

FENOMENOLOGÍA DE LA ENCARNACIÓN AL OTRO LADO DEL MURO. CINE Y FILOSOFÍA*

PHENOMENOLOGY OF EMBODIMENT BEYOND THE WALL. FILM AND PHILOSOPHY

Xavier Escribano

Universitat Internacional de Catalunya

Resumen: *El propósito del presente artículo es el de llevar a cabo una lectura en clave fenomenológica del film de Wim Wenders "El cielo sobre Berlín" (1987). La idea de una conciencia entrando en el mundo gracias a la participación en la naturaleza material del cuerpo, siguiendo las expresiones de Husserl, puede conectarse con el film de Wenders interpretado aquí preferentemente como la "historia de una encarnación", es decir, la narración del proceso a través del cual un ser puramente espiritual e incorpóreo (invisible, inaudible, intangible), que no participa de la naturaleza material y que, en consecuencia no habita nuestro mundo, llega a ser un individuo de carne y hueso, alguien que puede entrar plenamente en contacto con el mundo, consigo mismo y con los demás.*

Palabras clave: *Husserl, Wenders, encarnación, fenomenología*

Abstract: *The purpose of this article is to carry out a phenomenological reading of Wim Wenders' film "Wings of Desire" (1987). The idea of a consciousness entering the world through the participation in the material nature of the body, following Husserl's expressions, can be connected with Wenders' film, interpreted here preferably as "the story of an embodiment", i.e. the story of the process through which a (invisible, inaudible,*

* Este artículo forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad: FFI2013-43240-P ("Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor") y de SARX (Grup de Recerca en Antropologia de la Corporalitat - 2014 SGR 835).

intangible) purely spiritual and incorporeal being, who does not participate of material nature and therefore does not dwell in our world, becomes a flesh and blood individual, someone who can get in contact with the world, with himself and with others.

Keywords: Husserl, Wenders, embodiment, phenomenology

1. LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE

El muro que dividió la ciudad de Berlín durante largos años, tal como lo muestra la mirada fílmica de Wim Wenders en su famosa y celebrada película “El cielo sobre Berlín” (1987)¹, ejerce también la función de límite simbólico entre lo eterno y lo temporal, entre el ángel y el hombre, entre el espíritu y el cuerpo, entre un sujeto desencarnado que contempla el mundo en la distancia y un sujeto de carne y hueso que se sumerge con ímpetu apasionado en la corriente de la vida. El ángel Damiel, el protagonista del film genialmente interpretado por Bruno Ganz, lleva a cabo el tránsito entre esas dimensiones, atraviesa el límite, pasa –literalmente en la narración cinematográfica– de uno al otro lado del muro.

En el film de Wenders, lo que comparten los berlineses, a uno y otro lado de la barrera que los separa, es el cielo, que no se encuentra dividido. Por él circulan libremente las nubes grisáceas, los pájaros en bandadas migratorias, los aviones y los ángeles, que pasean ingravidamente su mirada de sobrevuelo sobre la ciudad. No hay para tales seres angélicos límites espaciales ni temporales, ya sea para acceder a un domicilio traspasando las paredes, como tampoco para entrar en el espacio íntimo del alma humana, donde escuchan el monólogo interior hecho de tristeza de los personajes atribulados que se desplazan por la ciudad en cualquier día laborable.

En contraste con esa falta de barreras espacio-temporales, arquitectónicas y corporales, los habitantes de la ciudad de Berlín viven una constante experiencia del límite, del cual el muro es el ejemplo más paradigmático: límites entre Berlín Este y Berlín Oeste, entre una casa y otra, entre una vida y otra. Apenas asistimos a conversaciones, cada personaje se halla encerrado en sí mismo y atrapado en el murmullo telúrico de sus pesares.

Como precio de su ubicuidad, los ángeles gozan/sufren del don de ser intangibles: no pueden ser tocados, ni tocar, no pueden entrar en contacto con las superficies, ser vencidos por la resistencia del mundo, notar el corazón persistente de las piedras. Esa es la otra cara del límite, que no es la separación y el aislamiento, sino el contacto inmediato con la superficie real de las cosas.

¹ “Himmel über Berlin” (1987). Dirección: Wim Wenders. Argumento, guión: Wim Wenders, Peter Handke. Fotografía: Henri Alekan. Premios: Festival de Cannes 1987: Mejor Director; Festival de Sidney 1987: Mejor Película; Premio Félix 1988: Mejor Dirección, Mejor Actor Secundario (Curt Bois).

Y es que la mera visión no asegura una plena presencia entre los otros seres, porque quien tiene ante sí solamente una imagen aún no ha sido alcanzado por la suavidad o la agresividad carnal del mundo.

La línea argumental del film de Wenders es bien conocida: Daniel, un espíritu angélico lleva a cabo la misión de velar por los habitantes de un Berlín aún fragmentado. Su tarea, junto con otros ángeles semejantes a él, es la de reconfortar a los seres humanos en sus tribulaciones o tristezas inspirándoles interiormente buen ánimo, fortaleza, esperanza, como sería propio de un “ángel custodio” en sentido cristiano, pero también llevan a cabo una tarea de observadores que testimonian, registran, consignan, dan fe del acontecer humano, aproximándose en algunos aspectos a los ángeles poetizados por Rilke en las *Elegías de Duino*². Los ángeles de Wenders no son mensajeros –esa es, recordémoslo, el significado etimológico de la palabra de origen griego “*angelos*”– que traen a los hombres los designios de lo eterno, sino más bien informadores que transmiten a la esfera de lo trascendente la experiencia humana, salvándola de alguna manera de su caducidad. Instalados en la eternidad, espectadores de la historia del cosmos antes de la aparición misma del hombre, parecen registrar y consignar³ lo humano y mortal para que no desaparezca definitivamente en el curso del tiempo (“*Im Lauf der Zeit*” (1975), como reza otro título de la filmografía de Wenders).

En el caso de Daniel, su tarea de vigilancia y de testimonio genera en él una verdadera curiosidad y un deseo de experimentar en primera persona aquello que sólo le es dado contemplar desde fuera como una conciencia meramente espectadora. El anhelo de la experiencia humana, unido al cansancio de una existencia eterna y meramente espiritual, con el detonante definitivo de su “atracción” por Marion (la trapecionista llevada a las pantallas por Solveig Dommartin), impulsa a Daniel a tomar la decisión de hacerse humano y así, corporeizándose, entrar en la historia del mundo, descubrir el sabor y el peso de la existencia, establecer por fin relaciones reales –y no sólo “*zum Schein*”, es decir, aparentes– con el mundo y con los otros.

El hecho de que el film de Wenders se sitúe de manera explícita en la perspectiva y en la experiencia del sujeto que sufre esa transformación o que lleva a cabo ese tránsito, nos permite ensayar de un modo casi natural una lectura fenomenológica de la película. Existe, a este respecto, un texto de Edmund Husserl en el que se plantea precisamente cómo puede la conciencia, que es algo inmanente y absoluto en sí mismo, trascender fuera de sí misma y entrar

² Por ejemplo, esos ángeles que, como en la *Novena Elegía*, permanecen expectantes ante el sencillo trato manual del ser humano con las cosas (los gestos del cordelero, del alfarero, etc.) que a ellos les son vedados. Cf. Rainer María RILKE, *Elegías de Duino*, Barcelona, Lumen, 1984, pp. 84-85.

³ Resulta interesante y significativo el contraste entre el “registro consignante” que llevan a cabo los ángeles como espectadores descomprometidos de la historia, frente a la “memoria conservante” del anciano narrador, apodado en la película Homero, que recuerda la historia porque la ha vivido y sufrido en primera persona. (Debo la observación y la terminología empleada aquí a la sutileza de Alberto Ciria).

en el mundo espacio-temporal de la naturaleza. La respuesta es que tal cosa únicamente es posible por la participación de la conciencia en la trascendencia de la naturaleza material, es decir, por su relación empírica con el cuerpo: “sólo por este medio puede cada sujeto cognoscente encontrarse con el mundo en su plenitud (*die volle Welt*), consigo mismo y con otros sujetos, y a la vez reconocer en él un mismo mundo circundante, común a él y a todos los demás sujetos”⁴. La idea de una conciencia entrando en el mundo gracias a la participación en la naturaleza material del cuerpo, siguiendo las expresiones de Husserl, puede conectarse con el film de Wenders interpretado aquí preferentemente como la “historia de una encarnación”, es decir, la narración del proceso a través del cual un ser puramente espiritual e incorpóreo (invisible, inaudible, intangible), que no participa de la naturaleza material y que, en consecuencia no *habita* nuestro mundo, llega a ser un individuo de carne y hueso, alguien que puede entrar plenamente en contacto con el mundo, consigo mismo y con los demás.

2. EL “PRIVILEGIO” DE LA VISIÓN

Desde lo alto de la torre de la semidestruida *Gedächtniskirche* de Berlín el ángel Daniel contempla melancólicamente el tránsito de los transeúntes en una concurrida calle de la ciudad. Esta primera escena de la película se encuentra dominada por el sentido de la vista, por un modo de relación meramente visual con el mundo. Desde la altura inalcanzable, con una perspectiva casi vertical, Daniel parece observar en la distancia lo que ocurre sin implicarse en ello, sin intervenir, un paso atrás de cualquier acontecimiento (“fuera del mundo”, como reconocerá más tarde). Se trata de una mirada casi omnisciente, que lo domina todo a vuelo de pájaro, pero que al mismo tiempo adolece del carácter irreal de un excesivo alejamiento y la inmovilidad de un observador completamente estático.

Podríamos preguntarnos, para comenzar, si no es la vista –por decirlo así– el más *angélico* de los sentidos, el más apropiado para alguien cuya misión principal es testimoniar, consignar, dar fe. ¿No es acaso el más intelectual y el más espiritual de los sentidos, el que la tradición ha situado más cerca de las funciones superiores del espíritu, asociando la visión a la intelección?⁵ Así lo piensa por ejemplo Hans Jonas en su magnífico texto “The Nobility of Sight” (1954)⁶ en el que, en línea con gran parte de la tradición filosófica occidental,

⁴ Edmund HUSSERL, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 125-126.

⁵ Para una visión crítica de la preeminencia de la visión en el pensamiento occidental u “oculocentrismo”, Cf. David Michael LEVIN (ed), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.

⁶ Hans JONAS, “The Nobility of Sight”, en *Philosophy and Phenomenological Research* 14, 4 (1954) 507-519.

el autor muestra las ventajas que el sentido de la vista aporta al ser humano para el ejercicio de las aptitudes teóricas del espíritu.

Una de las prerrogativas más destacadas del sentido de la vista, según Jonas, es la “simultaneidad en la presentación de una multiplicidad”⁷. El hecho de que el contenido de la visión se halle dado inmediatamente como un todo proporciona una gran libertad de atención selectiva, es decir, permite elegir la dirección de la atención, focalizando aquí o allí, un detalle u otro, a partir de una totalidad que ya está dada desde el primer instante. No es preciso esperar a la acción de las cosas (una vibración, un crujido, como en el caso del oído), sino que basta con su mera presencia para que sea posible inspeccionarlas. La vista puede pasearse por los objetos siguiendo su propia iniciativa.

En segundo lugar, siguiendo el mismo texto, el sentido de la vista se encuentra en cierto modo protegido por la “neutralización de la causalidad”⁸: el objeto puede aparecer ante mí sin que ello implique una relación práctica con él, no es necesario ni que yo interpele al objeto, ni que el objeto me interpele a mí. La desconexión causal de la vista hace de ella de nuevo el más libre de los sentidos. Nos permite tener noticia de las cosas sin precisar el tránsito constante entre ellas, a salvo, por tanto, de la “agresividad del mundo”: “La vista nos permite dar ese paso atrás que nos pone a salvo de la agresividad del mundo (*the aggressiveness of the world*), nos otorga la posibilidad de observarlo y abre un horizonte para la atención selectiva”⁹.

Y, por fin, hay un tercer privilegio señalado por el autor: la vista es el único sentido cuyas ventajas no se encuentran en la cercanía, sino más bien en la distancia. La distancia espacial actúa siempre como un rasgo positivo y no como una deficiencia de la presencia fenoménica del objeto, puesto que si nos alejamos progresivamente de un objeto podemos perder claridad en los detalles, pero alcanzamos mayor amplitud de la visión de conjunto (cosa que no ocurre con el oído). Saber a distancia es saber de antemano. La percepción de objetos lejanos implica un inmediato incremento de libertad, por la ampliación del campo temporal de posibilidades de acción. Mayor libertad para colocar el objeto fuera de todo trato directo y posibilitar la contemplación desinteresada y la pura objetividad: “La distancia perceptiva puede convertirse en distancia espiritual y permitir que se dé el fenómeno de la contemplación desinteresada (*disinterested beholding*), ese esencial avance hacia lo que denominamos ‘objetividad’, otra de cuyas condiciones era la neutralidad causal”¹⁰.

La situación de Daniel respecto al espectáculo visible que se extiende bajo su mirada se corresponde punto por punto a todas las prerrogativas o ventajas que Jonas concede a la visión: simultaneidad, neutralización, distancia.

⁷ *Ibid.*, pp. 507 y ss.

⁸ *Ibid.*, pp. 514 y ss.

⁹ *Ibid.*, pp. 516-517.

¹⁰ *Ibid.*, p. 519.

En ese sentido, la figura del ángel espectador no se reduce a la representación de un papel en un drama fílmico, sino que va más allá constituyendo el emblema de un modo posible de existencia e incluso de un modelo de acceso al mundo y de subjetividad. Precisamente en este tercer sentido, la mirada del ángel Damiel y su perspectiva sobre lo que acontece nos remiten al “sujeto acósmico” (*sujet acosmique*) o “kosmotheorós”¹¹, a la “conciencia espectadora” o “pensamiento de sobrevuelo” a la se refiere Merleau-Ponty en su crítica al “pensamiento objetivo”, que contempla el mundo como si no formara parte de él, como si no estuviera “ligado umbilicalmente” a aquello que se despliega ante sí¹². A través de estas denominaciones, Merleau-Ponty se refiere al proyecto racionalista de una subjetividad descomprometida, desencarnada y descontextualizada, que pretende dirigirse al mundo desde fuera, es decir, desde un punto de vista neutral y exterior a él. El saber fundamental sobre la realidad al que aspira el filósofo no puede adquirirse a través de una toma de distancia separadora. Parece como si el filósofo francés, sin saberlo, estuviera escribiendo una glosa filosófica de nuestra película cuando dice: “El saber absoluto no es volar sobre las cosas, es inherencia”¹³, porque las cosas existentes son “seres en profundidad”, inaccesibles a un “sujeto de sobrevuelo”, sólo abiertas a aquel que coexiste con ellas en el mismo mundo¹⁴.

Quizás por eso, aunque la vista sea el punto de partida en la presentación fílmica del ángel Damiel, éste deba aproximarse a sus protegidos de otro modo. De hecho, en su misión diaria en la ciudad de Berlín no únicamente sobrevuela las calles y edificios para tener una visión general e informativa de lo que ocurre allí, sino que se aproxima a las vivencias más concretas de los individuos, “un batir de alas –como dice Iñigo Marzabal– y el ángel se lanza sobre las múltiples historias de desesperanza que pueblan Berlín”¹⁵. De hecho, su ubicuidad corporal le permite asistir a la intimidad de la reflexión en la intimidad de los espacios, y aplicar su “oído espiritual”, por así decir, al monólogo interior de cada individuo, que él es capaz de distinguir del murmullo ininteligible de todas las conciencias expresándose al unísono.

En los primeros 15 minutos de metraje se produce una interesante progresión en la presentación de los sentidos con los que el ángel se dirige al mundo: en primer lugar, la vista (en la distancia); en segundo lugar, el oído (en la cercanía) y por último el tacto (en la proximidad inmediata), en un recorrido que lleva de la distancia a la proximidad, de los sentidos más espirituales y estilizados a las sensaciones más inmediatas, localizadas y básicas. Así,

¹¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, pp. 359, 503.

¹² Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, París, Gallimard, 1996 [1ª edición: 1948], pp. 112-114; *Éloge de la philosophie*, París, Gallimard, 2000 [1ª edición: 1953], p. 23.

¹³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, París, Gallimard, 1998 [1ª edición: 1960], pp. 231-232.

¹⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible. Suivi de Notes de Travail*, (texto establecido por Claude Lefort), París, Gallimard, 1997 [1ª edición: 1964], p. 179.

¹⁵ Iñigo MARZABAL, *Wim Wenders*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 282. (Agradezco a Carlos Giménez Soria sus valiosas indicaciones bibliográficas sobre la obra del director alemán).

como decimos, en el último estadio de esta progresión, en un tercer paso, el ángel llega a acercarse hasta la inmediatez física, y mediante una emulación del “tacto”, transmite serenidad inspirando fortaleza de ánimo o consuelo, mediante una especie de “caricia del alma”¹⁶ que conforta interiormente a la persona atribulada.

Aunque tengamos en cuenta las más que plausibles licencias fílmicas empleadas por director y guionista, no cabe duda de que este peculiar uso de los “sentidos”, por parte de un ser espiritual e inmaterial, si se analiza conceptualmente con un poco de rigor, resulta altamente problemático. El carácter perspectivístico de la percepción, el hecho de que –como dice Husserl– la realidad material sólo se me da a través de escorzos (desde un cierto ángulo, a una cierta distancia, mostrando tales aspectos y ocultando otros), implica que toda cosa percibida se presenta como orientada respecto a un sujeto que también se encuentra en el espacio y que, por tanto, necesariamente es corpóreo. El cuerpo en la percepción aparece como el “punto cero” o “centro de orientación” (*Nullpunkt, Orientierungszentrum*) en relación con el cual todas las cosas del mundo circundante quedan situadas¹⁷, como el portador de “aquí central último” (*letzten zentralen Hier*), respecto al que las otras cosas se ubican a una cierta distancia. En la realidad percibida encontramos necesariamente una referencia a un sujeto corpóreo situado en el espacio y dotado de la capacidad de libre movimiento¹⁸.

Como le ocurre al ángel Daniel, parece posible ver sin ser visto, pero ¿es posible ver sin ser visible, dicho de otro modo, sin entrar en el circuito de las cosas visibles? ¿Es posible ser espectador sin hallarse comprometido de algún modo en el espectáculo, sin que sea posible, a su vez, recibir la “mirada” de las cosas que nos ubican respecto a ellas, la “mirada” de los otros seres humanos que nos arraiga en un mundo compartido? De hecho, esta dificultad fenomenológica queda sugerida en la película al menos por dos detalles muy reveladores: en primer lugar, la visión monocromática de la cámara corresponde al punto de vista de los ángeles¹⁹, detalle esencial que nos recuerda que no estamos hablando de la plenitud de la visión, ya que en esa visión hay algo que no se da, que no aparece: “La visión monocromática, en blanco y negro, de los ángeles, [es] signo de su incompletitud, de la indi-

¹⁶ Es interesante destacar que el ángel de Wenders, aunque vigila y escucha, sólo conforta a través del tacto.

¹⁷ Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1952, p. 158. Para la traducción de los pasajes citados de esta obra: cf. HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

¹⁸ Lo que Husserl expresa de un modo más técnico: “La constitución de una cosa física se encuentra entrelazada en remarcable correlación (*merkwürdig Korrelation*) con la constitución de un yo corporal (*Ichleibes*)” Edmund HUSSERL, *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973, p. 162. (La traducción es mía).

¹⁹ Iñigo MARZABAL, *op. cit.*, p. 281.

ferenciación que caracteriza a la vida eterna"²⁰; en segundo lugar, el hecho de que la mirada de los niños²¹, que son los únicos capaces de "ver" a los ángeles (porque son los únicos capaces de asombrarse, de mirar hacia arriba, de mirar sin prejuicios), de hecho sitúa a los ángeles en el espacio de la mirada infantil, en el umbral del mundo.

Todo ello nos conduce a la conclusión de que los ángeles de Wenders no son plenamente inmateriales y que el paso que da Damiel, al menos fílmicamente, no es el tránsito de la inmaterialidad a la materialidad (aunque esa sea la intención, en principio), sino de una semi-corporalidad, pre-corporalidad o corporalidad sutil²² a una corporalidad plena. Y su experiencia, que parece más rica en algunos sentidos (amplitud de la mirada, agudeza que llega a alcanzar lo inaudible en la intimidad de las conciencias), sin embargo desde cierto punto de vista resulta una pre-experiencia humana, no una experiencia plena.

Interpretado en términos existenciales, el paso que llevará a cabo Damiel al humanizarse y corporalizarse se produce entre una presencia fantasmagórica en el mundo a una presencia en carne y hueso; de la mirada de un extraño en el mundo a la mirada de un habitante del mundo; de la mirada de alguien que vive sin zambullirse en la vida, sin entrar completamente en ella, sin participar plenamente en la existencia, a alguien que asume el riesgo de existir con todas sus consecuencias. Por ese motivo, el paso de una visión desencarnada a una visión en carne y hueso viene marcada en la película por el paso del blanco y negro al color²³.

Ahora bien, ¿la visión plena, la plenitud de la visión, asegura una plena presencia en el mundo? ¿Un sujeto meramente visual (una conciencia espectadora) aunque le concediéramos corporalidad y movimiento –para hacerla posible– entraría en el mundo en sentido estricto?

²⁰ *Ibid.*, p. 295.

²¹ El mismo Wenders dice, en una entrevista realizada en Berlín en 1988 por Taja Gut: "En mis películas, los niños siempre están presentes como el sueño del propio filme, como si fueran los ojos por los que a mis películas les gustaría mirar. Es decir, una mirada al mundo sin opinión, una mirada completamente ontológica. Y esto sólo puede hacerlo la mirada infantil. [...] La función que ejercen los niños en mis películas es la de recordarnos que el mundo se puede percibir con curiosidad y falta de prejuicios". Wim WENDERS, *El acto de ver*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 56-57.

²² Que recuerda las múltiples representaciones de ángeles llevadas a cabo por Paul Klee, por ejemplo, cuya "corporalidad" absolutamente sutil se encuentra en la frontera de lo visible, pues queda reducida a una fina línea casi transparente.

²³ La dialéctica entre las escenas en blanco y negro y las escenas en color nos recuerdan, invirtiéndola de algún modo, la dualidad entre luz y tinieblas que acompaña la imagen teológica, poética y artística del ángel en la tradición occidental. Cf. José JIMÉNEZ, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 19 (y en general toda la primera parte: pp. 15-69). Cf. también Rafael ALBERTI, *Sobre los ángeles*, Barcelona, Seix-Barral, 1977.

3. DESEO DE SER HUMANO

En el desarrollo argumental de “El cielo sobre Berlín”, el ángel Damiel no tarda en expresar su deseo de participar, de experimentar desde dentro la condición humana, es decir, de superar el límite, de saltar el muro que lo separa de una existencia carnal y mortal, lamentando haber estado “demasiado tiempo fuera del mundo”²⁴. En un par de conversaciones muy significativas, Damiel confiesa a Cassiel, su más estrecho “colaborador” y amigo, su deseo de encarnarse o de humanizarse. En una de tales escenas, tras su jornada de vigilancia y de protección de los seres humanos, ambos se dan cita en un concesionario de automóviles, y allí, aparentemente sentados en un estupendo BMW Cabriolet, hacen el recuento de todo aquello que han podido observar a lo largo de la jornada. Empiezan dando cuenta de los hechos objetivos: la salida del sol a las 7.22h, la puesta del sol a las 16.28h, la salida de la luna a las 19.04h; el nivel del agua en los ríos Havel y Spree, algunas efemérides históricas, etc.²⁵; pero al iniciar el recuento de los hechos humanos, también con intención de total objetividad, la retórica oficial del informe queda pulverizada y ambos se dejan fascinar por la poética incongruencia del comportamiento de los habitantes de Berlín: “En el paseo de Lilientahl un hombre ha ido deteniendo el paso hasta que por encima del hombro ha mirado el vacío”, “En la estación de Metro del Zoo, el encargado, en vez del nombre de la estación, de repente ha gritado: ¡Tierra de Fuego!”, “Una mujer ha cerrado el paraguas bajo la lluvia y ha dejado que el agua la empapara”²⁶. A causa de su coherencia mental y espiritual, los ángeles no pueden dejar de sorprenderse ante los gestos y actitudes lógicamente inexplicables que se dan entre los humanos.

En este contexto, siguiendo la cadencia poética del extraordinario guión de Peter Handke, Damiel manifiesta abiertamente su deseo de tener experiencias humanas auténticas, de vivenciar lo humano desde dentro, en primera persona. El resumen de esa deseada experiencia humana es significativo: el ser angélico echa de menos poder sentir el propio peso, sentarse, ser saludado, tener fiebre, notar el propio esqueleto, quitarse los zapatos debajo de la mesa, dejarse afeitar, recibir un masaje y otras parecidas²⁷.

No deja de ser llamativa y relevante la implicación del sentido del tacto en buena parte de las experiencias citadas y el hecho de que casi todas ellas implican adquirir el sentido del propio cuerpo. Por ese motivo resulta prácticamente inmediato poner en relación estos pasajes citados del film con la tesis fenomenológica de la “doble aprehensión del cuerpo” (*Doppelauffassung*), la manera absolutamente peculiar de experimentar el propio cuerpo. En efecto,

²⁴ Wim WENDERS y Peter HANDKE, *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, pp. 84-85.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁷ Cf. Wim WENDERS y Peter HANDKE, *op. cit.*, pp. 19-21.

desde la perspectiva del sujeto que lo experimenta, siguiendo el análisis clásico llevado a cabo por Husserl en el segundo libro de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, que ya ha sido citado más arriba, el cuerpo se presenta como algo que puede ser aprehendido de una manera doble: por una parte, tenemos experiencia del cuerpo como una realidad física, que participa en las cualidades propias de cualquier otra realidad material (extensión, color, textura, peso) y puede ser percibido al igual que cualquier otro cuerpo físico mediante nuestros sentidos externos; por otra parte, tenemos experiencia también del “cuerpo vivido”, es decir, nuestro cuerpo tal como es experimentado interiormente, la vivencia completamente original que tenemos del propio cuerpo como campo de localización de sensaciones, ya sea presión en la punta de los dedos, frío en los pies o dolor en la cabeza.

Esta doble aprehensión del cuerpo, “cuerpo físico” (*Körper*) y “cuerpo vivido” (*Leib*), es la puerta de entrada a la fenomenología de la corporalidad y el tópico más recurrente de la literatura fenomenológica sobre el cuerpo. El cuerpo aparece en su constitución original, a la vez, con propiedades físicas, de cosa material, y con propiedades no físicas, propias de una realidad que siente. Esta doble manera de acceder o de experimentar el propio cuerpo hace que ese “presunto objeto” forme parte del mundo de las realidades físicas perceptibles y a la vez sea íntimamente mío y sólo accesible desde dentro. Ese es su peculiar y característicamente único modo de ser.

Körper y *Leib* son, por decirlo así, dos caras de una misma cosa, dos posibles aprehensiones o interpretaciones de una misma realidad que tiene como peculiaridad precisamente ese carácter doble y fronterizo. El cuerpo aparece en nuestra experiencia como una *cosa-física-que-siente*²⁸. Por ese motivo, es interesante notar cómo entre las experiencias deseadas por Damiel, algunas de ellas se refieren claramente a poseer un cuerpo con propiedades de cosa física (*Körper*): unas manos que pueden mirarse, cuyos dedos pueden mancharse con la tinta del periódico o que puede apoyarse en una silla o que puede ser visto por otros y saludado al pasar; mientras que otro tipo de experiencias se refieren claramente al cuerpo sentido: sentir el propio peso, sentir el esqueleto (ese “antepasado nuestro que llevamos dentro”²⁹), tener fiebre (*Leib*), que nos remiten al cuerpo como lugar donde se localizan sensaciones (*Lokalisationsfeld*).

La ilustración más conocida de la tesis de que el cuerpo propio aparece en la experiencia originaria que tenemos de él con un carácter doble, de cosa material y de cosa que siente, es el ejemplo ya clásico propuesto por el mismo Husserl de una mano que toca a la otra, en el que el papel de mano tocante o de mano tocada, de mano que siente o de mano sentida es reversible, es decir,

²⁸ Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch*, p. 151.

²⁹ Francisco UMBRAL, *Mortal y rosa*, Barcelona, Planeta, 2007 [1ª ed. 1975]. Vale la pena notar la abundancia de referencias al cuerpo que se encuentran en esta obra y la aproximación netamente fenomenológica de algunas descripciones.

en el simultáneo entrelazarse de ambas manos, una de ellas pasa de ser percibida como tocante a ser percibida como tocada por un simple cambio en la dirección de la atención y pone de manifiesto así la doble estructura “cuerpo físico” / “cuerpo vivido” que es característica de la experiencia de la propia corporalidad. Al sentido del tacto le corresponde, según Husserl, una total prioridad que no se da en el caso de ningún otro sentido por lo que se refiere a la constitución de la propia corporalidad³⁰. Todo ello queda recogido en la película en el simpático encuentro de Damiel con el teniente Colombo (protagonizado por Peter Falk), un ex ángel, ahora humano, que le habla de las ventajas de la encarnación a través de ejemplos gráficos: “simplemente tocar algo”, “¡Esto está frío! ¡Esto es agradable!”, “fumar”, “tomar un café”, “dibujar”, “frotarse las manos”³¹.

Como ángel incorpóreo, Damiel no puede besar, no puede abrazar, no puede enrojecer de ira, ni tiritar de frío, no aspira el aroma del café, ni puede dejar que el aire mueva suavemente sus cabellos. Puede ser profundo, sublime, bello, radiante, eterno, como los ángeles de Rilke, pero no andar por el mundo como si fuera su propia casa. Frente a esos encantos sencillos y prodigiosos a la vez que se encierran en la existencia del hombre de carne y hueso, a los ángeles Damiel y Casiel les toca estar solos, dejar que todo ocurra sin tomar parte en ello, ser serios, sólo mirar, recopilar, testificar, dar fe, proteger, mantenerse a distancia.

4. AL OTRO LADO DEL MURO

Damiel decide por fin abandonar su condición angélica y entrar de una vez por todas en la historia del mundo, tener una biografía ligada a un aquí y un ahora, hacerse humano: “quiero entrar en la historia del mundo o simplemente tomar una manzana en la mano”³². El muro, símbolo del límite en múltiples niveles, opera en ese instante como puerta de acceso o como zona de transición hacia la mortalidad, la carnalidad, la vulnerabilidad de una nueva condición ontológica.

Una vez se ha producido la transformación, Damiel, ya humano, aparece arrojado a los pies del muro, en una zona de la Waldemarstrasse en la que éste se halla decorado por los frescos de Thierry Noir, representando una larga sucesión de caras de ojos saltones. La postura horizontal del cuerpo de Damiel, completamente tendido en el suelo, con el rostro vuelto hacia la tierra, subraya desde el primer instante su nueva condición terrestre, su vinculación a la materia, su enraizamiento, en claro contraste con la hierática verticalidad de los espíritus angélicos, que se situaba en el eje de conexión con lo divino y

³⁰ Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch*, p. 150.

³¹ Win WENDERS y Peter HANDKE, *op. cit.*, pp. 122-123.

³² *Ibid.*, pp. 84-85.

la trascendencia. La visión omniabarcante, desde lugares elevados, de los primeros fotogramas se ve reemplazada ahora por el contacto directo, con toda la extensión del cuerpo, con el *humus* del que parece emerger en un nuevo nacimiento. A partir de ahora, el “ángel fieramente humano” (como diría Blas de Otero)³³ tiene peso, ya no está simplemente suspendido del cielo, y para alcanzar la posición vertical tendrá que erguirse venciendo las fuerzas adversas que lo atraen hacia la corteza terrestre.

La antigua coraza de metal que acto seguido se desploma sobre su cabeza y le hiere en la frente implica desde el primer instante un nuevo modo de relación con el mundo –ya nunca más a salvo tras la distancia y la neutralidad de aquella mirada incorpórea– susceptible de ser alcanzado por la agresividad de las cosas. El descubrimiento de su humanidad supone, desde el primer instante, el descubrimiento de su vulnerabilidad. Aun así, se trata de una vulnerabilidad gozosamente experimentada, porque anuncia en el fondo la posesión misma de la sensibilidad, abierta al dolor y al placer, gracias a la cual es posible recibir la fresca y, a veces, la dura noticia del mundo.

De hecho, en estos primeros y significativos instantes de su “encarnación”, el que fuera ángel y ahora es el hombre Damiel experimenta un verdadero éxtasis sensible, una borrachera de sensaciones: descubre con arrobamiento exaltado las diferencias cromáticas y los colores, disfrutando por primera vez de la plenitud de visión de la que como ángel carecía; siente con las manos el calor agradable de una taza de café, huele y se deja embargar por su aroma, lo saborea, etc., en definitiva, experimenta con un entusiasmo adánico los prodigios que para nosotros son habituales.

El momento mágico y celebrativo de la “encarnación” de Damiel nos pone ante el significado fundamental de lo que significa habitar corporalmente el mundo³⁴. El cuerpo se descubre hecho para los colores, para los sabores, para las formas, para los movimientos, para los materiales, para los elementos. En el seno de esta experiencia, puede afirmarse, con Merleau-Ponty: “El sentir es esa comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida”³⁵.

El descubrimiento del movimiento del propio cuerpo, junto con la sensibilidad, es prácticamente inmediato. La experiencia del cuerpo es, en efecto, la de una realidad dotada de movimiento espontáneo, es decir, que puede moverse desde sí mismo, respondiendo inmediatamente a mi voluntad. Husserl se refiere al cuerpo, por ejemplo, como “órgano de la voluntad y portador del

³³ Cf. Blas de OTERO, *Ángel fieramente humano*, Buenos Aires, Losada, 1960.

³⁴ Aunque bien es cierto que en la figura y en la experiencia de Damiel se subrayan preferentemente los aspectos positivos de la “encarnación” y su celebración gozosa, en el film de Wenders encontramos también algunos contrapesos que equilibran una visión excesivamente idealizada de la condición humana. Entre ellos cabría destacar el papel de la música y en especial de las actuaciones de los grupos punk *Crime and the City Solution* y de *Nick Cave and the Bad Seeds*, cuyas letras destacan en cierta medida el “lado oscuro” de la carne.

³⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, pp. 64-65.

movimiento libre”³⁶. Damiel no sólo descubre que puede moverse sobre sus dos piernas, sino que es gozoso poder desplazarse. De hecho, las primeras palabras de Damiel como ser humano son “¡En marcha!” (*Geh’ mer!*)³⁷, a las que sigue el ademán de ponerse a caminar.

Desde el primer instante de su nueva existencia Damiel entra en contacto con otros seres humanos, que perciben su presencia, y a los que puede interpellar directamente: los niños que le observan con curiosidad y se burlan de él, el paseante que resuelve atentamente sus dudas y le da unas monedas, la dueña del puesto de café que lo mira extrañada, etc. Por ese motivo, los innumerables rostros dibujados por Thierry Noir en el muro y que parecen observar atentamente la escena nos recuerdan que a partir de ahora Damiel no sólo puede ver de manera efectiva y plena, no sólo está dotado de órganos de los sentidos, sino más bien que ha entrado en el reino de lo visible, en el circuito en el que a la posibilidad de ver le corresponde la de ser visto, así como también a la posibilidad de tocar le corresponde el poder ser tocado. Entrar en el mundo humano es entrar en un mundo interhumano y tener cuerpo significa experimentar la “intercorporeidad”. Damiel se ha hecho cuerpo para encontrarse con otro cuerpo.

5. EL ABRAZO DEL OTRO

La irrevocable decisión de Damiel de convertirse en un ser de carne y hueso implica determinación de abrazar la mortalidad, es decir, la tangibilidad, la destructibilidad, el límite. Pero es precisamente gracias a esa renuncia a trascender los límites espaciales y temporales como su humanidad recién estrenada puede hacerse accesible a otros, a través de quienes Damiel adquiere una total certidumbre de su nuevo modo de estar no sólo presente ante el mundo, sino verdaderamente situado y arraigado en él. El encuentro con otros –niños, paseantes, tenderos, incluso el mismo teniente Colombo– del que Damiel disfruta desde el primer instante, sugiere una progresión ascendente hasta el encuentro decisivo con la que ha sido el primer y último impulso de su encarnación. La escena que marca ese momento culminante ocurre en un bar anexo a la sala de conciertos de la Esplanade, con el tema de Nick Cave “From her to eternity” aún resonando en la atmósfera, cuando por fin Damiel y Marion se encuentran cara a cara en un instante eterno que rememora el encuentro mítico del hombre y la mujer³⁸. El hermoso discurso que el guión de Peter Handke pone en boca de ella finaliza con un “Sé que eres tú”³⁹ y en ese momento ambos se fusionan en un único abrazo.

³⁶ Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch*, pp. 151-152.

³⁷ Win WENDERS y Peter HANDKE, *op. cit.*, p. 128.

³⁸ “Sólo el asombro causado por nosotros dos, el asombro causado por el hombre y la mujer, ha hecho de mí un ser humano”. Win WENDERS y Peter HANDKE, *op. cit.*, pp. 167-168.

³⁹ *Ibid.*, p. 163.

Hasta este momento, nuestro análisis, guiándose por una fenomenología de la corporalidad y de la percepción, quizás se haya movido en el plano meramente cognoscitivo, como si la encarnación fuera un suceso con connotaciones casi exclusivamente noéticas o *estesiológicas*. Siguiendo la sugerencia del film en uno de sus momentos culminantes, ¿no habrá que reconocer el carácter fundamental del componente afectivo? Levinas, por ejemplo, considera que en los análisis husserlianos de *Ideen II*, en los que frecuentemente se apoyan muchos de los análisis de Merleau-Ponty –y que han guiado hasta este punto nuestra propia lectura e interpretación de “El cielo sobre Berlín”– hay en efecto una prioridad de lo táctil, de lo cinestésico, del dolor y del placer localizables y que esa constitución estesiológica del otro se produce en detrimento de lo que denomina el enigma *sensación-sentimiento*⁴⁰.

Para Levinas, el reconocimiento de otro que proporciona su fundamento a la relación humana no se produce en el plano de lo noético. El filósofo lituano sostiene que la sensibilidad puede acceder al otro de un modo diferente a la *gnosis*. Levinas se pregunta por ejemplo si en el gesto del apretón de manos (que en el film de Wenders sería el largo abrazo que sella el compromiso de amor entre Damiel y Marion) lo esencial, desbordando el ámbito del conocer, no reside más bien en la confianza, en la adhesión, en la paz que, como un don, circula de uno a otro. Desde ese punto de vista el apretón de manos (el abrazo) no constituye un código que transmite información, ni siquiera consiste únicamente en el símbolo del amor, sino que, como ocurre con la caricia, es el amor mismo⁴¹. El fundamento de la relación humana, ética, yo-otro se encuentra, para Levinas, en la no-indiferencia de la responsabilidad y no en el psiquismo de la intencionalidad, aunque se trate, como por ejemplo en el caso de Merleau-Ponty de una intencionalidad pre-teórica o pre-temática⁴².

Marion se entrega a quien se decide totalmente por ella, a quien la acoge en su singularidad y unicidad, a partir de la diferencia entre los dos: “Sólo con él puedo ser solitaria”⁴³. Lo que posibilita la relación ética, para Levinas, no es la pertenencia al mismo orden de la intercorporeidad, sino precisamente la *separación radical* entre ambos. Esa radical separación, la diferencia innegable del otro, que fundan precisamente la posibilidad de aproximarse al otro sin negarlo, se halla significada en la desnudez del rostro y también en la expresividad de todo su ser sensible, incluso en la mano que uno aprieta (el abrazo que uno da)⁴⁴.

La desnudez del rostro de Marion, destacado por primerísimos primeros planos frontales en su largo monólogo-confesión, pone de manifiesto su

⁴⁰ Emmanuel LEVINAS, “De la sensibilité”, en *Tijdschrift voor Filosofie* 46/(3 (1984), p. 415.

⁴¹ Emmanuel LEVINAS, “De l’intersubjectivité. Notes sur Merleau-Ponty”, en ídem, *Hors sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 151.

⁴² Emmanuel LEVINAS, “De la sensibilité”, p. 413.

⁴³ Win WENDERS y Peter HANDKE, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁴ Emmanuel LEVINAS, “De l’intersubjectivité”, pp. 151-152.

completa vulnerabilidad, su exposición total, su ponerse en manos de otro. Tener la vida de otro en las manos es la manera más plena de encarnación, de implicación en el mundo. Entrar plenamente en el mundo implica un compromiso con otro, por eso “¡Decídet!”⁴⁵ es la palabra fundamental del discurso de Marion. Así, la escena final de la película, una vez ya se ha consumado la unión amorosa entre ambos, en la que la trapecista realiza piruetas suspendida de una cuerda, mientras Damiel manteniendo tensa la cuerda hace posible sus evoluciones artísticas en el aire y vigila en todo momento una posible caída, es altamente significativa. Es en ese momento en el que Damiel confiesa haber experimentado lo que ningún ángel ha conocido: “Ahora sé lo que ningún ángel sabe”⁴⁶. No sólo porque gracias a su cuerpo y a su sensibilidad puede experimentar el mundo o la relación amorosa, sino también porque su presencia corpórea le permite hacerse responsable de la suerte de otro, ser depositario de su absoluta confianza, convertirse en el punto de apoyo de otra vida, implicarse plenamente en la existencia humana a través de la superación del límite, del muro infranqueable que nos separa. Esa superación no es sólo del orden del conocimiento, sino del orden del afecto y la responsabilidad. Encarnarse –parece decirnos “El cielo sobre Berlín” en sus últimos compases– no significa sólo asumir un cuerpo, sino hacerse cargo del cuerpo y de la vida de otro.

⁴⁵ Win WENDERS y Peter HANDKE, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 167-168.

