

## La representación del límite en *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders

### The Representation of the Limit in Wim Wenders' *The Wings of Desire*

Juan Deltell Pastor 

Universitat Politècnica de València. [jjjdelty@gmail.com](mailto:jjjdelty@gmail.com)

Clara Elena Mejía Vallejo 

Universitat Politècnica de València. [cemejia@pra.upv.es](mailto:cemejia@pra.upv.es)

Received 2020-03-03

Accepted 2022-01-13



To cite this article: Deltell Pastor, Juan, and Clara E. Mejía Vallejo. "The Representation of the Limit in Wim Wenders' *The Wings of Desire*." *VLC arquitectura* 9, no. 1 (April 2022): 101-126. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2022.13218>



**Resumen:** Berlín ha pasado a la historia por la construcción de un límite físico interno que, lejos de proteger a la población de agentes externos, protegía a los habitantes de la ciudad de sí mismos. El presente artículo analiza cómo relata Wim Wenders la ciudad dividida en su película *El cielo sobre Berlín* (1987), estudiando qué mirada ejerce sobre el límite que construye la coexistencia forzada de dos ciudades, cómo nos traslada la realidad de una ciudad dividida por una frontera física e ideológica, qué localizaciones de la ciudad selecciona, qué actores escoge como vehículo para narrar su historia, y qué relaciones mantienen los mismos con el espacio urbano. Utiliza como vehículo la mirada de los ángeles, para los cuales un límite físico no existe. Estos poseen una mirada desprejuiciada e intensa, capaz de aproximarse al alma de las personas, que les permite ver "cómo cada uno de nosotros vive." Wenders construye una narrativa de la ciudad que se articula a partir de dos ejes: la memoria como experiencia colectiva y la percepción como acto vital e individual. Las reflexiones contenidas en este artículo pretenden ahondar en los mecanismos que nos permiten conocer y vivir las ciudades.

**Palabras clave:** Wim Wenders; ciudad; límite; Berlín; muro.

**Abstract:** Berlin has gone down in history for the construction of an internal physical boundary that, far from protecting the population from external agents, protected the city's inhabitants from themselves. This article analyses how Wim Wenders tells the story of the divided city in his film *The Wings of Desire* (1987), studying how he looks at the boundary that constructs the forced coexistence of two cities, how he conveys the reality of a city divided by a physical and ideological border, which locations in the city he selects, which actors he chooses as vehicles to narrate the story, and what relationships they maintain with the urban space. He uses the gaze of the angels as a vehicle, for whom a physical boundary does not exist. They have an unprejudiced and intense gaze, capable of getting close to people's souls, which allows them to see "how each of us lives." Wenders constructs a narrative of the city that is articulated around two central themes: memory as a collective experience and perception as a vital and individual act. The reflections contained in this article aim to explore the mechanisms that allow us to discover and experience cities.

**Keywords:** Wim Wenders; city; boundary; Berlin; Berlin Wall.

## LA CONSTRUCCIÓN DE UN LÍMITE

La noche del 12 de agosto de 1961 el sector oriental de la ciudad de Berlín materializó lo que hasta el momento tan sólo había supuesto un concepto político. Así, en plena guerra fría, el límite virtual de la separación ideológica de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, el denominado *telón de acero*, se convirtió además en un límite físico.<sup>1</sup>

El 15 de junio de 1961 el presidente del Consejo de Estado de la República Democrática Alemana (RDA) desmiente públicamente que se esté pensando erigir una frontera entre ambas partes de la ciudad. Sin embargo, el domingo 13 de agosto los berlineses amanecieron enfrentados a un límite inesperado: una alambrada provisional fuertemente militarizada, socavones (resultado de adoquines eliminados para no permitir el paso de vehículos) y gran parte de las vías férreas en proceso de desmantelamiento. Durante los días siguientes trabajadores de la RDA sustituyen pacientemente la alambrada por paneles de hormigón y piedras de gran formato, redondeando el borde superior para impedir el cruce de lo que a partir de entonces se denominaría *Berliner Mauer*. Con el paso del tiempo el *muro* acrecienta y sofisticada sus medidas de seguridad estructurándose en dos límites: el físico y el ideológico. Entre ellos una franja con una anchura entre 5 y 200 metros, una tierra de nadie conteniendo un foso fuertemente militarizado denominado *franja de la muerte*, consolida conceptualmente la decisión política y económica adoptada, instaurando un periodo de angustia, miedo, injusticia y desigualdad.

Berlín pasa así a la historia por la construcción de un límite físico interno que, lejos de proteger a la población de agentes externos, protegía a los habitantes de la ciudad de sí mismos.<sup>2</sup> En sus veintiocho años de existencia el *muro* fue testigo de multitud de dramas familiares y personales, ejemplificando la necesidad que siempre ha tenido el ser humano de intentar eliminar los límites que se imponen a su libertad de movimientos y pensamientos.

## THE CONSTRUCTION OF A BOUNDARY

On the night of 12 August 1961, the eastern sector of the city of Berlin witnessed the embodiment of what had previously only been a political concept. In the midst of the Cold War, the virtual boundary of Europe's ideological separation after the Second World War, the so-called *Iron Curtain*, also became a physical boundary.<sup>1</sup>

On 15 June 1961, the chairman of the Council of State of the German Democratic Republic (GDR) publicly denied that there were any plans to build a border between the two parts of the city. On Sunday 13 August, however, Berliners were confronted with an unexpected boundary: a heavily militarised temporary barbed-wire fence, sinkholes (the result of paving stones removed to prevent vehicles from passing through) and a large part of the railway tracks being dismantled. Over the next few days, GDR workers patiently replaced the barbed wire with concrete panels and large stones, rounding off the top edge to prevent crossing what was to become known as the *Berliner Mauer*. As time went by, the *wall* increased and became more sophisticated in its security measures and was structured into two boundaries: the physical and the ideological. Between them, a strip between 5 and 200 metres wide, a no-man's land containing a heavily militarised moat known as the *death strip*, conceptually consolidated the political and economic decision taken, establishing a period of anguish, fear, injustice, and inequality.

Berlin thus goes down in history for the construction of an internal physical boundary that protected the city's inhabitants from themselves, far from protecting the population from external agents.<sup>2</sup> In the twenty-eight years of its existence, the wall bore witness to a multitude of family and personal dramas, exemplifying the need that human beings have always had to try to eliminate the limits imposed on their freedom of movement and thought.

El presente texto analiza cómo relata Wim Wenders el Berlín dividido, qué mirada ejerce sobre el límite que construye la coexistencia forzada de dos ciudades, de qué manera nos traslada la realidad de una urbe dividida por una frontera, qué localizaciones de la ciudad selecciona, cuáles son los actores que escoge como vehículo para narrar su historia y qué relaciones mantienen los mismos con el espacio urbano.

### "AN ATTEMPTED DESCRIPTION OF AN INDESCRIBABLE FILM"

Wenders inicia el proyecto de su película *Der Himmel über Berlin* tres años antes de la caída del muro con la escritura en 1986 del texto "An Attempted Description of an Indescribable Film."<sup>3</sup>

En esta suerte de bosquejo conceptual sobre sus intenciones en torno a la construcción de la película Wenders escribe:<sup>4</sup>

Y entonces tengo "BERLÍN" representando "EL MUNDO."  
 No conozco ningún lugar con un reclamo más fuerte.  
 Berlín es "un sitio histórico de la verdad".  
 Ninguna otra ciudad constituye una imagen tan significativa,  
 un LUGAR DE SUPERVIVENCIA,  
 tan ejemplar de nuestro siglo.  
 Berlín está dividida como lo está nuestro mundo,  
 como lo está nuestro tiempo,  
 como los hombres y las mujeres,  
 los jóvenes y los viejos,  
 los ricos y los pobres,  
 como toda nuestra experiencia.  
 Mucha gente dice que Berlín es "miserable."  
 Yo digo: hay más realidad en Berlín que en cualquier otra ciudad.  
 Es más un LUGAR que una CIUDAD.

This text analyses how Wim Wenders tells the story of divided Berlin, how he looks at the boundary that constructs the forced coexistence of two cities, how he conveys the reality of a city divided by a border, which locations in the city he selects, which actors he chooses as vehicles to narrate his story, and what relationships they maintain with the urban space.

### "AN ATTEMPTED DESCRIPTION OF AN INDESCRIBABLE FILM"

Wenders began the project for his film *Der Himmel über Berlin* three years before the fall of the Berlin Wall by writing the text "An Attempted Description of an Indescribable Film" in 1986.<sup>3</sup>

In this sort of conceptual sketch of his intentions for the construction of the film, Wenders writes:<sup>4</sup>

*And so, I have "BERLIN" representing "THE WORLD."  
 I know of no place with a stronger claim.  
 Berlin is "a historical site of truth."  
 No other city is such a meaningful image,  
 such a PLACE OF SURVIVAL,  
 so exemplary of our century.  
 Berlin is divided like our world,  
 like our time,  
 like men and women,  
 young and old,  
 rich and poor,  
 like all our experience.  
 A lot of people say Berlin is "crummy."  
 I say: there is more reality in Berlin than any other city.  
 It's more a SITE than a CITY.  
 "To live in the city of undivided truth, to walk around with  
 the invisible ghosts of the future and the past..."*

“Vivir en la ciudad de la verdad indivisible,  
caminar con  
los fantasmas invisibles del futuro y del pasado...”  
Ese es mi deseo, durante el proceso de  
convertirse en una película.  
Mi historia no es sobre Berlín  
porque esté rodada allí,  
sino porque no podría haber sido rodada en  
ningún otro lugar.  
El nombre de la película será: “EL CIELO SOBRE  
BERLÍN”  
porque el cielo es quizás lo único  
que une a estas dos ciudades,  
aparte de su pasado, por supuesto.

En estas líneas Wenders manifiesta la necesidad y el deseo de rodar no tanto en una ciudad, sino de rodar *una ciudad*, situando el espacio urbano en el eje de la narración y convirtiéndolo en el actor principal.<sup>5</sup>

Tras ocho años fuera de Alemania, residiendo en Estados Unidos y rodando películas en inglés, Wenders se siente extranjero.<sup>6</sup> No había filmado en esta ciudad desde su primera cinta, *Summer in the City* (1970). El film supone pues un retorno a su propio país e idioma, debiendo reflexionar sobre cómo registrar la ciudad, interrogando con una cierta extrañeza al espacio urbano y sus habitantes: “Las ciudades no narran historias, pero pueden decir algo sobre la HISTORIA. Las ciudades llevan su historia consigo y pueden mostrarla u ocultarla. Pueden abrir los ojos, como las películas, o cerrarlos. Pueden decir cosas o alimentar la fantasía.”<sup>7</sup>

No obstante, es importante anotar que quizás, a la hora de abordar esta película, Wenders tenía en mente otros films anteriores que habían utilizado la ciudad de Berlín no únicamente como un ámbito diegético en el que circunscribir la acción, sino más bien otorgando al espacio urbano y a sus habitantes una responsabilidad discursiva y simbólica particular. Entre éstos cabe mencionar *Berlin-Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927), *Menschen am Sonntag* (Robert

*That's my desire, on the way to becoming a film.  
My story isn't about Berlin  
because it's set there,  
but because it couldn't be set anywhere else.  
The name of the film will be: THE SKY OVER  
BERLIN  
because the sky is maybe the only thing  
that unites these two cities,  
apart from their past of course.*

In these lines, Wenders expresses the need and desire to shoot not so much in a city, but to shoot *a city*, placing the urban space at the centre of the narrative and making it the main actor.<sup>5</sup>

After eight years away from Germany, living in the United States and making films in English, Wenders feels like a foreigner.<sup>6</sup> He had not filmed in this city since his first film, *Summer in the City* (1970). Therefore, the film is a return to his own country and language. He has to reflect on how to record the city, questioning the urban space and its inhabitants with a certain strangeness: “Cities don't tell stories, but they can say something about HISTORY. Cities carry their history with them and can show or hide it. They can open eyes, like films, or close them. They can tell things or feed fantasy.”<sup>7</sup>

However, it is important to note that perhaps, when approaching this film, Wenders had in mind other earlier films that had used the city of Berlin not only as a diegetic setting in which to circumscribe the action, but instead gave the urban space and its inhabitants a particular discursive and symbolic responsibility. These include *Berlin-Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927), *Menschen am Sonntag* (Robert

Siodmark y Edgar G. Ulmer, 1930), *Berlín Express* (Jacques Tourneur, 1948) o *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948), esta última enmarcada en una corriente, el neorrealismo cinematográfico italiano, con la que la cinta de Wenders mantiene indudables conexiones formales y narrativas.

*An Attempted Description of an Indescribable Film* es uno de los primeros textos escritos por Wenders en los que utiliza lo que denomina *prosa versificada*. Según el director alemán, este tipo de escritura le ayuda a estructurar sus reflexiones, produciendo bloques de pensamiento visibles de manera acorde a una estructura basada en una gramática visual que le ayuda a no perder de vista una necesaria gramática conceptual.<sup>8</sup>

Lejos de constituir una reflexión anecdótica, resulta patente que la escritura de Wenders constituye una vertiente más de la intencionalidad con la que estructura su filmografía. Atendiendo a sus declaraciones no existe diferencia entre el acto de secuenciar y escribir sus pensamientos, con el de cortar, ordenar y montar los planos de sus películas.<sup>9</sup>

*Der Himmel über Berlin* se construyó rodándose en estricto orden cronológico, con una cierta improvisación a medida que el esbozo de la historia iba consolidándose.<sup>10</sup> Ello confiere una especial importancia al texto anteriormente reseñado, ya que probablemente constituye la única certeza que Wenders tenía sobre la película.

Wenders explica que intentó encargar el guion a Peter Handke, escritor con el que había trabajado anteriormente, pero que éste no disponía de tiempo.<sup>11</sup> Sí que llegó, sin embargo, a un acuerdo con Handke, mediante el cual el cineasta proporcionaría unos apuntes sucintos de algunas escenas y el escritor austriaco construiría las ambientaciones y diálogos. Wenders esperaba pues con impaciencia la llegada por correo de los fragmentos del guion, *los versos cinematográficos*, supeditando el rodaje a ello.<sup>12</sup> No existía pues un documento del que se fuese cautivo, algo que generó ciertos problemas a nivel de producción pero que

Siodmark and Edgar G. Ulmer, 1930), *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948) and *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948), the latter being part of a trend, Italian neorealism, with which this film by Wenders maintains undoubted formal and narrative connections.

"An Attempted Description of an Indescribable Film" is one of the first texts written by Wenders in which he uses what he calls *versified prose*. According to the German filmmaker this type of writing helps him to structure his reflections, producing visible blocks of thought according to a structure based on a visual grammar that allows him not to lose sight of a necessary conceptual grammar.<sup>8</sup>

Far from being an anecdotal reflection, it is clear that Wenders' writing is another aspect of the intentionality with which he structures his filmography. According to his statements, there is no difference between the act of sequencing and writing down his thoughts and the act of cutting, arranging and editing the shots of his films.<sup>9</sup>

*Der Himmel über Berlin* was constructed by filming in strict chronological order, with a certain amount of improvisation as the story's outline took shape.<sup>10</sup> This makes the text mentioned above particularly important, as it is probably the only certainty Wenders had about the film.

Wenders explains that he tried to commission the script from Peter Handke, a writer he had worked with before, but he did not have the time.<sup>11</sup> He did, however, come to an agreement with Handke, whereby the director would provide brief sketches of some scenes, and the Austrian writer would construct the settings and dialogues. Therefore, Wenders was impatiently awaiting the arrival by post of the script fragments, the *cinematographic verses*, making the filming dependent on this.<sup>12</sup> Hence, there was no document to be held captive to, something that generated certain problems

conlevó mucha complicidad con el cuerpo técnico y actoral, permitiendo sacar partido de la eterna oposición entre libertad y orden.

## LAS ALAS DEL DESEO

Las traducciones francesa e inglesa del título de la película *Les ailes du désir* o *Wings of Desire* (Las alas del deseo) identifican uno de los conceptos fundamentales presentes en el director alemán durante la ideación y ejecución del film: el *deseo*.

Wenders confiesa que uno de los motivos principales para rodar la película era poder conocer más a fondo lo que denomina la *otra parte*, el Berlín oriental. Ese fue el *deseo* principal que animó su película, trabajada en palabras suyas como una *road movie*, desplazándose durante muchas semanas por una ciudad que apenas conocía.<sup>13</sup> Debido a ello, solicita autorización previamente a iniciarse el rodaje al Ministerio de Cine, que por aquel entonces existía en Alemania. Aunque en la institución contaba con la complicidad de un funcionario que admiraba su trabajo, en el momento en que Wenders transmite la idea de relatar la historia de unos *ángeles* capaces de franquear el *muro* y vivir en la *otra parte* se le deniega la autorización, ya que el tema del *muro* constituye un tabú insalvable. Como más adelante veremos, Wenders soluciona este impedimento con herramientas puramente cinematográficas.

Las estrategias que el director alemán utiliza para trasladarnos la existencia del *muro* berlinés no se circunscriben únicamente a su presencia como telón de fondo de las imágenes, utilizando múltiples recursos para hablar, desde los primeros planos, de la presencia en la ciudad de una fractura ideológica y física.

Tras los créditos, la película se inicia con una vista aérea de la ciudad. A continuación, un plano nos indica a quién pertenece esa mirada: a una figura alada (Damiel, encarnada por el actor Bruno Ganz) encaramada en una cornisa (Figura 1). El siguiente plano muestra un conjunto de viandantes cruzando un paso

at the production level but which led to a great deal of complicity with the technical and acting staff, making it possible to take advantage of the eternal opposition between freedom and order.

## THE WINGS OF DESIRE

The French and English translations of the film's title, *Les ailes du désir* or *Wings of Desire*, identify one of the fundamental concepts present in the German director's conception and execution of the film: *desire*.

Wenders confesses that one of the main reasons for making the film become more familiar with what he calls the *other side*, East Berlin. This was the main *desire* behind his film, which he describes as a *road movie*, travelling for many weeks through a city he hardly knew.<sup>13</sup> For this reason, he applied to the Ministry of Cinema, which existed in Germany at the time, for permission before filming began. Although he had the complicity of a civil servant who admired his work, Wenders' idea of telling the story of *angels* capable of crossing the *wall* and living on *the other side* was refused, as the subject of the wall was an insurmountable taboo. As we shall see later, Wenders solves this impediment with purely cinematographic tools.

The strategies used by the German director to convey the existence of the Berlin *Wall* are not only limited to its presence as a backdrop to the images, using multiple resources to speak, from the beginning, of the presence in the city of an ideological and physical fracture.

After the credits, the film opens with an aerial view of the city. Next, a shot indicates to whom this gaze belongs: a winged figure [Damiel, played by actor Bruno Ganz] perched on a ledge (Figure 1). The next shot shows a group of pedestrians walking on a zebra crossing, including



Figura 1. Damiel en la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*.

Figure 1. Damiel in the *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*.

cebra, entre los que destaca una niña que detiene su paso y mira hacia arriba. Un plano subjetivo de su mirada nos informa que ha descubierto a Damiel en lo alto de una torre de la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, edificio parcialmente destruido en la segunda guerra mundial.<sup>14</sup> Con esta primera aproximación, Wenders nos relata la ciudad devastada por un pasado, que constituye la razón de ser de la construcción de su límite divisorio, e introduce un concepto fundamental a lo largo de toda la cinta: la relación que mantienen sus habitantes con los *ángeles*.

Wenders reconoce haber llegado a la conclusión de que sus personajes principales debían ser *ángeles* por su devoción a Rilke, que los utiliza con frecuencia en sus poemas, por la presencia de innumerables estatuas que los reproducen en la ciudad y por un cuadro de Paul Klee de un ángel que siempre estaba en su despacho. De hecho, una de las decisiones más importantes de la película, la utilización del blanco y negro, viene motivada por este aspecto.<sup>15</sup> Para Wenders, el blanco y negro representa a la perfección la esencia de las personas, de los paisajes, de los objetos, puesto que elimina lo superficial. Es por esto que lo destina a la mirada de los *ángeles*, pues ellos ven las cosas de manera más profunda y son capaces de sentir el alma de las personas, centrando su mirada en cómo son las cosas, y no en lo que parecen. Los *ángeles*, con su objetividad, aparecen como personajes capaces de explicar la ciudad de Berlín.

Solo los niños, con su mirada pura, pueden en consecuencia ver a los *ángeles*, un hecho que se repetirá en toda la película.<sup>16</sup> De igual modo, los *ángeles* pueden

a girl who stops and looks up. A subjective shot of her gaze informs us that she has discovered Damiel on top of a tower of the Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, a building partially destroyed in the Second World War.<sup>14</sup> With this first glimpse, Wenders tells us about the city devastated by a past, which is the *raison d'être* for the construction of its dividing boundary and introduces a fundamental concept throughout the film: the relationship between its inhabitants and the angels.

Wenders admits to having concluded that his main characters must be angels because of his devotion to Rilke, who uses them frequently in his poems, because of the presence of countless statues of them in the city, and because of a painting by Paul Klee of an angel that was always in his office. In fact, one of the most important decisions in the film, the use of black and white, is motivated by this decision.<sup>15</sup> For Wenders, black and white perfectly represents the essence of people, landscapes, and objects, as it eliminates the superficial. That's why he uses it for the gaze of the angels because they see things more deeply and are capable of feeling the soul of people, focusing their gaze on how things are, and not on what they appear to be. The angels, with their objectivity, appear as characters capable of explaining the city of Berlin.

With their pure gaze, only children can see the *angels*, a fact that is repeated throughout the film.<sup>16</sup> Similarly, the *angels* can hear people's



Figura 2. Ángeles en la Staatsbibliothek zu Berlin.

Figure 2. Angels in the Staatsbibliothek zu Berlin.

escuchar los pensamientos de las personas, algo que Wenders utiliza para ejemplificar la fractura de la ciudad, trasladándonos metafóricamente una característica de la apertura del Berlín occidental respecto al oriental. En efecto, en las primeras secuencias de la película escuchamos los pensamientos de las personas a los que los *ángeles* visitan o acompañan, siempre en múltiples idiomas sin subtitar por voluntad de Wenders, actuando los *ángeles* como una suerte de ventrílocuos para los que las diferentes lenguas no suponen ningún obstáculo.

No resulta por ello anecdótico que Wenders recurra en varias escenas de la película al rodaje en la *Staatsbibliothek zu Berlin* (Biblioteca estatal de Berlín, 1967-1978) en el *Kulturforum*, obra del arquitecto Hans Scharoun (Figura 2).<sup>17</sup> La biblioteca representa para el director el espacio más probable en el que un *ángel* podría sentirse cómodo, adoptándola incluso como residencia.<sup>18</sup> Se trata de un lugar lleno de voces ininteligibles, en múltiples idiomas, las escritas y las que constituyen el pensamiento de las personas, una concentración de toda la memoria del mundo. Una música del conocimiento humano que no conoce fronteras, incluso en una ciudad herida por un límite artificial.

thoughts, something that Wenders uses to exemplify the fracturing of the city, metaphorically conveying to us a characteristic of the openness of West Berlin compared to East Berlin. Indeed, in the first sequences of the film, we hear the thoughts of the people whom the angels visit or accompany, always in multiple languages without subtitles by Wenders' will. The *angels* act as a sort of ventriloquists for whom the different languages are no obstacle.

Therefore, it is not anecdotal that in several scenes of the film, Wenders resorts to shooting in the *Staatsbibliothek zu Berlin* (Berlin State Library, 1967-1978) in the *Kulturforum*, designed by the architect Hans Scharoun (Figure 2).<sup>17</sup> The library represents for the filmmaker the most likely space in which an *angel* could feel at home, even adopting it as a residence.<sup>18</sup> It is a place full of unintelligible voices, in multiple languages, those written and those that constitute people's thoughts, a concentration of the entire memory of the world: a music of human knowledge that knows no borders, even in a city wounded by an artificial boundary.



Los *ángeles* poseen también otra facultad: la de poder volar, traspasar muros, y encaramarse en lo más alto. Wenders utiliza esta condición para salvar el obstáculo impuesto por el Ministerio de Cine y enseñarnos ciertos fragmentos del Berlín oriental con planos subjetivos de la mirada de los *ángeles*, dinámicos sobrevolando la ciudad o fijos desde el punto de vista privilegiado de la *Siegessäule*, la escultura del ángel ubicada en una rotonda del *Tiergarten* que une cinco grandes avenidas de la ciudad.

La facultad de que los *ángeles* puedan visualizar los pensamientos de las personas, juntamente con sus recuerdos, permite a Wenders insertar planos testimoniales del pasado de la ciudad, como por ejemplo cuando el *ángel* Cassiel (Otto Sander), emulando con dolor el momento en que, impotente, no ha podido evitar el suicidio de un joven lanzándose desde lo alto de un edificio, se lanza a su vez de la *Siegessäule*. En su recorrido aparecen fugaces imágenes documentales de la ciudad destruida, de los berlineses apagando fuegos o de aviones de guerra que se entrecruzan con planos actuales de gente con problemas, drogadictos, violencia familiar, mendigos, niños solos en la calle llorando o espacios desolados.<sup>19</sup>

El concepto de *deseo*, según Jacques Lacan, conecta con el hecho de apelar a las memorias inconscientes.<sup>20</sup> En este caso el *deseo* también alude a la capacidad del ser humano para posar la mirada sobre una determinada circunstancia, persona o entorno, y detectar los anhelos presentes, proyectando al mismo tiempo sobre ellos una realidad futura. Así pues, este concepto de *deseo* también se convierte en hilo conductor de la mirada con la que se construye la película a través de la elección de los lugares en los que sucede la acción. De esta manera la arquitectura y su ausencia se convierten a su vez en protagonistas en constante diálogo con las emociones, los recuerdos y las vivencias de los personajes. Para Wenders el paisaje urbano contiene "una historia, una personalidad, una identidad que merece ser tenida en cuenta seriamente."<sup>21</sup>

*Angels* also possess another faculty: that of being able to fly, to pass through walls, and to climb to the top. Wenders uses this condition to overcome the obstacle imposed by the Film Ministry and to show us certain fragments of East Berlin with subjective shots of the *angels'* gaze, dynamic flying over the city or fixed ones from the privileged vantage point of the *Siegessäule*, the angel sculpture located in a roundabout in the *Tiergarten* that links five of the city's main avenues.

The ability of *angels* to visualise people's thoughts, together with their memories, allows Wenders to insert testimonial shots of the city's past. For example, when the angel Cassiel [Otto Sander], painfully emulating the moment when he was powerless to prevent the suicide of a young man who was jumping off from the top of a building, does the same from the top of the *Siegessäule*. On his journey, fleeting documentary images of the destroyed city, of Berliners putting out fires or warplanes appear, interspersed with present-day shots of people in trouble, drug addicts, family violence, beggars, children alone in the street crying, and desolate spaces.<sup>19</sup>

According to Jacques Lacan, the concept of desire connects with the fact of appealing to unconscious memories.<sup>20</sup> In this case, *desire* also alludes to the human being's capacity to look at a certain circumstance, person or environment, and to detect present longings, while at the same time projecting a future reality onto them. Thus, this concept of *desire* also becomes the guiding thread of the gaze with which the film is constructed through the choice of the places where the action takes place. For Wenders, the urban landscape contains "a history, a personality, an identity that deserves to be taken seriously."<sup>21</sup> In this way, architecture and its absence become protagonists in a constant dialogue with the characters' emotions, memories, and experiences.

## EL LÍMITE ENTRE LO DIVINO Y LO HUMANO

Con el circo ambulante Alekan,<sup>22</sup> montado en el Theodor-Wolff Park, Wenders introduce a la trapeceista Marion, encarnada por la actriz francesa Solveig Dommartin (Figura 3). El personaje de Marion es fundamental ya que Damiel decide convertirse en humano, *atravesar el límite*, al enamorarse de ella, de una persona que, como él, *sabe volar*.<sup>23</sup> A raíz de esta decisión se registran numerosas escenas en el carromato de la actriz o en la carpa del circo, ubicada en el centro del barrio de Kreuzberg.<sup>24</sup>

El límite entre lo humano y lo divino se utiliza como metáfora del límite entre los dos sectores de la ciudad. Un límite que permite observar parte de lo que ocurre *al otro lado*, pero sin poder interactuar.

Dos escenas argumentalmente conectadas, pero no consecutivas, ejemplifican esta posible doble metáfora. Un coche, en el que Cassiel acompaña a un personaje, circula por la ciudad (Figura 4). La mirada de Cassiel a través de las ventanillas sobre el Berlín lleno de vida en el momento del rodaje se contrapone con los recuerdos que el *ángel* tiene de ese mismo espacio durante el conflicto bélico.

El vehículo llega hasta una alambrada custodiada por militares y con una multitud de gente agolpada sobre ella. Los soldados abren un trozo de alambrada para que el coche pueda pasar. El espectador piensa en primera instancia que se trata de un segmento de la frontera entre las dos ciudades, susceptible de ser atravesado con una autorización, que de hecho el conductor del vehículo muestra. A su vez, interpreta la multitud junto a la alambrada, en actitud demandante, como un sector de población que exige poder pasar *al otro lado*. Y nada más lejos de la realidad, ya que se trata del refugio antiaéreo cercado en el que se está rodando una película.<sup>25</sup> Los militares, pues, son en realidad actores, y la multitud junto a la alambrada curiosos que observan el espacio de rodaje. En esta

## THE BOUNDARY BETWEEN THE DIVINE AND THE HUMAN

With the travelling circus Alekan,<sup>22</sup> set up in Theodor-Wolff Park, Wenders introduces the trapeze artist Marion, played by the French actress Solveig Dommartin (Figure 3). Marion's character is pivotal in Damiel's decision to become human, to *cross the boundary*, by falling in love with her, a person who, like him, *knows how to fly*.<sup>23</sup> As a result of this decision, numerous scenes are recorded in the actress's wagon or the circus tent in the centre of the Kreuzberg district.<sup>24</sup>

The boundary between the human and the divine is used as a metaphor for the limit between the two sectors of the city. A boundary that allows us to observe part of what is happening *on the other side*, but without being able to interact.

Two scenes not consecutive but argumentatively connected exemplify this possible double metaphor. A car, in which Cassiel accompanies a character, drives through the city (Figure 4). Cassiel's gaze through the windows on the lively Berlin at the time of filming is contrasted with the *angel's* memories of the same space during the war.

The vehicle arrives at a barbed-wire fence guarded by soldiers and with a crowd of people gathered around it. The soldiers open a section of the fence to allow the car to pass. The spectator thinks at first that this is a segment of the border between the two cities, which can be crossed with a permit, which the car's driver, in fact, shows. At the same time, he interprets the demanding crowd at the fence as a section of the population demanding to be allowed to cross *to the other side*. And nothing could be further from the truth, since this is the fenced air-raid shelter where a film is being shot.<sup>25</sup> The soldiers are in fact actors, and the crowd at the barbed wire fence are onlookers observing the filming area. Another key character



Figura 3. El circo Alekan y la trapecista Marion.

Figure 3. The Alekan Circus and the trapeze artist Marion.



Figura 4. Cassiel recorre la ciudad a bordo de un vehículo.

Figure 4. Cassiel rides through the city in a vehicle.

escena se introduce otro personaje clave: el actor Peter Falk, un antiguo *ángel* convertido en hombre.

En el último tramo de la película *Damiel*, ya humano, comienza la búsqueda de Marion, encontrándose de nuevo con Peter Falk en el refugio antiaéreo. Al principio Damiel podía acceder al espacio de rodaje, en su calidad de *ángel* invisible, pero como humano ya no puede hacerlo al no disponer de autorización, lo cual supone una nueva explicitación de la exploración del límite.<sup>26</sup>

Al llegar a la explanada del circo (Figura 5) Damiel se encuentra que éste ya está desmontado.<sup>27</sup> Marion y Damiel vagan entonces solitarios por la ciudad hasta

is introduced in this scene: the actor Peter Falk, a former angel who has become human.

In the film's last section, Damiel, now human, begins his search for Marion, meeting Peter Falk again in the air-raid shelter. At first, Damiel could access the filming space as an invisible angel, but as a human he can no longer do so because he is not authorised, which makes the exploration of the limit explicit once again.<sup>26</sup>

On arriving at the circus grounds (Figure 5), Damiel finds that the circus has already been dismantled.<sup>27</sup> Marion and Damiel then wander alone through the



Figura 5. Desmontaje del circo Alekan y monólogo de Marion.

Figure 5. Dismantling of the Alekan Circus and Marion's monologue.

coincidir en un concierto de Nick Cave and the Bad Seeds en la sala del desaparecido Hotel Esplanade,<sup>28</sup> lugar en el que Marion declama ante Damiel el intenso y extenso monólogo escrito por Peter Handke sin indicaciones previas de Wenders, y apenas sin guión.<sup>29</sup>

Al final de la cinta, las últimas palabras de Damiel, sosteniendo la cuerda en la que Marion desarrolla sus ejercicios, explicitan el deseo de *atravesar el límite* que inunda toda la construcción de la película, y el asombro que supone conseguirlo: *Esta noche he aprendido lo que significa el asombro. [...] Solo el asombro causado por nosotros dos, el asombro causado por el hombre y la mujer, ha hecho de mi un ser humano. Ahora se... lo que... ningún... ángel... sabe.*

Es importante resaltar en este sentido cómo Wenders sitúa el contacto entre Damiel y su *deseo* de lo humano en espacios baldíos o parcialmente destruidos. Se trata de *terrains vagues* desestructurados y olvidados que permanecen como ámbitos incontaminados, abiertos a nuevas comunicaciones y al encuentro entre presente y pasado.<sup>30</sup> Según Solà Morales, en los *terrains vagues* el desamparo con respecto al entorno consolidado constituye "tanto su crítica como

city until they coincide at a Nick Cave and the Bad Seeds concert in the hall of the now disappeared Esplanade Hotel,<sup>28</sup> where Marion declaims before Damiel the intense and extensive monologue written by Peter Handke without any previous indications from Wenders, and with hardly any script.<sup>29</sup>

At the end of the film, Damiel's last words, holding the rope on which Marion performs her exercises, make explicit the desire to *cross the limit* that pervades the entire construction of the film, and the astonishment involved in achieving it: *Tonight, I've learned what astonishment means. [...] Only the astonishment caused by the two of us, the astonishment caused by the man and the woman, has made me a human being. Now I know... what... no... angel... knows*

It is important to note here how Wenders situates the contact between Damiel and his *deseo* for the human in wasteland or partially destroyed spaces. These are unstructured and forgotten *terrains vagues* that remain uncontaminated areas, open to new communications and the encounter between present and past.<sup>30</sup> According to Solà Morales, in the *terrains vagues* the abandonment of the consolidated environment constitutes

su posible alternativa."<sup>31</sup> Así mismo Luc Levesque invita a considerar el *terrain vague* como la posibilidad de trabajar con lo indeterminado, como un lugar potencialmente abierto a formas alternativas de experimentar la ciudad.<sup>32</sup> Aunque hoy en día el término engloba una gran diversidad de significados, diversos autores se refieren a él aludiendo a su capacidad potencial (*Zero panorama, Spaces of Uncertainty, Tiers paysage*, áreas de impunidad).<sup>33</sup> Se trata de espacios que, a pesar de estar aparentemente vacíos, Wenders presenta como *lugares* en toda regla, y que son el escenario tanto para el tránsito o el encuentro casual -entre lo humano y lo divino, entre otros-, como para determinadas formas de permanencia más efímeras (como por ejemplo el circo, o la filmación de la película). Se trata de *lugares* cargados de contenido, disponibles para *poder ser*, que conservan su memoria y que a la vez son susceptibles de ser redefinidos con una nueva identidad.<sup>34</sup>

El recurso al *terrain vague* como lugar y parte de la narración cinematográfica ha sido utilizado por varios directores con objetivos diversos.<sup>35</sup> En el caso de Wenders, éstos son a la vez memoria de lo que ya no está y puntos clave para la reconstrucción de un cierto mapa de la ciudad de Berlín a partir de una precisa combinación entre pasado, presente y futuro, cuyo vector son las vivencias de los actores.

## LA VISUALIZACIÓN DEL *BERLINER MAUER*

En el minuto 39' de la película la presencia del *muro* se explicita por vez primera. Acabamos de ver al octogenario actor Curt Bois (Homer) en la biblioteca, acompañado por su *ángel* custodio Cassiel.<sup>36</sup> El siguiente plano nos muestra a ambos andando por la Potsdamer Platz (Figura 6), mientras la voz en *off* de Homer nos relata la extrañeza de no encontrar en ese lugar la plaza que recordaba, enumerando los edificios que allí se encontraban y la vida que aquel lugar tenía. Finalmente, Homer se deja caer pesadamente en un sofá desvencijado.<sup>37</sup> Esta escena conmemorativa del recuerdo finaliza con Homer manejando una pequeña caja de música en la que suena "*Dast is die Berliner Luft*"

"both its critique and its possible alternative."<sup>31</sup> Luc Levesque also invites us to consider the *terrain vague* as the possibility of working with the indeterminate, as a place potentially open to alternative ways of experiencing the city.<sup>32</sup> Although today the term encompasses a great diversity of meanings, various authors refer to it by alluding to its potential capacity (*Zero panorama, Spaces of Uncertainty, Tiers paysage*, areas of impunity).<sup>33</sup> These are spaces which, despite being apparently empty, Wenders presents as fully-fledged *places*, and which are the setting both for transit or casual encounters - between the human and the divine, among others - and for more ephemeral forms of permanence (such as the circus, for example, or the filming of the film). These are *places* charged with content, possibility "to be," that preserve their memory and at the same time are susceptible to being redefined with a new identity.<sup>34</sup>

The recourse to the *terrain vague* as a place and part of the cinematographic narrative has been used by various filmmakers with different objectives.<sup>35</sup> In Wenders' case, they are both a memory of what is no longer there and key points for the reconstruction of a specific map of the city of Berlin, based on a precise combination of past, present, and future, whose vector is the experiences of the actors.

## THE VISUALISATION OF THE *BERLINER MAUER*

In the 39th minute of the film, the presence of the wall is made explicit for the first time. We have just seen the octogenarian actor Curt Bois [Homer] in the library, accompanied by his guardian *angel* Cassiel.<sup>36</sup> The next shot shows them walking through Potsdamer Platz (Figure 6), while Homer's voice-over narrates the strangeness of not finding there the square he remembered, he rhymes off the buildings that used to stand there and the life that the place had. Finally, Homer sinks heavily onto a rickety sofa.<sup>37</sup> This commemorative scene of remembrance ends with Homer operating a small music box playing 'Dast is die



Figura 6. Cassiel y Homer en la Potsdamer Platz.

Figure 6. Cassiel and Homer at Potsdamer Platz.

(“Ese es el aire de Berlín”), una canción de los años 20 que describe la atmósfera de la ciudad en un momento muy alejado del dolor que ahora siente.

Berliner Luft’ (‘That’s the Berlin Air’), a song from the 1920s that describes the city’s atmosphere at a time far removed from the pain he now feels.

El espacio vacío de la Potsdamer Platz, una inmensa *tierra de nadie*, permite a Wenders hablar del abandono de una ciudad que no desea resolver los espacios aledaños al *muro*, como frontera y límite no deseado, mientras que al tiempo permite mostrar un *skyline* del otro lado del *muro*, del sector oriental de la ciudad.

The empty space of Potsdamer Platz, an immense no-man’s land, allows Wenders to speak of the abandonment of a city that does not want to resolve the spaces around the wall, as an unwanted border and limit, while at the same time showing a skyline of the other side of the wall, the eastern part of the city.

Hacia el minuto 59’ el *Berliner Mauer* vuelve a tener presencia. Tras unas imágenes bucólicas de naturaleza vemos cómo Damiel y Cassiel suben por unas escaleras junto al río y desembocan en un puente interrumpido por el *muro*. Al otro lado se atisban edificaciones del Berlín Oriental, junto a una torre de vigilancia. Mientras caminan hablan de sus impresiones y recuerdos sobre el género humano, hasta que en un momento dado (Figura 7) encaran sus pasos hacia el *muro*, atravesándolo para pasar *al otro lado*.<sup>38</sup>

At around 59th minute, the *Berliner Mauer* is once again present. After some bucolic images of nature, we see Damiel and Cassiel walk up some stairs along the river and reach a bridge interrupted by the *wall*. On the other side, East Berlin buildings can be seen next to a watchtower. As they walk, they talk about their impressions and memories of the human race, until at one point (Figure 7), they face the wall, crossing it to get to *the other side*.<sup>38</sup>

El hecho de que el *muro* interrumpa en este punto el trazado de la vía de comunicación sobre el puente confiere una fuerza especial a este plano. Explicita la herida practicada sobre la ciudad, el urbanismo sin resolver ejemplificado a su vez por las medianeras de los edificios del Berlín Oriental, las manzanas sin rematar. A su vez, este fragmento habla de un contraste, del sector occidental idílico, los paisajes tranquilos, las edificaciones de una sociedad acomodada junto al pretil, ordenadas y llenas de vida, y *al otro lado* la intuición de un paisaje urbano desolado, conformado

The fact that the *wall* interrupts the road route over the bridge at this point gives a special force to this shot. It makes explicit the wound inflicted on the city, the unresolved urban planning exemplified in turn by the dividing walls of the buildings in East Berlin, the unfinished blocks. At the same time, this fragment speaks of a contrast, of the idyllic western sector, the quiet landscapes, the buildings of an affluent society next to the parapet, ordered and full of life, and *on the other side* the intuition of a desolate urban



Figura 7. Los ángeles atraviesan el muro.

Figure 7. Angels crossing the *Berliner Mauer*.

por unas viviendas mucho más modestas, ausentes de vida. Las imágenes de Wenders en esta película siempre tienen un doble significado, contando muchas cosas desde el silencio.

Las tomas urbanas que siguen a esta escena, filmadas desde diversos puntos de vista, introducen en el espectador una cierta ambigüedad, ya que al ver atravesar Cassiel y Damiel el *muro*, es posible asociar dichas imágenes a la posibilidad de encontrarse en el Berlín Oriental, cosa que ya se sabe imposible. Pero tampoco parece posible que Wenders quisiese conducir a un engaño. Simplemente, la narración continúa.

Tras una nueva visita al refugio antiaéreo en el que se está rodando la película, y en el que vemos a Peter Falk realizando un dibujo de un actor, una bandada de pájaros en el minuto 63' anuncia la siguiente aparición del *muro*.<sup>39</sup>

Los pájaros sobrevuelan libremente el *muro* (Figura 8), como lo hacen los *ángeles*.<sup>40</sup> Este plano representa una clara alegoría de la falta de libertad que para los habitantes supone la existencia del *muro*, como límite impuesto a sus vidas. Un *muro* sin puertas, sin fisuras, sin entradas ni salidas, algo que Homer, acompañado por Cassiel, relata en off: "Sólo las calzadas romanas

landscape, made up of much more modest dwellings, absent of life. In this film, Wenders' images always have a double meaning, telling many things from silence.

The urban shots that follow this scene, filmed from different points of view, introduce the spectator to a certain ambiguity, since seeing Cassiel and Damiel crossing the *wall* makes it possible to associate these images with the possibility of being in East Berlin we know to be impossible. But neither does it seem possible that Wenders wanted to mislead. The narrative simply continues.

After another visit to the air-raid shelter where the film is being shot, in which we see Peter Falk drawing a picture of an actor, a flock of birds the 63<sup>rd</sup> minute announces the next appearance of the wall.<sup>39</sup>

The birds fly freely over the wall (Figure 8), as do the angels.<sup>40</sup> This shot represents a clear allegory of the lack of freedom that the existence of the wall represents for the inhabitants, as a limit imposed on their lives. A wall without doors, without fissures, without entrances or exits, something that Homer, accompanied by Cassiel, narrates in



Figura 8. Pájaros libres sobrevuelan el muro.

Figure 8. Free birds flying over the wall.

llevan al infinito, solo las huellas más antiguas nos permiten progresar. ¿Dónde está el paso elevado? También la llanura, también Berlín tiene sus propios pasos secretos, y solo allí empieza mi tierra. La tierra de la narración. ¿Por qué no ven todos, ya desde la infancia, los pasos, las puertas y grietas que hay en la tierra... y en el cielo...? Si todos las vieran, seguro que en nuestra historia no habría crímenes ni guerras."

A partir de aquí las escenas en color van ganando importancia, pertenezcan en algún caso a planos subjetivos de la mirada de Peter Falk, como *ángel* transmutado en humano, a visualizaciones del pensamiento de los berlineses a través de sus *ángeles* custodios o, más interesante desde el punto de vista narrativo, a los momentos de duda que los *ángeles* tienen respecto a su condición divina que les impide interactuar con los humanos y acceder a su capacidad de sentir.<sup>41</sup>

En el minuto 85' se inicia una escena clave para la aproximación a las estrategias cinematográficas que Wenders articula para relatar la realidad de una ciudad dividida (Figura 9). Se observa a Cassiel andando, aproximándose al *Berliner Mauer*. La cámara sube entonces su punto de vista y atraviesa virtualmente el *muro*, permitiendo ver con detalle -aunque en realidad se trate de un decorado- la *Berliner Todesstreifen*, o Franja de la muerte, con militares patrullando y una torre de vigilancia.

En la franja tiene lugar la despedida entre Damiel y Cassiel, ya que ambos han podido atravesar el *muro* sin dificultad. Damiel, que ha decidido convertirse en

voice-over: *Only the Roman roads lead to infinity, only the oldest traces allow us to progress. Where is the flyover? Even the plain, even Berlin has its own secret passages, and only there begins my land, the land of narration. Why doesn't everyone, even from childhood, see the steps, the gates and cracks in the earth... and the sky...? If everyone could see them, surely there would be no crimes or wars in our history.*

From this point onwards, the colour scenes become increasingly important, whether they belong in some cases to subjective shots of Peter Falk's gaze as an angel transmuted into a human, to visualisations of the thoughts of the Berliners through their guardian angels or, more interesting from a narrative point of view to the moments of doubt that the angels have regarding their divine condition, which prevents them from interacting with humans and accessing their capacity to feel.<sup>41</sup>

At 85<sup>th</sup> minute, a key scene begins to approach the cinematographic strategies that Wenders articulates to narrate the reality of a divided city (Figure 9). Cassiel is seen walking, approaching the *Berliner Mauer*. The camera then moves up its point of view and virtually crosses the wall, allowing us to see in detail - although it is a set - the *Berliner Todesstreifen*, or death strip, with patrolling soldiers and a watchtower.

The farewell between Damiel and Cassiel takes place on the strip as both have been able to pass through the wall without ease. Damiel, who has decided to become human, tells Cassiel about





Figura 9. La franja de la muerte.

Figure 9. Berliner *Todesstreifen*, or Death Strip.

Figura 10. La transformación de Daniel.

Figure 10. Daniel's transformation.

humano, le relata pormenorizadamente cómo va a ser su primer día.<sup>42</sup> Súbitamente, un primer plano de Daniel se transforma en color (Figura 10) ante el escepticismo de Cassiel.<sup>43</sup> Éste observa entonces cómo en el suelo existen huellas de Daniel, y mira asustado a los centinelas por si se han percatado de la condición ya terrenal de su compañero. La escena finaliza con un plano lejano de Cassiel atravesando el *muro*, con Daniel caído en sus brazos, explicitando el abandono de la condición angelical de su compañero.

El dispendio económico realizado por Wenders en esta escena clave en la película,<sup>44</sup> construyendo una sección de muro doble de 150 metros de longitud, se justifica por la necesidad de trasladar uno de los

his first day in detail.<sup>42</sup> Suddenly, a close-up of Daniel is transformed into colour (Figure 10) to Cassiel's scepticism.<sup>43</sup> Cassiel then observes Daniel's footprints on the ground, and looks in fright at the sentries in case they have noticed his companion's now earthly condition. The scene ends with a distant shot of Cassiel crossing the wall, with Daniel fallen in his arms, making explicit the abandonment of his companion's angelic condition.

Wenders' financial outlay on this key scene in the film,<sup>44</sup> constructing a 150-metre-long double wall section, is justified by the need to convey one of the cruellest and merciless aspects of



Figura 11. Damiel ya es humano.

Figure 11. Damiel is now human.

aspectos más crueles y despiadados de la existencia del *Berliner Mauer*: la *franja de la muerte*. Según sus palabras, lo peligroso no era saltar el *muro*, era atravesar este intersticio entre los dos paramentos minado y fuertemente militarizado. El revelado de los negativos de esta escena se hizo en absoluto secreto.

Como una suerte de contraplano de esta acción, se ve ya en color a Damiel, tumbado junto al *muro* en la *Waldemarstrasse* (Figura 11), despertando al caerle su propia armadura en la cabeza. Es importante que la transición entre su condición de *ángel* y ser humano se haya producido precisamente junto al *muro*, o se podría decir *a través* del *muro*, ya que explicita su doble condición de límite. Se trata de un límite impuesto entre una condición terrenal y una espiritual, entre dos sectores de ciudad, entre dos colectividades o entre dos ideologías y formas de entender la existencia.

Damiel se levanta y comienza a andar, experimentado en primera persona, y con sus cinco sentidos, todas aquellas situaciones que desde hace tiempo había deseado vivir: conocer el sabor de la sangre, escuchar como humano el sonido de un helicóptero, reconocer colores o sentir el calor de un café en las manos. La película (y la historia) ha finalizado, para comenzar todo de nuevo.

the *Berliner Mauer's* existence: the *death strip*. In his words, the dangerous thing was not to jump over the wall, but to cross this heavily militarised and mined interstice between the two walls. The development of the negatives of this scene was done in absolute secrecy.

As a kind of reverse shot to this action, Damiel is already seen in colour, lying next to the wall in the *Waldemarstrasse* (Figure 11), waking up when his own armour falls on his head. The transition between his status as an angel and a human being must take place precisely by the wall, or one might say *through* the wall, as it makes explicit his dual status as a limit. It is a boundary imposed between an earthly and a spiritual condition, between two sectors of the city, between two collectivises or between two ideologies and ways of understanding existence.

Damiel gets up and starts walking, experiencing in first person, and with his five senses, all the situations that he had long wanted to experience: to know the taste of blood, to hear the sound of a helicopter as a human, to recognise colours or to feel the warmth of a coffee in his hands. The film [and the story] has ended, to start all over again.

## LA INVENCION DE UNA CIUDAD

Según Wenders esta película constituye un documento histórico.<sup>45</sup> No obstante, esta historicidad no se restringe a narrar la historia de Berlín como ciudad sino que la trasciende, en palabras suyas: "Berlín es un símbolo del mundo entero y así quería que el mundo entero lo viera."<sup>46</sup>

Sin embargo, es evidente que también se trata de una película sobre Berlín, sobre los dos fragmentos de ciudad contenidos bajo dicha toponimia. El reto que asume Wenders es en este sentido muy complejo, ya que aspira a mostrar la ciudad en su conjunto, pero está obligado a filmar solamente en una de sus partes.

Analizando las escenas de la película llama la atención cómo, mediante la elección de unos lugares puntuales y recurrentes, aparentemente inconexos y ubicados todos ellos en la zona occidental, se consigue evocar la totalidad de Berlín. Wenders logra hacerla reconocible tanto para sus habitantes como para los foráneos, construyendo una eficiente narración mediante fragmentos inconexos que remiten a su visión sobre la ciudad. Para el cineasta alemán, Berlín nunca ha estado regida por un concepto global de ciudad, sino que es más bien una suma de lugares marcados por el tiempo, cuya reconstrucción como conjunto se opera en las personas que la viven y transitan, y no en la propia ciudad.<sup>47</sup> Dicho de otro modo, más que realizar una descripción de los aspectos físicos de un entorno que permitieran hacerlo reconocible, Wenders opta por la construcción de una narración del mismo recurriendo a la mirada subjetiva, y por lo tanto necesariamente a la temporalidad, como vehículos de aproximación.

Wim Wenders afirma que en todas sus películas busca localizaciones susceptibles de desaparecer.<sup>48</sup> Y, en efecto, muchos de los lugares que aparecen en la película ya no existen.<sup>49</sup> No obstante, paradójicamente, otros permanecen. Se podría afirmar en este sentido que Wenders selecciona intencionadamente dos tipos de lugares para mostrar Berlín: los *lugares simbólicos* que articulan la narración y que permiten reconocer la ciudad, como escenarios de la vida de los *ángeles*, y

## THE INVENTION OF A CITY

According to Wenders, this film is a historical document.<sup>45</sup> However, this historicity is not restricted to narrating the history of Berlin as a city, but transcends it, in his words: "Berlin for me appears in the film as a symbol for the whole world and wanted the whole world to see it."<sup>46</sup>

However, it is clear that this is also a film about Berlin, about the two fragments of the city contained under this toponymy. The challenge that Wenders takes on is in this sense very complex, as he aspires to show the city as a whole but is obliged to film only in one of its parts.

Analysing the scenes in the film, it is striking how the choice of specific, recurring locations, apparently unconnected and all located in the western part of the city, evokes the whole of Berlin. Wenders makes it recognisable for both its inhabitants and outsiders, constructing an efficient narrative through unconnected fragments that refer to his vision of the city. For the German filmmaker, Berlin has never been governed by a global concept of a city, but is rather a sum of places marked by time, whose reconstruction takes place in the people who live there and pass through it, not in the city itself.<sup>47</sup> In other words, rather than describing the physical aspects of an environment that would make it recognisable, Wenders opts for constructing a narrative of it, using the subjective gaze, and therefore necessarily temporality, as vehicles for approaching it.

Wim Wenders says that he looks for locations that are likely to disappear in all his films.<sup>48</sup> And indeed, many of the places that appear in the film no longer exist.<sup>49</sup> Paradoxically, however, others remain. In this sense, it could be said that Wenders intentionally selects two types of places to show Berlin: the *symbolic places* that articulate the narrative and allow us to recognise the city, as the scenes of the angels' lives,



Figura 12. Berlín en 1986. Ubicación de *lugares simbólicos* (LS) y *lugares baldíos* (LB).

Figure 12. Berlin in 1986. Location of *symbolic sites* and *wastelands*.

aquellos que podríamos denominar *lugares baldíos*, en los que la vida cotidiana y humana discurre, y en los que se explora y estrecha el límite entre lo humano y lo divino.

Como *lugares simbólicos*, Wenders elige la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* [LS1], la *Siegessäule* [LS2] y la *Staatsbibliothek zu Berlin* [LS3]. Si se observa en el plano de la ciudad (Figura 12) es posible reconocer que su ubicación no es casual; los tres conforman un triángulo isósceles, con la *Siegessäule* en el vértice, distanciándose por igual de la biblioteca, la casa del saber, y de la iglesia, el reducto de la fe. Pasado y presente se dan la mano. Quizás no es anecdótico reseñar que la distancia en línea recta entre la biblioteca y el vacío en el que se encuentra el circo es sensiblemente la misma, aproximadamente 1,5 km en línea recta, que

and those that we could call *wastelands*, where every day, human life takes place, and where the boundary between the human and the divine is explored and narrowed.

As *symbolic places* Wenders chooses the *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* [LS1], the *Siegessäule* [LS2] and the *Staatsbibliothek zu Berlin* [LS3]. If we look at the city map (Figure 12), it is possible to recognize that its location is not accidental. They form an isosceles triangle, with the *Siegessäule* at the apex, distanced equally from the library, the house of knowledge, and the church, the stronghold of faith. Past and present go hand in hand. It is perhaps not anecdotal to note that the distance in a straight line between the library and the void in which the circus is located is about the same, approximately 1.5 km

la que construye los dos lados iguales del triángulo mencionado.

En contraposición, Wenders selecciona ciertos espacios que paradójicamente en muchos casos son espacios aparentemente vacíos y desolados, capaces de evocar fracturas y pérdidas, para ubicar las escenas de mayor *humanidad*: el refugio donde se rueda la película [LB1], la explanada donde se única el circo [LB2] y, finalmente, la Potsdamer Platz [LB3]. Se trata de *lugares baldíos, vacíos* físicos pero no sensoriales, que poseen una inmensa capacidad de evocación al permanecer en ellos los restos de otros tiempos, las trazas de su habitación, permitiendo así al espectador y al habitante berlinés reconstruir su propia narración.

Wenders hace con esta película una valiosa aportación, registrando con su intencionada mirada el instante concreto de una ciudad a punto de reunificarse, apenas dos años antes de derribar el *Berliner Mauer*, perpetuando así en la memoria una Berlín ya desaparecida. Al mismo tiempo, el director realiza una reflexión profunda sobre cómo se vive la ciudad y sobre "cómo cada uno de nosotros puede vivir" en ella.<sup>50</sup> No en vano termina la película, y quizás esta reflexión, con una imagen de Homer, el *Narrador del mundo* como él mismo se autodenomina, observado por Cassiel desde la *Siegessäule* mientras camina hacia el *Berliner Mauer* pronunciando la enigmática frase *nous sommes embarqués*.<sup>51</sup>

## Notas y Referencias

<sup>1</sup> Berlín capital de Alemania situada en la zona de ocupación soviética, se encontraba sectorizada al igual que el resto del país en cuatro áreas: la estadounidense, francesa e inglesa, que más tarde se anexionarían formando la República Federal Alemana (RFA), y la soviética, denominada República Democrática Alemana (RDA). Dos sociedades, dos monedas y dos economías muy diferentes que difícilmente podían compartir el espacio de una ciudad. La RDA asistía diariamente al éxodo de gran parte de sus habitantes, especialmente personas con alto nivel intelectual o de gran valía –la denominada *fuga de cerebros*–, al tiempo que su moneda (*Ostmark*) se devaluaba hasta cinco veces respecto al marco tradicional previo a la división, todavía existente en la RFA y que había cambiado su nombre a *Westmark*.

in a straight line, as the distance between the two equal sides of the aforementioned triangle.

In contrast, Wenders selects certain spaces, which paradoxically in many cases are apparently empty and desolate areas, capable of evoking fractures and losses, to locate the scenes of greatest *humanity*: the shelter where the film is shot [LB1], the esplanade where the circus is set [LB2] and, finally, Potsdamer Platz [LB3]. These are *wastelands*, physical but not sensorial *voids*, which possess an immense capacity for evocation. They contain the remains of other times, the traces of their habitation, thus allowing the spectator, and the inhabitants of Berlin, to reconstruct their own narrative.

Wenders makes a valuable contribution with this film, recording with his deliberate gaze the concrete moment of a city on the verge of reunification, just two years before the demolition of the *Berliner Mauer*, thus perpetuating in memory a Berlin that has already disappeared. At the same time, the director makes a profound reflection on how the city is lived and "how each of us can live" in it.<sup>50</sup> It is not for nothing that the film, and perhaps this reflection, ends with an image of Homer, the *Narrator of the world* as he calls himself, watched by Cassiel from the *Siegessäule* as he walks towards the *Berliner Mauer*, uttering the enigmatic phrase *nous sommes embarqués*.<sup>51</sup>

## Notes and References

<sup>1</sup> Berlin, the capital of Germany, located in the Soviet occupation zone, was, like the rest of the country, divided into four areas: the American, French and English areas, which would later be annexed to form the Federal Republic of Germany (FRG) and the Soviet area, known as the German Democratic Republic (GDR). Two societies, two currencies and two very different economies that could hardly share the space of one city. The GDR was witnessing a daily exodus of a large part of its inhabitants, especially people of high intellectual level or of great value - the so-called *brain drain* - while its currency (*Ostmark*) was devalued up to five times compared to the traditional mark prior to the division, which still existed in the FRG and which had changed its name to *Westmark*.

- <sup>2</sup> El muro tenía una altura media de 3,60 metros, y una longitud en el centro de la ciudad de 43,10 km, contando con tres pasos autorizados únicamente para personal militar y diplomático: Alpha, Bravo y Charlie.
- <sup>3</sup> "Un Intento por Describir una Película Indescribible." La película se estrenó en el festival de Cannes el 17 de mayo de 1987, obtuvo la Palma de Oro a la mejor dirección en este certamen.
- <sup>4</sup> Wim Wenders, "An Attempted Description of an Indescribable Film," en *The Logic of Images* (Londres: Faber & Faber, 1991), 73-83.
- <sup>5</sup> Años más tarde utilizará una estrategia similar en *Lisbon Story* (1994), debiendo encontrar a su vez el vehículo narrativo –la búsqueda de un material filmico extraviado y el encuentro con los fados de Madre Deus- que le permitiese ejercer una mirada intencionada y extremadamente subjetiva sobre la ciudad.
- <sup>6</sup> Wim Wenders, *The Logic of Images* (Londres: Faber & Faber, 1991), 74. "To explain and clarify my wish, I should add: it's the desire of someone who's been away from Germany for a long time, and who could only ever experience "Germanness" in this one city'.
- <sup>7</sup> Wim Wenders, "El paisaje urbano," en *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 115.
- <sup>8</sup> Wim Wenders, *Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes* (Paris: L'ARCHE Éditeur, 2017), 14.
- <sup>9</sup> Ibid., 16. En su artículo "J'écris donc je pense," Wenders afirma que de la misma manera que se puede estructurar un film con un sistema de corte y montaje no lineal, con el ordenador se pueden realizar acciones similares con un texto: reducir, extender, modificar, desarrollar, precisar, eliminar, superponer, encajenar, separar, o distanciar sus reflexiones.
- <sup>10</sup> Wim Wenders suele rodar, salvo en contadas excepciones, en orden cronológico, tal y como afirma en su artículo "Percibir un movimiento," publicado en Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 44.
- <sup>11</sup> Esteve Rimbau, "Cómo sobrevivir a los 'Nuevos cines' ...y reivindicar la modernidad sin morir en el intento," *Nosferatu*, no. 16 (Octubre 1994): 34. En opinión de Esteve Rimbau Wim Wenders y Peter Handke comparten una "irresistible vocación de universalidad," algo que les permite establecer colaboraciones cinematográficas muy fructíferas.
- <sup>12</sup> Salvo que se indique lo contrario todas las afirmaciones y comentarios realizados en el texto sobre las intenciones de Wenders respecto al rodaje y montaje de la película, o las particularidades de su construcción, se han obtenido de un valioso documento audiovisual presente en una edición en DVD de la película, en la que figura una versión íntegra de la misma comentada por el propio director y Peter Falk.
- <sup>13</sup> Procedimiento habitual en Wim Wenders, un cineasta para el que el viaje es "una forma, un 'estado' de identidad," tal y como declara en la entrevista concedida a Aldo Tassone publicada en *Dirigido por...*, no. 60 (Enero 1979), 12.
- <sup>14</sup> La iglesia fue consolidada como ruina y ampliada entre 1951 y 1961 con cuatro elegantes prismas de vidrio coloreado según el proyecto de Egon Eierman.
- <sup>15</sup> Wenders declara no estar muy conforme con el equilibrio entre el blanco y negro, y el color en las copias exhibidas en la pantalla grande, y sí en cambio sentirse muy satisfecho con la restauración digital para la edición en DVD, con un blanco y negro más contrastado y unos colores más brillantes. El motivo fue que, por cuestiones de ejecución de copias para su distribución la película se rodó en color, para trabajar con un único negativo, y seguidamente en postproducción se trabajó el blanco y negro, perdiendo matices en el camino.
- <sup>16</sup> Wim Wenders, "Percibir un movimiento," en *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 44. "La función que ejercen los niños en mis películas es la de recordar que el mundo se puede percibir con curiosidad y falta de prejuicios."
- <sup>2</sup> The wall had an average height of 3,60 metres and was 43,10 km long in the centre of the city, with three crossing points that were only authorised for military and diplomatic personnel: Alpha, Bravo and Charlie.
- <sup>3</sup> The film premiered at the Cannes Film Festival on 17 May 1987, winning the Palme d'Or for best director.
- <sup>4</sup> Wim Wenders, "An Attempted Description of an Indescribable Film," in *The Logic of Images* (London: Faber & Faber, 1991), 73-83.
- <sup>5</sup> Years later, he would use a similar strategy in *Lisbon Story* (1994), having to find the narrative vehicle - the search for lost film material and the encounter with the fados of Madre Deus - that would allow him to exercise an intentional and extremely subjective gaze on the city.
- <sup>6</sup> Wim Wenders, *The Logic of Images* (London: Faber & Faber, 1991), 74. "To explain and clarify my wish, I should add: it's the desire of someone who's been away from Germany for a long time, and who could only ever experience "Germanness" in this one city."
- <sup>7</sup> Wim Wenders, *The Act of Seeing: Essays and Conversations* (London: Faber and Faber, 1996). Consulted edition: *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 115.
- <sup>8</sup> Wim Wenders, *Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes* (Paris: L'ARCHE Éditeur, 2017), 14.
- <sup>9</sup> Ibid., 16. In his article "J'écris donc je pense," Wenders states that in the same way that a film can be structured with a non-linear cutting and editing system, similar actions can be performed with the computer on a text: reducing, extending, modifying, developing, specifying, eliminating, superimposing, chaining, separating, distancing its reflections.
- <sup>10</sup> Wim Wenders usually shoots, with few exceptions, in chronological order, as he states in his article "Unterwegs: Zur filmkunst Wim Wenders," *Individualität*, no. 19 (1988): 35. Reprinted in Wim Wenders *The Act of Seeing: Essays and Conversations* (London: Faber and Faber, 1996). Consulted edition: *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 44.
- <sup>11</sup> Esteve Rimbau, "Cómo sobrevivir a los 'Nuevos cines'...y reivindicar la modernidad sin morir en el intento," *Nosferatu*, no. 16 (October 1994): 34. In Esteve Rimbau's opinion, Wim Wenders and Peter Handke share an "irresistible vocation for universality," something that allows them to establish very fruitful cinematographic collaborations.
- <sup>12</sup> Unless otherwise stated, all statements and comments made in the text about Wenders' intentions regarding the making and editing of the film, or the particularities of its construction, have been taken from a valuable audio-visual document on a DVD edition of the film, which contains an unabridged version of the film with commentary by the filmmaker himself and Peter Falk.
- <sup>13</sup> For Wim Wenders it's a usual procedure, for him the journey is "a form, a 'state' of identity," as he declares in the interview with Aldo Tassone published in *Dirigido por...*, number 60, January 1979, 12.
- <sup>14</sup> The church was consolidated as a ruin and extended between 1951 and 1961 with four elegant stained-glass prisms designed by Egon Eierman.
- <sup>15</sup> Wenders states that he is not very happy with the balance between black and white and colour in the copies shown on the big screen, but he is very satisfied with the digital restoration for the DVD edition, with a more contrasted black and white and brighter colours. The reason for this was that, due to distribution purposes, the film was shot in colour, in order to work with a single negative, and then in post-production the black and white was worked on, losing nuances along the way.
- <sup>16</sup> Wim Wenders, *The Act of Seeing: Essays and Conversations* (London: Faber and Faber, 1996). Consulted edition: *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 44. *The function of children in my films is to remind us that the world can be perceived with curiosity and lack of prejudice.*

- <sup>17</sup> Un espacio, en opinión de Wenders, realizado por un arquitecto que amaba los libros, y que invita a ser habitado.
- <sup>18</sup> Wenders tuvo muchos problemas para rodar en la biblioteca, ya que se encontraba abierta las veinticuatro horas del día de lunes a sábado, por lo que solo podía rodar allí los domingos. De hecho, hay una escena en la película en la que se ve al personal de limpieza trabajando.
- <sup>19</sup> La mayoría de las imágenes documentales de la ciudad destruida que Wenders utiliza en la película fueron filmadas por los soldados americanos cuando entraron en Berlín.
- <sup>20</sup> Jacques Lacan, "Le désir et son interprétation," trans. J.B Pontalis, aprobada por el Dr. Lacan, *Bulletin de psychologie* 516, no. 6 (2011): 541-557.
- <sup>21</sup> Wim Wenders, "The Urban Landscape from the Point of View of Images," en *The Act of Seeing: Essays and Conversations* (Londres: Faber and Faber, 1996), 97.
- <sup>22</sup> Wenders escogió este nombre a modo de reconocimiento del director de fotografía Henri Alekan, como una dedicatoria, ya que según sus palabras sin su aportación la película habría sido otra muy distinta.
- <sup>23</sup> Wim Wenders detalla en los comentarios realizados sobre la película en el documento audiovisual anteriormente citado el tremendo esfuerzo que tuvo que realizar Solveig Dommartin para convertirse en trapezista bajo la tutela del empresario de circo húngaro Lajos Kovács. Ensayaba cinco horas diarias sin red, al igual que en las escenas de la película, llegando a sufrir durante el adiestramiento un accidente de relativa importancia.
- <sup>24</sup> En realidad, el rodaje en interiores se desarrolló en la carpa del *Tempodrome*, una importante institución cultural de Berlín cerca de la derruida Anhalter Bahnhof, y que en aquella época era tan solo una carpa. El terreno baldío en el que se situaba el circo es hoy en día un espacio totalmente edificado.
- <sup>25</sup> El refugio, denominado *Hochbunker*, todavía existe y es ocasionalmente visitable. Ubicado en Pallasstraße 34, sus muros de hormigón de un metro de anchura son tan difíciles de demoler que un edificio cercano decidió construirse parcialmente encima del mismo.
- <sup>26</sup> Una clara identificación entre el *Berliner Mauer* y la alambrada que protege el espacio de rodaje.
- <sup>27</sup> Algo que el espectador ya sabe porque en una escena anterior se ha atendido a cómo los comediantes se despedían de Marion hasta la temporada siguiente.
- <sup>28</sup> Quim Casas, "Cine y Rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders," *Nosferatu*, no. 16 (Octubre 1994): 39. En opinión de Quim Casas una música que le servía a Wenders a la perfección para unir el mundo sensualizador y angustioso de los ángeles, un mundo sobre el que flota la sombra de Rilke, con la realidad cotidiana y nocturna del Berlín de esa época.
- <sup>29</sup> El vestido rojo que Marion lleva, seleccionado tras una intensa búsqueda, permitió a Wenders aproximarse por vez primera a la persona y al trabajo de Yohji Yamamoto, con el que años más tarde rodaría *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (Apuntes sobre vestimentas y ciudades, 1989).
- <sup>30</sup> Ignasi Solá-Morales Rubió, "Presente y futuro. Arquitectura de la ciudad," en *Territorios* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), 103.
- <sup>31</sup> Ignasi Solá-Morales Rubió, *Los artículos de Any* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009), 69.
- <sup>32</sup> Luc Levesque, "Le terrain vague comme matériau," *Paysages* (newsletter of the Association des architectes paysagistes du Québec), Montréal, (Junio 2001).
- <sup>33</sup> Robert Smithson, "The Monuments of Passaic," *Artforum* 7, no. 4 (diciembre 1967); Kenny Cupers, Markus Miessen, Wendy James, *Spaces of Uncertainty* (Wuppertal: Müller und Busmann, 2002). Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage* (Montreuil: Sujet-Objet, 2004); Iñaki Abalos, Juan Herreros. *Areas de impunidad = Areas of impunity* (Barcelona: Actar, 1997).
- <sup>17</sup> A space, in 'Wenders' opinion, created by an architect who loved books, and which invites to be lived in.
- <sup>18</sup> Wenders had a lot of trouble shooting in the library, as it was open 24 hours a day from Monday to Saturday, so he could only shoot there on Sundays. In fact, there is a scene in the film in which the cleaning staff can be seen working.
- <sup>19</sup> Most of the documentary footage of the destroyed city that Wenders uses in the film was shot by American soldiers as they entered Berlin.
- <sup>20</sup> Jacques Lacan, "Le désir et son interpretation," trans. J.B Pontalis, approved by Dr. Lacan, *Bulletin de psychologie* 516, no. 6 (2011): 541-557.
- <sup>21</sup> Wim Wenders, *The Act of Seeing: Essays and Conversations* (London: Faber and Faber, 1996). Consulted edition: *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 120.
- <sup>22</sup> Wenders chose this name in recognition of the cinematographer Henri Alekan, as a dedication, since, in his words, without his contribution the film would have been very different.
- <sup>23</sup> In his comments on the film in the aforementioned audio-visual document, Wim Wenders details the tremendous effort that Solveig Dommartin had to make to become a trapeze artist under the tutelage of the Hungarian circus impresario Lajos Kovács. He rehearsed five hours a day, without a net, as in the scenes of the film, and even suffered a fairly serious accident during training.
- <sup>24</sup> In fact, the indoor filming took place in the *Tempodrome* tent, an important cultural institution in Berlin near the demolished Anhalter Bahnhof, which at the time was just a tent. The wasteland on which the circus was located is today a fully built-up area.
- <sup>25</sup> The shelter, called the *Hochbunker*, still exists and can occasionally be visited. Located at Pallasstraße 34, its metre-wide concrete walls are so difficult to demolish that a nearby building decided to be partially built on top of it.
- <sup>26</sup> A clear identification between the *Berliner Mauer* and the wire fence protecting the shooting area.
- <sup>27</sup> Something the viewer already knows, as in a previous scene we had seen how the comedians said goodbye to Marion until the next season.
- <sup>28</sup> Quim Casas, "Cine y Rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders," (Cinema and Rock: interrelation of languages in Wenders' films) *Nosferatu*, no. 16 (October 1994): 39. In the opinion of Quim Casas, this music served Wenders perfectly to unite the sensualising and anguished world of the angels, a world over which the shadow of Rilke floats, with the everyday, nocturnal reality of Berlin at that time.
- <sup>29</sup> The red dress that Marion is wearing, selected after an intense search, allowed Wenders to get close for the first time to the person and work of Yohji Yamamoto, with whom he would later film *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (Notes on Clothes and Cities, 1989).
- <sup>30</sup> Ignasi Solá-Morales Rubió, "Present and future. Arquitectura de la ciudad," in *Territorios* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), 103.
- <sup>31</sup> Ignasi Solá-Morales Rubió, *Los artículos de Any* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009), 69.
- <sup>32</sup> Luc Levesque, "Le terrain vague comme matériau," *Paysages* (newsletter of the Association des architectes paysagistes du Québec), Montréal, (June 2001).
- <sup>33</sup> Robert Smithson, "The Monuments of Passaic," *Artforum* 7, no. 4 (December 1967); Kenny Cupers, Markus Miessen, Wendy James, *Spaces of Uncertainty* (Wuppertal: Müller und Busmann, 2002). Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage* (Montreuil: Sujet-Objet, 2004); Iñaki Abalos, Juan Herreros. *Areas of impunidad = Areas of impunity* (Barcelona: Actar, 1997).

- <sup>34</sup> Aunque no sea el objeto de este artículo, es importante anotar que la noción de *terrain vague*, por la propia vaguedad de su definición, ha dado cabida a diversas interpretaciones que van desde la condición de abandono al estado de vacío físico o semántico, aludiendo siempre no obstante a su cualidad potencial. Ver: Partrick Barron & Manuela Mariani (ed), *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (Londres: Routledge, 2013); Silvia Colmenares Peralta, "De la *tabula rasa* al *terrain vague*. El vacío como comienzo," *Rita*, no. 11 (mayo 2019): 66-73.
- <sup>35</sup> Ver: Manuela Mariani & Patrick Barron, "Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini," *Modernism/modernity*, no. 18 (abril 2011): 309-333.
- <sup>36</sup> Hojeando por cierto el libro favorito de fotografía de Wim Wenders, de acuerdo con sus declaraciones: *Menschen des 20. Jahrhunderts* (El hombre del siglo XX), de August Sander.
- <sup>37</sup> Según declaraciones de Wenders el sofá se encontraba allí, al igual que unas caravanas de circo, utilizadas por una colonia de artistas como residencia.
- <sup>38</sup> El director de fotografía Henri Alekan se negó desde el primer momento a utilizar efectos especiales. Tomas como ésta se rodaron, pues, mediante doble exposición de la película. La operadora de cámara fue Agnès Godard, con quien Wenders había trabajado también en *Paris Texas* (1984).
- <sup>39</sup> Wenders confiesa haberse sentido fascinado por la forma de dibujar de Peter Falk, solicitándole que apareciese en una escena desarrollando esta actividad. El actor es, pues, autor de los dibujos que aparecen en la película.
- <sup>40</sup> En *An Attempted Description of an Indescribable Film* hemos visto anteriormente como Wenders afirma que el cielo es lo único que puede unir a una ciudad dividida.
- <sup>41</sup> Sin duda para Wenders esta es una dualidad importante, tal y como se refleja en el texto "An Attempted Description of an Indescribable Film," explorando con escenas como éstas el concepto de límite, entre dos sectores de la ciudad, o entre lo humano y lo divino.
- <sup>42</sup> Daniel narra que se bañará, se afeitará en una barbería turca, irá a que le den un masaje, se comprará el periódico y lo leerá desde los titulares hasta el horóscopo.
- <sup>43</sup> Realmente la condición angelical de Cassiel no le habría permitido apreciar el color en el rostro de Daniel, pero sin duda por los gestos de su compañero y la posibilidad de leer su alma se da cuenta de que la transformación ha tenido lugar. Es por ello que comprueba las huellas en el suelo.
- <sup>44</sup> Para filmar esta escena, la más costosa de la película, tuvieron que fabricar el muro dos veces, ya que el constructor no atendió a las indicaciones del diseñador de producción respecto a la estabilidad de la estructura interior de madera, posteriormente recubierta de tableros para revestir con un material que imitase el cemento. Debido a unas lluvias importantes acontecidas la noche previa a iniciar el rodaje en este set, el muro se deformó por completo. Se debió construir de nuevo, con cargo al constructor, pero el rodaje de la escena se retrasó varias semanas.
- <sup>45</sup> Se recuerda aquí que todos los comentarios expresados en boca de Wim Wenders, salvo que se haya indicado lo contrario, proceden del documento reseñado en la nota 7.
- <sup>46</sup> "Berlin for me appears in the film as a symbol for the whole world and I wanted the whole world to see it" en: Wim Wenders y Hans Kolhoff, "La ciutat. Conversa entre Wim Wenders i Hans Kolhoff," *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 177 (1988): 66.
- <sup>47</sup> Ibid.
- <sup>48</sup> Wim Wenders, "Find myself a city to live in....," en *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 127. En todas mis películas siempre busco localizaciones susceptibles de desaparecer.
- <sup>34</sup> Although it is not the subject of this article, it is important to note that the notion of *terrain vague*, by the very vagueness of its definition, has given rise to various interpretations ranging from the condition of abandonment to the state of physical or semantic emptiness, always alluding, however, to its potential quality. See: Partrick Barron & Manuela Mariani (ed), *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (London: Routledge, 2013); Silvia Colmenares Peralta, "De la *tabula rasa* al *terrain vague*. El vacío como comienzo," *Rita*, no. 11 (May 2019): 66-73.
- <sup>35</sup> See: Manuela Mariani & Patrick Barron, "Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini," *Modernism/modernity*, no. 18 (April 2011): 309-333.
- <sup>36</sup> Incidentally leafing through Wim Wenders' favourite photography book, according to his statements: *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Men of the 20th Century) by August Sander.
- <sup>37</sup> According to Wenders' statements, the sofa was there, as well as some circus caravans, used by a colony of artists as a residence.
- <sup>38</sup> Cinematographer Henri Alekan refused to use special effects from the outset. Shots like this one were therefore shot with a double exposure of the film. The camera operator was Agnès Godard, with whom Wenders had also worked on *Paris Texas* (1984).
- <sup>39</sup> Wenders confesses that he was fascinated by Peter Falk's drawing and asked him to appear in a scene in which he did so. The actor is therefore the author of the drawings that appear in the film.
- <sup>40</sup> In *An Attempted Description of an Indescribable Film*, we have previously seen how Wenders asserts that the sky is the only thing that can unite a divided city.
- <sup>41</sup> Undoubtedly for Wenders this is an important duality, as reflected in the text "An Attempted Description of an Indescribable Film," exploring with scenes such as these the concept of the boundary, between two sectors of the city, or between the human and the divine.
- <sup>42</sup> Daniel narrates he will bathe, shave in a Turkish barbershop, go for a massage, buy a newspaper and read everything from the headlines to the horoscope.
- <sup>43</sup> Cassiel's angelic condition would not really have allowed him to appreciate the colour in Daniel's face, but no doubt from his companion's gestures and the possibility of reading his soul she realises that the transformation has taken place. That is why he checks the footprints on the ground.
- <sup>44</sup> To film this scene, the most expensive in the film, the wall had to be built twice, as the builder did not follow the production designer's instructions regarding the stability of the interior wooden structure, which was then covered with boards to be coated with a material that imitated cement. Due to heavy rainfall the night before filming began on this set, the wall was completely deformed. It had to be built again, at the builder's expense, but the shooting of the scene was delayed for several weeks.
- <sup>45</sup> It is recalled here that all comments expressed by Wim Wenders, unless otherwise indicated, are taken from the document reviewed in note 7.
- <sup>46</sup> Wim Wenders and Hans Kolhoff, "La ciutat. Conversa entre Wim Wenders i Hans Kolhoff," *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 177 (1988): 66.
- <sup>47</sup> Ibid.
- <sup>48</sup> Wim Wenders, *The Act of Seeing: Essays and Conversations* (London: Faber and Faber, 1996). Consulted edition: *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 127. "In all my films I always look for locations that are likely to disappear."



<sup>49</sup> El Berliner Mauer fue derribado el 9 de noviembre de 1989, en la explanada del circo se han construido edificios, el fragmento de muro donde Daniel despierta es ahora un polideportivo, el puente Langenscheidtbrücke donde un motorista fallece se ha sustituido por otro: *Para mí, era con diferencia el más bonito de la ciudad. Van a construir otro, pero no será lo mismo. La gente lo cruzará sin darse cuenta de que es un puente. En el antiguo notabas que pasabas sobre algo, porque, de hecho, era el camino que conducía a Kreuzberg.* ["Find myself a city to live in...," in Wim Wenders, *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 131].

<sup>50</sup> "How should one live," in Wim Wenders y Hans Kolhoff, "La ciutat. Conversa entre Wim Wenders i Hans Kolhoff," *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 177 (1988): 62.

<sup>51</sup> "Nos embarcamos" (trad. Editor). Esta frase podría remitir al discurso pronunciado en la Universidad de Uppsala por Albert Camus el 14 de diciembre de 1957 tras la concesión del premio Nobel y podría ser también una declaración de intenciones de Wenders. En el discurso Camus afirma: "A partir del momento en que la abstención en sí misma está considerada como una elección, castigada o elogiada como tal, el artista, queriéndolo o no, está embarcado. Embarcado me parece en este caso más acertado que comprometido. No se trata en efecto para el artista de un compromiso voluntario, sino más bien de un servicio militar obligatorio. Todo artista hoy en día se ve embarcado en la galera de su tiempo."

<sup>49</sup> The Berliner Mauer was demolished on 9 November 1989, buildings have been erected on the circus esplanade, the section of wall where Daniel wakes up is now a sports centre, the Langenscheidtbrücke where a motorcyclist died has been replaced by another one: *for me, it was by far the most beautiful bridge in the city. They're going to build another one, but it won't be the same. People will cross it without realising it's a bridge. On the old one you could feel that you were walking over something, because it was actually the road leading to Kreuzberg.* Wim Wenders, *The Act of Seeing: Essays and Conversations*. (London: Faber and Faber, 1996). Consulted edition: *El acto de ver* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 131.

<sup>50</sup> "How should one live," in Wim Wenders and Hans Kolhoff, "La ciutat. Conversa entre Wim Wenders i Hans Kolhoff," *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 177 (1988): 62.

<sup>51</sup> This sentence could refer to the speech delivered at the University of Uppsala by Albert Camus on 14 December 1957 (shortly after being awarded the...) and could also be a declaration of Wenders' intentions. In the speech Camus states: "From the moment that abstention itself is considered a choice, punished or praised as such, the artist, whether he wants it or not, is embarked. Embarked seems to me in this case to be more accurate than committed. It is not a voluntary commitment for the artist, but rather a compulsory military service. Every artist today finds himself embarked in the galley of his time."

## BIBLIOGRAPHY

- Alekan, Henri. *Des lumières et des ombres*. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991.
- Barron, Patrick and Manuela Mariani, ed. *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale*. London: Routledge, 2013.
- Bassan R. "Les ailes du désir." *La Revue du cinéma*, no. 429 (July-August 1987).
- Bergala A. "Written in the West." *Cahiers du cinéma*, no. 400 (October 1987).
- Camus, Albert. *Discours de Suède*. Paris, Gallimard, 1958.
- Ciment M. and Niogret H. "Entretien avec Wim Wenders." *Positif*, no. 319 (September 1987).
- Clément, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage*. Montreuil: Sujet-Objet, 2004
- Colmenares Peralta, S. "De la *tabula rasa* al *terrain vague*. El vacío como comienzo." *Rita*, no. 11 (May 2019).
- Cupers, Kenny, Miessen, Markus and Wendy James. *Spaces of Uncertainty*. Wuppertal: Müller und Busmann, 2002.
- Guerand J. P. "Wim dans les villes." *Première* (September 1987).
- Lacan, J., "Le désir et son interpretation." Transcription by J.B. Pontalis, approved by Dr. Lacan. *Bulletin de psychologie* 516, no. 6 (2011): 541-557.
- Levesque, L. "Le terrain vague comme matériau." *Paysages* -newsletter of the Association des architectes paysagistes du Québec, Montréal (June 2001).
- Mariani, Manuela & Barron, Patrick. "Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini." *Modernism/modernity*, no. 18 (April 2011).
- Molitor S. "Bruno Ganz: L'homme dans l'ombre." *Première*, no. 122 (May 1987).
- Philippon A. "Retour amont. Les ailes du désir de Wim Wenders." *Cahiers du Cinéma*, no. 400 (October 1987).
- Smithson, Robert. "The Monuments of Passaic." *Artforum* 7, no. 4 (December 1967).
- Solà-Morales Rubió, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Solà-Morales Rubió, Ignasi. *The articles of Any*. Barcelona: Caja de Arquitectos Foundation, 2009.
- Tassone A. "Interview with Wim Wenders." *Directed by...*, no. 60 (January 1979).
- VVAA. Monographic issue 16 dedicated to Wim Wenders. *Nosferatu. Revista de cine* (October 1994).

- Wenders, Wim. *Emotion Pictures. Reflections on the Cinema*. London: Faber & Faber, 1989.
- Wenders, Wim. *The Logic of Images*. London: Faber & Faber, 1991
- Wenders, Wim. *The Act of Seeing: Essays and Conversations*. London: Faber and Faber, 1996
- Wenders, Wim. *El acto de ver*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- Wenders, Wim. *Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes*. Paris: L'ARCHE Éditeur, 2017.
- Wenders, Wim and Peter Handke. *Les Ailes du désir*. Paris: Jade-Flammarion, 1987.
- Wenders, Wim and H. Kolhoff. "La ciutat. Conversa entre Wim Wenders i Haner." *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 177 (1988).

#### IMAGES SOURCE

All stills are taken from the DVD version of the film released by Filmax Home Video. Distribution licence 75262. Legal Deposit: B-33099/03