



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLÁN

**ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA:
LA POSMODERNIDAD EN *LAS ALAS DEL DESEO***

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN PERIODISMO Y

COMUNICACIÓN COLECTIVA

P R E S E N T A

MARINA VALDÉS CALZADA



ASESOR: MAESTRO VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA.

DICIEMBRE DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Dios.

A mis padres María de la Luz y Ricardo

A mis hermanos Elizabeth y José Isabel

A mi UNAM por haberme dado la oportunidad de aprender en sus aulas e impulsarme a *dar alas a mi deseo* de ser periodista.

A todos los ex ángeles por su apoyo material, espiritual y de todo tipo en realización del presente trabajo

Al maestro Víctor Manuel Granados por asesorar el presente y a los maestros del seminario María de Lourdes López, Laura Edith Bonilla de León, Hugo Hernández Martínez y Jorge Olvera Vázquez.

Índice

Justificación.....	5
Introducción.....	6
Capítulo 1	
Acerca de la posmodernidad en <i>Las alas del deseo</i> de Wim Wenders.....	8
1.1 Antes de la posmodernidad.....	10
1.2 Posmodernismo y Posmodernidad	14
1.3 Relativismo.....	21
1.4 Fragmentación.....	23
1.5 Desencanto	25
Capítulo 2	
<i>Zoom in</i> a Wim Wenders y <i>Las alas del deseo</i>	28
2.1 El director y sus tiempos.....	29
2.2 La película en el contexto de la posmodernidad.....	30
2.3 <i>Las alas del deseo</i>	32
Capítulo 3	
Tiempo y espacio posmodernos en <i>Las alas del deseo</i>	35
3.1 El tiempo en <i>Las alas del deseo</i>	36
3.1.1 La intemporalidad angélica.....	36
3.1.2 Tiempo: el devenir en los humanos.....	37
3.2 Espacios públicos abiertos:.....	40

3.2.1 La ciudad.....	40
3.2.2 Los medios de transporte	42
3.3 Espacios públicos cerrados.....	43
3.3.1 La biblioteca.....	44
3.3.2 El circo.....	45
3.3.3 El <i>set</i>	47
3.4 Narración Relativismo, fragmentación y desencanto.....	48
3.4.1 El deseo de una historia.....	49
3.4.2 La épica del cine.....	57
3.4.3 Sutura narrativa y duelo.....	57
Conclusiones.....	63
Fuentes.....	65
Anexo 1	
Videografía Wim Wenders	68
Anexo 2	
Algunos diálogos de la película.....	70

Justificación

La cinta *Las alas del deseo* contiene elementos que pueden ser estudiados desde las tres disciplinas consideradas en el seminario taller extracurricular Interdiscursividad: la literatura, la historia y la comunicación. El guión del director alemán Wim Wenders y el poeta austriaco Peter Handke muestra el sentido humanista del cine, que nos invita a indagar el porqué de nuestra presencia en este mundo y su sentido. Considero importante el estudio de la cinta del también guionista y fotógrafo Wim Wenders, debido a que es uno de los directores alemanes más conocidos y reconocidos en nuestro país, pese a que generalmente sus películas se presentan sólo en salas cinematográficas universitarias y en ciclos de cine eventuales; de hecho, en México se desconocen sus trabajos posteriores a la presentación de *El hotel del millón de dólares* (2000) en la pantalla grande.

El análisis de la obra será desde la perspectiva de la posmodernidad a través de tres aspectos: el relativismo, la fragmentación y el desencanto, por ser los más explotados en el filme y porque son característicos en los personajes principales: Marion, la trapecista; Damiel, el ángel transformado en hombre, y Homero, el historiador rapsoda.

La película llama la atención por la combinación de texto e imágenes con los aspectos humanos de los protagonistas y su reflejo en la vida cotidiana. Además, la época de creación de la película, fines de la década de los ochenta del siglo XX, coincide con la consolidación de la posmodernidad en el ámbito cultural.

Introducción

Me acerqué a este seminario por la oportunidad para cerrar el ciclo universitario y como opción de aprender más sobre una nascente afición: el cine y la imagen. Mi ejercicio profesional está más ligado a la palabra y a internet, pero tenía gran curiosidad por acercarme a la cinematografía.

Al iniciar el seminario Interdiscursividad. Cine, Literatura e Historia aún no era consciente de la importancia del cine como un medio de comunicación, pero aprendí sobre la variedad de lenguajes: escrito, hablado, musical, gráfico, entre otros, que tienen las representaciones cinematográficas.

Las imágenes que veo en mi ejercicio profesional como periodista son brutales, la violencia parece haber traspasado las pantallas cinematográficas para mostrarse en la vida cotidiana. Pero uno encuentra en el cine algunas representaciones sanadoras y esperanzadoras que destacan su importancia como un vehículo para la convivencia entre los seres humanos.

La imagen y la palabra son las expresiones dominantes en nuestros tiempos. La primera ha mostrado ser desde las antiguas pinturas rupestres un lenguaje universal que no necesita traducción, es por eso que la sociedad de los medios masivos de la comunicación abusa en algunos momentos de ella para saturar la vista humana, pero también se ha abierto una ventana que muestra a la imagen como un producto capaz de acercarnos a una realidad que a veces no vemos aunque esté frente a nuestros ojos.

El cine, un invento plenamente moderno, despliega completamente sus alcances culturales y mediáticos con narraciones posmodernas, como es el caso de *Las alas del deseo*. Aunque el cine es un producto de la modernidad, que tuvo en sus contenidos aspectos perfectamente modernos, ha evolucionado para convertirse en un modo de expresión posmoderno.

Capítulo

1 Acerca de la posmodernidad

La posmodernidad es la modernidad que se reconcilia con su propia imposibilidad, una modernidad que se auto monitorea, que renuncia concientemente a lo que antes hizo inconcientemente.

Zygmunt Bauman.

La película *Las alas del deseo*, del director alemán Wim Wenders, aborda la vida de los berlineses de mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, inmersos en la por entonces debatida posmodernidad, un escenario no ajeno a los seres humanos de otros tiempos¹ y lugares en torno al capitalismo global.

El presente capítulo se acerca a los orígenes de la posmodernidad, a partir de la raíz etimológica de la palabra moderno, las características de la época moderna, el modernismo, la posmodernidad y el posmodernismo. Para bosquejar esas cuatro categorías recurrimos a textos de historia y de otras disciplinas que describen las representaciones artísticas de cada etapa correspondiente.

En torno al debate de la modernidad y posmodernidad, vigente en el

¹ Ver página siguiente.

pensamiento occidental desde hace aproximadamente 30 años en varias disciplinas de las ciencias sociales, las obras revisadas fueron: *Los orígenes de la posmodernidad*, de Perry Anderson; *Teoría de la posmodernidad*, de Fredric Jameson, y la introducción de Josep Picó a la antología *Modernidad y postmodernidad*.

Hay que advertir de la inexistencia de un concepto universal sobre posmodernidad, de modo que aquí presento sus características y adopto un concepto eje en este trabajo.

También se conocerán las características de tres rasgos propios de la posmodernidad y constantes en *Las alas del deseo*: el relativismo, la fragmentación y el desencanto por ser los constantes en la película.

Otras características de la posmodernidad en general son:

- Pérdida de vigencia de las ideologías modernas, de los metarrelatos y de todo interés por lo teórico.
- En la realidad domina el valor de cambio sobre el valor de uso.
- La ética se resuelve de acuerdo con la opinión de las mayorías, de ahí el surgimiento de las encuestas y los sondeos de opinión sobre todo tipo de temas.
- La existencia tiene una meta trivial. Al lograr el individuo su autonomía respecto de la religión, su objetivo se dirige hacia destinos a veces fuera de sí, como el materialismo, la enajenación.

1.1 Antes de la posmodernidad

Existen tantas definiciones del término posmodernidad como disciplinas que lo estudian o lo manejan dentro de sus argots, como la Literatura, la Arquitectura, la Sociología, la Filosofía y la Historia, entre otras. Algunos autores usan indistintamente la palabra posmodernidad, aplicándola frecuentemente a los temas del campo de estudio de la Sociología, la Historia, el lenguaje y la comunicación, y además, empleando posmodernismo en las disciplinas artísticas, entre ellas la Literatura.

La palabra posmodernidad tiene sus raíces históricas, sociales y culturales en la Edad Moderna, de hecho incluye elementos y valores de la modernidad. La palabra “moderno” proviene del latín *modernus* que significa de hace poco o reciente, o bien, perteneciente al tiempo o época de quien habla, contrapuesto a lo clásico. Surgió también para delimitar el pasado, la Edad Media, respecto de los albores de la era pre industrial y mercantil. El filósofo alemán Jürgen Habermas² reconoce el contenido diverso de la palabra moderno, pero que finalmente se reconoce a sí mismo como “el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo”, según indica en su ensayo “La modernidad, un proyecto incompleto”.

La Edad Moderna, desde el punto de vista histórico, inició en el año 1453 d. C., cuando el imperio turco otomano tomó Constantinopla y se bloquearon las rutas comerciales entre Europa y Asia. Este hecho impulsó el viaje y la búsqueda de nuevas rutas por occidente hacia el lejano oriente que llevó al descubrimiento de América, a una nueva forma del mercado y al inicio de la consolidación del

² Jürgen Habermas. “La Modernidad, un proyecto incompleto”. *La posmodernidad*. Comp. Hal Foster. Barcelona, Kairós, 2002, p. 20.

capitalismo en el mundo.

En el plano cultural esto condujo a una reorganización en los espacios económicos, de las ideas, las creencias y formas de vida en el mundo, así como a los surgimientos del colonialismo e imperialismo. También se crearon las condiciones culturales para el surgimiento de la Ilustración o Iluminismo.

Marshall Berman describe a la modernidad como un conjunto de experiencias en donde la vida del ser humano, en el tiempo y el espacio, está rodeada por la aventura y el peligro:

Hay una forma de experiencia vital -la experiencia del tiempo y el espacio de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y de los peligros de la vida- que comparten los hombres y mujeres del mundo de hoy [...] Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento y que, al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, todo lo sólido se desvanece en el aire.³

En el ensayo “El pintor de la vida moderna”, el francés Charles Baudelaire (1821-1867), expresó: “La modernidad es lo efímero, lo veloz, lo contingente”,⁴ mientras que Johan Wolfgang Goethe presentó en su novela *Fausto* la “primera tragedia del desarrollo”, como menciona Berman.

Durante la Edad Contemporánea, iniciada en 1789 con la Revolución Francesa, y que para algunos aún vivimos en este año 2008, diversos hechos económicos y socio-políticos y sociales sacudieron el siglo pasado, a continuación sus manifestaciones económicas y socio-culturales:

³ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. México, Siglo XXI, 2004, p.1.

⁴ Baudelaire, Charles en David Harvey. *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu editores, p. 25.

Económicas:

- El surgimiento del neocolonialismo, una nueva forma de colonialismo que se dirige a dominación económica de los países subdesarrollados, tras la pérdida de las colonias europeas en África, América, Asia y Oceanía.
- En el nivel histórico, después de la segunda Guerra Mundial (1945-1973), se dio el crecimiento económico llamado de posguerra,⁵ en él se notó la rapidez de la producción y de la capacitación para el trabajo, así como el surgimiento del Estado de bienestar en el mundo occidental.
- Este periodo coincide con la disputa por la hegemonía económica y política entre Estados Unidos y la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (1922-1991).

Socio-políticos:

- La Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y la explosión de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, Japón.
- En el área sociopolítica, los obreros se agruparon en sindicatos para defender sus derechos laborales. (No es de extrañar que cercano a la media centuria del siglo pasado se dieran movimientos de trabajadores, en el caso de México, los ferrocarrileros a fines de la década de los cincuenta). También aumentó la matrícula en las escuelas de enseñanza superior.⁶

⁵ En este periodo también se dio el surgimiento de las clases medias, cuya mención es casi ignorada por los autores consultados, salvo David Harvey en el capítulo la transformación económico-política del capitalismo tardío del siglo XX, en *La condición de la posmodernidad*.

⁶ La misma Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) florece a fines de esa década al

Culturales:

- La evolución de la ciencia, que dio paso al desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y comunicación.
- El surgimiento del movimiento ambientalista tras el reconocimiento de los efectos de la industrialización voraz, caracterizados por la contaminación ambiental, la sobrepoblación y el calentamiento global.
- La revaloración de lo femenino, al formar parte de la mano de obra durante el periodo de guerras mundiales, y posteriormente con su entrada en el mercado laboral en la industria, los servicios y la vida profesional.
- En el ámbito socio-económico se presenta la dinamización de la moda, a través de la música, la ropa y el lenguaje; así es consumo de servicios desplaza al consumo de las mercancías. Además se presenta un cambio en los valores morales, de estilo de vida con el surgimiento de la cultura y los medios de masas.

El panorama descrito anteriormente se refiere a algunos cambios sociales y culturales en la Edad Contemporánea. Por otro lado, el primer uso de la palabra modernismo correspondió a una corriente literaria surgida entre fines del siglo XIX y 1915 en América Latina, cuyo principal representante fue el poeta y escritor nicaragüense, Rubén Darío, autor de *Azul*. El término se exportó desde América Latina hacia España y de ahí al resto del continente europeo apareciendo en el siglo XX en la narrativa anglosajona, aunque es un movimiento posterior y distinto al de Darío.

establecer su campus en la zona del Pedregal, al sur de la Ciudad de México, así como su expansión hacia la zona conurbada del Valle de México.

En el modernismo, la narrativa hispanoamericana rechaza la realidad cotidiana experimentando una nueva escritura, mientras que el modernismo anglosajón inspira sus expresiones con base en corrientes pictóricas, como el impresionismo. Cabe mencionar que algunas características del arte moderno se recuperan como recursos estéticos en los productos culturales de la posmodernidad, dando lugar al bricolaje, el juego con lo popular, el híbrido, el pastiche y el descentramiento del sujeto.

1.2 Posmodernismo y Posmodernidad

Originado en la arquitectura, el movimiento conocido como posmodernismo se extendió a otros ámbitos del arte y de la cultura, a partir de la segunda mitad siglo XX, oponiéndose al funcionalismo y al racionalismo moderno.

El arquitecto Ihab Hassan⁷ señala 32 diferencias esquemáticas entre el modernismo y el posmodernismo, de las que tres del segundo término: intertexto, metonimia e ironía corresponden con hibridación de géneros narrativos, ironía y paradoja mencionados como estrategias narrativas en el cine contemporáneo, mencionadas por Lauro Zavala en su obra *Elementos del discurso cinematográfico*.⁸

Hassan menciona como características del modernismo su forma en conjunto y cerrada, la búsqueda del conocimiento y la creación, mientras que en las características del posmodernismo de Zavala destacan la antiforma abierta, el agotamiento del conocimiento y la destrucción. Además presenta como características de los juegos narrativos posmodernos la hibridación en géneros

⁷ Confrontar. Harvey. Obra citada.p. 60.

⁸ Ver Lauro Zavala. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM Xochimilco, 2005, p.

narrativos, la paradoja como estrategia narrativa y la intertextualidad explícita.

En las expresiones de la posmodernidad, difundidas a través de los medios de entretenimiento de masas, como la prensa, el cine, la radio, la televisión e internet, la imagen es el lenguaje primordial en medio de la sociedad de consumo. Estas condiciones se dieron a partir de mediados de la década del siglo pasado.

Aunque fueron inventos o sucesos propios de la modernidad, cabe mencionar como bases tecnológicas de cultura posmoderna: la televisión, la radio, el cine y el automóvil, la depuración y mejoramiento de los mismos en el periodo de entreguerras, la consecuente transformación de la vida urbana, desde principios del siglo pasado y, finalmente, la visión del progreso científico como una amenaza, al terminar la Segunda Guerra Mundial.

Una vez instalados los principios tecnológicos se produce un cambio en las estructuras económicas y sociales, a partir de 1968, año en el que acontecieron la revuelta estudiantil en Francia, la “Primavera de Praga” (invasión de la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y su aliados en Checoslovaquia) y la masacre estudiantil en Tlatelolco, en la Ciudad de México, entre otros movimientos sociales. A través de éstos se expresaron la radicalización política de las clases medias, el surgimiento del movimiento feminista, la autonomía juvenil y con ella la profundización en la brecha entre generaciones.

En los últimos 30 años se han presentado otras situaciones sociales y políticas en la Edad Contemporánea. La especulación financiera, al caer el patrón oro en las operaciones comerciales, en el año 1973, el dominio de una moneda para las finanzas internacionales, la casi desaparición del dinero circulante por las transferencias electrónicas, la llegada del capital especulativo

en los países emergentes y las consiguientes crisis económicas. Surge el desgaste de la clase obrera, debido a las crisis económicas en varios países del mundo, y los consecuentes desempleo y migración hacia las urbes y países con mayor desarrollo económico.

Además, el desmantelamiento del Estado protector, el cual surgió con la posguerra, pero que mostró su debilidad ante las crisis económicas de las décadas de los setenta y ochenta, y se agotó con el neoliberalismo económico, al ceder el Estado a la iniciativa privada la participación en servicios como comunicaciones, transporte público, entre otros. También se crea una nueva división internacional del trabajo.

Las crisis globales atacaron la familia, estructura básica en la formación de las sociedades, al presentarse cambios de roles tradiciones generados en la época moderna, dando paso a su crisis como institución.

La caída de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), ante la crisis del socialismo en Europa del Este, provocó el surgimiento de la hegemonía cultural global propiamente estadounidense y la exportación del modelo al resto del mundo a partir del consumo de productos y servicios.

Al agotarse el paradigma del estado paternalista y socavarse las estructuras de los sindicatos y familia, el individuo se fragmenta dando lugar la emergencia de las subculturas y minorías sociales y raciales, así como la ruptura del individuo con el tejido social.

Después de revisar las características generales de la posmodernidad se presentarán algunas ideas surgidas en torno al debate sobre este término con base en los autores consultados para desarrollar el presente capítulo. El tratamiento de las ideas de los autores es de segunda mano para usar sus

posiciones en un marco contextual reposado. Además las obras recuperan ensayos de los autores que no están disponibles en castellano en México.

Perry Anderson y la posmodernidad ⁹

El autor presenta una arqueología de la palabra posmodernidad en los ámbitos estético, socioeconómico y cultural. Anderson ubica a Federico de Onís como el primero en usar el concepto posmodernidad para hablar de un reflujo conservador dentro del modernismo literario, quien al mismo tiempo indica nuevas posibilidades de expresión. Históricamente ubica el inicio de la guerra franco-prusiana (1870-1871) como el principio de la posmodernidad.

Enseguida, Anderson presenta las características socioeconómicas y culturales encontradas por Arnold Toynbee en torno a la posmodernidad, como el auge de la clase obrera industrial, la hegemonía de una potencia económica, así como la universalidad de la civilización occidental. A mediados del siglo XX, Toynbee, en su obra *A study of history*, advirtió en la posmodernidad dos vías: decadencia o plenitud en función de la respuesta de la sociedad a los retos.

Para el ingeniero Ihab Hassan, según el autor, la posmodernidad presenta elementos conservadores, así como una nueva relación entre arte y sociedad. Charles Jenks, según Anderson, encuentra en la posmodernidad una tolerancia a la pluralidad y sobreoferta de productos materiales y culturales.

La obra *La condición posmoderna*,¹⁰ del francés Jean Françoise Lyotard publicada en 1979, fue la primera en adoptar la noción posmoderna en el campo de la filosofía, seguida por la respuesta de su homólogo alemán Jürgen Habermas.

⁹ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona. Anagrama. 2000.

¹⁰ Aborda la posmodernidad desde el punto de vista científico, relegando las artes y la política.

Para Anderson, Lyotard ubica a la sociedad posindustrial y al conocimiento como fuerza de producción característicos de la posmodernidad, así como la superación de los estados nacionales, la muerte de los metarrelatos y la pérdida de credibilidad en la metanarrativa. Además de la temporalidad de los contratos temporal, laboral, emocional, político.

Según el autor, Hassan, Lyotard y Habermas coinciden en la subsistencia del capitalismo y la condena de las “ilusiones alternativas”. Además Anderson considera que Fredric Jameson da a la posmodernidad una categoría de señal cultural, ya no de ruptura estética o cambio epistemológico y evidencia la muerte del sujeto, a través de la pérdida de historicidad como esperanza o memoria y la desconexión entre existencia pública y privada. Fredric Jameson ubica la posmodernidad como una característica de la cultura, ya no como término aplicado únicamente a la estética.

Fredric Jameson¹¹ y la posmodernidad

Jameson presenta en *Teoría de la posmodernidad* los aspectos culturales de la posmodernidad, al considerar que ésta es lo que queda tras la modernización. Para el autor, la teoría posmoderna es un nuevo género discursivo que intenta medir la época desde la proximidad. El autor rehizo el paradigma de la posmodernidad, al señalar que es una alteración económica del capital, una señal cultural del capitalismo, más allá de ser sólo una ruptura estética

Entre los rasgos de la posmodernidad, Jameson ubica: la superficialidad teórica y cultural de la imagen, el debilitamiento de la historia, la temporalidad de la vida privada y la decadencia de los afectos.

¹¹ Fredric Jameson. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 1998.

Josep Picó y la posmodernidad

El autor advierte en la introducción a la antología *Modernidad-postmodernidad* la dificultad de reflexionar en torno a la posmodernidad:

No es fácil reflexionar sobre un tema que se desarrolla tanto en el campo del arte y la literatura como en el arte de la comunicación y la filosofía. La dificultad reside sobre todo no sólo en la diferencia conceptual y hermenéutica que cada campo establece para sí mismo, sino en la diferente cadencia espacio-temporal que los recorre.¹²

Además revela las posibilidades infinitas del lenguaje ante la multiplicación de expresiones y la dificultad de su teorización, después de la Segunda Guerra Mundial.

El historiador Erich Hobsbawm ubica a Francia como la exportadora de la “moda posmoderna” hacia áreas literarias de Estados Unidos, de ahí a las áreas de las humanidades, las ciencias sociales y al resto del mundo.¹³ De hecho, en la década de los noventa del siglo pasado ya se calificaba a filósofos, científicos sociales, antropólogos e historiadores con este término.

La dificultad de definir la posmodernidad, radica en que es un término ambiguo en el debate estético, literario y sociológico de los últimos 25 años. La posmodernidad intenta ligarse con la época en medio de la ambivalencia y parece advertir la muerte del plan de la civilización occidental.¹⁴“La obra de David Harvey (*La condición de la posmodernidad*) ofrece una teoría completa de los

¹² .Josep Picó. “Introducción”. *Modernidad y postmodernidad*. Comp. Josep Picó. Madrid, Alianza, 1998, p. 14.

¹³ Eric Hobsbawm. *Historia del Siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2006, p. 511.

¹⁴ Confrontar Albrecht Wellmer. “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”. *El debate modernidad y posmodernidad*. Comp. Nicolás Casullo. Buenos Aires, Alianza, 1993, p.319.

supuestos económicos (en la posmodernidad). Mientras que (*Las ilusiones del posmodernism*)] de Terry Eagleton aborda el impacto de la difusión ideológica¹⁵.

Tras el recuento de los orígenes de las condiciones de la posmodernidad se recupera la definición de Lauro Zavala, quien la plantea como un conjunto de procesos culturales y una forma de escritura:

La posmodernidad es básicamente un conjunto heterogéneo de procesos culturales que surgen lo mismo en arquitectura que en pintura, fotografía, cine, televisión, y rock, y muy especialmente en las nuevas formas de la escritura contemporánea, esto es, no sólo en las propiamente literarias sino sobre todo en las estrategias de escritura de las ciencias sociales contemporáneas¹⁶.

Ahora veremos los otros aspectos de la posmodernidad que manejaremos en nuestro análisis.

¹⁵ Anderson, Perry. Obra citada. p.108. (El nombre de las obras en castellano, agregado de la autora).

¹⁶ Lauro Zavala Alvarado. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México UAEM, 1999, p. 78.

1.3 Relativismo

El concepto relativismo proviene de la filosofía, según la cual la realidad carece de sustrato permanente y consiste en una relación de fenómenos, donde el conocimiento humano no tiene como fin el absoluto.

Las presentaciones posmodernas adoptan este concepto en sus manifestaciones en su forma de relacionarse con el tiempo, el espacio y sus semejantes. Las generaciones contemporáneas experimentan el tiempo como un presente continuo, así poco a poco se desvinculan con generaciones anteriores y con el pasado, de ahí que sus experiencias con la realidad, la socialización durante la vida cotidiana y la hiperrealidad experimentada en los usos de nuevos medios de comunicación como internet y tecnologías de la información, se trasladan a las expresiones de los medios de la cultura de masas.

El espacio es ahora el vehículo del tiempo. La oralidad, vía a través de la cual se evocaba el pasado, pierde vigencia ante el dominio del espacio infinito, sensación dada por la simultaneidad de un hecho con su difusión por los medios de comunicación masiva y la omnipresencia causada por el uso de las nuevas tecnologías, como el teléfono celular, internet y *messenger*.

Hubo una etapa en la que el tiempo se evocaba o recordaba vía la oralidad, mitos y ritos, después mediante la escritura. Las costumbres, los modos de hacer y la memoria se transmitían esos medios. Nuestra sociedad desusa la oralidad al convertir los instrumentos tecnológicos: cámara digital, teléfono celular, redes sociales, por ejemplo Hi5 y *Facebook*, en el resguardo de su memoria. La pérdida de aptitud del hombre ante la pluralidad temporal-espacial en la sociedad de la información se expresa en algunas manifestaciones

culturales, a través de la fragmentación de la imagen, del texto, el aislamiento del significante.

El historiador Eric Hobsbawm observó que para el sociólogo Walter Benjamin la era de la “reproducibilidad técnica”¹⁷ transformó la forma de crear y cómo los seres humanos percibían la realidad y experimentaban la apreciación de las obras.

Zygmunt Bauman, sociólogo polaco, da por hecho la sobrevivencia de la modernidad y le añade el calificativo “fase líquida” para referirse a las características políticas, económicas y sociales, además advierte el paso de la fase sólida de la modernidad a la líquida, es decir, que toma la forma de las condiciones y circunstancias que la rodean.

En el presente trabajo se abordarán el tiempo como experiencia, concepto y estética. A partir de los mercaderes medievales, el tiempo se relacionó con el negocio al crear una medida artificial del tiempo: relojes y campanas, por ejemplo, para llamar a los trabajadores a las labores y a los comerciantes a las ventas. Así, se separó el tiempo de la medida natural día, noche, estaciones y sin implicación del calendario religioso. La vida cotidiana se ubicó en un nuevo tiempo, orden económico y cultural. A partir de la Revolución Francesa se generó la creencia de que la humanidad se libraría a través del desarrollo del saber, otra narrativa fue el progreso hacia la verdad, reconocido por absoluto e infalible.

Con la posguerra se genera un aumento en la rotación de bienes de consumo y con ello la aceleración en la evolución de la sociedad, además de un cambio en la experiencia cotidiana del individuo. En el aspecto material se observa la transitoriedad de los productos y servicios que aceleran la instantaneidad, por ejemplo en las comidas, en lo desechable; ello implica

¹⁷ Hobsbawm. Obra citada. p. 513.

deshacerse rápidamente de valores, relaciones y cultura. La compresión del tiempo se expresa a través de la caducidad de productos, modas, relaciones sociales y laborales.

La compresión de espacio mediante el desarrollo de los medios de transporte y comunicación reducen las distancias entre dos puntos físicos. Las nuevas tecnologías y los medios de comunicación nos hacen sentir la simultaneidad e los hechos en diferentes lugares del mundo.

La nueva subjetividad tiene como característica la pérdida de sentido de la historia, a cambio existen imágenes como recuerdos de tiempos y espacios idos. La “fase líquida” de la modernidad representa el relativismo en la posmodernidad, cuyo escenario político, económico y social se establece por ejemplo en el agotamiento de las forma sociales, ya que éstas se evaporan antes de instituirse y el ciudadano responde a lo imprevisible con sus recursos.

1.4 Fragmentación

Una vez abarcado el tema de relativismo (tiempo-espacio) abordaremos la fragmentación referida al ser y cómo se expresa en los productos culturales. Se entiende la fragmentación como ruptura en varias partes, en el nivel del ser y de su relación con la sociedad. La fragmentación permite la aparición de lo heterogéneo en nuevas formas de hechos, discursos y comportamientos, lejos de ser la desintegración de la estructura.

El cambio del contrato social al contrato temporal en los ámbitos laboral, sentimental y político es uno de los rasgos mostrados por Jean Francoise Lyotard en *La condición posmoderna*.¹⁸.

¹⁸ Lyotard, J. F. en Perry Anderson. Obra citada. p. 40.

La Segunda Guerra Mundial, en palabras de Anderson, destruyó en la mayor parte del continente (europeo) las élites agrarias y su modo de vida e instaló en el oeste (...) democracias capitalistas estables y bienes de consumo estandarizados.¹⁹

Al derrumbarse el orden industrial, basado hasta mediados del siglo pasado en el llamado fordismo (introducción de jornada laboral de ocho horas por montaje en serie de piezas de automóvil) y el surgimiento de mercados de exportación, se debilitaron las formas tradicionales en la escala social, al disminuir las agrupaciones de personas que desempeñaban un oficio para convertirse en empleados asalariados. Por otro lado, se propició la diversidad de identidades y la integración de las minorías de género y raciales a las producciones material y artística.

Ante el deslinde del Estado neoliberal respecto del sujeto, éste se redujo a sus propios recursos para enfrentar las leyes del mercado. Aquí se presenta la fragmentación del yo y deja atrás el homocentrismo del Renacimiento, donde El Hombre, el ser humano, se dio cuenta que podía regir su propia vida.

En el campo de las ciencias y artes, antes separadas, con el fin de lograr su especificidad perdieron sus fronteras y surgieron los estudios híbridos. Las disciplinas lanzaron rasgos de heterogeneidad.

Jameson explica el significado de fragmentación al señalar que no se trata de la desintegración de una totalidad, sino de la multiplicidad de discursos y comportamientos. El concepto de esquizofrenia de Lacan, como descripción, ofrece un modelo estético de las expresiones posmodernas porque señala una

¹⁹ Perry Anderson. Obra citada. p.113.

ruptura en la cadena signficante, es decir, lo que forma un significado.²⁰

El sujeto es un proceso inacabado, en continua evolución, ajuste y modificación de conductas, hábitos durante su vida, en la cual desempeña varios roles no sólo sociales y familiares, sino laborales.

La teoría de la posmodernidad [...] infiere cierto suplemento de especialidad en el periodo contemporáneo y sugiere que, aunque otros modos de producción (u otros momentos del nuestro) sean característicamente espaciales, el nuestro se ha especializado en un sentido único, de tal modo que para nosotros el espacio es una dominante existencial y cultural, [...] Así pues, aunque todo sea espacial, esta realidad postmoderna (sic) es de alguna forma más espacial que todo lo demás.²¹

El cine contemporáneo, como manifestación cultural, muestra fragmentos de nuestra identidad con base en referencias y alusiones a otras obras, sean cinematográficos o de otro tipo. En la película, las voces de los berlineses anónimos, en las calles y en sus departamentos, pertenecen a sus cuerpos, pero sus voces fragmentan el relato. La voz de Marion quien sí expresa lo que siente y lo que piensa con un discurso lógico, a pesar de que lo hace a manera de soliloquio mental. La unión de los fragmentos de pensamiento de seres anónimos alude al trabajo de edición en el filme.

1.5 Desencanto

El siglo XX con sus dos guerras mundiales puso contra la pared el optimismo en un futuro mejor para la sociedad contemporánea. La pérdida de libertad, las destrucciones de vida y de la propiedad crearon seres desconfiados, temerosos, marcados por la guerra o por las carencias generadas por las constantes crisis económicas.

²⁰ Fredric Jameson. Obra citada. p. 47.

²¹ Fredric Jameson. El mismo. p. 287.

Bauman²² explica la relación entre el miedo y la sociedad contemporánea: El miedo constituye, posiblemente, el más siniestro de los múltiples demonios que andan en sociedades abiertas de nuestro tiempo. La Segunda Guerra Mundial y su saldo negativo para Alemania, la división de Berlín y la Guerra Fría son un campo fértil para crear el desencanto en los personajes de Wenders y los hace verosímiles.

A mediados del siglo pasado, Erich Fromm ya avizoraba el destino del hombre en la era posindustrial y la usurpación de sus deseos:

En el capitalismo, la actividad económica, el éxito, las ganancias materiales, se vuelven fines en sí mismos. El destino del hombre se transforma en el de contribuir al crecimiento del sistema económico, a la acumulación de capital, no ya para lograr la propia felicidad o salvación, sino como un fin último. El hombre se convierte en un engranaje de la vasta máquina económica –un engranaje importante si posee mucho capital, insignificante si carece de él-, pero en todos los casos continúa siendo un engranaje destinado a propósitos que le son exteriores.²³

Entre las características del desencanto se pueden mencionar:

- La renuncia a la utopía o idea de progreso.
- La desaparición de figuras carismáticas En lugar de estadistas surgen infinidad de pequeños ídolos, impulsados por la difusión de los medios masivos de comunicación.
- Los medios de masas se convierten en centro de poder.
- Deja de importar el contenido en los mensajes para revalorizar la forma en

²² Zygmunt Bauman. *Tiempos líquidos*. Vivir en una época de incertidumbre. México, Conaculta-Tusquets, p. 42.

²³ Erich Fromm. *El miedo a la libertad*. México. Paidós. 2003 p. 119.

que se transmiten.

Los elementos de relativismo, fragmentación y desencanto se plantearon con el fin de asociar estas características a las expresiones visuales, textuales y narrativas que presenta Wenders en *Las alas del deseo*.

Capítulo 2

Zoom in a Wim Wenders y Las alas del deseo

[...] No somos la luz, no somos el mensaje. Somos los mensajeros.
Nosotros no somos nada.
Ustedes lo son todo para nosotros.

Pensamiento inicial de Cassiel en *Tan lejos, tan cerca*.

En este apartado se presenta una breve semblanza²⁴ del director alemán Wim Wenders, el peregrinar desde su juventud por varios lugares de su país, su primera salida al extranjero, a Francia, su permanencia en Estados Unidos, en la década de los ochenta del siglo pasado, y la alternancia de hogar entre ese país y Berlín.

El peregrinar de Wenders en busca de su vocación lo condujo al cine y de ahí a crear su propio estilo en la narración de historias, una de sus principales preocupaciones como creador.²⁵

²⁴ Ver : <http://wim-wenders.com/bio.html>. "Bio". 1 de agosto 2008. 14:19 horas y Wim Wenders. *El acto de ver*. Textos y conversaciones. Barcelona, Paidós, 2005, p. 183.

²⁵ Ver Anexo 1 Videografía Wim Wenders, p. 68.

2.1 El director y sus tiempos

Ernst Wilhelm (Wim) Wenders nació en Düsseldorf, Alemania, el 14 de agosto de 1945,²⁶ como el propio director relata: “una semana después de las bombas de Hiroshima y Nagasaki y el día de la capitulación japonesa”. Sus padres fueron el médico Heinrich Wenders y su esposa Martha. El niño Wim vivió los primeros años con el abuelo paterno, cuya casa estaba rodeada por edificios en ruinas por la Segunda Guerra Mundial, después vivió en Koblenz y en el distrito del Ruhr, donde se graduó en el “Humanistisches Gymnasium”, en Oberhausen.

El joven inició estudios de medicina (1963-1964), sicología, filosofía (1964-1965) y sociología en diferentes escuelas, mismos que no concluyó. En la década de los sesenta del siglo XX, Wenders pasó un año en París porque quería convertirse en pintor, pero fue rechazado en la Academia de Arte. En esa estancia parisina asistió a la Cinemateca francesa, en donde se nutrió de las influencias de los directores Jean Renoir, Yasujiro Ozu, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford o Anthony Mann. El descubrimiento del cine para Wenders estuvo ligado, entre otros, a la obras de Jean-Luc Godard. El director reconoció ante su colega que vio seis veces *Made in USA* cuando vivió en París y que “en cada proyección veía algo diferente”.

Wenders regresó a Alemania en 1967 y trabajó en la oficina de United Artist, en su natal Düsseldorf, ese mismo año entró en la Graduate School of Film and Televisión de Munich. Durante su estancia de tres años en ese centro escolar, trabajó como crítico de cine y colaboró en la revista cinematográfica *FilmKritic*, el diario *Süddeutsche Zeitung*, la revista *Twen* y en *Der Spiegel*.

²⁶ El mismo año en que Alemania perdió la Segunda Guerra Mundial ante los Aliados (Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas).

El director se graduó con el largometraje *Verano en la ciudad* en 1970. Un año después, Wenders y 14 directores alemanes más lanzaron una cooperativa de producción y distribución llamada Filmverlag der Autoren, que sería el núcleo del llamado Nuevo Cine Alemán.

Durante la década de los setenta del siglo pasado, el director se consolidó dentro de su país, por lo que a fines de esa década aceptó la invitación del director estadounidense Francis Ford Coppola²⁷ para rodar la película *El hombre de Chinatown* (1978-1982). Wenders se afianzó como uno de los directores de culto con *París, Texas* (1984), en la década de los ochenta del siglo XX.

Desde 1984 el director es miembro de la Academia de las Artes de Berlín y *doctor honoris causa* de la Sorbona de París, desde 1989. Dos años después recibió el premio Friedrich Murnau y en ese mismo año fue nombrado presidente de la Academia de Cine Europeo.

2.2 La película en el contexto de la posmodernidad

Tras la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial (1945) este país inició la reconstrucción en medio de un país y sociedad destrozadas. La reedificación se realizó sin mirar al pasado nazi. Alemania fue marginada en el contexto internacional y fue ahí donde el director Wim Wenders tuvo como referencia la cultura popular estadounidense y, por supuesto, el *rock and roll*.

Las alas del deseo se filmó entre los años 1986 y 1987 en Berlín oeste. En esa misma década se dio el debate más importante en torno a la condición posmoderna en el pensamiento occidental tras el inicio de la discusión filosófica

²⁷ El director alemán relata en Wenders, Obra citada. 249-252 los cambios de guionista y cómo fue para él trabajar de acuerdo con los requerimientos marcados por Coppola y ajustarse a las normas del sistema del cine estadounidense.

en torno al mismo, principalmente entre el francés Jean Francoise Lyotard y el alemán Jürgen Habermas. Para ese momento el neoliberalismo ya había asentado algunos de sus mecanismos ante la etapa de crisis mundial. En Inglaterra los sindicatos perdían fuerza ante las nuevas demandas del mercado, por ejemplo, el aumento en las horas de trabajo y el ingreso de la seguridad social como uno de los elementos sujetos a la ley de la oferta y la demanda, así como las nuevas condiciones en los seguros de desempleo.

En lo que respecta al séptimo arte, desde los últimos años de la década de los setenta del siglo XX el cine alemán ha vivido una renovación que ha trascendido en el nivel internacional. Algunas de las causas del renacimiento de la filmografía teutona son la declaración de Oberhausen y las “condiciones relativamente ‘libres’ de producción y distribución cinematográfica, así como la participación de la televisión alemana en la coproducción de películas”,²⁸ como señala Alejandro Pelayo.

Es importante destacar la importancia de la llamada declaración de Oberhausen por la postura que tomaron los directores alemanes en la década de los setenta del siglo pasado respecto de su trabajo y el tipo de trabajos cinematográficos que quisieron mostrar al mundo. El manifiesto de Oberhausen, firmado por realizadores alemanes en 1962, determinó el fin de un cine local que tomó como modelo la industria fílmica estadounidense y lanzó una nueva generación de cineastas, de la que Wenders es heredero, y en la que se destaca principalmente el nuevo cine alemán creador.

Ocho años después del movimiento de Oberhausen, Wenders y 11 cineastas alemanes fundaron la productora Filmverlag der autoren para lograr el control

²⁸ Ver: Alejandro Pelayo. “Cine de movimiento. La obra de Wim Wenders”. *Cine.*, Volumen 1. México, 1978, 4-9 pp.

directo de sus obras. El director comparte el interés de los cines que surgen con tinte nacionalista en Europa en la década de los setenta del siglo XX. Así, Wenders impone “a su público una relación de productividad (el espectador como ser activo) más que de complicidad inmediata [...]”, como señala Antonio Wenrichter en un libro sobre la obra de Wenders.

2.3 *Las alas del deseo*

El título original de la película es *El cielo sobre Berlín*, pero la traducción al inglés y castellano quedó *Las alas del deseo*. El primero nos remite al único espacio que comparten los berlineses a fines de la década de los ochenta del siglo pasado, el cielo, mientras que el título en español nos presenta las palabras alas y deseo, como una sugerencia de que para conseguir un deseo se requieren alas.

El propio Wenders filmó una película que se dice es continuación de *Las alas del deseo*; *Tan lejos, tan cerca*, que en realidad recupera algunos personajes de la primera; por ejemplo: Damiel, Cassiel, Marion y Peter Falk, pero cuya trama es diferente y además ya no cuenta con la participación de Peter Handke como co-guionista de la obra.

A mediados de la década de los noventa surgió lo que intentó ser la versión hollywoodense de *Las alas del deseo* bajo el título en inglés *City of angels* (1998), del director Brad Silberling, que en México se difundió con el nombre de *Un ángel enamorado*, protagonizada por Meg Ryan y Nicholas Cage. Esta versión ubica a los ángeles como mensajeros de la muerte que no expresan consuelo alguno a los seres humanos, como ocurre en la obra de Wenders. Quizás lo memorable de esta película fue la banda sonora, que incluyó los temas musicales *Iris*, de Go go Dolls; y de U2, *If God send his angels*.

En *Las alas del deseo*, filmada entre 1986 y 1987, Wenders cuestiona por segunda vez el cine que cuenta historias. Se observa una crítica en este sentido en un fragmento del documental *Tokio-Ga (1985)*, grabado en Japón, en donde destaca la obra del realizador Yasujiro Ozu, en particular el poder de la imagen en el cine y su impulso para que el ser humano logre un reconocimiento de sí mismo.²⁹

En un primer tratamiento sobre *Las alas del deseo*, Wim Wenders contempló la “descripción de una película indescriptible” en la que apareciera lo que falta en otras filmadas en Berlín; así como el deseo de regresar tras una larga ausencia a una ciudad que, por cierto, no es la natal del director, pero hacia la que muestra admiración; el propio Wenders confesó: “Naturalmente desee aún más que esta película hablara de la única pregunta inmortal: ¿Cómo vivir?”.⁷

Para el director la historia no podía realizarse en otro escenario que en Berlín, una ciudad que a fines de la década de los ochenta del siglo pasado era modelo de la división de dos bloques económicos, un país y una ciudad y que aún en nuestros días es símbolo de la incomunicación. Wenders ve en las huellas de la guerra presentes en Berlín el deseo de una ciudad por no olvidar, una manera de tener vivo el pasado en un presente que se esfuerza por negarlo. El director reconoce el peso de las huellas del pasado en su generación:

A mí me educaron con la sensación de que mirar atrás era malo. Habíamos salido de un agujero negro y todo el mundo miraba fascinado al frente, ocupado en la “reconstrucción” y trabajando para “el milagro”, ese milagro económico que a mi parecer, sólo se consiguió gracias a una enorme labor de represión de sentimiento.³⁰

²⁹ Ver: Juan Antonio Brennan. “Las películas (de Wim Wenders)”. *Dicine*, Número 64, 6-17 pp.

²⁹ Ver: Instituto Goethe. *Wim Wenders: una retrospectiva*. México, Instituto Goethe, 1995, p. 33.

³⁰ Wim Wenders. Obra citada. p. 188.

El personaje que encarna a la memoria, o mejor dicho la historia, es Homero, que al igual que al rapsoda autor de *La Iliada* y *La Odisea* se afana en preservar los hechos y la vida antigua de Berlín aunque nadie lo escuche.

Wenders quiso que sus ángeles hablaran en lengua alemana, como se hablaba a fines del siglo XX, pero al mismo tiempo hicieran un “fino y correcto uso del lenguaje, ligeramente clásico, con un toque del siglo XIX”, como señala Babis Aktsoglou. El director explicó a Peter Handke lo que quería para el filme; el escritor envió al director los diálogos que pronuncian Marion, los ángeles y para otras secuencias, como el poema de la infancia.

“Peter captó y expresó exactamente lo que sentí, especialmente en su dimensión poética”, admitió el cineasta. “Los ángeles permiten una mirada más objetiva sobre los seres humanos, de lo que ellos ven desde afuera, pero al mismo tiempo tienen una mirada subjetiva para aquellas personas que sienten cercanos”.³¹

La película recupera rasgos del expresionismo alemán al presentar escaleras y ventanas con figura cortada y escenas fragmentadas, como se observa en la escenas tres “Vagando en interiores infelices” y cuatro “Las preguntas de los niños”.

Del expresionismo pictórico, Wenders recupera la técnica espontánea de captar el momento particular, buscar el naturalismo, motivos al aire libre y de la vida cotidiana, es decir, la impresión que produce la realidad.

De manera general se puede decir que en la fotografía sobresalen las escenas de la vida urbana al aire libre. Los personajes aparecen desdibujados. Aunque tiene boca, no tiene aptitud para comunicar.

³¹ Babis Aktsoglou. *Wim Wenders*. Atenas, Thessaloniki, 2006, p.165.

Capítulo 3

Tiempo y espacio posmodernos en *Las alas del deseo*

El cine es ese espacio de nuestra cultura que ofrece la posibilidad de transformar aquello que está ligado a nuestros deseos y a nuestra manera de desear.

Silvio Zavala.

La crisis en la experiencia del espacio y del tiempo nos encuentra desprovistos para abordar el hiperespacio experimentado a través de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de la información, como la virtualidad creada por las redes sociales en internet, el *messenger*, los *chats*, en los que el sujeto parece entablar diálogos *presuntamente* directos con sus interlocutores, pero que en ocasiones se encuentran en distintos lugares, pero el medio da la sensación de proximidad, en parte porque los hábitos de percepción corresponden aún a las representaciones del modernismo. El ordenamiento de nuestra concepción del espacio y del tiempo ayuda a comprender quiénes somos y qué somos en la sociedad. El espacio y el tiempo son dos vectores que proporcionan identidad al individuo respecto de su lugar de origen y su generación.

El problema en la relación tiempo-espacio se manifiesta en la creación de las bellas artes por ser espacio-temporales. Las expresiones tienen tiempo y duración e inciden en la señales, vehículo del lenguaje y las representaciones.

3.1 El tiempo en *Las alas del deseo*

Una de las variables comunes en el devenir de los seres y el cine es el tiempo. A partir de él, se mide la experiencia vital del ser humano y en el cine se representa con la duración de las imágenes en la pantalla a través de las tomas.

Particularmente el cine, como forma artística, posee mayor capacidad para representar los cruces entre espacio y tiempo. Esto se da gracias a que la serie de fotogramas permite la posibilidad de ir hacia adelante o hacia atrás, tanto dentro de esa representación como en el manejo del tiempo y espacio en la narración (historia).

Las alas del deseo no es la única película en la que Wenders se refiere al tiempo, lo aborda en *Tan lejos, tan cerca* con Willem Dafoe, en el personaje de Emit Flesti, anagrama de itself time, el tiempo en sí mismo, quien se encarga de poner a prueba a Cassiel, y en el cortometraje *Then minuts older: The trumpet*, en el que varios directores de cine presentan su visión sobre el tiempo.

3.1.1 La intemporalidad angélica

Damiel, interpretado por Bruno Ganz, y Cassiel, personificado por Otto Sander, tienen como ángeles la experiencia del tiempo y el espacio como un presente eterno, por ello pueden evocar de manera inmediata el pasado, pero no el futuro, al carecer de acciones que puedan manifestarse en el mundo de los humanos, como se puede leer en el Diálogo entre Damiel y Cassiel I.³²

Los seres alados viven en tiempo constante. Tienen noción de hechos como la creación del mundo y la evolución del hombre hasta las guerras mundiales del siglo pasado.

³² Ver Anexo 2, p. 72.

Cuando la mirada de los ángeles, a manera de cámara fija, atestigua y escuchan a los habitantes de Berlín no hay posibilidad de una historia estructurada a través de su mirada. Lo que se ve y escucha en la pantalla son fragmentos de pensamientos, imágenes y frases sueltas de los seres que habitan esa ciudad. Lo único que pueden hacer los ángeles por los desolados seres humanos es confortarlos en sus temores y sus angustias.

Por otra parte, los ángeles son testigos de una historia que no es suya, sólo los seres humanos tienen la capacidad para contar una historia, mientras que los seres alados son testigos mudos del desarrollo de los hechos.

Un ejemplo de experiencia del tiempo en los ángeles se expresa a través del género cinematográfico del documental, al presentar algunos fragmentos de Berlín arrasada por la Segunda Guerra Mundial.

3.1.2 Tiempo: El devenir en los humanos

Los seres humanos viven en un tiempo social. El planteamiento de las relaciones entre tiempo, espacio, historia y lugar se plantean de modo directo, tanto en el nivel de la representación como en los diálogos poéticos. Las alusiones al tiempo y al espacio son tan directas que se presentan como un problema a resolver por parte de los personajes. La mujer que se plantea cómo decorar un departamento, el padre anciano que se pregunta qué será de su hijo e incluso en el fragmento del inicio del poema de la infancia: "Cuando el niño era niño".



Ilustración 1 El rapsoda Homero posmoderno en tierra de nadie

¿Cómo nos muestra Wenders la experiencia del tiempo? Un ejemplo puede ser Homero, encarnado en el actor Curt Bois (**Ilustración 1**), el guardián de la historia, quien usa sus recuerdos y conocimiento como una brújula ante los tiempos movedizos y la crisis de la memoria de sus ex lectores, es por eso que se lamenta que su antigua audiencia, antes reunida para escucharlo, ahora reciba su mensaje alejados unos de otros, como se lee en el monólogo de Homero³³. Él encuentra en los libros la guía para ubicar en el tiempo presente hechos y personajes del pasado. Una escena muestra al rapsoda en un terreno baldío en el que dice se ubicaba la Potsdamer Platz, pero quien ve la película observa sólo un terreno baldío (**Ilustración 2**), mientras Homero evoca lo que había en ese lugar, donde circulaban los autos, había cafés y estaba lleno de vida. Aquí sus recuerdos nos ayudan a recordar que esa tierra de nadie fue un espacio de convivencia, que murió ante el cambio de régimen con la Alemania nazi.

³³ Ver Anexo 2, p. 74.



Ilustración 2 Homero y Cassiel junto al Muro de Berlín



Ilustración 3 Berlín a través de los ojos de los ángeles

3.2 Espacios públicos abiertos (Ilustración 3)

Los espacios públicos abiertos de Berlín de fines de los años ochenta ocupan la pantalla desde las primeras escenas de *Las alas del deseo*, las calles de esa ciudad rodeadas de edificios nos hacen evocar cualquier ciudad del siglo XXI, la urbanidad en todo su esplendor rodeada de medios de transporte y comunicación necesarios para el desplazamiento y desarrollo de los seres humanos hoy en día.

En la cinta se observan dos niveles de representación la mimética y la estética. La primera imita la realidad y se expresa en los espacios públicos abiertos y cerrados, por ejemplo las escenas que se desarrollan en el Metro y la biblioteca, respectivamente. La representación estética se manifiesta en lo que parecería una contradicción entre lo que dicen y piensan los personajes y el objetivo de la lente del director. En este caso el monólogo de Marion sobre el trapecio y en su soliloquio en la casa rodante.

3.2.1 La ciudad

Si como dice Roland Barthes “la ciudad es un discurso y este discurso es, en realidad, un lenguaje”, encontramos otra narración más en la ciudad de Berlín que nos presenta Wim Wenders.

Tras la Segunda Guerra Mundial y durante el periodo de la Guerra Fría, se eliminaron los barrios miserables de esa ciudad y comenzaron a construirse viviendas tipo multifamiliar, a través de sistemas industriales y de planificación. Esto se muestra al presentar en la pantalla los grandes edificios de departamentos creados de la década de los setenta para los habitantes de los suburbios que por necesidades económicas y materiales tuvieron que trasladarse a vivir a las urbes y cómo éstas generaron una nueva forma de vivir y experimentar las ciudades. También muestra los pequeños apartamentos en edificios altos, rodeados de medios de transporte, grandes avenidas por donde

circulan los autos, el ir y venir de las ciudades y la sensación de que en ellas siempre se está en actividad.

En el caso de la película la ficción posmoderna mimetiza esos guetos creados a partir de la década de los setenta en Europa y en nuestros días en las grandes ciudades.

Berlín es al mismo tiempo el retrato que presenta el director, pero también una metáfora de la vida en las ciudades modernas sea cual sea su nombre; Ciudad de México, Nueva York, Londres. Los medios de transporte y las bulliciosas calles son el común denominador.

Al inicio y al final de la escena 2³⁴ “Gente pensando” del filme, Wenders nos muestra las construcciones de la ciudad, grandes condominios situados junto a avenidas citadinas y cómo son y qué piensan las personas que los habitan. También nos superpone diferentes mundos en donde se observa la “otredad” por género (hombre-mujer), edad (ancianos-jóvenes), nacionalidad (alemanes-extranjeros).

Lo común en los personajes anónimos, porque no corresponden a algún personaje dentro de la película, es la incomunicación. Cada uno expresa sus carencias y necesidades a su manera y en su propio idioma, pero no hay una voz que resuelva o complete su vacío, el único testigo es el espectador que desde el otro lado de la pantalla se reconoce a sí mismo en los momentos de duda.

En *Las alas del deseo* el tiempo en la calle, a través de la presencia de edificios antiguos, evoca los hechos pasados, en este caso la Segunda Guerra Mundial y sus cicatrices que permanecen en la piel de la ciudad. Berlín, la guerra y sus fantasmas son el fondo de la imagen y la narración.**(Ilustración 4)**

³⁴ Para fines prácticos se mencionarán algunas partes de *Las alas del deseo* a partir de las escenas que muestra el menú de la misma.

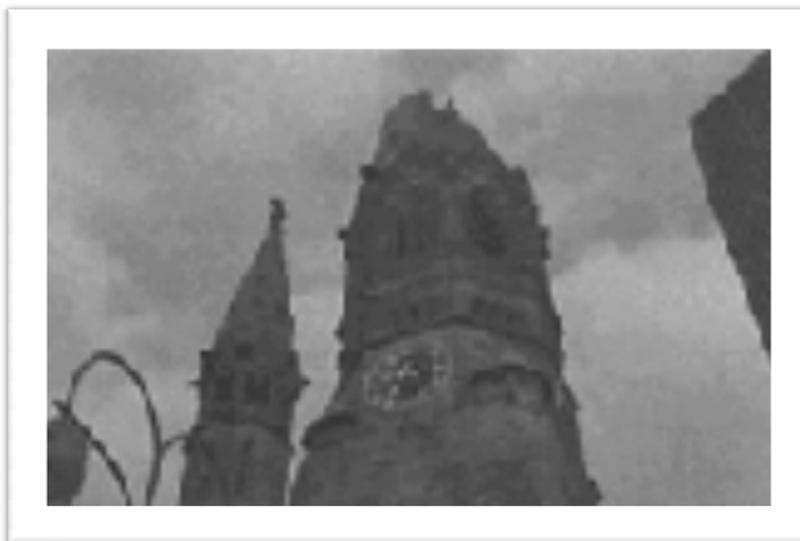


Ilustración 4 Las huellas de la Segunda Guerra Mundial

El paisaje urbano en la película toma elementos de la película *Tokio-Ga*³⁵ con el retrato de las calles y los movimientos de la gente y los medios de transportes. Vemos que una parte de Berlín es un suburbio, pese a que está céntrico, como existen varias tierras de nadie en las ciudades contemporáneas, donde terrenos baldíos comparten su espacio con grandes desarrollos inmobiliarios.

3.2.2 Los medios de transporte

Los hermanos Lumière filmaron a principios de la década del siglo XX *La llegada del tren* y Wenders presenta en *Las alas del deseo* el tren posmoderno: El Metro, transporte masivo urbano de pasajeros.

Los personajes de Wenders en esa película se trasladan continuamente en automóviles, el Metro, el tren, los aviones, así se expresa su búsqueda y se rescata el *road movie*, género cinematográfico presente en otras cintas del alemán como *Alicia en las ciudades* (1973), *París-Texas* (1984), *Hasta el fin del*

³⁵ Filmada por Wenders en la década de los ochenta y en la que contrapone cómo es la ciudad de Tokio respecto de las imágenes que mostró Yasujiro Ozu en sus películas a mediados del siglo pasado.

mundo (1991) e *Historia de Lisboa* (1994), por mencionar las más representativas.

El uso de los medios de transporte en la cinta muestran la errancia sin fin de los personajes y una expresión de lo cosmopolita y/o global de las sociedades del siglo XX, cuando se filmó.

En la escena número siete del DVD “Afuera del hoyo”, Daniel, aún siendo ángel, escucha las penas de los seres humanos que viajan en el Metro berlinés. Las quejas de los humanos en su mayoría se refieren a la incomprensión de su familia o al desasosiego respecto de la vida.

El director representa en los medios de transporte los tiempos muertos del hombre contemporáneo y que muchas veces sirven para detenerse a reflexionar sobre qué hacer, cómo pensar, qué alternativas elegir ante una situación que parece sobrepasar la capacidad humana.

En estas escenas Wenders confronta al espectador con los momentos en los que se desplaza por la ciudad en Metro, tren o autobús y mira dentro del transporte los rostros, gestos y actitudes de los pasajeros, la otredad.

3.3. Espacios públicos cerrados

Al mencionar espacios públicos cerrados se habla, principalmente, de lugares en donde se resguarda el saber, como el caso de la biblioteca, la sala de conciertos, en donde Marion acude a escuchar el concierto de Nick Cave y su banda, o bien el *set* de grabación en las ruinas de un *búnker* nazi.

Son espacios en donde diferentes personas, hombres, mujeres, jóvenes, ancianos se reúnen, donde los asistentes se internan en un mundo sin los ruidos causados por espacios públicos abiertos, como las calles.

Relaciono la biblioteca, la sala de conciertos y el *set* con los espacios de la creación, en donde se obtienen datos, ya sea palabras, letra y música o bien un

guión para representar un personaje y así dar lugar a un nuevo mensaje: nuevos conocimientos, el expresar emociones con una canción o representar escenas para un público.

3.3.1 La biblioteca (Ilustración 5)

Este es el espacio de Daniel, Cassiel y Homero, aparece tempranamente en la película en la escena número seis “Ángeles en la biblioteca” y en la número 10 “Pensamientos para ir a la muerte”.

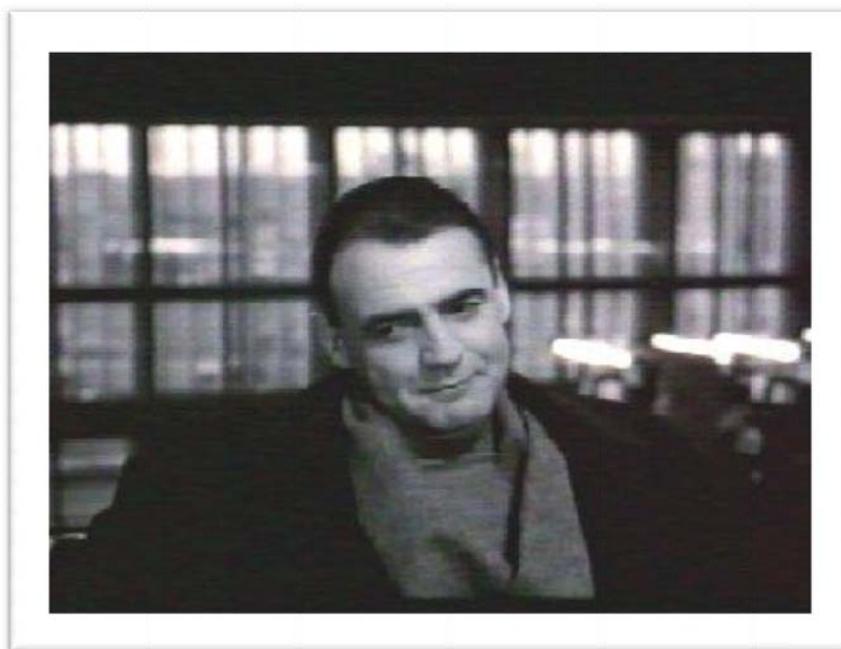


Ilustración 5 El ángel Daniel en la biblioteca

En ese lugar se almacena el conocimiento y la memoria no sólo de la generación actual, sino de las pasadas y sirve como un referente ante el presentismo, un síntoma del saber parcial en los seres contemporáneos.

Además es el único lugar en donde se observa más la presencia de ángeles, además de Daniel y Cassiel, lo que hace pensar en el refugio de los seres alados o que ellos custodian el tesoro del saber. Las tomas generalmente

inician de arriba hacia abajo, y el movimiento de la cámara da la apariencia de la movilidad de los seres angélicos que están fuera del espacio.

En este espacio se oye el lamento del guardián de la historia, Homero, porque sus escuchas se han convertido en lectores, que nos remite al cambio de costumbres en torno al intercambio de ideas. Homero deja entrever que antes la gente se reunía para platicar y retroalimentarse, pero desde fines del siglo pasado, los medios de comunicación son el lugar del debate de la realidad, ya no existe una retroalimentación cara a cara entre los participantes.

Wenders admite en el filme el vehículo para crear o refrescar los mitos, ante la crisis de éstos y presente en las representaciones culturales de la posmodernidad. Sin embargo el personaje de Homero no se asume como el creador de historias, porque ese rol recae en cada uno de los personajes y en los seres humanos como los propios autores de su historia, sino en el portavoz.

En su segunda aparición en la biblioteca, Homero se lamenta porque no hay una narración para la paz y se evocan imágenes de la Segunda Guerra Mundial a través de un documental que muestra a niños muertos.

3.3.2 El circo

Al ver el circo en la película, lo primero que se piensa es un espectáculo de magia y diversión, así como una referencia a un espacio de entretenimiento de fines del siglo XIX, sin embargo el autor presenta la primera reflexión humana sobre la identidad, en los pensamientos de Marion. Cuando ella se mira en su espejo de tres caras (**Ilustración 6**) se da cuenta que ha creado un imagen de sí misma, la trapecista, y que al ser la última función deberá asumir una nueva identidad que ya no será la de la estrella del *show* (Escena 18 “Mirando tu propio pensamiento”). El circo es el espacio de la trapecista, sus soliloquios, dudas y temores y donde también toma el impulso y la decisión para lanzarse a su propia historia.



Ilustración 6 Marion frente a su espejo antes de la última función

El anuncio del cierre del circo y la pérdida del rol ficticio de Marion, como una mujer hermosa y admirada por volar sobre las cabezas de los espectadores, hacen que Marion presente una crisis interna. Ésta se alcanza al mirarse frente al espejo, la imagen de Marion se refleja en el espejo del tocador y su propio pensamiento. Se da cuenta que ha creado una imagen para sí misma, la trapecista en el mundo circense, sin que esa imagen corresponda a lo que ella quiere de la vida: una historia.

Ella misma reflexiona sobre la fugacidad de la belleza frente al tocador con un panel de tres espejos antes de la última función como trapecista. El personaje ficticio que crea la trapecista es el ancla de los deseos y necesidades de Marion. El deseo de ella por su propia historia atrae a Daniel y lo inspira a convertirse en humano y “entrar en el río”.

La imagen sirve para instaurar una identidad en el mercado. Esto es válido también para los mercados laborales. La adquisición de una imagen (por la compra de un sistema de signos, como el del diseñador de ropa y el auto adecuado) es un elemento de singular importancia en la presentación de la

persona en los mercados laborales y, por extensión, constituye un componente integral en la búsqueda de identidad individual, autoafirmación y sentido [...].³⁶

A manera de chiste y homenaje el circo se llama “Alekan”, en honor al cinefotógrafo francés, Henry Alekan,³⁷ que participa en la película.

3.3.3 El set

El actor Peter Falk, que se interpreta a sí mismo, se desliza entre dos mundos: Berlín real en el presente, Berlín del pasado en el *set*, al participar en el rodaje de una película sobre la Alemania nazi. Aquí se muestra la capacidad del cine para evocar y dar una versión del pasado.



Ilustración 7 El set de grabación en el *búnker* nazi

Falk se enfrenta a la disyuntiva de cómo desarrollará su personaje desde el vuelo que lo conduce a Berlín. Se le ve pensando en cómo representar al detective en la película, pero es extraño que no esté vestido al modo de los

³⁶ David Harvey. Obra citada. p. 319.

³⁷ Alekan (1909-1991) participó en obras maestras del cine francés, como *La bella y la bestia*, de Jean Cocteau.

personajes del resto del *set*, en donde hay extras que interpretan a judíos y otros más que lucen uniformes de los nazis.

Se piensa qué hace un detective en medio de un estudio donde se filma una película de la ex Alemania nazi. Quizás su presencia sea más bien en el sentido del falso tonto, el que sabe todo lo que sucede, pero que aparece como un ser discreto. De hecho es el único ser humano que sabe que Daniel es un ex ángel.

También está presente la autorreferencialidad de Wenders en la película y su labor como director, es más, él mismo aparece en la cinta como un empleado de la filmación que avisa a Columbo que le toca su turno para entrar a grabar.

3.4 Narración: relativismo, fragmentación y desencanto

El cine, a través de la imagen, representa y da su versión de la realidad de una forma única, en la que no lo hace ni la pintura, ni la literatura, ni la música, mucho menos la televisión.

Al igual que su contemporáneo el psicoanálisis, el cine es un discurso que aborda recurrentemente el tema de la sexualidad. El cine objetiva el deseo masculino en la imagen de la mujer en la pantalla. Wenders, sin embargo, sustantiva el deseo femenino de Marion al convertirla en sujeto de deseo, más que en objeto de deseo.

El filme narrativo posmodernista, con más fuerza que el cine narrativo creativo, es decir el que tiene características propias del cine clásico y literatura moderna, lleva al espectador al referente, a la realidad que crea la película. Kant, en la *Crítica de la razón pura*, considera dentro de la subjetividad a la “estética trascendental” y las categorías de tiempo y espacio. Se puede suponer que los cambios en la vida cotidiana sensibilizarán a un público para la recepción de un modelo cultural particular en las artes.

Las expresiones posmodernistas conciernen tanto a la manera en que percibimos el tiempo y el espacio, y a qué percibimos en la televisión, la difusión de la información a través de las nuevas tecnologías, como internet, la publicidad, etcétera.

En nuestra sociedad la percepción se dirige casi con tanta frecuencia a las representaciones como la “realidad”. El eje de nuestra percepción de la realidad son las representaciones.

Las imágenes [...] son significantes que pertenecen a un orden diferente de lenguaje. Los elementos del lenguaje son relativamente arbitrarios respecto de sus referentes en el mundo real, mientras que las imágenes significan a través de su carácter ‘icónico’, a través de su semejanza con los referentes del mundo real.³⁸

3.4.1 El deseo de una historia

El anhelo de los personajes de *Las alas del deseo* por la historia no se expresa como una añoranza por el pasado, sino como un impulso al futuro y a nuevas posibilidades de elección de los personajes y de caminos a experiencias futuras.

Damiel desea su historia, pero se ayuda de la ficcionalidad para cubrir los recuerdos humanos que no tiene, por ello en *Tan Lejos, tan cerca* nos encontramos con Damiel, el pizzero con ascendencia italiana. Su nivel de experiencia como recién ingresado al mundo humano lo presenta en realidad como un adulto con experiencias de niño. Ve con sorpresa los colores y se asombra con el sabor de la sangre que brota de su cabeza después de caerle la armadura. Aquí el pasado tiene más bien un rasgo de identidad y no de propiedad al ser.

³⁸ De Laurentis y Eco en Scott Lash. *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 1997, p. 233.

Marion, Daniel y el espectador comparten su necesidad por una ficción sustentada en la vida. Ella lo expresa en el deseo de una historia. **(Ilustración 8)**



Ilustración 8 Marion y Daniel humano en su encuentro en el bar

El nacimiento retrasado de Daniel hace que él invente un contexto para sí, mismo, parte de ello se expresa en el poema de la infancia, pero en el contexto temático se refiere a la necesidad personal de una historia propia. En otras palabras, la historia humana de Daniel comienza en el presente porque sus recuerdos pasados son espirituales e inútiles para este mundo.

Roger F. Cook preguntó a Wenders sobre la nostalgia por la narración en sus películas. El director respondió que el anhelo por las historias va al alza porque los filmes producidos por Hollywood tienen la estructura de las historias, pero carecen de experiencia de vida terrenal, es decir no tienen “sentimiento épico de la historia”.³⁹

³⁹ Confrontar Roger F. Cook. “Postmodern culture and film narrative: Paris, Texas and beyond”. The cinema of Wim Wenders. Coord. Roger F. Cook. Detroit. United States, Wayne State University Press, 1997, p. 133.

El mismo autor advierte en los textos de Handke presentes en la película un sentimiento épico que influye a las historias con una experiencia del pasado como un rasgo de identidad.

Las alas del deseo no trata sobre cómo se hace una película, pero gracias a la experiencia del director al rodar en el sistema estadounidense, en *El hombre de Chinatown* (1978-1982), de acuerdo con el modelo hollywoodense, el autor confirma su búsqueda para que sus películas reflejen el propio espacio desde el que se narran sin seguir un modelo fílmico.

El director muestra la importancia de Berlín en dos sentidos, como un puente hacia el pasado, entendido como la guerra y las ruinas, y un pivote para la coexistencia pacífica en el mundo. Es decir hace posible la convivencia del pasado con sus proyectos inconclusos y/ o fallidos con el futuro y la esperanza.

En el rodaje abierto de Wenders, Cook observa el compromiso del cineasta con la narrativa. *Las alas del deseo* supera la idea inicial del autor sobre su obra: De una historia de amor en Berlín de los ángeles caídos, la película muestra una versión sobre la función de la narrativa en la formación de las identidades individual y nacional dirigida a todos los seres humanos. En este sentido, la película sugiere que el cine contemporáneo necesita una nueva forma de narrativa épica que participe en el proceso de formación de identidad de los individuos.

El director propone un nuevo cine con base en la experiencia individual y la tradición de la épica narrativa de la edad de oro de la cinematografía mundial, en donde el personaje es su propio héroe y sale adelante en una situación contraria a sus intereses.

Esencialmente, *Las alas del deseo* es un cuento fantástico y lo confirma el propio director al revelar que los ángeles de la película son una metáfora de lo mejor que cada uno de los seres humanos puede lograr como persona. En el primer

tratamiento de Wim Wenders sobre *Las alas del deseo*, el director admite que había abandonado la idea de que el rol de narrador fuera un arcángel, pero que Peter Handke, co-guionista de la película, reintrodujo el papel en Homero, el rapsoda, interpretado en la película por Curt Bois.

El director reconoce que desde el principio supo que las escenas de Daniel aún siendo ángel deberían ser en blanco y negro. De modo que “los colores marcaran el puente a la mortalidad”.⁴⁰ La ausencia del color indicaría el desconocimiento de los ángeles hacia la experiencia humana y con pequeños flashes se indicaría un encuentro cercano entre Daniel y los seres humanos.

El cambio de color para expresar un trance en el punto de vista, el uso de documentales y la autorreferencialidad de la grabación de una película dentro de la propia trama son homenajes de Wenders al cine de Andrei Tarkovski, uno de los tres directores a quienes el director dedica la película.

El inicio del poema de la infancia es similar a la primera Carta de san Pablo a los Corintios, capítulo 13, versículo 11 que dice: “Cuando era niño, hablaba como niño, pensaba y razonaba como niño. Pero cuando me hice hombre, dejé de lado las cosas de niño”, mientras que Handke escribe:

Quando el niño era niño, andaba con los brazos colgando, quería que el arrollo fuera un río, que el río fuera un torrente y que este charco fuera el mar. Cuando el niño era niño no sabía que era niño, para él todo estaba animado, y todas las almas eran una. Cuando el niño era niño no tenía opinión sobre nada, no tenía ninguna costumbre, se sentaba en cuclillas, tenía un remolino en el cabello y no ponía caras cuando los fotografiaban.⁴¹

⁴⁰ Aktsoglou. Obra citada. p.165.

⁴¹ Primer extracto del Poema de la infancia que recita Daniel al principio del filme. Ver texto completo en Anexo 2, p. 70.

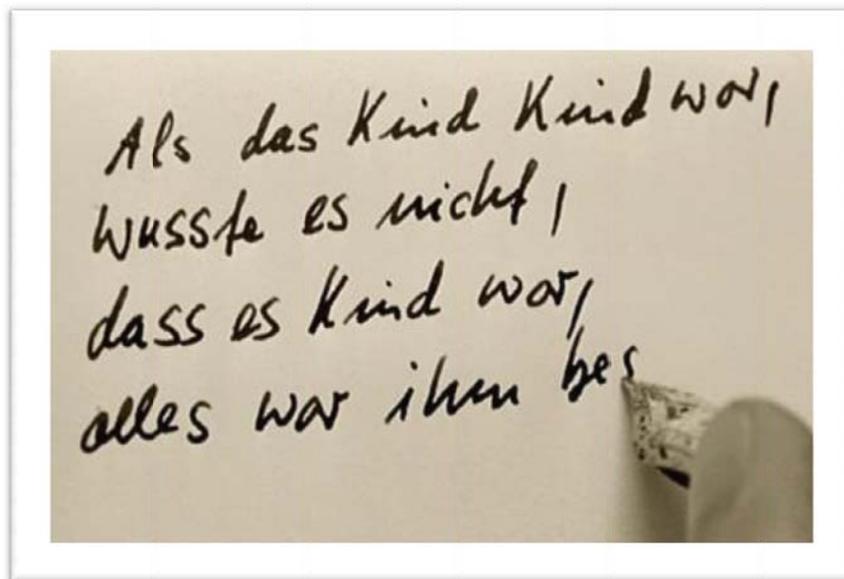


Ilustración 9 El poema de la infancia, metáfora del aprendizaje

El texto bíblico marca la diferencia entre niñez y edad adulta, así como las acciones y pensamientos propios de las etapas del desarrollo de los seres humanos. Handke presenta la niñez como un estado interno que se puede extender durante la vida, independientemente del desarrollo biológico.

Los ángeles Daniel y Cassiel son observadores de los hechos en Berlín, no son narradores en las escenas correspondientes a los colores blanco y negro. Es cierto que son testigos de los hechos, mismos que anotan en sus libretas, pero Daniel y Cassiel sólo realizan un intercambio de datos, los hechos humanos son el pretexto de su conversación, pero no crean una historia con esos datos porque recuperan únicamente los fragmentos de discursos inconexos.

Ubicar la cámara como el ojo del ángel, como lo presenta Wenders en la parte de las imágenes en blanco y negro, da un efecto de movimiento ilimitado a través del espacio y el tiempo. Por otra parte, el punto de vista de los ángeles limita el sistema de miradas intradiegticas.

La secuencia inicial toma-contratoma presenta la imagen de Damiel sobre una torre con su parte más alta en ruinas. Al ángel se le disuelven las alas (**Ilustración10**), aquí el autor da el reconocimiento de que el ángel perderá sus alas durante la narración. Desde la mirada del ángel vemos a una niña que se detiene a media calle para observarlo, en las subsecuentes tomas, las niñas que viajan en el autobús y la pequeña dibujante en el avión, nos confirman que el personaje es invisible, excepto para los niños y los propios ángeles. En el caso de Peter Falk, él no los ve, pero los intuye, por ser un ex ángel.



Ilustración 10 Disolvencia de las alas de Damiel, epifanía de su humanidad

El hecho de que la cámara muestre lo que ve el ángel otorga seguridad al espectador, al mismo tiempo que es una forma de dirigir su atención sin hacer uso de la palabra escrita.

Aunque las escenas iniciales instalan en el espectador el punto de vista de Damiel, se ofrece un espacio para la libre identificación de quien ve la película.

Cook advierte la presencia de una cámara de flotación libre, una nueva versión de la “cámara desencadenada”,⁴² introducida por F. W. Murnau.

Por otra parte, hay que decir que algunos espectadores, acostumbrados al tipo de cine dominante, puede mostrarse impaciente ante el tipo de narración que presenta Wenders.

La sustancia de la narración se muestra a partir de que Daniel asume la condición humana, en este momento ya existe un diálogo entre otredades, desde una posición asumida por decisión y no por el azar o el devenir.

En la escena 29 “Buscando en concierto” el cambio de color en la escena realza la identificación del espectador con estructuras narrativas convencionales. La escena en el bar del salón, donde se presenta Nick Cave y su banda, indica al espectador la presencia de una “escena de amor”, en donde además aparece Marion vestida de rojo, ya no de trapecista ni vistiendo *jeans*. Sus labios denotan un *lipstick* rojo intenso en los labios y en la mano una copa de champaña.

En esta escena la mirada de Marion es profunda hacia su interlocutor y en medio de ellos parecería ubicarse el público, como un testigo mudo de la declaración del deseo de ella por él. Pese a la narración romántica, el autor evita los roles convencionales masculino-femenino, como se lee en el diálogo Marion a Daniel.⁴³

El ingreso a lo más íntimo de Marion, cuando lanza sus soliloquios arriba del trapecio o dentro de su casa rodante, disipa el estereotipo de la mujer como un ser en espera de un redentor, ya que ella asume el riesgo de ir tras su propia historia con lo que ésta acarree para sí, es decir, ella desea su propia historia, así

⁴² Confrontar: Roger F. Cook. “Angels, fiction an history in Berlin: Wings of desire” en *The cinema of Wim Wenders...* Coord. Roger F. Cook, Detroit, United States, Wayne University Press, 1997, p. 169-177.

⁴³ Ver en Anexo 2, p. 80.

se puede leer en el Monólogo de Marion I.⁴⁴

Cuando el circo empaca y se va, en la escena 27 “Niña sin ataduras” vemos la imagen de Marion en yuxtaposición con la persona ficticia que ella creó de la hermosa artista del trapecio. La vemos como una persona ordinaria. Vestida con pantalón vaquero, botas y peinada sólo con una cola de caballo. Con esta apariencia ella se encuentra a Peter Falk.

Incluso en la ficción romántica el personaje de Daniel nunca cae en el rol típico masculino líder en la relación. El ex ángel no actúa como el varón obsesionado con una mujer. Daniel permanece deseoso más bien de percibir y experimentar tanto como él pueda, a través de sus nuevos sentidos ganados.



Ilustración 11 El asombro de Daniel hombre ante los sentidos

La negatividad incorporada al personaje femenino en el cine clásico, en la relación masculino-femenino y en la que existe un subtexto en la historia de amor, no aparece del todo en *Las alas del deseo*. Porque tras la reunión de los amantes no se desata una tragedia, sino que la historia sigue su curso. La

⁴⁴ Ver Anexo 2, p. 74.

desviación de una historia convencional nos conduce al objeto de deseo que motiva a ambos: una historia para sí mismos.

3.4.2 La épica del cine

Bodil Marie Thomsen⁴⁵ explica que la épica del cine presenta esquemas narrativos muy cercanos a las pistas representacionales, donde un sujeto es presentado como el que contempla la historia contada. La épica del cine se entiende como una batalla entre el personaje y sus carencias, así como el proceso que emprende para revertir esa situación con sus propias armas, que en este caso son las capacidades humanas y el libre albedrío. La épica del cine es diferente del cine épico. Éste es un género cinematográfico, mientras que el primero, en el caso de esta película, una expresión estética de una representación cinematográfica.

En *Las alas del deseo* las imágenes del cielo son tomadas desde la perspectiva de los ángeles, como recolecciones espirituales de los hechos y pensamientos, a manera de una cámara. Las voces de la gente anónima pertenecen a sus cuerpos, pero están separados de su mente, son expresiones interiores, y la voz de Marion es la única que pertenece a su propio cuerpo.

De este modo, se presenta una descripción desde afuera, en la mirada y oído de los ángeles; desde dentro, los gente anónima y otra en medio, el lenguaje poético, expresado en las evocaciones de la infancia, los monólogos de Marion y los ruidosos sonidos de la ciudad.

3.4.3 Sutura narrativa y duelo

Al usar el término “sutura” la teoría fílmica explica el cierre narrativo en términos del filme y su construcción, en un proceso de bosquejar y encerrar el sujeto visto en la narración de la película, esto da como resultado que el sujeto

⁴⁵ Bodiel Marie Thomsen. “The interim of sense”. *P.O.V.* number 8, 1999, 73-75 pp.

suturado mantenga más autonomía de cualquier otro que controle el poder de enunciación.

Para Lauro Zavala, la sutura narrativa de cada espectador surge al reconstituir las imágenes fragmentarias en una interpretación general y creíble en cada secuencia de un filme, de modo que las imágenes adquieren sintaxis, pese a la variedad o contradicción de los elementos que la conforman.⁴⁶

Santos Zunzunegui, por su parte define a la sutura como:

“La relación del sujeto con la cadena de su discurso. Relación que se representa bajo la apariencia de esa “suma significativa” afectada por una carencia, y de un ausente que desaparece siempre que un plano es sustituido por otro, para que alguien, que representa el eslabón de la cadena significativa, pueda ocupar su lugar”.⁴⁷

Scott Lash distingue entre los tipos ideales de significación cinematográfica al cine posmodernista “transgresivo”, entre cuyas características tiene que el espectador se mantiene en una posición nómada, además, el cine problematiza lo real.

Wenders convierte a su auditorio en errante al otorgarle los ojos de Daniel para mirar la narración. Con los ojos de Daniel aún en calidad de ángel, el espectador recorre con la mirada las calles de Berlín, los espacios públicos y privados, además nos presenta lo real como un problema en la narración cinematográfica de *Las alas del deseo*.

Según Iñigo Marzábal,⁴⁸ el cine de Wenders no es posmoderno ni manierista, él describe la obra del director como un “trabajo de duelo” en relación con la reinterpretación de los personajes. El personaje enlutado acepta la muerte de la otredad, el no más tiempo ni espacio, rompe con el sujeto u objeto perdido

⁴⁶ Lauro Zavala. Obra citada. p. 45.

⁴⁷ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 155.

⁴⁸ Iñigo Marzábal. *Wim Wenders*. Madrid, Cátedra, 1998. p.23.

y salta a las posibilidades. Se presenta una disyuntiva en los personajes: lo real como un problema en la narración y lo fantástico como una vía para vivir y sobrevivir a la narración. De esta forma, en *Las alas del deseo* los personajes principales, Marion y Damiel, expresan un duelo psicológico, es decir en el nivel simbólico, no real.

El duelo psicológico se centra no sólo en componentes emocionales, sino en los sociales. Y básicamente se ubica en tres etapas: La primera, caracterizada por la evitación, negación y separación, en donde están presentes los elementos de relativismo y fragmentación presentados en el primer capítulo del presente trabajo. La segunda presente en el dolor por la separación, vista a través del desencanto, y, por último, la resolución del duelo psicológico.

En contraparte, se presentan las siguientes tareas para completar el duelo: Aceptar la pérdida. Es decir, a partir de una pérdida (fragmentación del ser), la ausencia o carencia se asocia a la experiencia del ser humano y se crea una nueva interpretación o reinterpretación de lo ausente. Después de experimentar la realidad incluyendo la pérdida y, por último, sentir dolor, de modo que el ser humano se adapta al medio social con su ausencia experimentada y aprender a vivir así.

Los personajes de Wenders rompen con ellos mismos y durante la trama se presentan en un antes y un después, de modo que cambian sus tiempos y espacios iniciales y finales.

Damiel renuncia a la eternidad angelical y se convierte en un mortal, Marion acepta que ya no será trapecista, al quebrar el circo, y ve otras posibilidades de vivir.

Homero reconoce que sus recuerdos y vivencias en Berlín ya no existen y aún está dispuesto a contar “su historia” y ser escuchado, a vivir un duelo.

Sobre el duelo, Igor Caruso⁴⁹ explica que tras la separación se produce una “muerte en la conciencia”, después surge la desesperación al resquebrajarse una “diada” que es fuente de identificación y que conduce a una crisis del yo. Una alternativa para superarla puede ser la búsqueda del deseo porque éste consuela al “yo mortificado”. Tras la cura del duelo, el yo realiza nuevas cosas:

Damiel supera su duelo por la pérdida de la inmortalidad con la experiencia humana y el amor. Marion traspasa su pérdida por la pérdida de empleo e identidad con “una historia para ella”. Homero salta el duelo al “embarcarse” como Odiseo y asumirse como el vocero de la historia.

El poder que tiene el duelo como agente liberador del yo radica en que la separación, entre sujeto-sujeto o sujeto-objeto, enriquece al ser humano, porque al invertirse su proyección sobre sí mismo y su circunstancia, está en posición de verse claramente.

Es decir, el duelo no centra sus componentes en las emociones, sino que se expresa en situaciones sociales. En Damiel como ángel se expresa en su incapacidad de sentir como ser humano. En Marion, el duelo se expresa en sus pensamientos al saber de la quiebra del circo. El duelo es una manifestación externa del luto y las etapas de aquel en *Las alas del deseo* son:

Evitación o negación: Damiel rechaza su eternidad como ángel y expresa su deseo por el azar, como se puede notar en el Diálogo entre Damiel y Cassiel I⁵⁰. Él se *fragmenta* al enunciar las características propias del espíritu, como la omnipresencia, y lo contrapone con la capacidad de los seres humanos para experimentar a través de los sentidos; al mismo tiempo expresa *desencanto* por la experiencia espiritual y su deseo de inclinarse por lo no absoluto, el *relativismo*, el azar y la imprevisibilidad de la experiencia humana.

⁴⁹ Igor Caruso. *La separación de los amantes*. México, Siglo XXI, 2005, 19-20 pp.

⁵⁰ Ver Anexos 2, página 72.

En conclusión, podemos decir que el proceso de duelo: fragmenta, desestructura y reestructura las experiencias humanas.⁵¹

Pero este trabajo no sólo se queda en la superación del duelo de los personajes de la película, el propio Wim Wenders reinterpreta en *Las alas del deseo* su identidad nacional, luego de una larga estancia en Estados Unidos y tras su regreso a vivir y trabajar en la ciudad símbolo de la división alemana.

Por otro lado, la cultura popular, a través de la música, forma parte integral del discurso cinematográfico, pero al mismo tiempo se lanza una crítica sutil a la industria de los medios masivos de comunicación.

La historia central de la película, la salida de Damiel de su experiencia espiritual y su ingreso a la historia humana, alude a rol narrativo que juega Wenders al contar una historia.

Al encarnar Damiel en hombre, la narración se dirige hacia un romance de película. La historia que el ex ángel y la ex trapecista, Marion, buscan para sí mismos inicia como una historia de la pareja en la película.

La mirada del espectador, en un principio asociada al punto de vista del ángel, ahora realiza el proceso de sutura al identificar la otredad desde su espacio.

El encuentro de Marion y Damiel en el bar deshace la sutura dramática convencional. La cámara dirige la mirada fija del espectador en el sistema de miradas fijas (deseo) con su juego de cámara fija-*close up*.

Durante el monólogo Marion a Damiel⁵² la cámara capta sucesivos *close-ups* de los rostros de los amantes y la intensa mirada fija en los ojos del otro. En transgresión al rol que juega la mirada en el cine clásico, la mirada fija, al igual que los dos discursos finales de los amantes son directos y simultáneos al otro y

⁵¹ Ver etapas de elaboración del duelo en Igor Caruso. Obra citada. 141-142 pp.

⁵² Ver Anexos 2, página 80.

al espectador.

Así, éste se sitúa alternativamente en el lugar del hombre y la mujer, según corresponda escuchar y la mirada se convierte en el sujeto enfocado

Marion manifiesta el significado de la relación en palabras, toma el control de su vida, y de su propia historia, y se convierte al mismo tiempo en la figura del desarrollo narrativo, dotada con los poderes de enunciación y en consecuencia de autoridad.

Durante los sucesivos *close-ups* sus palabras comentan cómo el cine bosqueja al espectador dentro de su esfera. La propia Marion alude a los observadores de la proyección al decir: “No sólo toda la ciudad, el mundo entero toma parte en nuestra decisión en este momento. Nosotros dos somos ahora más que dos. Estamos en la arena del mundo y toda la arena está llena de gente que quiere lo mismo que nosotros. Estamos conduciendo el juego por todos”. Hasta que Marion y Daniel miran en los ojos del otro su propio deseo, el espectador encuentra su mirada reflejada en la cámara.

El espectador está incluido en la frase “la arena del mundo”, pero no sólo se refiere al auditorio en un momento dado, sino a aquellos que vean la película en el futuro y tengan que enfrentar la labor de sutura narrativa.

Conclusiones

Más que representar, Wim Wenders registra la vida en las ciudades, pero a diferencia de los literatos (escritores) modernos, él se expresa con la imagen. El director invita al público a contemplar.

En *Las alas del deseo*, Wenders lanza al espectador un final abierto y le deja la tarea de preguntarse y dar varias respuestas, desde su condición, siendo todas válidas, porque no hay una ley general para resolver el qué de la vida, como diría Peter Falk a la pregunta del propio ex ángel Daniel: "Eso deberás descubrirlo tú".

El autor muestra que el cine es un creador de mundos posibles, se anticipa a los hechos a partir del arte.

Lo fantástico, como la historia contada en esta película, admite identificaciones rotantes, que en este caso son las representaciones de relativismo, fragmentación y desencanto en la imagen y la narración que como vimos se manifiesta en la relación los personajes Daniel, Marion y Homero con la identidad, la historia y la poesía.

Algunas de las influencias cinematográficas de Wenders reflejadas en *Las alas del deseo* son: *El Ángel Azul*, de Josef von Sternberg y *Fahrenheit 451* de Françoise Truffaut.

Se puede decir que *Las alas del deseo* dice más de lo que el autor dice que tiene por las referencias explícitas literarias, sociopolíticas y culturas de mediados de la década de los ochenta del siglo pasado.

Los mitos (modelos a imitar para resolver los grandes problemas de la vida) se recrean y actualizan a través de los rituales. Uno de éstos son las narraciones difundidas en los medios de comunicación, como el cine. La película aborda tres momentos aspectos presentes en los mitos: nacer, vivir y trascender.

Fuentes:**Bibliografía:**

Aktsoglou, Babis. *Wim Wenders*. Atenas, Ed. Thessaloniki, 2006.

Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México. Conaculta-Tusquets, 2008.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. México, Siglo XXI, 2004.

Caruso, Igor. *La separación de los amantes*. México, Siglo XXI, 2005.

Cineteca Nacional. *Wim Wenders*. México, Cuadernos de la Cineteca. Col. Videoteca. 1998.

Cook, Roger F. "Angels, fiction and history in Berlin: *Wings of desire*". In *The cinema of Wim Wenders. Image, narrative and the postmodern Condition*. Detroit. Wayne State University Press. 1997 163-191 pp.

Cook, Roger F. "Postmodern culture and film narrative: *Paris, Texas* and beyond". In *The cinema of Wim Wenders. Image, narrative and the postmodern Condition*. Detroit. Wayne State University Press. 1997 121-135 pp.

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Frankl, Victor. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona. Herder. 2004.

Franklin, James. *New German Cinema. From Oberhausen to Hamburg*,. London, Columbus Book, 1983.

Gómez Paz, Magali Victoria. *Las alas del cine. un acercamiento a la obra fílmica de Wim Wenders*. Tesis (Licenciado en Ciencias de la Comunicación) -- UNAM, 2000.

Handke, Peter. *El peso del mundo*. Un diario (noviembre 1975-marzo 1977). Barcelona, Laia, 1981.

Habermas, Jürgen. "Modernidad versus posmodernidad". *Modernidad y posmodernidad*. Comp. Josep Picó, Madrid, Alianza, 1988.

- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires. Amorrortu editores. 2004.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2006.
- Jameson. Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 1998.
- Jean-Francoise, Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- Lash, Scott. *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires. Amorrortu. 1997.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Madrid. Anagrama. 2005.
- Marzábal, Iñigo . *Wim Wenders*. Madrid. Cátedra. 1998.
- Picó, Joseph. Comp. *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 2007.
- Wellmer, Albrecht. "La dialéctica de modernidad y posmodernidad" Comp. Nicolás Casullo. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, 319-356 pp.
- Wenders, Wim. *El acto de ver*. Madrid. Paidós. 2005.
- Zavala Alvarado, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAEM, 199.
- Zavala Alvarado, Lauro. *Manual de análisis narrativo*. Literario, cinematográfico, intertextual. México, Trillas. 2007
- Zavala Alvarado, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México. UAM Xochimilco. 2005.

Hemerografía

- Brennan, Juan Antonio. "Las películas (de Wim Wenders)". *Dicine*, Número 64, 6-17 pp.
- Medina de la Serna, "Wim Wenders". *Dicine*. Número 64. 2-5 pp.
- Pelayo, Alejandro. "Cine de movimiento. La obra de Wim Wenders. *Cine*. Vol. 1, México 1978, 4-9 pp.

Raskin, Richard *et al.* "Las alas del deseo de Wim Wenders". *p.o.v.* A Danish Journal of Film Studies. 1999. número ocho. 280 p. (<http://pov.imv.au.dk/pdf-pov8.pdf>)

Internet

Página oficial de Wim Wenders: <http://www.wim-wenders.com/>.

Videografía:

Las alas del deseo. (*Der himmel über Berlin*). Director Wim Wenders. Productor Wim Wenders. Guión Wim Wenders y Peter Handke. Actores: Bruno Ganz, Peter Falk, Otto Sander. Compañía productora Roadmovies Filmmaker. 1988. Duración: 126 minutos.

Anexo 1

Videografía de Wim Wenders

Videografía⁵³ :

Largometrajes:

- 1970 *Verano en la ciudad* (Dedicada a Los Kinks).
- 1971 *El miedo del portero ante el penalty.*
- 1972 *La letra escarlata.*
- 1973 *Alicia en las ciudades.*
- 1975 *Falso movimiento.*
- 1976 *En el curso del tiempo.*
- 1977 *El amigo americano.*
- 1982 *El estado de las cosas.*
- (1978-)1982 *El hombre de Chinatown.*
- 1984 *París, Texas.*
- 1987 *El cielo sobre Berlín o Las alas del deseo.*
- 1991 *Hasta el fin del mundo.*
- 1993 *Tan lejos, tan cerca.*
- 1994 *Historia de Lisboa.*
- 1995 *Más allá de las nubes.* (Codirigida con Michelangelo Antonioni)
- 1996 *A trick of the lighth.*
- 1997 *El final de la violencia.*
- 1998 *Buena Vista Social Club.*

⁵³ Ver Wenders. Obra citada. 257-261, <http://wim-wenders.com/movies/credits.html>. "Filmografía". 1 de agosto de 2008.14:19 hrs. y <http://wim-wenders.com/movies/timeline.html>. "Time line" 1 de agosto de 2008.14:19 hrs. Los títulos se enuncian en castellano cuando existe nombre en este idioma y en inglés o alemán cuando no hay equivalencia.

2000 *El hotel del millón de dólares.*

2003 *Land of plenty*

2004 *Don't come knocking.*

Documentales:

1980 *Relámpago sobre el agua.*

1982 *Reverse Angle.*

1982 *Room 666.*

1985 *Tokio-Ga.*

1989 *Apuntes sobre vestidos y ciudades.*

1998 *Willy Nelson at the Teatro.*

1998 *Buenavista Social Club.*

2002 *Ode to Cologne.*

2003 *The soul of a man.*

Cortometrajes:

1967 *Schauplatze.*

1967 *Same player shoots again.*

1968 *Silver City.*

1968 *Polizeifilm.*

1969 *Alabama: 2000 Light years Prom. Home.*

1969 *3 American LP's.*

1974 *The Island/ From de family of reptiles.*

1982 *Reverse Angle.*

1982 *Room 666.*

1992 *Arisha, the bear and the stone ring.*

2002 *Ten minutes older.*

Anexo 2

Algunos diálogos de la película

Poema de la infancia

Peter Handke

Cuando el niño era niño
andaba con los brazos colgando,
quería que el arroyo fuera un río,
que el río fuera un torrente
y que este charco fuera el mar.
Cuando el niño era niño
no sabía que era niño
para él todo estaba animado,
y todas las almas eran una.
Cuando el niño era niño
no tenía opinión sobre nada,
no tenía ninguna costumbre
se sentaba en cuclillas,
tenía un remolino en el cabello
y no ponía caras cuando lo fotografiaban.

Cuando el niño era niño
era el tiempo de preguntas como:
¿Por qué estoy aquí?
¿Por qué no allí?
¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?

¿Acaso la vida bajo el sol no es sólo un sueño?
Lo que veo oigo y huelo,
¿No es sólo la apariencia de un mundo ante el mundo?
¿Existe de verdad el mal
y gente que en verdad son los malos?
¿Cómo puede ser que yo, el que yo soy,
no fuera antes de devenir; y que un día yo,
el que yo soy, no seré más ese que soy?

Cuando el niño era niño
no podía pasar las espinacas, los porotos,
el arroz con leche y el coliflor saltado.
Ahora se lo come todo
y no porque lo obliguen.
Cuando el niño era niño
despertó una vez en una cama extraña
y ahora, una y otra vez.
Muchas personas le parecían bellas,
y ahora sólo con suerte.
Imaginaba claramente un paraíso
y ahora apenas puede intuirlo.
Nada podía pensar de la nada,
y ahora esta idea lo estremece.

Cuando el niño era niño
jugaba con entusiasmo,
y ahora se mete en sus cosas como antes
sólo cuando esas cosas son su trabajo.

Cuando el niño era niño

las manzanas y el pan le bastaban de alimento,
y todavía es así.

Cuando el niño era niño,
las bayas le caían en la mano
sólo como caen las bayas,
y ahora todavía.

Las nueces frescas le ponían áspera la lengua,
y ahora todavía.

Encima de cada montaña
tenía el anhelo de una montaña más alta
y en cada ciudad
el anhelo de una ciudad más grande,
y siempre es así todavía.

En la copa del árbol
tiraba de las cerezas con igual deleite
como hoy todavía.

Se asustaba de los extraños
y todavía se asusta;
esperaba las primeras nieves,
y todavía las espera.

Cuando el niño era niño,
lanzó un palo como una lanza contra un árbol,
y hoy vibra ahí todavía.

Diálogo entre Damiel y Cassiel I

Damiel: -¿Y bien?

Cassiel: -Hace 20 años se estrelló un caza soviético cerca de Spandau, en el lago Stossen. Hace 50 años...

D.: -Fue la Olimpiada.

C.: -Hace 200 años Blanchard voló sobre la ciudad en un globo aerostático.

D.: -Como los refugiados del otro día. Y hoy, en el lago Lilienthal, alguien ha aminorado el paso y ha mirado a sus espaldas, en el vacío...

En Correos alguien quería acabar para siempre, pegó sellos especiales en sus cartas de despedida, uno en cada una; y luego en Mariannenplatz habló con un soldado americano en inglés, por vez primera desde el colegio y, además, con soltura.

En Plotzenzee un preso antes de tirarse de cabeza contra el muro dijo "ahora".

En el Metro Zoo, el conductor en lugar del nombre de la estación, gritó de pronto "¡Tierra del fuego!"...

D.: -¡Qué bonito!

C.: -En Renbergen un anciano leía *La Odisea* a un niño y el pequeño oyente había dejado de parpadear...

Y tú, ¿tienes algo para contar?

D.: -Un transeúnte que cerró el paraguas en medio de la lluvia y se dejó calar...

Un colegial que describía a su profesor cómo crece el helecho de la tierra y sorprendió al profesor.

Un ciego que palpó su reloj al sentir mi presencia.

Es maravilloso vivir sólo en espíritu, día a día para la eternidad, atestiguar sólo lo espiritual de la gente. Pero a veces me hastía mi presencia de espíritu. Y ya no quisiera ese flotar eterno, quisiera sentir un peso que anulara en mí lo ilimitado y me atara a la tierra. Poder, a cada paso, a cada golpe de viento, decir "ahora" y "ahora" y "ahora"... Y ya no más "desde siempre" y "para siempre". Tomar el asiento libre de un partido de cartas, ser saludado aunque sea sólo con un gesto. Siempre que hemos participado ha sido sólo en apariencia: nos hemos dejado dislocar la cadera en peleas nocturnas, en apariencia. Hemos capturado un pez, en apariencia. Nos hemos sentado a las mesas, hemos comido y hemos bebido, en apariencia. Nos hicimos asar corderos y servir vino allá en las tiendas, sólo en apariencia. No pido engendrar un niño o plantar un árbol, pero ya sería algo, de

vuelta a casa tras un largo día, dar de comer al gato como Philip Marlowe. Tener fiebre, tener los dedos negros de leer el periódico. Fascinarme no sólo por el espíritu, si no, al fin, por una comida, por la curva de una nuca, por una oreja.

¡Mentir como respirar! Sentir que al andar, tu esqueleto anda contigo. Intuir, por fin, en vez de saberlo todo. Poder decir “Ay” y “Ts” y “Ah” y “Aj”, en vez de “Sí” y “Amén”.

Sentir al fin lo que es quitarse los zapatos debajo de la mesa y estirar los dedos de los pies así descalzo.

C.: ¡Quedarse solo! ¡Dejar que las cosas ocurran! ¡Permanecer serios! Sólo podemos ser salvajes mientras permanezcamos serios. ¡No hacer otra cosa que mirar, recolectar, testimoniar, preservar! ¡Permanecer espíritu! ¡Mantener la distancia! ¡Mantener la palabra!

Monólogo de Homero I

Cuéntanos musa del narrador, del infante, del anciano apartado a los lindes del mundo y haz que en él se reconozca cada hombre. Con el tiempo los que me escuchaban se han convertido en mis lectores. Ya no se sientan en círculo sino solos, y cada uno no sabe nada del otro. Soy un viejo, con la voz quebrada, pero el relato sigue elevándose desde las profundidades. Y la boca entreabierta lo repite, tan poderoso como apacible. Una liturgia para la que nadie necesita estar iniciado en el sentido de las palabras y de las frases.

Monólogo de Marion I

-Ahí está, se acabó. Vuelve a faltarme tiempo para acabar algo. ¿Lo del circo? Recuerdos para dentro de 10 años. Esta es la última noche de mi querido número y además hay luna llena; y la trapecista se rompe la crisma... ¡Cállate! Nunca me imaginé así. La despedida del circo. La última noche no viene nadie, tocáis como zoquetes y yo vuelo por la carpa como un pollo en el puchero. Y

luego otra vez de camarera. ¡Mierda!

A menudo hablo de mí sólo por apuro. En momentos como este, momentos como ahora mismo... El tiempo lo curará. ¿Y si el tiempo fuera la enfermedad? Como si hubiera que encorvarse para seguir viviendo. ¡Vivir!, una mirada basta... el circo, lo echaré de menos.

Es extraño, no siento nada. Como si el dolor no hubiera pasado. Toda esa gente que he conocido, que queda, quedará en mi cabeza. Todo termina siempre cuando acaba de empezar. Era demasiado bonito...

Por fin fuera, en la ciudad. Hallar quién soy, en quién me he convertido. Suelo ser demasiado consciente para estar triste. Esperé una eternidad que alguien me dijera algo cariñoso, luego me fui al extranjero. Alguien que me dijera "¡Hoy te quiero tanto!". ¡Sería tan bonito! Miro ante mí y el mundo se alza ante mis ojos, me llega al corazón. De niña sentía deseos de vivir en una isla. Una mujer sola, plenamente sola. Sí, eso es.

Vaciada, incompatible. El vacío, el miedo, el miedo, el miedo. La mirada de un animalito perdido en el bosque. "Quién eres tú?". Yo no lo sé. Pero algo sé: no seré trapecista. Decisiones imprevistas en las que uno cree.

No llorar. No quiero llorar. ¡Para nada! Ocurre, así son las cosas. No siempre salen como uno quiere. El vacío, el vacío...

Ya no pensar en nada... Estar aquí. Aquí soy extranjera pero todo me resulta familiar, en todo caso, no puedo perderme. Siempre se llega al muro. Esperaré la foto. Saldrá una con diferente rostro y así podría comenzar una historia. Los rostros, tengo ganas de ver rostros. Quizá encuentre un trabajo de camarera.

Tengo miedo de esta noche. Qué tontería. La angustia me pone enferma, porque una parte de mí se preocupa y otra no se lo cree. ¿Cómo debo vivir? Quizá no sea esta la pregunta. ¿Cómo debo pensar?

Sé tan pocas cosas... Tal vez sea demasiado curiosa. A menudo pienso en forma tan equivocada... Porque pienso como si hablara a otro.

Dentro de los ojos cerrados, cerrar aún más los ojos... Entonces incluso las piedras cobran vida. Ser por los colores.

¡Los colores! Los neones en el cielo del atardecer, los tranvías rojos y amarillos. Sólo tengo que estar lista y todos los hombres del mundo me mirarán. Nostalgia. Nostalgia de una ola de amor que creciese en mí. Eso es lo que me hace resultar torpe: la ausencia de placer. Deseo de amor. ¡Deseo de amar!

Monólogo de Homero II

-El mundo parece ahogarse en el crepúsculo, pero yo narro, como al principio, en mi cantinela que me sostiene a salvo, por el relato, de las revueltas del presente y protegido para el futuro.

Se acabó el remontarse muy atrás de antaño. El ir y venir a través de los siglos... Ya sólo puedo pensar de un día para el otro. Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes, sino las cosas de la paz, todas iguales entre sí: las cebollas que se secan tan valiosas como el tronco del árbol que atraviesa el pantano. Pero nadie ha logrado aún, cantar una epopeya de la paz. ¿Qué le ocurre que no puede seguir fascinando por mucho tiempo, que se deja apenas narrar por alguien? ¿Debo renunciar ahora? Si renuncio, entonces la humanidad perderá su narrador. Y si alguna vez la humanidad pierde su narrador, al mismo tiempo habrá perdido su infancia. ¿Dónde están los míos, los simples, los primigenios? Nómbrame, musa, al pobre cantor inmortal quien, abandonado por sus mortales oyentes, ha perdido su voz. El que del ángel del relato, se convirtió en el ignorado o burlado organillero, fuera, en el umbral de la tierra de nadie.

Monólogo de Cassiel I

-¿Aún hay fronteras? ¡Más que nunca! Cada calle tiene su propia barrera o línea divisoria. Entre las manzanas hay franjas de nadie, camufladas por un seto o un pozo. Quien por casualidad cae en ella, cae sobre un alambrado o es alcanzado por un rayo láser.

Las truchas en el agua son en realidad torpedos. Cada cabeza de familia o

simple propietario clava su nombre, como un blasón, en la puerta; y estudia el periódico como si fuera el dueño del mundo. El pueblo alemán cayó en tantos estados como individuos. Y los estados aislados son móviles: cada uno lleva el suyo consigo y, si alguien quiere pasar, exige un impuesto de entrada como una mosca atrapada en ámbar o una bota de vino. Y esto sólo para la frontera, pero uno sólo puede adentrarse en cada estado con las contraseñas oportunas.

El alma alemana de hoy sólo la conquistará y la podrá dirigir aquél que logre llegar a cada estado con dicha contraseña. Por suerte, actualmente nadie es capaz de ello. Así, cada uno se desbanda por tierra extranjera y hace ondear a los cuatro vientos la cima de su imperio solitario.

También sus niños agitan sus sonajeros y tiran su mierda alrededor suyo.

Diálogo entre Daniel y Cassiel II

Daniel: -¿Recuerdas la primera vez que estuvimos aquí? La historia aún no había empezado. Dejábamos transcurrir el día y la noche y aguardábamos. Pasó mucho tiempo hasta que el río encontró su lecho y el agua quieta empezó a fluir. ¡Cuenca del río primitivo!

Un día, todavía lo recuerdo, el glaciar se derritió y los hielos navegaron hacia el norte. Flotaba un tronco, todavía verde. Durante miríadas de años sólo saltaron los peces y luego fue cuando el enjambre de abejas se ahogó.

Cassiel: -Un tiempo después los dos ciervos se batieron en la orilla. Después la nube de moscas y la cornamenta, como ramas, río abajo. Sólo la hierba volvió siempre a enderezarse, creciendo sobre los cadáveres de los gatos salvajes, jabalíes, búfalos. ¿Recuerdas cómo una mañana surgió de la sabana, con la hierba pegada en la frente, el ser a nuestra imagen, el bípedo esperado tanto tiempo, y cómo su primera palabra fue un grito?

¿Fue “aj”, “ah” o un simple grito?

Por fin pudimos reírnos de ese hombre por vez primera, y de sus gritos y las llamadas de sus sucesores, aprendimos a hablar.

D.: -¡Una larga historia!

El sol, los rayos y truenos, en el cielo y abajo, en la tierra, los fuegos, las cabriolas, las danzas, los signos, la escritura. Después uno se salió del círculo y corrió derecho hacia adelante. Mientras corría derecho, virando a veces, tal vez por rápido parecía libre, y pudimos reírnos con él. Pero luego, de repente, corrió en zigzag y las piedras volaron. Con su fuga empezó otra historia, la historia de la guerra. Hoy dura todavía.

¿Aún recuerdas como un día construyeron la calzada que al día siguiente vio la retirada napoleónica y después fue recubierta de guinea, hoy invadida de hierbas y hendiduras como una vía romana con marcas de tanques?

D.: -Nosotros ni siquiera éramos espectadores. Siempre fuimos ángeles...

C.: -¿De verdad quieres?

D.: -Sí. ¡Conquistar por mí mismo una historia mía! Lo que mi atemporal mirar abajo me ha enseñado, transformarlo para sostener una mirada repentina, un grito breve, un olor acre. He estado fuera suficiente tiempo, suficiente tiempo ausente, bastante tiempo fuera del mundo. ¡Meterme en la historia del mundo aunque sólo sea para tocar una manzana! Mira las plumas ahí, sobre el agua, ya desvanecidas. Mira las marcas de las frenadas sobre el asfalto, mira como rueda la colilla, y como se seca el río primitivo, como sólo los charcos del día tiemblan aún. ¡Basta del mundo detrás del mundo!

Monólogo de Homero II

-Sólo las vías romanas conducen aún a lo lejos, sólo las huellas más antiguas conducen aún más lejos. ¿Dónde está el puerto de montaña? También la planicie, también Berlín tiene sus recónditos puertos, y ahí es dónde empieza mi tierra, la tierra de la narración. ¿Por qué no todos ven de niño los puertos, los portones, los intersticios, abajo en la tierra y arriba en el cielo? Si cada uno los viera habría una historia sin sacudidas mortales y sin guerra.

Dialogo entre Cassiel y Damiel (en el muro de Berlín) III

Cassiel: -¿Y bien?

Damiel: -Me adentré en el río. Vieja máxima humana oída a menudo. Por fin hoy la comprendo. Ahora o nunca: instante del vado. Pero no habrá otra. Sólo hay vado si estamos en el río. ¡Entremos en el vado del tiempo, en el vado de la muerte! ¡Dejemos el mirador de los no nacidos! Mirar no es mirar desde arriba sino de la altura de los ojos.

Primero me tomaré un baño. Después iré a afeitarme, de ser posible, a un barbero turco. Que me hagan masajes hasta la punta de los dedos. Luego compraré el periódico y leeré desde los titulares hasta el horóscopo. El primer día dejaré que me sirvan. Si me piden algo los mandaré al vecino. El que tropiece conmigo me pedirá disculpas. Me darán empujones y los devolveré. En el bar lleno, el patrón me buscará una mesa. En la calle, el coche del alcalde parará y me acercará un trecho. A todos seré familiar, a nadie sospechoso. No diré una palabra y entenderé todas las lenguas. Así será mi primer día.

C.: -Pero nada de eso será verdad.

D.: -La tomaré en mis brazos, me tomará en sus brazos...

Monólogo de Marion II

- No podría decir quién soy. No tengo la menor idea. Soy alguien sin orígenes, sin historia, sin país; y me gusta así. Aquí estoy, libre. Puedo imaginármelo todo. Todo es posible. Basta que alce la mirada y vuelvo a hacer el mundo. Ahora en este sitio, un sentimiento de felicidad que podría tener siempre.

Monólogo de Damiel I

- Ella no se ha ido, Cassiel, lo sé. La encontré. Algo va a suceder esta noche que será importante. ¡Cassiel! Ella me enseñará todo. Hay otros soles aparte de los

del cielo, Cassiel. En la noche profunda, hoy empezará la primavera. Me nacerán alas muy distintas a las habituales, alas de las que al fin podré sorprenderme.

Marion a Damiel

-Algún día tiene que ir en serio. He estado muy sola, pero nunca he vivido sola. Cuando estaba con alguien solía estar contenta, pero al mismo tiempo todo me parecía casual. Estas personas eran mis padres pero podrían haber sido otros. ¿Por qué mi hermano era el de los ojos marrones y no el de los ojos verdes, del andén de enfrente. La hija del taxista era mi amiga, pero igual podría haber rodeado con mi brazo el cuello de un caballo. Estaba con un hombre, estaba enamorada y lo mismo podría haberlo dejado plantado y haber seguido al extraño que nos cruzamos en la calle.

Mírame o no me mires. Dame la mano o no me la des. No, no me des la mano y aparta tu mirada de mí.

Creo que esta noche hay luna nueva: ninguna noche más serena, ninguna sangre correrá en toda la ciudad. Nunca he jugado con alguien y sin embargo nunca he abierto los ojos y he pensado: ahora va en serio. Ahora al fin iré en serio. Así han ido pasando mis años ¿Sólo yo era tan poco seria? ¿Eran tan poco serios los tiempos? Nunca fui solitaria, ni cuando estaba sola ni con otros. Pero me habría gustado al fin ser solitaria. Soledad quiere decir: al fin estoy entera. Ahora puedo decirlo porque al fin esta noche soy solitaria.

Hay que acabar con el azar. Luna nueva de la decisión. No sé si hay un destino, pero hay una decisión: decídete. Ahora nosotros somos el tiempo. No sólo la ciudad entera, el mundo entero toma parte ahora mismo en nuestra decisión. Ahora los dos somos más que sólo dos. Nosotros encarnamos algo. Estamos sentados en la plaza del pueblo y toda la plaza está llena de gente que anhela lo mismo que nosotros. Nosotros decidimos el juego por todos. Estoy lista, ahora es tu turno. Tienes el juego en tus manos. Ahora o nunca. Me necesitas y me necesitarás. No hay historia mayor que la nuestra, la del hombre y la mujer. Será

una historia de gigantes, invisibles, transmisibles, una historia de nuevos ancestros. Mira mis ojos, son la imagen de la necesidad, del futuro de todos en la plaza.

Anoche soñé con un desconocido, con mi hombre. Sólo con él podía ser solitaria. Abrirme a él, toda abierta, toda para él, acogiéndolo entero como un todo dentro de mí, rodeándole con el laberinto de la dicha común. Lo sé eres tú.

Monólogo de Daniel II

-Algo ha sucedido... que sigue sucediendo... que me vincula. Fue por la noche y ahora es por el día. Ahora más que nunca. ¿Quién era quién? Yo estaba en ella y ella alrededor mío ¿Quién en el mundo puede asegurar que estuvo alguna vez junto a otro ser humano? Yo estoy junto. No ha sido concebido ningún niño mortal sino una imagen común e inmortal. Esta noche he aprendido a sorprenderme. Ella me ha traído al hogar, y yo he encontrado mi hogar.

Érase una vez... fue una vez y por lo tanto será. La imagen que hemos concebido será la que me acompañe en mi muerte, habré vivido dentro de ella. Sólo el asombro entre nosotros dos. El asombro ante el hombre y la mujer, me ha hecho humano.

Yo sé ahora lo que ningún ángel sabe.

Monólogo de Homero III

-Nombradme a los hombres, mujeres y niños que me buscarán, a mí, su narrador, su cantor y portavoz, porque me necesitan, más que a nada en el mundo.

Hemos embarcado.

(Continuará)