

CIUDAD Y TERRITORIO

ESTUDIOS TERRITORIALES

ISSN(P): 1133-4762; ISSN(E): 2659-3254

Vol. LIII, N.º 208, verano 2021

Págs. 421-436

<https://doi.org/10.37230/CyTET.2021.208.08>

CC BY-NC-ND



El Foyer de La Philharmonie de Berlín: un lugar entre cultura y barbarie

Carlos BARBERÁ-PASTOR

Profesor de Composición Arquitectónica en el Grado en Fundamentos
de la Arquitectura Universidad de Alicante

RESUMEN: La investigación trata de vincular la Potsdamer Platz, convertida en un campo de matorrales tras la Segunda Guerra Mundial, con la propuesta de la *Philharmonie* de Berlín. La muestra que hacen Wim Wenders y Peter Handke, en la película *El cielo sobre Berlín*, evidencia los enfrentamientos entre la cultura y la barbarie, muestran los rastros de la Guerra que la película expresa, ante la necesidad de construir un espacio arquitectónico para la cultura en el lugar donde el límite del espacio fue destruido. El análisis al vestíbulo de la *Philharmonie* es una investigación sobre la frontera generada por el límite entre Berlín Oriental y Berlín Occidental durante la guerra fría desde los rastros que muestran enfrentamientos y los que cualquier lugar periférico generaría en muchas de las ciudades de occidente. El vestíbulo de la *Philharmonie* es un recinto que nos descubre un nuevo modo para definir un espacio de relación.

PALABRAS CLAVE: Cielo sobre Berlín; Hans Scharoun; Peter Handke; Philharmonie de Berlín; Potsdamer Platz; Wim Wenders.

The foyer of Berlin Philharmonic: a place between culture and brutality

ABSTRACT: The research attempts to link Potsdamer Platz, which was turned into a field of scrubland after the Second World War, with the proposal of the Berlin Philharmonie. Wim Wenders and Peter Handke's film *The Sky over Berlin* shows the clashes between culture and barbarism, showing the traces of the war that the film expresses, in the face of the need to build an architectural space for culture in the place where the limit of space was destroyed. The analysis of the foyer of the Philharmonie is an

Recibido: 04.05.2020; Revisado: 03.12.2020.

Correo electrónico: carlos.barbera@gcloud.ua.es; N.º ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3401-3670>

El autor agradece los comentarios y sugerencias realizados por los evaluadores anónimos, que han contribuido a mejorar y enriquecer el manuscrito original.

investigation of the border generated by the boundary between East and West Berlin during the Cold War from the traces that show the confrontations and those that any peripheral place would generate in many of the cities of the West. The foyer of the Philharmonie is an enclosure that reveals a new way of defining a space of relation.

KEYWORDS: Der Himmel über Berlin; Hans Scharoun; Peter Handke; Philharmonie in Berlín; Potsdamer Platz; Wim Wenders.

1. Potsdamer Platz

Alguna pared quedaba del hotel *Esplanade* y más bien nada había de la *Potsdamer Bahnhof*. Igual suerte sufrieron los almacenes *Wertheim* en la Leibzinger Strabe o los templetos de Schinkel como puertas de la ciudad. De la *Columbus Haus* de Erich Mendelsohn o la *Telschow Haus* de los hermanos Luckhardt permanecía algo más que la estructura que será derruida unos años más tarde tras el final de la guerra¹. La barbarie de la Segunda Guerra Mundial, a través de las fotografías de cientos de edificios derruidos, en la Potsdamer Platz de Berlín y desde la fisonomía de una de las entradas a la ciudad², uno percibe un sufrimiento no vivido. Sus ciudadanos, quienes padecieron y padecen la angustia de los sentimientos que ocasiona la pérdida de sus hogares y sus pertenencias, y que ven como los espacios que recorrían han sido convertidos en lugares estériles, muchas veces alteran el recuerdo para convertirlo en un olvido que no cicatriza nunca. Uno de los medios que hemos tenido en este último siglo para unir un acontecimiento histórico con la memoria y los sentimientos de las personas que lo han sufrido es el cine. Las películas cinematográficas son capaces de transmitir, a través de la imagen, un estremecimiento que es capaz de hacer ver nuevas consecuencias en la comprensión de un hecho que la historia nos ha contado. Aun así, es de reconocer la trascendencia de la literatura que la ha nutrido y

permite otras transversalidades como medio también para investigar e indagar en la disciplina de la arquitectura, que, al fin y al cabo, es quien consiente la reconstrucción de la ciudad tras la barbarie.

“Casi cuarenta años después, Cassiel, un ángel de la película *el Cielo sobre Berlín* de Wim Wenders, que acompaña al poeta anciano que está buscando sin éxito Potsdamer Platz, cruza sólo un terreno baldío cubierto de maleza entre el fatídico muro –que aquí vio su primera línea dibujada en la tierra– y un paso elevado”³ (DE MAIO, 2013)



FIG. 1/ *Potsdamer Platz. 1946.*

Fuente: GARCÍA, C. (2000). Berlín - Potsdamer Platz. Metrópoli y arquitectura en transición. BARCELONA: FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS, P. 150.

¹ “El 30 de enero de 1933, el presidente Paul von Hindenburg nombró a Adolf Hitler canciller de Alemania. Ya hemos comentado que los primeros inquilinos de la Columbus Haus fueron las SS, que convirtieron el edificio en la sede de su primera prisión preventiva. Aunque no fueron ellos los únicos que tiñeron la zona de la Potsdamer Platz con los colores nacionalistas: en 1935 se ubicó en la Bellevue Strabe el Volksgerichtshof, una especie de tribunal de justicia en el que trece mil personas serían condenadas a muerte durante la década siguiente.” (...) “Si el miedo al ‘no orden’ del materialismo industrial monopolista desató la primera destrucción de la Potsdamer Platz, la segunda estuvo inducida por el miedo al orden global que pretendía imponer el nacionalsocialismo: la Segunda Guerra Mundial. La tarea destructora de Hitler fue retomada entonces por los bombardeos aliados. El primero de ellos cayó sobre la Potsdamer Platz la noche del 7

al 8 de septiembre de 1941, causando importantes desperfectos en algunos de sus edificios. Pero solo era el principio.” (GARCÍA, 2000, 151, 154).

² La tesis doctoral de Carlos García Vázquez expone un análisis a la Potsdamer Platz, que se inicia en 1871 y finaliza con las actuaciones y los proyectos de Berlín-2000, que actúa como un salvoconducto para poder entrar en la Potsdamer Platz y un medio para conocer mejor la ciudad. (GARCÍA, 2000).

³ Traducción propia de: “Almost forty years later, Cassiel, an angel from *Der Himmel über Berlin* by Wim Wenders, accompanying the elderly poet who is unsuccessfully looking for Potsdamer Platz, crosses a vacant lot overgrown only by the fateful wall – that here saw its first line drawn on the ground – and a flyover.” (DE MAIO, 2013).

que parece trazar un esbozo hacia el olvido de lo que fue la plaza. Hoy, su espacio urbano, ligado a la pretensión de ligarse a la historia de la ciudad, mantiene ese carácter anecdótico por las advertencias que muestra su nombre escrito sobre la entrada a la estación del metro, por el mantenimiento del trazado urbano de la Leibzinger Platz, o por el primer semáforo de Europa de lo que fue “quizá el nudo de tráfico más conflictivo de Berlín” (GARCÍA, 2000, p.124) a principios del XX. El director de cine Wim Wenders, sobre su niñez, dice: “Mis primeros recuerdos son ruinas. Montañas de ruinas” (WENDERS, 2005, 184). Con esto, manifiesta que la presencia de todos estos vestigios tras la guerra le llevaron a tener “la sensación de que mirar hacia atrás era malo”. Quizá, es muy posible que la influencia que pudo tener en cientos de miles de alemanes la presencia de las ruinas y la destrucción de la ciudad, los llevara a estar únicamente ocupados “en la «reconstrucción» y trabajando para el «milagro», ese milagro económico que, a mi parecer, sólo se consiguió gracias a una enorme labor de represión de los sentimientos” (WENDERS, 2005, 188). Muy probablemente, la reconstrucción de la ciudad, muestre la ausencia de los sentimientos a los que alude Wenders, y de ahí que recurra a aquellos más sensibles que plantea la literatura y el cine, o también la arquitectura⁴, que tratan de mostrar que no pueden ser silenciadas las emociones, o más bien, hacen ver que estas pueden perdurar entre generaciones.

La escena de Homer –Curt Bois– saliendo de la biblioteca de Scharoun en la película *El cielo sobre Berlín* (WENDERS & al., 2003), trata de mostrar el significado de la Potsdamer Platz como lugar baldío, donde las construcciones que conformaban el espacio de la plaza, al dejar de existir, convirtieron esta parte de la ciudad en un descampado. El intérprete alemán Curt Bois, un actor de teatro muy conocido en Alemania durante los años 20 y 30, sale de la biblioteca y transita por la antigua plaza desolada (FIG. 2). Aquello que se ve es un lugar arruinado, propio de las periferias urbanas de muchas ciudades. Cuando Homer deja el edificio, tras hojear *El hombre del siglo XX* de Auguste Sander⁵, camina por un lugar abandonado, identificable como

un suburbio. Lo vemos paseando con un andar dificultoso junto al muro de Berlín. Camina apoyándose sobre su paraguas. Al dejar el muro a su derecha, se adentra en un amplio solar tras cruzar la línea aérea de un tren magnético demolido un par de años después de la filmación. El personaje transita solitario, no obstante, el espectador lo ve acompañado. Cassiel, uno de los ángeles protagonistas del film, se apoya en su hombro siguiéndole constantemente. Es su ángel de la guarda. Durante el recorrido, antes de pararse a descansar en un sillón también abandonado entre las hierbas que crecen salvajes, Wenders intercala unas imágenes en las que se ven edificios arruinados por las bombas del ejército aliado durante la Segunda Guerra Mundial. Se puede intuir que las escenas podrían referirse a recuerdos del personaje mientras evoca lo que fue el lugar antes de convertirse en un solar. Pero Wenders, no solo nos muestra una alusión al recuerdo de los edificios derruidos mediante una representación actoral, sino que, de alguna manera, nos expresa lo que realmente estaba recordando Curt Bois durante la filmación. Él, durante los años anteriores a la destrucción, vivía en la propia Potsdamer Platz, el mismo lugar que fue saqueado 40 años antes de las imágenes tomadas para la película. A sus noventa y algo años de edad, el actor, irremediablemente retendría en su memoria algunas imágenes de la Potsdamer Bahnhof o los almacenes Wertheim muy cerca de la plaza. Los rasgos de su cara, los ojos cerrados, y la tristeza que expresan sus gestos, relatan el sentimiento de sus pensamientos mientras recuerdan cómo era el lugar⁶.

El actor Curt Bois no representa un papel, nos muestra sus sentimientos sin necesidad de interpretarlos. A pesar de encontrarse frente a una cámara Curt Bois no actúa. La expresión de sus facciones no responde a las exigencias de una ficción. Esta imagen nos transmite cómo el actor retiene unos recuerdos de cuando vivía en la Potsdamer Platz, bastante antes de exiliarse a Estados Unidos por la amenaza nazi.

Cuando Curt se sienta en el sillón abandonado entre hierbas y matorrales, parece que haya llegado a lo que era su casa,

⁴ Wim Wenders participa en la 64 edición de la Berlinale, en la sección especial, mediante un documental sobre espacios para la cultura en el que presenta la *Philharmonie* de Berlín. Este documental muestra, junto a la filmación de otros directores, numerosos edificios que componen el film titulado *Cathedrals of Culture*.

⁵ Este libro, no solamente aparece en esta película de Wenders, en la película titulada *Apuntes sobre vestidos y ciudades*, de 1989, presenta las vestimentas como

uniformes de trabajo de quienes son fotografiados, y alude, de algún modo, al sufrimiento de los ciudadanos de Tokio tras la guerra. Es un documento más que expone el interés de Wenders sobre la ciudad, como en *Alicia en las ciudades*, *Tokyo-Gá*, *París Texas*, *Lisbon story...* entre otras.

⁶ “...los recuerdos que más nos cuesta evocar son aquellos que solo nos conciernen a nosotros, los que constituyen nuestro bien más exclusivo, ...” (HALBWACHS, 2004, p. 49).



FIG. 2/ Fragmentos de la película *El cielo sobre Berlín* con el octogenario actor de teatro alemán Curt Bois andando por la antigua Potsdamer Platz junto a Otto Sander en su papel de ángel.

Fuente: WENDERS, W. & HANDKE, P. (2003). *El cielo sobre Berlín* Barcelona: Filmax Home Video. DVD.

“...tratando de seguir los movimientos entre historia e Historia, memoria histórica y memoria individual, inmanencia y trascendencia, lo visible y lo invisible, presencia y ausencia, historia y experiencia, oralidad y escritura (lectura).”⁷ (MARINIELLO & CISNEROS, 2005, p.173).

Se deja caer agotado, mostrando el cansancio de la búsqueda mental de calles y plazas que rodeaban el lugar donde él vivía. Mientras, una voz en off dice:

“no encuentro la Postdamer Platz.
¿Aquí? No. Imposible.
Porque en la Postdamer Platz
estaba el café Josti, donde por las tardes
iba a charlar, a tomarme un café
y a observar a la gente
después de fumarme un puro
en Löhse und Wolff,
un estanco muy reputado,
justo aquí enfrente.
Esto no puede ser la Potsdamer Platz.
No me cruzo con nadie

a quien pueda preguntar.

La plaza estaba llena de vida:
tranvías, autobuses tirados por caballos,
y dos coches:
el mío, y el de la chocolatería Hamann.
La tienda de Wertheim también estaba aquí.
Y un buen día, de repente,
allí habían colgado las banderas.
Allí...
Por toda la plaza banderas colgando...
la gente dejó de ser amable,
y la policía también.
No pienso abandonar
hasta que haya encontrado
la Potsdamer Platz.
¿Dónde están mis héroes?
¿Dónde estáis, pequeños?
¿Dónde están los míos?
Los duros de mollera,
los originarios de aquí.
Muéstrame, musa, al pobre cantor inmortal
que –abandonado por su público inmortal–
perdió la voz.

⁷ Traducción propia de: “...trying to follow the movements between history and History, historic memory and individual memory, immanence and transcendence, the visible and the

invisible, presence and absence, story and experience, orality and writing (reading).” (MARINIELLO & CISNEROS, 2005, p.173).

Aquel que se transformó
de ángel de la narración,
en organillero arrinconado o escarnecido,
fuera, en el umbral de la tierra de nadie.”
(WENDERS, 2003)

2. Carpas, Carruajes, Roulottes y Chiringuitos

A lo lejos, de fondo, por debajo del tren magnético, unos carruajes circenses subsisten en el lugar convertido en un descampado. Los carruajes estaban allí durante la filmación de la película. No estaba previsto que formaran parte del escenario, sin embargo, no molestaban. Al contrario; las *roulottes*, las carpas, o los puestos de venta ambulante, se presentan en la película continuamente dispersos por la ciudad de Berlín. En unas secuencias previas, la carpa de un circo presenta a Marion, una trapezista que, balanceándose en el interior de la lona iluminada por un foco, da la sensación de volar. La actriz Solveig Dommartin –por aquel entonces novia de Wim Wenders– no se dedicaba al circo, tuvo que aprender a utilizar el trapecio para que pudieran filmarse las imágenes. Al contrario de la escena de Curt, que mediante su rostro nos presenta sus pensamientos, la actriz representa un papel. Hay una interpretación que encarna una trapezista representando a una acróbata mediante el papel que desarrolla la actriz en el interior de la carpa. Esta dualidad entre lo representado y la veracidad de un sentimiento que expone la película, se da de otras maneras en la propia ciudad, también a través de sus arquitecturas que muestran lo efímero de los acontecimientos que suceden en sus espacios.

Tanto los carruajes como la roulotte, las carpas de circo, o los puestos de venta de alimentos en la calle que aparecen en la película, aluden a la ciudad como lugar periférico. Verlos desperdigados en solares, en las aceras, junto a un búnker de la segunda guerra mundial, frente a medianeras que atestiguan parcelas sin construir con paredes repletas de anuncios y muros llenos de grafitis, dan muestra de algunos indicios de una ciudad en desarrollo. Wim Wenders nos presenta estas estructuras transitorias, haciendo ver que Berlín dispone de objetos efímeros en su espacio urbano. En cierta manera, el solar donde se ubica una roulotte es un sitio escogido

para acampar y colonizar lugares descuidados. Son hechos que permiten dotar a estas parcelas de programas imprevistos, que, aunque sean improvisados dan legitimidad al lugar sitiado. Al fin y al cabo, los carruajes o las caravanas convierten una tierra de nadie en estancias que dan vida al espacio baldío.

La película *El cielo sobre Berlín* nos descubre estas situaciones en numerosas escenas (FIG. 3). Exteriorizan la dualidad tan característica de los suburbios, referidos, por un lado, a la transitoriedad de las carpas y, por otro, a la permanencia de unos habitantes por los edificios residenciales. Hay una doble mirada que hace al espectador participe del desdoblamiento de las capas que componen la ciudad. Nos presentan distintos modos de entender, sobre todo desde la duplicidad de presentar la mirada de los ángeles enfrentadas a las miradas de los ciudadanos. También, la película, es mostrada a color y en blanco y negro, haciendo de la ciudad una representación de lugares que cambian no solo porque la diversidad pueda mostrar y hacer ver las distinciones que presenta Berlín sino por las condiciones y consecuencias que supone esconder otras realidades. Este modo de mostrar la urbe nos distingue a sus habitantes en esa otra dualidad de habitar la calle o las viviendas, o mediante la confrontación entre los ciudadanos y los ángeles, que vislumbran en el espectador la capacidad de estos para escuchar pensamientos. Al fin y al cabo, muestra la crudeza de la metrópoli cuando la violencia y la nostalgia se juntan para hacer de ella un lugar deprimido. De algún modo, hace participe al espectador de la visibilidad y la invisibilidad que caracteriza a cualquier ciudad que, por otro lado, son el medio para hacer ver los dos lados de una cara que evidencia la ocultación de otra de ellas.⁸

Edificaciones consolidadas muestran las discrepancias con las edificaciones en tránsito a las que alude continuamente Wim Wenders. De un modo u otro, mediante los alojamientos, nos descubre la capacidad que tiene la ciudad para absorber y mostrar los diferentes modos de habitar. Al final, el tiempo del acontecimiento marcará el sentido de hacer visible numerosos rastros que coexisten en los bordes periféricos, entre la aparente oposición que supone considerar la transitoriedad de unos ciudadanos y la permanencia de otros. El tiempo de estos es el que hace, de la urbe, un lugar aún más cambiante en todos sus sentidos, capaz de dejar

⁸ “La frontera entre las dos mitades de Berlín era sinónimo de la frontera más vigilada y difícil del mundo.” Traducción propia de: “The border between the two halves of Berlin was

a synonym for the most guarded and difficult to cross border in the world.” (ARANDJELOVIC & BOGUNOVICH, 2014, p.7).



FIG. 3/ Fragmentos de la película *El cielo sobre Berlín* con roulottes, carpas, chiringuitos, carteles y grafitis en solares y muros abandonados de la misma ciudad.

Fuente: WENDERS, W. & HANDKE, P. (2003). *El cielo sobre Berlín* Barcelona: Filmax Home Video. DVD.

constantes huellas que transitan entre distintas condiciones. Esas huellas constituyen el lugar al que Josep Quetglas alude al habitar cuando dice:

“Une maison est une machine à habiter. Leída apresuradamente, la frase afirma que la casa es una máquina que sirve para habitar. Machine ¿Qué es una “máquina”? Es algo que existe en una actualidad sin progreso, una ley sin consciencia, que responde repitiendo idéntico gesto a cada nueva sollicitación, cuyo comportamiento solo conoce un posible cambio: la avería. Funciona o no funciona, pero cuando funciona está siempre en un eterno presente. ¿Y qué es por el contrario “habitar”? Walter Benjamin lo ha dejado escrito: habitar es dejar huellas, porque no se habita si no en el pasado, en la costumbre, en el reconocimiento de los lugares y las cosas. La diferencia entre un cuarto de hotel y cualquier habitación es, precisamente, la presencia de una memoria capaz de dar sentido a los objetos, los muebles, el deterioro, las manchas, con las imágenes que el habitante ha ido adquiriendo en su pasado, y asocia

a cada rincón. La habitación es el lugar de la memoria personal, de la presencia del pasado. “Máquina” y “habitar” son, pues, los términos diametralmente opuestos en un activismo amnésico y de una mirada pendiente del pasado ¿Nunca se encontrarán?, ¿es su escisión definitiva? No. Allí donde se resuelva su oposición, allí donde lleguen a coincidir a aquello podremos llamarle casa.” (QUETGLAS, 2009)

Allí donde se pueda resolver la dualidad entre lo permanente y lo perecedero, entre el ángel y el ciudadano, entre lo visible y lo invisible, entre lo que se presenta y se representa, o entre lo construido y lo destruido, quizás, allí, podremos pronunciar la palabra más difícil de pronunciar, la palabra que transmite la literatura o el cine que son capaces de conjugar en un mismo verbo lo exhibido y su opuesto. Así lo define Maurice Blanchot cuando dice:

“Escribir para morir. Morir para escribir, palabras que nos encierran en su exigencia circular, que nos obligan a partir de lo que queremos encontrar, a no buscar sino el punto de partida y hacer

así de ese punto un punto hacia el que sólo nos aproximamos alejándonos, pero que autorizan también esta esperanza: la de asir, la de hacer surgir el término donde se anuncia lo interminable.” (BLANCHOT, 1992, p.85).

Mientras, en esta dualidad, la palabra manifestará la necesidad de declamar el poema, por un lado, y la arquitectura establecerá su contenido en el espacio, por otro. Es el dilema que presenta Wim Wenders cuando nos muestra una ausencia de arquitectura, cuando nos descubre en la ciudad la necesitada presencia de los límites urbanos, aquellos que conformaban el trazado y el espacio de la ciudad. La enunciación que explique un lugar será una búsqueda, será un modo de intentar leer en el tiempo presente los rastros de justamente lo eliminado, de aquello que parece que no se pueda recuperar. De ahí que quede enfrentando la *Philharmonie* a la propia Potsdamer Platz como sucede posteriormente con la escena de Curt Bois. En el enfrentamiento se muestra la destrucción y la construcción como una paradoja que expone el sentido de su enfrentamiento: son contrapuestos para permanecer ocultas aquellas contradicciones que generan uno y otro o, más bien, que no son reveladas para mantener la permanente presencia de posturas enfrentadas.

3. La *Philharmonie* de Berlín. Entre Hans Scharoun, Wim Wenders y Peter Handke

Al igual que Wim Wenders –que plasma mediante la roulotte, los remolques y las carpas, el habitar transitorio en la ciudad– Hans Scharoun, con la *Philharmonie* de Berlín, entiende en cierta manera el sentido de un acontecimiento en el espacio urbano, “tomando como modelo la agrupación circular espontánea de oyentes alrededor de cualquier músico callejero” (GURIDI, 2008, p.690). Comprende el espacio como

lugar de reunión y lo plasma con contundencia en el proyecto⁹. Estas primeras ideas para la propuesta de la *Philharmonie*, debían conjugarse en los largos paseos que Scharoun y su colaborador Edgar Wisniewsky llevaban a cabo para ubicar el edificio “en un lugar al suroeste de la vieja Kemperplatz” (BENEDICTO, 2015, p.55), cerca de la iglesia St. Mathäus reconstruida tras la Segunda Guerra Mundial¹⁰. “El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes, es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza delante del mundo, delante de nuestra ciudad, delante de nosotros mismos.” (SOLÁ-MORALES, 1996, p.38). El sitio, entendido como un espacio marginado tras la barbarie, conceptuaba un entorno que, obviamente, influenciaría en la propuesta desde el exterior de la *Philharmonie* en el sentido de entender su figura desde el parecido a una carpa. No es casual que la película *El cielo sobre Berlín*, en un travelling que comienza con las hojas de los árboles temblorosas por el viento tras el vuelo de una bandada de pájaros, descienda desde el cielo hasta encuadrar a lo lejos el perfil de la *Philharmonie* (FIG. 9). La filmación del edificio se enfrenta a los carruajes de circo que se veían cuando Homer aparecía junto a Cassiel andando por la Potsdamer Platz sitiada, como se explica en párrafos anteriores. El travelling, tras mostrar fugazmente la *Philharmonie*, acaba filmándolos de nuevo. Homer, varado en esa tierra abandonada, trata de recuperar aquello que le fue extirpado desde “el peligro de ese estado de reflexión, de soledad, de observación, de ‘meditación’, (en el) que uno ya no puede brindarse a otra existencia, a otra persona” (HANDKE, 2003, p.36), donde “en esa dramática confrontación con la historia, hay más que una pista de una épica obra teatral de Brecht”¹¹ (ABBOTT, 2012, p.59).

El actor alemán, deambulando en una constante meditación sobre los rastros de la ciudad, transforma y recita el inicio de la Iliada de Homero¹², justamente en las imágenes que aparecían

⁹ Herbert von Karajan dirá: “De todos los proyectos presentados, uno parece sobresalir por encima de los demás, que se basa en el principio de que los artistas deberían estar en el centro.” Traducción propia de: “Of all the designs submitted, one seems to stand out above the others; which is founded on the principle that the performers should be in the middle.” (BLUNDELL, 1995, p. 177).

¹⁰ “El edificio de la *Philharmonie* se proyecta para el concurso en la Bundesallee, como anexo al Joachimsthalschen Gymnasium, un edificio de composición clásica, para después trasladarse ceca del Spree y del Centro de Congresos del arquitecto norteamericano Hugh Stubbins y seguir moviéndose por el Tiergarten, pasando por el Este de la iglesia de S. Mateo, Matthäikirche, y terminando en su posición actual al Norte de dicha iglesia.” (BENEDICTO, 2015, p.10).

¹¹ Traducción propia de: “In these dramatic confrontations with history, there is more than a hint of Brecht’s epic theatre.” (ABBOTT, 2012, p.59).

¹² “Hay una transformación del comienzo de la Iliada cuando en la película una voz en off dice: “Muéstrame musa, al pobre cantante inmortal que –abandonado por su público mortal– perdió la voz. Aquel que se transformó de ángel de la narración, en organillero arrinconado o escarnecido, fuera, en el umbral de la tierra de nadie.” Traducción propia de: “Homer sucht die Orte der Geschichte seiner Jugend. Dabei wandelt er den Anfang der Ilias ab: Nenne mir Muse den armen unsterblichen Sänger, der, von seinen sterblichen Zuhörern verlassen die Stimme verlor. Wie er vom Engel der Erzählung zum unbeachteten oder verlachten Leiermann drüben an der Schwelle zum Niemandsland wurde.” (BRAUN, 2019).

anteriormente tras sentarse en el sillón abandonado¹³. Homer nos presenta a Homero¹⁴, el primer ángel, el primer poeta. Es un ángel que se ha convertido en persona y durante sus paseos tratará de transmitir el sentimiento del juglar como necesidad para la humanidad.¹⁵ Homer, sin embargo, en su deambular por los límites de la ciudad nos descubre la carencia del poema. Ante la ausencia de sentimientos, ante la pérdida de la sensibilidad en el espacio cuando este es desahuciado, desde la profundidad de la poesía, nos presenta la esencia más vital de ella cuando una búsqueda no es escuchada¹⁶, cuando él no puede ser escuchado.¹⁷ El personaje se muestra como un vagabundo ante la necesidad de pronunciar el primer poema allí donde el espacio se encuentra entre lo construido y lo destruido.

La imagen de la *Philharmonie* que aparecía antes de volver a mostrar a Homer está tomada desde la Potsdamer Platz. Se muestra como edificio enfrentado a la plaza sitiada. Presenta el edificio relacionándolo con la carpa no por su parecido formal sino por el lugar donde se ubican las carpas circenses. Al situarse en el mismo espacio, entre muebles abandonados rodeados de hierbas que crecen en descampados junto a muros

ruinosos y pintadas propias de los improductivos límites de la ciudad, uno y otro son relacionados. Su figura, a contraluz, podría pasar por un circo (Figs 9 y 10). Sin embargo, la *Philharmonie* no es una lona montada de forma provisional; pero, si al mirar desde el exterior nos lo recuerda, es posible que nos plantee recordar el lugar donde se ubican y nos lleve a recordar lugares periféricos y solares abandonados también hoy en día. Algunas citas sobre el edificio lo refieren a la carpa como tal, incluso Hans Scharoun lo describe como una tienda de campaña¹⁸, como una figura que acaba siendo parte del paisaje en el horizonte. De alguna manera, ver la *Philharmonie* nos permite leer el edificio como un rastro, en un sentido conceptualizado a la desolación de la ciudad de Berlín durante algo más de 40 años. Wenders decía cuando filmaba la película:

“Berlín está tan dividido como nuestro mundo, como nuestro tiempo, como hombres 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” (WENDERS, 2003).¹⁹

¹³ “El hombre de Potsdamerplatz sigue la tradición épica del hombre de la Iliada y la Odissea al invocar a las musas. La innovación en la tradición épica afirma la posición de ser el cantante portador de la memoria de la comunidad asumiendo que no estaba allí.” Traducción propia de: “the homer of potsdamerplatz follows the epic tradition of the homer of the iliad and the odyssey by invoking the muses. invocation in the epic tradition affirms the singer’s position to be a carrier of the memory of the community on the assumption that the singer was not there.” (BORDO, 2008, p.107).

¹⁴ Wim Wender hace alusión a Homero, presentado por Curt Bois en su papel de Homer, de ahí el nombre. (BRAUN, 2019).

¹⁵ Esta cuestión de los ángeles que se convierten en personas, la película lo manifiesta con otros personajes. Peter Falk, en su papel de actor cinematográfico, era un antiguo ángel ahora convertido. También Daniel. El ángel protagonizado por Bruno Ganz expone su ansia por convertirse en un mortal al enamorarse de la trapezista –cuestión paradójicamente humana–. Este deseo, curiosamente, lo consigue despertando en el límite de dos ciudades enfrentadas. En la película, la transformación se hace en lugar fronterizo, junto al muro, mostrando esa necesidad de los ángeles de convertirse en personas cuando un lugar es sitiado o, más bien, muestran la necesidad de la humanidad por sentirse arropada con los sentimientos de un ángel en una tierra de nadie. Wenders, en alusión a esta necesidad que tenemos las personas por la existencia de los ángeles, dice: “Por no hablar de «El cielo sobre Berlín»... Es todavía una especie de misterio para mí, saber de dónde vienen. Debo haber recibido mucha ayuda de los ángeles que invocábamos.” (ARMADA, 2014).

¹⁶ “Homer, a diferencia de los ángeles, no es un Flaneur vertical, sino un explorador horizontal, que busca el tiempo perdido, “narrador, auditor, sonda” para las personas que no lo escuchan.” Traducción propia de: “Homer ist, anders als die Engel, kein vertikaler Flaneur, sondern ein horizontaler Erinnerungsforscher, auf der Suche nach der verlorenen Zeit, „Erzähler, Vorsänger, Tonangeber“ für die Menschen, die ihn aber nicht hören.” (BRAUN, 2019, p.6).

¹⁷ “Todo nos lleva en una misma dirección: *si la verdad del hombre es pensada como su coincidencia consigo mismo* (o, en otras palabras, su identidad), *y puesto que la autoexploración nunca dejará de arrojar un saldo negativo* (falta de coincidencia, falta de identidad), *la intimidad siempre será experimentada como pecado y como maldición* (de los que hay que «liberarse» mediante la confesión), *como falta y como culpa*, dejando aparte que la responsabilidad última de esta culpa haya de recaer sobre la falsaria sociedad que nos obliga a declinar de nuestra identidad o sobre nosotros mismos que, como pecadores, nos apartamos del camino recto seducidos por mezquinos intereses de «brillo social».” (PARDO, 1996, p. 135).

¹⁸ “La cubierta, parecida a una tienda de campaña, encuentra este ‘paisaje’ como un ‘paisaje celeste’.” Traducción propia de: “The ceiling, resembling a tent, encounters this ‘landscape’ like a ‘skyscape’.” (BLUNDELL, 1995, p. 178).

¹⁹ “En la lógica de las imágenes, Wenders cita tres frases cortas de Heiner Müller que, según él, revelan el significado de la película: “Berlín es lo máximo. Todo lo demás es prehistoria. Si la historia ocurre, comenzará en Berlín.” “Más un SITIO que una CIUDAD”, Berlín es el lugar de la coexistencia para todo lo que es diferente y está separado bajo el mismo cielo, como la película misma (...) es el lugar de convivencia para los diferentes (y a menudo opuestos) términos de un cuestionamiento que persigue al cine en general y a Wenders en particular.” (MARINIELLO & CISNEROS, 2005). Traducción propia de: “In The Logic of Images Wenders cites three short phrases by Heiner Müller that he claims reveal the film’s meaning: Berlin is the ultimate. Everything else is prehistory. If history occurs, it will begin in Berlin. More a SITE than a CITY. (74), Berlin is the place of coexistence for everything that is different and separate under the same sky,8 just as the film itself (...) is the place of coexistence for the different (and often opposed) terms of a questioning that haunts film in general and Wenders in particular.” (MARINIELLO & CISNEROS, 2005).

Sin embargo, estas afecciones de la construcción de un edificio visto en una película o vivido en la realidad desde experiencias sensibles, es algo tan diferenciado que para pasar al interior de la *Philharmonie* cabría citar al propio Wenders en alusión a la diferencia, entre la mirada a una película de cine y la experiencia de entrar en la arquitectura:

“En todo lo que se edifica y se construye se ha de vivir realmente, mientras que en el cine nada más que se plantean interrogantes que de tanto en tanto se contestan. En arquitectura, la pregunta y la respuesta forman una unidad, donde, puede ser, la respuesta sea una y «para toda la vida». En el cine, gracias a Dios, no es este el caso, podemos salir cuando queramos, Sin embargo, de una casa, una vez construida, la gente ya no puede escapar. Y en la ciudad, una vez estructurada ya sea de una u otra manera, hay cientos de miles de personas que se encuentran atrapadas y que ya no pueden salir. Naturalmente que se vive de una manera muy diferente desde la arquitectura que desde el cine.” (WENDERS & al., 1988)

Esta dualidad sobre las distintas posibilidades de concebir el espacio de la ciudad es la que nos hace ver los enfrentamientos de diferentes concepciones que, por otro lado, nos posiciona también desde una contemplación cargada de incertidumbre, lejos de la concepción del urbanismo controlado y establecido desde un posicionamiento moderno capaz de dar entender su visión del mundo.

“La imaginación romántica que pervive en nuestra sensibilidad contemporánea se nutre de recuerdos y de expectativas. Extranjeros en nuestra patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como un reflejo de su misma inseguridad, de su vagabundeo por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor y de su inseguridad, pero también una expectativa del otro, del alternativo, el utópico, el porvenir. Odo Marquand ha caracterizado la situación actual como la época de la extrañeza ante el mundo”. (SOLÁ-MORALES, 1996, p.39).

Ante esta extrañeza, el presente trabajo de investigación trata de enfrentar, desde la concreción de distintos espacios de la ciudad, diferentes imágenes según sus intencionalidades, y desde el entendimiento y la capacidad para transmitir los modos de entenderlas con la destreza que cada uno pueda hacer mental o visualmente. Las confrontaciones entre distintas disciplinas son las que nos permiten desde posiciones concretas ver cómo una imagen retratada mediante el cine puede vincularse con la imagen vivida y experimentada, no como

divergencias sino como distancias que tratan de concebir la ciudad desde, aunque parezca contradictorio, un acercamiento de posiciones. Justamente, desde estos ámbitos diferenciados que nos llevan a concebir la ciudad ya no desde una única posición complaciente sino desde la complejidad, somos capaces de entender posiciones intelectuales que plantean nuevas dudas. Desde ahí podemos entender el espacio desde miradas distintas, transmitidas a través del cine, la escritura y la arquitectura.

4. El Foyer de la *Philharmonie* de Berlín

En el momento que se accede a la *Philharmonie* desde la puerta que da al *Tiergarten* (FIG. 4), la escena que uno se encuentra es la de un espacio que te dirige hacia el centro del edificio, hacia el vestíbulo. Al pasar las taquillas y la guardarropía que se ubican junto a la entrada y dejando las escaleras que quedan a la derecha, se tiende a adentrarse hacia el foyer, en un recorrido que lleva a ubicarse por debajo de la orquesta del auditorio y las gradas principales (FIG. 5). En el movimiento, en la medida que uno se desplaza, las aristas de las jácenas y los soportes van quedando atrás junto a algunos tramos de escaleras que se cruzan por encima de las cabezas hasta el momento de irrumpir en el espacio principal del foyer. Desde la entrada, esta parte, se vislumbra a lo lejos iluminada con la luz de las decenas de lámparas del techo inclinado. Desde que accedemos, este espacio, se va presentando a medida que uno avanza, y en el recorrido van sucediéndose fragmentos conformados por las aristas que definen los paramentos interiores. Una detrás de otra, hasta que se llega al vestíbulo, la sucesión de figuras se nos presenta de forma aleatoria. La cantidad de fragmentos, que se superponen, van a ir relacionando los elementos que conforman su delimitación. El fondo del foyer y la sucesión de perfiles que sobrevienen uno detrás de otro, generan un modo de sentir los límites del espacio antes de llegar. En el recorrido desde la entrada, a pesar de que cada vez estemos más cerca, y aunque parezca contradictorio, da la sensación que el foyer se aleje, como si se expandiera el espacio por la sucesión de fragmentos que nos esconden los fondos. De la misma manera que desde la entrada se percibían unos finales que invitaban a invadirlos, una vez notamos que estamos en el vestíbulo principal se nos presentan otros, justo por debajo del auditorio. La aparición de nuevas escaleras y el final de los forjados de la planta primera, que conforman los corredores de acceso a la sala de audición, permiten



FIG. 4/ **Entrada a la Philharmonie desde el Tiergarten.**

Fuente: Archivo Carlos BARBERÁ PASTOR.



FIG. 5/ **Foyer de la Philharmonie por debajo de la orquesta y las gradas principales del auditorio.**

Fuente: Archivo Carlos BARBERÁ PASTOR.

percibir otros fondos de un espacio que se prolonga por numerosos recovecos entre escalones, aristas, perfiles del techo, vanos, y puertas. Estas, nos muestran la continuidad que marca el espacio hacia la sala de conciertos.

“Los espacios de escucha son parte de culturas distintivas de percepción que son específicas geográfica e históricamente, por lo que nos piden que miremos más de cerca las historiografías interconectadas del cuerpo; el reino perceptivo; y las tecnologías, políticas e historias involucradas en la creación de tales espacios” (JASPER, 2019, p. 5).²⁰

El movimiento que se genera, mediante las escaleras y los corredores de las plantas superiores, inician un recorrido en vertical, en sentido centrífugo, y alrededor y por debajo del auditorio, originado en la planta baja hasta llegar a las distintas puertas de acceso de la sala de audición. La circulación que establece la trayectoria que marca cada escalera lleva a acercarse a los límites perimetrales. Los itinerarios succionan al ciudadano hacia los bordes. Mirando los planos, si nos fijamos en el recinto del vestíbulo y viendo las plantas progresivamente en cotas superiores (FIG. 6), la dirección que adoptan las escaleras es hacia el exterior del edificio. Marcan una dirección hacia el límite definido por el muro interior y el techo, en un movimiento en vertical

generado por los escalones y en horizontal por los corredores. La trayectoria que sigue el espacio incita al ocupante a acercarse al borde, prácticamente a tocarlo, a rozarlo, durante un recorrido que es el que uno hace para acceder a la sala de conciertos.

Queda evidente, viendo las plantas dibujadas, que las escaleras quedan relegadas al perímetro del edificio en los niveles superiores. A medida que vamos subiendo, en los planos se ve cómo el foyer va desapareciendo hasta convertirse todo el recinto interior en la sala de audición, con salientes que son justamente las cajas de las escaleras. La direccionalidad del movimiento es hacia el exterior, expulsa al visitante hacia la periferia en las últimas plantas, donde se puede ver que las escaleras se encuentran fuera del perímetro del auditorio. El cambio más rotundo de la percepción espacial se encuentra, justamente, en el momento de entrar al auditorio, al pasar la pequeña puerta desde la zona del vestíbulo donde el espacio de la sala de audición embiste al oyente con mucha intensidad.

Por otro lado, en el segundo nivel, la pasarela que conecta los dos lados del edificio, el de la entrada y su contrario, posibilita atravesar el espacio de un lado a otro a una cota distinta

²⁰ Traducción propia de: “Listening spaces are part of distinctive cultures of perception that are geographically and historically specific, thus asking us to look more closely at

the interconnected historiographies of the body; the perceptual realm; and the technologies, politics, and histories involved in the making of such spaces.” (JASPER, 2019, p. 5).

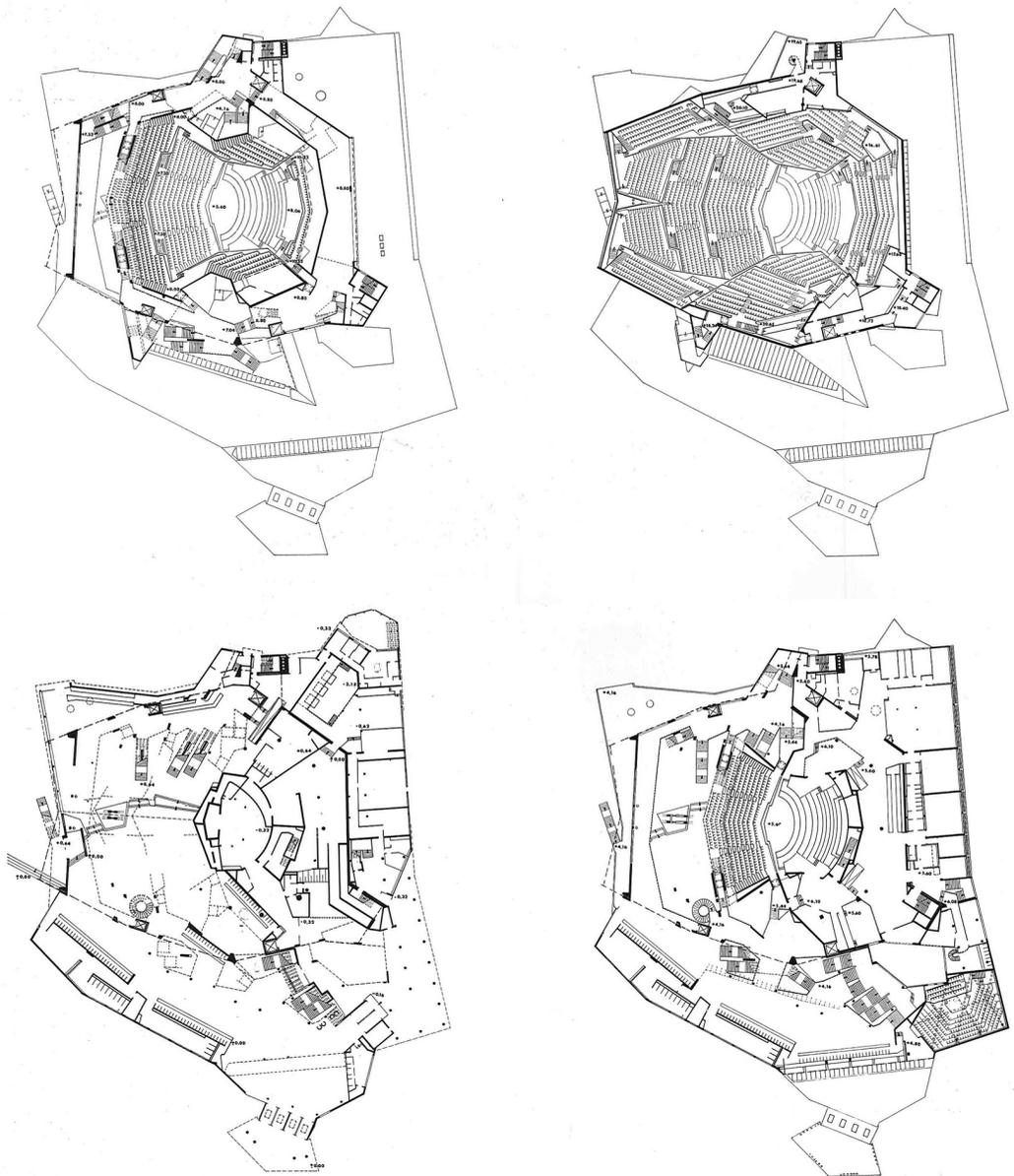


FIG. 6/ Plantas de la *Philharmonie* de Berlín. Las plantas inferiores, en la parte de abajo, y las plantas superiores de acceso a la sala auditorio.

Fuente: BLUNDELL, P. (1995). *Hans Scharoun*, New York: PHAIDON. P. 180.

del suelo de la planta baja. Esto permite una circulación perimetral con vistas hacia el vestíbulo a doble altura y hacia la ciudad de Berlín, mediante los huecos y entradas de luz que se ubican en dirección al Reichstag y la puerta de Brandenburgo. Este sistema de conectar el espacio entre un lado y otro no solo crea una corriente de personas entre las dos partes del eje longitudinal del auditorio, sino que, además,

acentúa una dirección del movimiento hacia los bordes, acercando de nuevo al ocupante hacia los límites. El carácter centrífugo de los recorridos lleva a las personas a situarse literalmente en uno de los extremos del espacio (FIG. 7), acentuando la relación del visitante con las paredes y el techo, cuestión que lleva a presentarnos la condición más significativa del movimiento que genera el foyer.



FIG. 7/ Corredor y pasarela por encima del Foyer principal con el público sentado en el borde durante el descanso del concierto.

Fuente: Archivo Carlos BARBERÁ PASTOR.

La exterioridad²¹ del lugar es el límite del espacio, es exterior a nuestro cuerpo cuando recorremos el interior del vestíbulo. Mediante el movimiento, las circulaciones que nos llevan a acercarnos al límite, nos permiten presenciar la forma espacial. Las piezas, como parcialidades que vemos en la medida que nos distanciamos del suelo de la planta baja, penetran en el interior de nuestro cerebro a través de la percepción visual y nos permiten poder comprobar que no pueden identificarse unidades. Estas divisiones que delimitan el espacio fragmentan el interior del foyer de tal manera que no sólo vamos a percibir que este se define por pedazos, sino que, al no poder identificar ninguna entidad espacial, uno, tiende a construir el espacio desde las fracciones que lo conforman. Esta cuestión se puede también concebir a partir de las distancias. Durante el movimiento van a variar constantemente. En todo momento las piezas enfatizan la separación que hay entre ellas y también con uno mismo.

Evidencian una longitud, una división, una diferencia... El ocupante se aproxima o aleja constantemente de los límites que definen el espacio del foyer. Esto, lleva justamente a advertir que las piezas son ajenas, están distanciadas según la posición que uno tenga con ellas. Llegar hasta los límites no es fusionarse con ellos, sino más bien es notar que existe una separación. Cómo uno puede llegar realmente a concebir esto que comentamos es recorriendo el lugar: la figura de un pilar se va a desplazar por delante de todo lo que le rodea, y en ese movimiento, cada instante, va a permitir percibir cómo se alteran. Las imágenes que vamos a ir conformando en cada fracción de tiempo nos van a proporcionar distinguir su condición por el hecho de ver cómo los límites van cambiando. Deja de ser algo inmóvil para convertirse en una serie de piezas que giran y se mueven sobre si mismas. Es un delirio que nos lleva no solo a relacionar piezas sino también arquitecturas.

²¹ "Todo esto tiene que ver con esa exigencia primera que, según hemos señalado, debe ponernos en condiciones de formular la pregunta acerca del espacio, es decir, sentir el espacio como la urgencia de una cuestión que nos es aberrantemente cercana, una cuestión a la que no es preciso llegar, sino en la que estamos ya desde antes. Pero, como

hemos visto, en el simple desarrollo de esa cuestión el espacio se aparece al mismo tiempo como algo cabalmente extraño, ajeno, *unheimlich*, porque designa un lugar del que está ausente el sujeto que nosotros cartesianamente, pensamos ser." (PARDO, 1992, p.19).

5. Entre la *Philharmonie* de Berlín y la Potsdamer Platz

El hecho de recorrer el espacio y percibir cómo se transforma el límite supone descifrar, caracterizar, relacionar y concebir un lugar desde los acontecimientos que supone comprender una propuesta de arquitectura, justamente, en el sitio donde el espacio urbano de la ciudad ha sido devastado y mantenido como solar hasta después del final de la guerra fría. La *Philharmonie*, además de concebir un espacio para la cultura, supone concebir una necesidad por entablar una memoria reveladora, teniendo en cuenta el alejamiento que supone evidenciar que el lugar de los alrededores a la Potsdamer Platz han sido olvidados "porque los grupos que conservan sus recuerdos han desaparecido" (HALBWACHS, 2004, p. 84), de ahí también que la entrada se encuentre hacia una parte sin edificar, el Tiergarten, ubicándose desde una intencionalidad por separarse de la ciudad para entablar nuevas relaciones en su espacio interior. Que el foyer sea un lugar conformado para recorrerlo acentúa una de las características más relevantes, ya que va a ser cada cual quien confeccione el espacio desde el movimiento. Percibirlo, referirlo a un tiempo de la experiencia en la arquitectura, caracteriza el sentido de establecer nexos desde la paradoja de ubicarse en un espacio arruinado si atendemos a la concepción de un sistema fronterizo existente en el exterior en el momento que es construida la *Philharmonie*. Esta condición, el hecho de enfrentarse al espacio urbano destruido, vacío y deshabitado²², a través del espacio del vestíbulo de la *Philharmonie*, caracteriza una intencionalidad referida a la percepción y la experiencia como medida para concebir la ciudad. Trata de resolver la oposición y el enfrentamiento de un espacio público destruido, con el espacio público construido, cuando es tratado desde una intencionalidad de percibir los límites. Porque la necesidad de entender el límite a partir de la destrucción de las edificaciones en la propia ciudad, es comprendido, también hoy en día, como la necesidad por establecer un nuevo espacio. Este debe ser elaborado desde la capacidad de

vincular disciplinas que muestran acercamientos de pensamientos tan diferenciados y distanciados como la obra de Scharoun, Wenders y Handke.

Es la razón de un lugar, que ha de ser entendido no solo desde la controversia que supone concebir el límite del vestíbulo de la *Philharmonie* respecto al espacio de la Potsdamer Platz o la Leipziger Platz (Figs. 8, 9 y 10), donde las dos plazas celebran su reconstrucción mediante la recuperación del antiguo trazado, sino desde las relaciones que pueden llevar a plantear unos nuevos modos de entender. Mediante el conocimiento de lo que es, al que únicamente llegamos mediante la razón²³, el ciudadano puede construir ese nuevo espacio en las periferias, en lugares fronterizos, en los límites de cualquier ciudad. Es el momento de repensar nuevos programas para la arquitectura que permitan habitar las fronteras mediante la creación de vínculos entre culturas, sociedades, economías, políticas..., donde

"la afección es lo que hace posible la manifestación; lo que hemos llamado «cosas disímiles» no son sino diferencias, distancias, las distancias que (ahora, en la fase cósmica) permiten distinguir unas cosas compuestas de otras." (PARDO, 1992, p.314)

El vestíbulo de la *Philharmonie*, mediante la presencia de un lugar que plantea no poder ver los límites desde un único punto de vista, que exige conceptualarlo mediante el movimiento y la capacidad para ver no desde posiciones únicamente fijas, sino también según la posición que adopte su ocupante, hace ver la concepción del espacio desde quien recorre el lugar. El planteamiento lleva a poder cambiar de sitio los fragmentos que vemos y permite concebir que una pieza, que se ubicaba en un sitio y ahora se ubica en otro, pueda cambiar según los puntos de vista para presenciar una comparación y un distanciamiento. Concebir que las cosas que nos rodean pueden plantearse por uno mismo desde el sentido de ubicarse entre fragmentos, parece referirse a una posibilidad muy contemporánea sobre la construcción de un entendimiento

²² "Con la construcción del muro, los espacios que alguna vez fueron el corazón de la ciudad, especialmente las plazas Pariser y Potsdamer diseñados por Gerlach se volvieron completamente vacíos e inactivos. Berlín Este y Oeste en la era del "Muro de la Vergüenza" que duró 28 años, terminó el 9 de noviembre de 1989, cuando fue destruido con un inmenso apoyo público y siguiendo el acuerdo de las autoridades de Alemania occidental y oriental." Traducción propia de: "With the construction of the wall, spaces that once were the heart of the city, especially the Pariser and Potsdamer Squares designed by Gerlach became completely idle and inactive. East & West Berlin The "Wall of Shame" era that

lasted for 28 years, ended on November 9th, 1989 when the wall was destroyed with an immense public support, following the agreement of the Western and Eastern German authorities." (TURAN & DINCER, 2018, p. 215).

²³ Y a ese tipo de conocimiento "llegamos, es decir, no estamos nunca de entrada instalados en él. Cuando llegamos, entonces, y por seguir hablando en los términos de Spinoza, conocemos el espacio, la extensión, en su aspecto puramente inteligible, conocemos en suma la esencia de la sustancia o, dicho más claramente, conocemos el ser de lo que es, alcanzamos a comprender su sentido y su verdad." (PARDO, 1991 p. 106).



FIG. 8/ La Leipziger Platz desde la Potsdamer Platz, ambas reconstruidas.

Fuente: Archivo Carlos BARBERÁ PASTOR.



FIG. 9/ Perfil de la *Philharmonie* en la película *El cielo sobre Berlín* desde la Potsdamer Platz.

Fuente: WENDERS, W. & HANDKE, P. (2003). *El cielo sobre Berlín*
Barcelona: Filmax Home Video. DVD.



FIG. 10/ Perfil de la *Philharmonie* desde la Potsdamer Platz.

Fuente: Archivo Carlos BARBERÁ PASTOR.

arquitectónico, el entendimiento de aquello que no viene dado exclusivamente por la historia, al nunca acabar de expresarse en su totalidad. Por tanto, en este sentido, cabe la posibilidad de conformar una memoria que no venga dada únicamente por los acontecimientos del pasado que continuamente parecen repetirse, sino, más bien, por una conjunción de sentimientos y sensibilidades, memoria e intelectualidad, que permiten

construir nuevas realidades desde la arquitectura. El foyer es hoy un planteamiento que, aunque tenga el fundamento de una reconstrucción de la ciudad, nos acerca al límite y nos hace ver la realidad de lo periférico. Es una periferia que, como acuña Solá-Morales en su *Terrain Vague*, contiene lo social, lo psicológico, lo sensible, lo filosófico, lo político, lo cultural, lo antropológico, ...lo humano; el de las distintas maneras de

ver y de enfrentarse al espacio. La literatura de Handke, el cine de Wenders o la arquitectura de Scharoun son ejemplos por transcribir hechos en los que unos se nutren de otros, no como subjetividades por estar cargados de poéticas, sino desde el acontecimiento concreto, que, aunque queden como hechos efímeros que desaparecen como si de carpas circenses se trataran, de algún modo son parte de la configuración espacial, perduran como hechos sucedidos en instantes que constituyen una memoria encargada de romper con la intencionalidad de unos pocos por mantener una historia que se repite, la de la barbarie. Son un marco cultural que define un estado de entendimiento que sirve para una reconstrucción de sentimientos, justamente cuando han tratado de ser olvidados tras la violencia. Poder relacionar el cine de Wenders con la literatura de Handke o la arquitectura de Scharoun es una manera de entablar una concepción de la ciudad desde situaciones concretas, que aunque sean fragmentos distanciados tienen el carácter de formar parte del conocimiento más puro de la ciudad de Berlín —como el que muestra Curt Bois sin una representación de los pensamientos—, donde “la arquitectura o el urbanismo de entretenimiento: (el de) dejar rastros del pasado como «entretenimiento» o por vergüenza” (WENDERS, 2005, p.131) acaban empujando un modo de entender la ciudad, y que justamente, a través de estas obras, la intención no es para “escapar del mundo, sino para remitirnos a él” (WENDERS, 2005, p.133) desde un fundamento y planteamiento desde los hechos que se dan en la ciudad.

Concebir los límites como exterioridad es plantear dar forma al espacio mediante la partición, donde los fragmentos son puestos en relación para una nueva construcción de los límites en relación con el mundo. Es construir un espacio de pedazos y fragmentos que definan a quienes habitan las periferias, que tengan en cuenta al tiritero, a la gitana, al payaso, al negro, a la prostituta, al transexual, al feminista, al inmigrante... a quienes ocupan las periferias y los extremos, y, por tanto, de otro modo, también a los extremistas. En este nuevo caso, serán las particiones el medio para permitir definir ese espacio que pueda ser construido por quien ocupa la periferia y donde poder hacer coincidir, ya no solo las oposiciones, sino más bien las divergencias. Todo ello a pesar de que: “en algún lugar situado entre medias de ambas aceras —ese lugar que ahora parece haber sido arrollado por el tráfico— tenía sentido lo que hasta ahora habíamos llamado “política”. Y para eso, honradamente, no creo que ni los de una acera ni los de la otra, ni los viejos filósofos ni los nuevos, tengan alternativas.” (PARDO, 2013, p.405).

6. Bibliografía

- ARANDJELOVIC, B. & BOGUNOVICH, D. (2014): City profile: Berlin. *Cities*, 37, 1-26. Doi:[10.1016/j.cities.2013.10.007](https://doi.org/10.1016/j.cities.2013.10.007). Retrieved from www.scopus.com
- ARMADA, A. (2014): Wim wenders: «As a photographer, I am alone and I seek the truth in the picture». [Wim Wenders: «Como fotógrafo soy un solitario y busco la verdad en la imagen»] *Revista De Occidente*, (393), 115-125. Retrieved from www.scopus.com
- ABBOTT, S. (2012): Peter Handke and the Language of War. PAJ: *A Journal of Performance and Art*, May 2012 (54) 56-60. Retrieved from www.scopus.com
- BENEDICTO, A. (2015): *Staatsbibliothek zu Berlin*. Un espacio para la democracia. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.
- BLUNDELL, P. (1995): *Hans Scharoun*, New York: Phaidon.
- BRAUN, M. (2019): *Der Engel der Erzählung Wim Wenders Der Himmel über Berlin*, <https://www.medienobservationen.de/pdf/20190204braun.pdf>
- BORDO, J. (2008): The homer of potsdamerplatz - walter benjamin in wim wenders's sky over Berlin/ Wings of desire, a critical topography. *Images*, 2(1), 86-109. Doi:[10.1163/187180008X408618](https://doi.org/10.1163/187180008X408618) Retrieved from www.scopus.com
- DE MAIO, F. (2013): The green hills of rubble in black and white. Paper presented at the *WIT Transactions on the Built Environment*, 131 531-541. Doi:[10.2495/STR130441](https://doi.org/10.2495/STR130441) Retrieved from www.scopus.com
- GARCÍA, C. (2000): *Berlín - Potsdamer Platz. Metrópoli y arquitectura en transición*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GURIDI, R. (2008): *Habitar la noche. Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del tercer Reich*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- HALBWACHS, M. (2004): *La memoria colectiva*: Zaragoza. Prensa universitarias de Zaragoza.
- HANDKE, P. (2003): *El peso del mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- JASPER, S. (2019): *Acoustic Ecologies: Architecture, Nature, and Modernist Experimentation in West Berlin*. [version electronica de Scopus]. Doi:[10.1080/24694452.2019.1673143](https://doi.org/10.1080/24694452.2019.1673143). Retrieved from www.scopus.com
- MARINIELLO, S. & CISNEROS, J. (2005): *Experience and memory in the films of Wim Wenders. Sub-Stance*, 34(1), 159-179. Doi:[10.1353/sub.2005.0010](https://doi.org/10.1353/sub.2005.0010). Retrieved from www.scopus.com
- MÁRQUEZ-BALLESTEROS & M. J., PURKISS, J. B. & GARCÍA-MORENO, A. E. (2016): *A(T)Las of desire. berlin and the city of the forgotten places. [A(T)Las del Deseo. Berlín y la ciudad de los lugares olvidados]* *Atalante*, 2016 (22), 155-166. Retrieved from www.scopus.com
- MÁRQUEZ, M. J. (2012): *Los lugares olvidados. El cielo sobre Berlín, itinerarios de una ciudad en transformación 1987-2012*. Tesis doctoral. Escuela Técnica

- Superior de Arquitectura de Málaga. (También de su tesis doctoral)
- SOLÁ-MORALES, I. DE (1996): Terrain Vague. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 1996 (212). 34-43. <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/234000/337383>
- PARDO, J. L. (1991): *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (1992): *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.
- (1996): *La Intimidación*. Valencia: Pre-textos.
- (2013): "Communism", he said. ["Comunismo", dijo él] *Isegoria*, 49, 397-405. Doi:[10.3989/isegoria.2013.049.02](https://doi.org/10.3989/isegoria.2013.049.02). Retrieved from www.scopus.com
- QUETGLAS, J. (2009): *Les Heures Claires*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques.
- TURAN, C. & DINCER, E. (2018): *Public places from past to future, berlin: Pariser platz & potsdamer platz istanbul taksim republican square examples*. *Civil Engineering and Architecture*, 6(4), 212-226. Doi:[10.13189/cea.2018.060404](https://doi.org/10.13189/cea.2018.060404). Retrieved from www.scopus.com
- WENDERS, W. (2005): *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.
- & KOLLHOFF, H. (1988): La Ciutat. Conversa entre Wim Wenders y Hans Kollhoff. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 1988 (177), 44-79. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/546509>
- & HANDKE, P. (2003): *El cielo sobre Berlín*. Barcelona: Filmax Home Video. DVD.