

IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y
OTREDADES
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

uc3m | Universidad **Carlos III** de Madrid

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las Heras
ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Diciembre de 2022

ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



ÍNDICE

1. Introducción

2. Conflictos en la frontera

Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense. **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine. **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles. **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

Europa del Este y la caída del Muro de Berlín. **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders. **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual. **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro. **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”. **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos

Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras. **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia. **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina. **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973). **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera. **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad. **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

4. Otras fronteras

Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”. **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

El espacio del otro en la fotografía de “Nada”. **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época. **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963). **Fernando Sanz Ferreruella y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena. **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

El ángel como figura de la alteridad: un imaginario de la frontera
en Der Himmel über Berlin

Marion Poirson-Dechonne

(Université Paul Valéry de Montpellier)

La palabra frontera, que viene de frente, tiene connotaciones de guerra. Sin lugar a dudas, el término sigue asociado a la idea de conquista. Algunos países están divididos en dos, Chipre, Israel, y antes Berlín. La remodelación de las fronteras tras la Segunda Guerra Mundial, que dividió el mundo occidental en dos zonas de influencia, la estadounidense y la soviética, llevó a la erección del Muro de Berlín. El telón de acero ha inspirado al cine. Muchas películas de espías hacen referencia a ella. El director alemán Wim Wenders exploró esta noción en *Der Himmel über Berlin*, 1987. ¿Cómo lo demuestra? ¿Cómo lo pone en escena? ¿Cómo representa las nociones de espacio y tiempo, el peso del pasado, la relación entre pasado y presente? ¿Qué papel desempeña el arte en este contexto problemático? ¿Cómo revisa la noción de frontera, inicialmente geopolítica y jurídica, vinculándola al concepto de alteridad, para transponerla a otro plano, tanto artístico como teológico?

1. El borde, un motivo clave en *Der Himmel über Berlin*

1.1. La inquietante presencia del Muro

La frontera, que a menudo aparece como lugar de demarcación de la alteridad, es un tema favorito para este director. Wenders vivió las convulsiones de la historia del siglo XX^e. La Segunda Guerra Mundial, la ocupación alemana y luego la división del mundo en dos bloques antagónicos se reflejan en la película. En *Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders recuerda la división de la aglomeración urba-

na de Berlín en varias ocasiones, al principio de forma discreta. La ciudad se ve desde el aire. Algunos detalles nos permiten comprender su división. El deseo de trasladarse a Occidente es mencionado por los dos ángeles que observan la ciudad y sus habitantes:

- Cassiel: *Hace doscientos años, Nicolas François Blanchard sobrevoló la ciudad en globo.*
- Damiel: *Esto es lo que hicieron los desertores el otro día.*
- Cassiel: *Y hoy...*

La cámara muestra repetidamente a las tropas de ocupación en Berlín Occidental o a los soldados de Alemania Oriental. Por ejemplo, Cassiel habla de la conversación entre un suicida y un soldado estadounidense. Luego cuenta el desliz del jefe de la estación del Zoo, que exclamó "tierra de fuego", como si fuera una tierra lejana y exótica. Algunos detalles de lugares, pero también de la vida cotidiana, muestran la división de la ciudad: BMW y Mercedes en el oeste, un plano de un Trabant en el este. En una secuencia, los artistas del circo hablan de la posibilidad de ir al otro lado del Telón de Acero.

- Archie: *¿Qué vamos a hacer? ¿Vamos a Moscú?*
- Loori: *Me voy a Berlín Oriental.*

En otro pasaje, el monólogo silencioso de Marion, la francesa, también nos remite a esto.

- Marion: *Estar aquí en Berlín. Aquí soy un extraño y, sin embargo, todo me resulta tan familiar. De todos modos, no me arriesgo a perderme, siempre llegamos al Muro.*

Así, la primera mención de la presencia del Muro proviene de una joven francesa, como si, para los berlineses, fuera tabú mencionarlo. Son los extranjeros los que más hablan de ello. Al principio de la película, Peter Falk/Columbo había aludido a Kennedy, sin especificar. El espectador recordó entonces el famoso discurso del presidente estadounidense en 1963, dos años después de la construcción del muro. Incluía la ya famosa frase "Ich bin ein Berliner". El discurso, pronunciado en plena Guerra Fría en el decimoquinto aniversario del bloqueo de Berlín, pretendía reafirmar al pueblo de Berlín Occidental el apoyo inquebrantable de Estados Unidos como baluarte contra el comunismo.

"Nuestra libertad tiene muchas dificultades y nuestra democracia no es perfecta. Sin embargo, nunca hemos necesitado construir un muro [...] para evitar que

nuestra gente se escape. [...] El muro proporciona una vívida demostración de la bancarrota del sistema comunista. Esta quiebra es visible para todo el mundo. No sentimos ninguna satisfacción al ver este muro, porque a nuestros ojos es una ofensa no sólo a la historia sino también a la humanidad. [...]"

1.2. El impacto en las personas: la sensación de alteridad

Al principio del tercer rollo, un taxista se lamenta mentalmente de la multiplicación de las formas de frontera erigidas por el mundo contemporáneo.

- La voz interior del conductor: *¿Siguen existiendo fronteras? Más que nunca. Cada calle tiene su propio límite o línea de demarcación. Entre cada parcela hay un descampado, camuflado por un seto o una zanja. Te topas con un caballo de friso o te golpea un rayo láser.*

Todo el mundo "estudia el periódico como un maestro del mundo". El "pueblo alemán se ha dividido" en "tantos miniestados como individuos". La movilidad de estos estados hace que "cada uno lleve lo suyo, y si quieres entrar en él, tienes que pagar un derecho de paso". Se entra diciendo una contraseña. Pero la conciencia de la frontera también es una cuestión de mirar hacia ella. La cámara sigue a algunos de ellos. Primero es la mirada de los ángeles la que se dirige hacia el Oeste, luego hacia el Este, "desde la Puerta de Brandemburgo y la torre de televisión de Berlín Este", desde lo alto de la estatua de la Victoria. O la visión subjetiva de un caminante, mencionada en el guión, en medio de una calle del barrio de Prenzlauer Berg, en Berlín Oriental. La cámara se mueve de este a oeste, o viceversa. Algunos de los personajes también se mueven. Homero, un anciano, camina por el Muro, seguido por el ángel Cassiel. En las siguientes tomas, todavía frente al muro, intenta localizar la Potsdamer Platz en el corazón de las ruinas. El lugar donde se encontraba es un descampado. La segunda bobina de la película termina con la imagen del Muro. A diferencia de los hombres, los ángeles tienen este privilegio concedido a la cámara. Misteriosos pasamuros, tienen el poder de atravesar el muro "que se los traga", según el guión. Un truco al estilo de Méliès muestra su desaparición.

Así, en *Der Himmel über Berlin*, la noción de frontera aparece en el corazón mismo del territorio. Desorienta a Homer, que ya no reconoce nada. Figura de la memoria, el anciano encarna también la pérdida: "No encuentro la Potsdamer Platz. Ahí es donde estaba el Café Jost. Su angustia crece: "Ruinas. No, no puede ser Potsdamer Platz. No. Y nadie a quien preguntar. Era un lugar muy concurrido. Camina con los ojos cerrados, como el antiguo autor, y se aleja con Cassiel hacia

la *tierra de nadie* que antes representaba el centro de la ciudad. El centro era una cuestión clave para los antiguos griegos. Homero llora lo perdido y expresa su consternación por la pérdida de la centralidad y la materialidad de la frontera. La noción de alteridad entra en juego en esta falta de familiaridad:

"Y la gente ya no era amable, ni la policía. ¿Dónde están mis héroes? ¿Dónde están mis hijos? ¿Dónde están mis hijos? ¿Dónde está mi pueblo, el del principio?"

Lo encontramos frente a la tienda de recuerdos de Potsdamer Platz. Lleva una pequeña caja de música en la mano y gira la manivela. Se escuchan las 1.1, ^{eres} notas de la melodía "Das ist Berliner Luft", una marcha con partes silbadas compuesta por Peter Lincke para la opereta Frau Luna en 1899. Homer sonríe. La música, al reactivar el recuerdo, rompe la sensación de alteridad.

Otro personaje expresa su desorientación y sensación de pérdida de identidad, pero es una extranjera, Marion, la joven trapezista francesa cuya *voz en off* escuchamos: "¿Por qué soy yo? ¿Y por qué no tú? ¿Por qué estoy aquí?"

Sin embargo, además de la designación de estas fronteras reales, es importante destacar las fronteras invisibles o metafóricas que están presentes en la película de Wenders. La frontera está omnipresente en el discurso. Los personajes la mencionan a menudo, cuentan historias sobre ella. Lo que hace que exista no son sólo las líneas, visibles en el paisaje o en los mapas, sino también los cambios de nombres o espacios que se han modificado. Pero las demarcaciones anteriores permanecen en el imaginario, síntomas de un pasado que no se puede abolir del todo.

Porque la verdadera frontera es la invisible, que se hace visible en la película. Es la que separa al hombre del ángel, siendo este último, como señaló Blaise Pascal, "ni ángel ni bestia". El ángel (de *angelos*, la traducción griega del hebreo *mal'ak*) es un mensajero de Dios, una criatura espiritual, un intermediario entre Dios y el hombre, y en esencia tan diferente de ellos como del Creador.

2. El ángel o la expresión de la alteridad

2.1. Más allá de las fronteras, la mirada del ángel

En la película de Wim Wenders, los ángeles encarnan la alteridad: poseen poderes especiales. Tienen una mirada panóptica, oyen los pensamientos de la gente (como en *Liliom*, 1934, de Fritz Lang) e, incluso cuando están encarnados, conservan la capacidad de ver a sus semejantes. Juegan con los límites erigidos por el cuerpo humano: por ejemplo, tienen el poder de atravesar paredes. Un punto importante de la película es la mirada de Daniel, que domina la ciudad). La apertura de la película, en los pre-créditos, hace hincapié en la enunciación y la mirada.

Las primeras imágenes muestran en primer plano el gesto de una mano escribiendo, mientras escuchamos, en *voz en off*, el texto de Peter Handke, inscrito en la pantalla. Lo legible, lo visible y lo audible se entremezclan en estos pre-créditos. El fundido en negro que sigue crea una pausa limpia antes de los créditos. La mano figura la enunciación. El espectador se identifica con el orador y la mirada de la cámara por diversos medios, mientras que la enunciación visual es transmitida por la voz. A los créditos les sigue la inserción de un ojo, luego la imagen giratoria de una ciudad, un movimiento de cámara que imita el movimiento del ojo del ángel. Nuestra mirada como espectadores se funde con ella. Entonces se nos aparece el ángel. La secuencia alterna entre zambullidas y contrazambullidas. Desde el principio, la película pasa del enfoque cero a la imagen subjetiva, para volver al enfoque cero y a la mirada panóptica.

Los ángeles, aunque hayan renunciado a su condición, están dotados de una vista superior a la de los hombres: se ven, pero permanecen invisibles a los ojos humanos. Sin embargo, su visión es limitada: no tienen la capacidad de ver el mundo en color. Los espectadores de la película alternan entre los ojos de los ángeles y los de los humanos. La posición de Damiel en lo alto de la estatua de la Victoria le permite ver toda la ciudad de oeste a este. Estas tomas son imágenes subjetivas. Pero la visión tan completa de la ciudad y de los ángeles nos remite al foco cero, que en el cine se suele denominar "ojo de Dios", o "ojo de Sirio", para denotar una forma particular de enunciación. Se invita al espectador a identificarse con la mirada de una cámara todopoderosa que, como un demiurgo, trasciende la noción de fronteras.

¿Pero qué hay de la percepción teológica de los ángeles? ¿Cómo encarnan la alteridad? ¿De qué manera la presencia de esta figura particular influye en la noción de alteridad en la película? ¿Qué dimensión le da a una noción que podría haber permanecido estrictamente política? ¿Qué aporta la presencia de estos dos ángeles a la película? ¿Y qué elementos teológicos y filosóficos han aportado para hacer del ángel la imagen misma de la alteridad? Es a la teología de Santo Tomás de Aquino a la que debemos remitirnos para comprender mejor esta particularidad angélica.

2.2. Angelología y alteridad en Santo Tomás de Aquino

En un artículo titulado *L'altérité angélique ou l'angélologie thomiste au fil des Méditations cartésiennes de Husserl* (*La alteridad angélica o la angelología to-*

mista en las Meditaciones cartesianas de Husserl)²⁹, Emmanuel Falque, especialista en Santo Tomás de Aquino, analiza la forma singular en qu'el teólogo medieval cuestiona la alteridad angélica. Tomás de Aquino plantea la cuestión de la alteridad entre los ángeles, los hombres y el Cristo encarnado. Enviados por Dios al hombre, los ángeles ocupan una posición especial. El filósofo revisa el análisis del teólogo sobre el conocimiento angélico y lo compara con el *cogito* de Descartes. El ángel "ya se conoce a sí mismo en virtud de la inmanencia específica de su modo de conocimiento". Experimenta un conocimiento inmediato y puro de sí mismo. El hombre, en cambio, tiene un conocimiento mediado de sí mismo. ¿De dónde viene esta especificidad del ángel? Parece diferente a las demás criaturas. Su conocimiento es de dos tipos, "conocimiento matutino" y "conocimiento vespertino".

La primera forma está tomada de San Agustín. El conocimiento *matutino* (*cognitio matutina*) permite acceder al "ser primordial de las cosas". Se trata de las cosas "tal como son en el Verbo". El conocimiento *vespertino* (*cognitio vespertina*) es "el conocimiento del ser creado tal como existe en su propia naturaleza". Es natural y no sobrenatural. A través de ella el ángel se conoce a sí mismo por completo. Pero cada ángel es su propia especie. Hay tantas especies como ángeles. Existe, pues, una alteridad intra-angélica.

El segundo tipo permite al ángel aprehender las cosas a partir de las ideas que el Verbo ha impreso en él. Emmanuel Falque compara esta forma de conocimiento con la teoría cartesiana de las ideas innatas transpuestas del intelecto angélico al intelecto humano.

¿Puede un ángel conocer a otro ángel? A este respecto, Santo Tomás contradice a los filósofos árabes (Averroes y Avicena). Para él, sólo el ángel puede conocerse completamente en su propia especie. Apela a otro modo de conocimiento, las "similitudes". El ángel tiene naturalmente acceso a su propia sustancia sin intermediarios. La de otro ángel, en cambio, resulta difícil, por esa alteridad intra-angélica. En *Der Himmel über Berlin*, Daniel y Cassiel observan el mundo y dialogan. Sin embargo, no siempre sienten o ven lo mismo.

El ángel que se crea no es la causa de otra criatura. Por eso tiene un conocimiento relativo de los demás. Este conocimiento difiere de la "transparencia total que el ego tiene de sí mismo"³⁰. Su comunidad resulta de una referencia a la Palabra divina. Están unidos por una relación de similitud espiritual. Esta similitud parece ser doble, del ángel a Dios y luego del ángel al ángel.

²⁹ Emmanuel Falque, L'altérité angélique ou l'angélologie thomiste au fil des *Méditations cartésiennes* de Husserl, en, Laval théologique et philosophique, *Phénoménologie de l'ange*, vol. 51, n°3, octubre 1995, PP. 625-646

³⁰ P633

Según la 1^{ère} similitud, el ángel es, de todas las criaturas, la imagen más perfecta de Dios.

De acuerdo con la similitud de 2^e los ángeles son similares en su capacidad de entender y su incapacidad de crear. Cada ángel reconoce a los otros ángeles, pero son un enigma para él. En cambio, en Wenders, hasta los ángeles caídos se reconocen.

Pero la alteridad angélica plantea primero la cuestión del cuerpo. ¿Los ángeles tienen uno? La cuestión de la corporeidad angélica ha sido discutida en muchos concilios, que no han podido llegar a una decisión. Así, el Concilio Lateranense de 4^e, en 1215, casi contemporáneo de Santo Tomás de Aquino, tuvo que pronunciarse sobre el estatus de los ángeles como criaturas. No le interesaba si su naturaleza era corpórea o espiritual. Para Santo Tomás de Aquino, los ángeles no son cuerpos. Sin embargo, deben tener un cuerpo para poder aparecer ante el hombre. Por eso no tienen cuerpo, pero a veces lo suponen. Esta asunción de cuerpos por parte de los ángeles para manifestarse al hombre no es nada evidente. Mucho antes de Santo Tomás de Aquino, varios teólogos reflexionaron sobre esta cuestión. En *De carne Christi*, Tertuliano hace una distinción entre la carne de Cristo encarnado y la de los ángeles. Para él, la encarnación de Cristo no puede compararse con la asunción de un cuerpo por los ángeles. De hecho, su propósito no es el mismo. La carne de Cristo es una carne destinada a morir y resucitar. El cuerpo de los ángeles está destinado a las apariciones. Muy pronto, la Iglesia distinguió la encarnación de Cristo (*acceperit carnem*) de la incorporación (*ad incorporandum*) de los ángeles. Según el enfoque fenomenológico de Emmanuel Falque, el ángel no es un objeto del mundo. Cristo, por el contrario, vino a la tierra para nacer, morir y resucitar. Primero apareció como un objeto del mundo para sus discípulos. La corporeidad sutil y etérea de los ángeles es, por tanto, diferente de la encarnación de Cristo. Cuando Cristo resucitado se aparece por 1^e vez a los apóstoles, se comporta de forma opuesta a un ángel³¹. Invita a sus apóstoles a tocarlo y a mirarlo.

Para Orígenes el cuerpo de Cristo es sólido y palpable³², el de los ángeles o demonios, sutil. Sólo la Trinidad tiene la exclusividad de la inmaterialidad y la incorporeabilidad. En cambio, el Verbo hecho carne tiene una corporeidad sólida y tangible. Los Padres de la Iglesia están de acuerdo en esta cuestión. San Agustín también distingue entre la incorporación angélica y la encarnación de Cristo. Así, en estos tres teólogos, encontramos la misma idea. La misión del ángel determina su modo de aparición. Para Santo Tomás de Aquino, la asunción de un cuerpo por

³¹ P. 637

³² Id.

el ángel tiene como objetivo su visibilidad. El ángel sólo tiene sentido a través de su manifestación al otro.

En *Wings of Desire*, Daniel sueña con tomar un cuerpo humano. El ángel siempre se desmorona por la envidia. A Daniel le gustaría conservar la espiritualidad angélica asumiendo este cuerpo. Es esta brecha insalvable entre las criaturas espirituales y las corpóreas lo que constituye la alteridad. El cuerpo material del hombre aparece "localizado porque está contenido y medido por el lugar"³³. El ángel, en cambio, es una criatura espiritual capaz de habitar un lugar sin continuidad pero en contacto con los cuerpos circundantes. El ángel, "lejos de medirse con un lugar, más bien lo contiene". ¿Qué relación particular con el espacio define la película? En primer lugar, es su relación con la frontera. El ángel puede desplazarse de un lugar a otro instantáneamente. Sin embargo, no posee el don de la ubicuidad. Esto sigue siendo un privilegio de Dios y del Cristo de las apariciones post-postales. El ángel, en cambio, puede ocupar sucesivamente todas las perspectivas pasando instantáneamente de una a otra o de un lugar a otro.

Finalmente, la alteridad entre el ángel y el hombre toma otra forma. Si el ángel no tiene cuerpo, no puede aprehender el mundo a través de los sentidos, como el hombre. Lo sabe por su inteligencia. Esta capacidad lo hace superior al hombre. Conoce por esta facultad única de conocimiento lo que el hombre aprehende de forma dispersa a través de sus sentidos. El teólogo utiliza la metáfora del eclipse. Sólo Dios puede provocar un eclipse. Tanto el ángel como el hombre tienen justo el poder de admirarlo, el primero por el intelecto en la luz divina, el segundo por sus sentidos. Ambos ven el mismo eclipse pero no lo perciben de la misma manera.

En la película de Wenders la superioridad del ángel sobre el hombre es constantemente evidente. La mirada panóptica del ángel y su extraordinaria movilidad se complementan con su capacidad de escucha. En este sentido, la secuencia de la biblioteca es especialmente emblemática. La película nos ofrece una visión del mundo de los lectores. Se nos ofrecen extractos de libros en varios idiomas, alemán, hebreo, ruso e inglés. Los desplazamientos, los movimientos de la grúa y las vistas panorámicas nos ayudan a sobrevolar la biblioteca. Los textos leídos se escuchan en *off*, creando una especie de coro sonoro. Sin embargo, como indica el título en francés de la película, el ángel sueña con superar la alteridad para convertirse en un hombre.

Pero otra figura, de la esfera artística, podría tomar el relevo del ángel en su dimensión de alteridad. El texto de Peter Handke tiende a unirlos explícitamente.

³³ Ibid. p. 642

"Aquel que, desde el ángel de la historia que era, se convirtió en el ignorado o burlado aede en el umbral de su casa.

¿Ángel o aède? La figura de Homero desempeña un papel esencial en esta aprehensión de la frontera y la alteridad. ¿Por qué?

3. La figura de Homero o la cuestión de la alteridad del artista

3.1. La alusión a la Odisea y la figura del narrador

El estilo literario de los diálogos debe mucho al escritor Peter Handke, al que Wim Wenders recurrió. La película alude a la Odisea en una *voz en off*, y luego interviene una evocación de Cassiel en 1^{ère}: "En las colinas, un anciano estaba leyendo la Odisea a un niño y su pequeño oyente dejó de parpadear".

Cassiel se queda solo y "escucha el estruendo de las voces que llenan la biblioteca como una catedral", cuyo espacio se sacraliza con la presencia de los ángeles y la lectura del texto sagrado (también a la manera de una sinagoga, donde el texto contribuye a sacralizar el espacio). Varios ángeles están presentes. Homero aparece tras el lector de 141^e mientras que la invocación a la Musa de 1^{ère} interviene en *voz en off*. Los lectores presentes no ven a Cassiel. Homer sube las escaleras, se sienta en la silla y reanuda su monólogo: "Soy un anciano con la voz rota, pero la historia sigue surgiendo de las profundidades y la rama entreabierta la repite, con fuerza y claridad, una liturgia en la que no es necesario iniciarse en el significado de las palabras y las frases".

Esta frase marca el final del primero rollo. *La Odisea* modela el texto del guión mediante el juego de invocaciones a la Musa que caracterizaba el texto griego y que los autores de la película han retomado. Los griegos de la época arcaica dieron a la poesía una función emocional. Constituye la memoria colectiva de una civilización, la suma de la experiencia de la sociedad y su patrimonio cultural. Los poetas épicos hablaban bajo la égida de las musas para revelar la verdad. El poeta aédico pasa a un segundo plano ante la musa, parece negar su propio papel, y a partir de 1^{er} involucra al público en un mundo surrealista, una ilusión poética. Wenders hace lo mismo al principio de la película al introducir la figura del ángel. La invocación narrativa en la *Odisea* corresponden al final de una bobina, constituyen una especie de clausula. Invocan el conocimiento de las musas, las hijas de la memoria. En la epopeya homérica, la invocación tiene un papel dramático y marca una crisis en la acción. Sin embargo, la película no sigue

una construcción aristotélica del relato. El texto parece moderno, fragmentado, por lo que la invocación a las musas es más bien una forma de modelado, al retomar el estilo homérico. En la *Iliada*, el carácter narrativo de la invocación se produce en el marco de la narración, en un periodo de crisis seguido del combate y la derrota final. En la obra de Wenders, la situación es bastante parecida: la Alemania derrotada y dividida está a medias bajo la dominación soviética. Homero, que se refiere a la famosa figura aédica, es también la memoria de la guerra, que es también el tema de la película dentro de la película. En la *Iliada* y la *Odisea*, la invocación a la Musa no es sólo una convención ritual a la que hay que sacrificarse, sino un reconocimiento de la complejidad de la dicción y la creación épica. La Musa confiere dones especiales al poeta. ¿Qué función tienen estas alusiones a la *Odisea* en la película y el modelado que ejercen? ¿Cómo se refuerza la noción de alteridad con su presencia?

3.2. La alteridad en la Odisea

En griego, el término "otro" se designa con el adjetivo "allos". Esta palabra se refiere a diferentes grados de alteridad. La primera se refiere a la relación entre los seres y las cosas de la misma naturaleza. Se refiere a objetos o personas más o menos similares, o a las personas y objetos con los que el poeta se compara. Existe el caso en el que "allos" compara y contrasta a un personaje con hombres que pertenecen al mismo grupo étnico o político o que son del mismo rango social. A veces, "allos" se refiere a las cualidades físicas, morales y étnicas que se distinguen de las de la humanidad. En este caso "allos" significa "extranjero". La diferencia puede ser accidental o permanente. Homero utiliza el término "allos" para referirse a la pertenencia a un mundo distinto. Pero en otros casos "allos" se refiere al ámbito de lo sagrado y del más allá. La alteridad trasciende la identidad. El sujeto de esta percepción puede ser un hombre o una figura divina. Pero "allos" también puede evocar una forma de superación mental, cuando el sujeto transmite una especie de visión del futuro mientras se niega a participar él mismo en la acción sugerida por su visión. Un dios, un muerto o un moribundo envía una advertencia a un mortal. En Homero, ciertas acepciones de la palabra "allos" se refieren a un pensamiento que trasciende las preocupaciones mentales y éticas de la humanidad media. Un personaje de élite, a ojos de los dioses, manifiesta una inteligencia y un sentido moral excepcionales. La alteridad en la obra del poeta griego es compleja porque adopta muchas formas. El término también puede referirse a los muertos que reciben parte del poder psíquico de los dioses.

En la poesía homérica, el género humano se define por la mortalidad, que se opone a la inmortalidad de los dioses. Entre los mortales y los inmortales existe

una diferencia de naturaleza, o *phusis*, del orden de *phuein*, un criterio de distinción espacial. Los dioses residen en el cielo, los hombres en la tierra. La distinción puede aplicarse a los *brotói* que se convierten en terrestres mortales. En efecto, el criterio distintivo de la existencia terrenal sigue siendo el de la mortalidad. Los *brotói* son los hombres que se distinguen por su dieta; resultan ser diferentes de los inmortales, *ambrotói*, que se alimentan de ambrosía. Odiseo en el Mediterráneo se define por las personas que conoce en contraste con la divinidad. Cuando sus compañeros desembarcan en la isla de Circe, se preguntan si es una diosa o una mujer. La seducción y el origen divino de la relación erótica transforman a los hombres en animales. La confrontación con seres atípicos invita a una definición implícita del hombre, en contraste con los inmortales. Ciertos seres más o menos salvajes, los Lestrygons, parecen más cercanos a los gigantes que a los hombres organizados en tribus. Los cíclopes se presentan como monstruosos, porque no tienen leyes, ni dioses, ni organización social política y cultural y viven aislados. No cultivan nada, salvo el trigo y la vid, que crecen espontáneamente. Ignoran la navegación, la artesanía y las leyes de la hospitalidad. Su dieta es diferente a la de los seres civilizados. En *Wings of Desire*, el ángel no come sino cuando está encarnado. Alimentar y vestir son sus primeros actos.

En la *Iliada* y la *Odisea*, los seres humanos se identifican con prácticas de comensalidad y relaciones sociales. Surgen de la necesidad del hombre de sobrevivir ante la mortalidad. Esta visión tan griega de la civilización propone límites a los contactos con los dioses y a las prácticas de los mortales. En la *Odisea*, Odiseo se niega a tocar la comida de Circe. Es intransigente consigo mismo pero indulgente con Euríloco. El texto destaca el carácter exclusivo de la obligación moral. La responsabilidad constituye una alteridad reservada a una élite. La alteridad, en el poeta griego, es compleja porque adopta varias formas.

El estatus del hombre se define por la comunicación y por el contraste con los seres antropomórficos, los dioses, etc., y exige el respeto de las normas de comportamiento. El estatus del hombre mortal se caracteriza por la permeabilidad de sus fronteras. A veces comparte la felicidad de los dioses. A veces viola los límites que se le asignan y se comporta de forma monstruosa. A veces la gloria en la muerte o *kleos* puede darle una forma de inmortalidad. El viaje de Odiseo puede entenderse como un retorno a la humanidad. El hombre se desarrolla socialmente como un ser de cultura; la poesía es uno de los medios privilegiados de hacer lo humano, a través de la recitación y las representaciones públicas ritualizadas, de eficacia antro-poética. Odiseo elige la mortalidad y abandona a Circe.

Así, la alusión literaria nos permite confrontar otras figuras de alteridad que la ofrecida por la figura del ángel. La *Odisea* juega constantemente con las nociones de diferencia y frontera, entre la muerte y la vida, entre los dioses y los hombres, entre lo humano y lo monstruoso. La referencia a estas dos figuras permite vaciar

el texto de *Der Himmel über Berlin*, alejarlo de la noción de inmanencia. Más allá de la historia contemporánea (el nazismo, al erigir la figura del superhombre, opuesta a la de los subhumanos, había sustituido lo monstruoso por lo humano), del contexto histórico y político, la película aborda otras formas de alteridad, de las que estamos impregnados, porque constituyen los fundamentos de la cultura europea. Por un lado, la antigua Grecia, por otro, la Biblia. La película nos invita a ir más allá de las fronteras materiales, físicas y espirituales, para volver a poner al ser humano en el centro.

3.3. ¿Es el artista un ángel caído?

Aunque vinculado al judaísmo y luego al cristianismo, el ángel tiene algunos de los atributos de los dioses olímpicos. Los dioses permiten que los mortales se conviertan en inmortales, pero ¿es cierto lo contrario? Para Damiel, el deseo de ser humano implica el acceso a la mortalidad.

"Me gustaría sentir un peso dentro de mí que aboliera lo ilimitado y me uniera a la tierra.

La palabra latina homo tiene la misma raíz que humus. En hebreo, el nombre de Adán proviene de la palabra *adama*, que significa arcilla roja.

Los ángeles que deciden romper con su condición inicial desempeñan el papel de rompedores de fronteras en el mundo. Así lo demuestra Marie-Pierre Jaouan-Sanchez en un artículo³⁴ dedicado a otra película de Wim Wenders, estrechamente relacionada con la anterior, *Tan lejos, tan cerca*. Pone el ejemplo de Mijaíl Gorbachov, que rompe fronteras y se convierte en artista interpretando su propio papel en las películas. La encarnación del ángel conlleva la pérdida de sus poderes y su sometimiento a las leyes humanas. Ahora está al otro lado del Muro, sin esperanza de cruzarlo. Damiel, una vez convertido en hombre, apenas transgrede las leyes, oponiéndose a las que regían su anterior estado. Por el contrario, elige voluntariamente esta caída, que le permite experimentar el amor.

¿Esta imagen del ángel caído y este recuerdo de la figura de Homero no constituyen para Wenders y Handke un medio de poner de relieve otra forma de alteridad, la del artista? Su capacidad de transgresión a través del arte le permite superar la noción de fronteras. Así, el artista representa otra forma de alteridad. La mirada del cineasta se funde con la del ángel que dirige, sugiriendo que el ángel y el artista están cerca (Marion, la trapecista de *Der Himmel über Berlin*, lleva un

³⁴ Marie-Pierre Jaouan-Sanchez, "Un acteur russe : Mikhaïl Gorbatchev dans *Si loin, si proche !* de Wim Wenders" en *Le cinéma russe de la perestroïka à nos jours*, ed. Marion Poirson-Dechonne, Corlet, 2013.

traje con alas). Porque el ángel no es el único cuya mirada compartimos. También está la de Peter Falk, en su propio papel. Su avión sobrevuela Berlín. Su mirada, nos enteramos después, es la de un ángel voluntariamente caído.

Orson Welles, en *Citizen Kane*, 1941, se burló de la inscripción "Prohibido el paso" en la puerta de la propiedad de Kane. Hizo que su cámara entrara en la puerta. Los ángeles de Wenders son guardianes con una mirada panóptica, que leen la mente de los hombres. Los artistas de Wenders son a veces ángeles que han abandonado su condición para convertirse en hombres (Peter Falk en *Der Himmel über Berlin*). Tienen el poder de comprender los límites reconstruyendo el pasado, o de abolirlos. Los políticos, al abolir las fronteras, pueden convertirse en artistas (Gorbachov, actor de *¡In weiter Ferne, so nah!*, se presenta de hecho como un ángel encarnado que lucha por abolir las fronteras. Su acción política permitió la caída del Muro). Los individuos, en cambio, los recrean, reviviendo artificialmente el pasado, como el héroe de *Goodbye Lenin*.

Por tanto, podemos transgredir los límites de lo inhumano. Parece que los artistas tienen la capacidad de moverse en varios mundos, como los marineros de los que hablaba Platón: "están los muertos, los vivos y los que se hacen a la mar". El ángel y la cámara del artista tienen el poder de traspasar los muros, de derribarlos o de proponer fuertes símbolos. Recordamos la imagen de Rostropovich tocando a Bach con el violonchelo cuando cayó el Muro de Berlín en noviembre de 1989. Sin embargo, esta libertad del artista es más una cuestión de deseo (el título de la película en francés) que de realidad. Como en cualquier rodaje, y más aún teniendo en cuenta el contexto político de la época, el director tuvo que obtener autorizaciones. Él mismo se encontró con el grado de frontera 1^{er} en la película. Poco después de disparar, el Muro cayó.

Así, la figura del artista es predominante en estas dos películas. Son itinerantes, hijos de la pelota, como la troupe del pequeño circo en *Der Himmel über Berlin*. Los baladistas, los viajeros, juegan por definición con las fronteras. Habría que añadir el equipo de rodaje de la película incrustada, ya que el cine es internacional. A la presencia de los ángeles se añade la del poeta Homero, que, como Peter Falk, vuelve en *¡In weiter Ferne, so nah!* y que ahora desea escribir una epopeya de la paz.

La hermosa película de Wenders es premonitoria. Presagia la caída del Muro dos años después. Wenders nos invita, al igual que su cámara, a cruzar las fronteras. En su libro, pone en escena dos figuras mediadoras, el ángel y el artista. Por un lado un anciano, la eterna imagen de Homero, por otro un joven trapeceista. Pero, al igual que los ángeles, los artistas no se limitan a dos figuras emblemáticas. Los actores, que son ángeles que han decidido encarnarse, o figuras de la escena musical underground, se codean con los enjambres de ángeles que pueblan la película. Con su cámara, Wenders, como el deseo de su personaje, dibuja las

primeras líneas de una epopeya de la paz. *Amor vincit omnia*. El deseo puede hacer cualquier cosa, incluso abolir las fronteras.

4. Bibliografía

Frontera y cine

- Epinoux, E., Florès-Lonjou, M., Lefebvre, V. (dir.), *Frontière(s) au cinéma*, Mare & Martin, 2019.
- Grunert A. (dir.) *L'écran des frontières*, Cinémaction n°137, Corlet, 2010.
- Maury, C., Ragel, P. (dir.). *Filmer les frontières*, Presses universitaires de Vincennes, 2016.
- Mekdjian, S., «Les apports du cinéma à une (géo-)graphie des frontières mobiles et des migrations frontalières», in *Annales de géographie*, Armand Colin, 2014/1-2, pp. 784-804.
- Widdis, E., «La représentation des frontières dans le cinéma soviétique des années 1930: une esthétique de la conquête», in *Le cinéma stalinien, questions d'histoire*, Natacha Laurent, (dir.), Presses Universitaires du Mirail La cinémathèque de Toulouse (PUM), 2003, pp. 111-121.

Alteridad

- Falque, E., «L'altérité angélique ou l'angélologie thomiste au fil des *Méditations cartésiennes* de Husserl», in, *Laval théologique et philosophique, Phénoménologie de l'ange*, vol. 51, n°3, octobre 1995, pp. 625-646.
- Levinas, E., *Altérité et transcendance* (texte de 1960-1970) Emmanuel Levinas, Le livre de poche, Biblio Essais, 2006.