

velas populares de aventuras, muy admirado por Hitler.) Un año después realiza un extensísimo documental-entrevista: *Winifred Wagner*; era una exploración de los hitos germanos según los encarnaba Richard Wagner, a través del testimonio de su nieta. Y en 1976 inicia el *Hitler*, otra ordalía gigantesca, wagneriana hasta en su uso del *Leitmotiv* en el montaje. Dura siete horas en sus cuatro partes. Pero no debe extrañar esta extensión desmesurada: fue producida originariamente para la televisión...

El tema, naturalmente, es el ascenso y destrucción del dictador nazi, pero también una interrogación sobre sus orígenes, sobre los sueños alemanes de poder y la violencia que han engendrado. Y sobre todo su herencia, como especifica suficientemente el título de su última parte: «Nosotros, los hijos del infierno». Una síntesis que acompañó su estreno también describe su propósito: «Filme no porno, no *underground*, no de entretenimiento, no documental, no de crítica social, no hollywoodiense, no de horror, sino un viaje hacia la noche, ascenso infernal al paraíso perdido, a nosotros mismos. La misteriosa representación de una danza de la muerte histórica en el estudio en negro de nuestra fantasía, ascética lamentación por el fin de una época, por los millones de muertos...».

«En otros tiempos alguien lo habría llamado epopeya, poema, réquiem, oratorio: un intento de encontrar una nueva identidad germana a través de un filme. Y también sobre la herencia de Hitler en nuestro mundo actual, sobre la victoria infernal de la democracia cuantitativa, sobre la paz de la melancolía y la tesis de que Hitler sólo puede ser vencido por Richard Wagner. El juicio final de nuestro mundo ante Hitler, quien, en lugar de Cristo, plantea la pregunta: ¿Qué habéis hecho después de mí con vuestra libertad? Y además de todo esto el filme es un angustioso intento didáctico para que, al menos, sea capaz de lamentar. Lo que ha quedado es el silencio de la melancolía.»

Sin duda, este «Apocalipsis ayer» no se parece demasiado a ninguna clasificación genérica, aunque si a algo puede acercarse es a una fantástica representación del mundo y la muerte a través de una diabólica parábola épico-guignolesca. Y aquí también se comprueba que Syberberg, para encarar su cósmica caída de los dioses, ha encontrado su propia forma necesaria. No hay «actuación» en su forma habitual, pues los actores están divididos entre los narradores que comentan sus testimonios (éstos pueden ser «actuales», los jóvenes hijos del infierno, o representados, como el «valet» de Hitler o el director de Turismo de Berchtesgaden) y los maniqués o títeres, que representan a Hitler, Bormann, Goering, Himmler...

La decoración es también irrealista, teatral o circense, «Kitsch» o

surreal. A veces, los largos monólogos tienen un fondo fotográfico: ante enormes ampliaciones de la Cancillería, el ayuda de cámara de Hitler refleja detalles de su vida privada; en la última parte el narrador reflexiona sobre aquél, mientras se superponen al fondo proyecciones de noticiarios de la época nazi y documentos sonoros.

Una idea de esta peculiar *mise en scène* puede darse mediante este fragmento de «El fin de un cuento de invierno» (parte 3): «una serie de escenas muestran la casa de Hitler en Obersalzberg, desde su ascensión a su final destrucción. Se escuchan las voces grabadas de Goebbels y luego de Hitler. Un admirador de éste (Peter Kern), frente a las estructuras aún en pie del Obersalzberg, reflexiona como si él hubiera sido un servidor de Hitler. Vaga entre las ruinas relatando anécdotas de su vida con aquél, mientras, al fondo, se escuchan por la radio los partes de guerra de los lejanos y vencidos frentes del ejército alemán. Finalmente se sienta a una mesa en la terraza cubierta de hierbajos de la casa. De su transistor llegan los sonidos del pasado nazi, mientras él come y chismorrea sobre la vida privada del Führer. Su monólogo termina en lágrimas sobre los acordes del viejo himno germano».

En otra secuencia puede verse: «contra un cartelón pintado de la casa Wahnfried, en Bayreuth, un hombre expone su plan para adquirir el poder absoluto. Maniqués en pie, con el uniforme nazi, mientras se oye una recitación del manifiesto futurista... Aparece Hitler, vestido de romano, alzándose del sepulcro de Richard Wagner. En un largo monólogo, Heinz Schubert, en el papel de Hitler, describe cómo extrajo su fuerza de las circunstancias e ironías históricas y sociales, de la industria, de los intelectuales, del comunismo soviético, de la burguesía, de los países extranjeros y de los propios judíos; cómo fue él el producto de la civilización europea, la realización de las necesidades particulares y los sueños de una época. Ante las ruinas de la Wahnfried Haus tres negros bailan con una muchacha rubia en torno a la tumba de Wagner...».

Si la duración y la preponderancia de la palabra son, en parte, motivadas por el destino originariamente televisivo del filme, es, sin embargo, evidente que la forma narrativa tiene otras lecturas: su gigantesca ambición es describir y evocar una época en su totalidad, introducir sus mitos y sus personas, sus ideas y sus documentos visuales y sonoros, establecer sus coordenadas culturales e históricas, sus objetos y sus símbolos. Estos significados no pueden formularse ni en el documental ni en la escenificación dramática sin restringir su espectro cognoscitivo y sus signos; por tanto, Syberberg recurre a un cúmulo de elementos no realistas, donde apenas pueden reconocerse—pero existen—ciertos ras-

gos del teatro de Brecht, del montaje musical wagneriano y hasta del No japonés...

Esta obra inmensa y compleja participa a la vez de la confesión de un cineasta moderno (que alude a Edison y su *Black Mary*, a Fritz Lang, Chaplin...), de la acumulación obsesiva de datos visuales (documentales nazis), grabaciones de discursos, emisiones de la radio alemana que van registrando triunfos y derrotas, de una *mise en scène* que tiene ecos expresionistas, circenses, televisivas, decorados asfixiantes. Este estilo perturbador, quizá de manera sutil pero visible, evoca fantasmas menos muertos de lo que parece: el Valhalla nazi, con todos sus cohortes y mitos. Este intelectual, autoproclamado «hijo del infierno», lanza su ironía feroz a ese pasado, pero también lanza sus más mordaces invectivas al mundo actual y su fracaso en la búsqueda de la libertad. Porque al mismo tiempo, este intento de exorcizar una época dantesca, cuidadosamente oculto en transferencias psicológicas, adquiere una carga nostálgica sumamente inquietante. Ludwig, Karl May, Wagner... Estas raíces natales que Syberberg evoca constantemente como claves de una identidad (cien años de cultura germano-europea) son también modelos a los que no quiere y no puede escapar, pese a su burlesco distanciamiento brechtiano y sus marionetas sangrientas. «Nosotros, los hijos del infierno...» Los eternos sueños del alma nórdica, la imagen de ese pueblo disciplinado que ahora navega en la prosperidad material, no pueden olvidar, en periódicos estallidos, las sombras expresionistas, representación del mundo de lo irracional e inestable; verdadero *Gotterdammerung* cinematográfico, se acerca a otra ambigua exaltación del héroe trágico enajenado y destructor. Sigfrido, Hitler... consagrados a la muerte y al holocausto de un mundo.

LULÚ: DE WEDEKIND A PABST Y ALBAN BERG, OTRA RUPTURA

«Lulú—escribe Gene Youngblood—es una meditación impresionista y una evocación de «El vaso de Pandora»³ entendido como mito cultural profético, como sueño erótico colectivo... Más que imitar los estilos de Wedekind y Pabst, Chase los cita. Es una síntesis de las formas cómicas, dramáticas, farsescas y satíricas de Wedekind, por un lado, y del claroscuro de Pabst... Las imágenes son ricas y complejas; el montaje, espectacular; la puesta en escena, andrógina y decadente... Poco a poco el filme va perdiendo sus artificios, el discurso se hace más claro, las escenas menos elaboradas. Un profético realismo guía el filme,

³ *Der Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora*, las dos famosas obras expresionistas de Franz Wedekind. Pabst dirigió, en 1928, una película basada en ambos libros: *Die Büchse der Pandora*, con Louise Brooks. Alban Berg escribió sobre el mismo texto su célebre ópera inconclusa.

del mismo modo que la vida pecadora de Lulú la empuja hacia su destino con Jack el-Destripador... Jamás un filme "mudo" ha tenido una banda auditiva tan intensa. La banda sonora representa ya por sí una obra de arte, la utilización no programática de la obra de Berg es inspirada y Werner Jepson ha contribuido con un acompañamiento de percusión obsesionante que amplifica la naturaleza inquietante del filme.»

Ronald Chase, que es norteamericano (Oklahoma, 1934), había concebido primero este filme como fondo multimedia para la puesta en escena de la ópera del mismo título de Alban Berg por la New York City Opera Company. Posteriormente, Chase amplió y desarrolló el filme en forma autónoma, dando nueva dimensión sonora a la partitura de Berg y tomando también algunas referencias-homenaje a la obra muda de W. Pabst. Y allí comienzan las peculiares forma dramáticas de esta nueva Lulú, tan llena, sin embargo, de ecos finiseculares y *art nouveau*. La reelaboración del drama cita al filme antiguo, manteniendo una deliberadamente falsa estructura de cine mudo: vale decir, desarrollando la historia en cuadros presentados mediante letreros explicativos. La banda sonora, en cambio, es muy rica y utiliza la música de Berg no como ilustración, sino como *pathos* expresivo, alternando con la percusión obsesiva de Jepson.

Poco a poco, como dice Youngblood, el filme se aparta de la *trouvaille* del lenguaje mudo para incorpora diálogos, pero nunca en forma naturalista, sino como bloques emocionales que acotan el drama. El montaje también se va modificando y los cuadros síntesis a la manera muda adquieren otra dimensión más envolvente, hasta que imagen y sonido se confunde en un ritmo musical. Muy diferente al expresionismo moderno de Syberberg, Chase participa, sin embargo, de la misma ruptura del drama cinematográfico realista al prescindir de los signos habituales que concita la *mise en scène* clásica. Fascinante y actual, su forma expresiva impresiona también por su liberación de las pautas del relato tradicional, pese al uso constante del elementos decadentes y nostálgicos.

OTRAS DESCODIFICACIONES

Si la destrucción de la intriga (no del tema) dramática, el juego dramático naturalista y la diferente utilización del relato verbal podrían ser las características más salientes de la corriente de cine que comentamos, no podría faltar en estas notas una referencia a otro cineasta norteamericano, Jon Jost, cuya obra irregular no impide que sus experiencias sean de gran interés.

Angel City (1977) es una descodificación del género policial, pero a la vez una crítica divertida y seria de la estructura capitalista en general y de la economía y las costumbres de la ciudad del cine y las supercarreteras elevadas... Jost no desarrolla en la forma esperada su intriga de asesinatos y misterio: en lugar de mostrar hechos, los interrumpe o salta para que el protagonista los cuente de viva voz en el escenario real; esta desdramatización irónica, frustrante a veces para el espectador, lo lleva insensiblemente al punto deseado por el autor: la reflexión sobre el contraste entre el mundo visible, concreto y sus parcelas ocultas.

Chameleon (El camaleón) es la historia de un solitario representante de la cultura alienante del consumismo. Es sobre todo un soliloquio obsesivo, según la técnica de Joyce. Pero el cine, con su inevitable ojo concreto, trastorna la subjetividad hasta conducir a una exasperación realista; Jost recuerda a una versión americanizada de la divagación conceptual de Godard (quien está detrás de casi todos estos nuevos cineastas) con algunas etiquetas *pop* de Warhol... Como dice V. Albano (L'Ora): «... es un despiadado y lucidísimo análisis de una alienación que llega a la más profunda crisis de identidad en un universo californiano árido, deshumanizado y angustioso... Estamos en pleno hiperrealismo, glacial y trastornador en su cruel penetración de una tragedia psicológico-existencial, en la que se ven también envueltos los otros personajes-maniqués, los cuales ni siquiera parecen tener los destellos de conciencia del protagonista. Y Jost expresa semejante tragedia moderna con una serie de admirables planos-secuencia que se configuran como capítulos de una indagación sociológica inteligentemente reveladora, donde la fantasía, la capacidad de invención, deforma la realidad—en el sentido de mostrar las deformaciones de la realidad—, captando todos colores, las falsas luces y la aterradora oscuridad de un largo incubo, que es la dimensión en que se mueven los personajes».

ORG

Con *Org* (1967-1978), de Fernando Birri, llegamos a la pulverización de todas las estructuras del cine a través de la fragmentación de su propia unidad «lingüística», el plano. En una matemática pero invisible codificación, las imágenes del filme se suceden en cadencias de rapidísima sucesión. Ocho fotogramas, a veces menos; casi subliminales, en avalancha incesante. (Porque, además, el filme dura casi tres horas.) Basta indicar que el corte del negativo (después del montaje definitivo de la imagen) necesitó 26.625 empalmes—un filme promedio cuenta entre 600 y 800—, lo cual significa que el ojo humano debe enfrentarse,

entre otras sorpresas, con un caleidoscopio de imágenes que lo desborda y supera por la variedad de formas y colores. «Cine cósmico, delirante y lumpen» lo llama su autor, Fermaghorg (Fernando Birri), que ha engendrado esta insólita experiencia (insólita también por su duración, más de diez años de trabajo) tras haberse destacado como documentalista social en Argentina, su país natal (*Tire Die*⁴, *Los inundados*, dirección del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, Santa Fe).

Más allá de la significación de sus signos—*Org* es, entre otras cosas, un intento antológico de insertar en forma «lúdico mental» una especie de memoria del mundo en imágenes—importa señalar, de acuerdo a los objetivos de estas notas, que el filme es una síntesis (caudalosa, por cierto) que anticipa otras experiencias de ruptura en el cine contemporáneo. Diferente a las citadas anteriormente, pues sustituye la duración extrema y el verbalismo de las secuencias por el fogonazo restallante de la microimagen y la onomatopeya y la superposición de fonemas, *Org* es sin duda una experiencia límite.

Una última variante se nos presenta en *Fluchtweg nach Marseille* (*Huida a Marsella*), cuyo subtítulo es «Imágenes de un diario de trabajo». Es un documental, pero extremadamente heterodoxo. Se basa en la novela *Transit*, de Anna Seghers, escrita en 1941 en Marsella, antes de la ocupación alemana. El filme—como el libro—cuenta la huida de miles de personas desde el Norte hacia las zonas de Provenza. La mayoría alemanes opuestos al régimen nazi, sobre todo intelectuales y artistas. La ruta llevaba al puerto de Marsella, donde esperaban embarcar a Estados Unidos, Latinoamérica... A través de recuerdos y documentales de la época (muy parcamente utilizados), el filme evoca el destino trágico de muchos de estos hombres y mujeres: los poetas Ernst Weiss, Walter Hasenclever y Rudolf Leonhard, el pensador Walter Benjamin, que se suicidó al serle denegado el visado para entrar en España... El tránsito siempre, mientras el filme recorre los lugares de la muerte, los fantasmas de las ciudades, casi siempre mostrando los vacíos escenarios tal como ahora son.

«Filme poético y doloroso, es, en cierta manera, una antología de los distintos modos de adaptar una obra literaria.»

Pero sin hacerlo efectivamente... Unas veces es la actriz principal que habla de su conocimiento de la novela; otras, se leen páginas del libro en los paisajes exactos de la acción; otras, son los propios personajes quienes cuentan su historia, ligando el ayer con el hoy. En suma, Engstrom y Theuring, la pareja directora, se ha rehusado (y en menor

⁴ En lenguaje coloquial del litoral argentino: *Tire diez*, pedido de limosna.