

A Felanitx de vegades guaita a sa banda de ponent un nigul gruixat, que fa figures de cases i campanars i que denota mal temps.

Sa gent li diu sa ciutat de Troia¹

Sometimes I wonder how the city of Troy would have looked in the eyes of the country folk of nineteenth-century Majorca, whose sayings were collected by En Jordi des Recó —Father Antoni Maria Alcover— and published in his *Rondaies Mallorquines*. What images would be awakened in their minds by the name of that city, Troy, to prompt them to use it to identify a great grey and red cloud that would drift over the Majorcan plain, its shadow lazily lapping the countryside as it moved towards the east, or hang motionless over the western horizon, a blazing curtain pursued by the tumult of a thunderstorm. By what paths did Troy reach the island? Was it perhaps by way of some knight's tale, in which the toponymy evoked by the protagonist revealed his eagerness to reach a place that was forever forbidden to him? Would it have been by river or by sea, encountering salt, species and cloths, that the figure and name of Troy, in ruins but pregnant, from the XVII century travelled slowly through Europe towards Majorca in the pages of the *Roman de Troie*?

It must have been an uncertain, distracted, blind journey, like that of a wandering cloud, that gradually brought the name of that clouded Troy nearer to the island. For this reason we should not try too hard to discover the story of this figure, nor deduce the law of its journey, but rather associate it with the very image—and with this piece of writing—, the impalpable material, the soft structure, the wandering condition and the inconsistency of a cloud.

HAMLET: Do you see yonder cloud that's almost
in shape of a camel?

POLONIUS: By the mass, and 'tis like a camel, indeed.

HAMLET: Methinks it is like a weasel.

POLONIUS: It is backed like a weasel.

HAMLET: Or like a whale?

POLONIUS: Very like a whale.

What does that cloud resemble? This is a question which we have all asked ourselves at some time and which therefore does not alter the consistency of our imagination. It would be better to turn the question around. For there is an art—the favourite of the prince of melancholy and of some of the protagonists of Baudelaire's poetry— of seeing figures in clouds: dissipated, consumed, fleeting figures; figures of modernity. Certainly. However there is another art, analogous and inverse, more mysterious, more perverse, which rather than leave behind it the consolation of memory constantly pricks us with the thorn of surprise: the art of recognizing cloudiness in stillness, the art of seeing not stability in what is fleeting, but what is fleeting is stability: the art of seeing emergent dissipation, aging, transition, change, which already begin to blur the image. What cloud quality can we discern in that camel, in that weasel, in that whale? What cloud is that city, that architecture, that face? This is a more difficult question. So far the sign—the word, the form— had been the weak trace of a strong, reserved and proud, unalterable form, unattainable except in translations. Now a strong, defined sign disintegrates into a multitude of references to iridescent contents, unsure of themselves, to association that keep the sign in a state of celibacy. Does not Bacon paint faces and bodies that resemble clouds?

It is even possible to admit the fact that the very signs we use in speech—words—are embodied in a floating, undefined shifting haze. We cannot assume that the words «city», «table», «dog» have always given name to stable figures. Words wander through time like clouds in the sky, and when in Pompeii, in Yucatán or Pedralbes someone utters the word «dog», a very different image is conjured up in each case.

The words we use have the same vaporous mobility as clouds. We believe they denote fixed figures only because their sound or the form of their letters has remained practically unchanged for generations, for they allude to undefined, unstable, fleeting figures. What cloud is «city»?

This is the appropriate place for a paragraph explaining

Nubes, ángeles, ciudades Clouds, angels, cities



1

«A Felanix de vegades guaita a sa banda de ponent un nigul gruixat, que fa figures de cases i campanars i que denota mal temps.

Sa gent li diu sa ciutat de Troia.»¹

A veces trato de imaginar cómo pudieron representarse la ciudad de Troya los campesinos mallorquines del siglo pasado, cuyo dicho recogía En Jordi des Recó —mossén Antoni Maria Alcover— en sus *Rondaies mallorquines*. Qué imágenes pudiera despertar en ellos el nombre de aquella ciudad, Troya, para llegar a dar nombre e identificar su forma en un ancho nubarrón gris y rojo, a la deriva sobre el llano mallorquín, con su sombra lamiendo lentamente el campo, marchándose hacia levante, o bien quieto sin moverse, a poniente, asomando su incendio de telón y perseguido por el tumulto de una tormenta. ¿Por qué camino llegó Troya hasta aquí? ¿Fue quizás desde algún romance de caballería, donde la toponimia evocada por el caballero daba cuenta de su ansiedad por alcanzar un lugar al que nunca accedería? ¿Habría sido por el camino de los ríos o por el camino del mar, cruzándose con la sal, las especias y las telas, que fue marchando lentamente hacia Mallorca, desde el siglo XII, a través de toda Europa, la figura y el nombre de aquella Troya, en ruina pero preñada, que estaba en el *Roman de Troie*?

Debió ser un trayecto vago, distraído y ciego, como el de una nube a tientas, el que fuera acercando hacia la isla el nombre de aquella Troya ennubarrada. Por eso no cabe querer fijar demasiado la historia de esa figura, ni deducir la ley de su camino, sino asociarle, a la propia imagen —y a este mismo escrito—, la materia impalpable, la estructura blanda, la condición errante, la inconsistencia de una nube.

2

HAMLET: ¿Te has fijado en esa nube que tiene forma de camello?

POLONIO: Efectivamente, parece un camello.

HAMLET: Aunque, si la miras bien, ahora parece una comadreja.

POLONIO: Sí, se ha convertido en una comadreja.

HAMLET: Ahora es una ballena...

POLONIO: Es exactamente una ballena.

that cities do not exist, that the word «city» is simply a linguistic convention denoting something nobody knows or has ever seen, a fact proved by the dissimilitude between the places of practices to which the word is applied.

Nevertheless, the reading of the paragraph is interrupted by the images which occupy the observers' attention while they should be listening to the voice of the presenter: a serious child walks through and plays in a devastated city —Berlin in 1945, in Roberto Rossellini's *Germania, Anno Zero*.



Let this be the image that attaches itself like a limpet to your eyes every time you utter the word «city»! Let it tear off your eyelashes and retina should you attempt to remove it!

4

The fourth fragment begins with a verse from the last book by Borges, in which there are two poems entitled «Clouds». One of these says:

«There is no single thing that is not a cloud. The cathedrals of vast stone and Biblical glass that time will cause to crumble are clouds. The Odyssey, which changes like the sea, is a cloud. We find something different every time we open it. The reflection of your face becomes another in the mirror and the day is a doubtful labyrinth. We are the ones who will disappear. The numerous clouds that disintegrate in the western sky are our image. The rose constantly becomes another rose. You are cloud, you are sea, you are oblivion. You are also what you have lost.»²

How is it that the figure of the cloud has managed to announce, preside over and follow the whole development of modern architecture? How is it possible to reconcile the desire to produce forms that characterize the modern project with apathetic passivity drifting

along with a veil of vapour that is dissolving? From John Ruskin —a gazer at clouds— to Coop Himmelblau —who paint zenithal clouds against a sky blue background; from Louis Sullivan —who crossed the American continent like a cloud in order to rain upon a Chicago in flames —to El Lissitzkij— who sets his cloud resting traps around Moscow; from Otto Wagner —who made Vienna fecund from a cloudy balloon of golden rain— to Bruno Taut —with clouds of variegated shadow over a coloured Magdeburg. It is raining on the altars of Firminy. There is a cloud of concrete over Ronchamp. Clouds are gathering in the Conference Hall of Chandigarh. Rem Koolhaas is a traveller who from the peaks of Manhattan contemplates the sea of mist at his feet.

Here follows a fragment taken from John Ruskin's *Modern Painters*, a book in which there is an abundance of questions about clouds:

«What can we say about the limits of clouds? What is it that cuts out their shapes or embroiders their veils? Cold, I believe, tends to be uniform, and spreads evenly over great expanses or gradually diminishes. You will never be able to obtain in the air corners, squares, folds or crags of cold. Water vapour, however, stops of a sudden, as abruptly and roughly as a rock; or barges through the gates of heaven like a bronze bar; or is woven or becomes unravelled, thread by thread, from side to side, like a tapestry; or forms wisps like ripples on sand, or fringes and tongues, like flames. On what anvils and on what wheels is vapour polished, coiled, hammered, turned, like the potter's clay? What hands created marble domes from this incense of the sea?»

What hands build clouds, what mouths and what breaths utter them, whose word is clouds?

5

The fifth fragment is a landscape drawn by John Hejduk, which he used for the cover of his book *Bovisa*.

The presenter orally comments upon the image, because he knows nothing about the pen strokes of writing that would allow him to fix the form of this drawing, just as he knows nothing about how to draw a cloud, so he begins to speak, for a long, long time.

¿A qué se parece aquella nube? Esa es una pregunta que todos recordamos de alguna ocasión y que no altera, por tanto, la consistencia de nuestra imaginación. Es mejor invertir la pregunta.

Porque existe un arte —el preferido por el príncipe de la melancolía y por algún personaje de Baudelaire— de reconocer figuras en las nubes: figuras en marcha, consumidas, huidizas: figuras de lo moderno. Es cierto. Pero hay otro arte, análogo e inverso, más misterioso, más pervertido, que no deja el consuelo de la memoria, sino que mantiene siempre abierta la punzada de la sorpresa: el arte de reconocer la nubosidad de lo quieto, el arte de saber ver un desvanecimiento, un envejecimiento, una transición, un cambio —que asoma ya emborronando la imagen. ¿Qué de nube hay en este camello, en esa comadreja, en aquella ballena? ¿Qué nube es esta ciudad, esa arquitectura, aquel rostro? Esa es una cuestión más difícil. Hasta aquí, el signo —la palabra, la forma— había sido el rastro débil de un contenido fuerte, reservado y soberbio, inalterable, inalcanzable sino por traducciones. Ahora, un signo definido y fuerte se deshilacha en múltiples referencias hacia contenidos tornasolados, desconfiados de sí mismos, hacia asociaciones que mantienen célibe al signo. ¿Quizás Bacon no haya dibujado sino rostros y cuerpos que son como nubes?

Incluso puede reconocerse que los mismos signos que usamos para hablar —las palabras— están encarnados en un vaho flotante, indeterminado, movedido. No puede suponerse que las palabras «ciudad», «mesa», «perro» estén dando nombre, desde siempre, a figuras estables. Las palabras circulan por el tiempo como las nubes por el cielo, y cuando en Pompeya, en Yucatán o en Pedralbes se ha pronunciado la palabra «perro», la imagen que aparece convocada en cada caso es bien distinta.

Las palabras que usamos tienen la misma movilidad vaporosa que las nubes. Creemos que designan figuras fijas sólo porque el sonido o el trazo de sus letras se mantiene igual o parecido desde generaciones, pero aluden a figuras movedizas, inestables, indeterminadas. ¿Qué nube es «ciudad»?

3

Aquí hay lugar para un párrafo donde se explicaría que las ciudades no existen, que la palabra «ciudad» no es

sino una convención de lenguaje que designa algo que nadie conoce ni ha visto nunca, y que la disimilitud entre los sitios o las prácticas a los que se aplica esa palabras así lo prueba.

Sin embargo, la lectura del párrafo queda ocluida por las imágenes que, mientras debiera oírse al presentador, ocupan la atención de los asistentes: un niño de cara seria pasea y juega por una ciudad devastada —Berlín, en 1945, en *Germania, Anno zero*, de Roberto Rossellini—.

¡Que, cada vez que digáis «ciudad», sea esa la imagen que se os pegue a los ojos, con cola caliente! ¡Que se os desgarré el párpado y el cristalino, si os arrancáis esa imagen de la vista!

4

El cuarto fragmento empieza con un verso del último libro de Borges. En él hay dos poemas que ha titulado «Nubes». Uno de ellos es:

«No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la Odisea,
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos. El reflejo
de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.»²

¿Cómo la figura de la nube ha podido anunciar, presidir y seguir todo el desarrollo de lo que ha sido la arquitectura moderna? ¿Cómo conciliar aquella voluntad de forma, que está en el proyecto moderno, con la desanimada pasividad a la deriva de un vuelo de vapor que se disuelve?

De John Ruskin —mirador de nubes— a Coop Himmelblau —que pintan nubes cenitales contra el azul celeste—; de Louis Sullivan —que cruza el continente americano como una nube, para llover sobre Chicago incendiada— a El Lissitskij —que tiende sus trampas

«What does this drawing resemble? It could be compared, for instance, to many religious paintings, in which the canvas is divided into two: the upper and lower strata. Each stratum contains its own subject matter. Above: the attributes of heaven; below: the attributes of our earthly condition, the world. Above: figures of stars, celestial signs; below: buildings in a city. Many religious paintings, from the middle ages to mannerism, obey this same scenographic layout. To what does the upper stratum, the celestial order, refer in hejduk's drawing? This part of the drawing should be contemplated like the firmament at night. A multitude of hermetic blinkings, of perplexed signs —the stars—, which suddenly acquire the form of a figure: when the eyes of the observer are dazzled by the sudden awareness of a constellation, the joining together of a group of those hermetic points of light: «There's the chariot; that's the dragon». Then it becomes possible to measure the influence of each figure on our world, and to become conscious of the content of each sign. This is a fleeting awareness, however, for as soon as in a flash we see the path of a constellation, its traces are immediately dissolved, each star once more remaining open, ready to form new links and create new constellations still unknown to us. The same thing occurs with the star-letters in the sky of bovisa. For an instant, whoever contemplates the firmament of looks at the drawing senses the existence of a constellation: M-I-L-A-N, or another: I-T-A-L-Y, and once his sight has become suitably trained, he might even be able to discover others. But his eyes will always fall apprehensively on constellations whose significance he cannot fathom: what constellation, what word, is «A-I-S-A» or «S-A-L-N-U»? What bearing does it have on me? What is its meaning for me? Of what world is it a sign. In the sky of bovisa there is an indefinite swarm of letters charged with a meaning they do not reveal, following paths impossible to chart. «The symbols contained in the Book are not given on the plane of narrative of events or words; rather, the symbolic reading begins with the letters themselves. The letters themselves are already angels, hypostases, ontological mediations. The letters themselves are the intelligible bricks with which the world is built (spoken, written).»³ In the sky of bovisa fly letters, which are angels, which are clouds. (Like shadows of clouds skimming the ground, the letters of atlases, in their different sizes, in their various separations, suitable for the area they frame, can produce, in the eyes of someone contemplating a map, similar associations that insinuate territories to which conventional topography is closed. Could it be that the angels are the inhabitants of these countries represented by the mixed letters of atlases, which we are incapable of imagining and visiting?) The fact that hejduk has substituted the traditional european anthropomorphic repre-

sentation of the celestial population for abstract signs —letters and stars— does not matter: it helps to reveal the estrangement between both areas of the drawing, between the mundane and celestial strata. In the latter, signs allude to presences; in the former, they are imagined in the form of figures, figures analogous to those we encounter in the streets of our world, yet disconcerting. In the lower stratum of the drawing there is something simultaneously the same as and different from the urban scenarios with which we are familiar. Those of us accustomed to looking at drawings of contemporary architecture will discover that this lower stratum is charged with resonances. The first of these, of course, refers to aldo rossi, who familiarized us with urban still lifes, composed of a family of out of scale utensils, half urban, half domestic. Coffee pots as high as belfries, domestic fonts like ashtrays, large tables that open like squares: a world in which lack or determination of the size of each piece reveals the distance of the whole, lost to the spectator except as a scene contemplated —or remembered— in the distance. They are impenetrable places. In his drawing hejduk makes use of the same kind of alteration with its starting point in the distortion of size: a house —on the right— like a gigantic wine flask; another house —on the left— like a gigantic Venetian chimney or water tank; a font in the centre. That the platform should simultaneously be a table and a square is what creates the dissatisfaction, the restlessness, of the drawing. Not just this. There is something that makes it impossible to confuse this environment with one of de chirico's squares bathed in midsummer heat or with a domestic memory by rossi: in bovisa the buildings are armour plated.

«Armour plated», however, is not exactly the right word to describe the effect these buildings have on the observer. There is something threatening, metallic, ominous about them, as if there were some device, some trap lurking there waiting to unleash its malicious charge on the rash unfortunate who brushes it or steps on it. The font wears a halter to wound with its sharp spikes anyone who dares to approach. It is plated with riveted metal panels. Why do the buildings have this offensive air? Furthermore, the buildings have another compositional characteristic in common which increases the tense expectation in the atmosphere: they all have a structure analogous to the drawing itself: they are all divided into two strata: their lower part, their crowning. In each case the lower part is a regular, indifferent, defenseless mass, while the formal charge is contained in the crowning. All the buildings reveal that the form is concentrated anxiously in the crest. All the figures are orientated skywards. Their model is the weather vane, the observatory, the belfry. They move according to a warlike heliotropism. Those familiar with the architecture of our day will

estribanubes alrededor de Moscú—; de Otto Wagner —que fecunda Viena desde un balón nuboso de lluvia dorada— a Bruno Taut —con nubes de sombra polícroma sobre Magdeburgo coloreada. Llueve sobre los altares de Firminy. Hay una nube de hormigón gris sobre Ronchamp. En la sala de Asambleas de Chandigarh se concentran las nubes. Rem Koolhaas es un viajero que mira el mar de niebla a sus pies, desde los picos de Manhattan.

Este es un fragmento de John Ruskin, tomado de *Modern Painters*, un libro donde abundan las preguntas sobre nubes, que doy en la traducción de Cebriá Montoliu, escrita en un catalán tornasolado como una nube:

«¿Qué dirém de la limitació dels núvols? ¿Qu'es lo que retalla llurs pilas ó broda llurs vels? El fret es usualment informe, segons crech, y s'extén per grans espays igualment ó ab disminució gradual. May en l'ayre lliure podréu obtenir angles, cayres, plechs y timbas de fret. Emperó'l vapor s'atura de sobte tan sech y tan aspre com una roca; ó bé's rebat á través las portas del cel com una barra de bronze; ó's trena y destrena, fil per fil, de banda á banda, com una pessa de tapís; ó's desplega en rinxos com l'arena, ó en sarrells onejants y llenguas com de foch. En quinas enclusas y en quinas rodas es el vapor esmolat, enroscat, martellat y tornejat, com l'argila del terriser. ¿Quinas mans edifican aquest incens de la mar en cimboris de marbre?»³

¿Qué manos construyen las nubes, qué bocas y qué alien-tos las pronuncian, de quién son las nubes su palabra?



5

El quinto fragmento es un paisaje dibujado por John Hejduk, usado como imagen para la cubierta de su libro *Bovisa*.

El presentador comenta a viva voz la imagen, porque desconoce los trazos de escritura que permitirían fijar la forma de ese dibujo, como desconoce el modo de dibujar una nube, y se pone a hablar, durante mucho tiempo.

[¿A qué se parece este dibujo? Se podría comparar, por ejemplo, a muchas pinturas de tema religioso, donde el cuadro está partido en dos: el estrato superior, el estrato inferior. Cada estrato presenta una localización de temas propios. Arriba, lo que corresponde al cielo; abajo: lo que corresponde a nuestra condición, a la tierra, al mundo. Arriba: figuras de astros, signos celestes; abajo: edificios en una ciudad. Muchos cuadros religiosos, desde la edad me-

dia hasta el manierismo, obedecen a esa misma disposición escenográfica. ¿A qué se está refiriendo el estrato superior, el orden celeste, en el dibujo de hejduk? Tendría que mirarse esa parte del dibujo como se mira de noche el firmamento. Multitud de parpadeos herméticos, de signos perplejos —las estrellas—, que de pronto cobran figura: cuando en los ojos de quien mira se produce la descarga que comprende, en una iluminación fulgurante, el trazado de una constelación, la ligazón de un grupo de aquellos destellos herméticos: «—Ahí está el carro, aquél es el dragón». Entonces puede medirse la influencia sobre nuestro mundo de cada figura, y saberse el contenido de cada signo. Pero eso sólo ocurre fulmineamente, porque tan pronto como se dibuja en un destello el camino de una constelación, se disuelve inmediatamente su trazado, quedando otra vez abierta cada estrella, dispuesta a engarzarse formando nuevas constelaciones, que aún no conocemos. Igual ocurre con las estrellas-letra del cielo de bovisa. Por un instante, quien contempla el firmamento o mira el dibujo presiente una constelación: M-I-L-A-N-O, u otra más: I-T-A-L-I-A, y quizás, educada su vista, sea capaz de encontrar otras. Pero sus ojos siempre rebotarán con aprensión contra constelaciones cuyo significado desconoce: ¿qué constelación, qué palabra es «A-I-S-A», o «S-A-L-N-U»? ¿cuál es su carga sobre mí, qué me significan? ¿de qué mundo son señal? Sobre el cielo de bovisa vuelan indefinidamente letras cargadas de unos sentidos que no revelan, en trayectos que no se previenen. «Los símbolos que el Libro contiene vienen dados no ya en el plano de la narración de hechos o de las palabras, sino que la lectura simbólica comienza con las letras mismas. Las letras mismas son ya ángeles, hipóstasis, mediaciones ontológicas. Las letras mismas son los ladrillos inteligibles con los que se construye (se dice, se escribe) el mundo.»⁴ Sobre el cielo de bovisa vuelan letras, que son ángeles, que son nubes. (Como sombras de nubes rastreando el suelo, las letras de los atlas, en sus distintos tamaños, en sus diversas separaciones, adecuadas al área que enmarcan, pueden producir, a ojos de quien mira un mapa, parecidas asociaciones, que insinúan territorios a los que no abre, que no recoge la topografía convencional ¿Serán quizás los ángeles los habitantes de esos países representados por las letras mezcladas de los atlas, pero que somos incapaces de imaginar y visitar?). Que hejduk haya substituido la representación tradicional europea de la población celeste, antropomórfica, por signos abstractos —letras y astros— no importa: contribuye a revelar la extrañeza entre ambas fajas del dibujo, entre el estrato mundano y el estrato celeste. En éste, las presencias son aludidas por signos; en aquél, son imaginadas por figuras. Figuras análogas a las que conocemos en las calles de nuestro mundo, pero extrañantes. Algo hay, en el estrato inferior del dibujo, simultáneamente igual y distinto a los⁵

also find an immediate antecedent here: le corbusier, for whom buildings were an opportunity to hold celestial ceremonies, festivals of the sun and the moon, and the building was required to show in the crown its festive and solemn eagerness to absorb everything that falls from above, to scrutinize all heavenly signs, like a voracious funnel ready to capture everything that falls or passes by. This polyhedral multiplicity of references that emerges from hejduk's drawing suddenly jells when, looking at the different images of the book on bovisa, the observer understands the occupation of the inhabitants. They are not the inhabitants of the myths of le corbusier, confronting each other in an attempt to discover and construct the harmony of the world. They do not live in delphos, but in sparta: they hunt. Not only the buildings, but also the inhabitants themselves bristle in their upper part with spines and needles. They are like trees in winter, whose cutting edges of their dry branches shoot upwards, and they advance cautiously towards their prey or else lie in wait. The inhabitants of bovisa devote themselves to the capture of angels. The angels are strung on the bristling spikes of the traps and, once captured, they are skinned, stripped of their wings on dissection tables, examined, or else crucified to light up the streets of bovisa with their cries and pain. Some time ago one of us wondered what effect his feeble voice would have if he shouted to the angels: «If I were to shout, who would hear me among the cohorts of angels?» The question today should be the opposite one: what is the shout of an angel? How can we record the shrillness of its sound? Scientists are now able to hear the subaquatic conversations of dolphins, the nocturnal screech of bats, the pain of rats in despair, the whistle of the stars, but how can we capture the bitter cry of an angel? How can we develop our organs of perception to enable them to receive the angel's message? The inhabitants of bovisa strip the angels of their winged scalps, where perhaps their value, their meaning, their voice, is deposited, and wear them themselves. They wear their wings, cover their faces with masks and bear symbolic staffs in their hands: the square, the triangle, the circle, the lynx and the peacock, the sun and the moon, the man and the woman, the judge, the technician and the worker: they rehearse the thousand postures learnt in the books of emblems. We see their attempt to recover speech as a parody, and we continue to look towards the sea, the sky, the clouds, the void —to capture the angel's sign in the unexpected. We also hunt, but our hunt is quieter, more resigned...»⁴

6

What are angels, that we should want to hunt them? Why

are the inhabitants of Hedjuk's town obsessed with capturing emblems? Why do they attempt, with sun discs, stars and animals, to mask themselves?

Der Himmel über Berlin is a spatial title. It describes a topographical situation. Berlin: a closely woven centre: grey, green, dense, living. The sky above her, around her: a transparent aura. This very relationship is established throughout the film: its scenes are usually arranged around a bubble, a hollow, in which signs are deciphered and communicate.

A group of children play around a grille, trying to fish something out which they cannot quite distinguish: a two-mark piece or the top off a beer bottle?

A film crew are shooting inside a bombed out interior: the perforated floor-ceiling structure leaves a twisted ring around the hollow

The circus ring.

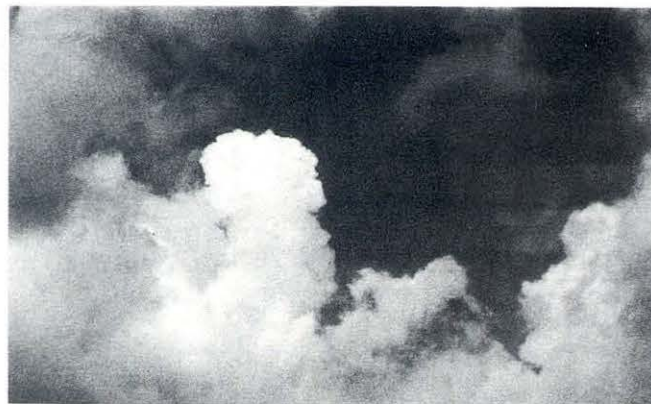
The circus marquee.

The absence of the circus.

Hans Scharoun's library.

The wasteland where the Postdammerplatz once was.

The concert hall, full. The noise and the light numb the senses.



escenarios urbanos por los que transitamos. Quiénes estén acotados a mirar dibujos de arquitectura contemporánea, encontrarán esa faja inferior cargada de resonancias. La primera, naturalmente, hacia Aldo Rossi, que es quien nos ha hecho conocer los bodegones urbanos, las naturalezas muertas compuestas por una familia de utensilios fuera de escala, mitad urbanos, mitad domésticos. Cafeteras altas como campaniles, baptisterios domésticos como ceniceros, mesas anchas y abiertas como plazas: un mundo en el que la indeterminación del tamaño de cada pieza señala la lejanía del conjunto, perdido para el espectador sino como escena contemplada, distante —o quizás recordada—. Son parajes intransitables. En el dibujo de Hejduk se usa la misma alteración, iniciada desde la deformación del tamaño: una casa —a la derecha— como un gigantesco frasco de vino; otra casa —a la izquierda— como una gigantesca chimenea veneciana, o como un depósito de agua; un baptisterio en el centro. Que la plataforma sea, simultáneamente, una mesa y una plaza es lo que hace prorrumpir la insatisfacción, la intranquilidad del cuadro. No sólo. Hay algo que no permite confundir ese ambiente con una plaza canicular de chirico o con una memoria doméstica de Rossi: en Bovisa, los edificios están blindados. «Blindados» no es exactamente la palabra que indica el efecto que hacen los edificios sobre quien mira la lámina. Hay algo amenazador, metálico, agazapado, en estos edificios, hay algún resorte, alguna trampa, que está cargada, dispuesta a soltar sobre el incauto que la pise, que la roce, el efecto inesperado, el restallazo de su descarga. El baptisterio lleva puesto un dogal, no tanto para zuncharse cuanto para herir con sus púas afiladas a quien se le acerque. Va blindado con planchas metálicas claveteadas. ¿Por qué ese aire ofensivo en los edificios?

Los edificios tienen, además, otra característica compositiva común, que aumenta el nerviosismo expectante del ambiente: todos ellos tienen una estructura análoga a la de la propia lámina: están divididos en dos estratos: su parte baja y su coronamiento. En todos ellos la parte baja es una masa inerte, indiferente, regular: mientras que la carga formal se concentra en el coronamiento. Todos los edificios demuestran que la forma se concentra, ansiosa, en el penacho. Todas las figuras son de orientación cenital. Su modelo es la veleta, el observatorio astronómico, el campanario. Se mueven por un heliotropismo belicificado. También en esto, para el conocedor de la arquitectura de nuestro tiempo, hay un antecedente directo: Le Corbusier, aquel para quien los edificios eran ocasión para desarrollar ceremonias celestes, fiestas del sol y la luna, donde el edificio debía mostrar, precisamente en el coronamiento, su ansiedad festiva y solemne por sorber cuanto llegara de arriba, por escudriñar cualquier signo del cielo, como un embudo voraz dispuesto a recoger cuanto cayera, a capturar cuanto pasara. Esa mul-

tiplicidad poliédrica de referencias que salen del dibujo de Hejduk cuaja de pronto cuando, mirando las distintas imágenes del libro sobre Bovisa, el espectador comprende la ocupación de los pobladores. No son aquellos habitantes de los mitos de Le Corbusier, enfrentados a descubrir y construir la armonía del mundo. No viven en delfos, sino en Esparta: cazan. No sólo los edificios, sino los mismos pobladores tienen una figura herizada de pinchos y agujas por su parte de arriba. Son como árboles en invierno, que lanzan hacia el aire el filo cortante de sus ramas secas y avanzan cautelosos hacia la presa, o esperan. Los pobladores de Bovisa se dedican a capturar ángeles. Los ángeles quedan ensartados en las puntas herizadas de las trampas y, una vez cazados, son despellejados, despojados de sus alas en mesas de disección, investigados, o son crucificados para alumbrar con su dolor y sus voces las calles de Bovisa. Hace tiempo, alguien entre nosotros se interrogaba sobre el efecto de su débil voz, al gritar, hacia los ángeles: «¿quién, si yo gritara, me oiría entre las cohortes de los ángeles?». La pregunta, hoy, debe ser otra, contraria: ¿cuál es el grito del ángel? ¿por qué medio registrar su chirrido? Los técnicos ya saben recoger la conversación submarina de los delfines, el grito nocturno de los murciélagos, el dolor de las ratas desesperadas, el silbido de las estrellas, pero ¿por dónde captar el clamor agrio del ángel? ¿cómo hacer crecer nuestros órganos de percepción para que recojan el mensaje del ángel? Los pobladores de Bovisa despellejan las cabelleras aladas de los ángeles, donde se deposita, quizás, su valor —su significado, su voz—, y se revisten con ellas. Se revisten con sus alas y se cubren el rostro con máscaras y toman en sus manos varas simbólicas: el cuadrado, el triángulo, el círculo, el lince y el pavo real, el sol y la luna, el hombre y la mujer, el juez, el técnico y el obrero: ensayan las mil posturas aprendidas en los libros de emblemas. Nosotros vemos como una parodia su intento por recobrar el habla, y seguimos mirando hacia el mar, hacia el aire, a las nubes, al vacío para recoger en lo inesperado la señal del ángel. También cazamos, pero nuestra caza es más quieta, resignada...].⁵

6

¿Qué son los ángeles para querer cazarlos? ¿Por qué los habitantes del poblado de Hedjuk tienen obsesión por capturar los emblemas? ¿Por qué tratan, con discos solares, estrellas y animales, de enmascararse a sí mismos? *Der Himmel über Berlin* es un título espacial. Describe una situación topográfica. Berlín: un centro tupido: gris, verde, denso, vivo. El cielo sobre ella, a su alrededor: una aureola transparente. Esa misma relación se da a lo largo de toda la película: sus escenarios acos-



The concert hall, empty. Marion flies, held up by Cassiel's breath, along the vertical axis of a rope.

Wenders has given a name to this centre where the revelation takes place, where signs circulate and exchange their contents like in post-war spy films. He has called it «Berlin». Berlin possesses a characteristic that distinguishes her from other places. All places are stratigraphical. Time has gradually built them up storey by storey, layer by layer, stratum by stratum. The contemporary stratum is the one in the open air—in other places islands of previous, archaeocological, strata emerge: in Rome, for example. In any case, each stratum is horizontal, with no communication through time other than the weight it brings to bear on the stratum below. If a lower stratum shows through, it means there is a break in the one above, never a communication of a relation. Except in Berlin, where time is *mis à plat*, and acts on the same, shallow surface. In his preliminary notes to the production of *Der Himmel...*, Wim Wenders wrote the following:

«First description of an indescribable film.

How can I describe something that for the moment is nothing more than this: a desire?

My desire is to make a film *in* and *about* Berlin. [...]

In this desire, Berlin represents the World, because it is a «historical place of truth». No other city is symbolic to such an extent, to such an extent a place of survival. Berlin is as divided as our world, as our time, as men and women, as young and old, as each of our own experiences. Many people say that Berlin is «fucked». I say: «Berlin is more real than other cities. It is a place, more than a city.»

«To live in this city of undivided truth, to frequent the invisible figures of the future and the past...» This is my desire, on the way to making a film.»⁵

Here «divided» means unstratified, the opposite to synchronic, but it is not diachronic: it is the meeting at one point of all time. Berlin is the place where future and past are joined, permanently open, indivisible. Future and past are occurring in Berlin. The quotation from Heidegger is correct in Berlin: the World here is open and expresses itself.

The angel is the inhabitant par excellence of Berlin. His task is an action that is only apparently double. First he is the witness, therefore the one who presents—the one in whom are present, are kept present—all the events of the past:

«CASSIEL: Sunrise 7.22; sunset 16.28; moonrise 19.04; moonset, water level of the Havel and the Spree... Twenty years ago today a Soviet jet fighter crashed near the Heerstraße in Spandau, in the Stössensee.

Fifty years ago today...

DAMIEL: ...The Olympiad.

CASSIEL: Two hundred years ago today, Nicolas François Blanchard flew over the city in a balloon.

DAMIEL: Not so long ago a group of defectors did the same.

CASSIEL: And today...

In Lilienthaler Chaussee a pedestrian has stopped from time to time and looked back over his shoulder into the void...

In post office n° 44, someone who wants to end it once and for all has put special stamps on his letters of farewell, a different one on each, and then, in Mariannenplatz, he has spoken English, for the first time since he left school, to an American soldier, fluently...

In the Plötzensee Penitentiary an inmate, before running head first into the wall, has said «now».

At the underground station for the Zoo the guard, instead of shouting the name of the station, has shouted «Tierra del Fuego»!

DAMIEL: Beautiful!

CASSIEL: In the Rehbergen an old man was reading the Odyssey to a little boy, and the small auditor stopped blinking...

and what have you got to tell?».⁶

The angel is memory—that is, the elimination of time as a linear progression in which events are strung together, each one in its own increasingly lost, distant position: by contrast, it is the instantaneous concentration of all time, the *presentation* of time in the instant, the angel is time-now, in which everything which

tumbran a estar distribuidos alrededor de una burbuja, de un hueco, en el que se descifran y comunican signos.

Unos niños juegan alrededor de una rejilla, tratan de pescar una pieza que no distinguen: ¿una moneda de dos marcos o una chapa de cerveza?

Un equipo rueda una película en un interior bombardeado: el forjado agujereado deja un anillo retorcido alrededor del hueco.

La pista del circo.

La lona del circo.

La ausencia del circo.

La biblioteca de Hans Scharoun.

El campo baldío donde estaba la Postdammerplatz.

La sala de conciertos, llena. El ruido y la luz bloquea los sentidos.

La sala de conciertos, vacía. Marion vuela, sostenida por el aliento de Cassiel, a lo largo del eje vertical de una cuerda.

Wenders ha dado nombre a ese centro donde se produce la revelación, donde los signos circulan e intercambian sus contenidos —como en las películas de espías de la postguerra. Lo ha llamado «Berlín». Berlín posee una característica que la distingue de los demás lugares. Todos los sitios son estratigráficos. El tiempo los ha ido construyendo piso a piso, capa a capa, estrato a estrato. El estrato contemporáneo es lo que queda al aire —en algunos lugares emergen islotes de estratos anteriores, arqueológicos: en Roma, por ejemplo. En todo caso, cada estrato es horizontal, sin más comunicación a través del tiempo que el peso que carga sobre el estrato inferior. Si un estrato inferior aparece, es que hay un roto en el estrato superior, nunca una comunicación, una relación. Excepto en Berlín, lugar donde el tiempo está *mis à plat*, y ocurre todo él sobre una misma superficie sin espesor.

Wim Wenders, en apuntes previos a la realización de *Der Himmel...*, ha escrito:

«Primera descripción de un film indescriptible. ¿Cómo escribir algo que por ahora no es más que esto: un deseo? Deseo hacer un film en y sobre Berlín. [...]

Berlín representa, en este deseo, el Mundo, porque es un «lugar histórico de la verdad». Ninguna otra ciudad es hasta tal punto símbolo, hasta tal punto lugar de supervivencia. Berlín está tan dividido como nuestro mundo, como nuestro tiempo, como hom-

bres y mujeres, jóvenes y viejos, como cada una de nuestras experiencias. Muchos dicen que Berlín está «jodido». Yo digo: «Berlín es más real que todas las demás ciudades. Es un sitio, más que una ciudad.»

«Vivir en esa ciudad de verdad indivisa, frecuentar las figuras invisibles del futuro y del pasado...» Ese es mi deseo, en el camino de un film.»⁶

Aquí, «dividido» quiere decir no estratificado, es lo contrario a sincrónico, pero no es lo diacrónico: es la reunión en un punto de todo el tiempo. Berlín es el lugar donde futuro y pasado están reunidos, permanentemente abiertos, indivisibles. Futuro y pasado, en Berlín, están ocurriendo. La cita a Heidegger es, en Berlín, correcta: el Mundo, aquí, está abierto, y se expresa. El ángel es el habitante por excelencia de Berlín. Su tarea es una acción sólo en apariencia doble. Primero, es el testigo, por tanto aquel que presenta —aquel en quien están presentes, que mantiene presentes— todos los acontecimientos del pasado:

«CASSIEL: Salida del sol 7.22; puesta el sol 16.28; salida de la luna 19.04; puesta de la luna, nivel del agua del Havel y del Spree...

Hoy hace veinte años un caza a reacción soviético cayó cerca de la Heerstrabe en Spandau, en el Stössensee.

Hoy hace cincuenta años...

DAMIEL: ...las olimpiadas.

CASSIEL: Hoy hace doscientos años Nicolas François Blanchard sobrevoló la ciudad en un globo.

DAMIEL: Eso mismo hicieron hace poco unos tráfugas.

CASSIEL: Y hoy...

En la Lilienthaler Chaussee un caminante se ha ido parando y luego ha mirado hacia atrás, al vacío, por encima de su hombro...

En la oficina de correos 44, el que hoy quiere acabar de una vez ha puesto sellos especiales en sus cartas de adiós, uno distinto en cada una, y luego, en la Mariannenplatz, ha hablado en inglés con un soldado americano, por primera vez desde la escuela, y de corrido...

En la penitenciaría de Plötzensee, un detenido, antes de lanzarse de cabeza contra la pared, ha dicho «ahora».

En la parada de metro del Zoo, el encargado, en lugar

has occurred is occurring: open, infinite time at all points, in each of which it is possible to fit the world, and, vice versa, the angel is the world in each of whose events is contained the totality of time. *Jetzt* and *Ewigkeit*, instant and eternity are confused in time.⁷ The angel is memory, that is the opposite of the past: it is history, lived time that opens a way through the tiny door of the present.⁸

The angel has (another)⁹ task: he speaks, names, livens the language —perhaps the word is the angel's breath. That the activity of the angel occurs around and in language there can be no doubt. They people libraries, listen to and give words to the inner voices. When they so desire, they aspire to getting their fingers dirty with newspaper ink or to discovering what the words «yellow», «ochre» of «blue» allude to, or to telling lies. When they sustain, their breath provides support:

INNER VOICE OF THE DYING MAN:

(faltering, as if fear were making several voices speak at once)

Don't stare at me like fools!

Haven't you ever seen anyone peg out?

Shit, is it so easy?

I'm stretched out on the ground, I stink like a sewer.

I can't finish here now

like a novice. Everything so clear.

Everyone there. Looking at me.

The oil stain...

Karin, yesterday I had to tell you...

It slipped through my fingers.

I feel bad about that. Karin.

Now I'm stretched out here.

It can't be this easy...

I've got so much...

Karin, I've got so much to do.

Karin, girl, I don't feel well.

(His voice becomes imperceptible and is supported by Daniel's, who holds him up)¹⁰

DAMIEL: (THE INVOCATION TO THE WORLD)

When I was climbing and came out of the mists into the sun...

Fire on the edge of the cultivated fields...

Potatoes in the embers...

The landing stage in the distance, by the lake...

DAMIEL AND THE DYING MAN TOGETHER:

The Far East,

The Great North,
The Wild West,
The great sea of Bären.

THE DYING MAN ALONE:

The island of Tristan da Cunha.

The Mississippi Delta.

Stromboli.

The old houses of Charlottenburg.

Albert Camus.

The light of dawn.

The gaze of children.

The swim in the waterfall...

YOUTH: What's going on? What are you doing here?

Can't you see what's happening? Has anyone called a doctor?

INNER VOICE OF THE YOUTH:

Poor unfortunate! He's bleeding from the ears. Must have fractured his skull.

VOICE OF THE DYING MAN (off):

The marks of the first raindrops.

The sun.

Bread and wine.

Playing hopscotch.

Easter.

The veins of leaves.

Grass swaying in the wind.

The colours of stone.

Pebbles on the bed of the stream.

The white mantle in the open air.

The dream of the house...

... in the house

the neighbour sleeping in the room next door.

The peace of Sunday.

The horizon.

The light of the room...

In the garden.

The night flight.

Riding a bicycle with no hands.

The unknown beauty.

My father.

My mother.

My wife.

My son.»¹¹

del nombre de la parada, ha gritado: ¡Tierra del Fuego!...

DAMIEL: ¡Hermoso!

CASSIEL: En las Rehbergen, un viejo leía la Odisea a un niño, y el pequeño auditor ha dejado de parpadear...

Y tú, ¿qué tienes que contar?».⁷

El ángel es la memoria —es decir, la anulación del tiempo como curso lineal en el que quedaron ensartados, cada uno en su posición cada vez más lejana y perdida, los acontecimientos; es, por el contrario, la concentración instantánea de todo el tiempo, la *presentación* del tiempo en el instante, el ángel es el tiempo-ahora, en el que cuanto ha ocurrido está ocurriendo: el tiempo abierto e infinito en todos sus puntos, en cada uno de los cuales cabe el mundo, y, viceversa, el ángel es el mundo en cada uno de cuyos acontecimientos está contenida la totalidad del tiempo. En el ángel se confunde *Jetzt y Ewigkeit*, el instante y lo eterno.⁸ El ángel es la memoria, es decir, lo contrario del pasado: es la historia, el tiempo vivido que se abre paso a través de la diminuta puerta del presente.⁹

El ángel tiene ¿además? otra tarea, habla, nombra, anima al lenguaje —quizás la palabra sea el aliento del ángel—. ¹⁰

Que la actividad del ángel ocurre toda ella alrededor y en el lenguaje no ofrece dudas. Pueblan la biblioteca, escuchan y dan palabra a las voces interiores. Cuando desean, aspiran a tener los dedos sucios con la tinta del periódico, o a conocer a qué aluden las palabras «amarillo», «ocre» o «azul», o a mentir. Cuando sostienen, apoyan con su aliento:

VOZ INTERIOR DEL MORIBUNDO:

(entrecortado, como si el miedo hiciera hablar varias voces al mismo tiempo)

¡No me miréis como bobos!

¿Nunca has visto reventar a alguien?

Mierda, ¿tan fácil es?

Estoy tirado por el suelo, apesto como un bidón.

No puedo acabar aquí ahora

como un capullo. Todo tan claro.

Todos ahí. Me miran.

La mancha de aceite...

Karin, ayer tenía que decirte...

Se me fue la cosa de las manos.

que me sabe mal. Karin.

Ahora estoy aquí tirado.

No puede ser así de fácil...

Tengo que hacer...

Karin, tengo tanto que hacer.

Karin, chica, no estoy bien.

(Su voz se vuelve imperceptible y es sostenida por la de Daniel, que le apoya)¹¹

DAMIEL: (LA INVOCACIÓN AL MUNDO)

Cuando yo escalaba y pasaba de la niebla al sol...

El fuego al borde de los sembrados...

Las patatas en la ceniza...

El embarcadero a lo lejos, junto al lago...

DAMIEL Y EL MORIBUNDO JUNTOS:

El Lejano Oriente,

El Gran Norte,

El Salvaje Oeste,

El gran mar de Bären.

EL MORIBUNDO SOLO:

La isla de Tristan de Cunha.

El delta del Mississippi.

Stromboli.

Las viejas casas de Charlottenburg.

Albert Camus.

La luz del amanecer.

La mirada de los niños.

El baño en la cascada...

JOVEN: ¡Qué pasa! ¡Qué hacéis aquí! ¿No véis lo que ocurre? ¿Ha llamado alguien a un médico?

VOZ INTERIOR DEL JOVEN:

¡Desgraciado! Le sale sangre por las orejas. Debe tener una fractura de cráneo.

LA VOZ DEL MORIBUNDO (off):

Las manchas de las primeras gotas de lluvia.

El sol.

El pan y el vino.

El saltar a pata coja.

La pascua.

Las venas de las hojas.

La yerba que se mece.

Los colores de la piedra.

Los cantos en el fondo del torrente.

El mantel blanco al aire libre.

El sueño de la casa...

...en la casa.

The angel is not the messenger, rather the spokesman. He is not the one who brings and takes, delivers a finished message, but the one who supports the word, the one by whom the world is named. The idea of the incorporeity of the angel, the angel as pure spirit, is false. The desire to name can emanate only from obstinate flesh and blood. «The angel has a name, a function, a personality, a representation, an imaginations, that is, the complete opposite to a noetic abstraction. And this is precisely what enables him to carry out a symbolic mission. [...] The angel is not «pure spirit»; rather he belongs to a state of mediation in which the spiritual is represented and imagined, and the sensible is spiritualized, and this is the essence of the symbol: to discover and make accessible an area of reality that avoids the categories of understanding and the forms of sensibility». The angel is the capacity and the desire to name the world —therefore to produce or recognize our position in the world. I am not extolling the primacy of the verb, quite the contrary: I am speaking about the desire to speak felt by a body as yet not endowed with language, that endows itself with language by speaking, that imagines itself by speaking. The angel is the body that imagines itself by speaking —charged, then, with meaning, and capable of expressing its meaning. «Imagine»: this is the name of the obstinacy of the body in its desire to preserve itself, constitute itself, make itself and the world.

This is what Hejduk's huntsmen search for. Mistrusting architecture as the starting point for achieving knowledge of signs, lacking clues as to the value of their actions, they attempt to seize the communicative value from the angel, who *im Wort bleibt*, who remains in the world knows of its mystery. The huntsmen don the mask stripped from the angel, and with the movement of their lips attempt to imitate the ancient beginnings of the world.

7

The seventh fragment is very brief.

It occurs in silence.

The presenter and the audience have become silent.

Perhaps the wind is turning over the page of a book left open on the table. ■■■

¹ Sometimes in Felanitx a great cloud forms in the west which resembles the figures of houses and bellfries and heralds bad weather. People call it the city of Troy.

² «Nubes (I)», in Jorge Luis BORGES, *Obras Completas, 1975-1985*, Emecé ed., Buenos Aires, 1989, p. 478.

³ José Antonio ANTON PACHECO, *Symbolica Nomina. Introducción a la Hermeneútica Espiritual del Libro*, Symbolos, Barcelona 1988, p. 94.

⁴ Transcription of the original tape recorded talk, without modifying its oral character and adding only a possible punctuation.

⁵ Wim WENDERS, *Le Souffle de l'Angle*, Cahiers du Cinéma, Paris 1988, p. 63.

⁶ Wim WENDERS, Peter HANDKE, *Der Himmel über Berlin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 18-19.

⁷ Wim WENDERS, Peter HANDKE, *op. cit.*, p. 20.

⁸ The reference to this concept of time is by no means arbitrary, particularly if we bear in mind the fact that the inner voice of one of the readers in the library speaks specifically of *Über den Begriff der Geschichte*, by Walter Benjamin (Wim WENDERS, Peter HANDKE, *op. cit.*, p. 23.)

⁹ It is not «another» task, since only through language can the past become present: «It is necessary to have been able to name things, people, sentiments, so that they can then form part of our memories», Paul FRAISSE, *Psychologie du Temps*, PUF, Paris 1967 (2nd), p. 167. Regarding this argument, see also Michel PICARD, *Lire le Temps*, Minuit, Paris 1989.

¹⁰ The scene is unequivocal. The dying man begins to babble. The angel arrives and, supporting his injured head, begins to speak, providing a direction for the last gestures of the dying man. The action is: to name the world in an invocation in which memory becomes intermixed with the human act par excellence: naming things. Supported by the angel, the dying man recovers his voice and tone, they speak together: after a while the angel lets him be the sole protagonist of his last moments and the dying man speaks alone, naming figures that are more and more close to him. The only name that is missing, the closest of all, he never manages to utter since it coincides with the instant of death: «I».

¹¹ Wim WENDERS, Peter HANDKE, *op. cit.*, pp. 52-55.

El vecino durmiendo en el cuarto de al lado.
 La paz del domingo.
 El horizonte.
 La luz de la habitación...
 En el jardín.
 El vuelo nocturno.
 El ir en bicicleta sin manos.
 La bella desconocida
 Mi padre.
 Mi madre.
 Mi mujer.
 Mi hijo.»¹²

El ángel no es el mensajero, sino el portavoz. No es quien lleva y trae, quien entrega un mensaje acabado, fijado, sino quien apoya la palabra, aquel por quien el mundo es nombrado. Es falsa la idea de la incorporeidad del ángel, puro espíritu. La voluntad de nombrar no puede ser sino emanación de un cuerpo tozudo. «El ángel tiene un nombre, una función, una personalidad, una representación, una imaginación, es decir, todo lo contrario de una abstracción noética. Y eso es lo que precisamente le capacita para desempeñar la misión simbólica. [...] El ángel no es «espíritu puro», sino que pertenece a un estadio mediador donde lo espiritual se representa e imagina, y lo sensible se espiritualiza, y esa es la esencia del símbolo: descubrir y hacer accesible una zona de la realidad que se substrahe a las categorías del entendimiento y a las formas de la sensibilidad». El ángel es la capacidad y el deseo de nombrar al mundo —de producir o reconocer, por tanto, nuestra posición en el mundo. No estoy cantando la primacía del verbo, sino exactamente lo contrario: hablo de la voluntad de hablar de un cuerpo todavía no dotado de lenguaje, que se dota de lenguaje hablando, que se imagina hablando. El ángel es el cuerpo que se imagina hablando —cargado de significado, pues, y capaz de expresar su significado. «Imaginar»: ese es el nombre de la tozudez del cuerpo por perseverar, por constituirse, por hacerse y hacer el mundo.

Eso es lo que buscan los cazadores de Hejduk. Desconfiados de llegar desde la arquitectura al conocimiento de lo signos, sin pistas acerca del valor de sus actos, tratan de arrancar el valor comunicativo del ángel, de quien *im Wort bleibt*, de quien permanece en la pala-

bra y sabe de su misterio. Los cazadores se recubren con la máscara despojada al ángel, y tratan de imitar con movimientos de los labios el antiguo inicio del mundo.

7

El séptimo fragmento es muy breve.
 Ocurre en silencio.
 El presentador y los asistentes han callado.
 Quizás el viento esté girando la página de un libro abierto dejado sobre la mesa. ■■■

¹ *Aplec de rondalles mallorquines d'En Jordi d'es Recó*, XXIV, Moll, Ciutat de Mallorca 1985 (6.^a), pág. 86. [«En Felanitx asoma a veces por el lado de poniente una gruesa nube que hace figuras de casas y campanarios y que indica mal tiempo. La gente la llama la ciudad de Troya.»]

² «Nubes (I)», en: Jorge Luis BORGES, *Obras completas. 1975-1985*, Emecé ed., Buenos Aires, 1989, pág. 478.

³ John RUSKIN, *Modern Painters V*, pág. 119, cit en: Cebriá DE MONTOLIU, *Natura. Aplec d'estudis y descripcions de sas bellesas. Triats d'entre las obras de John Ruskin*, Joventut, Barcelona 1903, pág. 37. [«¿Qué diremos de la limitación de las nubes? ¿Qué es lo que recorta sus montones o borda sus velos? El frío acostumbra a ser uniforme, según creo, y se extiende por igual en grandes espacios, o disminuye gradualmente. Nunca podréis obtener al aire libre ángulos, escuadras, pliegues o riscos de frío. Pero el vapor se detiene de golpe, tan en seco y tan áspero como una roca; o salta a través de las puertas del cielo como una barra de bronce; o se trenza y destrenza, hilo a hilo, de lado a lado, como una pieza de tapiz; o se despliega en rizos como la arena, o en flequillos ondulantes y lenguas como de fuego. ¿En qué yunques y en qué ruedas es el vapor pulido, enroscado, martilleado, torneado, como la arcilla del alfarero? ¿Qué manos edifican este incienso del mar en cimborrios de mármol?»]

⁴ José Antonio ANTON PACHECO, *Symbolica Nomina. Introducción a la hermenéutica espiritual del Libro*, Symbolos, Barcelona 1988, pág. 94.

⁵ Se transcribe el parlamento, recogido de una grabación magnetofónica, sin variar su carácter oral, añadiendo tan sólo una posible puntuación.

⁶ Wim WENDERS, *Le soufle de l'ange*, Cahiers du Cinéma, París 1988, pág. 63.

⁷ Wim WENDERS, Peter HANDKE, *Der Himmel über Berlin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s.d., pp. 18-19.

⁸ Wim WENDERS, Peter HANDKE, *op. cit.*, pág. 20.

⁹ No es arbitraria la referencia a este concepto del tiempo, si advertimos que la voz interior de uno de los lectores de la biblioteca habla, precisamente, acerca de *Über den Begriff der Geschichte*, de Walter Benjamin (Wim WENDERS, Peter HANDKE, *op. cit.* pág. 23).

¹⁰ No es otra tarea, pues sólo en el lenguaje puede hacerse presente el pasado: «Hay que haber podido nombrar las cosas, las personas, los sentimientos, para que puedan pasar a pertenecer a nuestros recuerdos», Paul FRAISSE, *Psychologie du temps*, PUF, París 1967 (2.^a), pág. 167. Sobre este argumento, cfr. Michel PICARD, *Lire le temps*, Minuit, París 1989.

¹¹ La escena es inequívoca. El moribundo balbucea. Llega el ángel, que sostiene su cabeza rota y empieza a hablar, pautando los últimos gestos de vida del moribundo. La acción es: nombrar el mundo, en una invocación donde la memoria pronunciada se mezcla al acto humano por excelencia: decir los nombres de las cosas. Con el apoyo del ángel, el moribundo va encontrando su voz y su tono, hablan juntos: al rato, el ángel dejará que cumpla por sí mismo su última estancia, y hablará el moribundo solo, nombrando figuras cada vez más próximas. El nombre que falta, el más próximo entre todos, el que no llega a pronunciar, coincide con el instante de la muerte: «yo».

¹² Wim WENDERS, Peter HANDKE, *op. cit.* pp. 52-55.