



Fotograma de El cielo sobre Berlín, de Wim Wenders

Discurso poético en *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders

SERENA RUSSO

Universidad de Granada, España

Poesía y cine, o viceversa, son maneras
como otras cualesquiera de imaginar, de
transformar la realidad.

Victor Amar

Impossibilia N°10, páginas 167-199 (Octubre 2015) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 14/08/2015, aceptado el 16/10/2015 y publicado el 15/11/2015.



RESUMEN: La cuestión abordada en este artículo propone analizar la posible relación existente entre poesía y cine dentro del concepto de “intermedialidad”. Nos centraremos en las condiciones que definen la existencia de un cine de poesía, analizando en concreto la estructura y el discurso poético de la película *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders para tratar de demostrar la presencia de unas características discursivas muy distintas que podríamos denominar “poéticas” y que se contraponen al cine tradicionalmente considerado como narrativo.

PALABRAS CLAVE: cine, poesía, literatura, intermedialidad, relaciones inter-artísticas

ABSTRACT: The question that is being carried out in this article is about the possible existing relationship between poetry and cinema, inside the concept of “intermediality” between these two “sister arts”. We will try to focus on the conditions that define the possibility of the existence of a cinema of poetry or a poetic cinema, concretely analyzing the poetic structure and speech inside the movie *Wings of Desire* by Wim Wenders. The attempt is to demonstrate the presence of some discursive characteristics that are very different from a cinema defined as narrative, both from a point of view of style and content, and these ones, for that reason, would be defined as “poetic”.

KEY WORDS: cinema, poetry, literature, intermediality, interartistic relationships



IDEAS DE PARTIDA: CINE Y POESÍA

La cuestión de la existencia de un cine de poesía es un problema que muchos estudios han considerado en oposición a un cine más bien definido como cine narrativo. Esta

distinción, que se encuentra dentro del rico entramado de relaciones entre palabra e imagen o, más precisamente, entre cine y literatura, se basa en una hipótesis teórica que reside en la posibilidad de considerar algunas películas de unos autores en concreto o de unas épocas específicas como poéticas. En esta investigación, intentaremos demostrar esta hipótesis a través del análisis de la película *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders que reconocemos, de hecho, como un filme poético.

Antes de analizar el filme, hay que destacar que las relaciones entre cine y poesía son una manifestación del diálogo entre las artes, es decir del fenómeno de la intermedialidad que consideramos como un aspecto fundamental en esta investigación a la hora de definir la poeticidad dentro de esta película. El término intermedialidad, tal y como lo perfila la autora Irina Rajewsky, supone una serie de fenómenos que se realizan “entre” los medios, superando los límites que existen entre ellos (Rajewsky, 2005: 46). La autora considera diferentes tipos de manifestaciones de intermedialidad, para luego postular una teoría única al respecto (Rajewsky, 2005: 47).

Según la clasificación que hace Irina Rajewsky, podemos definir tres conceptos de intermedialidad (Rajewsky, 2005: 51-52):

– “Transposición mediática”, como las adaptaciones de las películas o las novelizaciones. Aquí la intermedialidad tiene que ver con el producto que se genera, es decir con la manera en la que un producto mediático llega a ser: por ejemplo, la transformación de una película o un texto en otro medio. En este caso la intermedialidad tiene una fuente o un recurso del que se ha generado (que sería el texto o la película general).

– “Combinación”, que incluye fenómenos como películas, teatro, opera, donde se combinan por lo menos dos formas mediáticas y que comprende también lo que hoy en día llamamos multimedia, que es una unión de medios diferentes y que se acerca a un aspecto más comunicativo del concepto de media en sí.

– Finalmente, las referencias “intermediales” que incluyen fenómenos de imitación, alusión o mención a otro medio. Un ejemplo puede ser cuando en una novela se imitan algunas técnicas típicas de las películas (zoom, disolvencias, etc.).

Es cierto que todos los medios pueden, de alguna forma, pertenecer a uno o incluso a los tres tipos de clasificación. Por ejemplo la adaptación fílmica puede ser considerada tanto una transposición si se trata de textos literarios, como una combinación, cuando, de hecho, se combinan medios literarios con medios fílmicos dentro de la misma obra, o también se puede hablar de referencia intermedial puesto que dentro de una adaptación se pueden imitar algunas técnicas, por ejemplo, las del texto literario (Rajewsky, 2005: 53). La autora marca también una diferencia entre intermedial e intramedial (intertextual): el primer concepto se refiere a una superación de los límites entre un medio y otro, mientras que el segundo se refiere a influencias mediáticas de un medio a otro y que se queda dentro de los límites de un único medio. (Rajewsky, 2005: 57).

La teoría de Rajewsky es esencial a la hora de definir la intermedialidad como un verdadero y propio diálogo entre las artes, que es el mismo que interprende cine y poesía dentro de este trabajo de investigación que analizará *El cielo sobre Berlín* como una película poética: Wim Wenders, con respecto a otros autores contemporáneos, ha sido considerado como un “poeta de la pantalla”. Esto se debe su distinta forma de entender la narración cinematográfica en este mismo filme, respecto a lo que en este trabajo llamaremos cine narrativo (referido en muchos casos al cine clásico norteamericano, por ejemplo).

Antes de todo, es preciso recordar el contexto histórico en el que se ha realizado la película y en el que se enmarca el mismo Wim Wenders, para poder entender mejor en qué se distancia este filme de esta narratividad clásica o clasicismo narrativo que, como afirma Carlos Losilla “hizo circular un modelo narrativo basado en el mecanismo causa-efecto y el encadenamiento de diversas funciones lingüísticas especialmente programadas para la ocasión” (Losilla, 2012: 20). “La modernidad barrió esos convencionalismos asignándoles

funcionamientos transgresores o arbitrarios” (2012: 20), como, de hecho, ocurre con directores cuales Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y el mismo Wim Wenders. Todos estos autores, dentro de los movimientos cinematográficos a los que pertenecen, han dejado una huella importante en la relaboración de nuevas formas de narración cinematográfica.

Carlos Losilla define la modernidad cinematográfica como “un trabajo de duelo en el sentido freudiano del término, es decir, como melancolía” (2012: 24). Con el término “duelo” Losilla se refiere a la historia del cine, (la Historia con mayúscula), ya que el séptimo arte es testigo de los acontecimientos históricos que son frecuentemente asociados con los horrores derivados de la guerra y, por esto, con el dolor (2012: 24). Esta es la misma cuestión que inquieta a los exponentes del Nuevo cine alemán, que se desarrolla a partir de los años sesenta, y del que Wenders es una de las voces más conocidas. Tras la influencia del Neorrealismo italiano y de la Nouvelle Vague francesa ese movimiento desarrollará características importantes en el pasaje del “clásico” al “moderno”. El estudioso Giuseppe Gatti en un artículo titulado “El cine poético en el siglo XXI: silencios, imágenes y lentitud en la película uruguaya Whisky” (2007) subraya este interés hacia una cierta subjetividad que se difunde especialmente en Alemania ya mucho antes, a partir de las primeras décadas del novecientos. A tal propósito él afirma:

Al mismo tiempo, la subjetividad consigue un rol trascendente en el arte, en particular en los países de habla alemana: se articula un discurso de introspección de lo onírico, de lo oculto, gracias a la rápida divulgación a los varios espacios artísticos de los estudios de Freud y Nietzsche, cuyo mensaje se refleja en el movimiento expresionista: en particular, en la pintura (Otto Dix en Alemania, Edvard Munch en la península escandinava, Egon Schiele en Austria) y como veremos– en el cine (Gatti, 2007: 42).

El autor afirma que con la modernidad hay un retorno a la ruptura de las vanguardias, ya que:

A partir de la irrupción del cine sonoro, que marca el pasaje del film mudo al prosaico, guionistas y directores trabajan en función de la historia, del desarrollo de la trama del film. Hacer poesía a través de silencios, imágenes y rimas icónicas se convierte en el reto de quien quiere apartarse de la marcha de lo nuevo, del progreso, para seguir dedicándose al arte (2007: 47).

Además, antes de hablar de la película en concreto, es necesario comprender la atmosfera de “rechazo” creada por algunos cineastas en la historia del cinematógrafo. Con la ruptura y el alejamiento de los cánones clásicos se intenta definir, de alguna manera, el tipo de cine y de cineastas que actúan esta “separación”, realizando un cine a menudo definido como anti-narrativo o, más bien, poético, cuando con narrativo nos referimos al mecanismo causa-efecto del modelo clásico que hemos citado anteriormente.

La primera cuestión que hay que considerar es establecer a qué nos referimos cuando hablamos de cine poético. Muchos autores, también anteriores a los nuevos cines europeos, se han expresado ya al respecto y poseemos una amplia literatura de estudios que se han pronunciado sobre las posibles y numerosas relaciones existentes entre las dos artes. Especialmente en España, recordaremos los poetas de la generación del 27 que fueron influidos por el séptimo arte y que, dentro de sus representaciones artísticas, volvieron a proponer elementos cinematográficos tanto en la estética, como en el contenido de sus obras poéticas: este es el caso de Román Gubern (1999) o de Antonio Monegal (1998). Sin embargo, no ha sido solo la poesía la que ha utilizado un vocabulario cinematográfico dentro de los poemas, sino que también muchos autores cinematográficos han intentado producir efectos o cualidades poéticas en el propio cine. Es esta la cuestión de la que nos ocuparemos dentro de este artículo, haciendo particular referencia a esta película tan celebre de Wim Wenders.

A este propósito, es preciso recordar algunos de estos autores cinematográficos que en el siglo XX empiezan a tomar en consideración este concepto de cine y poesía y a establecer la definición de poético dentro del séptimo arte. En las primeras décadas del siglo en cuestión,

los formalistas rusos aportan un estudio relevante con respecto a esta cuestión y a las relaciones existentes entre cine y poesía. En la obra de François Albèra, *Los formalistas rusos y el cine* (1998), se repasan los ensayos de las teorías de cine de los estudiosos formalistas sobre el vínculo entre estas dos artes. Yuri Tynianov, por ejemplo, encuentra en el montaje cinematográfico el mismo procedimiento de alternancia de encuadres que ocurre en la poesía, pero con los versos:

El montaje no es un enlace entre los encuadres, es una alternancia diferencial de encuadres, y precisamente por esto solo pueden sucederse encuadres que tengan entre sí un punto de correlación. Esta correlación no solo puede tener relación con la trama sino también, y en una mayor medida, con el estilo [...]. En el cine, los encuadres no se «despliegan» en un orden sucesivo, en un desarrollo progresivo, se alternan. Éste es el fundamento del lenguaje. Se alternan igual que un verso, una unidad métrica sucede a otra, en un límite determinado. El cine procede por salto de un encuadre a otro, igual que la poesía lo hace de un verso a otro. Por extraño que parezca, si se establece una analogía entre el cine y las artes de la palabra, ésta no será legítima entre el cine y la prosa, sino únicamente entre el cine y la poesía (Tynianov, 1998: 92).

Por lo tanto, Yuri Tynianov reconoce una característica específica del cine, es decir la alternancia de planos fílmicos que aporta un ritmo a la película, así como ocurre en el poema con la alternancia de los versos. Este aspecto emparentaría el cine con la poesía (Tynianov, 1998: 94).

Por otro lado, Viktor Sklovski afirma que el acercamiento entre cine y poesía no reside únicamente en el ritmo. Según el autor: “la diferencia fundamental entre poesía y prosa estriba tal vez en una mayor geometría de los procedimientos, en que toda una serie de soluciones semánticas fortuitas es sustituida por una solución geométrica puramente formal” (Sklovski, 1998: 136). Esencialmente, Sklovski demuestra esta afirmación a través de un ejemplo. Si queremos transformar una novela en una novela de misterio, hay dos formas para

hacerlo: la primera es buscar una solución semántica, es decir cambiar los elementos de la situación a nivel del argumento; y la segunda es una solución que Sklovski define “de mera composición”, donde se combinan de forma diferente los varios elementos de la situación. En el primer caso, hablamos de cine de prosa y en el segundo de cine de poesía (Sklovski, 1998: 136). Según el autor, en el cine de poesía se sustituye un rasgo semántico por un rasgo formal a la hora de expresar un concepto o de mostrar una situación, como podría ser, por ejemplo, el alejamiento de la vida concreta. Un director de cine poético para expresar este alejamiento utilizaría un montaje paralelo en el que se alternan escenas cotidianas de vida cotidiana con escenas de la naturaleza o imaginadas por el protagonista (Sklovski, 1998: 137). El autor afirma la existencia de un cine de poesía y un cine de prosa que: “no se distinguen por el ritmo, o no exclusivamente, sino por el predominio de los rasgos técnicos y formales en el cine poético sobre los rasgos semánticos [...]. El cine sin argumento es un cine de poesía” (Sklovski, 1998: 138).

En 1970 el editor español Aprá publica el famoso ensayo *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*, en el que se destaca la distinta visión que los dos autores tienen respecto al séptimo arte. Pier Paolo Pasolini introduce el concepto de *cine de poesía*, afirmando en este mismo ensayo que el cine podría ser un instrumento apto para explorar un estilo de hecho poético, refiriéndose con este término a una naturaleza de tipo irracional y subjetiva del séptimo arte.

Sin embargo, Pasolini sigue afirmando que el cine es el único medio que posee en su lenguaje una doble naturaleza: una subjetiva, que proviene de la falta de institucionalización del diccionario que se utiliza, y una objetiva, debida al carácter de medio de comunicación de masas del cine mismo (Pasolini, 1970: 11). Es en el nivel onírico e inconsciente que, según Pasolini, se revela en la “subjetividad libre indirecta”, es decir cuando el narrador (que en este caso coincide con el director de una película) se sumerge completamente en el personaje que crea. La elección que cumple el director es absolutamente subjetiva y depende de su visión de

la realidad: no existe, como hemos apuntado anteriormente, un diccionario común de la lengua del cine, como si fuera un diccionario lingüístico. Sin embargo, hay que reconocer que existe una contradicción, ya que en la naturaleza del cine está presente también este factor objetivo del que hemos hablado antes. De hecho, Pasolini afirma:

Pero también este hecho ha sido contradicho: la breve historia estilística del cine, justamente debido a la limitación expresiva impuesta por la enormidad numérica de los destinatarios del film, ha ocasionado que los estilemas convertidos inmediatamente en sintagmas del cine, y devueltos, por tanto, a la institucionalidad lingüística, sean muy pocos, y fundamentalmente toscos (recuérdese el eterno ejemplo de las ruedas de la locomotora; la infinita serie de primeros planos enteramente iguales entre sí, etc.). Todo esto se constituye como momento convencional del lenguaje de los *im-signos*, y asegura una vez más un elemental convencionalismo objetivo (1970: 21).

En suma, el cine o el lenguaje de los *im-signos* por un lado pueden ser subjetivos, considerando el enfoque inmediato que el autor aplica a las imágenes reales a través de una operación simbólico-poética dentro de la película; y por otro, demuestran ser extremadamente objetivos ya que el cineasta, por las exigencias del público, prefiere adoptar una representación fílmica prosística y convencional (1970: 21).

Según Jorge Urrutia (2000), poético no es solo una manifestación del *yo* como afirma Pasolini: en primer lugar porque en mucho cine de poesía hay prosa, y al revés, y en segundo lugar porque no hay que confundir el uso de recursos poéticos con la poesía, ya que los rasgos poéticos se pueden encontrar en un texto no construido poéticamente (2000: 414). Según el autor, lo que llamamos comúnmente cine poético, siempre ha sido considerado algo experimental que se aleja de lo prosaico (Urrutia, 2000: 411). Así que cualquier película no descriptiva ni narrada en forma causal podría considerarse poética, como el cine de vanguardia, de ruptura o *underground* en el cine de René Clair o de Luis Buñuel (Talens 2010). De hecho, desde el punto de vista lingüístico, el cine de vanguardia puede considerarse

similar a la poesía por el hecho de que, como señala Urrutia, se orienta contra el cine más bien industrial y comercial, intentando cultivar un uso más libre de los medios cinematográficos.

En su *Esculpir el tiempo*, por ejemplo, el director ruso Andrei Tarkovskij realiza una interesante observación sobre la imagen cinematográfica en relación con la poesía. Se alude especialmente a los *haiku*, poemas breves japoneses, cuyas palabras que componen los versos no tendrían el mismo significado fuera de ellos: los versos están *montados* entre sí como los planos en un filme y, de hecho, en las películas cada encuadre no tendría sentido fuera del montaje en el que está metido (Tarkovskij, 1991: 139). El concepto de poeticidad se acerca también a una consideración onírica e irracional del cine: el aspecto onírico se halla en la elementalidad de sus arquetipos, como la mímica, la memoria, los sueños, la concepción inconsciente del ambiente y los objetos considerados símbolos del lenguaje visual (Pasolini, 1970: 10). Pasolini establece esta cualidad onírica del cine en la comunicación que está en la base del cine mismo y es bruta y grosera como los sueños y la memoria, hechos casi pre-cognitivos. Los *im-signos* (imágenes-signos), que son según el autor las imágenes mismas de la memoria y de los sueños, representan la comunicación de los personajes consigo mismos y no tienen ni una fuerte convención ni una gramática: constituyen un patrimonio común, libre de historia gramatical pero cargados de una historia pre-gramatical, que asegura al lenguaje cinematográfico una grande poeticidad, sofocada por la tradición cultural prosaico-narrativa (Pasolini, 1970: 19).

Considerando la teoría de Pasolini, José-Antonio Pérez-Bowie (2008) define el cine poético como un agrupamiento de “las diversas manifestaciones cinematográficas que suponen una opción divergente de los patrones sobre los que se fundamentó desde fechas muy tempranas la evolución del séptimo arte en su intento de satisfacer la demanda de los públicos masivos” (Pérez-Bowie: 2008: 51). El autor insiste en que la etiqueta de poético haya sido utilizada para estos tipos de cine que, de una cierta manera, son independientes de los

mecanismos narrativos de causalidad para crear nuevas realidades y romper con la lógica literaria (2008: 52). El *cine* poético es un cine que implica, según Pérez-Bowie, una rescritura personal de las películas con la introducción de la autoría, donde “se pone en relieve el estilo o la exhibición de los mecanismos narrativos que rompen el equilibrio de la narración clásica en donde la instancia enunciativa tendía a permanecer invisible” (2008: 58).

El Nuevo cine alemán, la Nouvelle Vague francesa y el Neorrealismo italiano trabajan justamente en este punto: “el interés para el argumento pasa al interés para los personajes y a la presencia insistente de la enunciación que se hace visible a través de los movimientos independientes de la cámara respecto a la acción” (2008: 60). Los aparatos cinematográficos se hacen visibles y esto contribuye a que el espectador reconozca en el filme también el estilo y, por esto, el autor. En *El cielo sobre Berlín*, de hecho, la cámara se convierte en un elemento imprescindible a la hora de contar la historia ya que, de una cierta forma y en algunos momentos, representa el “vuelo” de los ángeles o su mirada, por ejemplo. Retomando esta idea de la “enunciación que se hace visible”, David Bordwell habla de “cine paramétrico”, refiriéndose a un tipo de narración distinta, es decir más centrada en el estilo que en el argumento. Este tipo de narración ha sido definido también como poético por el hecho de desarrollar más los elementos estructurales de la película que la historia (lo mismo que afirma Sklovski), y que de por sí no necesita estos componentes para que avance o se complete: en este sentido, la película se somete más a las reglas del estilo, como si fuera la narración de un poema que está subordinado a los versos. El argumento está, en cierto sentido, limitado por los elementos que se utilizan a nivel formal. Por otro lado, estos mismos elementos son los que se utilizan para que la película comunique también a través del estilo sin necesidad de recurrir a la historia. Relacionado con este concepto y con la personalidad misma de Wim Wenders, encontramos la caracterización de “cine de autor”. Con el término ‘autor’ Alfonso Palazón (2000) se refiere sobre todo a lo que no remite a una narración de tipo clásico. En este tipo de narración otra vez la historia se presenta como una cadena causal donde lo que ha

sucedido es siempre la causa directa de lo que va a ocurrir después. Este procedimiento no es común en el cine de autor donde el tiempo se manipula de forma menos rigurosa y controlada creando, de esta manera, unos vacíos que permiten un planteamiento más subjetivo de lo que ocurre dentro de la película (Palazón, 2000: 137). Esta característica es según Palazón lo que hace de una película un filme de autor. El hecho de que los acontecimientos no se desarrollen de forma causal también permite a los personajes construirse poco a poco, a través de los hechos episódicos que ocurren, dándoles una caracterización menos precisa y definida. El cine de autor que, en definitiva, podemos identificar con los nuevos cines o la modernidad cinematográfica, no se preocupa tanto de que la trama tenga una progresión causal, sino de que los personajes se expresen a sí mismos como centro de la historia, a través de sus problemas psicológicos o emocionales: los personajes son los elementos fundamentales del filme y esto, claramente, se relaciona con el concepto de subjetividad y, como consecuencia, con la presencia de un final abierto, donde las cuestiones planteadas por los personajes aparecen irresueltas. En la narración clásica, lo que ocurre es que la estética y el argumento de la película acaban siendo de igual importancia y por eso el estilo, según Alfonso Palazón, destaca como un elemento principal del filme en sí. Hemos considerado este tipo de cine de autor por el hecho de que se libra de una cierta forma de la narración clásica para adquirir una autonomía, con el uso de formas más abiertas y menos ligadas a la causalidad y más a la casualidad, como acabamos de considerar.

Añadimos por nuestra parte, respecto al cine de vanguardia citado arriba, que Clair o Buñuel han sido reconocidos a lo largo de la historia como cineastas de la metáfora y del símbolo, elementos imprescindibles de la poesía. No se puede evitar mencionar, de hecho, *Un chien andalou* (Un perro andaluz, 1929) del mismo Buñuel, película rica en imágenes metafóricas y simbólicas. El lenguaje cinematográfico, en este caso, se enriquece de elementos poéticos y a dichos directores se les denominan poetas. Sin embargo, considerar la existencia de un cine de poesía, o más bien poético, solo por la presencia de estos elementos o por una

mayor atención a la estética y a la subjetividad es reductivo. El reto va más allá de las simples caracterizaciones o descripciones: es un concepto que no ha sido identificado con ninguna corriente artística o con ningún autor en concreto. Sin embargo, en este artículo definiremos unas características que llamaremos “poéticas” justamente porque superan los límites entre cine y poesía, y rompiendo el vínculo que relaciona el séptimo arte exclusivamente con la narratividad.

MÁS: ¿QUÉ ES LO POÉTICO?

A la luz de lo dicho hasta el momento, y después de haber analizado las teorías de algunos autores y cineastas del siglo XX, nos enfrentaremos al análisis de la película *El cielo sobre Berlín* y finalmente establecer cuáles son los motivos para definirla como poética.

La poeticidad es un concepto que para definirse necesita encontrar un lugar preciso dentro de la consideración misma de poesía. En la introducción de su ensayo *La poesía* (2008) Rafael Núñez Ramos define el acto poético como una conducta interna del individuo ligada a la propia condición humana, que se refiere a una de las formas que el hombre tiene que realizar para responder a las circunstancias de su existencia en el mundo. La poesía presta unos servicios al mundo que el hombre tiene que reconocer para darse cuenta de su condición humana (Núñez, 2008: 12).

Se habla de conducta poética como de un acto íntimo y propio de los seres humanos y por cierto necesario en su existencia. La poesía está conectada directamente con el yo más íntimo y oculto, lo cual necesitamos sacar para entender lo que somos realmente. La poesía, en definitiva, está conectada al misterio, a la infancia, al momento más inocente y lúdico de la vida de un ser humano. De hecho, el mismo Núñez afirma que habría que acercarse a la poesía como si fuera un juego, un acto lúdico. La poeticidad reside en el hecho de considerar el juego como acto sagrado y único, dentro del cual no puede entrometerse ningún tipo de

elemento exterior al mismo juego. Justamente por esto, Núñez afirma que este impulso poético reside entre “el juego y lo sagrado” (Núñez, 2008: 52). El carácter lúdico de la poesía no puede darle un sentido lógico al poema que sería como darle una dirección hacia un significado concluso. Lo que tiene sentido en un poema en cuanto “juego” es su moverse hacia el sentimiento permanente en el acto de lectura (Núñez, 2008: 53). Esto quiere decir que el poema tiene que ser asimilado y percibido como emoción y no intelectualmente. Esta definición de lo poético y de la poesía como acto lúdico le permite ser el único arte capaz de moverse en todos los niveles lingüísticos, tocando también el teatro o el cine, así que todos los lenguajes pueden ser definidos como poéticos, o influenciados por la poesía.

Ahora bien, en este “juego” no cuenta solo la emoción sino también la participación del lector que le da un valor propio y único. Así que Núñez afirma: “El poema no es una formulación lingüística de un contenido o de un sentimiento; es una fuerza con la que choca nuestra personalidad global produciendo en el choque el conocimiento íntimo” (Núñez, 2008: 70).

Este es solo uno de los aspectos de lo poético. Si tomamos en consideración más bien la relación entre la poesía y el cine, en el ensayo “La mirada que escribe o de poesía y cine” de Domingo Sánchez-Mesa (2007) sobre el punto de vista de Jenaro Talens con respecto a esta cuestión, la poeticidad en el cine se revela en el montaje, que se acerca al mundo de la memoria: “La única verdad del recuerdo es que cruza monólogos que se dieron en tiempos distintos como si realmente fuesen simultáneos y dramatiza situaciones e historias que en el fondo se parecen todas mucho entre sí” (Sánchez-Mesa, 2007: 19). Este concepto es muy evidente en la película de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) donde el montaje une las imágenes de los recuerdos con las de los sueños imaginados o futuros de los personajes. Por otro lado, la intermedialidad entre poesía y cine se revela en el silencio, lo que no se dice, un “no-dicho” que en el cine toma forma en el fuera de campo, por ejemplo (lo que no está presente dentro del encuadre y, sin embargo, hace sentir su huella). En la poesía esto puede ser el entorno de

un contexto específico donde se desarrolla el poema o una traducción diferente que revela algún aspecto escondido; el cine, claramente, utiliza el fuera de campo, es decir lo que está alrededor de una escena o de una imagen que puede surgir gracias al punto de vista.

A través de la poesía, de hecho, conseguimos mirar y volver a inventar la realidad a través de unos puntos de vista distintos que se nos ponen delante y que “no pasan por el entendimiento, sino por la sensibilidad” (Talens, 2002: 43). Esta “mirada constructora”, así como la define Talens, es la que se realiza también dentro de la memoria humana, que tiene el mismo mecanismo de un montaje filmico. Según Talens “la operación sintagmática del montaje (selección y ordenación de fragmentos espacio-temporales) reproduce las condiciones de selectividad de la percepción y la memoria humanas, en lo que estas tienen de discontinuas y de privilegiar ciertos aspectos significativos en detrimento de otros que no lo son” (Talens, 2000: 110). Esta operación de montaje es, por esto, la misma que utiliza la poesía, a través de la composición de los versos en un poema, donde lo que se realiza es una selección. Un aspecto significativo que subraya también Domingo Sánchez-Mesa (2007) en su artículo “La mirada que escribe o de poesía y cine” es la comparación de este mecanismo de composición artística de “fragmentos” con los mecanismos de la memoria. Los seres humanos actúan con sus recuerdos como en una película o en un poema: reúnen fragmentos discontinuos provenientes de momentos distintos para integrarlos en un único tiempo presente. Sánchez-Mesa recuerda la conexión que el cine siempre ha enlazado con el contexto de la temporalidad, sobre todo teniendo en cuenta la obra teórica de algunos autores como Deleuze (1984) o Monegal (1998): “En efecto, el cine es básicamente tiempo. La tensión entre fijar el instante y la realidad de su inapelable fluidez, tan propio de la coincidencia moderna del tiempo, encuentra en el cine un dispositivo que, siendo móvil en la proyección de las imágenes-movimiento en la pantalla, es capaz también de fijarlo” (Sánchez-Mesa, 2007: 18). La mirada que construye, lo sugerido y no revelado que a través de estas mismas miradas constructoras asumen unos significados distintos.

Así que, después de haber delineado algunas características sobre lo poético, nuestra investigación tomará en consideración en el análisis de ciertos elementos y escenas de *El cielo sobre Berlín* las características de poeticidad a partir de las ideas de autores como Sklovski, Pérez-Bowie y Pasolini, que consideramos fundamentales dentro de nuestro trabajo. Sin embargo, en el concepto de intermedialidad, se tratará de superar el límite entre lo poético y lo narrativo y definir, finalmente, el *cine* poético. Además tomaremos en consideración también la función del espectador dentro del discurso fílmico ya que su mirada contribuye a construir para la película significados múltiples y distintos (Talens, 2002).

EL CIELO SOBRE LA POESÍA

En 1987 el director de cine Wim Wenders estrena la película *El cielo sobre Berlín*, cuyo guion ha sido concebido y escrito por él mismo y en colaboración con Ritchard Reitinger y el poeta alemán Peter Handke. Entre varios premios, la película obtiene también en Cannes el galardón a la mejor dirección, ese mismo año. El gran desafío de este director ha sido poder contar una historia superando la narratividad del guion y haciendo hincapié en la fuerza fotográfica de las imágenes. La película cuenta la historia de dos ángeles que, desde lo alto de una Berlín desgarrada y en blanco y negro, suspendida entre un presente plano y un pasado horroroso, observan la humanidad, los sentimientos y las emociones que la caracteriza. Wim Wenders los sigue, perdiéndose por la ciudad, lanzándose en largos *travellings aéreos* que nos sumergen en las calles, los suburbios, hasta las casas de los protagonistas.

En un estudio sobre la poeticidad de esta obra cinematográfica de Wenders, Carmen María López López ha tomado en consideración diferentes elementos a la hora de establecer qué se entiende cuando consideramos esta película como poética. En su artículo “El lamento del ángel Daniel. La condición poético-cinematográfica de Wenders en el Cielo sobre Berlín” (López, 2015) la autora analiza el aspecto interartístico que relaciona el cine con la poesía, a partir de una consideración sobre los orígenes del séptimo arte, reputando la irrupción del

sonoro como un intento de marcar el aspecto narrativo del cine, alejándolo de una consideración poética.

La autora reconoce la poeticidad dentro de las figuras de los dos ángeles Daniel y Cassiel, como “símbolos de la infinitud y de la eternidad, frente a la caducidad eternal del hombre” (López, 2015). Esta capacidad simbólica establece el vínculo entre poema y filme. Como portador de esta capacidad, Wenders introduce dentro de la narración al anciano Homero, primer poeta de Occidente, “figura metonímica de las glorias perdidas de Alemania” (2015). Este hombre aparece en varios momentos de la película, contemplando el mundo a su alrededor. Su figura en el filme es la “evocación poética de un tiempo glorioso (el de Alemania) que ya fue. Nunca se expresa hacia el futuro, sino que permanece en el presente, abriendo de esta forma “una línea de fuerza del cine hacia la lírica” (2015). La misma lírica, de hecho, es el género del “yo” en el “presente”, y el personaje del Homero expresa la incomunicación de los hombres por los callejones solitarios de la ciudad.

López retoma en este sentido la idea pasoliniana del “yo” y de la subjetividad representada por esta figura de Homero en el tiempo presente. Tomando en consideración otro aspecto, reconoce dentro de la película también una escasez de diálogos que representa, según ella, una clave para leer el filme de forma distinta a la narrativa clásica. Pero vayamos por orden: los personajes monologan, no hablan y “sienten”: esta técnica literaria “da cabida a un tema poético de incomunicación humana” (2015). La comunicación es más visual que verbal: Wenders poetiza con el silencio y con las voces interiores (2015). La autora reconoce también que la presencia del poema del escritor alemán Peter Handke confiere un particular ritmo a las escenas y se considera como el leitmotiv del filme que evoca la añoranza del pasado (López, 2015) y el tema de la infancia como universal y, por esto mismo, como tema poético.

Sin embargo, nuestra búsqueda de lo poético dentro de esta película va más allá de estas consideraciones. Es cierto que dentro de este viaje de observación y curiosidad narrado por el

anciano Homero, los ángeles descubren el mundo humano y el espectador asiste a una doble visión de la vida: la pura y limpia de los ángeles y la dura y cruda de los seres humanos, que llena de colores la pantalla. La fuerza visible de la película reside también en esta alternancia entre el gris y los colores brillantes, entre la ingenuidad y la malicia de los comportamientos y entre la palabra y el silencio. Porque nada pueden hacer los ángeles para cambiar los acontecimientos o para resolver algún asunto humano, hasta que un día uno de ellos se enamora de una mujer trapeceista y desde entonces el cambio es inevitable.

En la primera escena donde aparece la figura de este viejo Homero hodierno, el ángel Cassiel abraza y acompaña a este hombre hasta que se siente en un sillón abandonado en los alrededores de una Berlín gris y oscura: asistimos al uso de un montaje paralelo muy significativo a la hora de identificar el acto poético en esta película. Mientras andan por un terreno desolado, Wenders alterna los planos en los que los dos personajes caminan por el descampado con el donde esta figura homérica se encuentra en otro lugar haciendo sonar un pequeño carillón, que pueda significar posiblemente su reconexión con su aspecto más auténtico de poeta y niño, con una voz en *off* que dice: “Cuando la humanidad habrá perdido su cantor, perderá también su infancia” (Wenders, 1987). La alternancia de estos planos no consecutivos supondría una asociación de ideas, así como ocurre en la poesía, gracias esencialmente a los movimientos de la cámara que se convierte en la protagonista indiscutible de la narración. Volvemos, en este sentido, a la importancia de los medios visibles, reconocida también por Pérez-Bowie (2008) y al uso del plano subjetivo, como manera de sumergirse en la interioridad de los personajes, de sus recuerdos o de su imaginación, a través de una operación estilística, que en este caso es la cámara. Sin embargo, el aparato tecnológico supone una ruptura dentro de los límites de lo poético y lo narrativo, superándolos y mostrándose a través de la alternancia de un plano al otro, sustituyendo el hilo narrativo causal que desarrolla la trama. Aquí no se ha dado lugar solo a una simple asociación de ideas para suscitar alguna emoción, sino también a una conexión de escenas no consecutivas, como

método para avanzar en la trama. Además, ninguna didascálica nos ha dicho que estábamos yendo atrás o adelante en el tiempo y, de hecho, esto el espectador nunca lo sabrá. Sin embargo, sabemos que el pasaje a otro tiempo y lugar no ha sido narrado, sino sugerido por la voz interna del personaje y por la música del carrillón y nosotros como espectadores participamos en la construcción de este significado.

Estas voces del filme desarrollan una relación casi musical con la imagen: por ejemplo, los monólogos interiores de los personajes, que Damiel y Cassiel encuentran por las calles, pueden ser escuchados solo por los ángeles, que no tienen la posibilidad de comunicar con ellos, y por el espectador, como si fueran “arie” musicales que dan ritmo a la narración. Este recurso nos permite considerar la película como una obra mucho más cercana al ideal de poesía. Desde el principio, el espectador reconoce en la polifonía de estas voces el desvelo de unos estados interiores que de repente se hacen “visibles” o, mejor dicho en este caso, “escuchables”. En la escena donde Damiel entra en la biblioteca, un lugar que normalmente conserva el silencio se llena de voces: lo poético de esta escena no es tanto el uso del monólogo en sí, que por cierto recuerda la forma de la poesía, cuanto el uso de la voz en *off* cuando no debería estar: Wenders nos está mostrando lo que normalmente en la realidad y en una película “narrativa” no vemos, es decir los pensamientos interiores de los personajes. Los largos *travellings* con los que nos damos cuenta de estas mismas voces provienen de todas las personas que vemos en la escena y ya son parte del mecanismo narrativo. Los dos ángeles protagonistas no lo explican: simplemente a través de la cámara y de su movimiento sabemos que se trata de unos pensamientos íntimos de los personajes. Esto es esencialmente lo que el director realiza en su narración poética y esta característica ha sido marcada por su gran pasión hacia los cuadros de Caspar David Friedrich, el cual pinta miradas con enfoques en los detalles, aunque sean muy lejanos, creando una inmediatez total y una magia visual sin precedentes. Wenders, de la misma forma, pinta sus paisajes, añadiéndoles la palabra. Pintura y palabra en un retorno al “écfrasis” más puro y más original hacen de este director un poeta

por excelencia. Otra vez los aparatos, y en este caso el sonido, se hacen visibles, superando los límites entre lo que vemos y lo que se nos sugiere. La voz en *off* no transforma lo que escuchamos en lo real, sino en lo posible. Lo poético reside en esta sugestión y en nuestra capacidad, como espectadores, de construirla y asumirla.

La voz en *off* recita el poema de Peter Handke y, según nuestra visión, trata de otra manera de marcar el tiempo del filme. En la escena inicial, por ejemplo, cuando con el poema de fondo el director emprende un plano secuencia por toda la ciudad, utilizando usuales largos *travellings*, la cámara parece danzar al ritmo de los versos. Imagen y palabra poética se acompañan mutuamente durante este viaje fílmico. Wenders cuenta con los poemas la crisis de identidad del pueblo alemán delante de una Berlín que se presenta como un cuerpo roto y destruido por la historia, y por encima miramos a un cielo libre desde el cual se pueden observar las heridas. Otra vez, escuchamos lo que no deberíamos escuchar: un poema que nos está sugiriendo algo.

En lo que respecta al contenido, Wenders utiliza la poesía para encantar al espectador, para llevarle a los orígenes de las cosas, como cuando era niño y se hacía preguntas sobre el mundo. No ha sido casualidad para Handke el hecho de haber elaborado un poema como “Elogio a la infancia” (1987) escrito justamente para esta película y que retomase estas temáticas. Preguntas sencillas e íntimas, las de los niños que, en una época “mágica” de sus vidas, aún piensan poder dominar el mundo. Esto para demostrar que es justamente en la época más fantasiosa de la existencia de los seres humanos cuando se forman emociones visionarias, ligadas a lo inconsciente. En este sentido, esta película demuestra la capacidad de utilizar la poesía misma como medio para considerar los temas universales del ser humano: por ejemplo, la inocencia que caracteriza la infancia y que reconocemos también como cualidad en los ángeles que son figuras puras y no manchadas por las emociones “adultas”. Los poemas marcan el tiempo y el ritmo del filme y definen una forma de contar distinta que no es prosaica sino que podemos llamarla, de hecho, poética. “Elogio a la infancia” es un reclamo

al pasado, al ser niño, a la infancia que ya anuncia un retorno, una transformación: la que en la película se refiere al protagonista, listo para renunciar a su ser “ángel” para encaminarse hacia el mundo de los seres humanos: un renacimiento, un volver a ser niño, a descubrir las cosas con curiosidad, a observarlas por primera vez.

Este poema de por sí representa la estructura de la película misma: un ángel que descubre el mundo humano por primera vez, que “siente” las emociones y se acerca a ellas con curiosidad, unas palabras que Wenders ha querido transformar en imágenes:

Cuando el niño era niño era el momento de las siguientes preguntas: ¿Por qué yo soy yo y no tú? ¿Por qué estoy aquí y no allí? ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde se acaba el espacio? ¿La vida bajo el sol es solo un sueño? ¿Lo que veo, oigo y huelo es solo la apariencia de un mundo previo al mundo? ¿Existe realmente el mal y personas que de verdad son malas? ¿Cómo puede ser que yo, que soy yo, antes de llegar a ser yo, no fuera? ¿Y que yo, que soy yo, algún día no sea más el que soy? (Wenders, 1987).

No hay que olvidar que el contexto es una Berlín estática, inmóvil, metafísica, donde parece no ocurrir nada, donde nadie más se asombra por las cosas, por los acontecimientos. Aquí, solo el cielo es el elemento que marca el tiempo y el movimiento sobre la ciudad, bajo los ojos curiosos de los ángeles que, como los niños, son los únicos que se hacen preguntas sobre la vida y el futuro. El pasado ha sido un engaño destructor y la poesía es la forma más primitiva para plantearse estas cuestiones, así como la infancia. Según esta investigación, la poeticidad reside también en esta visualización de la realidad circundante de tipo personal esta mezcla de imágenes y preguntas a las que solo el espectador puede dar una respuesta, una interpretación subjetiva es un reclamo a la poesía en su forma más pura: intentar no dar respuestas y plantear solo las preguntas, para llegar a la parte más íntima del ánimo humano. Sin embargo, no se trata solo de esto.

¿Quién recita este poema? ¿De dónde llega esta voz? Es cierto que el poema “encaja” perfectamente con las imágenes que observamos en las escenas del filme y le dan un ritmo particular. Sin embargo, también aquí es el uso de la voz en *off* que cambia la narración fílmica: no estamos viendo a un hombre que recita un poema, sino que estamos escuchando una voz que proviene del cielo, del ángel Damiel, o de su pensamiento interior. Asistimos a algo que no deberíamos ver, es decir el desvelo de los pensamientos internos de un ángel. Reconocemos que la voz que escuchamos es la de Damiel, pero nunca le veremos recitar el poema. En todo el filme, las voces que escuchamos son solo las de los seres humanos, pero al principio, de repente, los pensamientos de Damiel, de un ángel, se hacen “visibles” ¿Por qué Wenders nos hace escuchar su intimidad? Esta voz en *off* de Damiel es una advertencia o, más bien, una evocación: ya nos enseña su humanidad, ya nos está sugiriendo el final. El hecho de que escuchamos sus pensamientos nos deja entender que Damiel, posiblemente, se hará humano antes o después. Esta estrategia es poética. Otra vez un recurso técnico como el sonido de la voz en *off* nos está sugiriendo algo que aún no habíamos descubierto y que se preanuncia en los comienzos de la película, repitiéndose al final, en un cierre circular. Otra vez, los recursos técnicos nos sugieren algo.

Así que Wenders no ha sido considerado un poeta de la pantalla solo por esta capacidad de efectuar búsquedas en el ánimo humano, de las personas, de las situaciones, de las ciudades. ¿Íntimo es sinónimo de poético? Uno de los tantos. Sin embargo, no podemos centrar el concepto de poético solo en esta idea, ya que la poesía es un arte que ha revelado la parte recóndita de los seres humanos, pero no es el único. Por otro lado, podemos afirmar que Wenders ha realizado un trabajo de introspección en los personajes a través de este filme. Respecto a lo que hemos constatado hasta ahora en esta investigación, la poeticidad se encuentra seguramente en esta intimidad, pero no tanto en el hecho de dar voces a los pensamientos de los personajes, sino en la manera en la que los hace visibles y en la que supera los límites entre poético y narrativo, sin narrar nada, sino sugiriendo todo. A pesar de

que los medios técnicos se hagan visibles, lo que vemos no es la verdad, sino una evocación de ella. Es cierto que Wenders utiliza insistentemente la cámara o el sonido como elementos visibles en contraste con la invisibilidad de la narración clásica. Este nivel subjetivo se refiere al subconsciente onírico y es el que el director alemán nos muestra a través de los planos que caracterizan el punto de vista del personaje y que alude a las subjetivas libres indirectas pasolinianas. De esta forma tenemos puntos de vista distintos, que representan unos límites específicos, porque las diferentes miradas de los personajes marcan barreras precisas.

De hecho, en una interesante tesina de un estudio arquitectónico sobre la escenografía de la película en cuestión titulada *El cielo sobre Berlín y la aparente ausencia del límite* realizada por Irene Solé (2015), se discute sobre cómo el filme está continuamente marcado por los límites: límites espacio-temporales, situacionales, físicos, figurativos. Todas las preguntas del poema “Elogio a la infancia”, como por ejemplo “¿por qué yo soy yo y no tú?” parecen versar sobre una misma cosa: la cuestión de los límites. La primera y la segunda persona, el tiempo y el espacio y, por supuesto, la condición de todo ello, la muerte. Versan sobre los límites que desea traspasar el ángel Daniel, para convertirse en hombre con todas sus consecuencias, para dejar de ser un mero espectador y convertirse en parte de la función.

Aunque los límites representen un aspecto importante y estén presentes en toda la película (fronteras entre la tierra y el cielo, la infancia y la vida adulta, el pasado y el presente), se superan a lo largo de la historia y no solo a nivel de contenido, sino también estético. El aspecto poético de esta película es el de definir estas separaciones y superarlas aunque sean opuestas, como un oxímoron: véase no solo el hecho de que un ángel llegue a ser humano, sino también el pasaje estético del blanco y negro al color, o de los ángeles que observan a los humanos hasta que los mismos no se miren entre ellos (cuando Daniel se convierte en ser humano y finalmente entra en contacto directo con otros hombres o mujeres).

En muchas escenas, nos damos cuenta de la superación de estos límites. Por ejemplo, cuando Daniel y Cassiel se encuentran en el coche y hablan de lo que han visto durante el día

en el mundo humano, de repente dos pasantes se paran a observar el coche, haciendo comentarios sobre él. Como espectadores, por un momento podríamos pensar que los están viendo, pero percibimos la distancia entre los ángeles y los seres humanos a través de un mecanismo plano/contra-plano: Daniel y Cassiel no se encuentran en el mismo plano de los dos pasantes, a pesar de que estén muy cerca, y esto marca la distancia espacio-temporal. Otra vez, la cámara nos sugiere una sensación específica, en este caso de límite y separación. Este plano/contra-plano es acompañado por unas voces contrastantes, que son justamente las del ángel y las de los pasantes; poco después de que Daniel en el coche afirme: “Por una vez entusiasmarse no solo por el espíritu, sino también por una comida, por la línea de una nuca” (Wenders, 1987), llegan los dos pasantes entusiasmándose por ver un cabriolet: “¡Mira, un cabriolet!” (Wenders, 1987). Sin embargo, Daniel y Cassiel desde el coche siguen escuchando los pensamientos internos de los personajes que están alrededor y estas *voices en off* otra vez rompen las barreras estéticas de separación de las que acabamos de hablar.

De todas formas, los ángeles de por sí, como personajes, ya representan el límite entre lo terreno y lo ultraterreno. En un artículo de Rocío Badía Fumaz “Poeta y divinidad: aspectos de la mediación en la creación poética” (2013) la autora dedica un párrafo a la figura del ángel como mediador citando a Durand quien afirma:

Los ángeles, que aparecen también en otras tradiciones orientales, son, como lo demostró Henri Corbin, el criterio propio de una ontología simbólica. Son símbolos de la función simbólica misma que es — ¡como ellos!— mediadora entre la trascendencia del significado y el mundo manifiesto de los signos concretos, encarnados, que por medio de ella se transforman en símbolos (Badía, 2013: 32-3).

Según este análisis sobre la relación entre poesía y religión, se encuentra una gran unión entre ángel y poesía que se manifiesta en el símbolo, como mediación que anula las distancias entre humano y divino. El ángel, además, aparece siempre conectado con la inspiración y con

la manifestación artística (Badía, 2013: 40): de hecho en todo el filme es aquél que insta una relación entre los límites y uno lo separado. Así que el ángel se puede comparar con el poeta: a la vez crea e interpreta y se convierte en un mediador entre lo manifiesto y lo oculto. Este representa otro foco de la poeticidad de la película que no deja nada fuera de lugar, en un perfecto poema de imágenes y musicalidad.

Sin embargo, según nuestro trabajo, es importante especificar que el ángel tiene unas características para reconocerle y que no se encuentran en unas alas o en una aureola, sino en los colores: la primera vez que vemos una escena que no es en blanco y negro es cuando Daniel conoce a Marion y entra en su caravana y se produce una alternancia de puntos de vista con el solo movimiento de la cámara de un personaje al otro. El pasaje desde el blanco y negro al color es un hecho estilístico y no causal que nos está sugiriendo el cambio de Daniel. En este momento la escena se tiñe de colores cálidos, la voz en *off* desaparece, Marion se levanta y sabemos inmediatamente que lo que estamos viendo ahora no es lo que ve el ángel, sino la realidad que ve la mujer. Otra vez la cámara y el sonido sugieren un detalle fundamental y preciso a la hora de comprender la historia.

Las reflexiones realizadas hasta ahora sobre la considerable labor llevada a cabo por Wim Wenders dentro de su película *El cielo sobre Berlín* nos lleva definitivamente a enfrentarnos a la cuestión fundamental de esta investigación. Es decir: finalmente, ¿dónde reside lo poético en esta película?

Wim Wenders ha realizado una obra que conecta distintos elementos y, en particular, el cine, la poesía y la ciudad. Esta última, identificada con Berlín, representa un espacio-tiempo definido por los personajes: no es la historia que mueve los personajes, sino al revés, es decir que todo ocurre gracias a los pensamientos internos de los protagonistas que mueven los hilos de la historia. Berlín se plasma y toma color a través de sus miradas, emociones y palabras. Los personajes mueven la ciudad y la decantan, como los versos de un poema. En un cierto sentido, podemos definir *El cielo sobre Berlín* como un intento de poetizar la ciudad a través de

las imágenes, de utilizarlas como versos para definir su identidad. Lo poético, así, se relacionaría con lo que hemos definido como cine de autor, donde los protagonistas representan los elementos fundamentales de la obra fílmica. Esto, como ya hemos considerado antes, confiere al filme un aspecto más subjetivo e íntimo.

Sin embargo, hay que subrayar que los personajes representan unos elementos de “cambio” no solo desde el punto de vista de la historia, sino sobre todo desde una perspectiva estética: los pensamientos de los protagonistas determinan los colores de las imágenes y el movimiento de la cámara. En este sentido podríamos considerar *El cielo sobre Berlín* como una película poética, es decir un filme donde se utilizan rasgos técnicos, estéticos y formales como recursos narrativos. En *El cielo sobre Berlín* la estructura se construye de tal forma que la narración avanza gracias a los medios tecnológicos y recursos estéticos que irrumpen en el mecanismo causal, narrando de una forma distinta, sugiriendo y por esto es por lo que la definimos como poética.

Cuando Damiel, dentro de la caravana de Marion, coge un objeto que parece una piedra de forma oval que está allí apoyada en un mueble, la cámara actúa un fundido con el que el objeto aparece en dos imágenes sobrepuestas, la una encima de la otra: así que, pasando de un plano al otro, cualquier objeto que es agarrado por las manos de Damiel en un encuadre, en el siguiente se queda en su sitio. Esta técnica enriquece el estilo visual, en referencia continua a lo que estamos definiendo como *cine* poético. Otra vez, un recurso técnico y visual se convierte en un método que supera los límites de la narratividad clásica.

Giuseppe Gatti, a propósito de la importancia de los objetos en las películas “poéticas”, hablando en concreto de *Whisky* (2004), el filme que analiza en su artículo, afirma:

Uno de los rasgos característicos del cine poemático es la continua referencia que los directores hacen a objetos, lugares o espacios físicos. En otro caso se trata de recurrencias visuales, o rimas, que se expresan de dos maneras: por una parte, se manifiestan en la

repetición de elementos de rasgos parecidos [...]. La esquina de una calle se convierte en una imagen repetitiva, como si fuese un reloj que marcara el paso de las horas cada vez que los protagonistas vuelven a aquel lugar. La repetición aparece como instrumento para marcar una evolución cronológica dentro de un marco urbano desolador. La metrópoli, las fábricas y los grandes almacenes, el interior proletario –o burgués– se convierten en entornos sensoriales que van plasmando la actuación de los protagonistas y la percepción del espectador (Gatti, 2007: 50).

Nos referimos a este párrafo ya que en *El cielo sobre Berlín* ocurre lo mismo: se repiten imágenes de las mismas calles que evocan la desolación de la gran ciudad, formando continuas rimas; se da particular atención a algunos objetos como estas “piedras” que en realidad no sabemos exactamente si son piedras u otra cosa, y que mientras Daniel agarra una, Marion piensa: “Cerrar otra vez los ojos, así que también las piedras sean vivas” (Wenders, 1987), como a querer decir que estas piedras que Daniel va a “tocar” y que poco después hará Marion, son el medio a través del cual el ángel y la mujer se tocarán, en una dimensión paralela, quizás onírica (“cerrar los ojos”). Es esto lo que Gatti llama protagonismo de los objetos (Gatti, 2007: 51).

En suma y a tenor de todo lo dicho, Wenders hace de esta película una obra de arte poética por superar la narratividad clásica y utilizar factores estilísticos que tengan la función de recursos narrativos: por ejemplo, el cambio de plano en color al encuadre en blanco y negro que sugiere el pasaje de la dimensión humana a la de los ángeles.

CONCLUSIÓN

Carmen María López (2015) concluye afirmando que el amor es el gran tema universal con el que termina el filme y que se expresa a través de su epifanía, es decir de su mágico descubrimiento por parte de los personajes Marion y Daniel que finalmente decide renunciar a su inmortalidad. La forma epifánica con la que este amor se revela es un acto poético.

Además, cuando termina la película con el encuentro “real” entre los protagonistas en una de las últimas escenas, Marion le dice a Daniel que desde ese momento la historia la escribirán ellos mismos, el hombre y la mujer. Carmen María López a este propósito marca el encuentro epifánico afirmando que “la historia la escribe el ser humano” y esto “es una contigüidad poética en la que conceptualiza el amor como un despertar a una nueva existencia” (López, 2015). La autora termina afirmando que *El cielo sobre Berlín* es un gran poema visual esencialmente por la universalidad de los motivos que representa: la incomunicación humana (de hecho Wenders ha sido considerado varias veces un poeta de la incomunicabilidad), la finitud de la existencia, la soledad y el amor como redención.

A la luz de este estudio, reconocemos que, en general, la poeticidad del filme se ha reconocido principalmente en la presencia de un poema recitado dentro de la historia y por el uso de unos temas universales en el argumento de la película. Sin embargo, no podemos limitarnos a esta consideración por el hecho de que, como hemos mencionado antes, no existe una definición única de lo “poético”, ya que este adjetivo adquiere sentidos distintos según el autor o los elementos a los que nos referimos. El uso de recursos técnicos y estéticos en la narración para romper con la causalidad y la lógica narrativa de los clásicos es un aspecto muy importante a la hora de establecer nuestra definición de lo poético. Entre estos recursos, los largos *travellings* aéreos, el fundido, el juego blanco y negro/colores sirven para la diferencia entre lo que ven los ángeles y lo que sienten los seres humanos: todas estas son características que condicionan su pertenencia a un cine de tipo poético tal y como ha sido definido, por ejemplo, por Pérez-Bowie (2008).

Sin embargo, no es solo el uso de recursos técnicos a la hora de narrar lo que hace que consideremos *El cielo sobre Berlín* cine poético, sino que estos mismos recursos van más allá de los límites concedidos por la lógica narrativa proporcionando al espectador la posibilidad de construir su propio significado. Wim Wenders hace de este filme una película poética por superar los límites entre un arte y otro y por romper la separación entre poesía y narrativa, y

también entre cine y poesía en un discurso de tipo intermedial. Wim Wenders permite un diálogo constante entre las dos artes: a este propósito, nos referimos a la presencia de un ritmo entre imágenes y voces que es parte tanto del argumento como del estilo. El filme asume la estructura de un poema para establecer el ritmo y el tiempo de la película, a través del juego plano/contraplano y fundidos; de la misma forma, el poema narrado en el incipit se avale de las escenas fílmicas, y por lo tanto de las imágenes, evocándolas, para crear asociaciones emocionales y para sugerir cualquier tipo de sensación. Las dos artes establecen un diálogo continuo y constante: se superan los límites artísticos en un diálogo intermedial. La primera ruptura se reconoce en el uso de medios técnicos o estéticos para sugerir un hecho o una situación (como los colores para que el espectador entienda que Daniel ya es un ser humano); la segunda ruptura se encuentra en la capacidad de este director de haber permitido, dentro de la película, un diálogo constante entre las dos artes a través de un intercambio de elementos que, de lo contrario, serían característicos solamente de un único arte. A este propósito, nos referimos a la presencia de un ritmo entre imágenes y voces (polifonía de los monólogos internos que acompañan escenas de hombres y mujeres de la ciudad), que es parte tanto del argumento como del estilo.

Peter Handke (2012) afirma que no todas las películas son literarias: la literatura solo es responsable en cada caso del modelo estructural y, solo en el modelo estructural, pueden compararse las películas que cuentan historias con la literatura. Con esta consideración el poeta limita la comparación entre cine y literatura al modelo estructural, es decir a la estructura narrativa (trama, personajes, ambientación) que parecen compartir una película y una novela. Lo que algunas películas no poseen es lo que propiamente *El cielo sobre Berlín* se preocupa por crear, es decir un equilibrio entre contenido y juego estético, donde los elementos estilísticos marcan un aspecto importante dentro del desarrollo de la historia, como ya hemos indicado y demostrado anteriormente.

Así que *El cielo sobre Berlín*,

ha logrado un estilo que le posibilita controlar un lenguaje; ha conseguido poner en el mismo nivel el argumento y el estilo. Ha sabido manejar los parámetros espacio-temporales de la imagen [...] Ha optado por una abierta posición frente a la narración, en la que múltiples historias se multiplican y giran concretándose y cristalizando en la relación entre Daniel y Marion (Palazón, 2000: 159).

Es aquí que encontramos la poeticidad dentro de nuestro análisis de la película: en el equilibrio de la mirada wendersiana entre estética y contenido, entre espacio y tiempo, entre adulto y niño, entre el mostrar y el sugerir, en un continuo oxímoron que se halla en los orígenes más remotos de la naturaleza humana.



BIBLIOGRAFÍA

Albèra, François. (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques. (1983). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Badía Fumaz, Rocío. (2013). Poeta y divinidad: aspectos de la mediación en la creación poética. *El genio maligno* 13, 1-23.

Bazin, André. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bordwell, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

- Burch, Noël. (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Carmona, Ramón. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- Clair, René. (2003). Cine puro y poesía. *Revista Litoral*, 235, 109.
- Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Delibes, Miguel. (1990). Novela y cine. En *Pegar la hebra* (p.175). Barcelona: Destino.
- Gatti, Giuseppe. (2007). El cine poético en el siglo XXI: silencios, imágenes y lentitud en la película uruguaya *Whisky*. *Cartaphilus* 2, 42-53.
- Gimferrer, Pere. (1999). *Literatura y cine*. Barcelona: Seix Barral.
- Godard, Jean Luc. (2008). *Historias del cine*. Madrid: La Caja Negra.
- Gubern, Roman. (1999). *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gutierrez Carbajo, Francisco. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia.
- Handke, Peter. (1987). Elogio a la infancia. En Wenders, Wim. *El cielo sobre Berlín* [Película]. Musidora.
- (2012). Sobre cine. En *Lento en la sombra. Ensayos sobre literatura, arte y cine*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Krieger, Murray. (1992). *El problema de la éfrasis*. Irvine: Universidad de California.
- López López, Carmen María. (2015). El lamento del ángel Daniel. La condición poético-cinematográfica de Wenders en *El cielo sobre Berlín*. *Tonos Digital*, 28. En: http://www.um.es/tonosdigital/znum28/secciones/tintero-6-lopez_lamento_del_angel.htm (22 octubre 2015).
- Losilla, Carlos. (2012). *La invención de la modernidad: o como acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- Monegal, Antonio. (1998) *En los límites de la diferencia*. Madrid: Tecnos.
- Núñez-Ramos, Rafael. (2008). *La poesía*. Madrid: Síntesis.

Palazón-Meseguer, Alfonso. (2000). *Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. (1970). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: Cine de poesía contra cine de prosa*. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez-Bowie, José Antonio. (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Rajewsky, Irina. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality. En *Intermedialités*, 6, 43-64.

Riffaterre, Michael. (2000). La ilusión de la écfrasis. En *Literatura y pintura* (pp.62-183). Madrid: Arco Libros.

Sánchez-Mesa, Domingo. (2007). La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens. En Fernández Serrato, Juan Carlos, (Ed). *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens* (pp. 87-121). Biblioteca Nueva.

Sánchez-Noriega, José Luis. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y técnica de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Sklovski, Viktor. (1998). Poesía y prosa en el cine. En Albèra, François (Ed.). *Los formalistas rusos y el cine* (pp.135-138). Barcelona: Paidós.

Solé Andreu, Irene. (2015). *El cielo sobre Berlín y la aparente ausencia del límite*. Tesis de Master no publicada. En: [http://www.academia.edu/3792312/ El_cielo_sobre_Berlin_y_la_aparente_ausencia_de_los_limites](http://www.academia.edu/3792312/El_cielo_sobre_Berlin_y_la_aparente_ausencia_de_los_limites) (25 enero 2015).

Tarkowskij, Andrei. (2005). *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp.

Tirado, José. (2003). El simbolismo en el cine. *Revista Litoral*, 235, 109.

Talens, Jenaro. (2000). Cine y (su) realismo. La concha y el reverendo frente a un perro andaluz. En *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio Babel*, (110-112). Madrid: Cátedra.

— (2002). *Negociaciones para una poética dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.

— (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.

Tynianov, Yuri. (1998). Los fundamentos del cine. En Albèra, François (Ed.). *Los formalistas rusos y el cine*, (77-100). Barcelona: Paidós.

Urrutia Gómez, Jorge. (2000). Homenaje a Francisco Ynduráin. *Príncipe de Viana*, 18, 405-414.

Zunzunegui, Santos. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

FILMOGRAFÍA

Buñuel, Luis. (Productor y director). *Un chien andalou (Un perro andaluz)*. [Película]. Francia.

Epstein, Fernando (Productor) y Rebella, Juan Pablo (Director). (2004). *Whisky*. [Película]. Uruguay.

Dauman, Anatol; Wenders, Wim (Productores) y Wenders, Wim (Director). (1987). *Der Himmel uber Berlin (El cielo sobre Berlín)*. [Película]. Alemania-Francia.