no hace sino convertir la escena en el más fidedigno retrato del 'zeigeist' del siglo XXI, el signo de los tiempos del mundo globalizado que tan fiel reflejo encuentra en muchas ocasiones en las calles de nuestras ciudades convertidas en caricaturas de sí mismas.



Salimos de nuevo hacia el exterior del Sony center y nos vemos inmersos en el universo de la mística del muro de Berlín, la nueva Potsdamer Platz (4.5). El panorama incluye multitudes de turistas que se intentan llevar a casa una foto con alguno de los restos del muro exhibidos en su posición original, mucha gente local que trabaja en el área en su hora de descanso en busca de algún lugar para comer. Alrededor del Sony center, de las salidas de la Potsdamer Bahnhof y del centro comercial que existe junto a la Haus-Huth todo es un caos de personas, bicicletas, coches y autobuses. La imagen no puede ser más diferente a la Potsdamer Platz que conocimos en Der himmel über Berlin, incluso a la que recordamos en nuestra primera visita a la capital en 1997, cuando el paisaje estaba dominado por un enjambre de grúas que se apresuraban a construir el panorama que se despliega ahora ante nuestros ojos.



Sin embargo, apenas nos alejamos un poco de este punto encontramos algo de calma. Tanto desplazándonos hacia el este en el área de Leipzigplatz, como si nos dirigimos hacia el sur por Stresemannsstrasse. La plaza Leipzigplatz está prácticamente reconstruida en lo que fue su forma original, un octógono. Solamente queda la esquina noreste por edificar para recuperar su antiguo trazado, en el lugar donde estuvieran los antiguos almacenes Wertheim. Este proyecto se ha llamado Leipzigplatz 12, un centro comercial con numerosas franquicias, tiendas y restaurantes internacionales y del que vemos imágenes superpuestas a las vallas de obra. Sobre los bajos comerciales y de restauración viviendas, todo con la pretendida inmaterialidad que parece querer adueñarse del lugar por medio del uso indiscriminado del vidrio.

Aún nos queda una tarea pendiente desde la segunda jornada en Berlín: localizar el lugar exacto en el que Daniel despierta súbitamente convertido en humano al caer sobre su cabeza su propia armadura. Aprovechamos la relativa cercanía de Waldemarstrasse para retomar esta búsqueda, así que nos dirigimos de nuevo hacia el Landwehrkanal, ya que nos resulta fácil orientarnos siguiendo su curso hacia el este. Al llegar a Hallesches Tor nos separamos del curso del canal siguiendo por la calle Gitschinerstrasse.

*Uno de los momentos más interesantes de la película se produce cuando Daniel, transformado ya en hombre, recorre la ciudad de Berlín como en una metáfora del viaje que está haciendo al interior de la esencia humana. En este viaje el protagonista reconoce la ciudad de una manera diferente al tiempo que va descubriendo las nuevas sensaciones físicas que le ofrece su nueva corporeidad humana como colores, sabores, el frío, o las sensaciones de correr o andar. Es una suerte de viaje iniciático, el itinerario hacia su nueva realidad terrenal. Este paseo por la ciudad de Berlín descubre numerosos lugares de la ciudad, en especial un lugar en el que escuchamos parte del poema de Peter Handke Cuando el niño era niño coincidiendo con el paso de Daniel bajo un viaducto del U-bahn mientras al fondo se divisa un gran edificio de viviendas. Camino a Waldemarstrasse descubrimos entusiasmados este lugar, con el edificio de viviendas que sirve de fondo y que se sitúa en la intersección de las calles Wassertorstrasse y Gitschinerstrasse, en el barrio de Kreuzberg. **(4.6)** Nos alegramos enormemente del hallazgo, en parte porque supone por primera vez llegar a uno de los lugares de la película de cuya localización nada sabíamos en un ejercicio de desorientación, desplazándonos por la ciudad más por intuición que siguiendo la ruta*

de nuestro mapa guía. Nos hemos movido de una manera relativamente libre, siguiendo la dirección en la que creemos que encontraremos Waldemarstrasse pero sin ninguna certeza y sin ninguna orientación que no sea meramente instintiva. Recordamos a Walter Benjamin y su frase acerca de la idea de perderse en Berlín que hemos leído durante la preparación del viaje.



Llegamos a la plaza Wassertorplatz, y nos dirigimos al parque que ocupa el antiguo cauce del canal Luisenstädtische que unía el Landwehrkanal con el río Spree, creado en 1852 y que se cegó en 1926. Recorremos el parque en dirección noreste para revisar el único tramo de la calle Waldemarstrasse que no recorrimos anteriormente.

Al llegar a la altura de Waldemarstrasse giramos a la izquierda por esta calle. Al fondo se puede ver una zona en obras con edificios recién construidos y en construcción. Al aproximarnos al final de la calle, donde se une con la calle Luckauerstrasse nos sorprendemos al encontrar por fin el lugar exacto donde Daniel despierta convertido en humano (4.7) . La esquina donde antes se encontraba el muro ahora evidentemente ha desaparecido, pero hay una señal que indica su anterior presencia. Desde allí reconocemos perfectamente la iglesia Kirchengemeinde St. Michael que sirve de fondo en la escena en la que el recién nacido Daniel conversa con unos niños. Estando allí por vez primera se nos ocurre la idea del paralelismo entre la transformación de Daniel y el nacimiento de un ser humano. Como un recién nacido, Daniel despierta de su sueño apacible de manera fortuita y violenta y, aún siendo éste un momento feliz y deseado, las primeras sensaciones humanas que percibe son el dolor del golpe de la armadura en su cabeza y el sabor de la sangre que mana de su herida.

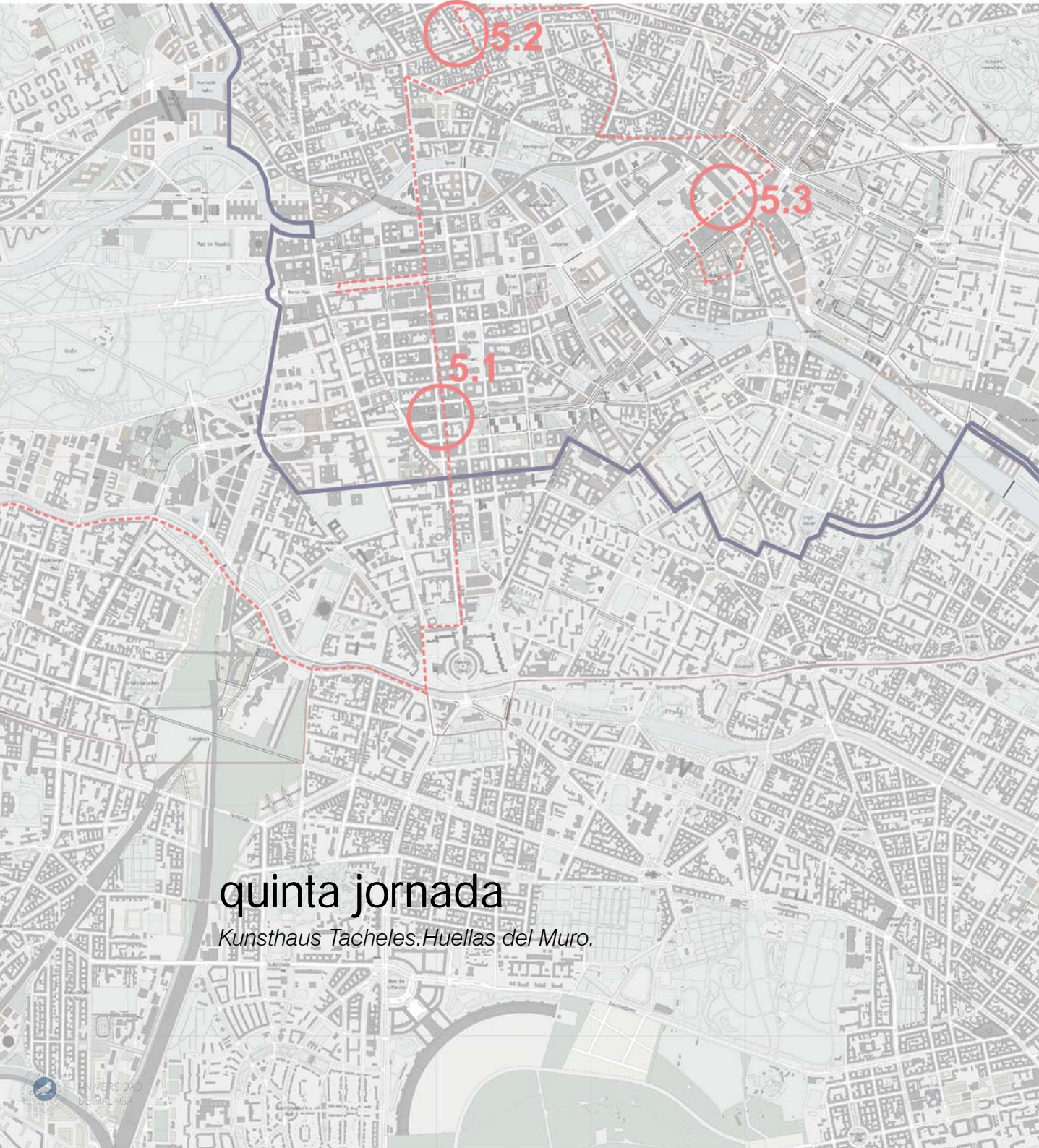


Al final del día nos proponemos llegar a la que puede ser la representación más significativa de un ángel en Berlín, y sin duda la imagen más iconográfica y reconocida de Der himel über Berlin: la Siegestsäule o columna de la Victoria situada en la Grosser Stern o la Gran estrella, en pleno Tiergarten. Volviendo al Landwehrkanal esta vez nos dirigimos en dirección oeste, para subir por Linkstrasse de nuevo hacia la Potsdamer Platz y entrar en el parque atravesando la calle Bellevuestrasse. Recorremos el interior del Tiergarten hasta llegar a la Columna de la Victoria 4.8 y desde allí nos dirigimos al Oeste para reconocer otro de los hitos que se ven en la película cuando están los ángeles observan las ciudad subidos al gran ángel, el campanario de la iglesia Kaiser-Friedrich Gedächtnis en la Händelallee. Volvemos a la avenida 17 de junio y desde allí dirección a Zoologischer-garten donde acaba nuestro itinerario.





516



5.2

5.3

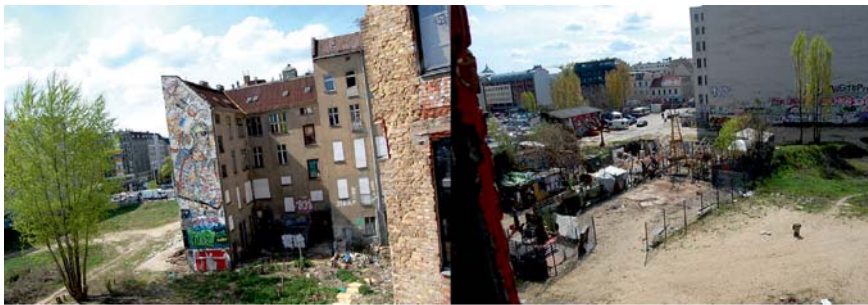
5.1

quinta jornada

Kunsthau Tacheles. Huellas del Muro.

Nos dirigimos hacia el norte de la calle Friedrichstrasse, a la parte más septentrional de la Unter den Linden. Cruzamos el Spree y parece que hemos llegado a otro de los lugares buscados. Una vez pasada la zona más turística y frívola en la que figurantes ataviados con uniformes de soldado custodian el Checkpoint Charlie parece que nos encontrásemos en otra calle. Friedrichstrasse (5.1) es una calle larga que parece ser un muestrario de Berlín.

Tras sobrepasar la sede del Ministerio de Salud, nos sorprende encontrar un vacío con un gran parecido al paisaje de la ubicación del circo de la película de Wenders. Nos sigue resultando increíble que puedan encontrarse lugares como este en pleno centro de Berlín, junto a la sede de un Ministerio. Al otro lado del gran vacío observamos indicios de cierta actividad en un edificio cuya medianera está absolutamente cubierta de pintadas y graffitis.



Continuamos caminando por la Friedrichstrasse hasta llegar a Oranienburgerstrasse y giramos a la derecha para descubrir que el edificio que veíamos desde atrás no es otro que la Kunsthaus Tacheles, la famosa casa-galería okupa mítica entre los artistas y los amantes de la efervescente escena artística alternativa del Berlín de las décadas de 1980 y 1990.

El edificio abrió en 1907 bajo el nombre de Friedrichstraßenpassage para albergar una galería comercial en el distrito judío de la ciudad. Más adelante fue sede de la compañía AEG, del Frente del Trabajo (la organización laboral de los nazis) y hasta cuartel de las SS. En febrero de 1990, cuando estaba prevista su demolición, el edificio fue ocupado por la Iniciativa Artística Tacheles.

Nos adentramos en el edificio para recorrer su interior pero también para poder ver el imponente vacío en el que se encuentra desde los pisos superiores. Aquel lugar es bastante extraño. Subiendo por aquellas oscuras escaleras plagadas de grafitis sobre grafitis se alternan los talleres de artistas venidos de todas partes del mundo y lugares de venta de postales y posters que empiezan a transmitirnos cierto regusto mercantil y turístico.

Tras abandonar la Kunsthaus nos dirigimos dirección norte hacia Bernauerstrasse, una de



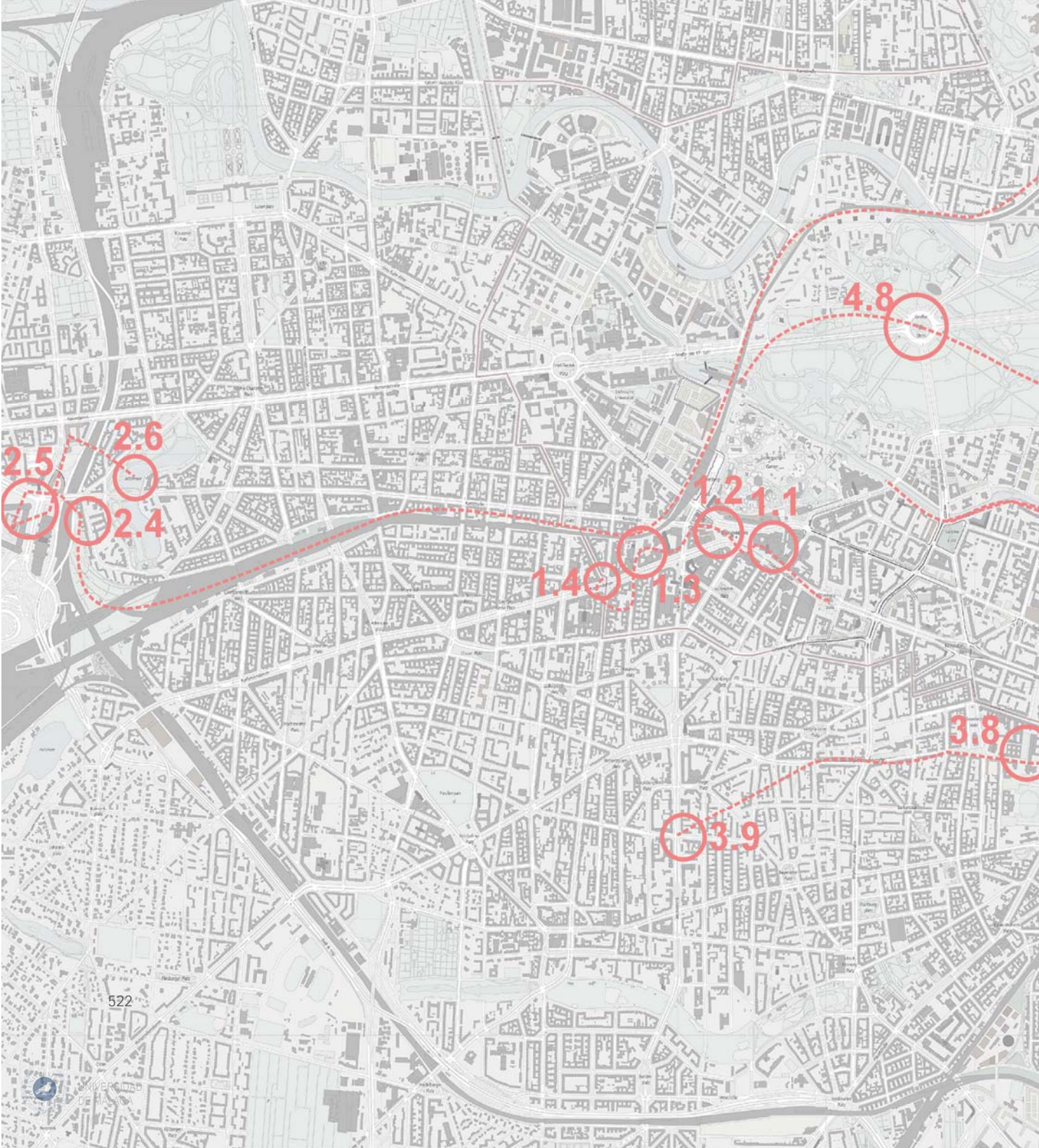
las calles con más protagonismo y simbología en la historia del muro de Berlín. Allí está situado ahora el centro de visitantes del Gedenkstätte Berliner Mauer (Lugar Conmemorativo del Muro de Berlín) (5.2). Se trata de un lugar dedicado a recordar la división de Alemania y las víctimas del muro. En un emplazamiento muy marcado por la presencia de éste, el monumento, aún en construcción, se extenderá en el futuro unos 1,4 km a lo largo del antiguo trazado de la barrera. En este lugar se encuentran los últimos metros del Muro de Berlín que aún conservan la antigua franja divisoria en su espesor original, facilitando una lectura más real de ella que la que nos ofrecen las omnipresentes piezas de prefabricados de hormigón tapizados con graffiti que han pasado a convertirse en piezas coleccionables de museo. Los numerosos restos y huellas son un recuerdo de las antiguas barreras y de los dramáticos sucesos acontecidos en este lugar y permiten comprender mejor la historia de la división de la ciudad.

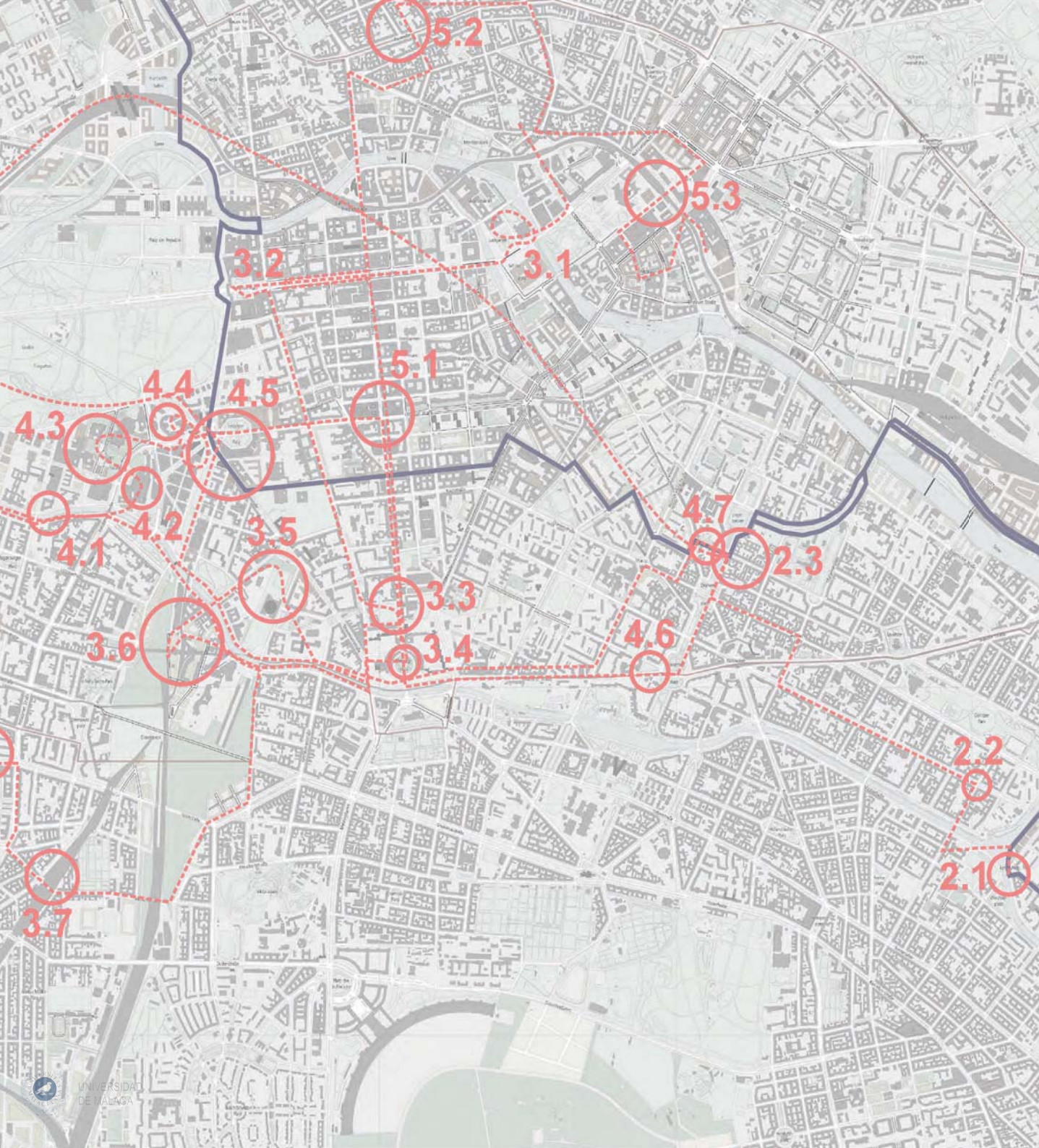
El lugar se extiende a ambos lados de la calle Bernauerstrasse y se encuentra actualmente



en proceso de ampliación. Se han añadido un monumento en memoria de la división de la ciudad y de las víctimas de la dictadura comunista y la Ventana del Recuerdo. El recinto también incluye un templo llamado Capilla de la Reconciliación, levantada sobre los restos de una iglesia construida en 1894 que quedó confinada en la tierra de nadie y que finalmente fue demolida en 1985 por iniciativa de la RDA.

*Volvemos al centro. Antes de comenzar los preparativos para el inminente regreso y como despedida de Berlín recorreremos la Alexanderplatz, **(5.3)** ahora totalmente en obras. Vagamos un buen rato por el otro lado de la ciudad pensando que Der Himmel Über Berlin hubiese sido muy diferente si el Berlín de 1986 no hubiese estado confinado por el muro y Wenders hubiese podido filmar libremente en esta parte de la ciudad por la que ahora caminamos libremente.*







8. Conclusiones y aportaciones



El objetivo de esta tesis no es aportar una visión ambiciosa y total de la ciudad, ni una forma de conocimiento de la misma que sustituya a ninguna existente. Muy al contrario, reivindicamos la idea de ciudad como la adición o superposición de múltiples visiones fragmentarias que propusiera Calvino con *Las Ciudades Invisibles*. La ciudad de los *lugares olvidados* puede ser considerada un factor más en la suma, un estrato basado en el reconocimiento de unos espacios, los *lugares olvidados*, que consideramos sumamente importantes pero a menudo denostados.

Los *lugares olvidados* continúan su existencia al margen de la ciudad intervenida por la tipificación de la ciudad planificada, y quizá en esta marginalidad esté su principal virtud. Se trata de los únicos lugares de la ciudad en los que el paso del tiempo puede ser leído sin ningún tipo de intervención o de alteración intencionada, tal como ocurre en los espacios naturales en los que geólogos o arqueólogos intentan recuperar fragmentos inalterados que les ayuden a conocer mejor la historia del mundo.

1. Es posible reconocer y contar una ciudad a través de sus *lugares olvidados*. Adentrarse en estos espacios es reconstruir la historia urbana a través de fragmentos. En los *lugares olvidados* siempre existe la sensación de que el tiempo se detuvo en un momento dado, y que la observación de los mismos supone la más genuina evocación de la vida ante-

rior a su destierro urbano. Los *lugares olvidados* son vacíos, agujeros, ventanas por las que asomarnos a la historia de una ciudad de manera diferente.

Frente a la Historia *con mayúsculas* y oficial de una ciudad por épocas y estilos, los *lugares olvidados* nos permiten acceder a historias parciales, individuales, fragmentarias. Es posible conocer y narrar la ciudad también a través de sus vacíos, de lugares que han quedado en terrenos de nadie y que viven en la incertidumbre. Lugares que dejan a la vista fragmentos de ciudad que no fueron pensados para ser vistos, y que por ello forman parte de la esfera más íntima de la existencia urbana. Son los vacíos, las medianeras, las huellas, y constituyen una manera de mostrar la vida interior de la ciudad.

Hay muchas maneras de contar o de conocer la ciudad: por la evolución histórica planificada, por sus monumentos o épocas, por sus transformaciones urbanas, como crecimiento continuo o evolución, pero los *lugares olvidados* son vacíos que nos ofrecen la posibilidad de adentrarnos a través de ellos y generar una nueva conexión entre sí. Todos estos puntos neurálgicos generan un nuevo conocimiento fragmentario, y en conjunto dan una lectura de la ciudad particularmente interesante.

La película *Der himmel über Berlin* muestra esta manera de trabajar y nos ofrece un conocimiento paralelo de la ciudad, no completo ni sustituto de los otros, sino sencillamente uno más. No podemos afirmar que conocemos Berlín por haberla visto en la película, pero sí podemos afirmar que la ciudad de los vacíos mostrada por Wim Wenders forma parte de ese otro conocimiento de la ciudad y que también es parte

fundamental de Berlín. Cartografiar las localizaciones de la obra de Wim Wenders tal como eran en 1986 nos ha permitido descubrir y señalar los elementos de Berlín que aún perduran formando parte del conjunto de *lugares olvidados* de la ciudad. Hemos constatado también que estos lugares conservan mejor los valores que les hicieron formar parte del Berlín de Wenders cuanto menor ha sido la intervención sobre ellos. Los que han sido transformados sin entender sus verdaderos valores, han reproducido imágenes anodinas que podría estar en cualquier otro lugar del mundo fabricando un cliché de ciudad.

Como aportación gráfica relacionada con esta conclusión hemos tratado de documentar y dibujar Berlín a través de la selección de los *lugares olvidados* registrados por Wim Wenders en *Der himmel über Berlin*, y con la recopilación de los mismos y posterior elaboración del atlas, hemos descubierto marcas de identidad de la ciudad en cada uno de ellos. De cada uno de los diez lugares seleccionados hemos extraído una cualidad de Berlín, y con todas ellas hemos construido un mapa de cualidades que igualmente pueden ser encontradas en otros lugares de la ciudad. Las medianeras, el vacío, un puente, son elementos que constituyen el paisaje berlinés.

2. Hay una forma de abordar la historia de una ciudad a través de sus vacíos. La recomposición de la ciudad a través de los fragmentos ofrece una visión ampliada de la ciudad. Aplicamos un proceso de investigación a la ciudad que proviene de las teorías de Aby Warburg para el estudio de la Historia del Arte. Los *lugares olvidados* nos hablan de la ciudad y sus fragmentos, y por ello la metodología warburgiana nos ha llevado a la conclusión de que estudiar y leer la ciudad a través de lo incompleto nos brinda nuevas posi-

bilidades para su entendimiento y para el descubrimiento de relaciones ocultas entre tiempos y lugares. Esta investigación pone de relieve el valor de lo fragmentario en un mundo que tiende cada vez más a lo global, un fenómeno que encuentra en los tejidos de nuestras ciudades un terreno propicio para su manifestación frecuentemente a costa de desdibujar aquellos elementos que las definen y diferencian a unas de otras. Esta manera de yuxtaponer los fragmentos que seleccionamos de la ciudad nos facilita la posibilidad de establecer relaciones no lineales de los hechos históricos. Una de las grandes contribuciones del trabajo de Aby Warburg en el Atlas Mnemosyne es la ruptura de la linealidad en la relación espacio-tiempo de la Historia del Arte. Nuestra reconstrucción personal de un *tableau* para ofrecer otra lectura de la ciudad está basada en este mismo método, tratando de romper con la visión cronológica y de contigüidad para yuxtaponer distintos espacios de la ciudad entre los que establecer relaciones ocultas, como Piranesi hizo en su grabado de la Roma antigua.

Hemos construido un *tableau* de Berlín a modo de ensayo y conclusión de nuestra visión de la ciudad. Proponemos este método para el estudio de cualquier ciudad porque como ya hemos explicado con los fragmentos componemos una visión global pero nunca concluida, abierta a una nueva transformación o aportación. Creemos que esta puede ser una aportación de esta investigación al estudio de la ciudad contemporánea.

Recorrer la ciudad de los *lugares olvidados* y establecer un dibujo de la misma a través de ellos supone poner atención a lo aparentemente sin interés, a aquello no visible pero que constituye una parte fundamental de la ciudad. Registrar un lugar de la ciudad aparentemente sin importancia nos per-

mite reconstruir estratos olvidados que no se ven registrados habitualmente.

La ciudad de los *lugares olvidados* es un microcosmos, mundos dentro de mundos, ciudades dentro de ciudades, un territorio sin límites ni reglas establecidas, sin orden ni control a no ser el arte de la imaginación, la proximidad y las cualidades táctiles de la memoria. Los lugares olvidados nos hablan de la complejidad inagotable de las cosas dentro de las cosas. Sólo la materialidad tiene el poder misterioso de darles forma. Así, adentrarse en ellos es como llegar a una ciudad en la que quedan siempre puertas por abrir. O mejor dicho, un mundo donde todo puede transformarse o verse como un *lugar olvidado* –una medianera, un vacío en el interior de una manzana, un solar abandonado, un espacio residual...- como si la verdadera vida de la ciudad estuviese siempre en otra parte. Un verdadero *lugar olvidado* ha de significar muchas cosas. Cuanto más verdadero, más significados contendrá. Junto al mundo que vemos y podemos tocar y conocer, el mundo visible que nos rodea, está el mundo escondido, formado por todo lo que vive más allá de la razón planificada y ordenada de la ciudad. Paradójicamente, cuanto más nos adentremos en los *lugares olvidados* de la ciudad, más cerca nos encontraremos de casa.

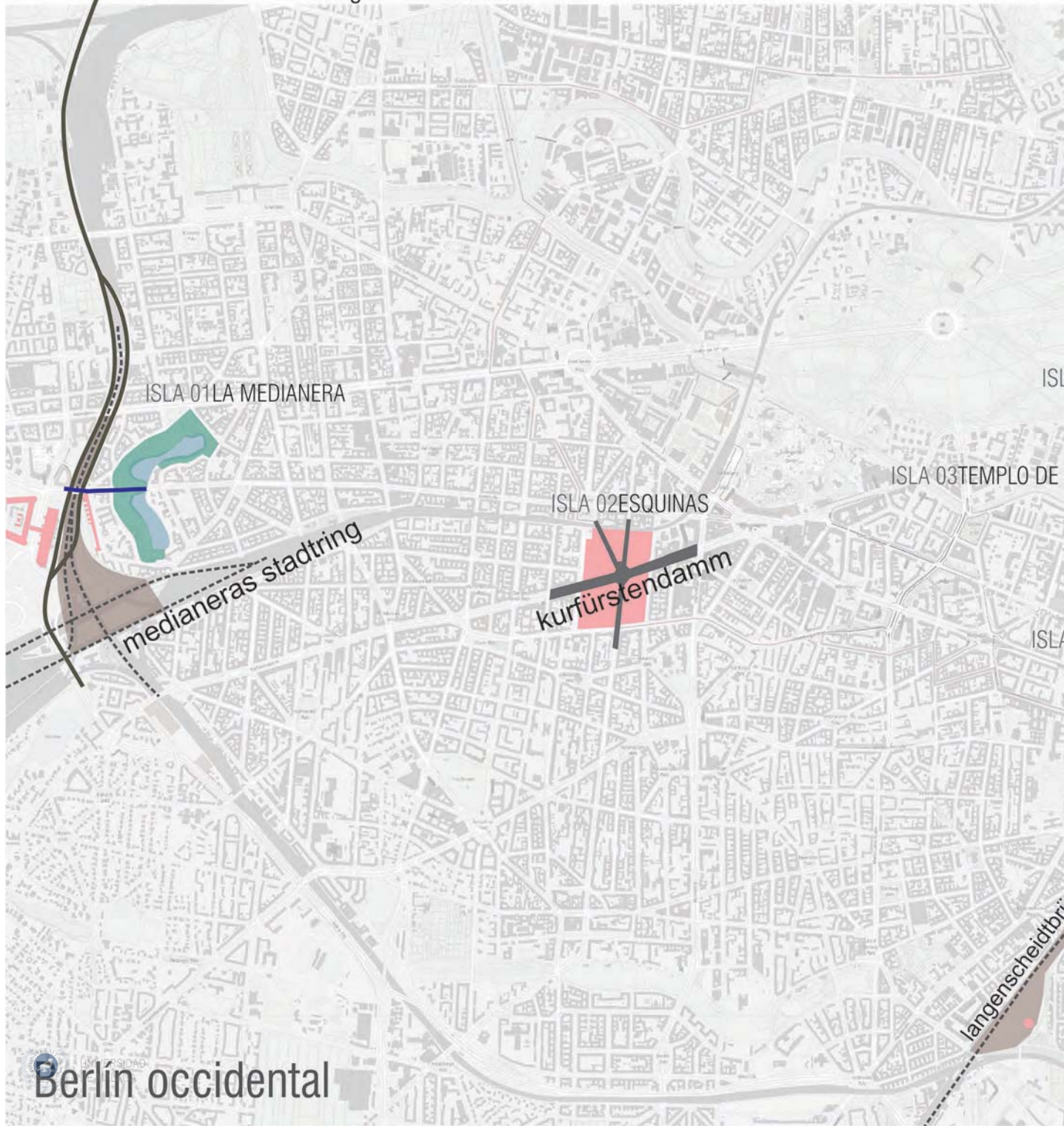
3. Ello nos lleva a una nueva conclusión: los *lugares olvidados* no son independientes. Es posible establecer una relación entre estos lugares. Los estratos del pasado urbano que vemos en estos agujeros, la otra ciudad que nos muestran sin tapujos es la misma, la que discurre entre unos y otros subducida bajo la trama superpuesta de la ciudad organizada.

El itinerario como instrumento para registrar los *lugares olvidados* dibuja una ciudad diferente a la de otros mapas. Una ciudad que representa el ritmo de la sorpresa y el legado del pasado. Es una ciudad para ser descubierta más que para ser investigada, una ciudad que se dibuja sobre un plano vivo que se transforma a cada paso, cada nuevo trayecto. Una ciudad abierta y nunca concluida.

Terminamos este texto con la profunda convicción de que es posible actuar sin acabar con los *lugares olvidados*. De hecho, estos espacios pueden ser soporte y punto de apoyo en el trabajo del arquitecto sobre la ciudad. Redescubrir algunos lugares como Dalston Mill o estudiar algunas intervenciones del Land art en Manhattan nos ha desvelado que el proyecto intersticial en la ciudad, anónimo, callado y pequeño, hace mucho más por su habitabilidad que los ambiciosos proyectos arquitectónicos o urbanísticos como la megalómana transformación de la Potsdamer Platz berlinesa presidida por el edificio de una gran multinacional. Los lugares olvidados son espacios llenos de energía donde la ciudad se nos ofrece de una manera abierta y sugerente, y el hecho de aceptar este ofrecimiento y saber reconocerla en estos fragmentos constituyen una materia prima fundamental con la que abordar el proyecto. Los *lugares olvidados* son lugares en los que la destrucción es sólo aparente. Los *lugares olvidados* componen un paisaje intermedio entre la construcción y la reconstrucción.

Paradójicamente, los *lugares olvidados* son discontinuidades urbanas en las que la ciudad se resiste a ser olvidada. Es fundamental por tanto para una ciudad no borrarlos y mantenerlos vivos.

Plano de Berlín. Lugares Olvidados



ISLA 01 LA MEDIANERA

ISLA 02 ESQUINAS

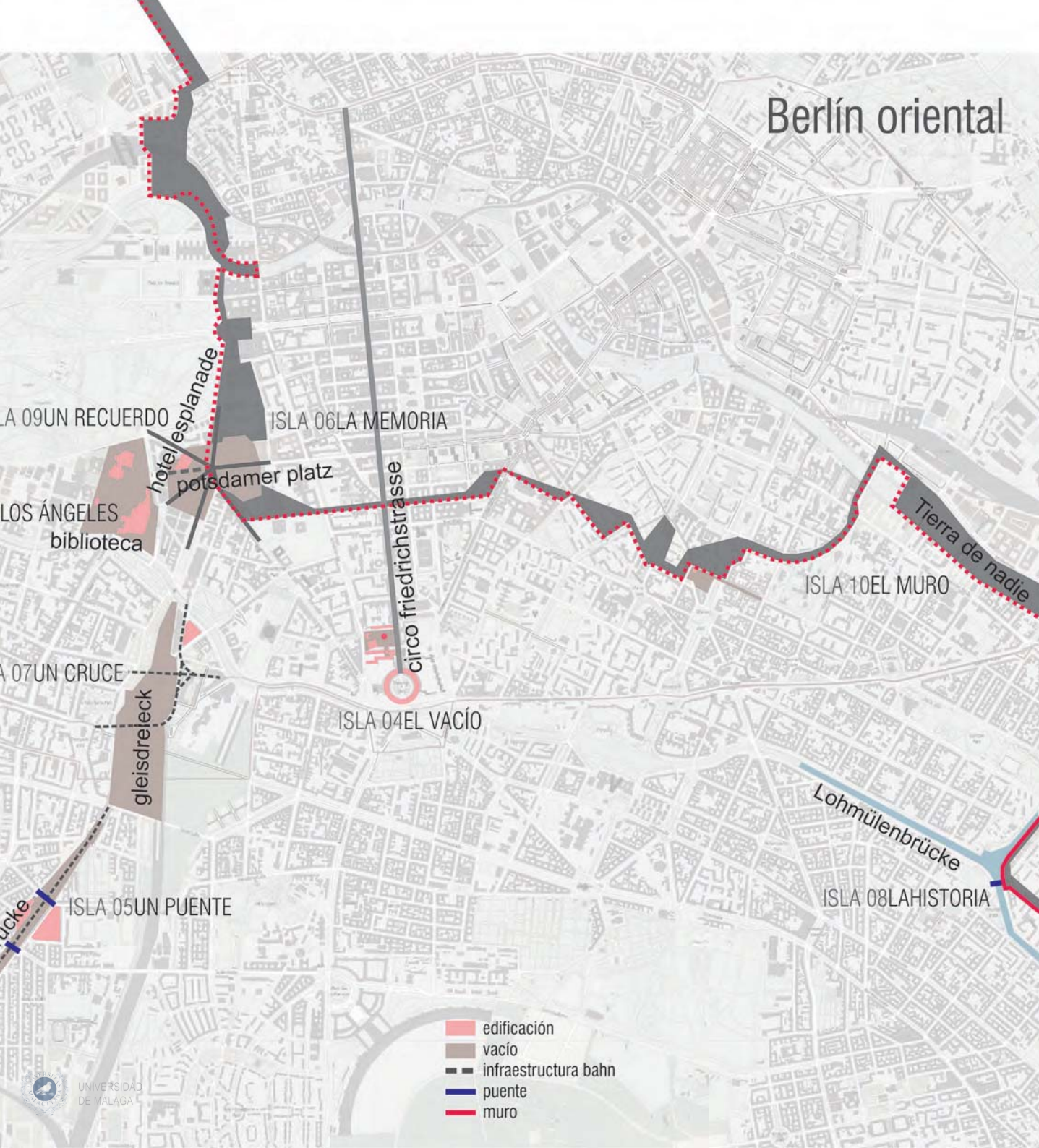
ISLA 03 TEMPLO DE

medianeras stadtring

kurfürstendamm

langenscheidtbr

Berlín oriental



Plano de Berlín. *Lugares y palabras*

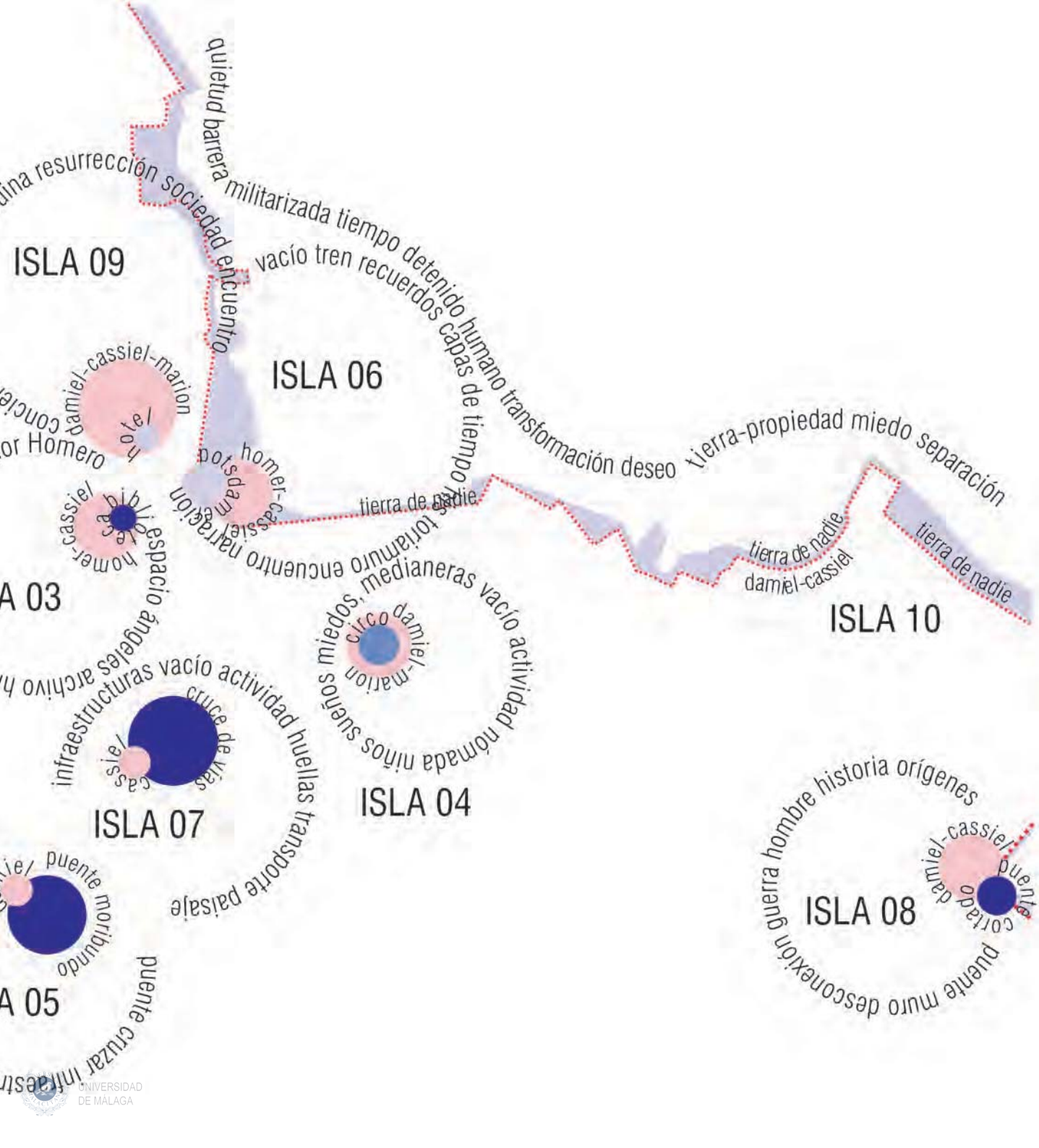


Grado de transformación del lugar (1987-2012)

- Bajo
- Medio
- Alto (Lugar desaparecido)

Personajes de la película relacionados con el lugar

Radio de influencia en la ciudad



una resurrección

ISLA 09

daniel-cassiel-marion
 hotel
 concluir
 por Homero

ISLA 03

infraestructuras
 archivos
 ángel
 cruces
 de las
 vías

ISLA 05

puente cruzar
 infraestructuras

quietud
 barrera
 sociedad
 encuentro

ISLA 06

homer-cassiel
 teatro
 narración
 encuentro

ISLA 04

niños sueños
 medianeras
 vacío actividad
 nomada

ISLA 08

puente muro desconexión
 guerra hombre historia orígenes
 cortado
 daniel-cassiel
 puente

ISLA 10

tierra de nadie
 tierra de nadie
 tierra de nadie
 tierra-propiedad miedo separación

vacío tren recuerdos
 tiempo detenido humano transformación deseo
 capas de tiempo



LA MEDIANERA



02



ESQUINAS

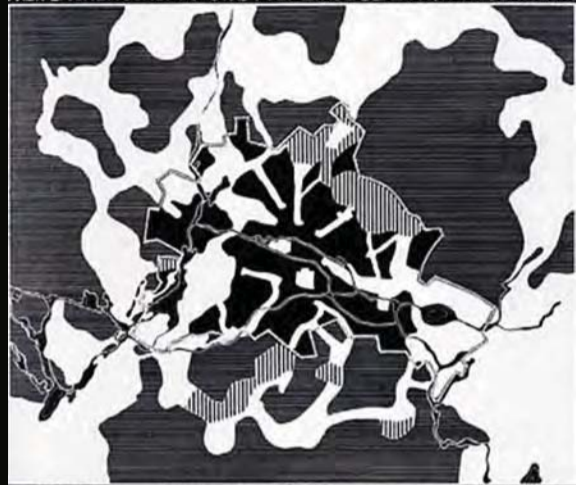


04



EL TEMPLO DE LOS ÁNGELES

FREIFLÄCHENSHEMA STADTGEMEINDE BERLIN UMGEBEND. ZONE



ALLGEMEINE FREIFLÄCHEN, LANDWIRTSCHAFTL. GEBIET MIT EINGESTREUT. EINZELGEBÄUDEN, BERLIN IM NOV. 1929, AMT FÜR STADTPLANUNG

Medianeras que son memoria y recuerdos. Otras aparecen flanqueando los vacíos creados por el paso de las infraestructuras. Las esquinas se convierten en chaffanes en los cruces de caminos, y a veces se vacían dejando ver el interior de la manzana. Un vacío dejado por una tierra de nadie. El vacío reconocido como espacio vertebrador de un territorio.

- 01. Bernauerstrasse. Memorial del muro.
02. Medianera en Kopengahenerstrasse junto a las vias del S-bahn.
03. Esquina vaciada en Sonnenallee con Weichselstrasse.
04. Parque en la antigua Tierra de nadie (Bernauerstrasse).
05. Jansen-Plan. Sistema de espacios libres (Proyecto ganador concurso el Gran Berlin, 1920).
06. Wienerbrücke. Berlin, 1986.
07. Puento sobre el río Passaic. Robert Smithson.
08. Mühlenhammbrücke. 1954.
09. Ostpreussenbrücke. 2012.
10. Schlossbrücke. Dibujo del proyecto de Friedrich Schinkel.
11. Plano de Berlin y Colln en 1270.
12. Libro sobre la trilogia de Berlin de David Bowie (Héroes). Anuncio concierto Nick Cave en Berlin. Portada del disco The wall de Pink Floyd, 1987.
13. Grabado de Roma de Giovanni Battista Piranesi.
14. Fotograma de la película Germania anno zero.
15. Playground, Amsterdam. Aldo van Eyck.
16. Grúas en el área de Potsdamer Platz, Berlin, 1997.
17. Fachada norte del Sony Center con los restos del hotel Esplanade en su interior.
18. Fotograma de la película Germania anno zero.
19. Fotograma de la película Der himmel über Berlin. Mujer sacudiendo alfombra.
20. Vista interior de única cruja en pie en solar en calle Carrión, Málaga, 2011.
21. Vacio con viviendas en ruina. Traseras de calle Victoria, Málaga, 2011.
22. Obra de Gordon Matta-Clark.
23. Paseo paralelo al Landwehrkanal, anteriormente ocupado por el muro.
24. Fotograma de la película Germania anno zero.



EL VACÍO

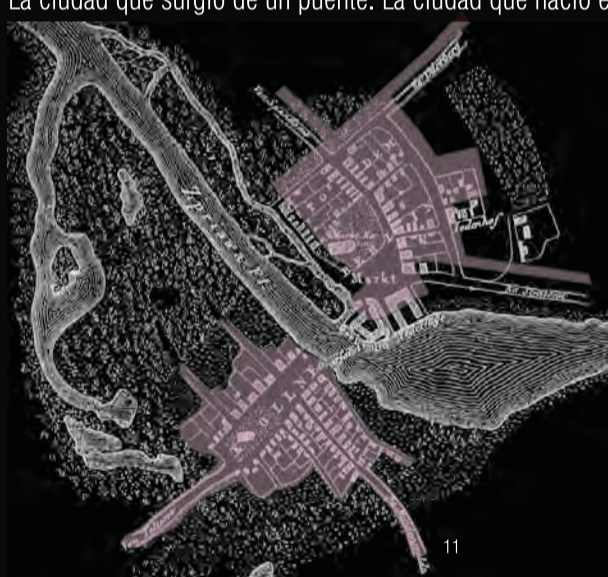


07



UN PUENTE

La ciudad que surgió de un puente. La ciudad que nació en un puente



- 1925 Die sinfonie der Grosstadt, Walther Ruttmann, 1927
Hampa. Berlin Alexanderplatz-Die Geschichte Franz Biberkopfs, Phil Jutzi, 1931
1945 Germania, anno zero, Roberto. Rossellini, 1948
Berlin Express, Jacques Tourneur, 1948
1965 Christiane F - Wir Kinder From Bahnhof Zoo, Uli Edel, 1981
1985 Berlin - Ecke Bundesplatz (documental), Hans-Georg Ullrich, 1986
Der himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987
2005 Berlin is in Germany, Hannes Stohr, 2001
Good bye Lenin!, Wolfgang Becker, 2003
2012 Berliner Tagebuch, Rosemarie Blank, 2012
This Ain't California, Marten Persiel, 2012



12



LA MEMORIA

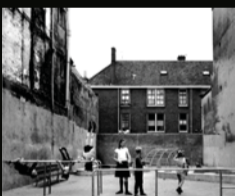
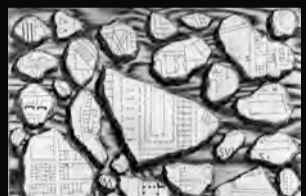


UN CRUCE

Una ciudad que nace de la ruina, y que vuelve a surgir incompleta, esperando vivir lo cotidiano entre escombros. Una ciudad que se niega a ser acabada, nunca terminada, siempre viva en la que el cine, la música y las artes encuentran un lugar idóneo para manifestarse... un lugar en el que nadie se siente fuera de casa porque siempre ha sido una ciudad en construcción.



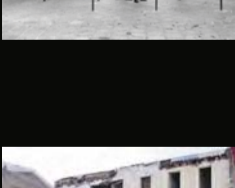
LA HISTORIA



16



UN RECUERDO



17



EL MURO



22



24



BIBLIOGRAFÍA





Vacíos, itinerarios y paisaje:

1. AA.VV., *Arquitectura y construcción, el paisaje como argumento*, Amadeo Ramos Carranza, colección Ensayos para un nuevo hábitat urbano vol. 1, Rosa María Añón Abajas, directores, edit. Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2009
2. AA.VV., *Large parks*, Princeton Architectural Press. New York, 2007
3. AA.VV., *La naturaleza en la ciudad: lugares y procesos*, COLECCIÓN Ciudades, vol. 12, ÁLVAREZ MORA, Alfonso [director], edit. Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid (Secretariado de Publicaciones e Intercambio), Valladolid, 2009
4. AA.VV., *La construcción social del paisaje*, colección Paisaje y teoría, vol. 1 NOGUÉ, Joan (editor), edit. Biblioteca Nueva, Madrid, 2009
5. AA.VV. *Paisaje y arte*, colección Lecturas de paisaje, MADERUELO Javier (director), edit. Abada, Madrid, 2007
6. AA.VV., *Radical nature: Art and Architecture for a changing planet 1969-2009*, edit. Barbican Art Gallery, London, 2009. Catálogo publicado con motivo de la exposición homónima celebrada en la Barbican Art Gallery de Londres del 19 de junio al 18 de octubre de 2009
7. AA.VV., *Territories: from landscape to city*, DIEDRICH, Lisa (editor), edit. Birkhäuser, Basel, 2009
8. BANHAM, Reyner. *Los Angeles: the architecture of four ecologies*, edit. University of California Press. Berkeley 2001
9. CARAPINHA, Aurora et al. *On site: arquitectura del paisaje en Europa*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2009
10. CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*, colección Land&Scape Series, vol. 1, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2007
11. CERTEAU, M. de, *La Invención de lo Cotidiano 1 y 2. El arte de Hacer*, edit. Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, México, 2000
12. GALÍ IZARD, Teresa. *Los mismos paisajes: ideas e interpretaciones*, colección Land&Scape series vol. 4, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2006

13. GALOFARO, Luca. *Artscares: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, colección Land&Scape Series, vol. 3, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2007
14. HOLDEN, Robert. *Nueva arquitectura del paisaje*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2003
15. HOUGH, Michael. *Naturaleza y ciudad: planificación urbana y procesos ecológicos*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2004
16. LAILACH, Michael, 1969- *Land art*, colección Back to visual basics, edit. Taschen, Köln, 2007
17. LEFAIVRE, Liane. *City play: ground-up city , play as a design tool*, edit. 010 publishers, Rotterdam, 2007
18. MAROT, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, colección Land&Scape Series, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2006
19. MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel, *Tiempos de Central Park Sevilla*, colección Textos de Doctorado-Serie Arquitectura, vol. 40, edit. Secretariado de publicaciones (Universidad de Sevilla), Sevilla, 2011
20. MCHARG, Ian L. *Proyectar con la naturaleza*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2000
21. RAQUEJO GRADO, Tonia. *Land art*, colección Arte hoy, vol. 1, edit. Nerea, San Sebastián, 2003
22. SHAPIRO, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and art after Babel*, edit. University of California Press, Berkeley, 1995
23. SMITHSON, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, colección GG mínima, edit. Gustavo Gili, Nueva Jersey, Barcelona, 2006
24. SPIRN, Anne Whiston, *The language of landscape*, edit. Yale University Press, New Haven, Conneticut, 1998
25. STEEMBERGEN, Clemens, *Composing landscapes: analysis, tipology and experiments for design*, edit. Birkhäuser, Basel, 2008
26. TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*, edit. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2001

Arquitectos, artistas y literatura:

27. ALLEN, Stan [et al.], *Tras el rastro de Eisenman*, colección Arquitectura, edit. Akal, Madrid, 2006
28. AA.VV., *Otras 'naturalezas' urbanas: arquitectura es (ahora) geografía*, edit ACTAR-Espai d'Art Contemporani de Castelló, Valencia, 2001
29. BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys múltiples*, edit. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2008
30. MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark 1943-1978*, Gloria Moure [comisaria exposición], edit. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006
31. BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal; Los paraísos artificiales; El spleen de París (1821-1867)*, edit. Bruguera, Barcelona, 1973
32. BENJAMIN, Walter. *El narrador*, edit. Metales pesados, Santiago de Chile, 2008
33. BENJAMIN, Walter. *Obras*, edit. Abada editores, Madrid, 2007
34. CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*, edit. Siruela, Madrid, 1998
35. CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza conversaciones con Valdemar Cruz*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2007
36. FLECK, Brigitte, *Álvaro Siza*, edit. Akal, Madrid, 2004
37. HANDKE, Peter. *El peso del mundo: un diario (Noviembre 1975 - Marzo 1977)*, colección Laia literatura, edit. Laia, Barcelona, 1984
38. HEJDUK, John. *Víctimas* COLECCIÓN de arquitectura, vol. 27, edit. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1993
39. HILBERSEIMER, Ludwig, *La arquitectura de la gran ciudad*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1999
40. WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiografía: 1867-(1943)*, colección Biblioteca de arquitectura vol.7, edit. Croquis, Madrid, 2004
41. ROUSSEL, Raymond. *Locus solus*, edit. Seix Barral, Barcelona, 1970

42. KOOLHAAS, Rem, *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2006
43. MEDINA, Cuauhtémoc, et al, *Francis ALYS*, colección Contemporary artists, edit. Phaidon Press, London, New York, 2007
44. MUNDY, Jennifer, *Duchamp, Man Ray, Picabia*, edit. Tate, London, 2008
45. RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino y Sonetos a Orfeo*, edit. El Cid Editor, Argentina, 2004
46. RILKE, Rainer María, *Poesías*, edit. El Cid Editor, Argentina, 2004
47. SANDER, August. *Retratos: la mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX*: [catálogo de exposición], colección Fundación Santander Central Hispano, edit. La Fábrica, Madrid, 2002
48. SIZA VIEIRA, Álvaro, *Imaginar la evidencia*, colección Lecturas de Arquitectura, edit. Abada, Madrid, 2003
49. SIZA VIEIRA, Álvaro [et al], *Las ciudades de Álvaro Siza*, Carlos Castanheira (editor), edit. Talis, Madrid, 2002
50. SMITHSON, Alison Margaret, *Cambiando el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2001
51. SMITHSON, Peter, *Peter Smithson: conversaciones con estudiantes: un espacio para nuestra generación*, SPELLMAN, Catherine y UNGLAUB, Karl (editores), Gustavo Gili, Barcelona, 2004
52. SMITHSON, Alison and Peter, *From the house of the future to a house of today*, Dirk van den Heuvel and Max Risselada (editores), edit. 010 publishers, Rotterdam, 2004
53. SOLÁ-MORALES, Ignasi. *ANYPLACE. Los artículos de Any*, edit. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009
54. SYRING, Eberhard y KIRSCHENMANN, Jörg, *Hans Scharoun, 1893-1972: proscrito de la modernidad*, edit. Taschen, Köln, 2007
55. VAN EYCK, Aldo, *Writings*, Vincent Ligtelijn y Francis Strauven (editores), edit. Sun cop., Amsterdam, 2008
56. VAN EYCK, Aldo, *Works*, Vincent Ligtelijn (editor), edit. Birkhäuser, Basel, 1999
57. ZUAZNABAR, Gillermo, *Juan Navarro Baldeweg: Conversaciones con estudiantes*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2011

Teorías y escritos:

58. AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, colección Cla.de.ma. Antropología, edit. Gedisa, Barcelona, 2005
59. AA.VV. *Verb Connection: la condición cambiante de la ciudad, la arquitectura, el urbanismo; generación de actividad, que vincula físicamente programas, personas y usos*, colección Architecture boogazine, vol. 3, edit. Actar, Barcelona, 2004
60. AA. VV., *Post-it city = ciutats ocasionals = ciudades ocasionales = ocasional urbanities*, Catálogo de la exposición, Martí Peran (director), edit. Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, Barcelona, 2009
61. AA.VV. *Teorías de la arquitectura: memorial Ignasi de Solà-Morales*, Josep María Montaner, Fabián Gabriel Pérez (editores), edit. Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2003
62. AA.VV. *Wrong site: arte y globalización*, edit. Artedardo-Fundación Luis Seoane, Santiago de Compostela, 2008
63. BURUCÚA, J. E. *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, edit. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2003
64. CERASI, Maurice, *El espacio colectivo de la ciudad: construcción y disolución del sistema público en la arquitectura de la ciudad moderna*, Colección de urbanismo, vol. 11, edit. Oikos-Tau, Barcelona, 1990
65. CHOAY Françoise [et al.], *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, colección Conferències ETSAB, vol. 7, MARTÍN RAMOS Angel (editor), edit. Universitat Politècnica de Catalunya-Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 2004
66. CLEMENT, G., *Manifiesto del Tercer Paisaje*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2007
67. DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, 1967, edit. Pre-textos, Valencia, 2003
68. DELEUZE, Gilles, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, colección Pre-textos ensayo, vol. 94, edit. Pre-textos, Valencia, 2006

69. GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*, colección Estudios Universitarios de Arquitectura, vol. 9, edit. Reverté, Barcelona, 2006
70. GREGOTTI, Vittorio, *Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación*, edit. Península, Barcelona, 1993
71. HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, edit. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002
72. ITO, Toyo, *Arquitectura de límites difusos*, colección GG mínima, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2007
73. JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, colección Paidós Studio, vol. 83, edit. Paidós, Barcelona, 2002
74. JELLICOE, Geoffrey, *El paisaje del hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2004
75. KLEE, Paul, *Teoría del arte moderno*, colección Perenne, edit. Cactus, Buenos Aires, 2007
76. KOOLHAAS, Rem [et al.], *Mutaciones*, edit. Actar, Barcelona, 2000
77. LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A., *Rescaldos del Tiempo: Una Exploración Pluridisciplinar de La Crisis de la Representación del Tiempo en Ciencia y Narrativa*. Tesis doctoral Universidad Complutense, Madrid, 2002
78. MATEO, Josep Lluís. *Textos instrumentales*, Albert Ferré (editor), edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2007
79. PINCUS-WITTEEN, Robert [et al.], *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Darío Corbeira (editor), edit. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000
80. PIZZA, Antonio y PLA, Maurici, *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, colección Arquitect, vol. 26, edit. UPC, Barcelona, 2002
81. QUETGLAS, Josep, *Pasado a limpio I y II*, colección Pre-textos de arquitectura, vol. 576 Carles Muro, Inés de Rivera y Ton Salvadó (editores), edit. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 2002
82. RICOEUR, Paul, *Historia y verdad*, colección Ensayos, vol. 25, edit. Encuentro, Madrid, 1990
83. SCHLÖGEL, Karl, *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*, colección Biblioteca de ensayo-Serie Mayor, vol. 55, edit. Siruela, Madrid, 2007
84. SLOTERDIJK, Peter, *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*, colección Biblioteca de ensayo-Serie mayor vol. 57, edit. Siruela, Madrid, 2007

Mapas y atlas. Dibujar el mundo:

85. ÁBALOS, Iñaki. *Atlas pintoresco, vol. 1: El observatorio, vol. 2: Los viajes*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2005-2008
86. AA.VV. *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones*, César Rendueles y Ana Useros, (comisarios exposición), edit. Círculo de Bellas Artes- Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2011
87. CAPEL SÁEZ, Horacio, *Dibujar el mundo: Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*, colección Arquitectura. Teoría, vol. 6, edit. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001
88. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* edit. MNCARS, Madrid, 2010
89. DIEGO OTERO, Estrella de, *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de occidente*, edit. Siruela, Madrid, 2008
90. HARMON, Katherine A, *The map as art: contemporary artists explore cartography*, edit. Princenton Architectural Press, New York, 2009
91. HARMON, Katharine A. *You are here: personal geographies and other maps of the imagination*, edit. Princeton Architectural Press, New York, 2004
92. JAKOB, Michael, *El jardín y la representación: pintura, cine y fotografía*, colección La Biblioteca Azul-Serie mínima, vol. 28, edit. Siruela, Madrid, 2010
93. ROSENBERG, Daniel, *Cartographies of time: [a history of the timeline]*, edit. Princeton Architectural Press, New York, 2010
94. SERRES, Michel, *Atlas*, colección Teorema-Serie menor, edit. Cátedra Madrid, 1995
95. TUFTE, Edward R., *The Visual Display of Quantitative Information*, edit. Graphics Press, Chesire, 1986
96. TUFTE, Edward R., *Envisioning Information*. edit. Graphics Press, Chesire, 1990
97. TUFTE, Edward R., *Beautiful Evidence*. edit. Graphics Press, Chesire, 2006

Berlín

98. AA.VV., *Berlín, Siempre en vanguardia*, nº 26 (marzo y abril 2012) edit. revista altaír, Barcelona
99. AA.VV. Revista Quaderns nº 176 (enero-febrero-marzo 1988), edit. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona
100. AA.VV. Revista Quaderns nº 177 (enero-febrero-marzo 1988), edit. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona
101. BENJAMIN, W., *Calle de dirección única*, edit. ABADA, Madrid, 2011
102. BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara. Madrid, 1990
103. DARBY, David, *Photography, Narrative, and the Landscape of Memory in Walter Benjamin's Berlin*, en revista Germanic Review, 75:3 (2000: Summer) p.210
104. DÖBLIN, Alfred, *Berlín Alexanderplatz: die geschichte vom Franz Biberkopf*, edit. Deutscher Taschenbuch, München, 1965
105. GAINHAM, Sarah, *City on Leave: A History of Berlin, 1945-1962*, en revista Spectator, 7037 (1963: May 10) p.608
106. GARCÍA ROIG, José Manuel, *Berlín: Arquitectura y ciudad en los últimos cien años (1910-2009). Permanencias y transformaciones en el área central de la ciudad*, en revista Cuaderno de notas nº 12, (julio 2009) pp. 95-118
107. HESSEL, Franz. *Paseos por Berlín*. Editorial Tecnos. Madrid, 1997
108. JELAVICH, Peter, *The Berlin Jubilee: Which History to Celebrate?*, German Politics and Society, 12 (1987:Oct.) p.11
109. PETROPOULOS, Jonathan, *Berlin's Cultural History: Making the "Weltstadt" Accessible*, en revista German Politics and Society, 23 (1991: Summer) p.62
110. SCHMIDT, ALBERT J., *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, en revista Journal of Social History, 33:3 (2000: Spring) p.730

Cine:

111. AA.VV., *A Danish Journal of Film Studies*, Richard Raskin (editor), nº 8, (diciembre 1999), edit. Department of Information and Media Studies, University of Aarhus, Dinamarca
112. AA.VV. *El cielo sobre Wenders*, T. Camiñas y C. Rodríguez Fuentes (coordinadores), edit. Luces de gálibo, Girona, 2011
113. COOK, Roger F. y GEMÜNDEN, Gerd, *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, edit. Wayne State University Press, Detroit, 1997
114. GARCÍA ROIG, Manuel y MARTÍ ARÍS, Carlos, *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, colección Arquia. Temas, vol. 24, edit. Fundación Caja de Arquitectos, / Manuel García Roig y Carlos. Barcelona, 2008
115. KOLKER, Robert Phillip y BEICKEN, Peter, *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, edit. Cambridge University Press, Nueva York, 1993
116. MARTÍ ARÍS, Carlos, *Silencios elocuentes*, colección Materiales de arquitectura moderna. Ideas, vol. 3. edit. UPC, Barcelona, 2002
117. ROSSELLINI, Roberto, *Alemania, año cero (Germania, anno zero)* / guión R. Rossellini, Max Kolpé y Carlo Lizzani producción: Alfredo Guarini, publicación Suevia, Madrid, 2008
118. RUTTMANN, Walter, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin, die Sinfonie der Großstadt)*, guión, Karl Freund, Carl Mayer, Walter Ruttmann, publicación Tribanda, Barcelona, 2006
119. WENDERS, Wim, *El acto de ver. Textos y Conversaciones*, Colección La memoria del cine, edit. Ediciones Paidós, Barcelona, 2005
120. WENDERS, Wim, *Alicia en las ciudades (1974)*, película dirigida por Wim Wenders, Fnac-Avalon, Madrid, 2008
121. WENDERS, Wim, *El cielo sobre Berlín-Himmel über Berlin (1987)* película dirigida por Wim Wenders; guión, Peter Handke y Wim Wenders. Versión remasterizada supervisada por Wim Wenders, Filmax, Barcelona, 2003
122. WENDERS, Wim, *El estado de las cosas (1975)*, película dirigida por Wim Wenders, Fnac-Avalon, Madrid, 2008
123. WENDERS, Wim, *iTan lejos, tan cerca!*, película dirigida por Wim Wenders, Alemania, 1993

Wenders, Handke y Der himmel über Berlin-El cielo sobre Berlín:

124. MARTIN BRADY, Joanne Leal, *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*, edit. Rodopo, Amsterdam, 2005

I. Escritos sobre Der himmel über Berlin -El cielo sobre Berlín

125. CALDWELL, DAVID, *Handke's and Wenders's Wings of Desire: Transcending Postmodernism*, en revista *German Quarterly*, vol. 64:1 (1991: Winter) p.46

126. CALTVEDT, Les, *Berlin Poetry: Archaic Cultural Patterns in Wenders's Wings of Desire*, en revista *Literature/Film Quarterly*, vol. 20:2, (1992) p.121

127. COOK, Roger, *Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wenders' Wings of Desire*, en revista *Germanic Review*, vol. 66:1, (1991: Winter) p.34

128. EHRlich, Linda C., *Mediations on Wim Wenders's Wings of Desire*, en revista *Literature/Film Quarterly*, vol. 19:4, (1991) p.242

129. GEIST, Kathe, *West Look East: The Influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke*, en revista *Art Journal*, vol. 43:3, (1983: Fall) p.234

130. GROSHOLZ, Emily, *Angels, Language and the Imagination: A Reconsideration of Rilke's Poetry*, en revista *Hudson Review*, vol. 35:3, (1982:Autumn) p.419

131. KOEPNICK, LUTZ P., *Negotiating Popular Culture: Wenders, Handke, and the Topographies of Cultural Studies*, en revista *German Quarterly*, vol. 69:4, (1996) p.381

132. PERLMUTTER, Ruth, *Wenders Returns Home on Wings of Desire*, en revista *Studies in the Humanities*, vol. 20:1, (1993: June) p.35

133. ROGOWSKI, Christian, *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, en revista *German Politics and Society*, vol. 29, (1993: Summer) p.170

134. WENDERS, Wim y HANDKE Peter, *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*, Frankfurt, 1992

135. WENDERS, Wim, *An attempted description of an indescribable film (1986)*, in *The Logic of Images*, edit. Faber & Faber, London, 1991

Bibliografía

136. WENDERS, Wim, *Emotion Pictures. Reflections on the Cinema*, edit. Faber & Faber, London, 1989

II. Entrevistas a Wim Wenders sobre *Der himmel über Berlin* -El cielo sobre Berlín

137. AMETTE, Jacques-Pierre, *La tristesse des anges*, Le Point no 783 (21 sept 1987), p. 109

138. ANDREW, Geoff, *Host of Angels*, Time Out (June 22-29, 1988), pp. 24-25

139. ANTOCCIA, Luca, *Il quotidiano della storia nella metafora degli angeli*, Cinema nuovo (January-February 1988), pp. 5-7

140. ANTOCCIA, Luca, *Talking with Angels, Films & Filming* 407 (August 1988), pp. 16-18

141. BERGALA, Alain, *Written in the West*, Cahiers du cinéma 400 (October 1987), pp. 93-99

142. CIMENT, Michel and Hubert Niogret, *Entretien avec Wim Wenders*, Positif 319 (September 1987), pp. 9-15

143. DONOVAN, Francis, Wim Wenders. *Le cinéma européen existe comme langage*, Cinéma 88 supplément au no 448 (29 June-9 July 1988), pp. 10-15

144. FULLER, Graham, *Angel Heart*, The Listener (9 June 1988), pp. 35-36

145. FUSCO, Coco, *Angels, History and Poetic Fantasy*, Cineaste 16, 4 (1988), pp. 14-17

146. GUERAND, Jean-Philippe, *Wim Wenders - Solveig Dommartin: Feux croisés dans l'ombre des anges*, Première 123 (June 1987), pp. 89, 177, 179, 181

147. GUERAND, Jean-Philippe, *Wim dans les villes*, Première 126 (1987), pp. 82-87

148. HAWKER, Philippa, *Wings of Desire*, Cinema Papers (September 1987), pp. 22-23

149. MÜLLER, André, *Das Kino könnte der Engel sein*, Der Spiegel 43 (19 October 1987), pp. 230-238

150. PANETH, Ira, *Wim and His Wings*, Film Quarterly 42, 1 (Fall 1988), pp. 2-8

151. PARRA, Danièle, *Entretien avec Wim Wenders*, Revue du cinéma 431 (October 1987), pp. 33-35

152. PERLMUTTER, Ruth, *Wenders Returns Home on Wings of Desire*, Studies in the Humanities, vol. 20:1, (1993:June) p.35

153. RASKIN, Richard, *It's Images You Can Trust Less and Less. An Interview with Wim Wenders on Wings of Desire*, (Pré)publications 145 (October 1994), pp. 23-34.
154. SHELBERT, Dagmar, *Himmliche Komödie mit Berlin-Effekt*, Film-Echo/Filmwoche 58 (16 October 1987), p. 8
155. WRATHALL, John, *Divine Intervention*, City Limits (June 9-16, 1988), p. 15

III. Otras Fuentes fundamentales de *Der himmel über Berlin*

156. ALEKAN, Henri, *Des lumières et des ombres*. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991 (nouvelle édition); pp. 268-279
157. ANTOCCIA, Luca, *Sotto il cielo di Berlino*, Cinema nuovo (January-February 1988), pp. 8-11
158. BAINÈRES, Claude, *Les Terriens vus d'en haut*, Le Figaro, 18 May 1987
159. BALLÉRINI, Étienne. *Les Ailes du désir*, Jeune Cinéma 182 (July-August 1987), p. 24
160. BARON, Janine, *Là où la vie tenaille*, La Croix, 19 May 1987
161. BASSAN, Raphaël, *Les ailes du désir*, La Revue du cinéma 429 (July-August 1987), p. 39
162. BERGSON, Phillip, *Back to Berlin*, What's On, 22 June 1988, p. 69.
163. BOSSONE, Vincent J., *Wim Wenders angel fantasy explores the human condition*, Cinéfantastique 19, 1/2 (January 1989), p. 110
164. BOUJUT, Michel, *Les ailes du désir à Angel City - nous sommes tous des anges allemands*, Pariscope, 16 September 1987
165. BOUJUT, Michel, *Wenders sur les ailes d'un ange*, L'Événement du jeudi, 17-23 September 1987
166. BOUJUT, Michel, *Promenade avec Wim Wenders, dans Berlin et sa mémoire*, L'Événement du jeudi, 17-23 September 1987, pp. 92-94
167. BOUJUT, Michel, *Un ange passe*, pp. 167-179 in Wim Wenders. Un voyage dans ses films. Paris: Flammarion, 1989
168. BRAUDEAU, Michel, *Un ange amoureux*, Le Monde 19 May 1987
169. CALDWELL, David and REA Paul W., *Handke's and Wenders's Wings of Desire: Transcending Postmodernism*, The German Quarterly 64, 1 (1991), pp. 46-54

Bibliografía

170. CHAGOLLAN, Steve, *Wings of Desire*, The Hollywood Reporter, 10 May 1988
171. CHAZAL, Robert, *Dans le ciel de Berlin*, France Soir 18 May 1987
172. CHAZAL, Robert, *Des anges sur Berlin*, France Soir 17 September 1987
173. COLPART, Gilles, *Entretien avec Henri Alekan*, Revue du cinéma 431 (October 1987), pp. 36-38
174. COPPERMANN, Annie, *Les ailes du désir*, Les Echos 17 September 1987
175. CORLISS, Richard, *The Angel Who Fell to Earth*, Time (May 9, 1988)
176. CURCHOD, Olivier, *L'ange ou la mouche? sur Les ailes du désir*, Positif 319 (September 1987), pp. 2-4
177. DANEY, Serge, *Wenders aux anges*, Libération 18 September 1987
178. DOMEQ, Jean-Philippe, *L'Europe vue d'ici - sur Les ailes du désir*, Positif 319 (September 1987), pp. 7-8
179. DOUIN, Jean-Luc, *Berlin à ciel ouvert*, Téléràma 1966 (16 September 1987), pp. 22-23,
180. DRISCOLL, Rob, *Dazzle loses its shine in a flimsy yarn*, Western Mail, 13 August 1988, p. 11
181. FORESTIER, François, *Cannes: l'ange et les étoiles*, L'Express (15-21 May 1987), pp. 119-120
182. FORESTIER, François, *Un ange passe*, L'Express (18-24 September 1987), pp. 121-122, 125
183. FRENCH, Philip, *Fallen angels*, Observer 26 June 1988, p. 41
184. GASPÉRI, Anne, *Un ange passe*, Le Quotidien de Paris, 18 May 1987
185. GASPÉRI, Anne, *L'ange amoureux*, Le Quotidien de Paris, 16 September 1987
186. GASPÉRI, Anne, *Wenders déploie ses ailes*, Le Quotidien de Paris, 21 September 1987
187. GODARD, Colette, *Celui qui restait au ciel*, Le Monde 19 May 1987
188. GREEN, Peter, *Wings of Desire*, Sight & Sound 57, 2 (Spring 1988), pp. 126-130
189. GREVE, Paul, *Svimlende poesie*, Aarhus Stiftstidende 15 March 1988

190. GROUSSET, Jean-Paul, *Les ailes du désir. (Deux anges passent)*, Le Canard enchaîné, 16 September 1987
191. HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989; esp. pp. 308-323
192. HELMETAG, Charles H, *Of Men and of Angels. Literary Allusions in Wim Wenders's Wings of Desire*, Literature/Film Quarterly 18/4 (1990), pp. 251-254
193. HOBERMAN, J., *Earth Angel*, Village Voice, 3 May 1988, pp. 61, 70
194. JAEHNE, Karen. *Angel Eyes - Wenders Soars*, Film Comment 24, 3 (June 1988), pp. 18-20
195. Kael, Pauline, *Zone Poem*, New Yorker, 30 May 1988, pp. 77-79
196. KOLKER, Robert Phillip y BEICKEN, Peter. *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; esp. pp. 138-160
197. KOPPOLD, Rupert, *Der Himmel über Berlin*, Film-Echo/Filmwoche 61 (30 October 1987), p. 13
198. LAJOUANIE, Jean-Charles, *Les ailes du désir*, L'Express (25 September-1 October 1987)
199. LEFORT, Gérard, *Wim Wenders, son désir d'ailes*, Libération (18 May 1987)
200. LE FOULON, Marie Laure, *Le rêve de Wenders*, Télérama 2228 (23 September 1992), pp. 88-89
201. MACIA, Jean-Luc, *Il est aux anges, La chanson de Solveig*, L'Humanité, 23 September 1987, p. 17-18
202. MASLIN, Janet, *The Rage of Angels*, New York Times, 29 April 1988, p. C15
203. MAYNE, Richard, *Love under the Wall*, Sunday Telegraph, 26 June 1988, p. 19
204. MALCOLM, Derek, *Angel delights*, Guardian, 23 June 1988
205. MANTEL, Hilary, *Fallen angels*, Spectator 2 July 1988, pp. 30-32
206. MASSON, Alain, *Conversion à la vie*, Positif 319 (September 1987), pp. 5-6
207. MOLITOR, Stella, *Au-delà du bien et du mal*, Première 123 (June 1987), p. 88
208. MOLITOR, Stella, *Les ailes du désir*, Première 126 (September 1987)

Bibliografía

209. MOLITOR, Stella, *Bruno Ganz: L'homme dans l'ombre*, Première 122 (May 1987), pp. 138-140
210. MURRY, Angus Wolf, *City where angels dare to tread*, Scotsman, 27 June 1988
211. NAVE, B. et al., *Wim Wenders à plusieurs voix*, Jeune Cinéma 184 (November-December 1987), pp. 36-41
212. NIOGRET, Hubert, *Les ailes du désir*, Positif 317-318 (juillet-août 1987), p. 70
213. PERRY, George, *Angel who came in from the cold*, Sunday Times, 26 June 1988
214. PHILIPPON, Alain, *Retour amont*, Cahiers du cinéma 400 (October 1987), pp. 5-7
215. PLATER, Edward M., *The Storyteller in Wim Wenders's Wings of Desire*, Post Script 12, 1 (Fall 1992), pp. 13-25
216. RABAUDY, Martine, *Peter Falk n'est plus un ange*, Télé 7 jours (21 September 1987)
217. RASKIN, Richard. *Si tant est qu'il existe des anges réels. Un entretien avec Henri Alekan sur Les ailes du désir et sur l'art de l'image*, (Pré)publications 141 (novembre 1993), pp. 41-58
218. RASKIN, Richard. *Faire vivre les images. Une interview avec Agnès Godard sur Les ailes du désir*, (Pré)publications 142 (février 1994), pp. 42-56
219. RASKIN, Richard. *Wenders Invents the Film While Shooting. An Interview with Bruno Ganz on Wings of Desire*, (Pré)publications 146 (novembre 1994), pp. 24-31
220. RASKIN, Richard. *Voir avec un coeur d'enfant: une interview avec Solveig Dommartin sur Les Ailes du désir*, (Pré)publications 148 (avril 1995), pp. 3-16
221. RASKIN, Richard. *What is Peter Falk Doing in Wenders's Wings of Desire?* Nordisk Film Forskning 1975-1995. Aarhus: Nordisk Dokumentationscentral for Massekommunikationsforskning, 1995, pp. 115-120
222. RASKIN, Richard, *Camera Movement in Wings of Desire*, A Danish Journal of Film Studies 4 (December 1997), pp. 79-100
223. RAYNS, Tony, *Der Himmel über Berlin*, Monthly Film Bulletin 55, 654 (10 July 1988), pp. 203-205
224. ROUCHY, Marie-Elisabeth, *Otto Sander, glorieux inconnu*, Le Matin, 16 May 1987

225. SABOURAUD, Frédéric, *Lorsque l'ange atterrit*, Cahiers du cinéma 397 (June 1987), p. 8
226. SEIDEL, Hans Dieter, *Wings of Desire*, Kultur Chronik (April 1987), p. 29
227. SEIDENBERG, Robert, *The Man Who Fell to Earth*, American Film 13, 8 (June 1988), pp. 28-32
228. SIMON, John, *Clipped Wings*, National Review, 10 June 1988, pp. 52-55
229. STERRITT, David, *West German director lets his optimism take wing*, Christian Science Monitor 3 June 1988, p. 21
230. TRANCHANT, Marie-Noëlle, *Berlin des anges*, Le Figaro, 19 September 1987
231. VILA, Xavier and KUZNIAR Alice, *Witnessing Narration in Wings of Desire*, Film Criticism 16, 3 (1992), pp. 53-65
232. WALTERS, Margaret, *Berlin Airlifts*, The Listener, 23 June 1988, p. 39

Bibliografía