

>120< historias del cine

<120>

historias del cine

kluge

/ ALEXANDER

Traducción **Nicolás Gelormini**

Edición al cuidado de **Carla Imbrogno**

CAJA
NEGRA 02
SYNESTHESIA

Kluge, Alexander
120 historias del cine / Alexander Kluge ; edición literaria a cargo
de Carla Imbrogno ; traducción de Nicolás Gelormini.
1a ed. - Buenos Aires : Caja Negra, 2010.
320 p. ; 19x14 cm. - (Synesthesia)

ISBN 978-987-1622-04-7

1. Literatura Alemana. 2. Cine. I. Imbrogno, Carla, ed. lit. II.
Gelormini, Nicolás, traducción. III. Título
CDD 830



La traducción de esta obra fue subsidiada por el Goethe-Institut,
que cuenta con el apoyo financiero del Ministerio Federal de
Relaciones Exteriores de Alemania.

Título original: *Geschichten vom Kino*, Suhrkamp Verlag, 2007.

© 2010, Caja Negra Editora
© 2007, Alexander Kluge

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
cajanegra@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Diseño: Sofía Durrieu / Juan Marcos Ventura

Corrección: Malena Rey

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

SOBRE ALEXANDER KLUGE.
NOTA BIOGRÁFICA

Con catorce largometrajes y una treintena de cortometrajes documentales y de ficción, casi tres mil programas culturales para la TV, cerca de cuatro mil páginas literarias y otras tantas en clave de ensayo, la obra de Alexander Kluge constituye el inventario multimedia de un recolector incansable, de un buceador de *historias*, cuya forma y contenido Kluge transmuta diluyendo las fronteras entre documentación y ficción, entre el reportaje, la narrativa y la poética. Sin embargo, "mi obra principal son mis libros", advierte sobre sí mismo.

7

Alexander Kluge nació el 14 de febrero de 1932 en la ciudad alemana de Halberstadt. El 8 de abril de 1945 una bomba aérea de los aliados explotó a sólo diez metros de donde se encontraba Kluge, entonces de 13 años, dejando en ruinas los alrededores. "Debe ser posible presentar la realidad como la ficción histórica que es", dice cuando, recién en los setenta, se siente en condiciones de volver sobre el acontecimiento y narrar el ataque aéreo, la interrupción de una función matutina, la destrucción del cine local Capitol.

Después de estudiar ciencias jurídicas, historia y música sacra, Alexander Kluge se doctoró en derecho con una tesis sobre la autarquía de la institución universitaria mientras trabajaba como consultor jurídico del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Ya entonces perseguía a Adorno y a uno de los jóvenes de su generación, Jürgen Habermas, relatándoles las historias que bosquejaba. "Un muchacho de una sensibilidad extrema, en cierto sentido frágil", recuerda Habermas. Con la esperanza de alejar al joven Kluge de la literatura, Adorno le consiguió una pasantía con Fritz Lang que estaba rodando *La tumba hindú*. Es en la cafetería de los estudios de filmación donde Kluge da forma a su primer volumen de relatos: *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung*. [Historias de vida. Lista de asistencia a un entierro], publicado en 1962. Un éxito de ventas en el que se destacaba el relato "Un ensayo de amor", sobre experimentos nazis con rayos X a fin de realizar esterilizaciones masivas. Para comprobar la efectividad del experimento, una pareja judío-alemana es reunida en la celda de un campo de concentración: son exhortados a dormir juntos. Pero el ensayo fracasa porque los prisioneros se niegan o no pueden consumir el amor en esas condiciones. El relato ocupó la discusión pública en torno a la posibilidad de representar el fascismo: ¿cómo dar cuenta del horror sin expandir la esfera de su poderío? Un año antes Kluge había realizado junto con Peter Schamoni su primera película consagrada: el cortometraje *Brutalidad en piedra*, un profundo análisis del Nacionalsocialismo a través de su arquitectura.

Por aquel entonces se creaba también el Instituto de Cinematografía en la Escuela de Diseño de Ulm, que Kluge contribuye a fundar y dirige con Edgar Reitz y Detten Schleiermacher, a la par que nacía el Nuevo Cine Alemán: al grito de "el cine de papá está muerto" y con un manifiesto, el famoso de Oberhausen, redactado en 1962 por un grupo de jóvenes cineastas de pluma ácida entre los que descollaba un joven abogado, Kluge.

Kluge deviene así el agitador de este movimiento que busca abrirle paso en Alemania al cine de autor. El "padre" del Nuevo

Cine Alemán sabe que la cooperación es la única forma de lograrlo, por lo que promueve "películas colectivas", como *Alemania en Otoño*, que realiza en 1978 con R. W. Fassbinder, E. Reitz, V. Schlöndorff y otros. El film ofrece una mirada conjunta sobre la Alemania de finales de los setenta y el grupo Baader-Meinhof.

En 1966 Kluge estrena su primer largometraje, *Adiós al ayer*, y se convierte en el primer realizador alemán que, tras la guerra, gana el León de Plata en el Festival Internacional de Cine de Venecia. En 1968 gana el León de Oro por *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos*, y con esto se le reabren al cine alemán las puertas de Europa.

Pero Kluge no se queda quieto; su compromiso con el devenir de la historia alemana y la esfera pública de su país es implacable. Desde finales de los sesenta se dedica a boicotear la Ley de Promoción Cinematográfica, promulgada en 1967 por impulso de empresarios de la industria del entretenimiento: el "cartel de la sensiblería", como los llama Kluge. Así, en representación del Colectivo de Nuevos Productores Alemanes de Largometrajes, logra imponer en el parlamento una solución de compromiso que constituirá la base de la primera gran reforma en 1973-1974. La nueva ley contempla un acuerdo entre el cine y la televisión que obliga a las cadenas de TV a invertir una parte mayor de su presupuesto en el cine mediante la creación de un fondo de promoción de coproducciones. El cambio fue determinante para el cine de figuras como Wenders, Herzog o Fassbinder. Más tarde se estipula también que los canales privados deben poner a disposición una parte de su aire para programas culturales. Acostumbrados a una producción en gran escala, los productores de TV no hicieron uso de ese espacio que Kluge ocupó con experimentos de corte ensayístico y largas entrevistas a personajes de la cultura y la vida pública: Heiner Müller, Gorbachov, George Tabori, Herzog, Jean-Luc Godard, Kenzaburo Oé, Peter Sloterdijk o Hans-Magnus Enzensberger. Para camuflar en la televisión el principio de autor, Kluge creó su propia productora *dctp* (development company for

television programs). Por su labor en TV recibió premios como el de la televisión pública en 2001 y el Adolf Grimme en 1990, 2001 y 2010.

De la obra literaria de Alexander Kluge cabe destacar: *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* [Procesos de aprendizaje con desenlace fatal, una *nouvelle* de 1973] y los libros de relatos *Chronik der Gefühle* [Crónica de los sentimientos, 2000, donde recoge también los relatos publicados en los '60 y '70], *Die Kunst, Unterschiede zu machen* [El arte de hacer diferencias, 2003], *El hueco que deja el diablo* (versión en castellano de Anagrama, 2007), *Geschichten vom Kino* (2007) traducido en el presente volumen y *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* [El laberinto de la fuerza amorosa, 2009]. Como ensayista reeditó en 2001 con el título de *Der unterschätzte Mensch* [El hombre subvalorado] los tres volúmenes teóricos escritos entre 1972 y 1993 con el sociólogo Oskar Negt. Entre las principales distinciones a su labor literaria se cuentan los premios: Kleist 1985, Heinrich Boll 1993, Lessing a la crítica 2002, Georg Büchner 2003 y T.W. Adorno 2009. Como realizador de cine ganó premios en los festivales de Oberhausen, Venecia, Cannes y Berlín. Para coronar una larga serie de homenajes a su persona, Alexander Kluge recibió en 2007 la Gran Orden del Mérito de la República Federal de Alemania y en 2008 el Premio de Honor de la Academia de Cine Alemana.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Inge Stache, cuya gestión fue decisiva para la realización de este libro; a Nicolás Gelormini, por su labor sesuda de cara a un texto plagado de complejidades para la traducción; a Eduardo A. Russo y Luciano Monteagudo; a Beata Wiggen y Zita Gottschling, y finalmente a Alexander Kluge, por su apoyo, su afecto y su confianza ciega en este proyecto.

C.I.

11

Muchas personas colaboraron conmigo de diferentes maneras en el presente trabajo. Vaya para ellas mi sincero agradecimiento. Esto no obstante, quisiera destacar la incansable tarea de Carla Imbrogno. Su paciente y atenta lectura de los borradores, su riguroso cotejo con el original, en fin, todo su esfuerzo se tradujo en valiosísimas, imprescindibles sugerencias para mejorar, cuando no enmendar mi texto.

N.G.

historias del cine
120

A mis hijos Sophie y Leon

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi compañera y colaboradora Karin Freund, quien murió poco antes de la conclusión del manuscrito. Nos unió un trabajo conjunto de más de treinta años. Además, agradezco especialmente a mi editor Wolfgang Kaussen por su consejo e influjo. Agradezco también a Jutta Kaussen que en una atípica comunicación a distancia contribuyó a la redacción final del texto.

A.K.

NOTA PRELIMINAR

Las historias de este libro son subjetivas. En un asunto al que he dedicado gran parte de mi vida soy parcial.

19

También quisiera dejar en claro que en estas 120 historias lo que me interesa es el "principio cine". Para mí el "cine" es inmortal y más antiguo que el arte de filmar. Se basa en la comunicación pública de lo que nos "mueve por dentro". En esto el cine y la música están emparentados. Ninguno desaparecerá. Incluso cuando los proyectores hayan dejado de traquetear, habrá, lo creo con firmeza, algo que "funcione como cine".

De la joven historia del celuloide (no es más vieja que mi abuela por parte materna) me gusta especialmente la edad temprana: *primitive diversity*. Apuesta a la autonomía de los elementos cinematográficos. Es anárquica, *cinéma impur*. Dedico mis historias a ese querido híbrido compuesto de azar, seriedad (véase el cuidado del operador Sigrist), genio, incompetencia y fortuna. Eso que a posteriori llamamos cine.

A.K.

1

UNA LUZ QUE TRAQUETEA FUERTE

Los proyectores traquetean sin cesar desde hace aproximadamente 120 años. En sí, el "principio cine" es más antiguo que las salas de cinematógrafo. Es tan antiguo como la luz del sol y las representaciones de luz y oscuridad en nuestras mentes. Por eso el cine no se acaba con la llegada de los silenciosos proyectores digitales.



Cámara solar Júpiter

CÁMARA SOLAR JÚPITER

Lo más importante del invento fue el mecanismo del diafragma. Este era un gran objeto también por su tamaño. El devorador de luz, la CÁMARA SOLAR JUPITER, estaba construido de modo que, una vez abierto el diafragma, la luz de la estrella central chocaba contra un sistema de espejos dispuestos en un largo tubo y que la arrojaban atenuada a una cámara fotográfica anexada lateralmente. La firma Edison no había ahorrado gastos en materiales costosos.

- ¿Quién es el hombre a la izquierda del aparato?
—Es el ingeniero.
—¿Y el de la derecha, que está sentado?
—Es el operador.
—¿Para qué un muro de ladrillos en el fondo?
—Para protegerse de robos nocturnos. Algunas piezas de la enorme cámara, las aleaciones metálicas, eran muy valiosas.
—¿Y la cabaña en el extremo izquierdo?
—Ahí por las noches estaba el cuidador.
—¿Y la valla de madera en la parte derecha de la foto?
—Una forma de impedir el acceso, era para evitar accidentes en la plataforma en caso de que se acercaran legos.
—¿La cámara es lo que está adosado a la derecha?
—Correcto.
—¿Las manivelas en el centro?
—Son los ajustes del foco y también del ligero movimiento que podía realizar la cámara mientras seguía al disco solar.

Habían terminado de construirla a tiempo para el acontecimiento. Ahora debían esperar algunas horas. La cámara, o para formularlo mejor, el "cañón cazaluz" realizaría su legendaria filmación en el momento del eclipse. En el material fílmico en movimiento retendría el fugaz oscurecimiento del sol y, acto seguido, la nueva aparición del disco solar. El *time-lapse* era necesario para que en la

documentación las manchas solares mostraran un ligero movimiento. A su vez, esto prolongaba el tiempo de exposición, es decir que entraba demasiada luz solar en el sistema de la cámara.

—¿Por qué imágenes en movimiento?

—Para que se vuelva una película.

—Pero en última instancia no se ve nada salvo un disco blanco.

—La dificultad residía en evitar una sobreexposición. De no hacerlo, no se habrían podido ver las diminutas manchas solares, y el disco no se habría distinguido de lo que lo rodea.

—¿Y qué tenía de interesante esa toma?

—Eso nos preguntamos nosotros después de ver las imágenes. Una cinta de dos minutos de duración.

—¿No se podrían haber agregado las manchas solares grabándolas en el celuloide?

—¿Alguien habría notado la diferencia?

—Los empleados del laboratorio habían intentado quitar del negativo las manchas solares pensando que eran suciedad. También al público hubo que explicarle, locutor mediante, que prestara atención a esos puntos y a su movimiento insignificante: ellos, que habían pagado su entrada, eran los primeros seres vivos que veían "realmente" el sol y sus puntos errantes.

—No fue un éxito, ¿no?

—En absoluto.

La construcción de la cámara solar Júpiter fue muy costosa. El acontecimiento público fue no tanto la película, cuya distribución pronto se interrumpió, sino más bien la noticia acerca de esa imponente cámara. La tarea ingenieril de ese "cañón" era minimizar la luz solar. El sol, afirmó Edison, era demasiado general. No se podía —así justificó el fracaso comercial de la cinta— registrar la "luz misma" sino objetos o personas que se movieran en la luz. Edison mismo no estaba convencido de esta "excusa", y encargó otros modelos de telescopio solar. Ninguno estaba equipado con

parasoles ni filtros que permitieran identificar "rastros de reservas de oro" en la corona solar. Hoy se sabe que allí se encuentran dispersas considerables cantidades de ese metal. El plan de Edison era volver visible ese oro, el "oro solar", y así evocar en el espectador una imagen popular del "valor", de modo que mereciera la pena ver esa película de un minuto de duración.

Con una cámara sensiblemente más manipulable que la cámara solar Júpiter, Edwin S. Porter filmó la cinta *El Sol, visto desde más allá de Neptuno*. Con esta película alcanzó un récord de asistentes. La toma tenía una duración de cuatro minutos. No era auténtica. En realidad, Porter filmó una manta de terciopelo colgada verticalmente entre dos postes en el estudio. Detrás de la manta puso reflectores y abrió agujeros en la tela; el más grande tenía el tamaño de una uña. También se insinuaban hoces y círculos, que hacían las veces de lunas y planetas; las estrellas fijas, en cambio, sólo como puntos. Muy artística era el aura de los "anillos de Saturno", moviéndose lentamente alrededor del sol en un costado de la imagen; esto había sido dibujado a posteriori en los negativos, cuadro por cuadro.

Los espectadores acogieron agradecidos el motivo cinematográfico. La película hasta se dejaba ver más de una vez, pues eran muchísimos los pensamientos que emocionaban al espectador de sólo pensar que vivía en un lugar tan remoto y así y todo podía observar la estrella patria. La exitosa versión titulada *Nuestra madre, el sol* costó una ínfima parte de la cámara solar.

EL SOL EN EL DEPÓSITO DESCUIDADO DE UN IMPORTANTE ESTUDIO DE FILMACIÓN A LAS DOS Y MEDIA DE LA TARDE

En un depósito de los estudios CCC de Berlín-Spandau donde se guardaban vestuarios y decorados, caía sobre la gran pared beige opuesta a las ventanas el reflejo del movimiento de los arbustos y árboles que rodeaban el edificio. El sol iluminó el movimiento tem-

bloroso de esos seres vivos, y lo condujo a lo largo de la pared durante toda la tarde, hasta que se puso a las seis de la tarde. Ningún instante fue igual al otro. Los dibujos lumínicos, de vida breve e imposibles de reconstruir incluso un instante después, eran reemplazados por otras figuras. Si se filma ese movimiento a una velocidad de proyección de una imagen por segundo, se fijará la luz solar de modo indirecto y en una "vívida sucesión de acontecimientos".

Mientras en el estudio montaban la escena y rodaban un drama con poco despliegue de decorados y reflectores fijos, ahí, en el depósito, cobraba existencia el desafío, el motivo cinematográfico.

IMAGEN INADVERTIDA

Los rayos de sol caían sobre el agua de la piscina a través del amplio ventanal lateral. Las diminutas olas los reflejaban en el techo del natatorio. Los rayos se sacudieron en una función de una hora y media hasta que el sol se ocultó detrás de las columnas y dejó de ejercer su efecto.

Salvo el encargado de la piscina, que conocía estos fenómenos y no les prestaba mayor atención, nadie tuvo la posibilidad de ver ese espectáculo. El hotel, en quiebra, estaba por ser rematado. Esa mañana los pocos huéspedes que quedaban no quisieron ir a la piscina.

UNA "DUCHA DE LUZ"

El director de fotografía M. tenía fama de loco de la luz. Según el contrato, debía ocuparse de la iluminación en estudio de una película en colores. Esto no permitía con el estudio demasiada luz. Entonces, hambriento, durante una pausa tomó una cámara de mano y la apuntó directamente contra los reflectores. Hizo revelar y copiar el material sobreexpuesto. Necesitaba esa ducha de luz para su ojo, para su alma. No bastaban los actores con su vestua-

rio y los reflectores de color dirigidos únicamente hacia el set. El productor, a quien "perteneía" ese material no solicitado, se enteró de la conducta derrochadora del director de fotografía y más tarde usó las curiosas "imágenes" surgidas de la correría en otra película, para una "secuencia onírica".

TIME-LAPSE DE UN AMANECER

La cámara tiene que estar instalada a orillas del Meno a las cinco de la mañana. En las horas que siguen registra la extinción de las luces de la ciudad; por un momento todo está completamente oscuro (las últimas personas se han ido a dormir), luego, por el Este del horizonte asoma en ese día otoñal un gris débil que envuelve los edificios. Una columna de vapor se eleva recta desde las chimeneas en el aire frío; hace rato que se encendieron los calefactores. El sol ilumina la fachada de un edificio que queda sobreexpuesta. Entretanto, en el horizonte occidental todavía hay una aurora azul violeta. Más de 1.600 colores que pasan. Después de media hora, el sol ha allanado los interesantes comienzos de ese día. La luz diurna ha devorado la mayor parte de los colores. La jornada ha comenzado. La cámara puede ser desmontada.

29

EL DELICADO MAQUILLAJE DE LA LUZ

Ella tenía una manera propia de ganarse a las personas. Pero si no daba resultado enseguida corría el riesgo de que su intelecto, siempre orientado al éxito rápido, le jugara una mala pasada; entonces ella mostraría impaciencia, el hecho de ser detenida en el camino a la autorrealización se reflejaría en su rostro con un gesto nervioso y disminuiría el encanto de su figura. Se cuidaba de no darle espacio a su intelecto (a la impaciencia). Podía desconectarlo con la mayor naturalidad.

Así, ya en los primeros días de rodaje esta estrella se había ganado al señor Weihmayr, el director de fotografía. Era el hombre que todos los días preparaba el set, el cacique al que todos obedecían aun cuando se conservara la apariencia de que el director y el productor ejercían una influencia directriz.

Este experto, que ya había iluminado unos cuantos rostros famosos, despabilado desde temprano, se le acercaba tan pronto ella, la dormida, la inútil por la mañana, pisaba el estudio y ocupaba su asiento. La jefa de maquilladores, la vestuarista y el peluquero esperaban. Así como estaba, vestida de civil, sin desayunar porque todo estaba retrasado, el director de fotografía le daba la mano, estudiaba piel y facciones, y con indicaciones escuetas, sin dilación, hacía dirigir la luz a esa criatura que estaba ante él. El calor de la luz como un baño regenerador; se movía sobre las mejillas, sobre la frente. Ella cabeceaba un poco más, cerraba los ojos. Estaba segura de que luciría "impactante" tan pronto las luces estuvieran dispuestas. A este proceso el maestro lo denominaba la iluminación de base, que debía dar con el tono de la piel. Doscientos músculos trabajan en el rostro sin que el hombre pueda coordinar los diferentes movimientos. Los poros, la tensión de la piel, el nerviosismo dependían de la felicidad o infelicidad de la noche anterior, de cómo se había despertado ese día la estrella. Mi luz puede actuar sobre eso, afirmaba Weihmayr; ni el maquillaje ni el peluquero cambian nada. Sólo él era capaz de transformar una mirada desconsolada en una "llamarada de decisión". Y nada más que con los medios de su oficio: la luz dura, el contraluz, la luz de fondo y las luces adicionales. Unas veces eran en total sólo tres faroles, otras doscientos (además de tul, embudos, bolsas, viseras y otros accesorios).

—¿No idealizaba también con la cámara?

—No, ese maestro no.

—¿Por qué no?

—Porque la cámara, decía, toma "lo que ve delante de ella". Claro

que hay diferencia si como un rostro fatigado en primer plano, o si hago un plano general o un plano americano. Puedo emplazar la cámara con precaución o hacerlo con menor cuidado, pero en el fondo esto no cambia nada. Con el plano general, la fatiga, la miseria de la estrella, se expresará en toda su actitud corporal con el primer plano en su rostro; la cámara no puede mentir.

—Pero con la luz usted puede "embellecer".

-Eso no es mentir. La luz no miente. Yo decido qué pongo delante del devorador de luz, delante de mi Debré. No recibe otra cosa que lo que yo quiero.

-Y una vez que usted terminó su trabajo, ¿al momento de filmar no hay más consideraciones? Por ejemplo, si la cara de la estrella de pronto pierde vigor.

—No, no más consideraciones salvo la que le hice a esa mujer: una amable iluminación de base porque desde el primer momento fue amorosa conmigo.

CINE EN LA EMERGENCIA

En Beirut, cerca del límite del centro con la parte sur de la ciudad, situado en la zona devastada por los ataques aéreos, se encontraba el cine ELDORADO. Estaba destruido hasta los cimientos. El matrimonio que desde hacía décadas administraba la sala había apartado del lugar los escombros y levantado una tienda sobre la superficie lisa de hormigón. Bajo la tienda estaban los proyectores que se habían salvado. Delante de éstos, las sillas en fila (sillas de cafetería, a falta de algo mejor), y más adelante la pantalla. El ruido de los combates, que se acercaba y volvía a alejarse, se mezclaba durante la función con el sonido de la película. Bajo la tienda los espectadores se hallaban un poco más seguros que en los edificios firmes, ya que los edificios destruidos rara vez eran atacados de nuevo. En esa "sala de cine" no había temor de quedar enterrado bajo una masa de cemento.

El matrimonio, que llevaba este cine con entusiasmo, libraba su guerra utilizando material limitado. Sin embargo, los asientos bajo la tienda siempre estaban ocupados. No había caja, así como tampoco había una entrada especial al lugar; el dinero que pagaban los espectadores se cobraba a la manera de una colecta, pasando entre las filas. Se proyectaban: *Piratas del Caribe*, la tarde siguiente dos melodramas hindúes con subtítulos, después *Los jinetes del viento* (de Chen Kaige). En realidad ELDORADO estaba pensado como cineclub, pero los dueños estaban sujetos a las películas disponibles mas allá de que encajaran entre sí. Este cine de emergencia era un consuelo para aquellas personas. En medio del peligro, les gustaba estar sentadas allí (no tenían los medios para huir, que sí poseían los ricos) haciéndose mutua compañía. Daba lo mismo cuál era el programa, con tal que los proyectores siguieran en marcha. Para el caso de que hubiese corte de corriente, esas viejas manufacturas para proyección tenían una manivela desmontable que permitía mantenerlas en movimiento manualmente.

UNA PERSONA SERIA

Ella venía de un escenario de Broadway. Estaba obsesionada con el arte. Quería expresarse a cualquier precio. La Paramount contrató a Francés Farmer, la "nueva Garbo", en 1935, después de que ganara el concurso de belleza de una revista ilustrada. Un contrato por siete años. La Paramount se la prestó a la Metro Goldwyn Mayer. Ella soñaba con aparecer en obras de Chéjov. Fue convocada para *The Son of the Fury* con Tyrone Power, *The Toast of New York* con Cary Grant, *Among the Living* con Albert Dekker. No le fue requerido nada de lo que ella sentía. Dijo sobre Hollywood: "Odio todo en esta ciudad, menos el dinero". Se ganó la enemistad del magnate Zukor.

En 1942 comenzó su serie de dificultades, con un "incidente

banal". La noche del 19 de octubre de 1942 fue encarcelada en Santa Mónica por una falta de tránsito. Conducir con luces altas en una zona donde lo prescripto eran las luces bajas. En la *Pacific Coast Highway*. No tenía su licencia de conducir. Se sospechó consumo de alcohol. Malhumorada, insultó al policía.

Se decía que al peluquero del estudio le había quitado varios dientes de un golpe. Durante una pelea en un club nocturno perdió el suéter; no llevaba nada abajo. El juez la condenó a ciento ochenta días de libertad condicional. Ella no se presentó ante el agente judicial. Fue arrestada en el Hotel Knickerbocker.

Cuando fueron a arrestarla, no le abrió la puerta a la policía, por lo que debieron forzarla; los agentes tiraron abajo la puerta del cuarto de baño, arrastraron a la mujer desnuda por el vestíbulo del Hotel Knickerbocker; en la comisaría declaró que su profesión era "chupapijas".

Se dijo que le había arrojado un tintero al juez. Poco después estaba internada en el manicomio Steilacoom. Nunca más volvió a la profesión de actriz. Pero no era apta para una existencia normal fuera de esa profesión. Tenía un enorme potencial expresivo. El temperamento artístico, dijo su abogado, es un "pájaro rebelde".

33

LA HISTORIA DEL MÉDICO BRUJO ÁVIDO DE VENGANZA

Es sabido que a un amante que había tenido un papel en una de sus películas y después lo había abandonado, R.W. Fassbinder lo castigó mandando a destruir los negativos de esas dos semanas de producción guardados en el laboratorio. Pero como en el cuento del cazador que debía matar a la hija del rey y en vez de esto la deja abandonada, es decir la confía a una cierva porque no se decide a asesinar a la bella criatura (y decide llevarse, como prueba del asesinato consumado, el corazón de un animal), el empleado del laboratorio al que se le había encargado la tarea de destrucción no eliminó

el material sino que lo guardó en una bóveda del sótano que, según su convicción, era suficientemente seca para servir como depósito de latas de negativo. En las latas dibujó un rótulo fantasioso. Más tarde cambió de oficio y de dirección, y hoy se desconoce su paradero.

—¿Lo hizo porque la cinta de 35 mm es tan difícil de destruir? Es apenas inflamable. Tampoco es fácil de rasgar o cortar. ¿Fue pereza lo que salvó el material?

—Una cinta de ese tipo es muy difícil de destruir. El tiempo la destruye. También un almacenamiento inapropiado. Pero en realidad no está hecha para ser destruida.

—¿O será que el empleado del laboratorio tuvo en cuenta el valor? ¡Dos semanas de producción de Fassbinder! ¡Es parte de la historia del cine! O tal vez, si Fassbinder se arrepentía, se reconciliaba con su amante y buscaba el material, le daba una recompensa por el hallazgo.

—Claro que posee valor. Como fragmento de una obra de Fassbinder hoy tendría un incalculable valor de mercado. En aquella época quizás no.

—¿Y cómo se encontró el material?

—Cuando estaban despejando el escondite.

—¿Cómo se sabe que es material de Fassbinder?

—En el negativo está consignada la fecha de entrada al laboratorio. Entre los decorados se lo ve por un momento a Fassbinder armando la escena. El operador había encendido la cámara por error.

—¿Qué se supo del conflicto con el actor por cuya causa debía ser destruido el material?

—Eso no se investigó.

—¿Que se veía en la película?

—Dentro del film se veía un film autónomo que alcanzó una duración de veinticinco minutos. Cuando se le ocurría, durante los rodajes Fassbinder filmaba nuevas películas.

—¿Por motivos de presupuesto?

—Exactamente por eso. La segunda película se pagaba con el presupuesto de la primera.

En esa cinta ocurre lo siguiente: a un médico brujo de una tribu de América le injertan la cabeza de un blanco asesinado en 1944. El médico brujo decide vengarse de la familia británica cuyos antepasados habían aniquilado a su tribu. Es imposible, a partir del fragmento, determinar el desenlace de la historia y el encadenamiento dramático.

—¿Fassbinder habría encadenado las partes por medio de comentarios?
—No se sabe. En cualquier caso, así como estaba organizado el material, no daba la impresión de que todo debiera ponerse en imágenes. Por ejemplo, no se ve la cirugía en la que le injertan al médico la cabeza del blanco. De la operación sólo se ve una foto que sostiene en la mano el actor principal.

—¿El protagonista es el médico brujo?

—No, un miembro de la familia de la que el médico brujo se venga.

—¿Qué sucedió con el rollo?

—Pertenece a quien lo encontró. Y esa persona hasta ahora no dispuso nada al respecto.

—¿Y quién fue el que lo encontró?

—Un empresario de la construcción que había recibido el encargo de despejar los depósitos.

—¿Por qué no hizo nada hasta ahora con el hallazgo?

—No está claro quién debe ser considerado el responsable del descubrimiento, si él o el estudiante que lo ayudaba.

—¿Hay litigio?

—No. Pero al parecer el empresario y el estudiante eran cómplices. Ahora el affaire no debe salir a la luz y esto impide solucionar la cuestión de quién es el verdadero dueño y puede disponer del material.

—Es similar a lo que pasó con Fassbinder. Parece haber una maldición sobre esa historia.

—Bueno, de hecho tiene un argumento atípico.

PROCESO DE APRENDIZAJE EN TORNO AL CINE COMO ESFERA PÚBLICA

H. D. Müller, Norbert Kückelmann y yo viajamos a Bonn. Nos envía el Colectivo de Nuevos Productores Alemanes de Largometrajes. El tema es la ley de promoción del cine, a la que nos oponemos. Por eso visitamos a algunos diputados domiciliados en el "Langer Eugen", el edificio de oficinas al lado del Parlamento.

Al llegar comprobamos que los representantes del pueblo están ocupados en asuntos muy diferentes a los de la promoción del cine. Esa semana se trata la ley de amnistía que deberá sellar la tregua social de la república con el movimiento de protesta estudiantil. Si no acogemos este interés de la Honorable Cámara, no podremos conseguir que los legisladores nos escuchen cuando hablemos de la independencia del nuevo cine alemán. Se produce un trueque: nuestros intereses por los de ellos. Aportamos lo que hemos traído, nuestra fuerza de trabajo, es decir, tiempo suplementario. Servimos de asistentes. Pernoctamos en Bonn.¹

A la mañana siguiente entramos en servicio. Los porteros ya nos conocen. En una sala de proyección del quinto piso se exhiben películas a los parlamentarios. El material fue proporcionado por el Departamento Criminal Federal y diversas autoridades policiales, sobre todo las de Berlín y Frankfurt. Muestra cómo los

1. Como realizadores, para Kückelmann y para mí esto es "búsqueda de motivos cinematográficos". Pero también somos abogados y el tema de la amnistía nos interesa. H. D. Müller, por su parte, está escribiendo un libro sobre el consorcio Springer y como historiador tiene un saber previo y un interés gnoseológico por todas las cuestiones del movimiento de protesta. La amnistía "construye una esfera pública". Müller opina que no se puede decir que la amnistía "restablece" la esfera pública, porque la esfera pública anterior al movimiento de protesta y la nueva, la que puede surgir ahora si se aprueba la amnistía, no son idénticas. La amnistía evita que aquellas fuerzas que son necesarias para la nueva esfera pública se encuentren en un estado de ilegalidad permanente. Si esos grupos pasaran a la ilegalidad, esto significaría para ellos una "esfera no pública".

"perturbadores", encapuchados, atacan unidades policiales, rompen sus líneas, les arrojan proyectiles y golpean a algunos agentes de los que han logrado apoderarse. El material es tendencioso. Un instante después ya estamos haciendo llamados telefónicos. Hacia el mediodía, llegan en coche materiales filmicos alternativos pertenecientes al archivo de una institución pública jurídica de la región Rin-Meno. Están listos para ser proyectados. En estas películas se ve cómo *unidades policiales* golpean y ponen en fuga a los perturbadores estudiantiles, persiguen a los que huyen y no economizan heridas corporales. Así, con películas distintas provenientes de fuentes distintas, se construye en el Parlamento una "esfera pública política". Para las primeras horas de la tarde, a partir de un material altamente contrastante, se genera un equilibrio de información, una especie de "sentido de las proporciones".

En la lucha parlamentaria en torno a los detalles de la ley de amnistía lo decisivo es el tiempo. Aquel que posea más tiempo y fuerza de trabajo podrá labrar la "imagen de la realidad" mejor que su adversario jadeante. El parlamentario que proporcione un "estado de cosas" que se desprenda de un material de fácil manejo, el que, para su exposición, eche mano de la ventaja de la simplicidad y deje a su adversario las respuestas complejas, exhaustivas y sin imágenes (la "carga de la prueba"), impondrá su posición. Las máquinas parlamentarias de ataque y asedio están en movimiento unas contra otras desde las ocho de la mañana. De a tres necesitamos cuatro horas para entender el mecanismo. No se trata sólo de aportar material visual adicional, sino de utilizarlo ganando tiempo.

Los conservadores del bloque parlamentario del CDU y el CSU quieren limitar rígidamente el alcance de la amnistía; temen, de lo contrario, un efecto dominó. Los bloques del SPD y del FDP buscan una fórmula más generosa para poner fin del modo más definitivo posible al conflicto social con el movimiento de protesta. Sólo hasta las 17hs. hay chances de producir mediante películas e imágenes una "esfera pública concreta" para los representantes del pueblo. A esa hora comenzará la votación en comisiones.

El material fílmico posee, comparado con los textos y las fotos, una fuerza expresiva evidentemente superior. Muestra CONTEXTO, y a la vez opera en el plano de los sentidos. Tal material filmado a lo largo de dos años es, en su carácter fragmentario, un producto azaroso. Para engendrar una auténtica esfera pública, un "estado de cosas", habría que trabajar las películas y ponerlas en un orden determinado. En un ámbito parlamentario esto no es posible, ya que ningún sector político confía en la selección del otro. Los partidos se ponen de acuerdo en que cada película sugerida por un sector alterne con una sugerida por el otro. Así es como se realizan finalmente las proyecciones.

38

Los tres habíamos participado suficientes veces en trabajos de rodaje para saber qué poca fuerza probatoria puede tener una toma de cine o de video en forma aislada. Tales fragmentos fílmicos sólo tienen contenido experiencial cuando están conectados con las observaciones y charlas que acompañaron las tomas, con el conocimiento del antes y del después que poseen los documentalistas atentos. Ni que decir que la forma de trabajar del equipo de noticias de un canal televisivo, que viene, filma y regresa a la estación, no proporciona esa "categoría de contexto". En cambio, sí tienen tal contexto las contrapélculas de las autoridades policiales, porque sobre la base de averiguaciones previas, informes de espías y experiencias recogidas en la filmación de acontecimientos públicos parecidos reproducen una observación continua. No obstante, esas tomas son totalmente parciales y obedecen a indicaciones.

Resultó imposible esa jornada, es decir, antes de las 17hs., desarrollar en el Parlamento un proyecto adecuado para la rápida construcción de una esfera pública cinematográfica. Ni la industria cinematográfica ni el cine, tampoco el de autor, están preparados para eso. Sólo pudimos comprobar, según nuestro criterio (y de a tres), que lo que allí pasaba no configuraba una auténtica esfera pública. Las películas, precisamente cuando "atrapan", desgarran el "estado de cosas". Los parlamentarios vieron las películas como jueces, observadores, espectadores de cine. El grupo alrededor del

legislador Dichgans (CDU) —esto sucede al final de la jornada- se ha impuesto en cuanto a no aprobar la amnistía para el caso de incendio; en otros puntos el grupo conservador no ha podido imponerse. Con todo, aquellos que estuvieron involucrados en el llamado Incendio de la Gran Tienda y que más tarde formarían el núcleo de la Fracción del Ejército Rojo, no fueron amnistiados.

¿Qué se nos había escapado a nosotros tres, sin voto en el Parlamento, esa mañana y esa tarde que antecedieron a la votación en las comisiones? Estuvimos ocupados sin cesar con la obtención del material. Teníamos una idea de esfera pública e intentamos importarla a los recintos y usos del Parlamento. Esto atañía por ejemplo a la palabra "incendio". En cine un incendio puede estar dado por una zona del piso coloreada de negro; difícil de filmar, ya que es plana y sólo los bordes pueden distinguirla de los grises del resto del suelo. Si se la rocía con agua para extinción, huella parcialmente destruida, tal "mancha de incendio" tiene un aspecto insignificante. Frente a esto, una película que muestra una "pared de fuego" es algo espectacular. El fuego "lame" las entradas de una habitación. El peligro para la vida humana es evidente. Hay imágenes fílmicas que hacen aparecer el fuego como un poder infernal. En el Parlamento fueron proyectados ejemplos de ambos tipos. Las dramáticas imágenes de fuego no se condecían con el incendio en la tienda Schneider, que fue tema del debate sobre la amnistía. Esas imágenes se condecían con la figura delictiva de "incendio intencional".

Sólo la evidencia fílmica —eso lo sabíamos—, amansa la fantasía. Sin embargo, apenas existe material fílmico —lo aprendimos en esos dos días- sobre cuestiones que han de decidirse en la esfera pública. Ese material no viene de los cines, no viene de los museos, los archivos de las emisoras de televisión no lo conservan como información del contexto. Y a la policía no podemos dejarle la tarea de construir esfera pública. Volvimos de Bonn a Munich con el último tren. A las tres de la mañana, inquietos dábamos vueltas en la cama.

LAS TRES MÁQUINAS QUE CONSTITUYEN EL CINE

1. MÁQUINA NÚMERO 1

El aparato fotográfico que los hermanos Lumière en Europa y el empresario Edison en los Estados Unidos inventaron casi al mismo tiempo era una cámara y a la vez un proyector. El instrumento combinaba el "principio máquina de coser" (una cinta sensible a la luz es perforada en sus márgenes y es movida hacia adelante por medio de dientes que entran en los orificios) con el "principio bicicleta" (una manivela se encarga de que haya movimiento hacia adelante). Todo el resto es técnica fotográfica: lentes, diafragmas, negativos, positivos. Esa es la máquina número 1.

40

2. MÁQUINA NÚMERO 2: ESFERA PÚBLICA A CAMBIO DE UN PAGO

No fue el científico Muybridge —que produjo las primeras imágenes en movimiento— sino los emprendedores Lumière y Edison quienes tuvieron en la mira desde un comienzo el aprovechamiento comercial de la película: esfera pública a cambio de un pago. Esa máquina no era nueva. Consiste en un vestíbulo, una caja en la que se pagan los boletos, una sala para la función (como en un teatro) y un público. Este era desde siempre el principio de la ópera, el teatro, el mercado anual, los gabinetes de curiosidades, los cosmoramas, las exposiciones mundiales y el circo. Establecer esta segunda máquina no resultó fácil. Casi diez años después de inventarse la cámara, aún no se había construido "el cine como una esfera pública".

3. MÁQUINA NÚMERO 3: LAS "PENNY ARCADES"

Recién la tercera máquina, inventada en las urbes del Este de los Estados Unidos, permitió la "irrupción del cine". Se trató del principio "penny arcade", que no fue inventado por empresarios, sino que se desarrolló espontáneamente a partir de casualidades y del deseo acumulado de peatones que se sentían perdidos en Nueva York y podían gastar más de un centavo. Su deseo de apartarse, aunque fuera por instantes, de la vida real, de echar una mirada a un mundo extraño a través de una mirilla, favoreció el surgimiento de una serie de máquinas automáticas en las que se pasaban cintas cinematográficas.

Los aparatos habían sido toda una atracción en Coney Island, y serían usados otra vez en Manhattan, antes de ser guardados en depósitos. Las máquinas automáticas estaban una al lado de la otra en el camino que las personas recorrían del trabajo a su casa. Las "monedas de esos hombres de ciudad portadores de deseo" trajeron un impresionante éxito comercial que los empresarios no habían esperado. Otros empresarios aprendieron de este espontáneo estallido de una necesidad.

Algunos de esos observadores certeros se convirtieron más tarde en magnates del negocio cinematográfico. Intensificaron el aprovechamiento equipando para tales proyecciones pequeños espacios, parecidos a los talleres en los callejones y a las tiendas de ropa que se apretaban entre los edificios: cines en los que entraban doce o dieciséis personas de pie. Se prescindió de las máquinas automáticas y se pasó a la reproducción mediante proyectores dirigidos hacia una pantalla. Esto resultó una alternativa a los espectáculos de varieté y vaudeville, que eran más caros y requerían un teatro, algo que no podía instalarse en cualquier parte de la ciudad. Las "tiendas de diversión cinematográfica" no presentaban esa dificultad. El cine se aprendió en las cajas de las "tiendas de cine".

4. EL VIAJE A BUDAPEST

En 1918 los hermanos Lumière viajaron con colaboradores y un surtido de sus películas a Budapest. Ese viaje debía ser el salto a la fama. Una función exitosa en Budapest tendría efectos inmediatos en París. No alcanzaba con un éxito que se limitara a proyecciones de películas aisladas en las infrecuentes exposiciones mundiales y las varietés. El viaje era costoso.

¡Qué decepción cuando en los jardines imperiales y en las tres salas alquiladas apenas si hubo público delante de las máquinas automáticas que se habían instalado (cuatro películas una al lado de la otra)! Los hermanos Lumière y sus colaboradores se hospedaban en hoteles de mediana categoría. No estaban seguros de cómo acercarse al público de la ciudad. ¿De modo estridente y con un desfile, como los circos? ¿O a través de la prensa? ¿O usando un dirigible que, bien iluminado y provisto de un texto publicitario, sobrevolara la noche de Budapest? Esto último hubiera tenido la ventaja de la sorpresa y la originalidad.

Lo intentaron todo. La convocatoria de las funciones fue exigua. ¿Tendrían que haber erigido en el centro de la ciudad un palacio cinematográfico, una especie de teatro de ópera? Los hermanos Lumière eran pudientes. El viaje a Budapest resultó una pérdida considerable.

En una de las películas podían verse dragones austrohúngaros que atravesaban un río desnudos y a caballo; imágenes de manio-
bras, de atracción realista. El que se volvió famoso y apareció citado en los diarios fue el tren del sur de Francia en su llegada a la estación. Otra cinta, tomada una mañana en París, mostraba el tránsito delante de la ópera. Los empresarios cinematográficos habían puesto sus esperanzas en un cortejo fúnebre con ocasión del fallecimiento de un príncipe. Nada logró que se ocupara siquiera la cuarta parte de las localidades. El empleo del dirigible, repetido durante tres noches (para que el aviso luminoso surtiera efecto se necesitaba oscuridad), trajo exactamente catorce espectadores.

5. ¿QUÉ SE PUEDE CONSEGUIR EN ESTE MUNDO POR UN CENTAVO?

Tenía la tarea de transportar, una vez al mediodía y otra por la noche, las latas en las que se juntaban las monedas de un centavo, y entregar el botín en la central. Era su ocupación, y le daba de comer a él y a su familia. A esa tarea podía sumar otras actividades que mejoraran el ingreso, puesto que el resto del día lo tenía libre.

Por la tarde, las máquinas cinematográficas esperaban en fila a los peatones, los cansados, como un "abrevadero".

6. REM KOOLHAAS SOBRE LA "FELICIDAD CIEGA"

Rem Koolhaas, arquitecto e inquieto observador cultural, dio una charla pública. Como en ese momento lo que de verdad quería era pensar y no exponer, habló en voz muy baja, a un costado del micrófono. Lo hizo en inglés para un público alemán. No fue capaz de simular: en esa ocasión no quería comunicar nada nuevo. Quizás mañana. Era un disparate fijar esos encuentros públicos con seis meses de antelación. ¿Cómo iba a saber si para ese momento querría decir algo? En consecuencia, las condiciones no fueron las mejores para un contacto comunicativo entre las mil personas que se habían reunido en el aula magna de la Universidad de Munich, y él, el observador atento.

Lo que contó (nada nuevo para él) fue lo siguiente: Máximo Gorki fue a Coney Island y visitó las atracciones: las ruedas gigantes, los puestos de kermés, las "maravillas", los locales de juegos de azar (que ya tenían varios pisos y sirvieron de modelo para los rascacielos), los toboganes, los "lugares del sinsentido y el olvido" y las mirillas de imágenes en movimiento. El ajetreo masivo, el "principio entretenimiento", le pareció una "traición a las verdaderas necesidades del pueblo". Ahí, dijo Gorki, se perdía tiempo y no se ganaba nada.

De las fantásticas instalaciones de Coney Island –continuó Rem Koolhaas– surgieron, sin embargo, no sólo los rascacielos de Nueva York sino también el cine, es decir, "nuevas condiciones reales", mientras que de la crítica de Gorki no había surgido nada concreto; la crítica, como lo había predicho Marx, apenas había escoltado las realidades.

Para afirmar esto -Koolhaas siguió desarrollando su idea– no necesitaba recurrir a la sentencia de que las masas siempre tienen razón. Esta era una frase vacía que Gorki habría suscripto, pero que quitaba seriedad a la discusión. Se trataba más bien de la observación de que las masas "magnetizan atracciones" de dos modos diferentes y así pueden desencadenar o destruir iniciativas renovadoras. En efecto –continuó Koolhaas–, había una demanda masiva que por sí misma no provocaba nada (pero que se dejaba instrumentalizar por terceros). Al mismo tiempo, había una segunda clase de demanda, que era espontánea y, además, duradera. Empresarios parásitos podrían sacar provecho de ella, aunque no podían cambiar la dirección del deseo. Esta clase de iniciativas masivas buscaba la "dicha irreflexiva".

En este punto, alguien del público le preguntó (el orador hablaba de modo apenas comprensible y en voz baja, algo que facilitaba las interrupciones) qué quería decir "felicidad ciega". Koolhaas respondió que constituía el polo contrario de la "infelicidad ciega". La "infelicidad ciega" concluía sin recuerdos (como en la guerra esos soldados que sólo quieren escapar a la miseria de las órdenes, y arremeten ciegamente, imposibles de detener, pero luego, después de la salvación, olvidan por completo el hecho). Ahora bien, ni las máquinas automáticas de Coney Island -expresó Rem Koolhaas– ni el cine posterior, el "cine desarrollado", habían acumulado suficientes promesas de "felicidad irreflexiva". Pero algunos momentos de sorpresa, de repentina mirada a otro mundo, de recuerdos, momentos provocados por la cinta cinematográfica, habrían dado lugar a una INTUICIÓN y ésta había corrido de boca en boca. La intuición de que sí exis-

tían momentos de "felicidad irreflexiva" alcanzaba para erigir un medio.

Pero los medios –dado que los sentimientos buscaban este tipo de hábitats, cuevas o edificios en los que formar un nido– podían juzgarse mejor de acuerdo a criterios arquitectónicos. No se requiere el juicio de gusto de los espectadores sino su hábito. Si se sienten cómodos, es decir, si surgen espacios abiertos, da lo mismo que reine el kitsch o el arte.

En este punto los oyentes, como no querían permanecer inactivos, recompensaron con un fuerte aplauso su propio trabajo de escucha, que había tenido lugar bajo condiciones complicadas. El salto a la idea de que el cine era en sí un arte de la construcción les gustó. Ni siquiera necesitaron el añadido de que algunos de los más fantásticos proyectos edilicios del siglo XX eran construcciones de cine. No esas construcciones de mármol, madera y piedra sino las construcciones que constituían las películas mismas eran el acontecimiento artístico en virtud del cual se podía esperar que el cine respondiera no sólo a las necesidades de 1902, así dijo Koolhaas, sino también (pese a la decadencia de las salas de cine) a las del siglo XXI. Ante los ojos de los oyentes surgieron novedosos y futuros lugares de esparcimiento que "de algún modo" tenían que ver con la imagen en movimiento (y los sonidos que se mueven con ella).

45

7. ORIGINALMENTE EL CINEMATÓGRAFO ERA UN INSTRUMENTO CIENTÍFICO / INFLACIÓN DE TEMAS DE FICCIÓN

A los pioneros del cinematógrafo les sorprendió que a partir de 1910, aproximadamente, su brillante invento fuera usado sobre todo para registrar obras de teatro malas. La catedrática e historiadora del cine Miriam Hansen, de la Universidad de Chicago, pone en tela de juicio que este cambio se haya efectuado por la

decisión de empresarios. Más bien ocurrió que la filmación de grandes exposiciones (como la Exposición Panamericana de Buffalo, en la que fue asesinado el presidente McKinley) o de acontecimientos como la ejecución del asesino Czolgosz o el hundimiento de naves de guerra norteamericanas en el puerto de La Habana, era demasiado infrecuente para poder satisfacer la demanda de reproducción cinematográfica. La materia prima "realidad", dice Miriam Hansen, no cubre la vertiginosa exigencia cinematográfica. A esto se debía la inflación de temas de ficción.

8. TRIUNFO DE LA CÁMARA ARRIFLEX / REGRESO DEL USO ORIENTADO AL CONOCIMIENTO

46

En el año 2005, un joven ingeniero instaló una cámara Arriflex miniaturizada y dotada de lentes especiales en la sonda espacial que debía rodear Júpiter en una órbita en espiral y, ganando así velocidad, volaría por Urano y su luna Miranda, pasaría por Neptuno y los plutones y se alejaría por el espacio en dirección a Alfa del Centauro para finalmente convertirse en juguete de las fuerzas galácticas. Con todo, aun a la distancia máxima respecto a nuestra estrella, el sol, la cámara estaría en condiciones, cada vez que el ingeniero oprimiera un botón, de realizar tomas que desde esa distancia mostrarían la Tierra apenas como un punto.

Para este ingeniero y científico los pioneros de la filmación, que aún no conocían el cine, eran dignos de la mayor confianza. Lo importante para él eran las secuencias de imágenes "no vistas". Consideró un triunfo el que la diminuta cámara (en la miniatura todas las piezas estaban dispuestas de modo diferente del original y la película a exponer era más pequeña que una uña) abriera con precisa resolución y por primera vez a los ojos terrestres el fabuloso mundo de montañas de la luna Miranda. En efecto, unos tres mil millones de años atrás, fuerzas misteriosas detuvieron el desarrollo de esa luna, que, fijada en la transición de lo líquido a lo

sólido, no ha evolucionado y ahora, a la tenue luz del sol, muestra altas paredes de roca cristalina que se extienden por veintidós kilómetros y relucen en irisaciones verdosas.

Nuestro científico e ingeniero está, sin embargo, en una situación parecida a la de quienes inventaron la cámara en 1895. No tiene a nadie a quien poder mostrar el maravilloso material. Si se dirigiera a los políticos en el parlamento, le preguntarían: ¿Por qué gasta dinero de los contribuyentes en la proyección de una escena que no nos ayuda a progresar en el conflicto de Irán, en una toma que consideramos demasiado oscura?! Más de una cueva de estalactitas reluce en irisaciones más interesantes. Por otro lado, la norma no sirve para una función en las salas de la industria del cine, por ejemplo, en los complejos IMAX. Las imágenes, de tan alta resolución, pueden verse prácticamente sólo en monitores de computadoras. Y hasta este momento ninguna firma ha fabricado alguna compatible con la proyección en pantalla grande. El ingeniero no ve posibilidad alguna de poder combinar una máquina cine del tipo 3, es decir, la atracción de masas, con sus imágenes favoritas.

47

EL SOL SOBRE LOS CANALES DEL LIDO

EL CINE EN LA CABEZA DEL ESPECTADOR

El olor a fango y a proteína de pescado se mezcla con el del agua salada. Desde la otra orilla del Mar Adriático sopla una brisa fuerte. Si uno camina desde el palacio del festival y pasa bajo la sombra junto a las tiendas de moda, llega al Hotel Excelsior. Estoy sentado en la terraza de este hotel señorial; frente a mí, el premio Nobel profesor Eric Kandel. Parece un hombre sin edad. Nació en 1929 (el Festival de Venecia fue creado en 1932), sin embargo, una parte de su alma parece haberse quedado en los nueve años. Tiene la curiosidad de un niño pero a la vez una abultada memoria. Dice de sí mismo que es un loco por el cine. Esto explica por qué asiste a

festivales estando de vacaciones. Ha compilado en Estados Unidos una obra imprescindible sobre neurología y estudios del cerebro.

—Profesor, usted dice que los grupos de células cerebrales que a cada segundo "disparan" millones de veces a la manera de un concierto hablan una lengua que no entendemos y que tampoco podemos hablar. Y que esa lengua de las células y las redes cerebrales no tiene nada que ver con lo que existe fuera de la cabeza del hombre.

—Cuando usted mide la actividad de las células cerebrales, lo que está midiendo son "expresiones" en el lapso de una fracción de segundo. Imagínese esa comunicación elemental como una sílaba, o más bien como brevísimos sonidos de pájaros. Un texto absolutamente "disparatado", si echara un vistazo a tales registros. Pero esto no ocurre en forma aislada, tampoco a la manera de un "concierto", como dice usted, sino como una partitura, o mejor, como toda la historia de la ópera vuelta partitura.

48

—¿Y entre esa actividad cerebral autónoma, esos procesos evidentemente muy veloces, y el medio ambiente no hay nada más que malentendidos?

—Malentendidos que a lo largo de la evolución se han ido afinando unos en virtud de los otros. Pues sólo subsisten los malentendidos que encajan entre sí, de modo que, aunque con un texto erróneo, el cerebro reproduce, por así decirlo a regañadientes, el mundo exterior.

—¿Entonces el interior y el exterior son textos opuestos?

—Es lo que digo. Comprobarlo me valió el Nobel.

—¿Y cómo se comportan al respecto las impresiones que recibimos en el cine? Existen en la evolución desde hace apenas ciento veinte años.

—Durante 1/48 de segundo hay oscuridad, durante 1/48 de segundo una imagen recibe luz. Esto representa una clase de movimiento interesante para el cerebro.

—¿Qué "ve" el cerebro de todo eso? ¿Ve el negro entre las imágenes, la fase de transporte? ¿Reacciona durante el intervalo de oscuridad entre las imágenes, cuando durante 1/48 de segundo el cerebro

está a oscuras en el cine, es decir, opera autónomo, con signos que él mismo crea y sólo él entiende?

-Algo parecido.

-¿Al sueño?

-O al efecto de las drogas. El cerebro "ve" el negro de modo continuo, mientras que ese mismo cerebro ve la "imagen" como continua, aunque "centelleante". Una impresión polifónica.

-¿Inconsciente?

-No consciente, al fin y al cabo uno sabe que está en un cine. O más bien doblemente consciente. Porque vemos DOS PELÍCULAS, una de oscuridad, hecha por el cerebro, y otra de luz y color tal como los remiten los ojos junto con una percepción generada colectivamente y por los antepasados, y que es activada por el contenido de las imágenes.

-¿Es la rápida alternancia lo que estimula al cerebro a soñar?

-Alternancia que da, en una película de dos horas, una hora completa de oscuridad (el cerebro trabaja de forma autónoma) y una hora completa de imagen (el cerebro responde a estímulos).

-¿Y eso es mejor que la realidad?

-Mucho mejor.

El premio Nobel había desarrollado sus cruciales investigaciones tomando el sistema nervioso de un caracol marino que tiene el tamaño de una liebre. Una información que circulara en dos corrientes, similar a la del cine, no sería algo a lo que este animal podría responder con sus grandes pero poco numerosos nervios. Sólo la mente humana (y desde la edad de piedra) estaba dotada para el cine. En ese sentido, la invención de las salas cinematográficas condujo a un "reconocimiento": algo que los grupos de células cerebrales habían ensayado desde siempre, ahora se ofrecía como vivencia. Allí residía el milagro del cine. Él por su parte, dijo Eric Kandel, consideraba la diversión del cine —a la que se exponía cada tanto— no menos valiosa que su actividad científica, de la que, por cierto, obtenía sus ingresos.

EL COSMOS COMO CINE

El jurista Félix Eberty, interesado por el cálculo exacto de la distancia de las estrellas fijas a la Tierra (y con ello, por el tiempo que la luz de aquellas tarda en llegar a nuestro planeta), publicó en 1846 su escrito *Los astros y la historia universal*.

Correctamente supuso que un rayo de luz que ha abandonado la tierra el Viernes Santo del año 30 d.C. —supuestas condiciones ideales de observación— aún avanzaba en el cosmos y lo hacía alejándose de nosotros. En consecuencia, toda la historia previa del universo estaba conservada en las vías de la luz. Toda la historia mundial viajaba en el cosmos bajo la forma de una SUCESIÓN DE IMÁGENES EN MOVIMIENTO (Eberty no conocía la palabra "cine").

El mismo razonamiento —así dijo Eberty— bien podía hacerse en dirección inversa. Supuesto un ojo ideal, un observador debería poder contemplar "retrospectivamente", a partir de la LUZ ANTIGUA llegada hasta aquí desde un cuerpo celeste alejado dos mil años luz, los acontecimientos de aquella lejana edad histórica. El espacio sería un "archivo eternamente indestructible e insobornable de las imágenes del pasado". Eberty agrega que conceptos tales como omnisciencia y omnipresencia "adquirieron una claridad y evidencia hasta entonces desconocidas".

50

En 1923, Albert Einstein hizo una introducción para una nueva edición del texto de Eberty. El librito, escribió Einstein, exhibe "un espíritu crítico frente al concepto tradicional de tiempo [...] Por otro lado muestra de qué razonamientos caprichosos nos salva la teoría de la relatividad, la misma a la que precisamente se le ha reprochado de tantos lados el carácter excéntrico de sus corolarios". Einstein alude aquí a la tesis fundamental de la teoría especial de la relatividad, según la cual un viajero del tiempo no podría adelantarse a una onda de luz, pues la velocidad de la luz es constante.

Esto fue expuesto en un congreso de astrofísicos y filósofos en Honolulu. En una contraponencia, el astrónomo de Harvard Andreas Küppers señaló que el descubrimiento más reciente de la

ENERGÍA NEGATIVA (que irradia en dirección contraria a la gravedad) relativizaba el impedimento descrito por Einstein para un CINE CÓSMICO UNIVERSAL. Un rayo de energía negativa contrario al rayo de luz era ciertamente capaz de transportar información hacia atrás, aunque no en forma de fotones. Así, si se quería poner en práctica la idea de Eberty, quedaba el problema de que por el momento no podíamos ver ni descifrar la ENERGÍA OSCURA (que probablemente representa una fluctuación del vacío). Estaban trabajando en ese problema, dijo Küppers.

-Usted dice que en el espacio exterior, a 217 años luz de nuestro planeta, se encuentran las ondas de luz que abandonaron la Tierra (que en este aspecto se comporta como un proyector de cine) en la época de la Gran Revolución Francesa. ¿Cómo es posible captar ese raudo rayo de luz, suponiendo que un observador establezca contacto con él? Es evanescente.

-En esta cuestión el astrónomo francés Flammarion completó la idea de Eberty. Flammarion postula una estrella con una superficie sensible a la luz, por ejemplo, de yodo (como en una cámara oscura) que tendría la forma de un cilindro giratorio sobre el cual los acontecimientos se "inscribirían" eternamente.

-¿Como una de esas columnas para afiches callejeros? ¿Una columna cósmica en la que cada nueva inscripción borra la anterior?

-No. Más bien como en un papiro antiguo que fue sobreescrito. Pero esa es una dificultad a la que podemos hacer frente. Leemos lo que está sobreescrito y, con vista de rayos X, lo que está debajo.

-Supongamos que se han superado todos los demás obstáculos. Si aparece alguna noticia, por ejemplo, del 1º de agosto de 1978 sobre la explosión del imponente buque de línea L'Orient, eso implica que el cielo sobre Aboukir estaba despejado.

-Así estaba el cielo aquella noche. De ahí nuestra esperanza de enterarnos si se trató de una o dos explosiones.

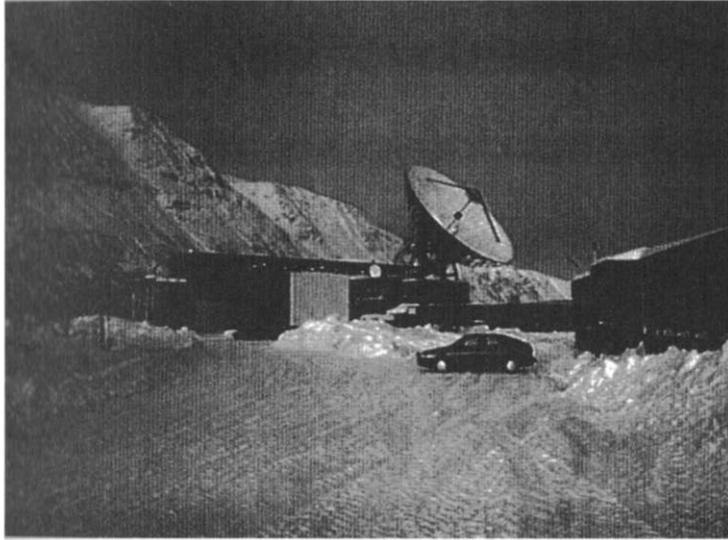
-Pero durante los momentos decisivos de la Revolución Francesa el cielo sobre París estaba oculto por las nubes.

—Con un aparato infrarrojo podemos ver a través de las nubes.
—Pero en principio usted ve los acontecimientos en plano general.
¿Qué se puede ver de una revolución en semejante visión de conjunto? Muchas cosas suceden en espacios cerrados.
—No menosprecie nuestra capacidad de agrandar los detalles. Imagínese que se abre una puerta, la luz sale del edificio del convento primero hacia un costado, y luego se eleva al cielo. Los servicios secretos han superado obstáculos mayores con tal de hacer visible algo.

Durante el congreso, los científicos conversaron acaloradamente. Ya no dudaban de que las imágenes de todas las épocas anteriores pasaban como una corriente junto a (y a través de) nosotros. Esto interesaba especialmente a los filósofos, que además siempre son historiadores. Querían tener ese CINE UNIVERSAL.

52

—¿Está diciendo que las imágenes del todo nos influyen aun cuando no las veamos?
—¿Cómo algo así no ejercería influencia?
—¿Está diciendo que nuestros ojos no lo descifran pero aun así nosotros lo percibimos?
—No que lo percibimos, pero la corriente de ese cine nos atraviesa.
—Yo digo lo mismo.
—Aunque no conozcamos su efecto.



53

Observación de estrellas con radiotelescopio cerca del Polo Norte
(arriba, durante el día; abajo, durante la noche)

2

UNA PATRIA POR FUERA DE LO REAL

*Shocks, finales felices, utopía: el trabajo de
la "tercera máquina".*

LA EJECUCIÓN DE UN ELEFANTE

Yo, originario de Odessa, que venero cada cuarto de dólar, residente en Nueva York desde hace dos años, tengo la suerte de trabajar para el gran Edwin S. Porter haciendo pesquisas y tirando los cables. El ingeniero Porter está empleado como director de cine en la productora Edison. Tropa de avanzada, estoy en el lugar desde las cuatro de la madrugada. Los establecimientos recreativos de Coney Island, donde estamos citados para realizar las tomas, aún duermen. Esperamos a que el sol aparezca desde el mar.

La bestia, que no tiene sino el aspecto de un elefante como ya he visto muchos, sin perfidia en la mirada de sus ojos redondos, estaba en su tienda. Un acolchado de paja bajo sus patas, "esperaba el cumplimiento de la condena". Los guardianes, yo lo daba por descontado, no querían al animal, pues había matado a tres de sus colegas. Lo alimentaban a reglamento. El animal trituraba en su boca nabos mezclados con heno. Seguramente había olvidado sus crímenes o ni siquiera los había percibido como "delito"; confiado, miraba al mañana.

Dos horas más tarde trajeron la cámara. Los guardianes llevaron al animal delincuente a un lugar abierto donde una sogla lo separaba de los espectadores. Le colocaron cables eléctricos en la pata delantera izquierda y en la pata trasera derecha. Los elefantes andan con paso de ambladura; basta con inmovilizar un miembro para que se paralicen ambos del mismo lado. Estamos listos para empezar, gritó Porter, el director. Él mismo construyó la cámara, que también está patentada como aparato proyector. El equipo aún no poseía el refinamiento de 1904, año en que florecieron las empresas Edison. Por eso no había emplazadas a espaldas del elefante fuentes de luz que recortaran² en el horizonte la silueta

2. Sin tal luz de fondo, la piel gris no se distingue del horizonte. La cámara apuntaba tierra adentro.

del animal tembloroso. Aunque en realidad el elefante todavía no temblaba, estaba ahí tranquilo. Los espectadores fueron exhortados a adquirir sus boletos. La "ejecución en la silla eléctrica de Coney Island" se retrasaba porque seguía llegando más público en los trenes suburbanos.

A eso de las once los guardianes encendieron los electrodos. El gigante se encabritó. Tuve la impresión de que sus músculos se tensaban. En las patas atadas del elefante, una humareda. Acto seguido, la mole de proteínas se desplomó hacia la izquierda. Un montón de miseria.

Inmediatamente después del desplome, los guardianes y los operadores sí estaban espantados. Parecían excitados. Porter dijo: "Esto causará sensación". Se rotularon los rollos de los negativos: Nombre de la firma. Fecha. Título: *Electrocuting of an Elephant*. Los guardianes, que estaban acostumbrados a alimentar al animal, a rociarlo con agua, a sacar sus excrementos, desorientados por la muerte de sus tres colegas a pesar de haber ocupado ellos los puestos vacantes, habían desaparecido. Se habían ido sin criticar el proceso.

Tampoco yo expresé opinión alguna. Las tomas en 35 mm del cumplimiento de la pena capital del africano trajeron una desacostumbrada concurrencia de espectadores. Incluso un año después eran muchos los espectadores que seguían considerando de actualidad esa cinta de un minuto y medio. Posiblemente la sentían como prueba de que ellos sí seguían con vida. Yo, que vi la película catorce veces, puedo decir que se ve muy poco. Después de aproximadamente un minuto y quince segundos, cuando los pies del animal arden, se puede reconocer en el gris la nube de humo. A continuación se ve el impresionante desplome. La escena no me recuerda una "ejecución en la silla eléctrica". Todo el efecto de la cinta reside en el título, en el anuncio de la electrocución. Tiempo después filmamos "la ejecución del asesino del presidente McKinley" (y superamos el número de espectadores de la película del elefante). La escena estuvo montada, el ejecutado con gas era un extra.

El momento que para mí fue el más excitante no lo filmaron: cuando el elefante se deja conducir por los guardianes hasta el espacio abierto sin oponer resistencia. Él, que podría haberse zafado y haber derribado y pisoteado cualquier obstáculo.

UNA PATRIA POR FUERA DE LO REAL

Yo era el encargado de las "propuestas prácticas". Mi director nunca las leía. Lo tranquilizaba saber que existían y por eso me toleraba cerca de él. Me defendió enérgicamente cuando quisieron echarme. Dijo que me necesitaba.

Nuestro director era derrochador. Ocupado con la expresión del rostro de una única actriz, la muchacha de la montaña, hizo esperar cuatro horas a más de mil extras. Cuando hubo terminado, esa muchedumbre remunerada ya era un grupo de tontos y no servía para una representación ordenada. El rodaje se pospuso para los días siguientes.

La película *Intolerancia* consta de tres partes. El subtítulo es *La lucha del amor a través de los tiempos*. El argumento: en la antigua Babilonia un rey lucha contra un conquistador más poderoso que él. Una niña de las montañas se pone en camino para proteger al rey con su arco y sus flechas. Durante la ocupación de Babilonia matan al rey y a la muchacha de las montañas. Triunfa el tirano extranjero. También en la segunda parte, cientos de años más tarde, el amor se muestra ineficaz. Durante la Noche de San Bartolomé, la mayoría católica masacra en París a la minoría protestante. Un hombre intenta proteger a su amada esposa (la misma actriz que hace de muchacha de las montañas en la primera parte) de la mano asesina de los fundamentalistas. La muchacha muere en sus brazos. La tercera parte de esta película monumental transcurre en el presente: por culpa de las intrigas de una mujer que él despreciaba, un joven trabajador es acusado de asesinato y condenado a muerte. La mujer que lo ama y a la que él corresponde (la misma

actriz de las partes anteriores) echa luz al caso y obtiene el perdón del presidente de los Estados Unidos. Ya están armando el patíbulo. El condenado es llevado hasta la tarima. Con el documento del presidente, la mujer acude a toda prisa (precipitación del *last-moment-rescue*) utilizando trenes, autos veloces; montaje paralelo de la salvadora y sus perseguidores. A último momento, el *happy-end*. En mis propuestas había una modificación del argumento, otra ubicación del *happy-end*.

Es evidente que si el personaje favorito del público, la muchacha de la montaña, se muere al comienzo, el mercado castigará a la película con una muerte temprana. Anoto: la historia con final feliz debe transcurrir en el pasado. Por eso en Babilonia y en París la heroína debe sobrevivir. De hecho, los hombres pretéritos tuvieron suficiente descendencia. Es poco realista acumular allí todos los acontecimientos fatales. Y viceversa, los espectadores de cine saben que un final feliz para el condenado a muerte, en la secuencia final de la película, es decir en el presente, va en contra de toda verosimilitud.

Se ven frustrados el deseo de realismo (si es que lo hay en el cine) y, al mismo tiempo, la búsqueda de felicidad (ciertamente la hay). Griffith no tenía el tiempo (ni las ganas) de leer mi versión. Si la muchacha de las montañas fallece a los cinco minutos, le susurré, el espectador se verá invadido por la tristeza, y la película habrá terminado. La película termina donde yo quiero, respondió el director.

Los gastos descomunales para esta película (en este medio joven aún no se conocen las limitaciones de la distribución) correspondían a la expectativa de ganancias infinitas. Esto dejaba de lado cualquier reflexión crítica, cualquier apartamiento del bosquejo inicial (azaroso) del proyecto.

El destino de la película en la salas fue, en consecuencia, catastrófico. La productora se declaró en quiebra. Así, esa película colosal cerró el camino para todas las que debían seguir. Nunca más se le confió a un único director semejante cantidad de recursos de

producción para una historia no trivial: "la lucha del amor a través de los tiempos".

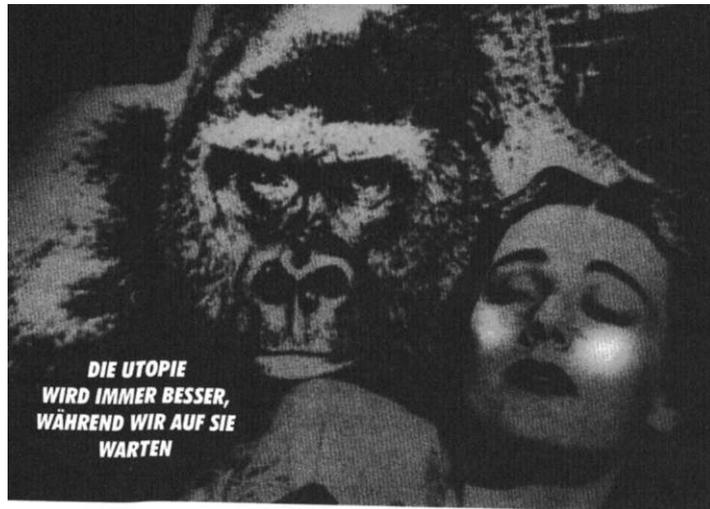
Se debería haber contratado a veinte directores que tamizaran la masa de extras de acuerdo a su talento. Sobre la base de cada talento se crea una nueva película. Surge un convoy de entre veinte y treinta películas. El torrente de extras corre de un escenario iluminado a otro. El ropaje se puede dar vuelta y caracterizar a los mismos intérpretes para diferentes situaciones a través de los siglos. Esta PRODUCCIÓN PERMANENTE traza su huella a lo largo del siglo XX y responde (1) al cambio de los tiempos, (2) a los progresos del arte cinematográfico, (3) a los deseos del mercado.

En estos deseos —lo escribí en muchas notas al dorso del plan de rodaje— se ven leyes duraderas del cinematógrafo. Desearía (como espectador, no sólo como asistente de un gran director) que en los tiempos tempranos de los que provengo hubiera oculta una esperanza. No tengo derecho de propiedad alguno sobre el presente, pero los pasados me pertenecen, como a mis padres y ancestros. Quiero que se me permita estar de duelo por el presente, es decir, por el final de la película. Aunque sea sólo porque la película termina. Estoy listo para separarme de la realidad. Me da miedo que se pinte el futuro mejor de lo que es.

Estas pocas reglas habrían bastado para el despliegue del arte cinematográfico. Garantizan por un tiempo de tres a seis horas (esa será la duración de las funciones en el futuro) una PATRIA POR FUERA DE LO REAL.

HAMBRE DE TERROR O TENDENCIA A LA EXPRESIÓN DIRECTA

Aun antes de que se impusiera el cine de masas surgió una serie de películas que mostraban acontecimientos aterradores. Por ejemplo, en *Execution of Mary, Queen of Scots* (Edison, 1895)



"La utopía es cada vez mejor a medida que la esperamos."

se ve un bloque de madera. El verdugo levanta un hacha enorme. De un golpe arranca la cabeza de madera a la muñeca que está sujeta sobre el bloque. El hacha le da un empujón a la cabeza, que cae en una zanja. Por uno de los costados del bloque chorrea un líquido, imposible de ver con claridad en el positivo blanco y negro. La espantosa vivencia tuvo gran éxito. Éxitos parecidos lograron *Execution by Hanging* (Biograph, 1905), *Beheading of a Chinese Prisoner* de Sigmund Lubin (1900) y otras películas.

El Dr. Joseph Vogl interpreta esta tendencia en este sentido: por lo visto, uno sale de la realidad censurada, es decir entra en el cine como en una segunda realidad únicamente cuando se traspasa el límite de la crueldad permitida, esa que podemos ver con naturalidad. Las películas no son signo de una necesidad de crueldad por parte de los espectadores, sino expresión de que el espectador abandona el mundo de las cortesías y la obediencia civil.

Después de ver una cinta de ese tipo, el espectador estaría abierto a cualquier fantasía, incluso a una bondadosa.

63

THE KISS

EL PRIMER GRAN PRIMER PLANO

Dos conocidos actores de Broadway. A cambio de una onerosa entrada se los puede ver en escena, es decir, desde lejos. Además hay que interesarse por el contenido de la obra que se exhibe. Todo esto reduce el círculo de aquellos que conocen en persona a esos actores. Pero aun así son famosos en amplios círculos de Nueva York, también entre aquellos que nunca los vieron. De eso se encargan las crónicas periodísticas.

Un hombre de cine tuvo la ocurrencia de poner en escena un beso de esas dos celebridades y de filmarlo en gran primer plano. Durante la toma, los protagonistas no tuvieron la sensación de

"intimidad" sino de "completa estupidez". Mientras ensayaban el beso (la filmación se inició de inmediato y esa toma fue después la película *The Kiss*) no podían imaginarse qué aspecto tendría para un observador eso que estaban haciendo. Uno no se ve desde afuera cuando está besando.

Las bocas se acercan, los labios se encuentran. En la toma no se podía ver ni siquiera que los actores cerraban los ojos. Todo parecía "apasionado" (aunque los dos actores reían para sus adentros) sólo porque la pantalla era enorme. Hasta entonces nadie había visto un fenómeno semejante. La cinta recorrió el mundo. Ahora ambas celebridades eran en verdad célebres. Curiosamente, en ningún lado copiaron tan sensacional idea. Podrían haber continuado el éxito formando parejas con otras celebridades o trasladando la escena a los paisajes de Shangai o Suecia.

64

—¿Cómo se filma hoy una escena de beso?

—Se les explica la situación a los actores y se confía en que saben besar.

—¿Y si no se gustan?

—Lo tienen que actuar.

—¿El director puede influir en los detalles?

—Apenas, sobre todo porque al besar los labios se comportan de modo espontáneo.

—¿Y cómo se arma la escena de un beso de Judas?

—O "íntima" o "fugaz". El beso no es más que la señal para que los esbirros sepan a quién atrapar. Es lenguaje, no es un beso.

TRAER EL MUNDO AL MUNDO

Apporter le monde au monde: la frase tiene múltiples significados. Fue el eslogan de los emprendimientos de los hermanos Lumière y de la Pathé-Film. Se podía leer así: "Un mundo nuevo es parido, es traído al mundo". Pero también podía querer decir que se

traían noticias de todas las partes del mundo a París, pues aquí estaba el mundo. París decidía sobre el éxito de cada película (lo cual en esa época era pura hipótesis, pues las películas apenas tenían éxito comercial).

Los empresarios cinematográficos y sus subempresarios se lanzaron a recorrer el mundo como colonizadores. Los grupos no llevaban más equipaje que la cámara con sus accesorios y el material de celuloide. Y en cada uno de los lejanos países se contrataban colaboradores al bajo precio local. Los enviados de la "capital de la civilización" abrieron sucursales en Japón, Shanghai, la India, también en un lugar de la Isla del Norte de Nueva Zelanda, en Nueva York, en Dinamarca, en varias capitales de los Balcanes; más aún, un equipo viajó a Abisinia y regresó con tomas del lugar ("la caza del búfalo de agua y del cocodrilo", coloreada). Cintas de noticias provenientes de las regiones más apartadas, de las que apenas se conocía el nombre, lograban buena acogida en París. Esta sociedad, que aquí, en la casa central, "construye el mundo" (aunque la novedad no dure más de una semana), se interesa menos por su propio presente, que causa sufrimientos, ofrece resistencia, que por la permanente ampliación de sus fantasías rumbo a lo inesperado: por lo nuevo que no ofrece resistencia al deseo.³

Los enviados del cinematógrafo (todavía no es una industria)

65

3. Lo mismo en las exposiciones mundiales. Un producto que encanta los ojos capitalinos no debe sobrecargar la casa propia a la mañana siguiente esperando ser arrojado a la basura. Lo mismo en el exótico territorio de la ópera. *La africana*, de Meyerbeer: una joven hindú, princesa de nacimiento, salva a un almirante portugués; un asunto amoroso; luego el héroe regresa solo a su patria. La amada se sienta bajo un manzanillo, cuyo aroma mata delicadamente. *Carmen*, *El buscador de perlas*, *Madame Butterfly* (la posibilidad de entregarse enteramente y luego partir sin dejar nada atrás). La cuestión es el éxodo. Los que participan de esta tendencia en las capitales europeas todavía no saben que conducirán a la Guerra Mundial.

son demasiado pocos para ocupar eficazmente el mundo. Necesitan colaboradores locales. Aunque el éxito económico aún es algo del futuro, ya actúa en las mentes como fuerza de atracción. Los colaboradores locales (los "nativos") están tan ansiosos de adquirir los aparatos como de aunar los temas de las películas a sus intereses. Surgen manufacturas en Japón, Shanghai, Bombay, Copenhague, Nueva York (ahí, fuertes pujas acerca de si son válidas las patentes Edison o las Lumière).

El joven cinematógrafo surge como red globalizada. Más tarde, casi todas estas bases del nuevo medio sucumbirán y deberán ser refundadas (salvo Shanghai, Tokio, Bombay). Les falta la "tercera máquina", la invención del "espectador de cine".

En Shanghai los catorce cines se llaman "SilverScreen". El nombre remite al marco de la pantalla que se usa allí para proyectar las películas. También los vestíbulos son una atracción. Prometen que en la "cueva oscura", en la sala donde se realiza la proyección, sucederá algo "valioso". Éxito rotundo durante dos inviernos. Después, quiebra de la empresa.

66

Los japoneses son mucho más astutos. En 1916 las empresas japonesas envían emisarios a los Estados Unidos. Compran nuevos equipos de cámaras (sin licencia), traen consigo el conocimiento del montaje paralelo, así pueden ser representadas en el cinematógrafo persecuciones, es decir movimiento dentro de las imágenes en movimiento. Sin embargo, lo que más éxito tiene son los dramas rurales. Un campesino viola la línea de los mojones de su vecino, cuya hija ama al hijo del violador de fronteras. Después de un largo tiempo de acción mueren todos. Hasta 1924 estas producciones se dedicaban a indagar qué emociones fuertes se debían tocar para provocar en los espectadores el mayor "acicate" y con eso la voluntad de pagar. La "tercera máquina", el *cine*, surge aquí (y en Bombay) al mismo tiempo que en Nueva York y Hollywood, pero con contenidos diferentes.

Die Marquise Yorisaka



Tsuru Aoki



Hayakawa

67

Nach dem Roman „La Bataille“ von Claude Farrère

URAUFFÜHRUNG MONTAG, DEN 20. OKTOBER
UFA-THEATER TAUNTZIEN-PALAST

"La marquesa Yorisaka. Basada en la novela *La Bataille*, de Claude Farrère. Estreno: lunes 20 de octubre. Teatro UFA del Tauntzien-Palast."

La marquesa Yorisaka. El film, un éxito de 1924, se remonta a un asunto amoroso durante la guerra ruso-japonesa, y toca la batalla naval de Tsushima del año 1904. Tuvo difusión mundial.



Una de las calles principales de Bagdad. La toma, del 10 de febrero de 1918, muestra a soldados británicos. Todavía no se ha decidido sobre la "conformación" de Irak. Han conquistado una ciudad provincial del Imperio Otomano, una ciudad que, al parecer, fue construida sobre basamentos antiguos. La película muestra tomas casuales y tiene una duración de tres minutos. Como le falta mensaje propagandístico, la central de Londres decide no difundirla.

EL AMOR EN UN INSTANTE, EL ARTE EN ETERNO

En la gran Rusia, en el imperio del zar (que en realidad se componía de muchos imperios), existía para el cinematógrafo un enorme público latente que aún no sabía qué estaba esperando. Historietas populares, cantores ambulantes de baladas, más aún, óperas breves, poemas, cuentos y leyendas de Pushkin habían preparado a ese gran pueblo para el cine. Así, el nuevo arte cinematográfico se fundó con Ulan seriedad y sin intervención de censura alguna (la censura era para la literatura y el teatro, no para las películas y otras formas del rubro ambulante). La "máquina de cine" rusa que surgió, autónoma, no toleró la frescura de los *happy-ends*. Antes bien, el "arte de la vida" debía reproducir todos los enredos trágicos, si la idea era que el espectador abandonara la sala "conmovido" y "consolidado".

El cine como atracción de masas no vino de las capitales Moscú y San Petersburgo, sino de las cabezas departamentales y desde allí invadió las ciudades pequeñas. Un cine de esa época fundacional de 1914 tenía entre veinticuatro y cuarenta butacas. En la zona del

Cáucaso y en las ciudades de los Urales los lugares de proyección no tenían asientos, sino que eran cines de pie.

69

EL PROGRAMA DE LOS CINES EN DICIEMBRE DE 1917 EN SAN PETERSBURGO Y MOSCÚ

Igual que en las capitales departamentales, en San Petersburgo y en Moscú se exhibieron —sin prestar mayor atención a los hechos revolucionarios— los melodramas de los años anteriores. La población era muy afectada a esta programación. En una mezcla variopinta de clases, la gente se sentaba en butacas ordenadas según diferentes categorías de precio. Esta distinción comercial de jerarquías fue eliminada el 17 de diciembre de 1917. En ese momento, cualquier intento de intervenir también en el contenido de los programas habría desestabilizado a la joven revolución.



Vera Kholodnaya (1893-1919), la reina de los melodramas

70

Desde septiembre se exhibía en el CAPITOL *Las olas se llevaron el secreto*. En diciembre siguió *El rey de París*.

-¿Y en el METROPOL *Una vida por otra*?

-Con Vera Kholodnaya. Una película grandiosa.

-¿Cómo es el argumento?

-El subtítulo es *Por cada lágrima una gota de sangre*. La madre le dice al yerno: No hagas infeliz a mi hija. Por cada lágrima que ella derrame pagarás con una gota de sangre.

-¿Reclamará la sangre ella misma?

-Es la viuda de un millonario, una mujer moderna. Quiere muchísimo a su hija Musja; con ella creció también una hija de crianza, Nada, interpretada por Vera Kholodnaya. Ambas muchachas se enamoran del mismo joven, un príncipe empobrecido. Este se enamora de Nada, pero cuando se da cuenta de que la hija de crianza no heredará nada, elige a Musja, la hija que él no ama. La madre habla de la gota de sangre precisamente cuando advierte esto.

-¿El príncipe engaña a la joven esposa, a Musja, con Nada?

Continuamente. Además, ha apostado en las carreras y ha despilfarrado el dinero de su esposa. Ha falsificado una letra de cambio con la firma de su amigo banquero, que a su vez se ha casado con Nada.

Entonces ahí aparece la madre.

Le ofrece el revólver para que él, como hombre de honor que es, se quite la vida. Pero él ni piensa en hacerlo.

¿Ella le dispara?

-Si nadie defiende el honor, ¿qué otra cosa le queda a la madre sino disparar? La película pasó por todos los cines de Europa.

¿Y *Almas atormentadas* en el cine LOS ARCOS?

-Un ingeniero ama a una mujer casada (Kholodnaya). Durante una partida de caza, ese ingeniero mata sin querer a su padrino, que en realidad es su padre –pero esto el ingeniero no lo sabe– y le deja todas sus posesiones. El marido, celoso, denuncia al ingeniero ante la justicia. Afirma que no fue un accidente de caza sino que fue un acto intencional.

-¿Entonces ahí aparece la esposa para interceder por su amante?

-Ella confiesa públicamente que él es su amante y que su esposo lo acusó ante el tribunal sólo para destruirlo. La reputación y la vida de la esposa quedan destruidas, pero su amante está a salvo.

-¿Esas son las *Almas atormentadas*?

-Así es.

71

Por recomendación de Madame Kollontai, Jonas A. Zalkind asiste en el MAXIM a la proyección del melodrama *El prometido*. La hija de un comerciante, llamada Natasha, se pierde en el bosque, donde por casualidad llega al tugurio de unos bandidos. Allí está teniendo lugar una orgía. En el transcurso de la acción es asesinada la amante del cabecilla. Cuando los ladrones duermen la borrachera, la hija del comerciante le quita a la muerta un anillo. Luego encuentra el camino a la casa paterna en la ciudad. Un día aparece un joven apuesto, adinerado, derrochador. La hija del comerciante lo reconoce como el cabecilla. Él apenas había advertido su presencia aquella vez. Pero ahora, cautivado por su belleza, envía hombres para

que soliciten a los padres la mano de la muchacha. De inmediato se cierra un contrato matrimonial. Según la usanza tradicional ("el campesino se casa con un igual, el rico se casa con alguien más rico") la hija del comerciante debería obedecer. Pero ella no se casará con un asesino. No, ella venga por PROPIA INICIATIVA A LA AMANTE DEL CABECILLA, A LA MUJER ASESINADA. Muestra en alto el anillo (durante el banquete de bodas) y proclama quién es en realidad su esposo. El hombre es encarcelado y ejecutado.

Zalkind: ¿Por qué razón me envió usted a ver ese melodrama?

Kollontai: Porque la muchacha se defiende, y no lo hace por ella misma sino por la MUERTA INOCENTE.

EL NUEVO FIGARO

72

El descubridor de Teodosia Goodman: un peluquero. A un año de que su descubrimiento iniciara su carrera cinematográfica, ya lo habían puesto de patitas en la calle. Más tarde intentó repetir la receta del éxito. ¡Al fin y al cabo, por un tiempo le había dado bríos a su vida y lo había acercado a su "felicidad"! Pero el procedimiento funcionaba sólo hasta determinado momento: la muchacha en cuestión se acostumbraba a él, le prometía por escrito cierta parte de sus futuros ingresos, cambiaba su nombre y adquiría los rudimentos de la expresión cinematográfica. Ahora bien, el éxito se le rehusaba cuando pretendía que la "intérprete" trabajara en su interés a largo plazo. De nada servía que la hiciera entrar al estudio (ella ya se había vestido y maquillado en el auto) por la puerta trasera y la colocara junto a los extras con la esperanza de que, a sólo dos metros del director, la mujer llamara su atención y fuera "descubierta". El motivo del fracaso residía en que la "ventana de tiempo" durante la cual tales carreras fueron posibles en los estudios de Hollywood, existía al momento del descubrimiento de Theodosia Goodman, pero después se había cerrado.

A su creación originaria, a la Goodman, primero la había cebado (era demasiado flaca), le había teñido el pelo de negro, cambiado su nombre por el de Theda Bara. También había tratado de poner en práctica la idea de transmitirle, mediante artículos de prensa, el aura de una hembra "pecadora" o "imperativa". Esto derivó en un "tipo femenino de sensualidad oriental". Pero él no fue capaz de "conservar su valiosa mercancía". Ella fijó su atención en el director, con el que tenía unos cuantos asuntos, y que le garantizó la posterior continuación de sus éxitos.

Más que nada, lo que sucedió fue que las ideas que el peluquero Douglas S. Forster le había metido en la cabeza siguieron desarrollándose en la mente de Theodosia Goodmann. Y en el interín ella habría podido instruirlo a él, su maestro, o a otras muchachas, para convertirlos en atracciones del cine.

Sin embargo, lo decisivo fue la "ventana de tiempo". Duró unos dos años. A los "dispersos e informes anhelos de las masas" las empresas cinematográficas respondieron entonces con "ofertas bien delineadas", un escalón previo al de "estrella". Durante este breve período casi cualquier oferta conducía al éxito, con tal de que estuviera "bien delineada" (esto es, fuera lo suficientemente unilateral) y "lindara con un anhelo".

De hecho, Theda Bara encarnaba un tipo humano imposible basado en la idea del peluquero, idea que se llevó a la práctica de un modo distinto a como él lo había planeado. En la vida real nadie habría soportado siquiera una hora de cercanía con una mujer tan inquieta; su "fuerza de voluntad concentrada", reproducida en primeros planos, favorecía la impresión de que quien se rindiera a ella por amor se entregaría a un monstruo.

Interpretó *Carmen* de modo tan horroroso que los espectadores se asustaron y se alegraron de que al final de la cinta todos murieran. A las películas de ese período se las llamó "cine punitivo". Pero como los espectadores no querían renunciar a permanecer sentados hasta el último minuto, pues habían pagado por toda la

función, y además al final de la película se veían liberados de los monstruos, en última instancia también esta materia trágica era para los consumidores un *happy-end*.

DEL CUERPO DE UNA ESTRELLA SE ALIMENTAN MUCHOS ESPÍRITUS

Olive Thomas, un nombre artístico. ¿Por qué se mató Olive Thomas? Después de una serie de películas exitosas (*Betty Takes a Hand*, *Prudence on Broadway*, *The Follies Girl* y *The Flapper*) había sido noticia por última vez gracias a su casamiento con Jack Pickford, el hermano de Mary Pickford.

Olive viajó a París antes que su esposo. Quería comprar antigüedades y ropa. Luego fue vista en el club Maldoror, con personajes del bajo mundo francés. Dos días antes de que Jack Pickford se dispusiera a viajar a París, la hallaron echada sobre el suelo de su habitación del hotel Crillon, en la Plaza de la Concordia. Era una mañana de septiembre. En el piso estaba extendida una capa de marta cibelina. Olive yacía desnuda sobre la piel. Su mano sostenía la botella con el mortal bicloruro de mercurio. Un camarero, que usó su llave general para llevar el desayuno a la llamada Suite Princesca, descubrió a la muerta.

¿Cómo tratar semejante accidente? La productora Selznick, entre cuyas estrellas se encontraba Olive (eslogan: "Las películas de Selznick crean familias felices") tenía otra estrategia que la productora Ziegfeld-Follies, de cuyo grupo de estrellas también formaba parte Olive Thomas. Las estrategias públicas de ambas (minimización y golpe sensacionalista) se confundieron. Un detective contratado por *Vanity Fair* averiguó que, según un integrante del bajo mundo parisino, Olive Thomas había recibido de su esposo el encargo de conseguir una cantidad más o menos importante de heroína. Se decía que el asunto no había salido bien. No le devolvieron la suma que ya había pagado, la chantajearon y no vio otra



75

Olive Thomas. En el fondo, el sol de California.
Toma en blanco y negro con un arriesgado contraluz.

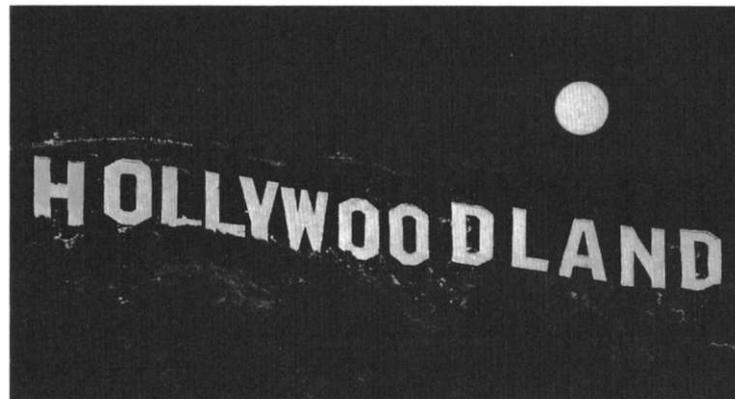
salida que el "suicidio". En cambio, la productora Selznick presentó datos que señalaban que la "reina jovial", la "encantadora muchacha" había sido asesinada. Harrison Fischer la había llamado "la mujer más bella del mundo". Ahora se hacía público que había posado desnuda para el pintor peruano Alberto Vargas.

Cada "hueso mediático" de esta mujer fue roído por algunas figuras que esperaban sacar provecho de su fama.

LA DECIMOTERCERA LETRA

76

Letras grandes como casas coronan la empinada pendiente y reproducen el fabuloso nombre del lugar. La decimotercera letra de HOLLYWOODLAND es una D mayúscula. La fracasada *dancegirl* Peg Entwistle escaló esas empinadas pendientes del Mount Lee. Trepó por entre la maleza hasta la superficie superior de la D, y sin dudar se arrojó al vacío. Sólo había podido pescar papeles secundarios, uno de ellos en *Thirteen women*, por eso eligió la decimotercera letra. Su cadáver, destrozado por la caída, fue cubierto con telas. Durante un tiempo yació en un lugar casi inaccesible, hasta que lo bajaron con sogas. En la ciudad de los destellos, este "fardo" obtuvo fama por *un* día.



UNA MUJER FASCINANTE
CON LA QUE EL DESTINO SE ENSAÑÓ

Es médica. Después de que inmerecidamente le prohiben ejercer su profesión, continúa salvando vidas. Es esposa y madre, y seguirá siéndolo. Canta en el teatro de variedades, es intocable y orgullosa. La acusan de un grave asesinato, pero su noble obra de vida le permite superar también esta sospecha. Dirección: Rolf Hansen.

Este era el texto de prensa y de los afiches. Al público le encantó esta película, sobre todo porque las *chansons* que interpretaba la protagonista concentraban además todos los golpes del destino que un individuo es capaz de soportar.

¿Usted dice que los espectadores sabían que el argumento no era realista?

No era realista en la combinación de golpes del destino.

-¿Y usted piensa que los espectadores no exigen en absoluto realismo?

-Al contrario. Sienten que la película es significativamente real cuando condensa en un único momento los golpes del destino que la mayoría de las personas sufre sólo a lo largo del tiempo.

Además, consideran que la película los satisface porque los golpes del destino alcanzan a una "mujer armada" (médica, cantante, madre, inocente en el sentido jurídico).

-Si uno ve de qué es capaz el destino, este ya es menos amenazante.

-Al menos no tan amenazante como cuando no se lo ve.

77

¡LA GOLONDRINA CAUTIVA!

SOLIDARIDAD NO RECÍPROCA

La historia de *La golondrina cautiva* transcurre en Inglaterra alrededor de 1912. Para no destruir la carrera militar del hombre que ama, la cantante Gloria Vane (Zarah Leander) asume la culpa por

la falsificación de una letra de cambio. De Londres es trasladada a la prisión de Paramatta, en Australia. Su amado, a quien ella salvó de la cárcel, ha sido ascendido a mayor y transferido también a Australia. No tiene tiempo para una visita en la cárcel. Está enredado en affaires con ricas herederas. Se ocupa de su ascenso social. Miss Vane, que al comienzo de la película estaba en la cumbre del éxito gracias a su *chanson*

"Me llaman Miss Vane

La famosa, célebre

¡Yes, Sir!"

ve pasar las estaciones del año desde su celda en prisión. Sólo a través de la enrejada mirilla de la celda alcanza a ver ese cambio del tiempo. Debe ponerse de pie sobre el camastro para tener los ojos a la altura de la ventanita. No es que vea las estaciones en sí, sino el cambio de las señales que las connotan (en un *time-lapse*). Gloria solicita el perdón pero su pedido es rechazado. Las cartas al amado le son devueltas.

78

"¡Tristeza, tristeza

cuando uno mira!

Y si uno no mira,

¡tristeza, tristeza!"

RUSSIAN ENDINGS /AMERICAN ENDINGS

En 1921, durante la NEP,⁴ el empresario Vladislav Leschenko, hermano del famoso rey del tango, alquiló en el Scheunenviertel⁵ del oeste de Berlín varios departamentos de pequeñas dimensiones y sus respectivos sótanos. Hizo derribar los muros contra incendio para

4. NEP: abreviatura de *Novaya Ekonomicheskaya Politika*, Nueva Economía Política, el programa económico introducido por Lenin en 1921.

5. Antiguo barrio judío situado al norte de las viejas murallas de la ciudad. [N. del T.]

que las casas pudieran transformarse en un único *atelier* de cine. En esa SALA DE CORTE Y CONFECCIÓN se especializó en retocar películas rusas para su exportación a los Estados Unidos, y cintas norteamericanas para su evaluación en la Gran Rusia. No pagaba impuestos.

Numerosas futuras estrellas de la UFA⁶ aprendieron su oficio en esa esclusa dramática. Dentro de la historia del cine un montaje de Leschenko tiene el valor de una rareza. Sus películas no se consideran armoniosas, pero tampoco alternan de la forma manierista de Eisenstein entre secuencias largas y breves. Son consistentes y aprovechables.

Películas rusas: esto no se limitaba a las pocas obras de la ÉPOCA REVOLUCIONARIA sino que abarcaba la herencia de melodramas, tragedias e historias de amor anteriores a 1917. Todas tenían, siguiendo la moda, un final melancólico, desdichado.

Para ser exportadas a los Estados Unidos necesitaban un *happy-end* que lógicamente debía desprenderse de la acción principal.

En Rusia, a su vez, gustaban las películas norteamericanas, aunque no sus muchas veces superficiales *happy-ends*. Ningún censor les cerró el mercado, pero habría sido imposible imponer películas contra la tendencia del público a lo largo y ancho de semejante país.⁷ Si en un melodrama ruso los hermanos y hermanas terminan yaciendo muertos a golpes, en el final norteamericano debe aparecer un salvador que en el último minuto ponga en fuga a los criminales. El salvador, los hermanos y las hermanas se abrazan. Si en el final norteamericano se asoma la alegría, para la distribución en Rusia hay que añadir una parte que ponga después del final feliz el cierre cruel que haga correr las lágrimas.

79

6. Universum Film AG. El más importante estudio cinematográfico de Alemania durante la República de Weimar y el Tercer Reich, con el cual colaboró produciendo films de propaganda. [N. del T.]

7. La conducción soviética consideraba al cine un medio intrínsecamente emancipador, un medio de masas. Sobre esto Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

—En las películas mudas muchas cosas se pueden arreglar con intertítulos, ¿no es cierto?

-Sí.

—¿Pero usted debía rodar de nuevo las escenas finales? Digo, ya no disponía de los actores originales. Entretanto también la técnica de filmación y la iluminación de moda habían cambiado.

—Eran películas de dos décadas.

—Prácticamente en ningún caso tuvo usted a su disposición al mismo actor.

—No en Berlín. Y aunque hubiera sido así, los actores no habrían tenido la misma edad.

—¿Se los podría haber transformado con el maquillaje?

—Con la iluminación se puede hacer mucho.

—¿Pero de hecho qué hizo?

—Fotografiar por la espalda a personas parecidas a los actores. Poner en primer plano una persona alta. Los otros, los que interpretan el final triste, sólo se ven en segundo plano. Son películas en blanco y negro. Alcanza con que algunos detalles, como el color de pelo, coincidan vagamente.

—¿No es una lástima, en lo que hace a la congoja, que no se vean primeros planos?

-En gran primer plano, por ejemplo cuando se ve sólo la parte de los ojos, es fácil que vuelva a surgir un parecido entre las personas. Lo hicimos así. Tampoco debe olvidar el acompañamiento musical que siempre está presente en las películas mudas.

—Desde el punto de vista artístico, ¿sería un taller de falsificación?

—Un negocio de importación y exportación.

-Que los finales norteamericanos y los finales rusos hayan gustado tanto en cada público indicaría cierta superficialidad en la mirada de los espectadores de cine. ¿Es correcto?

—El espectador perdona. Acompaña. Completa.

—Walter Benjamin dice que el espectador proletario "testea" las imágenes "con la pericia de un experto".

—No es algo que hayamos notado en nuestra práctica.

Al momento de esta entrevista, marzo de 1941, Leschenko, que tenía pasaporte finlandés, poseía un taller en Hamburgo y desde allí proveía a Suecia de películas kitsch italianas y rumanas retocadas. Los contactos comerciales con Rusia se habían interrumpido en 1937. Para el público sueco era necesario añadir, como refuerzo en el primer tercio de la película, escenas pornográficas de valor artístico.

Señor Leschenko, ¿a qué atribuye que, siempre dando por sentado que la película se acomoda al gusto del espectador, éste se encuentre mucho más predispuesto a imaginarse algo en la oscuridad del cine que en la vida real?

-Lo único que sé es que funciona, por qué no sé.

-¿En Rusia como en Suecia?

-También en los Estados Unidos.

-¿ También en Shangai?

Supongo que también allí funciona, pero el gusto no es el mismo.

81

Leshchenko no consideraba las adaptaciones de las películas ni una falsificación ni un engaño. Hablaba de una INERVACIÓN, como si el espectador mismo fuera celuloide listo para ser expuesto a la luz. Rechazaba categóricamente las películas de propaganda que apelaban a la conciencia despierta. No estaba dispuesto a adaptar ni a exportar siquiera una sola de esas películas.

3

EL ALMACÉN DE LA FELICIDAD

Para las Navidades de 1932 Ödön von Horváth quiso reunir en un espectáculo de revista todos los decorados utilizados en el pasado. Como dice Ernst Lubitsch: el cine es "el trastero de la felicidad".

ELALMACÉNDELA FELICIDAD

En noviembre de 1932, en medio de la crisis del teatro y de la República de Weimar, Max Reinhardt seguía ejerciendo la misma fuerza de atracción que en años anteriores. Como cierre de la temporada de 1932 planeaba en el Grosses Schauspielhaus el Gran Teatro berlinés, una revista de Fin de Año con el título provisorio de *¡Almacén de la felicidad!* En el papel principal, Zarah Leander, que había viajado desde Suecia por una tarde para una reunión preparatoria en la Villa Mendelssohn en Grünewald. La música, de Friederich Hollaender; las letras, de Walter Mehring; una idea general de Ödön von Horváth.

-¿Dónde percibe usted felicidad en diciembre de 1932?

-En ninguna parte. Está limitada a la revista de Fin de Año.

Lo que tenemos -dijo Reinhardt- son las reservas de decorados que conservamos en nuestros teatros y otros que están depositados en los graneros de Mecklenburgo. Quemarlos no podemos. En cambio, anclarlos una vez más en el escenario giratorio durante una GRAN NOCHE será para el público una experiencia inolvidable. Muchos creen -dijo Reinhardt- que la realidad concreta está afuera. Yo creo que desde hace rato la realidad está en los decorados.

Un joven asistente de Reinhardt, que aspiraba a convertirse en director de cine, propuso descomponer esa revista, de escenografía colosal, en diferentes escenas que luego pudieran formar una película. El asistente se llamaba Erwin Kraschke y ya veía desfilar ante sus ojos años de éxito. Al final la revista se frustró y sólo quedó el proyecto de la película.

El argumento, según el bosquejo de Horváth y Kraschke: delante de un "local sospechoso" hay porteros y guardias que restringen el acceso. Allí busca su suerte un joven, un trepador de

nombre Reithofer. Gana centavos abriendo las puertas de los coches; los ocupantes descienden corriendo y entran en el local. Si lograra entrar —pero a juzgar por su vestimenta es imposible—, su fortuna, así lo cree él, estaría hecha. Ahí aparece en la entrada principal, saliendo del local, un señor de frac. Da la impresión de estar indeciso. Ve a Reithofer y le pide que intercambie con él la ropa en la cabina de teléfono; se trata, le dice, de una apuesta. Pero no es una apuesta sino que el señor es un estafador internacional, que acaba de arrancarle durante el baile los aros de diamantes a una viuda rica, y ahora busca escaparse con el botín. El frac recibido a cambio le permite a Reithofer introducirse en el local ("El Mundo").

Su acceso al "Almacén de la felicidad" se ve acompañado por el griterío de los directores de la casa y el ruido del operativo policial; desde el interior del local retumban melodías.

86

Resulta que el local está organizado de acuerdo a los criterios de una verdadera administración: un director, un vicedirector, nueve secciones (Norteamérica, Cocina, Nápoles, Mar del Sur, Oriente, Viena, Rin, Polo Norte y Paraíso).

La sección "Viena", según el bosquejo de Horváth, está en constante reforma. Lo único abierto es un pequeño sector de 1912, de preguerra. Las nueve secciones están colocadas sobre un escenario giratorio; se iluminan de a una por vez; con cada giro del escenario se ven tres de las secciones; si en las secciones no iluminadas se desarrolla alguna acción secundaria, entonces se las resalta con luz focal.

El local está en bancarrota. Esto se deduce de un diálogo y de dos números musicales. La esperanza está puesta en una princesa inmensamente rica (Zarah Leander), de la que se sabe que actúa impulsada por el miedo a la muerte. Habrá que recurrir, pues, a rescatistas; la gratitud por el rescate será el vehículo que permitirá hacerse con la riqueza (en efecto, en 1932 todos los tesoros ya están distribuidos; hay que extraerlos de las personas en las que están enterrados; nadie se hace de un "tesoro"

sin llevarse a la persona que lo posee).⁸

La princesa tiene consejeros. Después de que el director del local le ha expuesto los problemas, duda entre sanear con sus riquezas el establecimiento ("El Mundo") o financiar una guerra. Los analistas dicen que la decisión depende de un cálculo exacto.

Avanzada la historia, el azar decide a favor de los analistas. La guerra, así era el proyecto de Horváth, trae una ganancia adicional de 4,20 marcos. Tras un cuidadoso ejercicio de conciencia –canción de Zarah Leander sobre la felicidad– la princesa resuelve, en el noveno cuadro ("El Rin, ondina Loreley") financiar la guerra. El hecho de que ella se deje sobornar por una ganancia monetaria contradice su origen de princesa. Probablemente sea una mujerzuela que se ha disfrazado de princesa.

El cuadro tercero (sección "Nápoles") trata de una erupción simulada del Vesubio. La idea es que a último momento el director del teatro rescate, de una taberna destruida por el tem-

87

8. El proyecto de Horváth, *Almacén de la felicidad*, está basado en la idea de *La viuda alegre*. Hanna Glavvari, la muchacha que ama al conde Danilo (igual que él la ama a ella) es rechazada por su amado a causa de la diferencia estamental. Abjura entonces del amor y se casa con un banquero y terrateniente que al menos le parece civilizado y agradable en el trato. El banquero muere pocas semanas después de la boda. Así ella se convierte en dueña de veinte millones. Ahora el conde Danilo tiene un problema: debe mantener esos millones al alcance de su patria, pero no puede expresar su amor cuando se trata de dinero. Él no puede ni quiere decir: "Te daré felicidad punto por punto contra el pago de veinte millones a mi patria, Montenegro".

-¿Y si exigiera una suma parcial?

-No lo harta, porque es un hombre de carácter.

-¿Y Hanna lo ama porque es un hombre de carácter?

-A tal punto que sería fatídico que él cambiara su carácter.

En suma, el conde Danilo debe ganarse a Hanna Glawari entera, si quiere hacerse de sus tesoros.

-¿Y esto lo pone feliz?

-Esas son las raíces de su felicidad. Él está condenado a ser feliz.

-Usted dice que si uno no está condenado a la felicidad, se vuelve difícil encontrarla. ¿De ahí el optimismo de las melodías en esta obra?

blor, a la princesa que teme a la muerte, y así ella entregue su dinero al local. El plan falla, porque Reithofer ha seguido a hurtadillas a la princesa y se le adelanta al director. *Él* salva a la princesa. Apenas despierta del desmayo que le causó la catástrofe, la princesa expresa tener hambre y dice que quiere cenar con su salvador (Reithofer). Ya en la cena, descubre una mancha en su plato. Se reclama la presencia de Lotte, la lavaplatos que, aunque le pide personalmente disculpas a la princesa, es despedida en el acto. Reithofer toma partido por Lotte. Entonces la princesa no le presta más atención, lo ignora. Transición al cuadro cuarto ("En la cocina").

88

Aquí se cocina para todas las naciones. Los cocineros se traban en una disputa porque el contenido de las ollas se mezcla. El vicedirector del local "El Mundo", caracterizado, ha reemplazado a Lotte y hace de lavaplatos; tiene la mala suerte de que se le rompe un plato. Tras la advertencia del jefe de cocineros, rompe un segundo plato. Es despedido en el acto, la cólera se apodera de él y destruye platos de a montones. Se lo van a llevar detenido; nadie sale en su defensa, salvo Lotte. En agradecimiento, él resuelve cumplirle el deseo de "viajar a los Estados Unidos".

En realidad —así era el proyecto de Horváth— Lotte ama a Reithofer. En el séptimo cuadro ("Viena") se ve a Reithofer y a la princesa en una empalagosa escena de amor (música). Deciden ir juntos a un pequeño hotel, pero resulta que Reithofer no puede pagar la cuenta y emprende la huida. Por último, después de que la princesa se ha decidido por la financiación de la guerra y en contra del saneamiento del **LOCAL**, se presentan los alguaciles y embargan la mayor parte de los decorados. Sólo queda el cuadro final, **EL PARAÍSO**. Lotte y Reithofer bajo el árbol del conocimiento. Pelea. Aparece un alguacil. También el paraíso debe ser desmontado.

Quedan Lotte y Reithofer (Zarah Leander interpreta no sólo el papel de la princesa sino también el de Lotte). El director aparece y protesta contra el embargo. Orquesta y cuplé. El teatro ini-

ciará un proceso, y lo hará **HASTA LA ÚLTIMA INSTANCIA**. En consecuencia, todo queda igual hasta la finalización del proceso cuyo **desenlace** no es previsible.

Erwin Kraschke dijo que las escenas completas eran más fáciles de reproducir en una película que en el teatro. Esto valía sobre todo para el quinto cuadro ("Club nocturno de los Estados Unidos"), para el sexto ("Mar del Sur"), el octavo ("En Oriente") y el noveno ("En el Polo Norte"). Para la realización de la película se podían utilizar el vestuario y los decorados pertenecientes a las películas mudas de los estudios Babelsberg: *La viuda alegre*, *Abendwind*, *jefe de los ladrones* -basada en Nestroy y Offenbach- y *El murciélago*.



89

Zarah Leander (segunda desde la derecha) en Suecia, 1931.
Festejo del estreno de *La viuda alegre*.

- ¿En qué se relacionaba esta revista con la felicidad?
- La cuestión era "rever". Todo lo que alguna vez había sido admirado se veía de nuevo en el teatro de revista, antes de que las condiciones concretas sustituyeran al teatro.
- ¿Y por qué Kraschke no llevó a cabo su propósito?
- Porque a causa del colosal despliegue escenográfico del proyecto la revista de Fin de Año ideada por Max Reinhardt nunca llegó a realizarse.
- Pero eso le hubiera dado vía libre al cine.
- Proyectos como el local ("El Mundo") no pueden realizarse sin la obsesión de un director de teatro como el profesor Reinhardt. La confianza en sí misma de una producción cinematográfica no basta.
- ¿Cómo podía ser menor que la del teatro, si al fin y al cabo en 1932 las personas creían en el cine, no en el teatro?

90

Los planes de Kraschke se vinieron abajo ya a comienzos de febrero del año siguiente. Alcanzó a pasar por la frontera francesa una lata con sesenta metros de positivo: tomas de prueba para el proyecto "Almacén de la felicidad", de diciembre de 1932. Al menos ahí podían identificarse los actores tenidos en cuenta para los papeles protagónicos. Cinco años más tarde, Kraschke empeñó el material por veinte francos en Marsella. De la casa de empeño lo adquirió un coleccionista que vivía en Alejandría. No tenía forma de proyectarlo, pero creía que era de valor. Cuando en 1956 las flotas británicas y francesas cañonearon Alejandría, también este último resto de documentación se perdió.

EL ABNEGADO JUEGO DE UNA GRAN ACTRIZ DE 1921

Una festejada actriz "ama a un joven pescador". A la vez, depende de un amante más viejo, que patrocina su carrera artística. En un arrebató, el joven amado mata a su rival y es condenado a quince años de prisión.

Por años los enamorados mantienen una amistad epistolar. La actriz ha envejecido. La en otro tiempo bella mujer (interpretada por Asta Nielsen) ya no actúa en el Teatro Nacional, sino en locales de tercera clase. Bebe. Los en otro tiempo caros vestidos ahora están raídos.

Por carta acuerdan que ella irá a buscar al "joven pescador" (aunque en la cárcel, el hombre de treinta y cuatro años tiene poca relación con su oficio) el día que lo liberen. Ha pasado largo rato acicalándose, preparándose mentalmente. Además hace días que no tomaba alcohol. El hombre se precipita fuera del portón de la cárcel. En su pecho, enormes instalaciones de deseo y orgullo. Su mirada se desliza, pasa por la mujer vieja, descuidada, busca a la amada de antes.

Vemos la boca de la mujer. Quiere exclamar algo. En plano detalle, la mano alguna vez bella, que la actriz tiene a medio extender. Más bien: intenta extenderla pero de inmediato se arrepiente.

Enojado, el hombre se va del lugar. Nadie lo ha venido a buscar. La mujer vieja calla. Deja caer la mano. Aún tiene años por delante. Nada será como alguna vez lo fue. La película se titula *Desplome*.

Maquillan a Asta Nielsen para la escena final. Ella sigue atentamente en el espejo el trabajo de desfiguración que "falsea" su rostro bello. Algunos asesores han expresado sus dudas de que este final tenga éxito. Sin embargo, obediente a su profesión, se deja afeitar, se arriesga a dar la expresión que de ella desean guión y director. Ni siquiera tendrá tiempo para "actuar" esa expresión, pues esto implicaría que la cámara persista en el primer plano de su rostro. Y al director lo que en definitiva le interesa es documentar su mano. A la mano le cuesta ser diferente de como es. Quizás se podría haber hecho una toma de la mano de algún extra, para conseguir una expresión parecida.

Más tarde se comprueba que el público es adicto a esta escena final. Los espectadores asisten a varias proyecciones del film para vivir una y otra vez este "desplome de los sentimientos".

„Film“

Junger Kaufmann, 21 Jahre alt, mit besten Zeugnissen und Referenzen, sucht Stellung als Diener oder Reisebegleiter, am liebsten bei Filmschauspieler(in). Zu erfragen bei der Expedition unter H. V. H.

Idee

(wissenschaftlich) für Filmschlager zu verkaufen. Angeb. unt. K. N. 672 an Ala Haasenstein & Vogler, Hannover.

**FILM-
OPERETTE**
oder **Opernausbildung**
wird schöner Stimme
gewährt bei halbfreiem
Studium. Frau v. Asten.
Berlin W 30. Telephon:
Nollendorf 3935

Anuncios de 1922.

92

1) "CINE" Joven comerciante, 21 años, con los mejores certificados y referencias, busca empleo como sirviente o acompañante de viaje, de preferencia para actor/actriz. Enviar preguntas a la central de anuncios a nombre de H.V.H. 2) Se vende IDEA (científica) para éxito cinematográfico. Ofertas a nombre de cliente núm. 672, Ala Haasenstein & Vogler, Hannover. 3) Si usted tiene voz bella, le ofrezco perfeccionamiento en canto para CINE, OPERETA u ópera a mitad de precio. Frau v. Asten. Berlín Oeste 30. Teléfono: Nollendorf 3935.

LA BATALLA DEL MARNE

La piezaailable más exitosa del año 1923 en Berlín fue un tango llamado "La Batalla del Marne". Los asesores de la discográfica que lo editó habían desaconsejado el uso de ese título. Se equivocaron. La canción triunfó. Se la pedían como bis una y otra vez a las orquestas de la capital del Imperio. La carátula para la edición de la partitura mostraba un tanque de la Primera Guerra Mundial y una multitud de soldados que arrojaban granadas. En la parte superior de la imagen, parejas que bailan. Además, la imagen de una cantante que, como un ángel de la guarda, baja la vista en dirección al campo de batalla.

ENTRE EL DEBER Y LA INCLINACIÓN

En el local "Ruido y Humo", frente al Café Bauer de la avenida Unter den Linden, tocaba la orquesta bailable Spoliansky. Tocaba un tango.

"Me he, me estoy...
Contigo me gustaría...
Si tú también, yo podría...
Falta solo una palabrita
Mi corazón es una caldera
Y mi garganta queda seca
Me he, me estoy...
Enamorando de ti."

Quien aquí filmaba con un grupo de cámaras trabajaba clandestinamente para un activo servicio secreto comunista. Ya había seducido a dos hijas de un general del Reich y las había reclutado como agentes de la red de espionaje internacional. En 1928 filmó en los locales recreativos cercanos a la Puerta de Brandeburgo. Filmó los pies y su ritmo, los hombros de los danzantes. Su especialidad eran los primeros planos de las diferentes partes del cuerpo, que luego él reelaboraba convirtiéndolos en películas mudas que eran acompañadas con música en vivo. Esta profesión secundaria era parte de su pantalla.

La película de tango que había hecho en "Ruido y Humo" le significó un logro especial. Al proyectar la cinta en el barrio de Wedding pudo demostrar que los proletarios apreciaban extraordinariamente este "arte cinematográfico con acompañamiento musical", en sí "formalista" y rítmico; lo preferían a las meras noticias del mundo real. Así, con esas proyecciones, se podía animar un acto partidario y duplicar el éxito propagandístico de la velada mediante una función de ocho minutos. El hombre —y esto venía de familia— tenía talento para trabajos artísticos de ese

tipo. Trabajaba para el partido por convicción. Quería que el partido le solicitara películas que pudieran aportar a que "la humanidad se liberara de su yugo". Pero el partido no lo hizo. Consideraba las piezas artísticas que suministraba una mera pantalla de su actividad auténtica. A veces ese hombre joven se sentía desgarrado entre su "inclinación" y sus "juicios". En fin, comenzó a tener dudas acerca del futuro, pues uno de sus trabajos, el que hacía por encargo, lo frustraba, mientras el otro, que nadie le encargaba y él estaba obligado a considerar como algo secundario, lo divertía.

EL AURA DE LO ESPECIAL

94

Erich von Stroheim, que se hacía llamar el gran "Von", no era noble de nacimiento. Era oriundo de Viena e hijo de un sombrero. En el verano de 1912 fue a ver a Griffith; lo contrataron como doble, trabajó con caballos. Eran pocos los que, como él, podían caerse tan bien de la montura y al mismo tiempo derribar el caballo.

Más tarde trabajó de extra y luego de director. Había estado observando a Griffith con todo detalle y cultivaba la imagen de "extravagante". Veía en esto una necesidad indeclinable de la industria cinematográfica. Contar historias sobre los que hacen las películas —decía él— es tan importante para el éxito como narrar el argumento en el celuloide. En su persona reunía diversas características de la nobleza europea, y mientras filmaba actuaba esos rasgos para los colaboradores y los medios informativos: "rudeza rusa" (junto a delicadas maneras occidentales), "astucia serbia" (aun cuando no estaba seguro de que en Serbia hubiera nobleza), "decadencia austríaca". Pero sobre todo, tenía eróticas, excéntricas preferencias. Su productor protestaba por los costos. No entendía por qué el gran "Von" procedía así. Para los extras de una película que transcurría en la corte de la monar-



Erich von Stroheim vistiendo el uniforme de un oficial contrarrevolucionario.

quía austrohúngara, Von Stroheim hizo confeccionar doscientos calzoncillos que tenían bordado el escudo de un regimiento de guardia de caballería.

—Pero en la película no se ve nada de los calzoncillos.

-Se los ve en la expresión orgullosa de los rostros.

Valga decir que tanto en esta película como en las otras, los productores no comprendieron la eficacia de esas "inversiones extravagantes" con las que Stroheim afirmaba su estatus especial. Para ellos era un embaucador, un dilapidador, imprevisible en el aspecto sexual. Cuando llegó el crack, el gran "Von" fue despedido, los estudios lo boicotearon como director. Todas las películas en las que había interpretado al "hombre que trae la buena fortuna" habían sido éxitos. Las películas siguientes, sin él, trajeron pérdidas a los productores. Esto no era culpa ni de los argumentos ni de los directores; esas películas sencillamente no poseían el aura de "costosas". Las cuatro firmas involucradas en el despido y boicot del gran "Von" registraron pérdidas.

EL HOMBRE DESPRESTIGIADO

En los melodramas anteriores a la Primera Guerra Mundial el amor de las mujeres, o el de la "dulce doncella", por los jóvenes oficiales nobles terminaba mal sin excepción. Esto se pudo cambiar en la comedia pero no en los dramas, pues habría contradicho a la experiencia. En términos dramáticos, una salida era que la mujer después se hiciera rica; así se planteaba una nueva relación jerárquica respecto al oficial. En el más bello de los melodramas cinematográficos de esta categoría (basado en una historia de Schnitzler), la amada, otrora rechazada, ahora se ha vuelto rica y tiene el poder para salvar al amado acosado por las

deudas. Pero llega tarde, él ya se ha quitado la vida de un disparo. En otro caso el desenlace feliz estaba dado porque la muchacha, que por motivos de rango social no podía obtener al amado, en realidad termina siendo de una aristocracia más alta que éste (por ejemplo, hija del emperador, como en *Catalinita de Heilbronn*)-, los finales felices sólo eran concebibles en un reducido marco de este tipo.

Estos límites estrechos de la dramaturgia en busca de la felicidad quedaron abolidos después de 1918 en un terreno decisivo. Ahora había en el mercado del amor varones profusamente condecorados, también de origen aristocrático, que se ganaban la vida con esfuerzo y sufrimiento. No habían aprendido nada excepto a cumplir con la milicia. Ahora que la derrota militar era patente, ya nadie los necesitaba.

Estos "restos del naufragio bélico" —los directores y dramaturgos lo advirtieron— ejercían fascinación sobre los espectadores. Portadores de nombres y fortunas imponentes, antes inalcanzables, ahora podían ser observados desde cerca. Se decía que por dinero estaban dispuestos a hacerse cargo de actividades deshonorosas (tales como sirviente, administrador, jugador de naipes, acompañante de viajes de mujeres maduras). Cotidianamente sucedía que mujeres emancipadas escogían un compañero de vida de entre esa chatarra humana: como se necesitaban entre sí, la tradición (de la mujer) y la debilidad recién adquirida (del oficial) daban una unión de fortaleza.

La mayoría de los que acogieron esta nueva corriente de fantasía que se apoderó del cine jugó con esta posibilidad aunque no incumbiera directamente a su propia vida. Ernst Lubitsch llamó a esto la "dramaturgia del descenso social brusco". En *El gato montés* Lubitsch muestra a un teniente del ejército austrohúngaro que se convierte en el líder de una banda de ladrones, porque la joven mujer que hasta entonces dirigía el grupo lo toma como esposo. De aquí en adelante, ningún hombre que muestre debilidad necesitará quitarse la vida.

GIGOLÓ

Llevaba el pulcro uniforme de un jefe de caballería de los húsares austrohúngaros. Aunque original, el traje podía ser considerado un uniforme de fantasía. Alguna vez objeto de utilería del poder de mando, ahora carecía de contexto social.

Así vestido iba todos los días, menos los sábados, al té de las 17hs. en el hotel Edén, donde cumplía servicios como bailarín. Los dos primeros bailes con él los invitaba la casa. Para seguir bailando, las mujeres que requerían tal servicio debían adquirir una tarjeta de cinco piezas. El compartía la suma ganada con el local. Por supuesto, se sospechaba que también estaba a disposición para una cita por fuera de la velada de baile. Para un ex oficial esto era infamante. Pero también el servicio entre las melodías de la orquesta de salón era algo que un camarada, si lo reconocía, no le hubiera perdonado.

98 Ahora bien, existían mujeres valiosas, enérgicas, que precisamente otorgaban valor a esa mala reputación. De alguna manera compraban un amo que al mismo tiempo estaba sometido a ellas. Pero en el fondo compraban a un ex señor.

Transcurrido el año 1921, se le ocurrió dejar la farsa del uniforme. Con ropa inglesa, "simplemente elegante", a menudo sólo con un suéter escocés apropiado para el foxtrot, llegaba puntualmente al baile. Hasta que, después de 1932, la exaltación nacional tornó difícil continuar con ese "oficio". Tras la toma del poder era dudoso si su disfraz de "señor" y "nacional" no sería punible, porque sexualmente era una prostituta. Aún no había ley que previera castigo alguno para ese acto. Sin embargo, no se necesitaba gran capacidad de intuición para imaginar que ese obrar se volvería punible. Por esos días se cantaba en las ciudades:

"No intuyes lo que se viene,
precioso angelito."

En consecuencia, el jefe de caballería retirado borró las huellas de su pasajera actividad laboral, se las apañó como camarero y ayudante en un teatro municipal, hasta que en 1935 fue llamado con

su antiguo rango a las filas del nuevo ejército de Alemania. Ahora podía volver a ser considerado señor, y pronto fue señor en tierras de otros señores.

EL INSTANTE VACÍO ENTRE LOS TIEMPOS

De la "Europa anticipada", del ambiente vienés anterior a 1914, procedían una serie de austríacos y húngaros que después de 1928 se dedicaron a escribir novelas kitsch en Berlín, y así acompañaron el desmoronamiento del imperio habsburgo narrando el destino de hombres y mujeres valientes. Sobre todo de varones que explicaban su dificultad para amar mujeres o aunque más no fuera para soportar su compañía por un rato largo, alegando que tanto el imperio al que habían servido como las costumbres de su estamento militar se habían perdido. Ya no estaban dadas, decían ellos, las circunstancias que mantenían virulento su rol de varones.

99

-¿Se sentían desnudos en el nuevo Berlín?

-No se sabe, pues las narraciones eran sobre Austria y Hungría. Las historias no van más allá de 1924.

Uno de estos "oficiales poetas", autor de la novela *El estandarte*, había conocido al director Fritz Lang y logrado que prestara oídos al argumento para una película. La historia transcurría en 1918 en el ámbito de los ejércitos de los Balcanes. Pronto se bosquejó un guión, se hizo una planificación; se realizaron algunas tomas de prueba. Si más tarde Fritz Lang no hubiera abandonado Alemania (y si no lo hubieran demorado otras dos películas), el proyecto se habría concretado.

Del bosquejo de guión:

El Segundo Ejército, llegado de Macedonia a Hungría, es em-

barcado en vagones. En esos últimos días de guerra ha de retornar al imperio.

En las primeras escenas se ven trenes de carga, locomotoras que atraviesan solitarias el país; estas máquinas, indispensables para el transporte masivo de esa tropa a la espera, se van acercando desde las diferentes partes del imperio a Szolnok, al este del Tisza. Un montaje combina la llegada de los ferrocarriles, la espera y los ocasionales ejercicios de la tropa. La posición del sol sugiere al espectador el movimiento hacia el sudeste. En un bosque acecha la caballería serbia.

Entonces llega la noticia de que los franceses exigen la detención del Segundo Ejército que está a punto de ser evacuado. Desesperación. Los oficiales ordenan destruir el armamento; nada debe entregarse al adversario, nada debe ser conducido al cautiverio excepto los hombres mismos.

Contrabandistas rodean a la tropa. Se venden los caballos, los pertrechos. Dada la oferta masiva, a precios irrisorios. El argumento trata de los caballos del coronel Von Pfannholz. En su lecho de muerte él hizo prometer a su ordenanza que traería los caballos de regreso a su finca natal. De los caballos sólo queda uno, un corcel blanco. Justamente este valioso animal, piensa el ordenanza del oficial, no puede terminar como botín de los aliados. Despedida del caballo, que es vendido.

4 de diciembre de 1918. Comunicación radial del Estado Mayor. Los franceses han retirado su objeción a la evacuación del segundo ejército. Se despliegan comandos para comprar al menos algo de los armamentos vendidos, aunque más no fuera los valiosísimos caballos. 8 de diciembre: comienzo del embarco en los trenes de carga listos para partir.

Las localidades fronterizas, adornadas con ramas de abeto y banderas. El ejército derrotado ingresa al imperio. Llegada al mediodía. Departamento de planta baja en un barrio pobre del norte de Berlín. "Ambiente acogedor". Nochebuena. El caballo, guardado en la cocina "como en un establo".

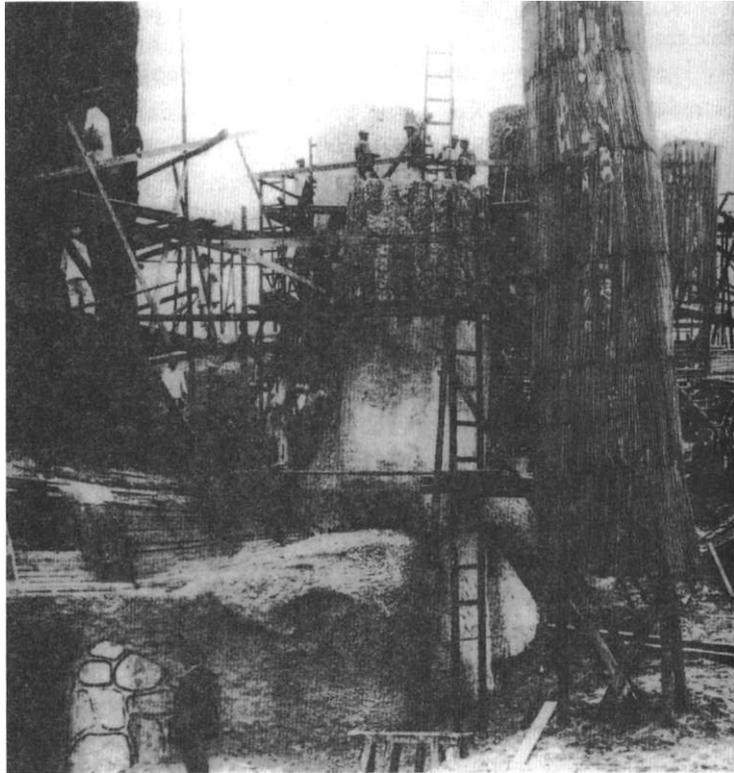
—¿Qué cautivó a Fritz Lang de este material?

- El modo responsable con el que se trata la voluntad de un oficial muerto.
- ¿Usted se refiere a su deseo de que al menos sus animales regresen a casa?
- El imperio estaba sucumbiendo. Él mismo no volvería. Al menos había que salvar a los caballos.
- ¿Pero qué cautivó a Fritz Lang de este "argumento"? ¿Cuál es el mensaje?
- Ningún mensaje. Se trata de una atmósfera. O como lo expresa Lang: "de un instante vacío entre los tiempos". Un ordenanza mantiene la lealtad a su señor muerto preservando a su caballo.
- ¿Un resto de sus valiosas posesiones?
- Eso no se especifica en la película.
- ¿Recompensan al soldado?
- ¿Por su acto de lealtad? No lo creo. Él debe entregar el caballo en una finca cerca de Padeborn. A lo mejor la dan un almuerzo.
- Pero la película termina con la Nochebuena en Berlín Norte.
- Sí, en la escena final se oyen disparos. Después hay heridos que son ingresados al departamento de planta baja; al caballo lo corren a un rincón de la cocina. Se agregan camillas con heridos.
- ¿Cuál sería el sentido?
- Fritz Lang hablaba de una "mañana a las cuatro de la madrugada". Todavía es de noche, pero ya se intuye el día.
- ¿Qué efecto esperaba tener en el público con ese plan?
- Uno contundente.

101

En el mecanografiado había una anotación manuscrita que indicaba añadir otro montaje que concentrara tomas de ferrocarriles. Montaje con acompañamiento musical. Los trenes convergen en la cuenca del Ruhr. Transportarán minerales y carbón a Francia. "Saqueo del imperio".

-La gracia de la película, me parece, está en que en medio de la caída hay algo que permanece "no negociable".



Bosque de los nibelungos según Fritz Lang, en construcción

-¿Se refiere al caballo?

-Eso se ve en las dos escenas en las que el ordenanza se debate entre vender o no al animal a un contrabandista croata, y después se ve en el AFÁN POCO MERCANTIL con que recupera el caballo a un precio exagerado.

-¿El ordenanza es un hombre rico?

-Para nada.

REPRESENTACIÓN DE UN "DRAGÓN" EN EL CINEMUDO

¿Cómo llevar un "dragón" a la pantalla? ¿Lo debía interpretar una máquina o un hombre disfrazado y aumentado ópticamente? Debe parecer "real". Pero a la vez, producir en el espectador una "sensación rara" algo que apenas si es posible mediante impresiones reales. El dragón debe tener algo de SERPIENTE y también algo de SAURIO.

Veinticuatro hombres operan las bisagras en el interior del dragón construido en los talleres. La gigantesca estructura se mueve sobre rodillos. Las extremidades, la cabeza, los ojos y la cola deben estar constantemente en movimiento.

En las tomas de prueba el dragón rodante se desplaza pesadamente por un desfiladero.

Los colaboradores y el director miraron varias veces las tomas de prueba. El monstruo parece un vejete tembloroso. Además, en el encuadre no se manifiesta su tamaño.

103

-¿Es posible representar la peligrosidad de una "serpiente" o de un "lagarto" sin mostrar prácticamente su ferocidad, el modo en que muele con sus fauces a un ser humano o a un ciervo?

-Se puede mostrar la llamarada, un gas visible, que fluye de la garganta del monstruo.

-Eso sería posible en una vista lateral. Pero también debe tener enfrente a alguien que se queme, que se revuelque en el suelo.

-O que se ahogue y muera bajo un torrente de veneno.

-Si no hay daño, digo, si sólo se la ve y nada más, ni siquiera una serpiente da la impresión de ser "abrumadoramente peligrosa".

-Claro, el guión dice "abrumadoramente peligrosa". Las palabras no fáciles de escribir.

-¿El efecto sería distinto en el caso de la impresión "lagarto" que en la impresión "serpiente"?

-Seguro que no. Un lagarto siempre se verá como una lagartija aumentada.

-¿Qué sería en un película algo "monstruoso"?

—Por ejemplo la pared de un calabozo que se pone en movimiento y aplasta al "héroe".

—Eso también lo intentamos. El "imponente cuerpo de la serpiente" se coloca sobre Sigfrido, quien corre el riesgo de ser estrujado por la masa del animal. Pero en la película resulta ridículo el modo en que intenta liberarse.

—¿Es posible expresar eso en un película, expresar "un peligro nunca visto"?

—Fritz Lang dice que no. Que en una película sólo se puede contar acerca de eso. Lo que se vea debe haber sido real antes; de otro modo no llega a convertirse en película.

APARIENCIA Y SER EN EL CINE

104

Paul Richter, que actuó en *La tumba hindú* a las órdenes del director Joe May, tiene el aspecto del "héroe Sigfrido". Por eso lo convocan para ese papel en *Los nibelungos* de Fritz Lang. No se puede decir que su carácter sea osado. Teme resfriarse. Su papel requiere que actúe varias escenas casi desnudo. En bata espera fuera de la escena. Luego sus ayudantes lo empujan hasta el lugar donde se enfoca la cámara, y en un encuadre apretado lleva a cabo su faena actoral. Es joven, bonito, "un tierno ejemplar vienés". Para el caso de que moje la bata con sudor, lleva una de recambio colgada del brazo.

El director no deja que sus intérpretes "simplemente actúen". Le da valor al control artístico sobre lo que ellos sienten y piensan. No le entra en la cabeza que un hipocondríaco pretenda seriamente, bajo el control de la cámara, ser un "héroe osado". Ahora bien, nada de lo que el director le reprocha hace aparecer en la cabeza de Paul Richter un "pensamiento osado". Tanto más sorprendidos estaban entonces los involucrados cuando durante la proyección de las pruebas ven al actor héroe lanzar "miradas de audacia". Un

fenómeno fascinante. Algo del "tosco carácter de Sigfrido" se manifiesta. No obstante, el director decide montar la escena indirectamente, es decir, provocar el efecto de la mirada de Sigfrido a partir de las reacciones de los presentes, esto es, de la sorpresa de los extras. Así le parece más "verdadero".

Se eligieron como extras a antiguos soldados de la Primera Guerra Mundial. Al actor vienés lo sigue un trabajador que lleva una silla plegable. "Sigfrido" está siempre muy cansado y usa las pausas del rodaje para descansar sus extremidades. La mujer del guardarropas le sostiene preparada a Balmung, su espada.

Los actores -dice el director— en sí no son importantes. Conmigo apenas tienen posibilidad de "actuar". Yo los "pongo en escena".

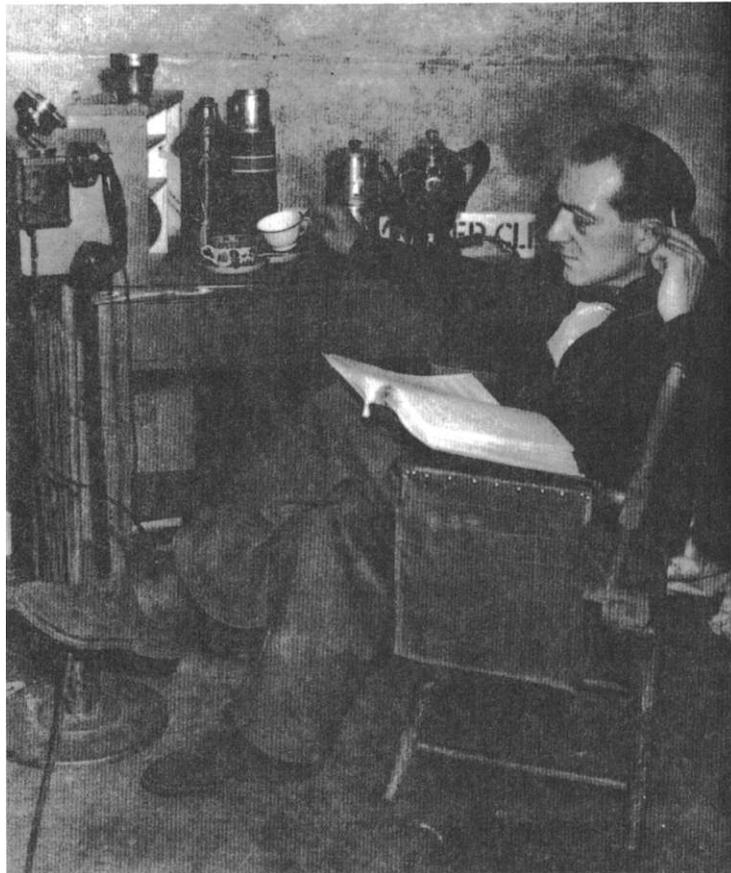
De acuerdo al guión, Paul Richter debe "bañarse en la sangre del dragón". Esto sólo puede ocurrir si se desnuda completamente. Hay unanimidad respecto de que en el cine no se debe enseñar el miembro masculino, por eso lo que se mostrará será la espalda del actor. Paul Richter rehusa a quitarse el resto de la ropa que corresponde a su papel. Su compañero Klein-Rogge se hace cargo. Le filman las partes traseras.

Una singular ocurrencia de Fritz Lang: una pluma cae contra el filo de Balmung y la espada la corta limpiamente. La instantánea declara que Sigfrido morirá poco después.

105

REPRESENTACIÓN DE LA DESNUDEZ EN CUERPO Y ROSTRO

La "desnudez de la bailarina La Jana" en la primera remake de *El tigre de Esnapur* estaba insinuada por pedazos unidos de seda que, cubriendo ceñidamente el cuerpo y las partes sexuales, dejaban ver sólo poco de la piel desnuda. A los espectadores la delgada bailarina les parecía una exótica ilusión, si bien ninguno de los hombres que la veían en los cines de las pequeñas ciudades habría sa-



Fritz Lang hacia 1930

bido qué hacer con ella. Aun así, a medida que el argumento avanzaba, sufrían por esa preciosa criatura y le tomaban cariño. La joven bailarina era castaña y asombrosamente seria, de un atractivo erótico pero poco práctico, y a la vez deportiva.

Muy diferente era Debra Paget, oriunda de California, que ni la segunda remake de *El tigre de Esnapur*, de 1958, interpretó a la bailarina del templo. Tenía la piel rosada y los ojos azules. De contextura maciza, casi fornida. Su cuerpo no estaba cubierto por prendas de tela sino por discos de metal adheridos a él. Los costados de la bailarina se veían casi como dos líneas ininterrumpidas de piel desnuda. Pero a su vez, todas las zonas erógenas estaban engastadas en metal. Quien hubiera seguido el impulso de tocar las diferentes partes del cuerpo de la bailarina se habría chocado, en el caso de Debra Paget, contra el metal, una dura protección que habría cercenado el deseo de palpar las superficies de piel descubierta de los costados. Se podía ver más que en el caso de La Jana, pero había menos que sentir. Durante el rodaje vigilaban a la bailarina su madre, dos vestuaristas, un encargado de seguridad (detective) y dos asesores. El director debía negociar con la madre y los asesores cada una de las escenas (y sobre todo qué se iba a ver en cámara). A la segunda semana de rodaje, Fritz Lang, el director de la segunda remake, había desistido en su intento de ganar como cómplice para una determinada caracterización del papel a esa criatura deportiva con una gran formación en danza. Estuvo de acuerdo con que se eliminaran varias escenas. Al final sólo faltaba rodar la danza ante la serpiente, que en la historia resulta mortal para la bailarina.

107

-¿Al reptil le habían quitado los colmillos venenosos?

-Todos.

-Pero es sabido que sin sus herramientas de ataque esos animales prácticamente se quedan dormidos.

-No quedaba otra cosa. Era imposible pactar con la madre y con los asesores una "situación peligrosa".



"Ya ha visto suficiente en su vida."

-En primer plano la bailarina tampoco podrá reproducir "miedo", si le han quitado todos los colmillos venenosos a la serpiente.

-Así también lo entendía el director. Pero ya no tenía idea de cómo hacer surgir en el rostro de la bailarina la inminencia del peligro. Lo intentó todo para empujar a la bailarina a una "expresión de horror".

-¿En vano?

-Ella no estaba horrorizada, así que la cámara no podía tomar en primer plano ningún horror.

-¿Cómo se resolvió la cuestión?

-Se dejó afuera el primer plano.

EL DIRECTOR CIEGO

Estaba en la terraza bajo la luz brillante de California, sentado en su silla de ruedas con la mirada perdida. Desde hacía un tiempo rutaba ciego. Se comentaba que en los últimos rodajes ya había tenido dificultades con los ojos, que era manifiesto que se estaba quedando ciego.

109

Otros decían que había usado esto como excusa para su retiro, para encubrir que había tenido pocas ofertas después de regresar de Alemania a los Estados Unidos; las negociaciones terminaban en fracaso. Para eso era mejor (más digno, según entendía) si prescindía de nuevos trabajos cinematográficos debido a motivos físicos y por propia iniciativa.

Amigos íntimos suyos decían: en el caso de un maestro de la dirección como Fritz Lang no es esencial que vea, ya ha visto suficiente en su vida. Ve cada escena con el "ojo interior" y no tiene más que explicársela a los intérpretes, al equipo de cámara, a los iluminadores y a los productores ejecutivos. Luego ellos la realizan. Es un error creer que se debe controlarlos. Lo correcto es que él les diga qué hacer. Él debe describir en colores y con gran precisión la imagen que tiene ante sí su ojo interior (y no hay mucho más que eso al inicio de un rodaje).

A menudo estaba sentado bajo el sol agobiante de la región; en cierto modo su hándicap físico lo protegía compasivamente. Con su ojo interior veía las películas que -muy a su pesar— no había podido filmar. Había perdido mucho tiempo con la emigración de Alemania a Francia, y después a los Estados Unidos, y más tarde con el intento de regresar a Alemania. Y ahora: esperar la muerte. Sin encargos. Eran espacios de tiempo decisivos que le hubiese gustado llenar con películas que ya tenía planeadas. Las podía describir escena por escena. Por un rato, aún en Europa, Godard había escuchado atentamente tales descripciones. Durante toda una tarde Godard estuvo decidido a filmar uno de esos proyectos. Esto sin embargo no prosperó, pues se distrajo con proyectos propios.

"NO ME OLVIDEN"

110

Conociendo la finitud de todo interés nacido en el apresurado mundo del cine, Harry Liedtke, la gran estrella cinematográfica, intentaba sin cesar consolidar la irrefrenable impresión que causaba en el público. Para eso se dedicó a escribir pequeños libros, notas de estilo literario. La cubierta llevaba su firma.

En lo esencial se trataba de poemas. Varios críticos -de la en el fondo maliciosa prensa berlinesa, que echaba abajo todo lo que había de elevado y también de exitoso en el cine— alimentaron la sospecha de que Harry Liedtke se había hecho escribir los versos por guionistas poetas. En realidad les había dado cuerpo en su mansión "con sangre de sus venas", es decir, mucho consumo de café y cigarrillos.

El índice:

"Soy una espiga al sol y al viento

Oh, energía poderosa, de la que surgen los fuertes

Dios, mi Señor, me creaste con violencia

Tal vez, ¿quién lo sabe?

¿Soy un sueño de mi alma?

Tú amas el azar... pero a mí no me gusta
¡Corred, tormentas, corred!
Ahora me echaré al sol...
Los recuerdos me observan como la oscuridad del bosque."

El texto debía expresar aquello que conmovía al actor en él, en Harry Liedtke. Debía conformar un ancla que sujetase en el ánimo "lo superficial del actor". Por un lado, así quería ganarse una clientela más grande. Por otro, quería expresarse definitivamente, como en sus películas.

No me olviden era el título del libro. A la vez, era el íntimo deseo de un intérprete indudablemente popular. Quería ser amado más allá de los límites de su popularidad. ¿Qué significa necesidad de expresarse? Ser amado no en una relación individual sino estar abrigado en un **SISTEMA DE SIMPATÍA**, una red social. También él creía "amar a los espectadores", aun cuando no los conocía.

111

PELÍCULA Y HELADO

La familia Lenz, que administraba el patrimonio ganado por sus ancestros, hizo en 1934 una inversión por partida doble: puso dinero en cines (el "Capitol" y el "Kammerspiele"), y en salones de helados ("Quapis" y "Eis-Salon"). Los cines, pertenecientes a la categoría 1 (los mejores cines) eran provistos de películas desde la central según el sistema de distribución ciega y en bloque.⁹ Los salones de helados recibían mercadería preelaborada directamente de Italia. Las casas de cremas heladas eran frecuentadas hasta en pleno invierno, incluso durante la guerra, porque no estaban sujetas a la restricción de bonos. Los cines tenían mayor asistencia en los meses de otoño e invierno.

9. Sistema de distribución en el que los propietarios de cines quedaban comprometidos a comprar en bloque películas sin verlas previamente. [N. del T.]

Eran inversiones rentables, las mejores de toda la ciudad. Eran "complementos necesarios de la vida" por los que la gente pagaba lo que le pidieran.

El "Capitol" estaba en el sótano de la casa que habitaba la misma familia Lenz. La sala se conservaba pintada de un apacible marrón gamuza, parecido al color del helado de castañas. Las curvas de la línea de balcones eran como los costados de una torta de crema. Detrás, los palcos, de color rojo bermellón.

INTERRUPCIÓN DE UNA FUNCIÓN MATUTINA
EN EL "CAPITOL", DOMINGO 8 DE ABRIL DE 1945,
LARGOMETRAJE *EL REGRESO*

112

El cine "Capitol" pertenece a la familia Lenz. Una de las cuñadas, la señora Schrader, es la directora y al mismo tiempo la cajera del teatro. Los revestimientos de madera de los palcos, los balcones y la platea están (ahora, después de las reformas) pintados de color marfil. Asientos de terciopelo rojo. Las pantallas de las lámparas son imitación cuero de cerdo color marrón. Del cuartel ha venido marchando una compañía de soldados. Tan pronto el gong suena puntual a las diez, la sala se oscurece lentamente (la resistencia especial que entretanto se ha encendido fue fabricada por la señora Schrader junto con el operador). En lo que respecta al cine, esta sala ha visto muchas películas atrapantes, introducidas por el gong, la atmósfera del lugar, la lentísima extinción de las luces amarillentas, el prelude musical, etc.

La señora Schrader, despedida violentamente hacia un rincón, ve un pedazo de cielo humeante allí donde la línea de balcones de la derecha choca contra el techo; una bomba ha hecho un agujero en la casa y ha penetrado hasta el sótano. Después de la alarma general, la señora Schrader quiso cerciorarse de que la sala y los baños estaban completamente despejados. Detrás del muro de la casa vecina, en medio de nubes de humo, se ven las llamaradas de un incendio. La devastación producida en el sector derecho del teatro no

tenía ninguna relación de sentido ni dramaturgia con el film proyectado. ¿Dónde estaba el operador? La señora Schrader corrió hacia el guardarropas, desde donde vio el emblemático vestíbulo (puertas vaivén de cristal tallado), las carteleras, todo revuelto, "patas para arriba". Quiso ponerse a trabajar con una pala de refugio antiaéreo, quitar los escombros antes de la función de las 14hs.

Esta era, por cierto, la mayor conmoción que había vivido el cine bajo el mando de la señora Schrader. Apenas comparable con la que provocaban las mejores películas. De todos modos, para la señora Schrader, una experimentada trabajadora calificada del cine, no había conmoción que pudiera trastornar la división de la tarde en cuatro proyecciones fijas (en total seis, con la matutina y la nocturna).

Entretanto, acompañadas de un zumbido repugnante y "rastro", llegaron la cuarta y la quinta ola de ataques que dejaron caer sus bombas sobre la ciudad a partir de las 11.35hs.; la señora Schrader oyó el silbido, el rugido de las bombas y los impactos, se ocultó en un rincón entre el trastero y la entrada al sótano al que nunca bajaba porque temía quedar sepultada bajo escombros.

Cuando los ojos volvieron a recuperar algo de su capacidad, vio, a través de la ventana destrozada, una escuadrilla de tres máquinas plateadas que volaban en dirección a la escuela de sordos.

Ahora sí le entraron dudas. Buscó un camino entre las ruinas que cubrían la Spiegelstrasse, contempló el bombardeo certero que había recibido la tienda de helados, ubicada en la esquina. Se sumó a un grupo de hombres del Cuerpo Motorizado Nacionalsocialista que, armados de cascos protectores pero sin vehículos, miraban en dirección al humo y al incendio. Se reprochó haber dejado en la estacada al "Capitol". Quiso volver pero los hombres se lo impidieron, ya que se descontaba que las fachadas de las casas de la Spiegelstrasse se derrumbarían. Los edificios ardían "como antorchas". Buscó la palabra que mejor expresara lo que veía con tanta precisión.

A media tarde había avanzado con esfuerzo hasta la esquina de la Hauptmann-Loeper-Strasse (ella la seguía llamando Kaiserstrasse) y la Spiegelstrasse, una plaza formada por la confluencia de cinco

calles; allí se detuvo junto a la columna de cemento que antes del ataque sostenía un reloj de los que dan la hora oficial, y miró en dirección oblicua a la acera de enfrente, al Capitol ya consumido por las llamas.

La familia Lenz, que en esos momentos se hallaba en Marienbad, aún no había sido informada. La directora del cine no tenía posibilidad alguna de acceder a un teléfono. Rodeó los escombros del antiguo cine y desde el patio del terreno vecino penetró por la salida de emergencias del sótano. Unos soldados que había pescado en el camino la ayudaron con ganchos a internarse por el hueco. En el corredor del sótano había unos seis asistentes de la función matutina; los caños de la calefacción central se habían rajado por efecto de la explosión y habían rociado a los muertos con un chorro de agua caliente. La señora Schrader quiso al menos poner orden, y colocó los miembros recocidos e inconexos —ya fuera por la acción del agua o por la explosión— en la caldera del cuarto de lavar. Intentó dar parte ante alguna autoridad competente pero llegó la noche sin que hubiera encontrado a nadie que pudiera recibir la denuncia.

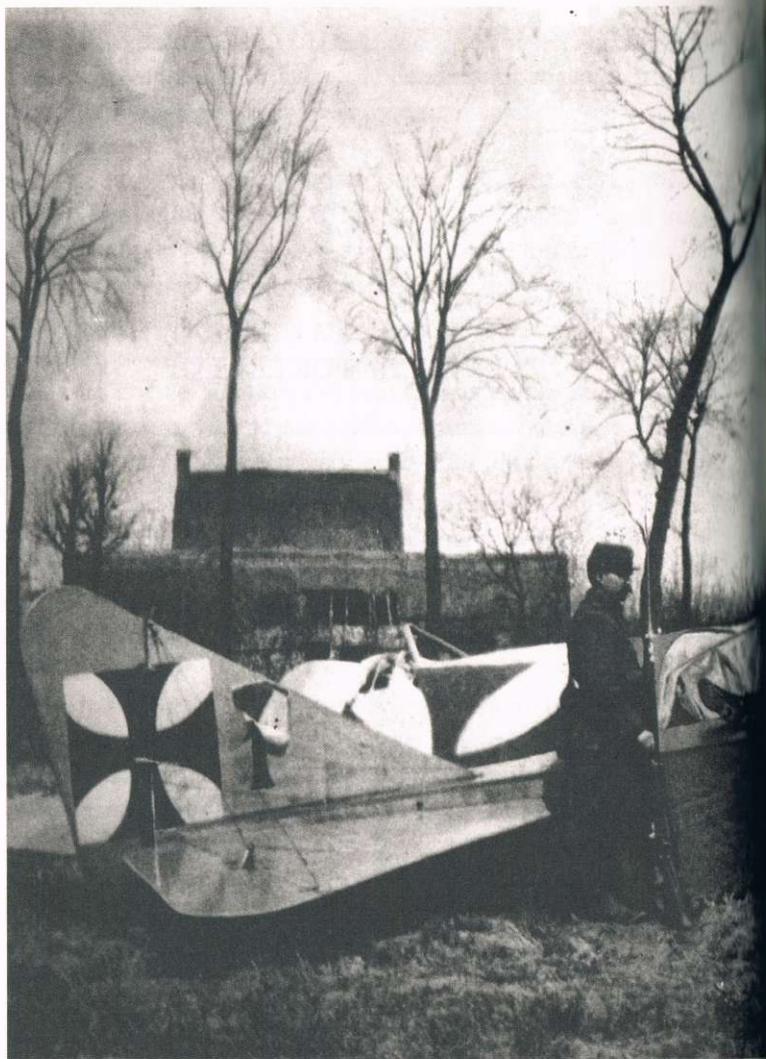
Ahora sí conmovida, recorrió el largo camino hasta La Cueva Luenga, donde en medio de la familia Wilde, que se había refugiado allí durante el ataque, comió pan con salchichas; todos se servían peras de un único frasco de conserva. La señora Schrader sintió "que ya no servía para nada".

4

FILMAR EN LA GUERRA / LA LUCHA POR EL CINE

Las primeras películas documentales estuvieron al servicio de la propaganda. Más tarde, el "principio documentación" fue la raíz de toda renovación cinematográfica.

116



Tres horas perseveró el equipo de filmación delante del motivo: el cadáver de un piloto alemán, expuesto sobre la superficie de su aeroplano derribado. El montaje de la pesada cámara Debrie duró mucho tiempo. Aunque no tenía otro blanco que filmar, el equipo dudaba si desmontar el pesado aparato. Ese brumoso día incrementaron la luz con una



117

tela plateada para que el muerto se recortara contra las grises superficies del avión. El centinela que custodiaba el motivo permanecía ocioso. Hasta bien entrada la tarde el equipo de filmación esperó que sucediera algo, por ejemplo, que se llevaran al muerto. Pero no ocurrió nada.

LA LUCHA POR LOS PASOS DE LOS CARPATOS

Todo en vano. No lograron ascender hasta los pasos de los Cárpatos. Uno quedaba cerca de Radoczyna, el otro cerca de Konieczna. Los soldados rusos llevaban bolsas de dormir hechas un rollo alrededor del vientre y la espalda. Avanzaban penosamente por la nieve profunda en dirección a la cima, bajo los disparos de ametralladoras Schwarzlose y Maxim. Si una bala perforaba alguna parte del cuerpo, con el frío no había posibilidad de salvación. Esto también valía para los condeces, barones y burgueses entusiastas que, en su calidad de oficiales, empujaban a esa tropa por la ladera. A un costado de la columna, protegido del fuego del ejército austrohúngaro por una colina, se había instalado sobre una tarima un equipo de cámara que fotografió el desfile de los desdichados en su intento por escalar el paso. Aun cuando hubieran llegado arriba, no habrían avistado nada de sus objetivos, las capitales Viena y Budapest. Sólo habrían visto las masas de nieve que se deslizaban montaña abajo.

119

Después, en la pantalla, resultaron ser más bien sombras que uno debía distinguir y no algo que se pudiera identificar como "hombres armados". Observadas a la distancia, las carabinas al hombro con la bayoneta calada bien podían ser bastones que la columna llevaba por capricho mientras, a causa de los disparos, se desviaba continuamente hacia un costado y buscaba protección en los remolinos de nieve. Como el equipo de cámara fotografió sólo este avance, y no la retirada que tuvo lugar entrada la tarde (una marea montaña abajo en dirección noreste), cada vez que se exhibían en los cines esas películas de propaganda parecía que los soldados se arrastraban hacia esos pasos inciertos eternamente, siempre de modo igualmente vano. En realidad no se podía hablar de una "lucha", según rezaba el rótulo de las latas. Unos disparaban implacables desde sus posiciones cubiertas y elevadas; los otros, con su andar sereno, intentaban, tanto como era posible, evitar las balas y acercarse por lo menos ese día algunos metros al objetivo ordenado, no para alcanzarlo sino para poner fin al tormento.

CÓMO LOS CAMARÓGRAFOS NOS VOLVIMOS PATRIOTAS SÓLO PORQUE ÉRAMOS EFICIENTES

Habíamos sido una tropa zarista de propaganda cinematográfica. El gobierno rojo nos había acogido sin evaluarnos, ya que en esa época todos los que eran útiles para algo se habían convertido en camaradas, en revolucionarios. Nosotros, una unidad de élite con seis cámaras y material fílmico de sobra, viajamos con el tren de la delegación de León Trotski a las negociaciones de Paz en Brest-Litovsk.

Los oficiales enemigos (la mitad de la delegación presente, también los turcos, estaban de uniforme) cabían en nuestro formato 1:1,33 sólo sentados. Eran personas muy altas. En las escenas donde se saludaban, caminaban o estaban de pie, nada de sus rostros podía distinguirse con claridad (si los filmábamos como un todo a cierta distancia) o bien sus cuerpos se salían del cuadro hacia arriba o hacia abajo. Por esa época aún teníamos la idea de que no debíamos cortar así como así las piernas o las cabezas de las personas filmadas.

120

Filmar la propia delegación fue más fácil porque, salvo León Trotski, todos eran de baja estatura.

Mientras tratábamos de solucionar esos problemas objetivos de la representación en formato 1:1,33, los ayudantes de nuestros negociadores rusos nos abrumaron con indicaciones y encargos. A mí me abordó el mismísimo Trotski. Me dijo que debíamos "tomar partido" al filmar al adversario. Cada una de las tomas del bando revolucionario debía dar a entender que su postura era un rápido e incondicional acuerdo de paz, a favor de la reforma agraria y en contra de los imperialistas.

-Entonces sería mejor hacer dibujos en vez de filmar.

—No sea impertinente, camarada.

Lógicamente, los enviados de nuestra delegación nos tenían por camaradas. Pero en ese momento estábamos lejos de serlo. Es cierto, por esos días previos a la primavera de 1918 habría sido posible

tanto un cambio de bando con cámaras y todo como una transformación en nuestros corazones que nos hiciera efectivamente patriólas de la revolución rusa. Pero nadie se tomó el trabajo de convencernos. ¡Sólo exigencias, consejos! ¡Ningún intento de persuasión que apuntara a la actividad del alma! ¡Como si fuéramos técnicos!

Si se gira la cámara de la posición horizontal a la vertical, se obtiene un formato que abarca la sala de reuniones desde el techo hasta el piso. Tal imagen ventajosa "de conjunto", sin embargo, no puede proyectarse en el cine. No pueden estrecharse todas las proporciones del mundo en un rectángulo horizontal. Me duele en el alma tener que dejar fuera algo a los costados, arriba, abajo. Por cierto, un fotógrafo tiene el mismo problema, pero no convive con la promesa del cine de registrar "proporciones reales". Algunas dificultades las superamos inventando la "precisión". Durante esa semana en que se negoció en Brest-Litovsk nuestro equipo aprendió a filmar lo particular, a saber, el ojo derecho (con monóculo) del general

Hoffmann. La espalda del uniforme de un oficial de caballería con siete botones de oro, en contraste con la del abrigo militar de otro, que tenía un único botón de plata ahí donde terminaba la columna vertebral. Este último, sin embargo, era superior en rango. Nos pareció información valiosa. Filmamos al estenógrafo del príncipe, además de al príncipe mismo que presidía la delegación germano-austríaca; ese príncipe estuvo largo rato sin decir nada y apenas se movió, lo cual se agradecía porque no estorbaba las tomas. Una serie de instantáneas especialmente interesantes: las llamadas "bayonetas" de los oficiales alemanes, en cierto modo cuchillos de caza, que llevan al costado en lugar del sable. Los delegados turcos no tienen algo así. A partir de estos "experimentos", que acercaban la cámara a los objetos con paciencia, más tarde produjimos una especie de "condimento para cine", sorpresas que despertaban la admiración. Luego nos enteramos de que acabábamos de inventar el "montaje". Cuanto más nos esforzábamos y más éxito teníamos con las cámaras, o sea, cuanto más nos necesitaban los jefes de la delegación y por eso más debían respetarnos, tanto más camaradas éramos de hecho. Alguien

es patriota porque se siente útil para algo. No éramos adeptos al zar ni al enemigo ni a nuestro propio gobierno, sino a los aparatos.

La posibilidad de tomas ideales es limitada. En la animada ciudad de Brest-Litovsk podríamos haber hecho buenas tomas. En las barracas del lugar de las negociaciones los motivos eran escasos. No se puede ver "la esencia de una negociación de paz". No se puede ver ni oír lo "ofensivo de una paz dictada". Es el secretario de asuntos exteriores Kühlmann-Stumm quien expone esto de manera cortés, como si el hombre estuviera en un salón. Partes de su discurso las pronuncia en francés.

122

En formato 1:1, 33 y con película en blanco y negro, que exagera benéficamente las zonas de luz y sombra, la partida y la llegada de los trenes son algo que se puede filmar bien. De por sí los ferrocarriles ofrecen un movimiento previsible al que puede enfocarse la lente. Funcionan, por así decirlo, en forma automática y son visualmente eficaces por los silbidos y el despliegue impetuoso de las locomotoras; y gracias a su aspecto alargado, entran bien en el encuadre horizontal limitado por arriba y por abajo.

Un punto álgido de nuestro registro (esa semana aún nos estábamos ejercitando) fue la partida de la delegación rusa. El camarada Trotski había roto las negociaciones. Sus palabras (que sólo pudimos reproducir más tarde mediante intertítulos) fueron que Rusia establecería la paz de modo unilateral, con violencia por así decirlo, contra la voluntad de la alianza cuyas exigencias desmedidas para con Rusia él no podía sino rechazar. De inmediato (cuando comenzó el agresivo discurso ya teníamos instaladas dos de nuestras cámaras a la salida de la barraca de conferencias), Trotski se precipitó fuera del lugar seguido por los otros negociadores rusos. El tren de la delegación rusa ya estaba arribando a la estación provisional que se encontraba cerca. También ahí habíamos emplazado una cámara. Subieron a los vagones. Los oficiales austrohúngaros y del Imperio Alemán que acudieron presurosos para detener a los rusos no fueron tenidos en cuenta. No hubo saludo. Partida. Eso fue el colmo.

Aun así, por el curso de las negociaciones y el aumento de nues-



123

Miembros de las delegaciones que negociaron el armisticio en Brest-Litovsk. El oficial alemán de la derecha porta una "bayoneta" sobre el costado de su abrigo. En el extremo derecho, León Trotsky.

tra pericia durante esa semana, nos ganamos definitivamente la simpatía de la nueva autoridad. No fue fácil cargar a tiempo en el vagón las seis cámaras, cinco de las cuales estaban filmando momentos antes. Ya íbamos al encuentro del punto donde la línea del ferrocarril atravesaba el frente. En Petrogrado abrimos de inmediato un estudio de cine al lado del Smolny. Pronto seguimos viaje hacia Moscú con todos los aparatos y el parque de lámparas. Se había vuelto muy peligroso para el gobierno soviético demorarse cerca de las tropas alemanas.

P.D: El abrigo de invierno de Trotski era de un oscuro gris ratón; según supe, comprado en Viena antes de 1914; también un chal blanco, comprado en Inglaterra. En la película en blanco y negro el abrigo aparece negro, cosa que es falsa; el chai, sobreexpuesto. Entonces lo consideramos un error; hoy sabemos apreciar el brillo de los objetos claros en la imagen fílmica, deben eclipsar al resto. Así aprendimos de nuestros errores. Los errores de hoy son las virtudes de mañana.

124

DESFILE EN PARÍS LA NOCHEVIEJA DE 1918

CÓMO APRENDIMOS DEMASIADO TARDE A CAPTURAR EN LA PELÍCULA LA IMPRESIÓN SUBJETIVA

Esa noche pudimos filmar sin límites. No sólo porque el material fílmico estaba a inmediata disposición (debía ser usado, de lo contrario habría vuelto al depósito, donde se habría enmohecido), no, también las condiciones de luz esa noche eran de opulencia. Casi cada motivo estaba provisto de guirnaldas de luz, como si los objetos con que se simbolizaba el final de la larga guerra hubieran sido iluminados especialmente para la filmación. Las tropas habían regresado a París para la Nochevieja. Acamparon en los suburbios y alrededores de la capital. Se habían preparado para este ÚLTIMO DESFILE. Al día siguiente serían transportados a sus lugares natales y allí serían licenciados. Desde las cinco de la tarde avanza-

han en dirección a las amplias calles del centro. Sobre las columnas en marcha, una atmósfera de singular tristeza. No se vio que alguien celebrara el final de la guerra. Tampoco parecían tristes porque desearan que volviera el tiempo de horror que habían dejado atrás; más bien la tristeza parecía provenir de la circunstancia de que hubiera existido esa fatiga de tantos años, esa guerra, de que frente a esa miseria no se vislumbrara, a modo de recompensa, ninguna transformación de la vida. Sólo se habían vuelto más pobres.

Con apoyo de los electricistas de la ciudad, los zapadores habían sujetado lamparillas a las guirnaldas de los vehículos acorazados. Parecido a las guirnaldas de luces que en los desfiles navales de antes de la guerra se colgaban entre los mástiles de los barcos.

Con esa iluminación, los acorazados parecían volver a transformarse en los tractores que habían sido originalmente. Transportaban signos de esperanza hechos de luz. Exactamente las mismas guirnaldas llevaban los cañones y los coches de los bagajes. Los soldados de infantería habían sujetado linternas a sus cascos y pasaban como ordenadas columnas de luz; buscaban aprovechar los lugares que dejaban libres los acorazados y los carros de artillería. Las tropas se acercaban por las calles aledañas al Arco del Triunfo, o marchaban por las calles paralelas en círculos alrededor del centro, donde estaban los estrados que albergaban a los comandantes, a los invitados regios y a los presidentes de Estado.

Resultó difícil cortar el material que habíamos filmado y hacer con eso una película. El momento nos había atrapado. Los ojos, seducidos por las luces que en ritmo acompasado se movieron ante nosotros (durante toda una noche). Más tarde, fue imposible redescubrir en las moviolas en que quisimos ver y cortar el material, ambas percepciones, el cosquilleo provocado por las luces, y la impresión "toda la noche". El lazo con el contexto que nos había atrapado quedaba una y otra vez fuera de cuadro y era imposible de reproducir. En realidad eran siempre las mismas imágenes: bombillas eléctricas que se hamacaban en cables y el continuo movimiento de quienes marchaban. No podían oírse los cantos

de la tropa. Y era imposible deducir la melodía o el texto a partir del movimiento de las bocas. Como no conocíamos la letra de las canciones, tampoco podíamos crear un sustituto con intertítulos.

Teníamos mucho material para exhibir. La llegada al estrado y la partida de los altos mandos y los mandatarios extranjeros se pudieron filmar magníficamente. Fue fácil porque los que llegaban y los que se iban tenían que andar por un sendero de luces.

La salida del sol (¡muy tarde en invierno!) la filmamos de tal manera que nuestra cámara vio cómo la luz lechosa (el cielo estaba cubierto) trepaba por los puntales de hierro hasta el primer piso de la Torre Eiffel. Perezosa fluía esa luz. La ciudad comenzó a iluminarse desde el Este. Teníamos mucho frío, estábamos agotados. Los contingentes de tropas, que hasta ese momento seguían marchando sin rumbo fijo, como si no pudieran separarse de los años pasados, se retiraron a sus cuarteles en los suburbios o directamente a las estaciones de tren.

126

Habíamos adquirido experiencia. La vez siguiente habríamos conseguido captar mejor el inusitado acontecimiento. Pero apenas cabía esperar que en nuestras vidas (o en mi vida de camarógrafo del ejército) se produjera otra vez ese FINAL DE UNA GRAN GUERRA. Había que apuntar la cámara, ahora lo sabíamos, no a los cuerpos luminosos mismos (que excitan el ojo), sino a las sombras que se movían delante de las bombillas. Esto se vería en la pantalla como si marcharan ante nosotros no los sobrevivientes de la guerra sino los muertos de las grandes batallas; los vivientes sólo habían intentado crear esa impresión para nosotros de modo teatral. Pero no habíamos prestado atención alguna al movimiento de las sombras. El material expuesto se orienta siempre hacia el punto más claro y más oscuro de un plano. Así, el resplandor de las bombillas ocultó los acontecimientos esenciales, que eran filmables sólo al margen de esa luz o mejor todavía en el medio de dos luces o delante de ellas como efecto que interrumpía la luz. Las sombras, que luego deseamos haber filmado (pues los ojos ávidos que buscaban el brillo también habían visto "inconscientemente" las sombras), habrían reproduci-

do la tristeza de la que hablé más arriba y que constituía la impresión de conjunto del desfile. Es difícil capturar con los medios del cine tales impresiones de conjunto. Ni a través del montaje ni a través de una atención sostenida que mantenga la cámara, como a un cazador, en una posición determinada, se reproduce esa "impresión de conjunto". Se debe comenzar filmando *a un costado* del acontecimiento, luego rozarlo brevemente, para después, si uno tiene suerte, capturar aquello que reacciona de modo subjetivo, en lo profundo de los sentimientos, ante "la noche entera".

PELÍCULA NEGATIVA DE 1919

La calidad de los negativos depende, entre otras cosas, de los haluros de plata que regulan la luminosidad en la sustancia química que es expuesta. Nunca más se volvió a derrochar tanta plata como en los negativos de 1919. Un negativo de 1919 producido en Francia presentaba entre el blanco y el negro absolutos una inusual abundancia de grises. Los "grises florecen" como no pueden hacerlo los colores. Los colores abaten luz, la "sustituyen", tapan el mundo de los grises.

127

DOCUMENTAR MEDIANTE UNA ESCENIFICACIÓN POSTERIOR

El gran documentalista Joris Ivens llegó a Borinage cuando ya habían concluido las luchas obreras. Por eso, si quería documentar el gran cortejo fúnebre de los trabajadores, que tras el fracaso de sus luchas mostró la actitud resuelta de los manifestantes y entró en la historia del cine, Ivens debía reconstruir la escena. Esto fue posible porque lo hizo no con intérpretes o extras sino con aquellos que habían luchado en las semanas anteriores. Lo sucedido permanecía escrito en sus rostros. Como espíritus los acontecí-

mientos seguían revoloteando en aquella región de minas y fábricas. Así surgió la única película que reproduce aquellas luchas obreras que estallaron a principio de los años treinta en la zona industrial de Bélgica y el norte de Francia.

—Eso me recuerda otro caso de "puesta en escena documental", el desfile de antorchas del 30 de enero de 1933 por la Puerta de Brandeburgo ante Hitler y el Presidente del Reich.

—¿Se refiere a que para esas tomas que se difundirían en todo el Reich no alcanzaba con la luz natural de las antorchas (impresionante para el ojo, poca cosa para el negativo)?

—Apunto exactamente a eso. La Dirección de Propaganda del Partido Nacionalsocialista repitió el desfile con potentes antorchas de magnesio la noche siguiente. Fue esta remake la que se mostró en los cinematógrafos del Reich. ¿Eso sigue siendo un documental?

—¿Los portadores de antorchas eran los mismos del 30 de enero?

128

—Exactamente los mismos tipos duros de las SA. No tenían otros.

—Pero los que marchaban no estaban igual de conmovidos que el 30 de enero, el día del desfile de antorchas original.

—Eso no se puede saber. Sucedió por segunda vez, pero al mismo tiempo no dejó de ser un acto colectivo. Quién dice, al recordar el éxito, estaban todavía más conmovidos.

—Pero eso no fue documentado por los camarógrafos con primeros planos de los rostros. El "espíritu auténtico" no fue objeto de registro, como en el caso de Ivens. La cámara no se ocupó de él sino del conjunto.

—¿Entonces usted opina que no es un documental?

— Ahí reside la diferencia con Ivens.

—Observe cómo la fila de antorchas se mueve con ritmo de modo imperceptible, pero claramente irregular. Es imposible escenificar eso. No es algo para lo que se pueda dar una orden y la irregularidad de tal movimiento no se puede "ajustar" ni tampoco "ordenar". Es una expresión de la propia gente, un "movimiento vivo".

—¿No es siempre así cuando se mueve una columna, una masa? En

este caso las cámaras sólo tomaron la corriente de caos que subyace a todo movimiento de masas. Los cuerpos siguieron siendo individuales, mientras la masa intentó comportarse organizadamente,

-Eso sería una percepción auténtica.

-Pero precisamente la percepción de una "marcha organizada" y no la de una "lucha obrera espontánea". Ahí reside la diferencia.

-No es una diferencia fundamental,

-Pero sí enorme.

UNA OBSERVACIÓN DE WALTER BENJAMIN

En el epílogo que Walter Benjamín escribió a su ensayo "La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica", puede leerse:

"El fascismo intenta organizar las masas proletarias nacidas recientemente sin tocar las condiciones de propiedad que dichas masas urgen suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lle- 129
guen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). [...] *En consecuencia, desemboca en una estetización de la vida política [...] Todos los esfuerzos por un esteticismo político culmina⁷¹ en un punto. Dicho punto es la guerra*".¹⁰

Desde esta perspectiva, para Benjamín lo importante era desarrollar una teoría del cine que resultara inútil para el fascismo pero, por el contrario, útil para un cine de la emancipación. En su ensayo investiga de modo consecuente la transformación del aparato de percepción sensorial que se produjo gracias a los históricos cambios del siglo XX. La nueva percepción, dice Benjamín, tiene lugar "en la distracción", de modo colectivo y "a través del hábito". Correspondería, afirma él, a una recepción táctil ("sin re-

10. Walter Benjamín, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1994, pp. 55-56, traducción de Jesús Aguirre. El destacado es de Alexander Kluge. [N. del T.]

flexión"); esta clase de recepción (como cuando uno se instala en la casa propia y aun en la oscuridad sabe dónde están los obstáculos y adonde llevan los caminos) sería, para la experiencia, mucho más inmediata, más rica en conocimiento y ofrecería menos posibilidades de ser abusada por terceros que el trabajo de la mente, trabajo que la ilustración tradicional ponía en primer plano. Todo esto Benjamín lo estudió basándose en la práctica de los asistentes al cine.

-¿No es difícil orientar las observaciones y formulaciones de modo que resulten teóricamente inútiles para los fascistas, y útiles para los socialistas (sobre todo los trabajadores)?

-Fácil no es, sobre todo en el caso de experiencias de la praxis del cine. Gershom Scholem, que apreciaba a Benjamín, compara su método con lo "fatigoso" de la técnica dodecafónica en la música. En pos de la equidad de las notas, en una serie musical la misma nota sólo puede retornar una vez que todas las demás de la octava han obtenido su derecho.

-Un procedimiento complicado. Benjamín debía observar y probar cada una de sus observaciones no sólo según su completud, verdad y carácter formulable sino también según el sistema: inútil para los fascistas, útil exclusivamente para los socialistas.

-Donde lo primero es definible, pero lo segundo no tanto.

-Correcto. Una película ante todo debe animar a los espectadores a que la sigan. Teniendo en cuenta que el fascismo trabaja con estímulos eróticos, esto no es fácil de desmadejar según frentes políticos.

-Los fascistas son generosos en sus promesas de felicidad.

-Y a juzgar por las atractivas imágenes de catástrofes, también francos.

-¿Hay muchas acciones humanas que puedan ser atractivas como temas de una película?

-Eso espero.

-¿No lo sabe?

-Deberíamos repasar los ejemplos.

En el ambiente severo, académico y marxista (no dogmático) de la New School de Nueva York, una doctoranda quedó desconcertada por las dos últimas frases del epílogo del ensayo de Benjamin: "Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte".¹¹

No se atrevía a escribir que la segunda oración contenía un error. El plazo para entregar la tesis vencía en tres semanas. Y ya era martes otra vez.

La segunda oración, creía ella, debería haber sido así: "El comunismo le contesta (al fascismo) con la politización de las condiciones reales, politización que el arte debe ser capaz de lograr".

La doctoranda comparó la primera edición francesa, aparecida el año 5 (1936) de la *Zeitschrift für Sozialforschung* con la traducción alemana posterior. Le habría gustado encontrar una diferencia en los textos, una carta o un comentario que corrigiera la formulación de Benjamín. Nada de esto se encontró. No se arriesgó a falsificar una prueba.

Lluvia constante sobre Nueva York. La doctoranda debió atravesar la ciudad en bicicleta, la notebook contra su pecho cubierta con un plástico.

131

VERSIÓN PARA EL CINE DE LA "PLUSVALÍA"

UN PLAN DE EISENSTEIN Y DEL HERMANO DE DZIGA VÉRTOV

El hermano de Vértov, genial director de fotografía que portaba el apellido de su familia, es decir, se llamaba Kaufmann, diseñó en un café moscovita un somero bosquejo para el rodaje de una versión cinematográfica de *El capital*, de Karl Marx. Los personajes del drama, anotó, son las clases. Hasta aquí el bosquejo se ajust-

11. *Op. cit.*, p. 57. [N. del T.]

taba a lo dispuesto por el partido. Pero Kaufmann tenía la intención de "documentar", es decir, mostrar amorosamente a las clases, a todas, incluso a las que habían precedido al capitalismo, la lucha milenaria de esas formaciones "superfluas", no caracterizadas como clases.

Veinte años más tarde, la ocupación alemana lo habría matado por su origen. Ahora, en el verano de 1921, a sólo doce kilómetros de la ciudad en la que vivía rodeado de piedra, florecían plantas y hierbas con la exuberancia característica de Rusia. Que una persona montada en el Behemoth pudiera recorrer infinitamente toda la extensión del continente no era algo que vivificara el alma. El alma necesita espacios estrechos, senderos rápidos hacia el otro, para poder recostarse o apartarse. A los nerviosos hombres de ciudad, el vasto horizonte de las afueras de Moscú no los estimulaba.

Para la proyección Kaufmann exigió una orquesta de cuatro instrumentos: un acordeón, una trompeta, dos pianos. En las capitales departamentales se agregó un violín. Música de acompañamiento como en los melodramas que dominaron la pantalla hasta 1917.

Al principio, secuencias de "metamorfosis": se accionan el cerebro, el músculo, el nervio, la mano o el pie. Surgen: la ropa, las tejedurías, los calefactores eléctricos, el trigo, los productos de carnicería, el dinero. Para cada una de estas producciones se muestra el camino de regreso al punto de partida. Por ejemplo, el monumento a la vaca descuartizada veinte minutos atrás. Ahora, en el matadero, volvemos a meter las vísceras en el animal. Los pedazos separados de la vaca se ajustan unos a otros. La piel se extiende por encima. En la marcha hacia atrás la vaca (¿sola o con el rebaño?) abandona el matadero. Va por las carreteras en dirección a su pueblo, a la pradera. Vaca feliz.

Esta animación con movimiento invertido, anota Kaufmann, es mucho más compleja en el caso de una pieza de oro o de un tálero que proviene del botín de un asesinato.

Siguen "metamorfosis transversales": el valor de una mercancía se transforma en otro. Trigo en zapatos, zapatos en oro, oro en cenas o servicios.

De este modo Kaufmann quería transformar en cine la primera línea del libro primero, sección primera, capítulo primero de *El capital*, y si se podía, con muchas variantes del mismo "argumento". El texto dice: "La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un 'enorme cúmulo de mercancías', y la mercancía individual como la forma elemental de esa riqueza".¹²

2.

Siete años después del bosquejo de Kaufmann, Sergei Eisenstein (ya ha hecho pública su película *Octubre*) planea la filmación de *El capital*. Paralelamente a este objetivo avanza su plan de realizar una versión cinematográfica de la novela *Ulises* de James Joyce.

-Señor Eisenstein, ¿cómo se imagina esa versión cinematográfica? Para cuatro páginas del *Ulises* necesita el formato de un largometraje, por ejemplo, para el capítulo de las sirenas. La anécdota podría filmarse en siete minutos, pero la "riqueza sensible del texto" requiere escenas infinitas. Lo mismo que el "mundo de imágenes de la plusvalía", que abarca toda la vida moderna.

-Ya estoy haciendo el bosquejo y el plan de rodaje.

12. Karl Marx, *El capital*, Buenos Aires, Siglo XX], 2002, tomo I, volumen I, p. 43, traducción de Pedro Scaron. [N. del T.]

En realidad Eisenstein había juntado un conglomerado de términos provocativos sacados de *El capital*. Los colaboradores habían explorado locaciones de rodaje. De atrás para adelante, Eisenstein quería avanzar desde la electrificación a los conceptos de "enorme cúmulo de mercancías", "riqueza social", "alienación", "fetichismo de la mercancía", "circulación", "dinero mundial", "tasa de plusvalía", "jornada de trabajo", "cooperación", "división del trabajo", "gran industria", "acumulación originaria" hasta llegar a la "teoría moderna de la colonización".

En el plano de la dramaturgia, así lo señala Eisenstein, le faltaba un "cierre". No bastaba concluir con la toma del poder por parte del gobierno revolucionario. Una visión del futuro le parecía inadmisibile, porque debía producirse en la realidad, no en el cine. El gran director sintió "hambre de una dramaturgia de los personajes". Ese hombre inquieto (después viajó al extranjero, filmó películas en México) hizo que W. A. Smirnov, miembro de la Academia, le escribiera un informe acerca de cómo podían introducirse en la película las figuras del "trabajador colectivo" y del "capitalista colectivo". Respuesta: bajo la forma de un comentario fílmico. Eisenstein tradujo esto para sí de la siguiente manera: al estilo de los coros del drama antiguo, las secuencias de la película debían ser interrumpidas por extensas crónicas familiares (pasando por varias generaciones), una historia de las herramientas (de una generación a otra) y una historia de la riqueza (desde la "era axial" de Egipto hasta la actualidad). Anotó "malversación de la riqueza". Esto arrojó historias susceptibles de ser narradas en una película. Muchos de sus apuntes (también bosquejos a mano de las escenas, pues él quería rodar el film en el taller) le recuerdan a *El oro del Rin* de Richard Wagner. El economista de la Comisión de Control Campesino y Obrero, que intentó estimar los costos del proyecto, llegó al veredicto de que el proyecto no era realizable en cine con una duración menor a las dieciséis horas.

3.

En los bosquejos de Kaufmann, un cuaderno en octavo, se encuentra un pasaje subrayado en rojo: en el campo documental, como en las carreras de relevos, un realizador debe traspasar el tema a otro realizador de la generación siguiente y así sucesivamente. Los cambios sociales requieren períodos de hasta seiscientos años; el interés del observador documental debe tenerlo en cuenta. Es necesario, escribe Kaufmann, documentar la evolución de la especie humana. Al fin y al cabo, en la música, continúa Kaufmann, se multiplica de generación en generación el conocimiento sobre las notas y las cualidades artísticas, ¿por qué no pasaría lo mismo en la "única ciencia auténtica, en el cine"?

EL AUTOR DE *LA LUCHA POR EL CINE*: HANS RICHTER

135

Teníamos su dirección. Lo visitamos en agosto de 1975 no lejos de Locarno. Allí vivía en un edificio de construcción reciente. Los vecinos no sabían quién era. Tampoco la dirección del festival de Locarno pensó en que el famoso realizador vivía a una distancia tan corta. De lo contrario, podrían haberlo invitado a dar una conferencia.

No guardaba películas en su domicilio. No tenía los derechos, dijo. Entre muebles del hipermercado Ikea había cuadros suyos sin vender. Fuera de esa urbanización, es decir, en el mundo, tenían mucho valor.

Los ojos, aún centelleantes. Apenas intercambiamos algunas palabras se enfervorizó. No fumaba, no tomaba café. Lo animaba estar acompañado, poder sublevar a otras personas. De él era el texto *Cinéfobos de hoy - cinéfilos del mañana*, de 1929. En esa época también esbozó el manuscrito *La lucha por el cine*, que terminó en 1939 durante su exilio. Si cuando empezó a escribir esos dos textos combativos hubiera tenido a su alrededor ochenta realizadores con la

misma actitud que él, ese grupo habría podido transformar la esfera pública alemana a tal punto que habría cambiado el curso de la historia de Europa Central tras la crisis del año 1929. La documentación cinematográfica es un poderoso medio de guerra, afirma. Es la única raíz legítima del cine. Lo que Richter buscaba era ganarnos a nosotros, más jóvenes, para formar una TROPA DE RENOVACIÓN DOCUMENTAL. No advertía que su postura nos había convencido mucho tiempo atrás. Nos despedimos con la amarga sensación de que nunca lo volveríamos a ver, pues no íbamos con frecuencia a Locarno. Hans Richter murió seis meses después.

COMO NACIONALSOCIALISTA EN HOLLYWOOD

136

Trabajaba de agente de actores y negociador de guiones. Era miembro del Partido Nacionalsocialista y no hacía de eso ningún secreto. Lo tenían por exótico. Durante algún tiempo se consideró interesante, también para las mujeres, tener contacto con ese "bárbaro", con ese "emisario" del Reich. Toda su actuación era una apreciación errónea del curso que imperaba en Hollywood. A la larga, no podía tener éxito.

Era sobrino del dramaturgo Sudermann. Era absurdo —pero fue lo que sucedió— llamarlo "espía nacionalsocialista" en Hollywood. Él no quería enterarse de nada y tampoco revelárselo luego a los alemanes, como hubiera correspondido al trabajo de un espía. Rechazaba radicalmente la "afrenta cerebral" que era Hollywood. Al revés: se ocupaba de introducir en esa metrópolis del cine mundial creaciones alemanas, espíritu alemán, intérpretes de su patria, tonalidades y atmósferas de la nueva y de la vieja Alemania. Él introducía, no sacaba, como hubiera correspondido a un espía.

Llevaba un traje de lino blanco que se había hecho confeccionar en Berlín. Nada en él recordaba a la imagen del "huno" que Erich von Stroheim había introducido y requisado para sí mismo como un logotipo. Antes bien, este sobrino de Sudermann, un

señor von Erxleben, no tenía en absoluto maneras arrogantes, se comportaba como un hombre de negocios; más aún, durante un té o en un cóctel era divertido y "parecía un ser humano".

En su estancia de varios años (hasta que se retiró del otro lado del Atlántico a Lisboa, antes de que lo internaran) Rie poco lo que obtuvo von Erxleben. Había advertido que la fábrica de imágenes de

Hollywood podía ser un factor decisivo en la contienda mundial que ya había empezado con la Guerra Civil Española; daba lo mismo si los Estados Unidos seguían siendo formalmente neutrales o estaban abiertamente del lado de los enemigos del Reich. En este sentido le importaba aprovechar el tiempo y al menos poner a disposición "recipientes" para las perspectivas alemanas y los caracteres centroeuropeos, en especial los de las estrellas. Negociaciones que comenzaban con esperanzas se frustraban con regularidad. No querían sus temas,

no querían sus guiones, tampoco a los intérpretes que ofrecía. Su único éxito consistió en el doblaje de películas del inglés a otros idiomas.

Con abundante dinero que había traído del fondo cinematográfico del Reich consiguió acomodar a locutores que, por ejemplo, reproducían las voces de los oficiales alemanes no con el tono áspero del original sino de un modo "cercano a la vida real". La credibilidad de un papel, decía von Erxleben, pasa por el oído y recién después por el ojo. Le habría encantado reforzar "la causa alemana" en la gran América. Pero era suficientemente realista para ver que a largo plazo IIIa formación anticuada como el Reich no sería capaz de competir con los medios tal como existían en los Estados Unidos.

137

EL OCASO DE LOS DIOSES EN VIENA

DE CÓMO UNA DOCUMENTACIÓN FÍLMICA ENDEREZÓ A RICHARD WAGNER

En marzo de 1945 ejércitos de choque soviéticos rodearon la metrópolis vienesa. Sólo por el norte y el noroeste subsistía la comu-

nicación terrestre con el Reich. El jefe de distrito y comisario de defensa del Reich, Baldur von Schirach, amo de la ciudad, ordenó una última función de gala de *El ocaso de los dioses*. En la situación sin salida en que se hallaban la ciudad y el Reich, la desesperación de los nibelungos compuesta por Richard Wagner (pero también la esperanza de retorno que contienen los acordes finales) iba a ser transmitida por todas las emisoras del sureste, en la medida en que estuvieran en manos alemanas. "Ya que el imperio sucumbe, que al menos nos quede la música." La ópera de Viena, sin actividad desde octubre y atrancada por los cuatro costados, reabrió sus puertas. A los miembros de la orquesta se los trajo desde los frentes a la capital del distrito. La víspera del preensayo general (con orquesta y vestuario, pero sin incendio del Walhalla en el tercer acto; el posterior ensayo general sería grabado y transmitido por la radio; jamás se pensó en un estreno) escuadrones norteamericanos volaron desde Italia a Viena y bombardearon el centro de la ciudad. LA ÓPERA QUEDÓ CALCINADA.

De ahí en más la orquesta ensayó en grupos repartidos en distintos refugios antiaéreos. El lado izquierdo de la orquesta trabajó en cinco grupos en refugios de la Ringstrasse; el derecho, incluidos los timbales, en cuatro refugios de la Kärtner Strasse y calles aledañas. Los cantantes se repartieron según los grupos de la orquesta. Fue imposible coordinarlos entre sí pues cantaban en refugios diferentes. El director estaba en la bodega de una taberna. Al comienzo sin conexión telefónica, pronto estuvo comunicado con todos los otros sótanos por medio de TELÉFONOS DE CAMPAÑA. Impactos de artillería en los alrededores. Durante los ensayos se produjeron dos ataques diurnos de las fuerzas aéreas norteamericanas. La artillería pesada propia estaba enterrada muy cerca y ahora dirigía sus tiros contra las baterías soviéticas.

Surgió una imagen sonora novedosa. Los ruidos de la lucha final por Viena no se podían silenciar, los fragmentos de orquesta no resultaban en un sonido unificado. Como los puentes vieneses estaban amenazados, el coronel general al mando transmi-

tió una advertencia al estado mayor del comisario de defensa del Reich. Si se quería salvar a los cantantes y músicos de la orquesta, debía darse preferencia a su evacuación hacia el este de Austria.

Por eso no se podía esperar hasta el preensayo general, había que improvisar. Acto seguido, el comisario de defensa del Reich, un hombre joven aún, ordenó realizar de inmediato la grabación radiofónica de lo que hubiera hasta ese momento. En consecuencia,

la grabación de los "fragmentos" de *El ocaso de los dioses* comenzó a las 11.30hs. con la primera escena del tercer acto (Sigfrido y las hijas del Rin). Estaba previsto que la obra se emitiera por la estación imperial de Salzburgo.

A su vez, en la ciudad de Viena, aún había almacenados **POR CASUALIDAD** tres mil metros de película en color de 35 mm marca Agfa. El teniente coronel Gerd Janicke, perteneciente al estado mayor general, había reunido en el sitiado espacio vienés las cuatro compañías bajo su mando. Desde siempre había tenido la firme intención de filmar la tragedia de esa ciudad. Ahora concretó su decisión. Ordenó grabar imagen y sonido de la dirección orquestal, y que no se tuvieran en cuenta los ruidos de la cámara, ya que no había a disposición un *blimp*.¹³ A Jänicke la grabación del último acto de *El ocaso de los dioses* le pareció el broche de oro de una abnegada actividad de propaganda y crónica ejercida desde hacía siete años. No había nada que disimular, la tarea era documentar un caudal de resistencia que retuviera aquello que no sucumbiría con el Reich: la música alemana.

Con cinco cámaras y sus respectivos aparatos de sonido fueron filmados el acto tercero y fragmentos del primero. Como faroles se instalaron reflectores de la artillería antiaérea: los focos estaban dirigidos contra las paredes del sótano y daban una luz estridente, saturada. Para el efecto completo fueron necesarias improvisaciones contundentes: los cantantes y las partes de la orquesta que no fue-

13. Carcasa de amortiguación sonora que aísla el fuerte sonido del motor de la cámara.

ron captados por los grupos de grabación se transmitieron a través de radios y se grabaron en cintas perforadas de 17,5; luego se agregaron a la mezcla. De este modo, en la primera escena del tercer acto los esfuerzos todavía apuntaban a un sonido total, pero en las escenas segunda y tercera se pasó a presentar a los oyentes los fragmentos uno detrás de otro. Esas dos escenas del registro se oyeron y vieron nueve veces seguidas: en cada ocasión se pasaba el ruidoso segmento de partitura ensayado en el refugio correspondiente.

La dirección civil de la radio Salzburgo mostró la cobardía institucional típica de las estaciones de radio. La grabación sonora de *El ocaso de los dioses*, ensamblada a partir de varios y desaparejos componentes y cuya entrada había sido confirmada por medio de un recibo, les pareció no apta para la transmisión "por motivos de calidad". Ni siquiera las llamadas telefónicas del estado mayor del comisario de defensa del Reich lograron cambiar el veredicto. ¡Como si dada la situación del Reich lo importante fuera vaya a saberse qué calidad sonora propia de tiempos de paz!, dijo el capitán von Tuschek, oficial responsable de la operación en el estado mayor de Schirach. Pero la dirección civil de la emisora permaneció impenetrable. Emitió una grabación de *El ocaso de los dioses* que estaba en el archivo y a continuación, hasta la entrega de Salzburgo, únicamente marchas.

Por su parte, las cuadrillas de propaganda del teniente coronel Jánicke guardaron los negativos aún sin revelar y el material sonoro en un garaje del palacio Hofburg. La intención era transportarlos a Oslo o a Narvik con uno de los últimos aviones que partirían de Viena. En el norte había un laboratorio. El registro debía escapar a las manos enemigas y representar un último mensaje del Reich en lucha.

Entretanto había caído la noche. Los músicos ascendieron de sus refugios al aire libre. Suboficiales de infantería los condujeron por el centro de la ciudad que estaba bajo fuego indiscriminado. Llegaron a los autobuses y fueron sacados de Viena (los últimos del cerco que se cerraba). La mañana los saludó en un ambiente

rural. Fueron repartidos en granjas cercanas a Linz y a los pocos días detenidos por tropas norteamericanas.

Los rollos del garaje, que aún conservaban su rotulación reglamentaria, fueron puestos en un lugar seguro por oficiales soviéticos y luego olvidados. Un coronel georgiano que hablaba francés le entregó la pila de rollos a un teniente coronel tártaro que podía leer letra gótica (algo que, por cierto, reveló sólo a amigos confiables, no a su colega georgiano). El teniente coronel hizo llevar la película aún no revelada a la ciudad de su guarnición, Sotschi, donde se la conservó durante años en el sótano del museo municipal.

En 1991, después del desmoronamiento del imperio soviético, un joven compositor que se calificaba a sí mismo de apoderado de Luigi Nono para Rusia, descubrió la existencia de esa pieza. Siguió una referencia aparecida en una revista de Crimea especializada en música y que puede ser consultada en Internet como página web. Sin haber visto nunca el material o siquiera haber visitado el lugar donde estaba depositado, el joven organizó el traslado a un estudio de filmación de Hungría, donde hizo revelar la película. Los positivos fueron llevados a Venecia. La intención era exhibir la parte sonora en la Catedral de Venecia con ocasión del décimo aniversario de la muerte de Luigi Nono.

Ahora bien, una asistente de montaje de J.-L. Godard, que había oído acerca de ese proceso, insistió en que le permitieran sincronizar las películas en los laboratorios de los estudios Cinétype de París, y proyectó para un grupo de colaboradores de los *Cahiers du Cinéma* y de la *Cinematèque* los tres mil metros de película fílmica junto con la banda sonora.¹⁴

14. Sincronizar = imagen y sonido son ensamblados sincrónicamente en la mesa de montaje. La asistente unió en una versión las cintas perforadas de 17,5 que contenían los singulares fragmentos musicales. De otro modo, afirmó, habría sido imposible sincronizar las partes visuales con las partes musicales mucho más largas. Se había orientado según los títulos que estaban anotados en las latas de las cintas de sonido. No hablaba una palabra de alemán, pero tenía un conocido en el Goethe-Institut de París con el que cada tanto se acostaba.

El efecto de la película fue (después de cincuenta años de almacenamiento) "fascinante" ("*enchantant*"), escribe Antoine Bellot en los *Cahiers du Cinéma*.

La película de 35 mm se reveló primero mediante autoexposición presentando sólo siluetas y colores erróneos. Después, esos negativos no expuestos volvieron a revelarse en el laboratorio y sobre las siluetas y los colores erróneos aparecieron sombras y luces no deseadas. Algunas partes de la película tienen rayones y reciben así un carácter *único* que se opone a las tesis de Walter Benjamin. Bellot escribe que la pista sonora muestra una "belleza atroz" o "algo así como fuerza de carácter"; a Richard Wagner había que "fragmentarlo" *siempre* de ese modo. La auténtica pista sonora registra el ruido tecnológico de la cámara y los impactos de artillería y de bombas. Ese sonido original, ese "estar-en-el-medio" coloca a la música de Wagner en un ritmo que la transforma de una mera frase del siglo XIX en PROPIEDAD del siglo XX.

Sería un error, opina Bellot, mezclar los fragmentos sonoros. Pues así surgiría -no como en el registro original— un SONIDO TOTAL DEFECTUOSO. La mezcla de las partes sonoras documenta sólo la *intención* que entonces tenían quienes grababan, pero no lo que habían *hecho*: se trata, escribe Bellot, de un hallazgo genial, a saber, de la BELLEZA DE LOS FRAGMENTOS.

Gracias a la intervención de los *Cahiers du Cinéma* los tres mil metros de películas y los fragmentos sonoros, más numerosos, fueron proyectados en un total de ciento veinte piezas independientes. A cada parte visual se le asignó sólo una pista sonora. Donde faltan imágenes, se oye en el cine un concierto sin imagen. Por sugerencia de los *Cahiers du Cinéma*, el apoderado de Luigi Nono acogió la obra en el catálogo de este. Una obra lograda no es lo que una mente individual imagine en forma de partitura sino lo que encuentre y conserve de los tesoros de la música. Sí, es un arte procurar un tesoro semejante. Jamás podría haberme imaginado una voz de teléfono de campaña, dijo el apoderado de Luigi Nono, y encima una que tuviera semejante fuerza expresiva. Se

trata de una obra visual y sonora del siglo XX única en su género. "Propiedad es la suerte de encontrar alguna vez en la vida semejante tesoro".

DESCRIPCIÓN DE UN CUADRO

listaban en el fondo de la sala de proyección perteneciente al laboratorio de la firma Cinétype en París. Debían realizar un informe colectivo sobre las pruebas sincronizadas (sonido e imagen combinados). Era un control de calidad.

-Se ven bombillas deslumbrantes en el techo del refugio y también las linternas sobre los atriles son deslumbrantes.

-Además las paredes brillan.

-Sí. De tanto en tanto se cambian las linternas.

-Cuando hay que poner una batería nueva. Puede verse que la luz de algunas linternas se debilita.

143

-Los rostros están en penumbras.

-Sí, pero el enérgico movimiento de los músicos sacude las sombras, y algo "espiritual", la intuición de "figuras laboriosas", hace que el espacio se mantenga en movimiento.

-Hay remolinos de polvo que cae y pasa cerca de las lámparas. Son impactos de artillería.

-O de bombas.

-Sí.

-Los instrumentos deben ser liberados del polvo con más frecuencia que en los ensayos en la ópera. Mire aquí. El grupo de los metales hace una pausa y limpia los instrumentos. Se han mezclado el polvo y la saliva.

-¿Ahora el grupo debe saltar al compás 486?

-Exacto. Así vuelve a estar sincronizado con los violines y con la única cantante que, amplificada por medio de parlantes, oímos por el aparato de radio desde el refugio vecino.

- ¿Usted diría que suena como un "graznido"?
- Suena exactamente como un aparato de comunicación del ejército. También la artillería, escuche, suena metálica en la transmisión, es decir, un defecto en la calidad del sonido.
- Muy parecido a las iglesias de la Alta Edad Media. Las notas pasean en el espacio. No hay "consonancia".
- Bueno, ni con la mejor voluntad se puede decir que los aparatos de radio (y aquí usted puede ver sólo una comunicación telefónica mediante parlantes conectados directamente con alambres) generen un *espacio calificado*. Se trata más bien de una anti-catedral.
- Pero así la representación del espacio funciona mucho mejor.
- ¿Cómo mejor?
- Piense en la situación concreta. En cualquier momento puede ser alcanzado otro refugio de músicos (o incluso el propio) y venirse abajo. Entonces usted sólo oíría el ruido de la catástrofe. La situación concreta determina la representación.
- ¿Sería no el sonido de un espacio sino el de una jaula?
- Por supuesto. El ruido grupal de muchos espacios. Una suerte de *espacio vital* que se vuelve irreal pero sin volver irreal la música: el renacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la historia contemporánea. Los espacios son el mensaje. Al oír el traqueteo de notas me imagino el firmamento. Algo puro, diáfano.
- ¿Y usted piensa que eso estaba en la fantasía de Richard Wagner?
- Lo doy por descontado.
- Pero él no pertenece al siglo XX.
- Los genios atemporales acostumbran apropiarse de todo lo musicalmente valioso. ¿Está escuchando?
- Suena "interesante".
- ¡La expresión correcta es "arreatador"!
- Ahora se puso oscuro.
- Sí, una serie de impactos cercanos destruyó los cables eléctricos. Algunas de las linternas están en el suelo. Mire, soldados de infantería suben corriendo las escaleras del sótano para reparar las conexiones eléctricas.

-¿Los demás refugios no saben nada de la pérdida momentánea de ese grupo?

-Sí. Son informados: ahí a la izquierda puede ver un operador de radio del ejército. También hay apuntadoras repartidas en los distintos refugios. Esa de ahí tiene acento húngaro y la tomaron prestada de la opereta.

-¿No habría sido mejor ejecutar *El oro del Rin* en lugar de *El ocaso de los dioses*? Habría sido un comienzo esperanzado. Desde el punto de vista propagandístico, mejor que un drama de la caída.

-Los de Viena ya no tendían a la exageración y tampoco querían seguir mintiendo.

-¿Una obra de arte inconsciente con pretensión de verdad?

-En la medida en que todas las intenciones se vieron frustradas y en que surgió algo distinto, algo que ninguno de los participantes individuales quería.

-Increíble.

-Un hallazgo. El logro principal consiste en el descubrimiento en los sótanos del museo de Sotschi.

-¿Quedarán en el mundo muchos hallazgos como este?

-Tenga en cuenta que desde hace seis mil años siempre hay algo que es olvidado o queda oculto en algún lugar.

5

EL DIABLO COMO ANIMADOR

El cine es particularmente adecuado para retener lo elemental: por ejemplo lluvias, historias de amor, colores, grises, momentos. En lugar de ocuparse de lo elemental, las películas de todos los países se centran mayormente en algo complejo (el argumento). Bien puede considerarse esto una treta del diablo.

ELDIABLOCOMOANIMADOR

De las veintitrés películas de Murnau se han conservado sólo nueve.

El Museo del Cine de Berlín las restauró hace poco para una retrospectiva. Durante la restauración se encontraron cuatro latas de 35 mm con material sobrante de su *Fausto*. En ellas se describe el viaje por aire de Mefisto y el doctor Fausto desde la Wittenberg invernal, que deprimía al investigador, hasta Ferrara. El plan era que en la corte del duque de Ferrara el melancólico doctor Fausto se animara y reactivara para los placeres que constituían el objeto de su trato con el diablo.

En las escenas se pueden ver números de magia. Ante los ojos de la duquesa de Ferrara aparecen los jinetes egipcios que persiguen al pueblo judío en su marcha por el desierto. El Mar Rojo se abre. La escena está representada aquí como una tormenta terrible, como el impacto de un cometa. Algunas escenas, que no tienen que ver con la anterior, muestran una estrella que se acerca al sistema solar y gracias a su fuerza de atracción conduce las aguas del Mar Rojo hacia los costados.

En la fantasmagoría dada por la proyección, se ve al diablo detrás de un aparato. El doctor Fausto, que busca acercarse a la duquesa y espera un instante de oscuridad para tocarla, está desconcertado. Esto lo muestra un primer plano.

En otra escena Mefisto hace que los deseos de la duquesa y del doctor Fausto se hagan realidad en una proyección. Ambos se observan a sí mismos en un estadio avanzado de su relación amorosa.

La catedrática y socióloga Miriam Hansen, que evaluó esos retales encontrados del *Fausto*, afirma que, tratándose de Murnau, es inusual que haya rodado tantas variantes. La mayoría de las veces él se decidía por una versión. Evidentemente, tenía dudas sobre cómo clasificar las ofertas del diablo. ¿Era verosímil que el erudito de Wittenberg vendiera la salvación de su alma para dedicarse a placeres dispendiosos? ¿Buscaba conocimiento o diversión?

Al parecer, continúa Miriam Hansen, el diablo (según la idea de Murnau), si bien no disponía de mayores conocimientos, de un co-

nocimiento adicional, sí tenía ocurrencias interesantes sobre cómo se podría ampliar el rubro de las atracciones. Traficaba con lo que tenía, dice la experta en cine. En efecto, el malvado es un comerciante. Miriam Hansen además advirtió sobre un pasaje donde Marx señala que Mefisto pertenece a la especie de los adivinos, de los intérpretes del futuro. Al fin y al cabo, esto siempre supone provocar una ilusión, un hechizo, eso que interesa en el rubro de las atracciones.

FILMAR LAS DIFERENCIAS

MALENTENDIDOS DE UN PRODUCTOR

Capacidad de diferenciación en cantidades industriales.

Niklas Luhmann

150

Hoy tenemos a un loco que quiere introducir un nuevo tipo de películas. No quiere narrar películas con argumento sino describir diferencias. Lo aclarará él mismo, dijo la asistente al productor. A continuación entró por la puerta el diseñador publicitario Markus M., que había resuelto convertirse en director.

—¿Y de qué trata la película?

—La película no trata de nada sino que muestra diferencias, semejanzas. Frío/caliente, claro/oscuro, suave como el terciopelo/áspero como el hormigón, pero también rubio oscuro/castaño claro, ahí lo importante son los matices. Al peluquero le digo: tiña los cabellos de rubio oscuro pero en ningún caso de castaño claro. Esta puede ser una diferenciación importante.

-Pero usted debe tener una historia marco.

—No la necesito. Fíjese en la yema de sus dedos, se diferencia de la mía.

—¿Y usted cree que los espectadores quieren ver la yema de un dedo? ¿Cómo llama usted a su nuevo género?

- ¿El nombre todavía está por inventarse!
- Bien, ¿y qué hay de la financiación del proyecto? ¿En qué diferencias pensó para empezar?
- Eso habría que meditarlo bien. No deberíamos empezar el rodaje con prejuicios.
- ¿En qué presupuesto pensó?
- Entre tres y seis millones de dólares.
- ¿No podría encarar el proyecto como película de bajo presupuesto?
- En ese caso costará 160.000 marcos.
- ¿Y si fuera una película con todas las letras?
- Sería más barata todavía.
- Interesante. ¿Y usted puede filmar las diferencias?
- Es lo que dije.
- Es interesante. ¿Comercialmente?
- ¿Se refiere a diferencias comerciales?
- ¿Se puede utilizar la película con fines comerciales?
- Usted como productor debería saberlo.
- Y lo sé. Sólo pregunto.
- ¿Qué hace un productor de películas concretamente?
- Es cuento largo.
- ¿A diferencia de...?

151

No llegaron a ningún resultado.

CATORCE MANERAS DE DESCRIBIR LA LLUVIA

1. UNA SEMANA DE LLUVIA CON JORIS IVENS

En Holanda, el documentalista extremo Joris Ivens aprovechó una semana de precipitaciones durante la que no se pudo rodar, y filmó variaciones de la lluvia. Más tarde Hanns Eisler puso en música esas secuencias. Su obra se llama *Catorce maneras de describir la lluvia*.

2. LLUVIA PERSISTENTE

Veinticuatro días de lluvia persistente. Una bendición para los koljoses. Los trabajadores están ociosos en los cobertizos, en los graneros y las casas. Partidas de naipes. Por el este cada vez más nubes. Ya puede contarse el excedente de producción que habrá germinado una vez que los campos se hayan secado. Por momentos, la lluvia cae en hilos delgados, llovizna "británica"; por otros, duchas intensas según llegan las nubes del Atlántico. El suelo de loess de la Llanura de Magdeburgo retiene el agua mucho tiempo en un mismo lugar. Una lluvia económica, un suelo económico.

Un primo del realizador de documentales y director Thomas Heise, que pertenecía al círculo de Heiner Müller, tenía la intención de llevar a la pantalla para la DEFA¹⁵ precisamente ese proyecto de "Lluvia persistente". Había presentado el proyecto en dos hojas A4. Pero no era fácil avanzar hasta los medios de producción, ya que los encargados de evaluar el guión hacían repreguntas.

152

—¿Cómo va a filmar "lluvia económica, suelo económico"?

—Primero el suelo de loess de la Llanura de Magdeburgo. Sobre el barro los charcos son muy sugestivos. Se mantienen bastante tiempo y entre tanto sobre ellos cae nueva lluvia.

—¿Lo va a filmar con un *time-lapse*?

—Aún no sé cómo se filma eso. No hay experiencias en la historia del cine de cómo filmar eficazmente condiciones de lluvia. Habría que empezar por registrar ese tipo de experiencias.

—¿Entonces primero usted quiere testear?

—Según Brecht es una buena regla.

—"Según llegan las nubes del Atlántico." Eso también es muy difícil de representar.

—Lo importante es que se muestre ese movimiento en una vista

15. Productora cinematográfica estatal de la República Democrática Alemana.
[N.deIT.]

planetaria total. La lluvia no es un producto local.
-¿Y cómo va a expresar la "acrecentada llovizna británica"?
-Para eso conozco una rima infantil inglesa que podría citar.¹⁶
-¿La acompañará con música?
Por supuesto. Para fundir las palabras con la imagen.

No quiero fastidiarlo – continuó uno de los dos dramaturgos – con la pregunta de cuál será el mensaje de su proyecto de película. "Para los koljoses, una bendición", "los trabajadores están ociosos en los cobertizos, en los graneros y casas. Partidas de naipes", "se puede contar el excedente de producción", todo esto se puede comunicar exitosamente, pero apenas si contiene un mensaje social.

-Pero nunca se ha visto algo así, y la lluvia al este del Elba sobre suelo fértil es algo elemental. Hay que representar lo elemental, porque a un paso de eso son posibles los mensajes.

-¿A través de lo elemental?

-No. El "no" es de Heiner Müller.

-Si uno usa los recursos del Estado Obrero, cada película tiene que tener un mensaje.

-Habría que examinar qué quiere decir "un mensaje". Si se filmara un fenómeno elemental como "lluvia" (y luego "sol", "granizo", "relámpago", "guerra de invierno a las puertas de Moscú"), se estaría más cerca del cine que si sólo se utilizaran las películas como medio para llevar discursos al espectador.

-¿Cuál es la diferencia entre "mensaje" y "discurso"?

-¿En cuanto a la comunicación cinematográfica? Al cine le falta algo. El conocimiento de lo elemental. ¿O acaso alguna vez vio una película sobre "una gota de agua", "una telaraña a lo largo de

16. El primo de Heise, que también se llama Heise, alude a la colección de rimas *Mother Goose*. Allí se describe en una canción de cuna cómo la lluvia golpea con gran insistencia contra una ventana británica, hace que un niño se duerma, y sigue viaje para depositarse en Alemania con toda su masa de agua.

todo el verano", "hojas que caen al viento"?

—¿Se refiere a hojas de papel? ¿De un escritorio caen al suelo hojas de papel al viento? ¿Sería la filmación de una "ráfaga de viento"?

—Me refiero a hojas otoñales.

Los dos asesores artísticos eran gente formada. No es que no hayan percibido el atractivo que emanaba del proyecto de Heise. En la antología del cine socialista había suficientes indicios de que se podía filmar algo como lo que quería Heise. Por ejemplo, expresó uno de los dramaturgos, Pudovkin había filmado eficazmente "singularidades parecidas" en *Tempestad sobre Asia*, pero siempre insertas en un "contexto de sentido". Ante esto, Heise exigía —según se reveló en el curso de la conversación— "libertad frente al imperativo de sentido". Esa era su petición. Ambos asesores artísticos evaluaron qué ofrecía mejores perspectivas, si aprobar el asunto para después buscar una negativa desde arriba, o rechazar en el acto el proyecto de Heise. La descripción del proyecto, dijo el primero de los asesores, mínimamente superior en rango a su colega, tiene algo menos de veinte líneas. Su realización filmica implica entre tres y cuatro horas de proyección. Para realizarla hay que exponer ochenta horas de película. Ambos responsables (por más afines que se sintieran a la historia del cine, a Bertolt Brecht y a Heiner Müller) llegaron a la conclusión de que no podían aprobar el proyecto "Lluvia persistente". Más tarde, después de la caída del muro, conocieron formas de dilapidación de la propiedad del pueblo mediante la promoción del cine que los hicieron arrepentirse de no haber dado su consentimiento al proyecto y haberle abierto un camino. En efecto, es preciso llevar a la pantalla lo elemental —"un suelo de un pie de ancho", "el crecimiento de la uña de un muerto", "un penacho de hierba que se marchita y a continuación renace", "la limpieza de una piscina"— para por fin reencontrar en el cine las impresiones sensibles que salen al cruce de los hombres. La manía de otorgar sentido dificulta esto.

3. ILUSIÓN DE LLUVIA CONTINUA

Una de aquellas pequeñas empresas de Minnesota que fabricaban lámparas para ver televisión diseñó un modelo que podía representar la "lluvia continua", es decir, "gotas de lluvia que ruedan por la ventana". Como siempre, en el centro se encontraba una bombilla de 40 W. Pero esta no sólo calentaba el aire que producía el movimiento giratorio del cilindro interno y sus dibujos; más bien su tarea era hacer que las gotas de aceite que caían por la pared interna del cilindro confluyeran en una ranura y volvieran a subir para gotear de nuevo. Alentadas por el mismo calor, producían un "riego continuo". Así surgía en la piel exterior de la lámpara, que de un lado representaba una ventana y del otro el linde de un bosque, la ilusión de una "lluvia continua en el linde del bosque" y "de gotas de lluvia descendientes", que no "golpean contra la ventana" sino que "se deslizan hacia abajo acariciándola". Precisamente esto proporcionaba un fluir agradable y acompasado (siempre visto junto al espectáculo de la televisión) cuyo dibujo cambiaba constantemente. Creo que sólo cada siete horas el curso de las gotas de aceite, que a la luz del conjunto aparecían como gruesas gotas de lluvia, se repetía idénticamente. La alimentación de la bombilla de 40 W no costaba casi nada. Uno podía dejarla encendida toda la noche y disponer así de un tranquilizador tiempo lluvioso en cualquier momento de su vida.

155

4. CONCENTRACIÓN DE LLUVIAS EN HURACANES

Charley, un poderoso huracán de categoría 3 con vientos de 190 kilómetros por hora ha rozado Cuba y se acerca a Tampa con un movimiento helicoidal. En la costa de Florida se esperan olas de cinco metros de altura. Las columnas de autos avanzan hacia el norte en filas que ocupan seis carriles (el tránsito en sentido contrario ha sido bloqueado). El huracán "sorbe" (a tragos de varios kilómetros cua-

drados, prefiriendo el agua que está diez metros bajo la superficie) las masas de aguas directamente del mar, y poco después las transporta lejos de allí, a una altura de 60 kilómetros, en nubes temiblemente enriquecidas: un conjunto inestable que echa por tierra cualquier sentido de medida. De esa formación INESTABLE caen torrentes —marcados en amarillo y rojo en la carta meteorológica— sobre el paisaje, los camiones, las casas. Como martillos.

Bajo semejantes chorros se conocieron cuarenta y ocho parejas que siguieron juntas toda su vida. Veinticuatro parejas, reunidas en la emergencia, más tarde se divorciaron. Habían olvidado el peligro al que habían estado expuestas.

La escala Saffir-Simpson da valores de referencia precisos que "tienen un tope". La categoría 2 llega hasta vientos de 160 kilómetros por hora. La categoría 3 de un huracán: vientos de entre 174 y 209 kilómetros por hora.

156

A través de los frentes exteriores de lluvia volábamos con nuestros aviones hacia el ojo de los huracanes Fabián e Isabel. Teníamos boyas. El plan era medir la temperatura a una profundidad aproximada de diez metros. Esta —no la superficie, que además es imposible de localizar, y tampoco las corrientes de agua que el huracán ya está levantando por los aires— es el valor de referencia para medir la intensidad de este singular fenómeno natural. Ningún huracán se parece exactamente a otro. Volar hacia su ojo con aviones militares adaptados es peligroso. Flay que imaginarse la zona inmediatamente anterior al "ojo, que rota sereno", como una especie de río jalado hacia arriba o como un "mar" que, bajo determinadas condiciones, puede destrozarse de un golpe la máquina hecha por el hombre o empujarla con fuerza mecánica hacia las profundidades.

Entre las once de la mañana y su aterrizaje en tierra a las 15.30hs., el huracán viró hacia la derecha. Así alcanzó la costa de Florida a 110 kilómetros al sur del punto esperado, y asoló Punta Garta y Port Charlotte, lugares que estaban completamente desprevénidos. Este es un motivo que fascina por algunos cuartos de

hora, pero luego resulta monótono al ojo; siempre un remolino blanco, lechoso, con añadidos oscuros, nunca igual a sí mismo pero tan aburrido como la observación cinematográfica de protuberancias solares. El otro motivo para nuestra cámara fueron las vistas a través de las ventanillas tan pronto la máquina se sumergió en el huracán. Nubes hechas jirones por el viento pasaban junto al avión en vuelo rasante, eso era buen material, pero utilizable únicamente como *inserí*. Los meteorólogos y la tripulación apenas se interesaron por nosotros, cronistas y realizadores. Estaban ocupados en hacer descender por las cuerdas los aparatos de medición y en recuperarlos de nuevo. Además, varias veces se inquietaron por lo difícil que resultaba hacer pasar la máquina a través de ese centro de tormenta sin dañarla.

Nosotros, periodistas y realizadores, tuvimos luego el problema de tener que reforzar con cuarenta y ocho horas más para tener imágenes realmente buenas; pero para ese momento ya no era algo actual y no se emitió ninguno de nuestros hallazgos. Así, por ejemplo, es casi imposible filmar la frase "el huracán se acerca a Tampa con un movimiento helicoidal". O bien se ve Tampa, o bien se ve un movimiento de nubes que en la mayoría de los casos no sugiere la expresión "helicoidal", o bien se ve el huracán. Pero si en la película se ve el huracán, no parece peligroso. Si se muestra un elemento de su peligrosidad, por ejemplo su carácter rasante, la superficie del mar que salta pulverizándose, no se ve un huracán. Fácil de filmar es la "carta meteorológica de colores falsos", pero hay que comentarla, aunque sin aclarar cuáles serían los colores correctos. Salimos del paso filmando parejas que confrontamos en montaje paralelo con corrientadas que podían venderse como tomas del desgraciado suceso. De las parejas se podía narrar si se separaron, si se conocieron, si siguieron juntos, si más tarde se divorciaron o cualquier otra cosa que pasara con ellos. Mi experiencia es que esta es la mejor forma de describir la concentración de lluvias en un huracán: a través de las vivencias de personas que sienten algo entre sí.

5. AGUACEROS DISPERSOS

Los vientos altos giran hacia el noroeste. Una cuña de aire caliente —una flecha en la imagen de la computadora— se ha formado delante de la costa española a causa de un centro de baja presión que surgió del ex huracán Alex. Al este de África, la cuña encauza la corriente fría del Atlántico, la empuja con efecto refrescante hacia el centro del continente. Ahora los hombres de las ciudades de piedra pueden volver a dormir. No fueron más que dos o tres aguaceros que alcanzaron la región. Las masas de agua, llamadas lluvias, que operaron el milagro en Europa tras una ola de calor de varias semanas, se manifiestan en no más de dos o tres aguaceros. Una lluvia así muestra sólo "efecto", no "existencia".

6. CATASTROFES TERMINALES

158

Dos grandes malentendidos: que una catástrofe acuática azotaría el mundo bajo la forma de aguas navegables, como el diluvio, y que las catástrofes terminales podrían disminuir el espíritu navideño.

7. LOS PECES PARECIERON ESFUMARSE

El 26 de diciembre sir Sinclair McMurphy recorría el fondo del mar con un grupo de buceo. Los jardines submarinos cercanos a la costa pertenecían al custodiado parque natural. La selva tropical de montaña y una llanura, pero sobre todo la región subacuática, estaban ligadas a esa área natural única, sustraída a la explotación abusiva. La comunidad de buzos, armada de cámaras, no advirtió la ola gigantesca que chocó contra el continente y destruyó las partes esenciales del parque natural, hasta la cima de las montañas. Nada ocurrió, salvo que por un momento los peces parecieron esfumarse.

El horrible espectáculo que podía verse en las películas que más tarde mostraron los equipos de buceo cubiertos de lodo surgió recién cuando el grupo salió del agua. Después de seis embestidas la masa de agua había retornado a su elemento.

El grupo de buzos prácticamente había "pasado por debajo" de la catástrofe. Ahora bien, para restaurar las zonas del parque natural que estaban sobre el nivel del mar -algo más bien difícil desde el punto de vista del paisajismo— se necesitaban donaciones. A este fin sirvieron las tomas fílmicas en las que el grupo parecía estar escapando justo a tiempo de un gran peligro.

8. UN CHAPARRÓN CON SUERTE

Una de las más terribles tormentas estivales alcanzó la ciudad de Munich durante el verano de 1987. El impetuoso fenómeno sorprendió al equipo de filmación en las primeras horas de la tarde. De inmediato pusimos las dos cámaras Arriflex de 35 mm y una cámara de 16 mm a resguardo en el corredor de la casa, desde donde podían filmar, apuntadas al patio, la masa de agua que desde el cielo y los canalones —uno de los cuales estaba dañado— chorreaba sobre un rincón cubierto de musgo verde. Desde dos ventanas del sótano produjimos con reflectores Arriflex un contraluz que hizo centellear las gotas. Sobre el cemento del patio se formaron dos charcos enormes con forma de lago. El musgo que trepaba por la casa ponía de manifiesto que esa zona desde siempre había atraído a la lluvia y a la humedad. De todos modos, que las cámaras capturen a tiempo un chaparrón de tal magnitud es algo que a lo sumo sucede dos veces en cien años. La reserva cinematográfica de lluvia con la que nos hicimos durante esas horas de final de la tarde y comienzo de la noche alcanzó para retroproyecciones y *chroma key* por los siguientes quince años.

9. COYUNTURA DEL AGUA

Hace sólo noventa y cinco millones de años, es decir un tiempo geológicamente breve, los espejos marinos del planeta se hallaban doscientos metros más altos que ahora. Esto lo dijo el paleontólogo y geólogo Le Pichón del Collège de France. Debemos suponer entonces que en todo el planeta llovía o nevaba sin interrupción. Simplemente había demasiada agua. ¿Puede esto explicar los mitos de diluvio? Claro que no, responde Le Pichón. No hay tradiciones de tiempos tan lejanos. ¿Se podrá repetir esa inundación de continentes enteros (al punto que sólo sobresalgan las cimas de las montañas más altas)? Los geólogos estamos en condiciones de excluir una repetición. Desde aquella época, es decir, desde hace noventa y cinco millones de años, no ha habido lluvia que les haya hecho algo a los continentes.

160

¿No sería desaprovechar una oportunidad que viniera un diluvio y no tuviéramos una cámara con nosotros?, le pregunté al geólogo. Ese diluvio del que usted habla, dice él, no puede surgir únicamente por lluvias. La masa de agua debe ser mucho más colosal que la que es capaz de llover desde las nubes. Además, un proceso así dura tantos años (quizás doce millones hasta que el agua vuelva a escurrir) que usted siempre tendría tiempo de ir a buscar una cámara. Pero si las masas de agua impactaran sobre nosotros, dije yo, difícilmente las salas para proyectar el documento filmico seguirían existiendo. En este punto puedo tranquilizarlo, respondió Le Pichón, una subida de doscientos metros de las aguas en la Tierra ahogará todo cuanto se interesaría por la proyección de celuloide o la transmisión electrónica. ¿Y en el Tibet, en la cima del Himalaya? Usted no puede imaginarse el cambio climático que se producirá allí en caso de una catástrofe acuática de alcance mundial, respondió Le Pichón. No hay lugar para cines o estaciones de televisión. No es necesario, pues, aprestar una reserva de cámaras y película para el caso de una catástrofe.

ELRODAJEENELTERRENODEUNA
EXCOOPERATIVAAGRARIADEBRANDEBURGO

Aaron el campo pesado y lo iluminaron con reflectores de 20kw a contraluz. Los terrones al borde de los surcos se veían imponentes, como moles de tierra compacta. Al protagonista, que debía interpretar al *buscador de tesoros* en el musical, lo trajeron en limusina, ya vestido y maquillado, hasta el borde del campo. Tuvo que acostumbrarse a la extraña atmósfera de la tierra de labranza; a lo lejos una hilera de árboles en la que antes se cazaban faisanes. El hombre, que había volado desde los Estados Unidos, nunca había visto tan de cerca rasgaduras en la corteza terrestre.

En ese momento la escena ya no le gustó al director. Breve pelea con el "director de fotografía". El director hizo girar los reflectores. En lugar de luz de fondo debía haber iluminación lateral y luz frontal. Lo principal no eran los terrones sino las fosas en las que el buscador de tesoros debía llevar a cabo su actividad.

161

El rodaje tuvo lugar en el terreno de una ex cooperativa agraria en Brandeburgo, en sí un terreno de valor indirecto dado que la Unión Europea pagaba dinero para que *no* se realizara la cosecha. Los reflectores de 20kw sólo podían moverse mediante tractores que, sin embargo, no debían dejar huellas en el campo. Despuntaba el día. El rodaje nocturno fue interrumpido.

La noche siguiente, ya puestos en otra posición, los reflectores concentraron su luz que fue reflejada por paneles espejados sujetos a postes fuera del cuadro. Bajo el haz de luz apareció un muchachito que llevaba un taparrabo ceñido descuidadamente, una especie de pañal, y con gesto majestuoso se detuvo delante del buscador de tesoros, quien de inmediato dejó de cavar. Se necesitaba arte para hacer que ese "espíritu", deslizándose oblicuamente por un cable de acero, descendiera desde la oscuridad hasta el FENÓMENO LUMÍNICO sin que la construcción mecánica resultara más tarde visible para los espectadores.

El buscador de tesoros cayó de rodillas. En escenas rodadas an-

teriormente, había intentado hacerse merecedor de un HALLAZGO NOCTURNO encendiendo en el labradío un fuego de "hierbas y huesos" para atraer al espíritu demoníaco que lo conduciría a un tesoro.

Cuando dieron las doce (como imagen a empalmar con la pista de sonido óptico se pensó en un plano detalle de la campana) se produjo delante del adorno supersticioso la "aparición del muchachito".

Con ayuda de un dispositivo de playback se hizo sonar un "coro". La grabación, que más tarde acompañaría la escena en la película musical, escandía ahora el movimiento de los intérpretes y de los asistentes que, encargados de los reflectores, mantenían el cono de luz en un movimiento casi insignificante.

"Y pensé: el muchacho,
con el don bello y claro,
no ha de ser enemigo malo."

162

Al rodaje pudo asistir el crítico de cine del *Washington Post*, amigo del director. Interrogó al productor.

—¿La escena que acabo de ver no puede resultar un poco kitsch?

—Eso no sería ningún impedimento para el éxito de la película, pues se trata de excitar la emoción del espectador.

—¿Mediante el kitsch?

—No sé qué entiende usted por kitsch. Doy por descontado que hay un interés primario de los hombres por asistir a la búsqueda de un tesoro, cuando no de participar y encontrar ellos mismos un tesoro.

—Pero el buscador no encuentra ningún tesoro, sino que se topa con una alegoría, la aparición de un niño celestial que sostiene delante de su pecho una bandeja de contenido desconocido. El buscador recibe consejos, no un tesoro.

—Consejos expuestos musicalmente desde el off por el coro y la orquesta. Tiene algo de solemne.

—¿El niño es una alusión a la Estatua de la Libertad?

Pertenece a esa familia de figuras simbólicas omnipresentes a las que, por cuestión de gusto, cierta modernidad que fracasó con el público desterró de la esfera pública durante mucho tiempo. Precisamente ahí está la reserva de espectadores. A nosotros la exhibición nos parece atractiva.

—¿El argumento no es un poco pobre para una función de cien minutos?

-Por eso mostramos una película dentro de la película. La historia que sirve de marco es la de un compositor que escribe con mucho éxito música para películas y al mismo tiempo lucha contra un cáncer. Como en *La noche americana* de Truffaut, y en el clásico de Hollywood de 1932, *Gold Diggers*, se trata de personas que se encuentran a sí mismas. En una trama secundaria un joven proveniente de la zona de Potsdam, ex guionista de la DEFA, se casa en Chicago con la hija del propietario de un comercio de carne mayorista. Esto llena largas extensiones de tiempo en el cine y a su vez es acompañado por canciones y cuplés. Un momento grandioso es cuando se dice en la película: ¡Silencio! ¡Claqueta! ¡Cámara! y comienza una canción coral. Es como en el "Himno a la alegría". ¿O también le parece kitsch el texto de Schiller?

—Pero usted dice que el kitsch no es grave.

-Es una varita de rabadomante.

-¿En el rubro cinematográfico?

—No, en el mundo.

163

HIJOS DE LA VIDA

1. "EL AMOR SUEÑA CON EL PODER ABSOLUTO"

Dicho de modo esquemático, el largometraje norteamericano *Soledad* (1928), de Paul Fejos, muestra a UN HOMBRE, a UNA MUJER y LA MULTITUD (*the crowd*). La ola humana, transportada por empresas especiales de autobuses, acompañada y animada por orques-

tas de viento, se desplaza en dirección a la máquina de diversión, montada generosamente junto al océano, la feria anual de Coney Island, que existe desde el cambio de siglo.

El reloj marca las doce del mediodía. Nudismo en la playa. Trajes de baño enterizos. La mirada se concentra en fragmentos de brazos, el cuello, el muslo. La película *Soledad* muestra arena pisoteada. Movimiento de miles de pies hacia el agua, desde el agua. Hasta aquí han llegado el TRABAJADOR y la TELEFONISTA. No saben que viven uno al lado del otro. Pero obedeciendo a criterios azarosos se han reconocido durante el viaje. Él la sigue. El diálogo de la película muestra el PROCESO DE DESARME RECÍPROCO. Este proceso es necesario para el IMPROBABLE LOGRO DE CONSTRUIR INTIMIDAD (Niklas Luhmann). Éste es el núcleo de las novelas y los dramas. Al principio los dos hacen alarde de su origen, de su propio valor. "A las 17hs. tengo una cita en el Ritz", dice Jim, el trabajador. A esto poco puede oponer Mary, la telefonista. EL AMOR SUEÑA CON EL PODER ABSOLUTO.¹⁷

164

A esto responde el contraefecto de las condiciones reales. Cae la noche. La multitud ha abandonado la playa. Los dos tienen puestos sus trajes de baño enterizos, advierten que tienen mucho frío. Se confiesan sus respectivas profesiones. Pero aún no flota AMOR en el aire, el amor es un programa de mayor categoría. "Let's have fun", dice Mary, la guardiana de los corderos. Ella piensa que sólo a partir de una relación sexual concreta se puede llegar a decidir qué siente el uno por el otro. Quizás tome forma algo que pueda ser llamado amor. ¿Pero qué sería eso? ¡Algo capaz de soportar cargas!

¡Sólo un observador podría juzgar qué sienten el uno por el otro, cuál de esas sensaciones es consistente y capaz de soportar cargas!

La pareja se dirige a las atracciones. La máquina de diversión de Coney Island poco sabe de precisión. Casi todo es fuerza de empuje. La máquina sirve a la distracción, no al trabajo concentrado en un producto. En este sentido Coney Island, como maquinaria ("con-

17. Cari von Clausewitz, *De la guerra*, capítulo 1.

centración de distracciones") difícilmente resulte útil en una fábrica, más aún, como mecanismo no causa más que accidentes.

2. EL ADIVINO COMO UTOPISTA

Voz del adivino: Hoy mismo conocerá a una mujer de pelo castaño, y permanecerán juntos hasta el final de la vida.

El adivino, un autómatas, está hecho de hierro. El corral que forman las mandíbulas se abre y cierra, despide sonidos introducidos por un fonógrafo. Un ojo azul vidrioso se abre y cierra, cabello blanco, arrugas que se fruncen mecánicamente en la frente. SOLEMNIDAD. La sentencia del adivino parece encajar con Mary. Se toman de la mano.

3. MONTAÑA RUSA

165

En la montaña rusa a cada uno le "asignan su ubicación", es decir, los "separan" en carritos distintos. Sus respectivos compañeros en el vagón de dos plazas son tan poco como ellos el uno para el otro. Por señas intentan comunicarse a la distancia. El miedo al abismo. Desde 1902, sucesivas generaciones de ingenieros han dotado a esta montaña rusa de un nuevo efecto cada año. Esto ha doblegado el sopesado equilibrio original del proyecto. A la fecha, el AGOTAMIENTO DE LA MAQUINARIA está al límite. Las ruedas de uno de los carritos que doblan por la empinada curva comienzan a echar chispas, la maquinaria se prende fuego. Una falla de funcionamiento sin que se haya tomado la previsión de detener la intrépida vuelta. Puede morir gente.¹⁸

18. Muerte por "conciencia necesariamente falsa". Muerte por búsqueda polifónica de diversión.

El director Paul Fejos rodó diferentes largometrajes, pero éste es una joya de la Modernidad. Más tarde vieron la luz en Tailandia y Madagascar documentales etnográficos. Al húngaro le interesaban las personas, la sociología. Aquí, en su obra maestra, describe las horas nocturnas que viven los dos especialistas de la felicidad. La desgracia de la montaña rusa los ha distanciado, tormenta sobre el parque de diversiones. Empapados por la lluvia, regresan por separado a sus departamentos, sus habitáculos de contención. Aunque sus departamentos son vecinos (esto lo ve el espectador), ellos habrían seguido solos de no ser por la música. Un disco con el éxito *Always I will love you*; ésta era además la canción que ejecutaban las orquestas de viento que acompañaban a los vehículos que los habían transportado a ellos (y a la masa de visitantes) a Coney Island. Los dos tienen un tocadiscos y los dos tienen el disco con la canción. Sienten que se consolarán si la escuchan una vez más. Lo más valioso de las personas, escribe el director Fejos, es el anhelo. Si se lo pudiera juntar como en una cuenta bancaria, habría millonarios de la búsqueda de felicidad.

4. UN SUEÑO QUE SE DABA POR PERDIDO / UTILIDAD

Dos robinsones en la ciudad de Nueva York; qué suerte poder defenderme de los millones de la masa en el cuadrado en el que vivo. Si no, no podría decir lo que quiero. Ahora, desde el departamento vecino Mary escucha la canción **ALWAYS**, vale decir, siempre te amaré, soy alguien resuelto, confiable, y en todo momento, aun cuando tengas sesenta y cuatro años, estaré a tu lado, en fin, solidez, utilidad; ella capta el mensaje que viene de al lado. Con arrojo abre la puerta del departamento vecino y ve a Jim, al que ya daba por perdido.

Así, a pesar de toda amargura, de la objetiva inconveniencia de la maquinaria de diversión, de la inseguridad de ambos protagonistas en todos los asuntos relativos al establecimiento feliz de sus vidas (a pesar de la difícil tarea de transferir a una relación amo-

rosa la extremadamente dinámica habilidad con que Mary maneja los teléfonos y Jim acaricia las herramientas), a pesar de todo eso lograron ejercitar la **DIVERSIÓN CONCRETA**,¹⁹ que duró hasta el lunes por la mañana. Entonces comenzó otra vez el trabajo profesional de 1928. Sin embargo, los dos esperan con ansias furtivas la noche, para seguir probando.

5. JIM Y MARY



167

Mary y Jim en trajes de baño enterizos en la playa atlántica de Coney Island. Cae la noche. Igual que para Tristán e Isolda. Rara vez se produce un enamoramiento por la noche, cuando la pareja está sola. Para enamorarse hay que estar en compañía (si es necesario, en compañía de la masa que pasa toda la tarde pisoteando la arena), esto es, adecuar las propias debilidades a las de todos los demás. El momento siguiente (quedamos los dos solos), adquiere su estática sólida de la anterior presencia de los otros. Al respecto, el ergónomo Dietmar Knoche dice que el amor es un producto social que consiste en la feliz casualidad de que dos personas bajen sus barreras de defensa y al mismo tiempo se acunen en la corriente de los otros. ¿Usted consideraría esto un proceso improbable? Knoche responde: siempre y cada vez improbable.

19. Relaciones sexuales.

6. EL TRABAJO / EL TRABAJO POR LA FELICIDAD

Es imposible imaginar hoy un trabajo especializado como el de una telefonista en 1928. Velocidad y precisión en el ESTABLECIMIENTO DE LAS COMUNICACIONES habrían provocado la tarde del 20 de julio de 1944 un giro a favor de los rebeldes, si otras fuerzas de la modernidad, por ejemplo los vehículos de la Escuela de Tanques de Potsdam, hubieran exhibido la misma profesionalidad.

COOPERACIÓN ENSAMBLADA (hombre, máquina, grupo, interconectados en el funcionamiento conjunto; la tensión suprema de los nervios se produce allí donde se unen los movimientos): de tal trabajo surge un ser híbrido, invisible como los cortes de la película. Mientras los seres humanos andan impávidos por la vida, refugiándose los fines de semana en su privacidad (esto es, en su estado de cuatrocientos años atrás), ha surgido entre ellos un ser vivo virtual que mira al futuro y pugna por una vida propia. La TEORÍA ELEMENTAL INTERSUBJETIVA DEL TRABAJO fue descubierta por primera vez en otoño de 1928.²⁰

168

Tras finalizar un trabajo así, los hombres de 1928 no saben de inmediato cómo relacionarse con la realidad desprovista de aparatos, con sus deseos, con el tiempo no ordenado. Necesitarán días

20. El ergónomo D. Knoche alude a este ser con el concepto de "espiritualización". Esta se manifestaría en los grandes eventos deportivos cuando en el climax del espectáculo una especie de nube se apodera de los espectadores, nube que no es idéntica a la nube de transpiración exudada que produciría el fenómeno de "algo inolvidable". Esta opinión es refutada por el especialista en ciencias del trabajo Detlevson, que califica de *fantasmagórica* la visión de Knoche. De hecho, entre 1943 y 1945, ingenieros del Ministerio de Armamento a cargo de Speer observaron repetidas veces "apariciones de espíritus", un repentino, improbable aumento del impulso en el proceso de trabajo, y esas apariciones testimonian a favor del análisis de Knoche. Así, en abril de 1945, inexplicablemente se construyeron 7.800 aviones modelo Strahljäger para los que no había ningún plan de necesidades, ningún material a disposición y tampoco fuerzas de trabajo. Más aún, ni siquiera el lugar de producción se pudo determinar posteriormente. Sin embargo, ahí estaban los vehículos aéreos, aunque resultaban inútiles por falta de tripulación.



169

Madame Satan



Con el cuchillo al cuello

para ajustarse a las MÁQUINAS DE LA VIDA REAL. De éstas deberán sacar enseñanzas, pero sólo podrán hacerlo si son capaces de conservar en sus casas y escondites privados el ritmo invisible de los días de trabajo hasta haber sido reeducados para el proceso de la LIBERTAD. Deben deducir ese compás de la "melodía de trabajo", que ahora, bajo la presión del Viernes Negro, es apenas audible. Eso se aprende de a muchos. Los cursos no sirven; en rigor, eso no se puede "aprender", sino que hay que llevar dentro de sí las ideas de los otros.

Así, después de la fase de agotamiento, uno recibe un préstamo: la conexión al programa radiofónico sabatino de Nueva York. Los

HIJOS DE LA VIDA lo conocen: los textos de las canciones melódicas que se refieren a la adquisición de felicidad, a la tristeza provechosa.

En 2007 esa zona de Nueva York es un barrio de indigentes. En 1928, un lugar de viviendas codiciadas, de dimensiones pequeñas, acomodadas una al lado de la otra, cajitas de felicidad. Pero a la felicidad se la supone afuera, un viaje de larga distancia. Un siguiente grupo de hombres y mujeres jóvenes se da cita el sábado por la mañana para partir en ómnibus hacia Coney Island. Cualquiera que vea esto intuirá qué es la felicidad. La felicidad se adivina más fácilmente cuando se produce en los otros.

171

LAS FUENTES DE LOS DIOSES

PROYECTO DE FILMACIÓN DEL AKASHA CON ANDREI TARKOVSKI

En una habitación berlinesa contigua a una cocina estaba sentado (o lo habían sentado allí las almas amigas que lo cuidaban) Andrei Tarkovski. Uno de los pocos grandes entre los directores del mundo, expulsado de la asociación cinematográfica soviética, desconocido en Hollywood.

Un grupo de diplomáticos me conduce hasta el escondite. A través de terceros habíamos declarado nuestra intención común

de realizar una película a partir del libro *La crónica del Akasha*, de Rudolf Steiner. Tarkovski había oído de las películas colectivas *Alemania en otoño*, *El candidato*, *La guerra y la paz*. Se mostró dispuesto a colaborar.

Había que superar una diferencia de opiniones. Yo daba por descontado que la película debía hacerse sin recibir apoyo, es decir, sin intervención de autoridad alguna. Por eso las condiciones de rodaje debían ser sencillas, es decir, de bajo costo. Lo que nos interesaba —además de las referencias a la doctrina secreta de Helena Blavatsky que yo quería introducir como trasfondo de la exposición de Steiner—, consistía sólo en una mínima parte de "imágenes filmables". Andrei Tarkovski, en cambio, tenía en mente que el rodaje se hiciera en un lugar elevado, por ejemplo en los cruces entre el Himalaya y el Karakorum, en terreno tibetano. Allí había creodes, dijo comenzando la charla tan pronto estuve sentado y provisto de té. Los creodes eran "camino necesarios". Únicamente en esos lugares (un lugar siempre es la suma de todos los movimientos que se han producido en él) existía la perspectiva de que lográramos específicamente la filmación que planeábamos. Sin el lugar correcto no podríamos siquiera empezar a figurarnos nada.

En el grupo ruso que cuidaba a Tarkovski estaba de moda cierto secreto. Yo no estaba seguro de que el mensaje de Tarkovski, traducido por ese entorno al alemán, fuera en efecto su última palabra, sobre todo en lo que se refería a su costado tan poco práctico. Él había promovido la entrevista. Debía tener cierta consideración hacia mi mentalidad.²¹ En el sur de Italia, a pocos kilómetros de

21. No opinábamos diferente en cuanto a que hay lugares y tiempos favorables sin los cuales nada sale bien. Junto a una fuente que me ha impresionado puedo filmar un grano de arena, una paloma o una hormiga, porque el **DIOS KAIROS** presta su ayuda. Sin embargo, visto desde las autoridades administrativas del cine, esto es lujo. Si uno quiere encontrar de a dos tales lugares (y sobre todo, tales tiempos), debe ser independiente de las autoridades. Pero entonces debe buscar los lugares (y los tiempos favorables) allí donde es posible encontrarlos. Es decir, confiar en la fortuna y no **PLANEAR**.

Nápoles —dijo Tarkovski después que hube recibido mi segundo té y dos blinis— se encuentra una de las "fuentes", conocida ya en la Antigüedad (Ovidio la mencionaba). Él había estado allí. El acceso era complicado, porque sobre la fuente se había construido una capilla cristiana. Pero hasta la capilla podía accederse a través de una casa aristocrática, una casa de campo. En sus sótanos había un pasadizo que conducía a la bóveda, más profunda todavía. Al entrar, dijo Tarkovski, había tenido de inmediato la sensación de que el camino conducía a una de aquellas fuentes que comunicaban con el inframundo. De esa sensación trataba toda la película.

De nada sirve filmar ese lugar, dije yo; ni siquiera documentando la búsqueda de la fuente encontraríamos algo que remita a Rudolf Steiner. No, repuso él, pero aquella sensación, si usted la comparte (y para eso no necesitamos viajar al sur de Italia, basta que estando aquí en esta habitación conmigo usted pueda sentir lo mismo que yo y me lo confirme), será la guía sismográfica que dirija las imágenes. Los traductores, una joven rusa y su novio que pertenecían al círculo íntimo de los cuidadores de Tarkovski, discutieron brevemente sobre la traducción de la palabra SISMOGRÁFICO. Tarkovski había usado una expresión rusa que no se podía traducir exactamente al alemán; el sintagma significaba "a la deriva"; pero enfatizado también podía querer decir "thrilling", "emocionante", "con moto", o "destrutivo". Tarkovski hizo una pausa, escuchó tranquilamente. En los surcos y marcas de su rostro se expresaba un alto grado de resolución. Aspiraba a "dictar" la película. Por otra parte, aunque buscaba "trabajar en conjunto", no estaba acostumbrado a hacerlo.

Los textos de *La crónica del Akasha* se remontan bastante en el tiempo. Describen el origen de los seres humanos, sobre todo los múltiples movimientos del espíritu que no han pasado a formar parte del presente de la humanidad.

¿Las transiciones se producen bajo la forma de catástrofes? ¿Los poderosísimos espíritus de la edad pasada, que de ahí en adelante se vuelven contraespíritus de la nueva edad, son ruinas, quie-

bres, partículas vivientes, parecidos a virus, o son lava, como después de una erupción? ¿Qué atrae el sentir de Tarkovski hacia el Tíbet? ¿O el proyecto de una película sobre cruces y cimas es tan solo una idea? Así como Richard Wagner necesitó Bayreuth para imponerse de modo fehaciente, ¿necesitan los genios el exceso económico para destacarse del promedio?

Finalmente resultó que la referencia de Tarkovski al Tíbet era un error de traducción. Se trataba de ciertos valles y glaciares en el Hindukush. Allí había "territorios inexplorados" y algunos "jardines de belleza extraordinaria" (Tarkovski no había visitado la región, pero había oído acerca de ella). Los jardines aún están plantados según las antiguas prescripciones de Atlantis; su vegetación y el modo en que están trabajados dan información sobre aquel astro del cual se derivan los PERFECTOS. Si se busca, dijo Tarkovski, también se encontrarán libros allí.

174

Yo propongo viajar primero sin equipo fílmico y verificar la información. Para la película me imagino: un actor principal, robusto física y espiritualmente, un topógrafo (geógrafo). El topógrafo dirige una expedición que está equipada deficientemente, no tiene financiación, como nos sucederá a nosotros. Se ha lanzado a la búsqueda aunque el subsidio no está acreditado en las planificaciones de ese año ni del siguiente. Una empresa abandonada por todos los planes. Así, esta expedición encuentra en los valles cercanos al Pico Comunismo aquellos mismos jardines, glaciares y lugares imponentes. Tan sólo alimentados por nuestras sensaciones, aquí, en la habitación berlínesa de la Mommsenstrasse, vemos ante nosotros el lugar correcto.

Sí, dice Tarkovski. En efecto, son valles imponentes, pero lo importante es ese único río que atraviesa el valle, aunque en largos trechos no sea visible. De las altas cumbres de la cordillera desciende una humedad condensada, una columna de moléculas acuosas y de ellas surgirán alguna vez los ríos fronterizos Oxus y Jaxartes. Quien se bañe en ellos, sentirá fortaleza porque los eones fluirán dentro de él. Recoger, salvar, no desesperar en la

confusión, dice Tarkovski, es el sentido del tercer trono, agua que fluye sin que nadie la vea.

Todo esto, digo yo, debe ser encontrado por el topógrafo, un sujeto apolítico y algo terco. Encuentra lo que no busca. Su testarudez corresponde a nuestra cámara, que exige imágenes,

Lo que él efectivamente encuentra corresponde a la magia de las lentes, que, algunas de más de seiscientos años de antigüedad y desarrolladas por artesanos holandeses, son capaces de registrar lo que el ojo humano no puede ver. Por ejemplo, el macro Kilar de 90 mm. Sí señor, dijo Tarkovski, debemos confiar en que así sea.

Los traductores aclaran: lo que el maestro ha dicho puede significar "él lo aprueba" o "él lo confirma" o también puede significar "esto es lo único de lo que nos fiaremos". Los animales guían a nuestro héroe que no sabe qué busca, dice Tarkovski. Quieren penetrar en cada valle, añoran el jardín; aun cuando, en tanto animales, "no saben nada"; siguen la corriente invisible hasta que él sale a la luz. Es, lo estoy viendo con mis ojos, uno de los valles más hermosos del mundo. Allí hay esbeltos caballos blancos, arboledas plantadas por Lisímaco.

Necesitamos visas soviéticas, dije. Y los ríos de la Antigüedad se llaman hoy Amu Daria y Sir Daria. Debemos decidirnos por *uno* de los dos valles. En la Modernidad los dos ríos transportan (en forma bien visible para la cámara) limo, una masa de tierra que avanza con el agua hasta que ésta se pierde en la arena antes de poder llegar al Mar de Aral, al que alguna vez tendió. íbamos a necesitar mucha suerte para hallar algo que pudiera reproducir las descripciones de la crónica de Steiner en las huellas de una imagen. Quizás encontráramos "casas de la Unión Soviética", regiones destinadas al saneamiento, canales y desvíos del río, plantaciones de algodón. Pero quizás, en lugar de eso, deberíamos viajar al Castillo Elmau o al lago Spitzingsee y allí tal vez encontraríamos en una migaja, en un manantial, en un bicho más alusión a aquello de lo que habla Steiner que en un viaje al lado Pamir de la Unión Soviética.

Entonces debemos elegir el lado del Hindukush que pertenece a la India, respondió Tarkovski. La bóveda celeste sobre las áridas montañas, algunos metros cuadrados de suelo que ningún hombre pisó... esas sí serían imágenes. Dirigidas contra los planificadores de Moscú. Una declaración política. Algo de eso que usted llama imágenes, expresó Tarkovski, deberemos narrarlo posteriormente en otro lugar. ¿Qué es auténtico? ¿Qué, en cambio, se puede reconstruir? El norte de Georgia no es menos auténtico que Afganistán. Pero si aquella intuición, tal como la sentí en su momento en Nápoles, habla a favor de ese lugar, el rodaje sólo puede hacerse en lugares que generen la misma sensación. ¿Somos varitas de rdbomantes?, pregunté. A veces uno, a veces el otro, pero más los dos juntos, respondió Tarkovski. Hay que "esperar la llegada de las imágenes".

Seguramente hay huellas de épocas tempranísimas, dijo Tarkovski. Las detectaremos si logramos imaginarnos espacios y tiempos vacíos. En ese sentido los territorios al noreste del Oxus y del Jaxartes son TERRITORIOS VACÍOS. ¿Dónde deberíamos buscar lo misterioso, si no allí?

Podemos igual de bien llevar a la pantalla algo elemental, respondí. La primera ráfaga del otoño, el momento más largo del invierno, los crepúsculos, que son siempre diferentes. Cuando Homero dice "Cortante sopla el ojo como el viento Noreste", esto es difícil de llevar a la pantalla, porque sopla el ojo y no el viento. Pero esto lo podríamos filmar en la piedra caliza de los Alpes y en los mares del norte, antes que en una expedición a un país antiguo que ni usted ni yo conocemos.

Veo a Tarkovski permanecer en la habitación que se oscurece. Más adelante los diplomáticos trajeron y llevaron mensajes entre nosotros. Poco después la enfermedad mortal ensombreció sus planes. Sus fuerzas se modificaron. Se hicieron más ávidas, menos apropiadas para la llegada de algo que sólo cabía esperar. Entretanto, también se modificó la Unión Soviética. Se habría podido filmar en los sitios originales. Tarkovski murió en una clínica de París.

SÓLIDA UTILIZACIÓN DE RECURSOS CINEMATOGRAFICOS EN FELLINI

En el *Satiricón* de Fellini el cielo de la antigua Roma está reproducido en "colores artificiales". Ningún espectador moderno ha visto alguna vez un cielo tormentoso como el que se extiende en Fellini, durante la cena de Trimalción, sobre la ciudad de Roma.

-¿Se ve algo así en la naturaleza?

-Supuestamente en ella está todo. Un cielo como lo filmó Fellini (producido mediante la filtración de la luz) es infrecuente. Quizás exista justo antes de un huracán, durante un minuto.

A la escena del banquete sigue el desfile triunfal del nuevo César, que ha sido impuesto por sus legionarios. Antes se vio el asesinato de su predecesor. El NUEVO PODEROSO, muy joven, sólo tiene pocos días, a lo sumo algunos meses para ejercer su dominio. Fellini hizo que dos potentes máquinas de viento soplaran desde ambos lados en dirección al rostro del intérprete. Contra ese "viento de la historia" debía apuntar su rostro el emperador mirando oblicuamente un punto alto en el horizonte. Así surgía una máscara, un gesto de resolución forzado, pues era muy difícil mantener en la posición indicada un rostro cuyas doscientas respuestas posibles buscaban evitar el viento. Fellini había escogido a ese intérprete entre un gran número de extras. En efecto, una expresión tan extrema "no se puede actuar como lo haría un actor". El intérprete aguantó esa "máscara" durante siete minutos, dos de los cuales fueron incluidos en la película. El joven provenía de las calles de Roma. A posteriori no pudo reproducir cómo fue que hizo para lograr la escena. En un cine de barrio de Roma, con su grupo de amigos, dejó que la escena del desfile triunfal pasara entre treinta y cuarenta veces ante sus ojos.

ILUMINACIÓN CON LUZ DE VELAS (2 LUX)

Sólo reñíamos luz de lámparas y velas. Los sótanos en los que rodábamos no tenían corriente eléctrica. Reflectores alimentados por un grupo electrógeno habrían dado demasiada claridad. En fin, acomodamos la escena bajo la estrecha fuente de luz de dos velas. El rostro del intérprete (mostrando el perfil a la cámara) aparecía iluminado de modo "irreal". También la escena, que se desarrollaba en el alcantarillado de la cercada Stalingrado, estaba apartada de nuestra realidad, del hábito de nuestros ojos. Dos poderosas linternas apuntaban desde atrás al pelo y al casco del soldado y daban la luz de fondo necesaria para marcar los contornos. Pero había que cuidar que esa iluminación no estorbara las velas, así que amortiguamos las linternas colocándoles unos trapos encima. Se produjo una luz que fundiéndose inundó el ambiente. Esto a su vez dio la impresión de un "poquito de calidez" comparado con la fría ciudad que intuíamos en la oscura superficie.

ILUMINAR CON FAROLES DE AUTOMÓVIL

Cuando a eso de las 22hs. llegamos a Coblenza, todavía nos faltaba rodar una escena que el guión requería y era fundamental para la secuencia: "Tras dudar un poco, Anita entra con su maleta en la comisaría y se entrega a la justicia". Reinaba la oscuridad. Poco antes habíamos podido filmar a tiempo el Rin desde un punto más alto que la ciudad, porque un difuso resto de luz se reflejaba en las olas veloces. Con un *time-lapse* extremo logramos suficiente tiempo de exposición para que el río oscuro se destacara a lo lejos, casi como una intuición, contra su entorno, contra las luces de la ciudad.

En la estación de policía fue diferente. Estaba rodeada por un patio amplio. Resultó inútil colocar faroles y poner luces puntuales entre las cuales Anita se movería. Seguían siendo "faroles de automóvil", en ningún momento se logró la impresión "de cami-

no a la estación de policía". Ahora bien, si iluminábamos sólo la entrada del edificio, no se lograba el movimiento de una "fugitiva que huía voluntariamente a la prisión". No debíamos congelar el movimiento antes de que llegara a su meta. No estamos haciendo una fotonovela, dijo Reitz, sino una película.

Salvo faroles de automóvil, no teníamos nada que pudiera servirnos. Así, a la luz vacilante de los focos del automóvil que la seguía lentamente con la cámara (nítidos sólo el rostro y las piernas), la intérprete, de abrigo negro y la oscura maleta en mano, se desplazó a paso rápido, luego tropezando y volviendo a tomar velocidad, hasta la puerta iluminada de la estación de policía. Corte a la placa con el nombre de la oficina. Anita empuja la puerta.

De modo no muy perceptible insertamos un *time-lapse*; no por cuestiones de gusto, sino para obtener tiempo de exposición suplementario y que la luz alcanzara. Nuestra "iluminación de emergencia" demostró tener fuerza expresiva. La escena resultaba "sórdida", "inérita". Por motivos que no se pueden reproducir en palabras, el andar desparejo de la protagonista y la fuente de luz que la seguía sin precisión remitían a la idea de "estación terminal de la libertad". Filmábamos en tiempos de emergencia. Cualquier armado profesional de la escena hubiera dado la impresión de minuciosidad y habría destruido la secuencia de huida.

-La película no debe disponer de ningún recurso que la protagonista no tenga también en la historia.

-¡Por favor, no me venga con purismos!

-Es una salida en la emergencia.

-Que siempre es una buena guía.

179

LA TENDENCIA A LO OSCURO EN EL CINE EN COLORES

Las primeras películas del "cine de autor alemán" se rodaron en blanco y negro. Después de la transición al cine en colores sur-

gió entre los directores de fotografía una competencia por ver quién lograba los colores más rembrandtianos, las oscuridades más arriesgadas. Así, al principio las películas en color transmitían una atmósfera melancólica. Como al mismo tiempo entraron en acción las primeras generaciones formadas en las academias cinematográficas de la República Federal y de Berlín Occidental, se produjo una ralentización del cine, lo mismo que cierta estetización, característica también en *Berlín Alexander-Platz* de R. W. Fassbinder.

—¿Por qué, si los colores ya estaban disponibles, existía un cine en colores oscuro y no películas coloreadas, luminosas?

-Porque contradecía al sentir estético.

—¿Y por qué (además de cuestiones de gusto) los colores eran cada vez más oscuros?

—A través de la determinación cromática se intentaba dar a las películas una línea unitaria. Esto suponía, en la coloración sustractiva, que fueran amortiguados todos los colores "riesgosos".

—¿Usted mismo quería volver al cine en blanco y negro?

—Teníamos grandes reservas de película Ilford de 35 mm que conservaban aún el antiguo contenido de plata. Magníficos cazadores de luz. Blanco extremo, negro brillante.

-¿Eso no se puede imitar con película en color?

—¿Cómo va producir usted entre colores diferentes o dentro del mismo color una diferenciación tan clara?

-¿Y si se hacen películas a dos colores?

—Lo probamos. No resultaba natural.

-¿Y qué es lo natural en una película en color? Tampoco las películas en blanco y negro son naturales.

—La luz y la oscuridad siempre serán naturales. En este sentido, el cine en blanco y negro es el más cercano a la realidad.

—¿Y por qué hoy prácticamente ya no existe?

—Existe todavía. Pero se debe explicar cada vez por qué se utiliza película en blanco y negro. Es considerado arrogante.

-También por usted, que es partidario de la técnica del blanco y negro?

-También soy partidario de los espectadores.

-¿Y ya no se los puede convencer?

-Sólo a través de un aluvión de películas en blanco y negro.

-¿Y por qué no se produce ese aluvión?

-Aunque parezca barato, ahora es más caro rodar en blanco y negro. Apparently requiere un esfuerzo por parte del espectador, que considera el blanco y negro un error por defecto: falta una información que él cree necesitar.

-¿Es decir que en el caso de una pradera al espectador le falta el verde?

-Sí, pero también podría ser roja.

-Por eso mismo pregunté por las películas coloreadas. Con música y colores falsos se podrían realizar películas sorprendentes. En una atmósfera luminosa.

-Eso a su vez también sería fatigoso.

-O convincente.

PLANO DETALLE DE UN MANOJO DE HIERBA

Arriba, en las oficinas, suenan estridentes los teléfonos. Aquí, junto a la calzada, algunos manojos de hierba. Bajamos corriendo y nos disponemos a hacer una toma de esa hierba. La montajista exige la toma.

-La cámara está muy alta, señor Lüring.

-No baja más.

Sacamos la cámara del trípode. También colocada sobre suelo parejo, la lente está demasiado elevada respecto de la hierba. Había que cavar un hoyo en el espacio estrecho entre la acera y la calzada donde los perros suelen depositar sus excrementos. Desde ese

hoyo se podía lograr que el manojito de hierba se destacara bien contra la luz sombreada de los vehículos que pasaban por el lugar.

Era un detalle. Necesitábamos la imagen para, mediante el montaje, amortiguar una trama que había crecido demasiado en importancia.

—Señor Lüiring, utilice una distancia focal larga. Los movimientos de la calle detrás de la hierba deben quedar borrosos.

—¿Deben verse sólo como sombras?

—Como luz, sombras y variedad de grises, para resaltar su importancia.

6

LA BOMBA EN LA OFICINA IMPERIAL DE INDEMNIZACIONES

El período que va desde la creación del cinematógrafo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial abarca más de un tercio de la historia del cine. El cine acompañó con tesón todas las desgracias del siglo XX.

LA BOMBA EN LA OFICINA IMPERIAL DEINDEMNIZACIONES

El colono Gert Langkopp era una persona poderosa en el África Oriental Alemana. Poseía 1.119 hectáreas de tierra, 330 cabezas de ganado, una granja con cultivos. Tenía asegurada al año una financia de 20.000 marcos de oro, que sistemáticamente depositaba en el Banco del África Oriental Alemana en Daressalam.

Su pesado fusil era capaz de derribar a un búfalo de *un* tiro. Una llamada telefónica (si los nativos no habían cortado los cables) le bastaba para solicitar un destacamento de artillería perteneciente al distrito. Ninguna banda de nativos habría osado arremeter contra esa línea de fuego; más aún, cuando durante la Guerra Mundial los británicos y los boers penetraron desde el sur, todavía era tan poderoso que se escapó con ayuda de las armas y mercenarios nativos. Quemó sus plantaciones. Siguió a los áscaris de Lettow-Vorbeck primero hacia el norte, después hacia el sur, según lo requerían las circunstancias. No se sintió vencido en 1918.

Tras regresar a Alemania (sus bienes fueron confiscados por las fuerzas de ocupación) adquirió con el resto de su capital (sus depósitos en Daressalam, embargados) una pequeña finca en Mecklenburgo. Cómo le hubiera gustado volver a ejercitar "el poder del empresario rural blanco". Pero por el momento no era posible. Durante mucho tiempo estuvo planeando un acto de ocupación en Abisinia, que terminó de preparar en 1921. Entonces llegó la inflación. El 29 de septiembre de 1923 la Oficina Imperial de Indemnizaciones ofreció durante catorce días una compensación por las pérdidas sufridas en la colonia. Era un importe de 74 mil millones de marcos. Esto equivalía a 2.000 marcos de oro. El 8 de octubre la Oficina amplió la suma a 244 mil millones de marcos, que equivalían a 242 marcos de oro. El dinero que entró en la cuenta de Langkopp fue equivalente, en su importe de miles de millones, a 12 marcos de oro. Con eso no se podían adquirir nuevas tierras en África.

El hombre fue a la Oficina Imperial de Indemnizaciones en Berlín. Lo recibió el consejero Hugo Bach. El alto funcionario se quejó de que Langkopp se repetía. Llegaron a las manos. Acudieron corriendo otros empleados. El previsor Langkopp había llevado una bomba pegada al cuerpo en el cinturón. Desabrochó el explosivo y lo colocó en el escritorio del consejero, donde estalló.

Ante la sospecha de parcialidad de los tribunales de Berlín y de Mecklenburgo (por motivos diferentes) la causa judicial fue remitida al tribunal de Magdeburgo. Este condenó a Langkopp al pago de una multa de 50 marcos (ahora marcos renta, el marco de oro tenía casi el mismo valor) y a cinco meses de prisión. La condena se efectuó por posesión ilegal de armas, coacción y amenaza a un funcionario público. El tribunal no vio un intento de asesinato; en la lectura de la sentencia aprobó explícitamente los móviles de Langkopp. Sus reclamos no deberían haber sido rechazados por el consejero Bach con la objeción de que se repetía. La expropiación de las tierras había tenido lugar mediante confiscaciones británicas ilegales (causadas porque el Imperio Alemán no había podido garantizar en Africa la paz acordada en el Acta del Congo); esa expropiación se había repetido con la inflación. El funcionario director de la Oficina Imperial de Indemnizaciones debería haber consentido incluso un discurso más largo por parte de quien había visto violado su derecho. Por lo demás, durante la riña Langkopp no había propinado al consejero una bofetada sino que este había dado a aquel un empujón en el hombro alegando una "impertinencia del peticionante" (pero que habría sido meramente verbal).

El 2 de marzo, en virtud de la sentencia de un tribunal civil, Langkopp recibió 112.480 marcos como indemnización.

La productora Tobis planeó convertir el episodio en una película. Ahora bien, parecía imposible que el proyecto pudiera superar la barrera de la censura. El guión retomaba el asunto de la bomba con que el ex granjero entra en la sede de las autorida-

dispuesto por las leyes del imperio. Si bien era de celebrar que Ionia perdida, no debía permitirse que un film tratara de una bomba contra una oficina imperial.

UN DÍA ACTUAL

El 11 de abril de 1941, Viernes Santo, fue un día fatídico para el Reich. La sucesión de tres días festivos cristianos (en los que la vida pública hacía una pausa), y la distracción causada por los planes futuros y las acciones realizadas (avance del ejército en Yugoslavia y Grecia, secreta intención de dictar la paz a Francia, a la que de hecho ya no se hacía la guerra, plan de un ataque a la Unión Soviética y la esperanza de ocupar Gibraltar con ayuda ilic España) apartaron la atención de aquello que en esos días habría conducido al Reich al fin de la guerra. En efecto, el 2 de abril oficiales iraquíes habían expulsado de Bagdad a los ministros controlados por Gran Bretaña y desde entonces tenían cercadas a las tropas inglesas en un campo de vuelo al norte de la ciudad. Si en ese momento se hubieran puesto en movimiento hacia allí el ejército francés del Levante (que estaba en Siria y Líbano), la fuerza aérea del Reich y el cuerpo de paracaidistas, la Segunda Guerra Mundial se habría decidido a favor de las potencias del eje.²²

187

22. El intestino de Hitler, incurable. Después de un armisticio general o incluso de un acuerdo de paz, ya había perdido actualidad una campaña ofensiva contra Rusia; una continuación o ampliación de las medidas de asesinato racial era difícilmente posible en un contexto en el que los observadores internacionales viajaban de aquí para allá. Pocos días atrás, negociación en París entre el presidente de la comisión alemana de armisticio y el ministro de guerra del gobierno de Vichy. Se había firmado un tratado de paz con Francia, sujeto a ratificación.

Ese 11 de abril de 1941, estreno del largometraje *...cabalga para Alemania*. Una película en blanco y negro. Un oficial alemán herido en la Primera Guerra Mundial, el capitán de caballería Von Brenken (Willi Birgel), se recupera de sus lesiones. Después de un duro entrenamiento y de sobrellevar crisis personales, montado sobre su antiguo caballo militar, obtiene para Alemania la victoria en una competencia europea de salto.

—¿El caballo fiel equivale a Alemania?

—Y el capitán de caballería Von Brenken al sentimiento de honra, el tema de la película.

—¿Todavía se trata, como antes de 1940, de la superación de la herida de Versalles?

—Sólo por el hecho de que el capitán Von Brenken es un conocedor de los caballos y vence montado en uno. En la Primera Guerra Mundial las victorias a caballo eran posibles sólo en el Este. El imperio alemán había ocupado el Este prácticamente hasta el Cáucaso y hasta un territorio muy cercano a Petersburgo. El plan era repetir esto en el '41.

—Un proyecto que se remontaba bastante en el tiempo. No se guiaba por las modernas posibilidades del año que corría.

—¿Lo dice porque los escenarios se modificaban rapidísimo? Instantes atrás, la conquista de Grecia; poco después, la de la Mesopotamia.

—Y luego las Bermudas.

—¿Cómo podía reaccionar tan velozmente una planificación cinematográfica (bosquejar una película, filmarla y llevarla a los cines requiere más de seis meses)?

El tratado ponía condiciones para que las fuerzas de combate francesas entraran en guerra del lado alemán. En esas jornadas, la conducción del Reich no estuvo dispuesta a firmar el tratado. Se habrían necesitado cuatro días de comunicación para que las autoridades del Reich se pusieran de acuerdo en establecer con Francia una nueva relación que, al fin y al cabo, habría sido la llave para los yacimientos petroleros de Mosul.

-Según lo entendía el ministerio competente, el cine y las películas se basan en el presentimiento. El cine anticipa el futuro.
-Y usted dice que en este caso sucedió a destiempo.
-Con demasiada pereza. Una película de amor sobre espías alemanes y dobles agentes que cabalgan en ponys hacia la India para alborotar el subcontinente contra Gran Bretaña, ésa hubiera sido para el Viernes Santo de 1941 la noticia correcta.
—¿Con Willi Bergel?
-Definitivamente.

Ese día histórico, el tren especial de Hitler se detuvo cerca de una pequeña ciudad en una vía secundaria del tramo Viena-Graz. En ese ferrocarril, cuyo cuerpo metálico color gris militar poseía una forma particularmente aerodinámica —detrás del tónder de carbón y al final del tren sendos equipos de artillería antiaérea de cuatro cañones—, se había establecido el cuartel general del Führer para la campaña de los Balcanes. Hitler, que sabía que ese día se estrenaba *...cabalga para Alemania*, tenía la intención de llegar a ver una copia de la película en un teatro de la ciudad o incluso en el tren. Esperaba con ansias el film. Pero en la ciudad todos los cines estaban cerrados. En el tren especial no había instalado ningún proyector de 35 mm. En todo el Reich no existía una copia de 16 mm del estreno. El Führer pareció decepcionado, hasta que lo distrajeran partes de guerra provenientes del centro de Yugoslavia.

189

EL FUSILAMIENTO DE LOS ONCE OFICIALES DEL MAYOR VON SCHILL

[Fuerte impresión causada por una película de 1943] En la primavera de 1943 se estrenó en las salas cinematográficas alemanas el largometraje de la UFA *Cabalgata entre los frentes*. Willi Bergel interpreta al hermano mayor del único oficial de Schill que se salvó. El argumento se remonta a la época más oscura de Prusia,



190

Pocas atrocidades de Napoleón afectaron su imagen en la opinión pública alemana de modo tan fuerte como el fusilamiento de seis oficiales prusianos del regimiento de Von Schill. El fusilamiento violaba el derecho internacional. Este es el tema del largometraje de la UFA *Cabalgata entre los frentes*.

cuando ésta, derrotada por Napoleón en Jena y Auersted, fue obligada a aceptar un dictado de paz.

Una noche, el regimiento de caballería del mayor Von Schill abandona el cuartel. Los jinetes pasan por Jüterbog y Sajonia-Anhalt hasta Stralsund. A sus espaldas, las tropas napoleónicas que tienen por misión seguirlos de cerca.

Han partido para oponerse al usurpador de Alemania, al emperador Napoleón. Con su cabalgata quieren desencadenar un levantamiento popular general, una guerra de los corazones, según el modelo de los patriotas españoles. Los barcos británicos, que debían salvar al mayor Von Schill y a su tropa, llegaron tarde. Von Schill es abatido en un combate callejero. Once de sus oficiales son retenidos como prisioneros en la ciudadela fortificada de Wesel y más tarde fusilados. Dos años después Napoleón es vencido.



134 años después del fusilamiento de los camaradas, el film logró producir una fuerte emoción en los espectadores.

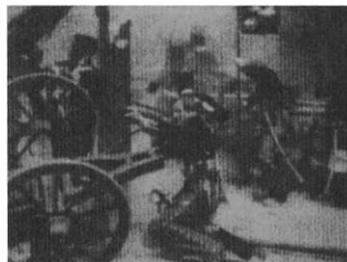


Willi Birgel interpreta al mayor Von Wedell. Prudente, él no ha seguido a sus camaradas en su irregular partida. Como permaneció con vida, continúa en lugar de los camaradas fusilados la lucha contra el usurpador. Al final también él es fusilado por los franceses de acuerdo a la ley marcial.

191



Dos virtudes tienen valor:
1. Sujeción a las órdenes del corazón.
2. Obediencia con el llamado de la patria.
Ambas se basan en una falta de miedo a la muerte.



Batalla final de los oficiales de Schill, en una ciudad del noreste de Alemania, antes de convertirse en prisioneros.

[Verano de 1943] En julio de 1943, el primer ministro italiano, Benito Mussolini, fue depuesto de su cargo y encarcelado por orden del rey.

A su vez, el gobierno regio huyó de Roma y en nombre de Italia acordó el 8 de septiembre en Caserta un armisticio con los Aliados. Esto ocurrió en forma desorganizada, en secreto y bajo el terror por lo que podría venir. La represalia alemana parecía inevitable. La jefatura alemana estaba preparada. Bajo la consigna del "eje" se habían dispuesto junto al paso de Brenner tropas que entonces penetraron en Italia. Al mismo tiempo, en el Egeo, en los Balcanes y en las islas del Adriático las fuerzas de ocupación italianas fueron desarmadas y hechas prisioneras. Había que dar una clara señal de qué sucedía con los "socios desleales".

[Cefalonia, una isla al alcance de la vista desde Ítaca, un punto del mapa presuntamente estratégico] La isla de Cefalonia "domina la entrada al estrecho de Corinto y el golfo de Patrás". La ocupación italiana de la isla estaba bajo el mando del general Antonio Gandin, quien ya negociaba por télex con las autoridades militares alemanas en Atenas el traspaso de las tropas y de la misma Cefalonia.

El 15 de septiembre de 1943 se produjo en la isla un motín.²³ Los rebeldes, victoriosos, encarcelaron al general Gandin y asumieron el poder absoluto. Si hace buen tiempo, desde la playa de esa isla puede verse Ítaca en el Este.

En otoño de 1943, los militares alemanes aún pensaban en términos de "rutas estratégicas", "puntos dominantes", tal como se encuentra en los mapas. Esto pudo haber tenido algún sentido en 1941, pero no vieron que, por ejemplo, la Creta dominada por Alemania ya podía ser concebida igualmente como "un campo de prisioneros armado" o como un "trampolín a

23. Encabezado por el capitán Apolonia. Mientras que los oficiales y soldados de la división "Acqui" estaban a favor de una capitulación, el noventa por ciento del resto de la guarnición estaba a favor de pedir apoyo británico.

Egipto". Sobre Cefalonia, los oficiales del estado mayor afirmaban que "la isla bloqueaba la vía marítima entre el Mar Jónico y el Adriático". La poética de las denominaciones estratégicas derrumba imperios, porque crea incertidumbre en la acción bélica.²⁴

[Surgimiento de una orden absurda] Para la reconquista de Cefalonia se asignaron al XXII cuerpo del ejército, comandado por el general de tropas de montañas Lanz, tropas de la flota, de la fuerza aérea y de montañas. Hitler mismo participó en el despacho de esas órdenes. Intervino con discursos, realizó dibujos en los mapas de escala 1:300000. Apenas pocos días después llegaron los partes desde Cefalonia. ¿Qué debía hacerse con los prisioneros italianos? Hitler ordenó MATAR A TODOS LOS PRISIONEROS.

Orden del Führer: "Se ordena al Comando del Ejército Sur-Este que deje sin efecto la instrucción impartida el 15/09 y en virtud de la conducta infame y traicionera en Cefalonia no haga prisioneros italianos."

Sobre el suelo pedregoso de la isla griega fueron fusilados 4.000 oficiales y soldados italianos.

[Mayor Oskar Altarilla] El mayor Oskar Altarilla se retiró al pueblo de Keranis con lo que quedaba del II batallón del XVII regimiento (de amotinados italianos). Cercado por tropas alemanas, se rindió. Los italianos, una fuerza de aproximadamente novecientos hombres, fueron conducidos en una larga fila hasta las puertas del pueblo de Trojanata. Allí fueron rodeados por patrullas alemanas

24. No era seguro que una ocupación británica o norteamericana de Cefalonia hubiera podido impedir eficazmente la comunicación marítima entre las Islas Jónicas y el Egeo. ¿Qué movimiento de naves se registra actualmente?, preguntó el capitán de navío Hermann Hermes, oficial de enlace del grupo de ejércitos Lóhr. Nos esforzaremos por determinarlo, contestó el primer oficial del estado mayor. Quizás tendríamos que enviar una gran fuerza aliada para que tome posición en la isla. Pero luego hará falta en Italia, dijo el oficial de enlace de la fuerza aérea.

y acribillados a disparos de ametralladoras en el descampado. Un suboficial alemán exclamó en lengua italiana: "El que esté vivo que se levante, no tiene nada que temer. El juicio de guerra ha terminado". Se levantaron cinco hombres. Fueron ametrallados. Tres soldados italianos lograron sobrevivir ocultos entre los cadáveres.

[Llegada del general Lanz, el 22 de septiembre / el general Gandin y su estado mayor] Con la llegada del general Lanz a Argostoli, la capital de la isla, la tarde del 22 de septiembre se ordenó suspender los fusilamientos. Parte radiofónico al OB Sur-Este, con el pedido de ser retransmitido al cuartel general del Führer: "La limpieza de la isla se habrá concluido probablemente el 23/09. El general Gandin y su estado mayor están en nuestro poder. ¿Se solicita orden sobre cómo actuar con respecto a él, su estado mayor y los prisioneros que aún quedan!".

194

Según dijo más tarde, con la repregunta el general Lanz quería ganar tiempo hasta que disminuyera el delirio asesino. En la lucha esto es una experiencia probada. Otra pregunta del general: ¿La orden del Führer del 19 de septiembre también tenía validez para los 5.000 italianos hechos prisioneros el día de la fecha?

Respuesta: "Sobre el destino de los 5.000 soldados la decisión del Führer ya ha sido recibida. Ordena que se los trate como a prisioneros de guerra".

Los oficiales, en cambio, fueron llevados el 23 de septiembre al cuartel Mussolini en Argostoli. Miembros de un consejo de guerra llegaron en avión a la isla. Se interrogó al general Gandin, comandante de las tropas italianas. Esto ocurrió el 24 de septiembre temprano por la mañana. Acto seguido lo fusilaron.

[La CASA ROJA] A las siete y media del 24 de septiembre llevaron a ciento sesenta oficiales hasta una casa que estaba alejada algunos kilómetros, la CASA ROJA. Allí esperaba el pelotón de fusilamiento bajo el mando de un sargento alemán. No estaba presente ningún oficial. Los italianos fueron fusilados en grupos de entre ocho y doce

personas. Primero se les preguntaba el nombre, que se ingresaba en un formulario. Los fusilamientos duraron hasta el mediodía.

A eso de las once apareció un oficial que apartó del grupo de italianos a aquellos que habían nacido en Tirol del Sur (Alto Adige/Trentino); desde el 8 de septiembre esos camaradas ya no eran italianos sino que se habían vuelto ciudadanos alemanes. Hacia las 13hs. llegó a la CASA ROJA un oficial con la orden de suspender las ejecuciones. Así se salvaron trece oficiales italianos.

El 25 de septiembre fueron ejecutados cerca de la CASA ROJA seis oficiales heridos que habían sido traídos del hospital de campaña n° 27. El 28 de septiembre fueron fusilados sumariamente soldados de marina italianos que habían operado la batería de la costa y habían hecho blanco en un barco alemán. Antes se les había comunicado: "Ustedes han sido condenados a muerte por traición". En este caso el comando del cuerpo dispuso no enterrar los cadáveres sino dejarlos tirados en el campo.

195

["Tiempo estrangulado"] Yano había nada que hacer.

[Conversación con el famoso dramaturgo de largometrajes Fred Bartels, de los estudios Babelsberg]

-¿Usted elige los guiones que luego serán considerados para una producción? ¿También escribe guiones?

-Ese es mi trabajo.

-¿Y considera la masacre de Cefalonia un material no apto para un guión?

-Claro.

-¿Acaso esos fusilamientos ya no conmueven?

-Por supuesto que algo así conmueve. Pero es inapropiado para un guión.

-Pero *Cabalgata entre los frentes (Camaradas)* fue un largometraje exitoso. ¡Un número de espectadores fabuloso!

-Prusia sucumbió en 1945.

-Pero con ella no sucumbieron las virtudes: (1) sujeción a las ór-

denes del corazón; (2) obediencia para con el llamado de la patria. El rumbo de la emoción no se puede modificar tan rápido, pero la patria se puede reemplazar por otra cosa, tan rápido no se modifica el rumbo de la emoción. Y la novela *La batalla* está siendo filmada ahora mismo con Gérard Depardieu.²⁵

-Pero son dos materiales diferentes. Los once oficiales prusianos ejecutados querían, con medios desesperados, inadecuados, derribar el imperio de Napoleón. Si se hubieran topado con Napoleón, habrían intentado matarlo. Contra esto es que se defiende el soberano. Si les otorga el perdón, se convierte en candidato a las veintitrés puñaladas que mataron a César. Si no les otorga el perdón, atrae sobre sí el odio de Europa. Lo que haga está mal. No es buen punto de partida para un guión fuerte.

-¿Y por qué la masacre de Cefalonia no es material para una película?

-Hay demasiados muertos. Además, no hay ni un papel femenino. Los camaradas italianos no planean hacer nada con los alemanes. Quieren volver a casa. Los alemanes en el fondo quieren lo mismo. Es desastroso: de ahí no sale un argumento. Es un dato estadístico.

-¿Sobre la mayoría de las cosas que suceden en el mundo no se puede escribir un guión? El dos por ciento de los acontecimientos se puede relatar en un largometraje, el noventa y ocho por ciento no, ¿es así?

-Asistir al desmoronamiento del poder debería ser interesante también en el cine.

-¿Usted está diciendo que Cefalonia no fue una demostración de poder?

-Lo hubiera sido en 1941. El terror es eficaz en el caso de una

25. La novela *La Batalla* de Patrick Rambaud describe el primer baño de sangre de la guerra moderna ante las puertas de Viena, en 1809. Una carnicería sin vencedores ni vencidos. El personaje principal es el coronel Lejeune, asistente del estado mayor de Napoleón.

campana victoriosa. En 1943 ya casi nadie tom6 nota de la ma-
dure. Creo que primero se desmorona el poder, luego siguen esos
cr6menes concomitantes.

-¿Y eso no es material para una pel6cula?

-S6, lo es. D6jeme pensar. Tenemos un problema sencillo que es
v6lido tanto para Chechenia como para Kosovo: las personas en-
viadas all6 al principio no tienen ninguna relaci6n con los hom-
bres con que tropiezan. No son hermanos hostiles, no son amigos
que quieren salvarse entre s6. Deber6amos tener un h6roe que se
presente ante Dioniso el Tirano y que arriesgue la vida de su amigo.
Adem6s, se casa con la hermana. As6 se produce una intrigante
confusi6n que trastorna la cadena de mando.

-O alguien que tiene tres d6as de plazo, quiere salvar a una sola
persona, a la que est6 ligado, y as6 salva a todos.

-Eso no existi6. Hay que inventarlo. Es la "sujeci6n a las 6rdenes
del coraz6n".

-¿Por falta de miedo a la muerte?

-As6 s6 es apropiado para un gui6n.

-¿Alguna vez dejar6n de surtir efecto en el p6blico esos sentimientos?

-¡Jam6s!

JEDER KANN FILMEN! SIE AUCH!



Im
Frühjahr und Sommer
sind die
**Heimlicht-
Film-Aufnahme-
Apparate**
(Taschenformate)
Ihre besten
Reisebegleiter

★

Im
Herbst und Winter
bieten
**Heimlicht-Klein-
Kino**
die beste
Unterhaltung
im eigenen Heim

★

Verlangen Sie Prospekt

HEIMLICHT G. M. B. H.

198

"¡Todos podemos filmar! ¡Usted también!

En primavera y verano, los aparatos de filmación Heimlicht (formato de bolsillo) son los mejores acompañantes para el viaje.

En otoño e invierno, los pequeños cines Heimlicht ofrecen el mejor entretenimiento para el hogar. Solicite el prospecto."

DECÓMO DESAPARECÍAN LAS "FORTALEZAS AÉREAS" EN EL LAGO CONSTANZA

LA CÁMARA EN NOSOTROS

Hubo que dar por perdidas las "fortalezas aéreas" que, sobrevolando la ciudad de Friedrichshafen, se aventuraban sobre el Lago Constanza. Conservaban el aspecto de grandes aviones, pero su interior había sido devastado por granadas antiaéreas y algunas habían comenzado a arder. Las máquinas estaban sobre el lago, a la deriva. De otro modo habrían girado sobre el continente hacia el oeste y emprendido el vuelo de regreso. Todos los días -veíamos acontecer la desgracia desde la costa suiza- había máquinas que se desviaban hacia abajo y terminaban impactando contra el agua casi en el centro del lago. De algunos paracaídas colgaban cadáveres.

Los botes de nuestra policía de frontera marcaban los límites del territorio de la neutralidad suiza. Los órganos de rescate o la policía tenían permiso para navegar sólo hasta allí. Esa marca nunca incluía los lugares donde se habían precipitado los bombarderos.

199

Era un singular gesto de testarudez que los planificadores de esos ataques contra Friedrichshafen dirigieran sus pesadas máquinas una y otra vez hacia las plantas industriales aledañas a la ciudad. Ese terreno hacía tiempo que estaba destruido. No obstante fue defendido por la artillería antiaérea alemana mediante las llamadas "trampas antiaéreas", con la misma intransigencia que mostraban los aviones británicos al realizar sus ataques.

Era en vano tratar de influir en las tripulaciones de las "fortalezas aéreas" para que arrojaran sus bombas, ya no sobre las plantas industriales, sino sobre "objetivos" aledaños. "Instintivamente" esquivaban el fuego que partía de la (destruida, revuelta) zona industrial y en la medida de lo posible arrojaban sus bombas sobre terreno no defendido.

—¿A qué se refiere con "instintivamente"? ¿A la contracción involuntaria del vientre o a un proceso que tiene lugar en el cerebro del piloto de guerra?

—Ahora que lo dice me hace notar una confusión. En una "fortaleza aérea" como esa, una especie de planta industrial voladora, una fábrica por decirlo así, ningún individuo puede cambiar la dirección de vuelo "instintivamente". Si en virtud de un efecto transmitido por la musculatura intestinal a sus manos el piloto se aparta del curso, el copiloto lo corregirá. Tenemos la sospecha de que toda esa "máquina grotesca", el bombardero individual y el conjunto de la escuadrilla, son dirigidos desde la central. Así quedaba impedido cualquier factor de desviación producido por músculos o impulsos humanos, y con eso excluida cualquier conducta instintiva del individuo. "Instintivo" quiere decir por lo tanto "un sentimiento que se apodera de toda la tripulación".

—¿Y eso condujo a la caída masiva de bombas sobre la ciudad y no sobre las plantas industriales cercanas?

—Bueno, esas plantas de por sí estaban revueltas.

Testigos desde la otra orilla, es decir desde Suiza, teníamos una cámara de aficionados con mecanismo automático, cargada con película del año 1938. Filmamos el episodio. Estábamos obsesionados por la vista de las máquinas que desaparecían en el lago. Con la ayuda de la cámara queríamos capturar el "instante", poder repetirlo. Pero en Suiza no había nadie que pudiera revelar la película de esa cámara. Según las instrucciones de uso del aparato de 1938 se debía extraer el cassette y enviarlo a Dessau. Estaba adjunta una declaración de garantía del reenvío de la copia. Además los costos de la reexpedición del cassette estaban incluidos en el precio de compra. El laboratorio de Dessau, que alguna vez había prometido tal prestación, había sido destruido hacía tiempo. Así, la película se quedó en la cámara y tampoco después de la guerra pudo reproducirse, dado que la tecnología de 1938 nunca se volvió a fabricar de modo que pudiera copiar el "viejo material". Sólo lo que vimos con los propios

ojos nos mostró la desaparición de los gigantescos aviones después de precipitarse desde gran altura. Esa impresión nunca se borró de la memoria de largo plazo. El tambaleo del avión y el inicio de la caída duraban un minuto y medio. El desplome mismo y el hundimiento en el agua apenas treinta segundos.

SU ÚLTIMA MISIÓN

La estrella de la UFA e ídolo masculino Harry Liedtke corrió -envuelto aún por el afecto que el público le había profesado durante años, todavía en la piel de sus personajes—, corrió desde su villa cercana a Bad Saarow-Pieskow hasta la propiedad vecina, donde se oían gritos. Estaba teniendo lugar una violación. En el jardín, soldados rusos que esperaban. En ese momento la estrella no pudo diferenciar la situación concreta de los primeros días de mayo de 1945 y tantos pasados en los que había actuado eficazmente. La escena lo arrebató. Unos instantes después yacía sobre el césped con el cuerpo acribillado. Su mano apretaba una *Browning* que había sacado de un cajón de la mesa de noche, un arma de utilería. Alto o disparo, había gritado. Los del Ejército Rojo, sin dejar de apuntar sus armas, formaron un círculo alrededor del muerto. Un oficial juzgó que el fusilamiento de la estrella, cuyo famoso rostro reconoció, había ocurrido en legítima defensa y por eso estaba justificado, aunque en la guerra no era necesaria tal justificación.

201

-Los que esperaban en el jardín y eran mayoría, ¿no podrían haberle perdonado la vida al actor que venía corriendo?

-Estaban impacientes. Estaban excitados y fuera de sí porque se sintieron molestados.

-Pero ellos sólo estaban esperando. Aún no era su turno. ¿Tenían idea de a quién estaban matando? Al ídolo de millones.

-La estrella también era conocida en Rusia, creo. Pero quién sabe

si los soldados no venían de la provincia. O eran demasiado jóvenes para conocer las películas de la UFA anteriores a la guerra y que en aquella época aún se daban en los cines rusos.

—Se necesitan décadas para construir un "ídolo masculino". Y en segundos tiene el "pecho atravesado por disparos".

—Los disparos de pistola no tocaron el pecho sino las piernas. Lo que quedó era muy feo.

—¿La noticia recorrió el mundo rápidamente?

—Con dos años de retraso.

—¿Y en el momento?

—Apenas se rumoreaba: también a él lo alcanzó la muerte. Le pasó por entrometido.

—Por lo menos no faltó a la confianza pública que sus papeles habían almacenado como "frascos de conserva".

—Actuó con carácter. Infrecuente para un varón alemán de esa época.

—¿Si se hubiera tapado los oídos, habría sobrevivido!

—En ninguna de las películas en las que actuó hubiera hecho algo así.

—"El favorito indiscutido de un público que ofrenda su amor de corazón."

—Y él quería devolver algo de lo que había recibido.

—¿Por qué no se hizo soldado?

—La industria del entretenimiento, que también constituye un arma bélica, no podía prescindir de él.

LA ÚLTIMA FUNCIÓN EN LA CANCELLERÍA DEL REICH

Por la mañana, la noticia de la muerte de Roosevelt (algo que podía significar un giro político); por la tarde, la comunicación de que el ataque del grupo Steiner en defensa de la capital del Reich había fracasado (lo que significaba la continuación del asalto). Nadie en su

vino juicio podía, en aquellos días de abril de 1945, captar la rápida sucesión de acontecimientos. Sin embargo, en la sociedad que poblaba el bunker del Führer debajo de la Cancillería se había formado una "isla de tenacidad". Allí había instantes suspendidos en el tiempo, en los que se daba un "contacto cortés" o un "retazo de esparcimiento" (por ejemplo, si sonaba en el gramófono una canción melódica). En esos momentos los pensamientos se remontaban hacia los años anteriores, cuando habría valido la pena un viaje al Sur.

Un capitán de fragata al que se le había prometido el ascenso a capitán de navio (coronel), para que con igualdad de rango pudiera cumplir con su servicio en un cuerpo colegiado creado recientemente —un "tribunal militar del Führer" —, se había instalado con ligero equipaje y una cama improvisada en un rincón de la comunidad bunkeriana. Un camarada de armas de 1932 le consiguió un documento y entradas para la función cinematográfica vespertina que tenía lugar arriba del bunker, en un recinto de la Cancillería Imperial. La sala estaba destruida. El techo se abría a las nubes de la tarde. Esto era resultado de los ataques aéreos precedentes. En la pared frontal de esa sala de proyección estaba colgada una pantalla. Se habían traído sillas plegables y sillones de la Cancillería del Reich. Las entradas, confeccionadas para la ocasión por la imprenta de la casa, se correspondían con los números dibujados en cartón que indicaban los lugares. En esos asientos, en esos "monumentos de la propiedad" los asistentes debieron esperar largo rato, por lo menos más de una hora. "Llevaban abrigos de invierno", informó el capitán, un caballero portador de la hoja de roble, "nos estábamos congelando". La iluminación de la espaciosa sala (que los arquitectos no habían concebido para que terminara como en abril de 1945 ni para ser usada como cine) se realizó mediante bombillas que alumbraban débilmente y estaban sujetas a cables que iban de pared a pared. Oscilaban con el ligero viento vespertino sobre la cabeza de los espectadores.

El suave arrullo de las conversaciones llenó el espacio abierto. La disposición de las butacas no seguía ninguna lógica. Por una

parte, el concepto "cine" se insinuaba en el hecho de que las sillas y una hilera de sillones estaban dispuestos frente a la pantalla como plateas, butacas traseras y palcos, por otra, como en un acto partidario, había dos filas de lugares reservados directamente frente a la pantalla, adelante, es decir en una ubicación desde la que no se veía bien (las llamadas "butacas de barbero"). La pantalla se encontraba demasiado cerca y demasiado alta para disfrutar la película.

Entonces un par de ordenanzas condujeron a ciertas damas hasta esos asientos reservados.

—¿Quiénes eran ellas?

-Secreto de Estado.

204

El camarada del brazo armado de las SS que acompañaba al capitán no quiso dar nombres. Se trataba, dijo, de cinco mujeres que tenían importancia en el entorno inmediato del Führer. Fueron hasta sus asientos rápidamente y sin hacer ruido. En el acto se extinguieron las fuentes de luz, la proyección comenzó.

De un país lejano y cuando aún no habían pasado los días en que había esperanza de reconquistar las colonias alemanas, un trotamundos regresa a la patria: ése es el argumento de la película. El solicitado aventurero se había casado con una rica y bella heredera. El matrimonio tiene como vecina de su finca a una misteriosa mujer que gusta de salir a cabalgar. Los sentimientos del esposo se confunden. El riesgoso triángulo se resuelve cuando una peste azota la región y se lleva al aventurero o amante o esposo. También se contagia su amada, la misteriosa vecina.

En tal situación la viuda del aventurero muerto decide, en concordancia con su amor persistente ("fidelidad"), procurarle un último consuelo al objeto de amor de su marido, a la extraña. Monta el caballo de su esposo y, dada la facilidad con que se puede imitar la actitud de un jinete masculino, es su vivo retrato; la amante enferma de muerte se ha desplazado desde su lecho hasta la ven-

una, ve pasar cabalgando a la figura con su porte, y se siente mejor preparada para morir.

Desde los jardines de la Cancillería del Reich, que antes habían formado parte de la sede de gobierno de Bismarck, llegaba el tanto de los pájaros que regresaban a la disputada capital imperial desde sus áreas de invernada en el Sur. Las estrofas de las canciones, el fondo de la banda sonora y el fuego de la artillería se mezclaban con la luz más bien difusa de la tarde. La proyección estaba puesta en la menor graduación de luz para que, al menos de modo aproximado, se observaran los criterios de la defensa antiaérea. Sin conversar, casi sin respirar, los espectadores siguieron esta "última función cinematográfica".

Los locutores y vigilantes encargados de la comunicación con los puestos de alarma antiaérea -y responsables de suspender la proyección tan pronto se acercaran aviones enemigos a la ciudad- dudaban sobre interrumpir la función. Hacía rato que había aviones enemigos.²⁶ El cielo se había despejado (una desmejora de las condiciones de vuelo). Por encima de las nubes raídas que se dispersaban, pudieron verse las primeras estrellas. La conmovedora tragedia filmica inundó a los espectadores de un sentimiento sin igual y los unió en una comunidad cinematográfica, algo que, sin embargo, no impidió la mirada individual de las escenas que pasaban ni la mirada nerviosa al reloj.

¿Qué fue lo decisivo de esa proyección?, se preguntó el capitán cuando después de la guerra informó sobre esta vivencia. He relatado el acontecimiento suficientes veces, dijo. Sin duda, no el desconcertante argumento, donde el amor de la bella heredera por el renegado de su esposo (no se ve a menudo que algo tan valioso como ella sea "abandonado y desechado") se expresa en el hecho de que ella ayuda a la amante de su esposo (en solidaridad con él,

26. Para ese momento la capital del Reich ya no era sobrevolada por los grandes escuadrones de bombarderos. Esos ataques podrían haber causado daños al Ejército Rojo, que estaba avanzando. El peligro aéreo venía de aviones aislados.

no con ella) a obtener una última victoria. Las imágenes eran fuertes, dijo el capitán. Pero más fuerte era la impresión causada por el recinto que había perdido su techo y para el cual un nuevo bombardeo difícilmente supusiera una amenaza adicional. En cierto modo se estaba en un montón de escombros y se tenía como consuelo una pantalla y la vista completa hacia arriba. Nosotros, que habíamos vivido activamente los años entre 1926 y 1945, cargados de recuerdos, de añoranza por nuestras mujeres, nos sentimos allí incluidos en un "instante inalienable".

Retrospectivamente digo que eso es cine, continuó el capitán. No tiene nada que ver con la película concreta que se exhibe en cada ocasión (al fin y al cabo no soy un crítico). El cine es más bien un "instante en sí imposible": antes de producirse, uno no se lo habría imaginado así; después, no admite repetición. En este aspecto —afirmó el capitán, que por lo demás no se consideraba un discípulo de las Musas—, la realidad misma constituye el "verdadero cine".

206

Al final los vigilantes sí interrumpieron la proyección. Demasiados aviones enemigos sobre la ciudad, aunque sólo fueran máquinas aisladas. Los espectadores estaban en condiciones de figurarse el resto de la película; por las salidas laterales, los corredores y escaleras que llevaban al sótano, abandonaron la "sala", que jamás volvió a ser utilizada como cine.

Los equipos de producción fueron retirados al día siguiente. El capitán tampoco volvió a ver ninguno de los sillones y sillas. En el transcurso de la noche los operadores que pertenecían a la compañía cinematográfica de propaganda habían encontrado vehículos y abandonado la ciudad sitiada en dirección suroeste.

7

NADIE QUIERE ESTAR COMPLETAMENTE A OSCURAS FRENTE AL TELEVISOR

Algunos dicen que el cine morirá (o que sobrevivirá en los museos y en los festivales internacionales). Lo considero un error. Pero es posible que en su renacimiento el cine adopte una forma que no reconozcamos a primera vista.

207

*"No es que yo esté muerto
Sólo cambio de lugar
Estoy en vuestras casas
Y recorro vuestros sueños."*

LÁMPARAS PARA TELEVISIÓN DE 1955 COMO UN "MEDIO TRANSICIONAL"

En la época posterior a 1955, año en que apareció la televisión en los Estados Unidos, pequeñas fábricas artesanales de aparatos eléctricos se especializaron en la producción de lámparas para ver televisión. Con esos artefactos se podía iluminar la habitación en la que estaba colocado el televisor de tal modo que la imagen en blanco y negro se viera bien. Un modelo de esas lámparas para televisión estaba construido según el esquema de la linterna mágica, un medio que precedió al cine.

—¿Cómo llegaron los expertos en electricidad a esa idea?

-Construyeron lo que les gustó. No había tiempo para conocer a los consumidores que comprarían al mismo tiempo las lámparas y el aparato de televisión.

—¿Todo era suposición, suposición acertada?

—Los empresarios sacaron conclusiones sobre otros a partir de ellos mismos.

209

Un cilindro sobre el que había impresas diversas figuras se movía alrededor de una bombilla de 40 W. El movimiento lo producía el aire que subía debido al calor de la bombilla. La envoltura exterior de la lámpara tenía una ilustración a la que daban vida las figuras del cilindro móvil. Por ejemplo, estaba representada la carrera entre los barcos a vapor de los capitanes Lee y Nachez; esto ya había sido un motivo de la temprana película muda *The Lee-Natchez Race*. Otros motivos escogidos con frecuencia eran los ferrocarriles y el *Mayflower* bajo una tormenta ante las costas de Boston. Incendio en el bosque con cabaña de madera y oso, la locomotora *The General*.

—Se trató de una especie de medio transicional.

—Sí, la despedida del cine. La bienvenida de la televisión.

-Pero se hizo con precaución. Las figuras remiten a "peligros que

cualquiera conoce". Es decir, no son peligrosos.
-Mientras que el nuevo medio se considera peligroso, precisamente porque es adictivo.

EN EL LÍMITE ENTRE HISTORIA DEL CINE Y TELEVISIÓN

Por un día tuvimos a disposición al gran director de fotografía Gérard Vandenberg. Con un adaptador modificamos cámaras del año 1988 para que pudieran fijarse en ellas las lentes clásicas (que se remontan a una tradición artesanal de seiscientos años). Así combinamos las virtudes de la tradición del celuloide con las de la electrónica. ¡Resultados sobresalientes!

210

Vandenberg empleaba a dos asistentes. Fueron ellos quienes arrastraron las cámaras hasta el enorme estudio 1 y luego al techo de la firma Arnold & Richter KG. En el estudio filmamos objetos con un lux, que equivale a la luz de una sola vela. Más tarde maltratamos lentes y película con el contraluz extremo que se produce en el horizonte a comienzos del otoño. La película y los aparatos evidenciaron una enorme solidez.

Las reservas de imágenes que conseguimos allí en un día las procesamos más tarde en los aparatos electrónicos de 1988 llamados Ampex Digital Optics (ADO) y Mirage. Los diafragmas, las lentillas y los diferentes filtros de la cámara Debrie de 1921 se pueden volver compatibles con esos aparatos. Así se obtienen resultados pictóricos propios de la época del cine mudo, aunque singularmente modificados y modificables; nunca exactamente los mismos efectos que la cámara de cine provocó en su tiempo. En la mitad de los casos, incluso imágenes más interesantes.

Y todo esto gracias a un sentimiento de duelo. En 1986 cerraron los últimos cines independientes de la ciudad. Desde Francia, desde el taller de Godard, cantos fúnebres por el cine. Pero por aquellos días no sólo sucumbía un sector independiente del cine

sino que nos despedíamos de la realización independiente de películas, a la que nos habíamos habituado, y que debíamos a nuestras personas de confianza: los "realizadores sin censura de 1921", el *nuovo cinema* de Rossellini y la *nouvelle vague*. De cara al fin de este proceso, creíamos estar produciendo una última iluminación, trasladando los medios tradicionales al medio nuevo y dejando así una huella para su vida eterna.

Ni siquiera hoy hay que descartar que algo así pueda ocurrir "de manera solapada". No es que uno pueda forzarlo, pero posiblemente ocurra por sí solo. Las reservas las mantuvimos escondidas exhibiéndolas en la televisión privada.

CONTACTO INMEDIATO ENTRE ARGUMENTO Y REALIDAD

A las cinco de la mañana, columnas motorizadas de la policía hicieron repentino acto de presencia frente las casas de la esquina de la Bockenheimer Landstrasse y la Schumannstrasse. Las tomaron por asalto, desalojaron a sus habitantes, y casi al mismo tiempo entregaron los edificios a los especialistas de la empresa de demolición, que estaban llegando y que ese mismo día habrían de dañar de tal modo las casas que éstas deberían ser demolidas definitivamente. En la oscuridad, los reflectores de la policía, el ruido de las orugas de las excavadoras, el sonido de las sirenas, las voces de los desalojados que protestaban.

Luego, entrada la tarde, el ataque simultáneo de grupos estudiantiles desde el Palmengarten y desde la zona de la Bockenheimer Warte. Arremeten contra el débil cerco policial. El objetivo es una montaña de piedras cercana a las casas y levantada con el material de demolición de las excavadoras. La intención es colocar carteles sobre el cúmulo de escombros. De las calles laterales, dos centenares de reservistas de la policía como refuerzo. Llegan carros hidrantes, forman líneas de defensa contra el Palmengarten y la Zeppelinallee.

En el campo de lucha, espesos bancos de niebla, pues se han arrojado cuerpos químicos. El ruido de los que corren, de las piedras que caen a montones y golpean con fuerza contra la chapa. Los motores de los carros hidrantes, los bufidos de los chorros de agua, el impacto de los proyectiles sobre los cascos y escudos de los funcionarios policiales. Ásperas voces de mando, ya que la policía comienza a retroceder. Todo esto, sin embargo, causa el efecto de un gran silencio, nadie grita.

Hemos salvado la cámara llevándola al jardín delantero de la esquina de la Schumannstrasse y la Bockenheimer Landstrasse. Sobre el trípode está expuesta a la lluvia de piedras, pero al menos no está ubicada directamente en la dirección en que vuelan los proyectiles. Estamos echados pierna contra pierna al lado de la cámara, no sabemos como proteger el valioso aparato además de con nuestros buenos deseos. Un intento por ocultar la cámara es tan peligroso como dejarla donde está. También nuestra posición cubierta es ilusoria. Nos levantamos, corregimos la distancia focal del zoom. Hay que utilizar una distancia focal larga para reconocer en la niebla al grupo encapuchado que avanza en la acera opuesta contra el cordón policial. Ningún ojo humano excitado posee la mirada precisa de ese aparato de filmación que ahora, de nuevo con distancia focal corta, apuntamos hacia el cruce de la Bockenheimer Landstrasse con la Zepelinallee.

Allí la niebla se despeja. Los atacantes se marchan tirando piedras, los ha dispersado un grupo policial que luego se retira. Viene Dagmar Schön, que en nuestra película interpreta a la "prostituta ladrona". Tiene curiosidad.

—¿Por qué no vas a buscar tu maleta?

—¿Dónde está?

—Tiene que estar en el camión con los equipos.

Dagmar Schön aparece con el abrigo puesto y la enorme maleta en mano. Cruza rápidamente la esquina, en medio del

campo de batalla, entre los grupos estudiantiles que están marchándose y la policía que se está organizando de nuevo. En medio de la historia contemporánea hace sentir la presencia, más que eso, el gran poder del "cine como esfera pública". Ahora la calzada se ve con mayor claridad. Está cubierta de piedras, botellas, bastones (también de escudos perdidos por los combatientes policiales).

INTOLERANCIA ENTRE QUÍMICA Y ELECTRÓNICA

Una empinada callejuela adoquinada. Una superficie de piedras irregular y compleja. La protagonista desciende corriendo por ella.

El editor estaba desesperado. Tenía ante sí la tarea de pasar a formato electrónico una escena de un film en blanco y negro. La película de 35 mm había almacenado con exactitud la unión del suave paneo y el complicado dibujo de las piedras pequeñas que formaban la calzada. Sin embargo, nada de lo que hizo el editor demostró ser capaz de traducir esa estructura al mundo de los píxeles. O se producía un desenfoque o un *muaré*.

213

Después de intentarlo durante siete horas (había solicitado el consejo de colegas) el editor dio por perdida la escena. Era imposible hacer que la grabación química y la electrónica se entendieran. Al editor le dolió en el alma que la nueva grabación del film, pensada para la eternidad, quedara incompleta en el disco rígido.

UN CALLEJÓN SIN SALIDA PARA LA DRAMATURGIA

"Eso que temo y amo,
lejos esté como el reino celestial."

Los estudios tuvieron que alquilar salas de montaje externas: gastos cuantiosos para eliminar de las películas del programa de otoño

cualquier alusión al espantoso suceso de Nueva York. ¿Cómo tendrían éxito los films si algunos puntos centrales del guión se volvían un tabú?

Sea como sea, ya se está planificando el programa para el otoño siguiente. Un ochenta y dos por ciento de los corazones está tomado por el suceso, prácticamente en cada segmento de público consultado. No obstante, ese tapón sentimental no se puede abordar directamente, dijo el experimentado productor ejecutivo Michael H.T. Los sentimientos ofrecen resistencia cuando se los quiere representar en el cine. Ahí hay, dijo para concluir, un tesoro listo para ser desenterrado pero no se deja desenterrar por nosotros. Cuando todo cambia, también cambia la dramaturgia de la película taquillera.

—Ahora ya lo sabemos, en un futuro cercano las películas de terror quedarán excluidas.

214 —Cualquiera pensaría eso, aunque nadie lo verificó. Basta que todos lo digan para que resulte imposible una producción de ese tipo. Además no somos capaces de ir más lejos que las "imágenes del horror" (en sí imágenes fascinantes).

—¿Piensa que deberíamos ir más lejos?

—Es el principio del cine.

El productor ejecutivo H. también estaba en el negocio de la distribución. Con un puesto en una de las universidades de élite de la Costa Este, no dependía de su trabajo de productor. Su socio, con el que había salido a navegar durante los últimos veinte años, era responsable de la producción en estudio y de la relación con los bancos. Estos dos INDEPENDIENTES se sentían capaces de hacer frente a cualquier situación.

-¿O sea que se debería narrar la GRAN HISTORIA del World Trade Center igual que el HUNDIMIENTO DEL TITANIC?

-¡1912 es el 2001!

-Lo inquietante es la cercanía con 1914.

-Para el público de los Estados Unidos sería 1917. Esa no es una cercanía inmediata. Además no estamos hablando de historia contemporánea sino del argumento de una superproducción.

-Lo central era la historia de amor de DiCaprio. ¿Dónde la harías ingresar?

-El tiempo en que las torres tardan en desmoronarse es menor al que hay entre el choque contra el iceberg y el hundimiento, ¿a eso te estás refiriendo?

-Me cuesta imaginar un movimiento entre las plantas del edificio que en tan poco tiempo llegue a dar lugar a una historia de amor.

-¿Tampoco si se cuenta la historia previa? Para eso hay tiempo. Detrás de millones de ventanas neoyorquinas, millones de historias de amor. *Sex and the City* en serio.

-¿El bombero y la princesa en la torre? Se conocieron en cursos de capacitación para adultos. Él, de bombero a millonario. Ella, la millonaria que desciende socialmente y quiere trabajar.

215

-Él quiere apagar el fuego.

-Pero no hay fuego que apagar, es tan poco factible como que una princesa bajara de la torre usando como cuerda sus cabellos.

-Se dice que las vigas de acero se torcieron caprichosamente y formaron espacios huecos, protegidos por algún rato, como en un barco que en el fondo del mar contiene burbujas de oxígeno donde los seres humanos pueden sobrevivir. ¿Y si los dos se encuentran en un lugar así, como en una catacumba?

-Ningún guionista va a escribirte eso. Sería horroroso que realmente existieran esos espacios protegidos y peor que nos enteráramos de su existencia como nos enteramos de la existencia de parejas de enamorados en Herculano y Pompeya.

-La novela tuvo mucho éxito.

-Basada en una catástrofe que no fue causada por hombres y que está muy atrás en el tiempo.

-¿Y en uno de los pisos? ¿Ahí donde están las tiendas? ¿O donde

está el acceso al subterráneo? Ambos se pierden de vista. Los tapan los escombros. Escapan por pasadizos subterráneos. Se buscan por todas las clínicas. Fracasan en los cordones policiales. Al final se encuentran.

—¿Y cómo representamos la catástrofe?

—Siempre indirectamente.²⁷

UN EJEMPLO DE "CINE DE INGREDIENTES" DE LOS AÑOS CINCUENTA

Antes de la crisis del cine a finales de los cincuenta, en Italia y en Alemania había muchas salas de cine distribuidas de modo descentralizado en los barrios. Apenas llegaba el otoño, el público iba por las tardes al "cine de la esquina". Estos cines eran omnívoros. Estaban de moda las coproducciones germano-italianas.

2] 216

En una de esas coproducciones se mezclaron distintos proyectos cinematográficos. Por separado cada proyecto se había estropeado y había fracasado; había quedado abandonado junto a derechos adquiridos y contratos cerrados con actores. Un productor italiano compró cuatro de esos proyectos y a partir de ellos desarrolló la película: *Lo que el destino se llevó*.

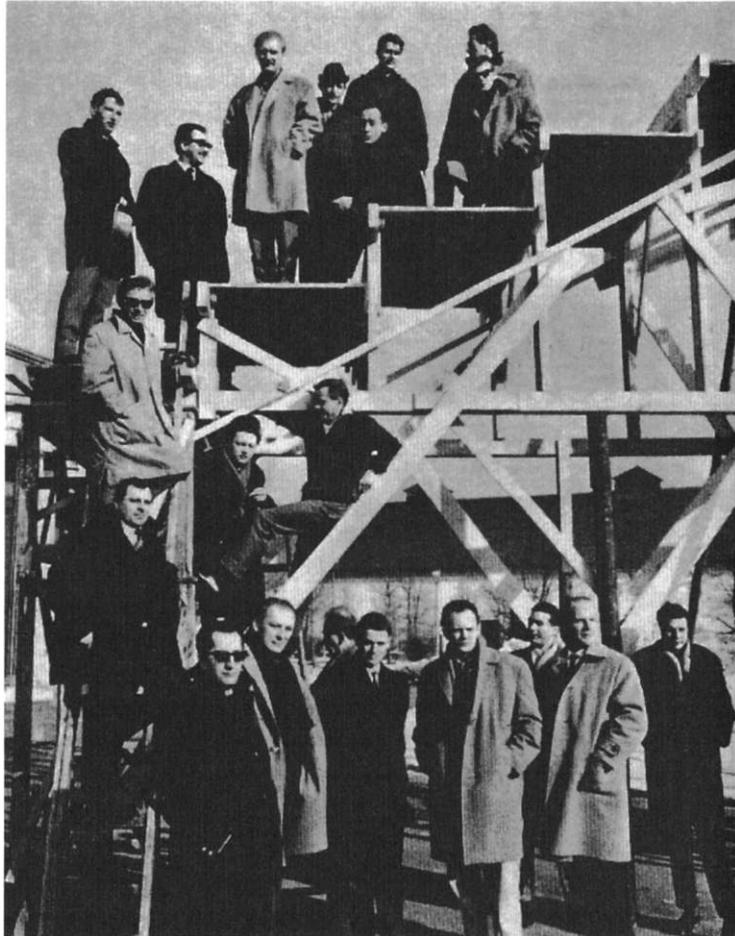
27. Antes de abandonar el plan de hacer esta película, los dos socios encargaron investigaciones. Al parecer, el peso de las masas de acero y cemento se sintió con mayor fuerza cerca del suelo, es decir, frente a las calles de tiendas y en los sótanos. De todos modos, había una posibilidad de sobrevivir en espacios huecos —dijo uno de los expertos de los bomberos—, siempre y cuando existiera acceso a alimentos y a agua, es decir en el sótano de un *mall*, en este caso, debajo del centro comercial. Eso es especular demasiado, usted olvida el polvo —agregó un especialista en rescates—. El polvo absorbe el oxígeno y se deposita sobre la mucosa. No hay pulmón humano que lo resista. Ustedes tendrían que filmar una película de carácter científico, si es que quieren que la historia sea verosímil, pero luego chocarán con los espectadores, que saben que la historia es verdadera.

En italiano: *Il vento del destino*. El film se realizó de modo bilingüe. El productor juntó una película de médicos, una de Africa, una de aventuras y una policial. En sí las historias no tenían nada que ver unas con otras. No obstante, al empresario le parecieron atractivos los contratos ya firmados y los derechos ya comprados.

Sobre esta base, tomó forma en los estudios de Cinecittà la historia de un médico alemán que combate con inyecciones una peste en una isla de las Antillas. Luego se mostró que sería mejor trasladar la acción al Congo, porque los decorados encajaban mejor con este último. En consecuencia, durante los primeros días de rodaje ya hubo modificaciones. El médico se convierte en sospechoso de asesinato. Los habitantes de la isla (y más tarde nativos congoleños) lo apoyan en su lucha contra las autoridades policiales del lugar. El final de la película es igual al comienzo: el médico sigue poniendo inyecciones.

En Roma no había nativos disponibles. Se maquilló de negro la piel de los actores y extras (con excepción del médico alemán, que debía aparecer "bronceado"). Con el calor bochornoso de los estudios la tintura se corría y había que aplicar maquillaje una y otra vez. Como en el guión no resultaba claro en qué se basaba la sospecha de asesinato ni de qué modo los nativos apoyaban al médico, la íntima colaboración entre los negros y el médico se ilustró mediante una serie de misteriosos encuentros en la jungla. En el depósito de los estudios había capas de selva que podían ensamblarse como módulos.

En esa época de esplendor del cine descentralizado (después de 1957 vino su extinción) la gente apenas iba a ver las películas en virtud de las críticas, sino por la costumbre vespertina de asistir al cine del barrio los fines de semana, igual que se aprovecha el anochecer para cenar bajo la brisa. Esto era mérito exclusivo del público (que recordaba felices veladas cinematográficas durante la guerra y antes de esta). A los asistentes les gustaba estar juntos. Además, la entrada era barata.



Los firmantes del Manifiesto de Oberhausen, febrero de 1962 (en sentido horario de abajo hacia arriba): Bernhard Dörries, Boris von Borresholm, Edgar Reitz, Haro Senft, Alexander Kluge, Hans Loeper, Walter Krüttner, Bodo Blüthner, Heinz Tichawsky, Raimond Ruehl, Wolfgang Urchs, Fritz Schwennicke, Peter Schamoni, Hans Rolf Strobel, Ferdinand Khittl, Detten Schleiermacher, Dieter Lemmel, Franz-Josef Spieker, Rob Houwer (faltan: Christian Doermer, Heinz Furchner, Pitt Koch, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland y Herbert Vesely).

EL MANIFIESTO DE OBERHAUSEN DE 1962

El Festival Internacional de Cortometrajes realizado en Oberhausen en 1962 nació bajo la dirección de Hilmar Hoffmann y gracias a la Asociación Alemana de Escuelas de Adultos y la ciudad de Oberhausen. En contraste con el festival comercial de Berlín, el de Oberhausen se empeñaba en establecer lazos entre los realizadores de Europa y, más allá del Atlántico, de los Estados Unidos; un elemento importante eran los aportes y las visitas provenientes de Europa Oriental.

Los llamados "oberhausianos", es decir, los firmantes de la Declaración de Oberhausen, se habían preparado para "refundar el cine alemán"; su intención era retomar la historia del cine anterior a 1933.

Los oberhausianos hablábamos con desenfado. Apenas si conocíamos la historia del cine. Cada uno seguía el consejo del otro. Nos tratábamos de usted.

219

En muchos aspectos el agrupamiento era casual. Un punto en común entre nosotros era que hasta entonces habíamos hecho cortometrajes. Ese formato de aproximadamente diez minutos de duración existía básicamente gracias a una particularidad de la legislación alemana sobre cine: La proyección de largometrajes estaba sujeta al impuesto sobre espectáculos pero estaban excentuados los programas que incluyeran un cortometraje que hubiera recibido la calificación de "especialmente valioso" por parte de las oficinas de evaluación de los estados federados alemanes. Un caso de recibir la calificación "valioso" estaba contemplada una disminución del importe impositivo. Sobre esta base podían venderse cortometrajes a una distribuidora que luego los integraba como película previa a la película principal, para reducir así el impuesto sobre espectáculos. La distribuidora no estaba interesada en el corto en sí. Los realizadores de cortometrajes casi nunca veíamos nuestros cortos en el cine; después de la producción de la película conservábamos una copia estándar que habí-

amos hecho para nuestro uso privado, y ésa era la que mostrábamos en los festivales.

En la "Declaración de Oberhausen" exigimos tres cosas: (1) la oportunidad de hacer películas principales, es decir películas que abarcaran toda la función; (2) el retorno al cortometraje (porque considerábamos que las películas de breve duración eran la forma elemental en la historia del cine); (3) "un centro intelectual y teórico para el cine" que interactuara con la mera praxis cinematográfica.

LO NO FILMADO CRITICA LO FILMADO

220 El período del llamado Nuevo Cine Alemán va desde 1960 hasta más o menos 1982 (muerte de Fassbinder). Veintidós años son una quinta parte de la historia del cine. Tan joven es el oficio. Las generaciones alternan rápido. Hasta la película colectiva *Alemania en otoño* hubo, según cómo se cuente, siete o catorce generaciones de realizadores que coexistieron al menos en parte o se sucedieron.

El despegue del Cine Alemán fue un eco de la *nouvelle vague* en Francia. La transición de una mera contraesfera pública a un cine de taquilla se produjo para estas primeras películas de la nueva producción alemana gracias a los festivales internacionales de Venecia y Cannes. El campo de los realizadores independientes siguió consolidándose hasta el movimiento de protesta estudiantil de 1967, sobre todo después de la fundación de la distribuidora *Filmverlag der Autoren*.

Visto retrospectivamente, se observan redes y oportunidades que los involucrados mismos probablemente no reconocieron. Así, por un momento existió la posibilidad de que cine y literatura se unieran estrechamente. Los años que van de 1958 a 1979 se caracterizaron por la transformación industrial y las luchas del movimiento obrero. El cine documental acompañó estos fenómenos, pero sin propagarse a la totalidad de la esfera pública del cine. En la televisión existió por más de diez años la llamada "Escuela de Stuttgart

del cine documental". Este fue el único caso en que un canal público tuvo un *departamento especial* para documentales. Allí trabajaron Martin Walser, Lorient, Huber, Roman Brodmann y otros veintisiete, muy cercanos a la programación nocturna de la radio de Stuttgart, a cargo de Alfred Andersch y Helmut Heissenbüttel. Se produjo así una concentración de energías similares, las mismas que en aquellos años contribuyeron a determinar la esfera pública cinematográfica sin aprovechar la oportunidad que se brindaba de una "esfera pública común".

Al final del desarrollo se registran abundantes proyectos novedosos. Surge una ola de películas experimentales, ciertos realizadores retornan al cortometraje, aparece el formato del film de un minuto. En medio de la televisión se forman núcleos de reforma, el cine de autor encuentra en películas colectivas, como *La guerra y la paz* y *El candidato*, la ocasión para el trabajo conjunto de varios autores. Directores franceses, italianos, de Europa del Este y alemanes planean películas de este tipo, que median entre el cine y el interés político. Quedan sin filmar.

221

DEBATE EN DUISBURG²⁸

Wildenhahn y Tuchtenhagen proyectaron su documental sobre el plan de mudanza de la fábrica de Volkswagen de Emden a los

28. Si la vecina ciudad de Oberhausen tiene las Jornadas Internacionales de Cortometraje, Duisburg debe tener días antes su semana del cine. Para esto está a disposición el complejo Mercatorhalle con su gran sala, el estudio multimedia M, un restaurante y un enorme vestíbulo. La característica distintiva respecto a Oberhausen es la "relación con las bases"; no obstante, no deja de ser un "evento". Ross, Schäfer, Netenjakob, Nina Gladitz y otros (comisión de selección) han elegido un programa, "debieron" desechar películas. Además de los realizadores, están invitadas las comisiones internas de las fábricas, que han terminado su turno a las cinco. Se sientan enfrentados: los descansados (los realizadores) y los no descansados (los obreros).

Estados Unidos; G. Hörmann, su película *Huelga en el astillero Vulkan de Bremen-Nord*, Nina Gladitz, el *Why!-Film*. Hörmann y Wildenhahn son *documentalistas*-, los Gladitz, hermano y hermana, *realizadores políticos*: dos escuelas. Desde que dio sus cursos en la Academia de Cine y Televisión de Berlín, Wildenhahn es único propietario de las *palabras de honor* "métodos documentales".

Por su parte, Willi Gladitz considera que las películas testimoniales sobre *luchas obreras economicistas* (G. Hörmann, Wildenhahn y Tuchtenhagen) son derrotistas: ¿Se puede arriesgar la vida por un uno por ciento más de salario? Apuesto, dice Gladitz, que el hecho de *no mostrar* en estas películas a los obreros reales está relacionado con el *método documental*... Esa expresión nos oprime.

G. Hörmann no contesta. Ni siquiera hizo él mismo las preguntas a las que responden los miembros de las comisiones internas y los obreros que muestra su película, sino que contrató a un locutor, porque hacer él mismo las preguntas le parecía demasiado agresivo o ambicioso. No quiere ser "empresario".²⁹

De hecho en el grupo de debate (que tiene lugar en una esquina en general despoblada de la superficie de la Mercatorhalle) los representantes de las fábricas tienen la impresión de que Willi Gladitz no ve con los ojos sino con algún órgano imaginario de su mente racional, que sólo reacciona ante títulos y comentarios con contenido político que puedan acallar el ruido de fondo del impaciente de Gladitz, el "ruido blanco del intelecto".

—¿Acaso él...? —pregunta Bechthold, quien en esa puja competitiva se eleva (imaginariamente) a la posición de árbitro apoyado de un lado en los hombros de Wilderhahn, y del otro en los hermanos Gladitz-¿Acaso los hermanos Gladitz quieren, igual que los empresarios burgueses, cambiar los obreros que no les vienen bien por otros que encajen mejor en su revolucionario y personal proceso de aprovecha-

29. Su película consta de sonido e imágenes auténticos, sincronizados, es decir, se puede controlar si lo que se oye fue dicho realmente por las personas filmadas. Es comprobable.

miento? Bechthold desearía que los contrincantes Gladitz y Wildenhahn/G. Hörmann llegaran a cooperar entre sí. Cada uno de los diferentes métodos documentales tiene su ventaja. Pero con su posición de árbitro Bechthold ha inaugurado un nivel de competencia nuevo, superior, en el que Willutzki se introduce sin pelos en la lengua: menciona que hace menos de un año Wildenhahn y Gladitz estaban *más de acuerdo* que ahora. Deberían darse la mano... Netenjakob golpea más fuerte: "El método documental es cuestión de disciplina". .. Nina Gladitz le grita que está harta de esa opresión. Dice que aquello es exactamente igual al comité del Premio del Cine Alemán.

La película de Hörmann poco tiene del acaloramiento de la discusión. Si tuviera el tempo de ese debate, su duración sería de siete minutos, pero se extiende por más de noventa. En el astillero de Bremen-Nord: crisis de los astilleros, superproducción de bodegas de barcos en el mundo, aumento de precios en las tiendas de Bremen. La conciliación obligatoria prevé un aumento de salarios escalonado del catorce por ciento. Pero en el conjunto de la república este aumento toma la forma de una subida del once por ciento. Ahora las entradas a la fábrica están ocupadas por piquetes de huelga. La *asamblea de la comisión interna* de trabajadores debate la huelga. Conflicto laboral. Roces debido a acuerdos que parecen inevitables... La policía escolta a los rompehuelgas a través de los piquetes. El comité local y la dirección distrital del sindicato IG Metall alardean, pero en secreto son escépticos respecto al catorce por ciento. Privación de información, conciliación especial (= negociaciones centralizadas) después de *acicatear* la voluntad de lucha del personal en Bremen-Nord. De pronto, el resultado de las negociaciones: once por ciento más un aumento del uno por ciento después de tres meses, y otro uno por ciento después de otros tres meses. En verdad, si se suman la mejora de la jubilación y las vacaciones se ha llegado en términos reales al 14, 25 por ciento, pero la *cifra que domina el ánimo* es once por ciento. Una derrota. En el *plano de los sentimientos*, los jefes de la comisión de trabajadores están desgarrados entre su lealtad para con el sindicato y su fideli-

dad hacia los compañeros (también hacia sí mismos, es decir, hacia aquello que poco tiempo atrás dijeron a sus colegas). Están desilusionados, pero la derrota no los aparta de sus colegas, no los divide entre estafadores y estafados. Y en este punto es un éxito.

Willi Gladitz sostiene que no puede aceptar un balance como el que muestra la película. El resultado es "economicista". Eso no se puede filmar en forma puramente objetiva. Hay que incluir protesta. Cualquier otra cosa resulta una posición de "espíritu pequeñoburgués" e "intelectual".

Nuevamente G. Hörmann dice que al respecto sólo puede callar. En ese espacio no se encuentra discutiendo nadie que no esté sospechado de cierta intelectualidad o ensombrecido por la expresión "pequeñoburgués". No importa que alguno de los participantes haya estado de turno desde las cinco de la mañana. Ya el hecho de que estén allí muestra un interés que no se puede explicar "en términos puramente proletarios". El hecho de estar sentados allí forma parte de la conciencia "economicista-pequeñoburguesa". Según las impresiones de Hörmann, lo único proletario es el cansancio.

Así, Hörmann prefiere callar con obstinación, como si le bastaran una o dos oraciones por año. De pie junto a él, no detrás de un pupitre sino apoyados en una mesa, hablan los compañeros obreros.

El encuentro de este grupo de hombres aquí, en un rincón iluminado artificialmente de un gigantesco vestíbulo rodeado por una ciudad industrial que es parte de las metrópolis industriales del planeta (y así sucesivamente)..., detrás de los enormes cristales de la Mercatorhalle, el encuentro, vivaz y enteramente independiente de la voluntad individual, acontece "por debajo" de todos los discursos.

En un congreso de conductistas norteamericanos realizado en Washington, Piaget sostuvo de modo aparentemente tranquilo y pasivo: "Si ustedes le enseñan algo a un niño, le impiden descubrirlo por sí mismo". La imagen de la astilla de cristal (el aprendizaje propio). Y entonces tomó la palabra uno de los conductistas: "Señor Piaget, eso salta a la vista, pero ¿cómo aprender a

acelerar el proceso?" Y así, sin haber dicho mucho, Piaget fue quien tuvo razón al final, ya que precisamente el pedagogo norteamericano, armado con su planteamiento, no había podido aprender nada de la ponencia. Nada se deja acelerar cuando estoy observando el destello de una ocurrencia o cuando la tengo, o cuando sueño.

EL LABERINTO DE LA PROMOCIÓN

La codicia retuvo a un grupo de buscadores de oro hasta fines de otoño en Alaska (también se encuentran escenarios parecidos en los Alpes). Esperanzas frustradas: encontraron poco metal; no hicieron más que alimentar la codicia. Un experimentado cazador, Fred Belphers, recibió el encargo de protegerlos y traerlos de regreso sanos y salvo. Les advirtió. No lo escucharon. Ahora es demasiado tarde para regresar. A lo sumo tres podrían retornar, dado el invierno que se avecina, pero jamás la cuadrilla de doce. Sin embargo, los impacientes no aceptan instalarse y pasar allí arriba la estación fría; al fin y al cabo se han hecho con un pequeño botín de oro. El experimentado Belphers ya adivina que sucumbirán en la tormenta de nieve.

225

Así, el concienzudo resuelve matar a disparos a los que ya están perdidos. Una muerte rápida es un acto de gracia; Belphers no quiere ver cómo al final se vuelven caníbales en el desierto de hielo; probablemente lo atacarían también a él, y entonces debería matarlos en circunstancias mucho más desfavorables.³⁰ Entierra a los muertos. Sólo dos de los que ya estaban perdidos, una mujer joven y un lisiado, que en el momento de la ejecución no estaban a mano, quedaron indemnes. El protagonista no es capaz de concretar por una segunda vez su decisión. Sobre todo se resiste a matar a la mujer, cuando ella regresa. Más aún, a estos dos úl-

30. En la tradición del *spaghetti western* en la que se basaba el proyecto, las motivaciones del héroe no se fundamentan filosóficamente. Basta con un motivo que justifique la acción que sigue.

timos los defiende contra una jauría de lobos y se gana así una mordedura en el brazo derecho (con el que maneja su arma de fuego). La herida acaba por infectarse y lo deja lisiado. Parten. De a tres son más rápidos que el grupo de doce. Así avanzan por la inhóspita naturaleza bajo la tormenta de nieve. Belpfers, herido de gravedad, es prácticamente el prisionero de los dos acompañantes. La mujer y el lisiado desean llevar al autor del crimen allí donde un tribunal ordinario pueda decidir sobre la legalidad o ilegalidad de sus actos. El protagonista, en delirio febril pero el único versado en el recorrido, ayuda a que la empresa se realice con éxito. Tiene sed de juicio.

Esta es la trama que recibió el primer premio al guión del Proyecto de Promoción del Instituto de Promoción Cinematográfica. La dirección está a cargo del hermano del medio de la familia Schamoni, Thomas, quien desde su película *Un gran pájaro gris azulado* es considerado un gran talento y un cineasta radical. Le tienen envidia.

226

Poco antes de comenzar el rodaje, Hans Christian Blech, el intérprete principal, se enferma por una lastimadura supurativa en su brazo derecho que corresponde a la herida del protagonista en la película. Renuncia al papel. Un miembro de la comisión del proyecto aconseja a Schamoni elevar los números del presupuesto; la película era demasiado barata. Un grupo de inversores canadiense está dispuesto a hacerse cargo de una parte de la coproducción. Pero ahora el Instituto de Promoción Cinematográfica dice que la participación alemana es demasiado pequeña. La promoción ya no es segura.

Como siempre, el proyecto sí podría haberse realizado según los métodos del cine de autor. Los escenarios de Tirol del Sur ya han sido explorados. Allí se encuentran glaciares, además de localidades crepusculares que no tienen nada que envidiarle al paisaje de Alaska. Falta la aprobación definitiva de la promoción, y todavía no hay reemplazo para el actor principal. Protagonista puede ser cualquiera, si los demás le pasan la pelota. Cuando los días de fines de otoño se han consumido, Schamoni renuncia al proyecto.

- El proyecto habría sido un gran paso para el Nuevo Cine Alemán.
-¡Todavía faltaban algunos años para las primeras películas de Fassbinder!
-El talento del director, que al mismo tiempo era productor, alcanzaba por completo, ¿qué faltó entonces?
-Él no contaba con la autoestima necesaria para imponer el proyecto.
-Pero la falta de autoestima excesiva, el realismo, es algo bueno.
-Todas las cualidades estaban dadas.
-¿Y no alcanzó para la realización del proyecto?
-No bajo las condiciones de una promoción pública.

DUCHA FRÍA

No nos dieron el hotel en el centro. Pretenden que uno comience a rodar apenas se cae de la cama, pero esto es posible sólo si uno se aloja en el centro de la ciudad. Cae la tarde y estoy acostado en mi hotel de la periferia, intento encontrar algo de paz. La actriz principal se quebró la pierna. Le colocaron un yeso, y es casi seguro que el primer día rodemos con una actriz a la que sólo podremos filmar por encima del pecho; incluso así su ritmo al andar se verá extraño. ¿Se puede cambiar el guión para que la pierna enyesada sea creíble?

Hasta entonces ninguno de nosotros había filmado un largometraje. No teníamos experiencia. El día sombrío que entra por las ventanas del hotel apartado descorazona. Estuve muy cerca de suspender el comienzo del rodaje. Sólo la rutina hizo que lo iniciáramos puntualmente a las ocho. Del resto se ocupó la inercia del equipo. Catorce personas no pueden equivocarse. Se afirman entre sí. No rodamos peor de lo que estaba previsto en el guión.

-Usted por poco interrumpe su primera película antes de empezar a rodarla.

-Estaba decidido a hacerlo. En algún momento hay que seguir la voz interior, me dije a mí mismo.

-¿Y la voz decía "no creo en mí"?

-Es que estaba en la cama a la tarde, mi circulación era lenta, pero sobre todo, estaba solo. En ese estado no podía imaginarme presentándome en los cines ante medio millón de personas que habían pagado su entrada y decirles: esto que he preparado y que rodaré con un equipo, ¿es algo que ustedes no pueden perderse!

-Pero no necesitaba decir eso a la mañana siguiente.

-¿Pero a la larga sí!

-¿Usted dice que uno tiene que "inflarse", cuando en vez de hablar cara a cara con un ser humano concreto debe dirigirse, digamos con un megáfono, a la esfera pública del cine? Se ve que para eso hay que tener un exceso de necesidad expresiva y autoconfianza.

-Exceso que tuvieron naturalmente los grandes en el rubro del cine, como Billy Wilder, Fritz Lang, Godard, Lubitsch.

-¿Y usted sufre de complejo de inferioridad?

-No, eso no. Pero en lo personal no acostumbro a dirigirme a tantas personas desconocidas.

-¿Y cómo lo solucionó?

-Me volví a quedar dormido. Después ya era tarde para renunciar. Todos los otros ya habían arrancado. La producción ejecutiva se comunicó por teléfono. Tuve que darme una ducha fría y responder.

-¿De ahí en más no tuvo más dudas?

-Porque no había más tiempo.

PRODUCCIÓN DE UN TEXTO DURANTE EL RODAJE

Ya al tercer día de rodaje quedó claro que al guión le faltaban parlamentos. En la escena "Pelea con la dueña de la pensión" no figuraba ningún diálogo. "Como no paga, la dueña pone a Anita de patitas en la calle." La cámara y la producción ejecutiva esperaban premisas claras. No había tiempo para desarrollar algo así.

Conseguimos a la dueña enseguida. Como escenario podía usarse la habitación de la mujer que se había inscripto en la lista de extras de la ópera de Frankfurt. Para la partida de Anita podía tomarse la puerta exterior de esa misma casa apuntando a la calle. En cuanto al texto, tenía que confiar en mi hermana. Ella debía intentar provocar a la dueña, una mujer mayor. Se suponía que la dueña tenía junto a sí la maleta de Anita, que los espectadores ya conocían de otras escenas y que ahora había tomado como prenda.

Los hombres poseen una experiencia de décadas acerca de las porfiadas peleas entre vecinos. Ahí hay un tesoro lingüístico accesible, que está embalsado. A través de los años, hay pocas oportunidades de expresarse "en una riña abierta". Lo importante no son las palabras sino la excitación.

La protagonista entra en la habitación que la cámara toma con un objetivo de 32 mm. Camina adoptando una actitud defensiva. La dueña, sentada en su escritorio, está haciendo cuentas, se quita los lentes.

Anita: ¿Dónde está mi maleta? ¿Eh? Sé que fue usted quien la tomó. ¿Qué pretendía?

Dueña: Usted puede imaginarse qué pretendía.

Anita: Entrar en una habitación y sacar una maleta. No se puede quitar algo a una persona así nomás.

Dueña: Pero lo hice.

Anita (*simultáneamente*): ¡Pero no se puede!

Dueña: Sí, se puede. Cuando hay algo que recoger.

Anita: Estar sentada como una gallina clueca y controlar todo. En esta casa no se puede hacer nada.

Dueña: No se puede hacer todo. En primer lugar, usted entra directamente sin golpear y eso ya está mal.

Anita: Digo, si a una le quitaron la maleta, no va a llamar a la puerta de la elegante señora y decir: Oh, ¿qué tiene usted...? ¡Qué bonito!

Dueña: La maleta se queda acá.

Anita (*simultáneamente*): ¿Qué pretende?

Dueña: Pretendo recibir quizás un poco más rápido el pago del alquiler atrasado...

Anita: ¿Qué quiere decir alquiler atrasado?

Dueña: Porque usted quizás necesite la maleta.

Anita: No se pase de la raya, hace tres meses le dije que pagaría el alquiler al tercer mes, cuando reciba una letra de cambio.

Dueña: Eso es fantasía suya.

Anita se lanza fuera de la casa mientras la dueña le arroja por la puerta restos de su ropa. Ha tomado la maleta, corre por la calle y se aleja.

Bajo la superficie de la rutina diaria de una ciudad siempre hay dispersos valiosos tesoros. Una película que se mueva por la ciudad puede recogerlos. Para eso se necesita una actriz que tenga en sus oídos la tonalidad de la pelea incesante y en este sentido pueda provocar la reacción de sus interlocutores; en un lenguaje no expresable verbalmente les da permiso para "expresarse sin consideraciones". De haber tenido tiempo, podríamos haber escrito el diálogo. Pero en tal caso no se habrían visto la excitación de la escena, la simultaneidad de los discursos y el solapado ajuste de las oraciones (sin quererlo las contendientes se tienen en cuenta). Si se aumentan o disminuyen los espacios vacíos entre las palabras, el diálogo se cae.

230

—¿Dice que no se trató de una improvisación?

—En absoluto. El texto se vuelve cinematográficamente más preciso cuando ambas partes, creyendo que actúan una escena, en realidad se atienen al acervo de discursos prefabricados a partir de peleas anteriores. No es una escena, es recuerdo.

—¿Y se puede provocar el recuerdo filmándolo?

—No se lo puede ensayar, no se lo puede reconstruir, no se lo puede impostar. Y tampoco resultaría si ambos contrincantes no supieran que la cámara está funcionando.

DIECIOCHO SEGUNDOS DE VENTAJA

Dieciocho segundos antes de que la actriz sufra un colapso real, no escenificado (la tensión del día, la realidad del personaje que interpreta, todo atraviesa sus fibras), el hombre a cargo de la cámara (en todo el mundo no hay mejor ojo que el suyo) "intuye" que algo se ha modificado en las circunstancias de filmación y ajusta el objetivo a un primer plano. La intérprete yace sobre un camastro en la prisión. ¿Cómo pudo saber él que el rostro y el cuerpo serían tomados por un colapso que nadie puede "actuar" a voluntad? Esa es la esencia del cine: saber de antemano, intuir.

Es una suposición totalmente falsa pensar que la creatividad "inventa" algo en el cine; el trabajo cinematográfico más bien consiste en "diferenciar" condiciones reales, normales, de condiciones inusitadas. Por descarte aísla lo esencial. O predice algo y pone el aparato de grabación, como a un cazador, en el lugar correcto, mucho antes que eso suceda.³¹ Y cuando nada ayuda, produce, mediante la reconstrucción, "experiencia no vista".

231

LOS PRODUCTORES EJECUTIVOS

Los productores ejecutivos (cuando produzco siempre tengo tres, con los que también rodé en 1984 en Frankfurt, en la Kaiserstrasse) son las personas que procuran escenarios de rodaje, consiguen a los actores, salvo a los protagonistas, suministran los decorados e intentan organizar el rodaje. En una producción cinematográfica que consideren buena se pueden poner irascibles y ante un problema concreto (por ejemplo, un permiso de rodaje que ha sido

31. Ese mismo operador de la cámara refiere el relato de un indio: un eximio cazador permaneció un día, una noche y otro día, inmóvil como un tronco, irreconocible para su entorno, en el cruce de dos senderos; luego la caza pasó al trote y fue alcanzada por el machete.



Edgard Reitz y Alexander Kluge

negado) representan la autoridad de futuras masas de espectadores que quieren ver la película en cuestión y se pondrán de mal humor ante la inercia mezquina de la realidad concreta.

Una vez, en pleno verano, los productores ejecutivos consiguieron fardos de celuloide que, reducidos a pedacitos, hicieron pasar por nieve con la que caracterizaron algunos metros cuadrados del suelo de Frankfurt como suelo de Stalingrado. Y además cascos de acero, uniformes, restos de huesos, un sótano en uno de los suburbios. Allí, en espacios enarenados nació una escena en la que desde el cerco de Stalingrado se informa que el hambre está llevando al canibalismo. ¿Cómo se comportan los combatientes y los médicos cuando descubren algo así? Un testigo del hecho, que se ha asomado desde el bunker en el que se encontraron los aterradores restos humanos y está intentando orientarse en el paisaje de nieve, es muerto de un disparo en la cabeza por un tirador.

A sólo quince minutos de ese "rodaje invernal", los productores ejecutivos han ido a buscar al aeropuerto a la intérprete principal, Jutta Hoffmann, y la han instalado en un café que ella misma eligió. La genial actriz estudia las líneas del diálogo. Originariamente estaba contratada como agente. Ahora interpretará a una tutora de niños. Conversa con Max, el camarero, que interpretará un papel aún no desarrollado. Filmamos la escena "inmediatamente después de Stalingrado", porque así lo organizó la producción ejecutiva de acuerdo a la agenda de Jutta Hoffmann. El problema de los "empalmes" y de la "coherencia" lo resolveríamos cuando hiciéramos el montaje.

URGENTÍSIMO COMIENZO DE RODAJE

Trabajaba como jefe de creativos en una empresa de publicidad de Frankfurt. Lo amenazaba el despido como a mucho otros en aquellos días a fines de 1969. Las firmas de publicidad llevaban a cabo racionalizaciones. Temía por su existencia.

Había viajado a Ulm. Quería que lo filmaran. Ya que su existencia se desmoronaba, quería al menos manifestarse artísticamente.

Con pedazos de hierro, yeso y arena habíamos fabricado paisajes extraterrestres sobre las largas mesas de mármol pertenecientes al departamento de modelos y esculturas de la Escuela Superior de Diseño. Reflectores, entre ellos minispots con filtros de colores, les transmitían a los extraños planetas la luz de soles lejanos. Una de nuestras especialidades eran los soles gemelos. Edgar Reitz había desarrollado la técnica adecuada, sobre todo para el lento movimiento de esos cuerpos celestes de un horizonte al otro.³² Nosotros agregamos otros métodos: con jeringas hicimos que salieran disparadas a escena llamas de gasolina a modo de "artillería galáctica". Nuestras instalaciones ardieron magníficamente.

32. El trabajo de investigación que llevamos a cabo Reitz, Hörmann y yo en el Instituto de Cinematografía de Ulm se llamó "Simultáneos".

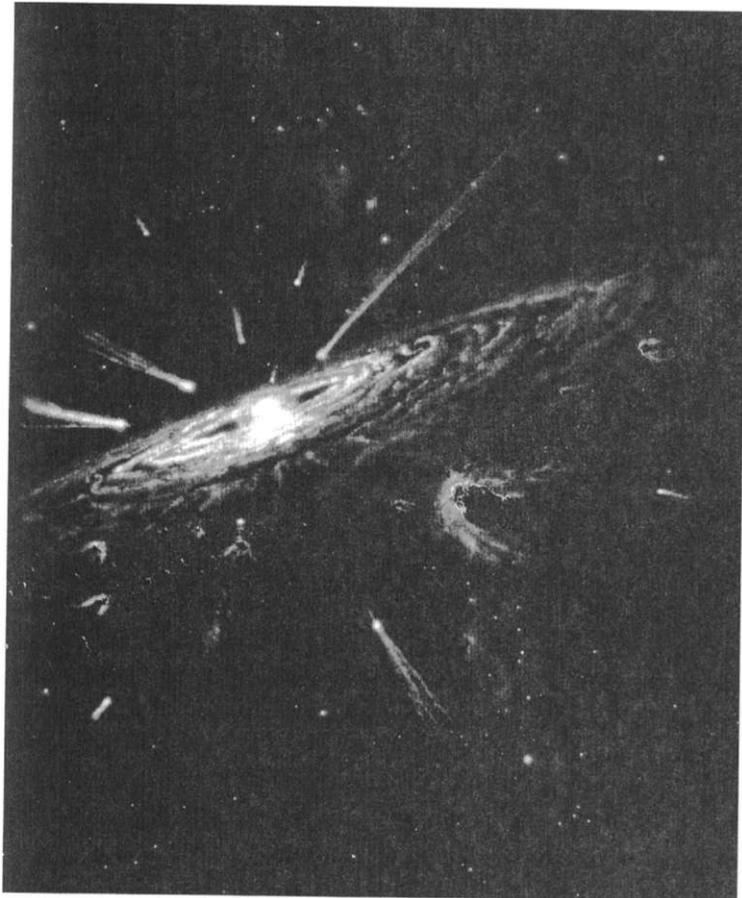
El "inevitable" Alfred Edel se anunció telegráficamente e hizo que lo recogieran en la estación de tren. Se declaró dispuesto a asumir cualquier papel. Lo principal era que el rodaje comenzara ese mismo día. En menos de una hora desarrollamos el personaje de un ex padre de familia y actual piloto espacial. En tal contexto también era importante la representación fílmica del cosmos: ¿cómo se comportan la luz y los colores cuando, por ejemplo, tres soles giran en forma inestable uno alrededor del otro (problema de tres cuerpos)? ¿Cómo imaginar los amaneceres y los atardeceres en un planeta que órbita en dos espirales, alrededor de Sirius y del acompañante de éste, Sirius B? ¿Qué tipo de luz irradiarán las estrellas y otros planetas? Estas preguntas giraban en mi cabeza; además, el extraño mundo del cerco de Stalingrado daba trabajo a mis fantasías.

Era fin de semana. No había ningún Edgar Reitz que nos corrigiera. Contagiados por el miedoso y en consecuencia apresurado Alfred Edel, nosotros mismos, llenos de celo e impaciencia, comenzamos el rodaje. Días después se agregaron en calidad de intérpretes Hark Bohm y su esposa ("almirante espacial").

CURA DE CABALLO

El hábil programador del canal estatal ZDF me quería "educar", nunca perdía la paciencia y consideraba que, en conjunto, yo tenía potencial. El día en que fue emitida mi película *Willi Tobler y el hundimiento de la Sexta Flota* me ordenó cumplir servicio nocturno en la redacción. Esa guardia contestaba las llamadas telefónicas que llegaban a la redacción mientras se emitía una película. Apenas siete minutos después del comienzo del programa, el primer llamado desde una localidad al norte de Hannover. Acto seguido otros seis llamados en espera. No eran llamadas que expresaran satisfacción.

Yo debía dar respuesta a cada uno de los interlocutores bajo la



235

Guerra en el espacio

»

custodia del programador. No era como en las discusiones con los espectadores de cine, que habían pagado su entrada, habían ido hasta la sala, ya habían visto toda la función y ahora, después de esas acciones, tomaban posición en el debate. Esos espectadores no querían desvalorizar su obrar deliberado; estaban dispuestos a escuchar las respuestas de los realizadores. Con tenacidad defendían contra la decepción ese tiempo que habían invertido. Muy diferente era la robusta comunidad que estaba frente a sus televisores y ahora tomaba los teléfonos.

El programador no estaba dispuesto a reducir el efecto didáctico de las llamadas, cuyo curso normal él conocía. Suponía que en un próximo trabajo conjunto yo tendría menos en cuenta mis preferencias artísticas y haría mayor caso a las resistencias que, como un mar agitado, debe atravesar todo canal importante en su travesía.

236

—Tal vez a los que no llamaron algo les gustó.

—No lo creo.

El entonces director de programación del ZDF, un hombre de gran corazón, había aceptado emitir mi trabajo más por una visita personal mía que en virtud de su apreciación de la película (no la había visto, sus colaboradores le habían hecho un informe). El programador, por su parte, se abstuvo de oponer resistencia, entre otras cosas por la curiosidad de ver qué pasaba si se daba esa película en la emisora líder ZDF.

-Usted se acostó con el director del canal, ¿no es cierto?

-No.

—¡La película es una vergüenza!

—¿A qué parte se refiere concretamente?

-A todas. Buenas noches (cuelga).

Quedó demostrado que el método del montaje cinematográ-

(ico, eficaz en el cine, era poco apropiado para la recepción televisiva. Esa noche, después de la cura de caballo, me propuse hacer películas que o solamente se pasaran en los cines o estuvieran tan asentadas en la realidad que no necesitaran montaje. El montaje, pensé, busca hacer visible algo que no se deja encontrar directamente, porque no consiste en objetos visibles. Esto valía por ejemplo para una guerra espacial que se había extendido durante diez años y que yo no había vivido.³³

UN MOMENTO DOCUMENTAL

Un equipo de documentales tiene que actuar sin llamar la atención. Se instala en las circunstancias. Tienen que tener la cámara y el sonido montados antes de que comience el evento. Los asistentes no deben preguntarse por qué la cámara está precisamente donde está. Después de un rato la cámara forma parte del evento y los asistentes sienten un poco de orgullo al ver que de esa manera "se está construyendo una esfera pública", que el evento es suficientemente importante para ser registrado.

237

Estaba anunciado el "elenco estable" del Seminario de Sociología de la Universidad de Frankfurt. Se trataba de una instancia de discusión con militantes políticos. Los que estaban a cargo del seminario, Jürgen Habermas y Alexander Mitscherlich, habían aceptado la confrontación. Se exponían al análisis.

Para una captura adecuada de los acontecimientos, el evento tendría que haberse escenificado. Su transcurso fue previsible, pero no dejó ver nada de los procesos interiores que tenían

33. No me podía sacar ese tema de la cabeza. Por eso escribí *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* [Procesos de aprendizaje con desenlace fatal], de alguna manera la copia en limpio de mis películas de ciencia ficción, editado en *Chronik der Gefühle* [Crónica de los sentimientos], vol. 2, p. 82 y ss. Los films *La gran barrera* y *Willi Tobler y el hundimiento de la sexta flota*, hijos predilectos, los reelaboré siete veces.

lugar en los asistentes. La cámara de 16 mm y el nagra para el sonido fueron instalados a tiempo y en una ubicación relativamente central; los cables, fijados al suelo con cinta adhesiva, no serían causa de tropiezos.

En una "puesta en escena" podría haberse mostrado que allí se rompían lealtades; ayudantes se volvían contra los catedráticos, que también eran jóvenes y partían de los mismos fundamentos de teorías radicales. Entre los militantes de la protesta había distintas fracciones. Algunos de los luchadores estaban en competencia recíproca. La cámara estaba apuntada por casualidad hacia uno de los oradores estudiantiles, que tosió sin interrupción durante siete minutos; no tenía aspecto de estar resfriado. Tosió durante todo el tiempo en que otro orador, Jürgen Krahl, respondía a los catedráticos con elocuencia y sin cederle la palabra a nadie. Por descuido, la cámara quedó encendida y apuntada a esa escena y la capturó en imagen y sonido. Durante la proyección pública de la película, que consistía de cortometrajes como ese (instantáneas), el público logró comprender la escena rápidamente sin necesidad de comentarios adicionales.

238

—¿Por qué se quedó con la cámara apuntada a la persona que tosió, y sólo hubo un contraplano del orador Krahl, a quien se oye todo el tiempo en off?

—No fue a propósito.

—Pero la información está en la duración de la tos. Ahí hay una competición. Es una característica burguesa la de entrar en competencia.

—Como dije, no sucedió intencionalmente. La cámara estaba andando, el nagra no estaba desconectado. En cierto modo fue la cámara la que se interesó por el proceso, no nosotros. Nos dimos cuenta más tarde, y encuadramos al orador. Ese es el contraplano.

—¿Así es que la película nace del corte?

—La mayoría de las veces.

VÍSPERA DEL FUNERAL EN EL CEMENTERIO DORNHALDEN

Llegada la víspera no se sabía con certeza si se permitiría enterrar a los muertos de Stammheim en el cementerio de Dornhalden. Ese día visitamos a los padres de Gudrun Ensslin. Llevamos un equipo de video que hoy ya no existe. Los cassettes ya no se pueden pasar.

La mamá de Ensslin informaba; Volker Schlöndorff hacía las preguntas. La señora Ensslin contó que contra la advertencia de su esposo había expuesto a la niña, a Gudrun, al calor del sol, del astro madre, pocos días después de su nacimiento, más precisamente, antes del bautismo. La niña "había sido bañada por el sol sin estar bautizada". Según la concepción protestante, que ella, la señora Ensslin, no compartía, los niños expuestos desnudos al sol antes de su bautismo corrían el peligro de ser poseídos por Satanás. Pero en realidad era saludable dejar que el sol se acercara al cuerpo. Aunque ahora, a posteriori, ella dudaba de si no le había traído desgracia a la niña. Por otra parte, también dudaba de si esa muerte, teniendo en cuenta la resolución de todas las acciones de su hija, podía ser llamada una "desgracia", pues los seres humanos debían seguir su voluntad, su determinación. Tampoco eso se le iba de la cabeza esa víspera que ni ella ni su marido aún sabían cómo sobrellevar.

Estaba invadida por la tristeza. Estaba harta de la tristeza e intentaba sublevarse. Buscó una salida para los sentimientos. Buscó una coincidencia con la hija que sería enterrada al día siguiente.

No creo, dijo la señora Ensslin, que la llegada a la vejez hubiera hecho de Gudrun una persona con más energía. Para sobrevivir, Gudrun habría debido pasar esos años sin comprometerse ni tomar partido. ¿Por qué esto habría supuesto mayor felicidad? A su vez, ella se cuidaba muy bien (para no discutir con su marido, que había entrado en la habitación y estaba sentado mudo mientras se grababan las palabras de su esposa) de hablar de una "muer-

te feliz". Lidiaba consigo misma, se preguntaba en qué medida ellos, los padres (a menudo actuando por separado, opinando distinto), tenían la culpa del terrible desenlace, pues era terrible. Si hubieran tenido la certeza de que no habían influido para nada (aunque como padres habían ejercido mucha influencia en la edad temprana de la niña), habrían podido sellar la paz con el destino. Por lo visto, esa madre conocía a su hija mucho mejor de lo que simulaba, más aún, su alma se expandió esa víspera, y en ese instante ella sintió como propio mucho de lo que tal vez motivó a su hija.

Entretanto, habíamos usado seis de los cassettes cuadrados, prácticos demonios químicos con los que se podían grabar horas de entrevista. Llevar una "investigación" documental hasta el extremo con absoluta paciencia y sin cortesía era parte del estilo de Schlöndorff. Caía el crepúsculo. No es que mañana nos espere un "día de ejecución", dijo él. Más bien todo ya ha sucedido; el funeral no agrega nada espantoso; en realidad será un consuelo que los tres puedan yacer uno al lado del otro, y los dos en la misma tumba.

Los momentos documentales no son susceptibles de repetición. El día siguiente (o el día anterior) la madre Ensslin no habría informado las cosas de la misma manera. ¿Qué quiere decir informar? Se expresó porque sintió una motivación para hacerlo, porque de ese modo creía entenderse con una hija que se había separado de ella. Dijo que no estaba segura de si como cristiana no debía tomar ella misma las armas contra "las autoridades hipócritas" siendo que los muertos podían ser considerados víctimas de aquellas. Su compañero espiritual, el padre de Gudrun, pareció no aprobar la pregunta. La descartó. ¿Con qué medios defenderse? ¿Con una pistola Mauser contra el ejército de Alemania?

En esa idea había tanto "sentido de la realidad" como "rebelión". Todos los presentes estábamos presos de una turbulencia interior. La mente confusa, porque eran muchas las emociones que se entremezclaban; también algunas que no tenían absolutamente nada que ver con los muertos que serían enterrados al día siguien-

te. Muy poco durante ese atardecer fue político. Es terrible cuando los hijos mueren antes que los padres. Sólo el aparato de grabación y la cinta que deslizaba delante del cabezal eran objetivos, y en ese sentido "racionales". Nunca hicimos pública esa conversación. No sólo por lo íntimo de la situación, también porque todo era desconcierto. Hemos sido formados —Schlöndorff más que yo— para actuar con determinación cuando documentamos, para no tener pudor de poner en marcha la cámara. Aún teníamos a esa madre ante nosotros. No estábamos seguros de qué sería más correcto: si apagar la cámara o no hacer pública la grabación.

SCHLÖNDORFF DURANTE EL RODAJE EN EL CEMENTERIO DORNHALDEN

Schlöndorff no estimaba la captura de "realidades". Prefería impresiones concentradas, es decir, escenificadas. La película cinematográfica, decía él, no se prestaba para el acontecer desordenado, para la casualidad que se mezcla en cada realidad. Y es cierto, la "realidad sin intuición", es decir, sin elección subjetiva, termina por ser arbitraria.

En el cementerio Dornhalden las columnas de los asistentes al funeral se movían por los caminos principales y laterales en seis grandes grupos. A la cabeza de la columna del medio se veían los ataúdes sobre carros tirados por empleados del cementerio. La autoridad policial había apostado su fuerza montada en círculo, distribuida en parejas sobre las lomas que dominaban las tumbas. "El poder del Estado muestra su presencia." Los asistentes al funeral habían ocultado sus rostros con pañuelos: unos, porque eran buscados por actividades subversivas; otros, para comportarse solidariamente y dificultar la identificación a los organismos de seguridad que registraban todos los sucesos con videocámaras y teleobjetivos. El movimiento hacia las tumbas excavadas se produjo en gran silencio. Únicamente se oía el roce de los carros y los

variados pasos sobre el camino. Entonces los ataúdes se colocaron en tarimas arriba de las tumbas. Se escuchó a los oradores. Las primeras voces fueron breves necrológicas. Puños levantados, más duelo que juramentos de venganza.

242 Después que los ataúdes descendieron a las fosas, los asistentes al entierro se dispersaron lentamente. Se retiraron en densos pelotones distantes unos de otros por la calle que conduce, a través de una especie de barranca, del cementerio Dornhalden a Stuttgart. En la barranca: choque de los dolientes con la policía montada, breve pero violenta pelea callejera cuyo ruido el viento hace llegar hasta el cementerio mezclado con el sonido amplificado de rotores de helicóptero. Schlöndorff, excitado, apostado a un lado de la cámara que había dejado al costado de la tumba en la que ahora se meten trabajadores del cementerio para colocar cuidadosamente una capa de tierra sobre los ataúdes. Schlöndorff, documentalista auténtico. Nada puede apartarlo del escenario, nada puede distraerlo de la cámara que registra con avidez e intenta captar la totalidad del suceso. Las nuevas instalaciones del cementerio conocen sólo árboles bajos y arbustos; las hojas, a la luz otoñal, amarillas. ¿Por qué no levantamos campamento?, pregunta el productor, acá ya no pasa nada. Pero no era cierto. Valía la pena seguir el trabajo de los empleados del cementerio. La virtud del film documental es esa paciencia que acompaña a la inercia de las condiciones reales sean cuales fueran. Para Schlöndorff sólo vale ESTO O AQUELLO. O escenificar hasta la última consecuencia o documentar del mismo modo.

OBSERVACIÓN A LO LARGO DE LA VIDA DEL OBJETO

Del realizador y documentalista norteamericano Altryk proviene la concepción de que una observación cinematográfica consecuente debe ir más allá de la vida individual del realizador, de que, como

en una carrera de relevos, cada director debe entregar al siguiente la observación cinematográfica, de modo que las películas correspondan al tiempo de vida del objeto y no al caprichoso recorte que un individuo elige de aquél. Altryk pone como ejemplo la ciudad y la isla de Santo Tomé y Príncipe. Pero también menciona la creciente metrópolis de Shangai, que únicamente podría representarse como algo vivo si se la observara por lo menos a lo largo de sesenta años. Una hermandad de documentalistas retoma así la línea en virtud de la cual se inventó la cámara de filmación y nació la historia del cine.

FILMAR EN NOCHEVIEJA

Franz Josef Strauss nos gustaba como personaje para una película. Nos parecía inconveniente como canciller de Alemania. Pero no fue la convicción política (que podríamos haber expresado mediante el ejercicio de nuestro derecho a voto), sino la oportunidad de otro film colectivo (es decir, la unificación de voluntades) lo que llevó a la realización de la película *El candidato*. Un día decisivo de rodaje fue la Nochevieja. Yo siempre había tenido la intención de filmar una noche de Fin de Año. Esto difícilmente puede concretarse del lado de quienes festejan, pero del lado de quienes trabajan esa noche es posible, pues la noche de festejos se refleja indirectamente en su actividad. El tema me parecía atractivo también visto desde el lado de los objetos, de las calles, de las casas, de la ciudad agitada.

Había comprometido a mis dos equipos de filmación para que trabajaran en Hamburgo. Stefan Aust había aceptado colaborar. Cuanto más se aproximaba la noche de Fin de Año, tanto más nos costaba mantener a los equipos con ánimo de trabajo. Los colaboradores se sentían impelidos a participar en la singularidad de la noche. Querían festejar.

Al final filmé las fachadas de algunos edificios (prometedora luz desde el interior de las casas). Con objetivo infrarrojo tomamos los vapores que navegaban por el Alster. Más que eso no se

consiguió. Sin una disciplina rígida, cuasimilitar, es muy difícil capturar la noche de Fin de Año. De ahí en más, los acontecimientos datados en Nochevieja los filmamos antes o después de esa fecha mediante una adecuada puesta en escena.

UNA TRAMA SECUNDARIA QUE COMO HISTORIA PRINCIPAL HABRIA SIDO UN VERDADERO ÉXITO

Yo había escrito un libro con Oskar Negt sobre la "empresa como esfera no pública". Daba por descontado que por lo general las fábricas no otorgaban permisos para rodar. Tanto más sensacional me pareció entonces que de una gran empresa de Wuppertal recibiéramos un permiso ilimitado de filmación. Queríamos llevar a cabo un largometraje en un entorno que tuviera relevancia social.

244

La central de nuestra producción se había quedado en una oficina de Colonia; desde allí organizaba cada día de rodaje. Allí, lejos de nosotros, que estábamos ocupados con el rodaje, el jefe de producción se enamoró de la asistente, y la encargada de relaciones públicas, del chofer: dos parejas inseparables, que celebraban la película de sus vidas, sin que nosotros mismos, dedicados a la producción, nos diéramos cuenta. Más tarde pensamos si no hubiera sido mejor filmar, en lugar de la película que no tuvo éxito en los cines, ese fogoso affaire por partida doble; dos parejas en los márgenes de un film de crítica social, parejas que a la larga establecen un lazo y, ya separadas, no quieren echar de menos la experiencia de aquellos días.

De sus vivencias personales no se olvidaron, pero pronto borraron de su memoria los excéntricos empeños del director y su equipo; excéntricos porque se buscaba incluir en una película realidades concretas por las que los espectadores de cine no habían preguntado y (según sostienen esas cuatro personas unidas en parejas) no preguntarían nunca. Si hubiéramos filmado la historia de amor de los cuatro colaboradores habríamos realizado, estoy convencido, una película satisfactoria en el plano de las emociones, no sin humor,

no sin seriedad; en segundo plano, como información no enfatizada por así decirlo, habrían podido verse fragmentos de nuestro film socialmente relevante (al fin y al cabo, a partir de él nacieron los *affaires* amorosos). La distancia habría servido al tema.

-¿Los espectadores son severos?

No, tolerantes.

-¿No habrían rechazado como trama secundaria un tema que tiene relevancia social y que se manifiesta en el mundo del trabajo, en la industria?

-Probablemente no.

-Pero no la aceptaron como historia principal.

-Los cines no se llenaron.

-¿Cómo saben los espectadores qué les espera en una película?

-Intuyen lo que se les viene.

-¿La encargada de relaciones públicas, la que después se enamoró, le aconsejó modificar el tema central de la acción?

-Para ese momento ya estaba enamorada.

FILMACIÓN DE UNA ATMÓSFERA DE ADVIENTO

Rodaje exterior en la calle Zeil de Frankfurt durante un sábado de adviento. Unidades policiales han disuelto una manifestación. Regresan del operativo, marchan en dirección a la plaza Hauptwache. El jefe policial ve un nuevo objetivo, despliega sus fuerzas. Los agentes arremeten en todos los frentes con escudos y cachiporras. Por experiencia, nos detenemos (si huyéramos, la cámara se destrozaría). La tropa pasa corriendo a nuestra izquierda y derecha. El objetivo, un grupo de militantes a nuestras espaldas, se ha dispersado hace rato. Con la adrenalina de esta escena aún en nuestros cuerpos, vemos cómo refuerzos policiales penetran en la tienda que da a la plaza. Subimos por la escalera mecánica hasta la sección de juguetes. Allí todavía no hay policías. Comenzamos

a preguntarle al jefe de la sección de juguetes por la muñeca parlante y cantante que, favorecida por él, ese día está en oferta especial. El vendedor hace que la muñeca camine y cante.

Nos interrumpe la brusca entrada de un grupo estudiantil. Protesta en esa sección contra la oferta de juguetes bélicos, que está instalada a treinta metros de nosotros. Arrancan de los estantes armas de juguetes e imitaciones de tanques y arrojan las onerosas piezas en los corredores. Desde la planta baja viene por las escaleras un centenar de policías. Acometen contra los "perturbadores".

Como han visto nuestra cámara, los funcionarios policiales intentan volver sus rostros. El grupo de "perturbadores" ve la posibilidad de "teatro". Un detenido comienza a lanzar gritos espantosos, lo llevan a un ascensor al lado de las escaleras. O de verdad lo están "agarrando con fuerza" o él se manifiesta como si lo maltrataran. Para la cámara y sobre todo el sonido, que en esa situación ya no admite ajuste alguno, es igual. Entretanto el centro de la escena pasa a ser la mirada de nuestra intérprete principal Hannelore Hoger, que ha seguido lo ocurrido y ahora aparece como "ojo de la esfera pública". No importa lo que pase, ella lo divisa y lo interpreta. La puerta del elevador se cierra con un fuerte estallido detrás del detenido a quien intentamos liberar acercando la cámara (esperamos que los agentes lo dejen ir para "enervarnos"). Se presenta el gerente de la tienda, que busca darle una interpretación a lo sucedido. Según nos confiesa más tarde informalmente, quiere evitar que los "perturbadores" regresen el sábado siguiente, dada la derrota que les han infligido las fuerzas del orden; nos toma por reporteros de actualidad que podrían hacer que el incidente en curso se prolongue. Por eso quería que se mostrara una diferencia entre las intenciones de la tienda y las del poder reglamentario. Habla exaltado.

246

—Esto no fue *motivado* por la dirección de nuestra tienda.

—¿Por quién sino?

—Les digo que no. Nosotros no solicitamos el operativo policial.

Por el contrario, nos pronunciamos en su contra.

-¿Le prohibieron la entrada a la policía?

-En cierto sentido le prohibimos la entrada.

Esto es dicho a la cámara y a los clientes, que se habían reunido alrededor de la escalera mecánica, desde donde habla el gerente. Se trata, dice él, de evitar una desgracia futura. Da la indicación de quitar los juguetes bélicos y acumularlos en el depósito. Más tarde averiguamos que los volvieron a exponer, con excepción de algunos "objetos provocativos". En adviento lo importante es el éxito de ventas que decidirá sobre el balance anual. La dirección de la tienda, dice el gerente, está en contra tanto de los "perturbadores" como de la policía, está en contra de cualquier clase de guerra y de representación bélica, también contra aquella que adopta la forma de un juguete, pero por otra parte quiere satisfacer ampliamente las necesidades de los clientes, en la medida en que niños o padres exigen juguetes bélicos. El hombre está desesperado. Además no ha sido capacitado para situaciones como esa. Uno, dice él, debería poder asistir a cursos que lo preparen para esto. Pero sobre todo, uno debería recibir indicaciones de la junta directiva de la tienda.

247

TIENDA DE DELICATESSEN PLÖGER COMO OBJETIVO SUSTITUTO DE UNA MANIFESTACIÓN

Los "perturbadores estudiantiles" se han desplazado de la Galería Kaufhof a la zona peatonal Fressgass. Han apedreado los vidrios de la tienda de delicatessen Plöger. Carros de asalto avanzan hasta el lugar del hecho. Con las cámaras llegamos tarde. No nos queda más que interrogar sobre el suceso a la excitada vendedora. La indignación en la voz de esa especialista es más fuerte de lo que podrían serlo las imágenes del hecho. Ahora también la tropa policial se ha ido en sus vehículos rumbo a nuevos operativos.

EXTINCIÓN DE CONQUISTAS BURGUESAS

La comunicación entre el centro comercial, la city de Frankfurt, y las lujosas viviendas de Westend estuvo asegurada durante más de cien años a través de la peatonal FRESSGASS. Allí uno se entretenía por un rato o hacía las compras para la noche. Por ella la ciudad siempre se extendía como un cuerpo animado. Ni siquiera la destrucción masiva de los bombardeos pudo descuartizar ese cuerpo. La única tienda de delicatessen que puede tomarse en serio en esa hilera de casas se llama Plöger.

—¿Por qué los ciudadanos de Frankfurt no defienden sus conquistas? Unos compraban en Plöger (quizás la minoría), y a otros les gustaba detenerse a mirar las mercaderías de lujo en las vitrinas de esa tienda (la mayoría).

248

—¿Usted quiere decir que si los ciudadanos hubieran sabido que Plöger ahora, en 2006, debía cerrar, habrían comprado más antes?

—No lo creo. Pero quizás todos hubieran donado un euro por mes. Se podría haber recorrido la FRESSGASS con alcancías, como antes para la olla popular y la colecta invernal del Nacionalsocialismo. Entonces se lo hacía por objetivos peores que la conservación de una metrópolis.

—Seguro habría sido de ayuda.

—Y conforme a las leyes del libre mercado que, sabemos, tienen que ver con dignidad, variedad y deseos, no solamente con ahorro.

—Los ciudadanos habrían necesitado una señal de advertencia.

—¿Cuál podría haber sido?

—Lo cierto es que, según enseña la experiencia, por sí solos no reaccionan a tiempo. De repente Plöger ya no está.

—Y las conquistas se extinguen.

—¿Sin que nadie las filme?

—Sin que nadie las filme.

UN TALENTO NATURAL

Entre las peculiaridades de un camarero de Nuremberg se contaba la de aparentar que era aristócrata. No era que él mismo afirmara provenir de la nobleza, pero con su rostro ("aristocratísimo") insinuaba el dominio de determinadas costumbres, y mediante cortesías conseguía que los clientes le preguntaran de dónde era y de quién descendía. A esto se sumaba que al principio no aceptaba propinas. Así que no era raro que los clientes iniciaran una charla con él, incluso sobre su derrotero personal. La mayoría de las veces la conversación concluía con la pregunta de cómo había caído él en esa relación de dependencia propia de un sirviente. Al final el camarero sí tomaba el presente en efectivo.

Le pedimos permiso para filmarlo. Con una expresión que de hecho producía un efecto de "distinción", "nobleza", miró al objetivo de la cámara, un macro Kilar de 90 mm. También se mostró dispuesto a colocarse un monóculo que tenía consigo. Pero tan improvisadamente como lo filmamos, no pudo aprisionarlo delante del ojo. Lamentablemente —nos comunicó—, su órbita ocular tenía una forma que no soportaba el monóculo, al menos no lograba retenerlo. Cuando se lo ponía, debía sujetarlo con pegamento a la nariz y a la órbita ocular. El camarero intentó varias veces sostener el monóculo en el ojo; una y otra vez se le cayó en la mano. La sonrisa con que intentó disculparse por su fracaso fue efectivamente "aristocrática".

249

¿POR QUÉ EN EL CINE UNO SE OCUPA DE PROBLEMAS CON LOS QUE NO SE QUIERE ENCONTRAR?

Hay experiencias que conmueven los sentidos y el corazón, pero que luego, despojadas de su base histórica, difícilmente son transmisibles en el cine con una forma actual y que atienda al interés

del espectador. Entre esas experiencias se cuenta hoy la crisis de los misiles de 1981 a 1984.

En aquel entonces nos habíamos esforzado por filmarla. ¿Para qué? El público de cine, en su mayoría, no nos lo exigía, tampoco en aquella época.

Por esos años yo tenía un miedo físico. Dicho con sinceridad: no creía en un ataque contra Alemania con bombas de neutrones, tampoco en la completa destrucción de la cuenca del Fulda, es decir, de la zona central de Alemania donde, en caso de una Tercera Guerra Mundial, impactarían los misiles de ambos lados. Conocía dentro de mí una defensa contra la idea de que errores provocados por los expertos de ambas potencias bélicas (por así decirlo, los sumos sacerdotes del arsenal de misiles y armas nucleares) podrían desencadenar una nueva guerra mundial. Esto no encendía mis fantasías, porque la imagen no me gustaba. Pero en esos días sí estaba minada mi creencia de que, como si hubiera una vida eterna, con seguridad me despertaría a la mañana siguiente después de dormirme por la noche. En 1979 había muerto mi padre. En 1981 murió mi madre. Los dos, en mayo. Jamás hubiera tenido por posibles tales "señales". Nunca hubiera pensado que esas dos personas eran mortales. En fin, tenía miedo.

De acuerdo a la experiencia cinematográfica, esa situación habría implicado que yo alojara mi próxima película en las antípodas de tales miedos. O un film sobre los éxitos de los BIOCOSMISTAS durante la revolución rusa, que por poco logran producir en sus laboratorios la vida eterna. O un film sin el "imperativo de sentido", una película que habría correspondido a los irreales azules del cielo.

Como fuera, aún me quedaba una chispa de conciencia y me esforcé por orientar mi imaginación a los posibles escenarios de exterminio que resultaban de los en el fondo inciertos proyectos estratégicos estatales de los Estados Unidos, de la Unión Soviética, también de los mandos de la República Federal de Alemania. A tan poco tiempo de la marcha de las tropas soviéticas contra Afganistán, ¿se diferenciaban esos proyectos de los MODELOS DE PENSAMIENTO vigentes

desde 1912 hasta 1914? Una parte de mi imaginación, de mis emociones, avanzaba veloz escoltando esas reflexiones del intelecto. Otra parte de mis sentimientos buscaba escondites y túneles para defenderse de esa misma actividad del intelecto. ¿Pero adonde huir?

Ninguna de mis personas de confianza, cuyas indicaciones sigo consciente e inconscientemente: mi hermana, mi madre, Hellmut Becker, Theodor W. Adorno, Edgar Reitz (y otros veintisiete en los que confío) ni los autores que ejercen influencia sobre mí, desde Ovidio a Montaigne, me encargaron seguir la crisis de los misiles. Esa fue la base de la producción conjunta de *La guerra y la paz*. Participamos Volker Schlöndorff, Heinrich Böll, Stefan Aust, yo y otros. En esa ocasión buscamos una forma común del "cine político".

UN GRAN CINE DESAPARECIDO COMO DESPUÉS DE UN ABORTO

251

El complejo de la nueva estación, que une los trenes rápidos interurbanos con la gran ciudad que estos ya no pueden tocar directamente, estaba rodeado de grandes instalaciones. En esa infraestructura había, además de complejos comerciales y hoteleros, un Cinelux. Sin embargo, el inmueble del Cinelux pronto cambió de uso y fue asignado a la gran tienda Kaufhof. No había sido posible darle vida como centro de cine. Incluso si se le hubiera pagado algo a la gente, no habrían tenido tiempo para una vivencia cinematográfica de noventa minutos. No en el tiempo concentrado que determinaba la vida de ese centro de transporte. El cartel de neón *Cinelux* todavía está sobre el techo del edificio y funciona por las noches.

¡NUEVAS OPORTUNIDADES PARA EL CINE!

Resultado de un sondeo de opinión hecho por un instituto líder en el estudio de los medios. La investigación se efectuó con mo-

tivo de nuevas ofertas en DVD, televisión por cable, televisión satelital y digital, y sistemas online:

El tres por ciento de los grupos consultados se abonaría a un canal pago como Kinowelt-TV.³⁴ Si bien no verían todas las películas, porque son demasiadas, les gustaría contar con ellas. Preferirían la misma oferta sobre la base del *pay-per-view*. El dos por ciento asiste regularmente al cine y afirma no necesitar ninguna otra oferta. El treinta y seis por ciento no estaba en ningún caso dispuesto a pagar por las películas; de ellos el sesenta y nueve por ciento tampoco miraría la película aunque fuera gratis. El cuarenta y tres por ciento no vería nunca películas de noventa minutos, pero estaba dispuesto a mirar films de hasta ocho (suponiendo que ese tiempo alcanzara para entender un argumento); pero para eso no se trasladarían ni pagarían impuestos. El seis por ciento no tiene opinión formada.

Sorprendente y valorable positivamente, dice la comunicación del instituto, es el alto grado de determinación de los encuestados. Todos los grupos tendrían una postura unívoca respecto de las películas y el cine. Es de resaltar que los conceptos película y cine son conocidos en un cien por ciento.

—¿En otros países no es así?

—En más de un país no es así.

POLIMORFISMO DE LA EVOLUCIÓN

Se había propuesto darle un enfoque positivo a las jornadas. ¿Pero en qué consistiría? La tendencia a las superproducciones, que son las únicas películas que merecían inversión en publicidad, la eliminación de los cineclubes, la crisis de los cines Multiplex, la reticencia de los consorcios televisivos privados de comprar pelícu-

34. Canal alemán de televisión por cable dedicado exclusivamente a largometrajes, en su mayoría estadounidenses y europeos. [N. del T.]

las dando prioridad a las series, y en igual medida el sistema heredado de distribución ciega y en bloque... Todo arrojaba una oscura sombra sobre el futuro del cine y sobre la evolución de su historia en el siglo XXI.

—Hasta ahora siempre ha surgido un "nuevo cine", incluso de las situaciones más desesperadas.

-¿"Hasta ahora" quiere decir en India o China?

-A lo mejor en China.

-¿Y en África?

-También.

-¿Y en Latinoamérica?

-No se sabe. ¿Cómo va a saber usted todo lo que se desarrollará en Cuba? Tal vez hace tiempo que en San Pablo se han producido novedosos melodramas cinematográficos que iniciarán su marcha triunfal por el mundo.

—¿En los cines o en la televisión?

-No está dicho que la evolución de la historia del cine deba continuar en celuloide. El celuloide implica laboratorios, grandes proyectores. La evolución puede tener lugar en alguna forma de registro digital.

—En Java recientemente la historia del cine continuó por medio de storyboards, ya que era imposible pagar los rodajes. Esa continuación de la historia del cine tiene el aspecto de un aluvión de fotonovelas. Los bosquejos son un éxito enorme, y su difusión llegó hasta Chicago.

¡Qué esperanzado era el punto de partida de Rossellini y sus compañeros aún durante el fascismo y después de acabado este! ¡La irrupción de la *nouvelle vague* y del *New American Cinema*, que inseparable de la gran ciudad y de aquella ola de cineclubes nuevos! La promoción del cine —afirmó uno de los participantes de la jornada— se extendía como una mortaja sobre los restos del cine independiente y de los cineclubes.

- Habría que compartir los recursos de promoción y exportar una parte al otro lado del océano. Así comenzó la historia del cine desde Europa: exportación de aparatos y recursos financieros, para que luego surgiera una demanda de películas europeas. Desde allí, desde tierras lejanas donde recursos escasos producían algo, podría migrar a las metrópolis un "retorno de la historia del cine". En cuanto público (de curiosos y de ávidos), las metrópolis de Europa aún servirían para algo.
- Esa era una propuesta de Fassbinder.
- ¿Y por qué no se puso en práctica?
- Va en contra de las normas de la promoción.
- ¿Se puede volver a desarrollar la historia del cine con normas?
- No lo creo.

En el plenario de las jornadas quedaron dudas profundas. Estaban referidas al esquema de acción de noventa minutos, cuando ya se había medido que la atención de espectadores en Internet es de ocho minutos por oferta. Habría que producir noticias y melodramas que tuvieran un ritmo de cinco a ocho minutos, dijeron algunos participantes. Así estarán en ventaja respecto a las series. ¿Por qué las series no son cine? También ellas podrían, aunque no fuera probable, ser la forma de una "continuación de la historia del cine con otros medios".

Como fuera, la mayoría de los oradores opinaba que el transporte de copias de 35 mm era demasiado costoso. No se las podía mover sin vehículo. También fue criticada por engorrosa la separación entre banda sonora y negativo expuesto.

- ¿Es decir que usted considera la película para cine una cosa anticuada?
- Contra mis preferencias.

De todos modos, ninguno de los presentes podía excluir la posibilidad de que en ámbitos no controlados de algún departamento de cine de la New York City University, precisamente mientras en las jornadas se elevaban quejas y cantos de despedida, ya estu-

viera teniendo lugar una revolución fílmica. Esta necesitaría siempre las "tres máquinas que constituyen el cine"; a lo sumo podría prescindir de la máquina número dos.

-¿Y qué quiere decir con esto?

-Que así como nadie planificó la invención del cine, el "nuevo cine", tenga el aspecto que tenga, surgirá sin que nadie lo planifique.

-¿Surgirá por descuido?

-Como tantas cosas buenas.

LA RENOVACIÓN DE LA HISTORIA DEL CINE DESDE TASKENT

-¿Usted dice que por poco la historia del cine se renovó desde Taskent?

-Por un pelo.

-¿Qué hizo que usted y su grupo fracasaran?

-Un inversor, nosotros le decimos el "oligarca".

-¿Cómo pudo detenerlo un oligarca? ¿No es una excusa para justificar que su proyecto no tuvo éxito?

-Es imposible saber si finalmente no hubiéramos tenido éxito, si sólo contamos con un año. El oligarca por sí solo no habría sido peligroso para nosotros. Peligroso fue el apoyo que tuvo de la milicia y los ministerios.

-Se dice que la sala de cine que usted posee, diseñada para un público de cinco mil almas, era demasiado grande para poder renovar allí la historia del cine.

-Es cierto. Sin importar lo que proyectáramos, en el mejor de los casos teníamos trece espectadores, no cinco mil.

-¿Tal vez porque en esa época de cambio que vivía su república las personas estaban demasiado agitadas para concentrarse en el cine?

-Para ellos lo que nosotros hacíamos, la sala, el Palacio de la Cultura, nada de eso era cine.

El Festival Internacional de Cine de Taskent se había dedicado durante años a películas de Africa, Asia y Latinoamérica. La mayoría de las repúblicas soviéticas tenían festivales por el estilo. El del verano de 1991 en Taskent todavía fue un éxito. La gran sala del Palacio de la Cultura, diseñada, como ya se mencionó, para cinco mil espectadores, con alfombras rojas y sillería ornada de oro, iluminada por candelabros gigantescos, estaba ocupada en toda su capacidad por invitados y grupos de gente llevada especialmente. Los altoparlantes y proyectores funcionaron de modo impecable. Ya el momento en que las luces de la sala, reguladas en forma centralizada mediante un dimmer, se fueron extinguiendo con un lento movimiento desde la "claridad extrema" a la "oscuridad total" fue una muestra de gran arte cinematográfico. Debíamos agradecer esos efectos a los expertos de Moscú.

Ahora la central estaba aislada de nosotros. Los funcionarios y organizadores del festival de Taskent, todos rusos, habían preferido retornar a su tierra central antes que los expulsaran de nuestra República de Uzbekistán. Nos traspasaron la documentación y las instalaciones del festival, incluido el Palacio de la Cultura, a nosotros, representantes locales de la organización juvenil Komsomol, que poseía un grupo de cine.

Fuimos conscientes de la responsabilidad. Al principio buscamos llenar la gran sala mediante proyecciones. Pasamos *La guerra y la paz* de Bondarchuk, y todo lo que de los depósitos centrales del imperio había quedado en nuestros estudios, también rarezas de China, Japón y Latinoamérica. Nada resultó atractivo para el público local. Y eso que sólo exigíamos por la entrada apenas cincuenta centavos (convertido a la moneda europea). Nos retiramos a las piezas laterales del Palacio de la Cultura. Fundamos sedes de producción. Aprovechando la exuberante instalación eléctrica que nos rodeaba cual firmamento levantamos en la gran sala una tienda perteneciente a los bomberos (originalmente fabricada por las autoridades como hospital militar de emergencia): con esa limitación espacial nos resultó posible retomar los lazos con los grupos

destinatarios del festival en Asia, África y Latinoamérica. Además, seguíamos conectados con la red pública de comunicación del imperio, que funcionaba por inercia (no debíamos pagar las llamadas ni la electricidad). Nuestra idea era distribuir por el mundo las ricas reservas en aparatos técnicos que estaban almacenadas en el estudio de Taskent y nos habían sido traspasadas junto con el Palacio de la Cultura. Pensábamos estimular de ese modo producciones cinematográficas autónomas en todas partes. Por nuestra parte, filmamos como locos películas vernáculas que, junto a la "película mundial" que planeábamos, instaurarían la posibilidad de crecer hasta el cine de cinco mil espectadores.

-Y ese proyecto de gran escala, ¿por qué fracasó?

-Estábamos ocupados con las reparaciones del enorme edificio para volver a tener agua en el sistema de calefacción y poder calentarnos en invierno cuando comprobamos que todo eso ya no nos pertenecía, que todas las construcciones formaban parte del terreno sobre el que tenía derecho el nuevo propietario.

257

-Pero eso era ilegal. En los últimos momentos del imperio les habían transferido a ustedes de modo perfectamente legal el Palacio de la Cultura y todos los aparatos e instalaciones técnicas que se encontraran allí.

-Sí. Y podríamos haber tenido abogados.

-¿Y por qué no los usaron?

-No se puede renovar la historia del cine y al mismo tiempo entrar en un litigio con la CONSPIRACION DEL NUEVO CAPITAL.

-Podrían haber instalado la tienda de bomberos al lado del Palacio de la Cultura y proseguir con el proyecto desde allí.

-Psicológicamente no era posible. Había que tener a la vista la sala para cinco mil almas del Palacio de la Cultura, si se quería demostrar que la historia del cine, reanimados sus comienzos, crecería hasta alcanzar ese tamaño.

-¿El grupo se perdió sin esa perspectiva?

-Se perdió irremediabilmente.

LA LINEA DE UNIÓN A ORILLAS DEL AMUR

Junto al río Amur, esa zona de frontera de la cual nacerá alguna vez (según afirma el sociólogo Fred Fuller) una nueva y poderosa civilización, hay algunos recintos que se pueden aprovechar como cines: casas de la cultura, centros de conferencias; sin embargo, no son usados para proyecciones públicas.

Esta zona industrializada (en la margen derecha del río, China; en la izquierda, Rusia) constituye una de esas líneas de unión de extremos tan opuestos que, siempre según Fred Fuller, engendrarán mutaciones sociales. De un lado, en un área estrecha, viven y trabajan doscientos millones de chinos. Del otro, en el vasto paisaje siberiano interrumpido sólo por algunos pocos centros industriales, ocho millones de rusos se afanan por igualar a la competencia china. Aquí no hay una CLÁSICA ESFERA PÚBLICA. Los "luchadores del progreso" están conectados a la red mundial y ésta consiente el automatismo. No es completamente imposible que ellos inventen medios nuevos.

258

FILMAR EN ÁFRICA

Una productora de Lagos con doscientas subsidiarias se dedica a filmar películas populares que nunca llegan a los cines y que se distribuyen en África como DVDs. Seiscientas nuevas producciones por semana ¿Es esto un nuevo florecimiento del cine? Las tramas son consistentes.

—¿De qué tratan, por ejemplo?

-En una de esas películas tres mujeres van a Europa para trabajar como prostitutas. Antes de eso se aseguran "suerte" visitando a un médico brujo. Sin embargo, en Europa no les va bien. El médico brujo que las atendió ha emigrado a Nueva York. Ellas averiguan que, para que la magia tenga efecto, falta el sacrificio de un recién nacido.

-¿Las mujeres viajan a Nueva York?

-Exactamente eso es lo que pasa en la película. Obligan al hechicero a casarse con una de ellas y a sacrificar al niño que nace más tarde. A partir de ahí aguardan la suerte necesaria en su segunda expedición al centro de Europa.

-¿Hay algún tipo de censura?

-La censura no llega a los DVDs.

-¿La crítica ayuda en la distribución de los productos?

-No hay crítica.

-¿Hay reflujo de información acerca de cómo reciben el producto los consumidores?

-Sí, el reflujo de dinero.

-¿Y este dice que el perfil de los productos corresponde a las necesidades?

-Así es.

COMIENZO DE UNA NUEVA ÉPOCA

259

Al atardecer filmó con su cámara DV a una rana que, entre la confusión de hierbas y escombros, estaba migrando de un charco que amenazaba con secarse a otro que poseía bastante agua. Después subió el video a Internet con música de Frank Zappa y le puso de título *Agua de la vida*. Recibió doce visitas, entre ellas una de una provincia del noreste de China. Desde ese día sintió motivos suficientes para mirar qué ofrecían los otros en la red mundial. Él, por su parte, renovaba sus contenidos constantemente. Se sorprendió con algunas ofertas ajenas. Todo aquello se basaba en "hacerlo uno mismo". Tuvo la impresión de que comenzaba una nueva época.

UNA RELACIÓN VITAL CON EL TRABAJO

Apenas iniciada la discusión que lo había demorado y que había retrasado la función nocturna, el operador Sigrist ya tenía forma-

da su opinión: los espectadores que tomaban la palabra no hablaban para comunicar algo sino para quedar bien delante del invitado famoso, que a su vez hablaba o respondía para ganarse la aprobación de los espectadores. Al operador Sigrist esto le pareció tan superfluo como "esperar la aurora". Conocía a un maestro que se levantaba voluntariamente a las tres de la mañana "para experimentar la aurora". Esto debía ayudar a que los alumnos, que de la palabra "aurora" (aparecida en un verso) solamente tenían una noción general, se enfrentaran a conocimientos concretos. Nada en el mundo podría haberlos obligado a despertarse a las tres de la mañana en verano para estudiar las condiciones de luz antes de la salida del sol. No eran curiosos. Así que el maestro lo hacía en lugar de ellos. Ahora bien, era imposible llevar la aurora observada hasta donde estaban los alumnos. A las ocho de la mañana ya se había disipado. Quedaban las palabras de su relato, que no significaban nada para los alumnos medio dormidos, desinteresados. De todos modos, reconociendo los esfuerzos de su maestro abrían los ojos como platos y se afanaban por quedar bien ante él, así como él había quedado bien levantándose ejemplarmente temprano.

El operador Sigrist, en cambio, sí sabía cómo era la aurora, y esto por una película australiana que transcurría en Sudáfrica. El sol salía allí a eso de las 4.30hs., se elevaba imponente desde las regiones marítimas de Asia, desde la India, por sobre las cimas rocosas de la costa. Mirando hacia allí, es decir dándole la espalda al oeste, estaban sentadas en sillas de cafetería³⁵ dos personas injustamente condenadas a muerte. El comando de ejecución había pedido prestadas las sillas. El pelotón formado en el este disparó y derribó a los detenidos con sillas y todo. Ahora bien, la película tenía rayones. Había sido enviada al cine por error. El operador podía regenerarla, y tenía tiempo para hacerlo. También era capaz de trabajar los rayones que había en la superficie de película sin

35. Las sillas las había tomado prestadas el pelotón de fusilamiento.

emulsión y fabricar a partir de una copia rayada un amanecer de las 4.30hs. insuperable y libre de rayones. Pero no quiso. Sólo lo habría hecho si le hubieran permitido pasar en la pantalla únicamente ese amanecer impecable. Pero esto habría sido una violación al orden de picoteo, según el cual la copia debía ser exhibida primero en un teatro de categoría **A** antes de estar disponible para esa sala, que pertenecía a la categoría **B**.³⁶

El operador lamentó la duración del debate que mantenía bloqueada la sala. En absoluto se trataba de cosas manifiestas como "amanecer" o "rayones" No podía hacer nada sino esperar ocioso. El debate se hacía a sus expensas, pues se acostaría unos cuarenta y cinco minutos más tarde. El operador habría visto justificado tal gasto de energía sólo en caso de la proyección de una película enteramente libre de rayones. Sigríst tenía fama de demasiado detallista en cuanto a la calidad de películas. No debían presentar pegaduras ni marcas en la superficie. Como esas copias impecables prácticamente no existían, abominaba el contenido de las películas y la arraigada costumbre de debatir para avalarlo o castigarlo. Consciente de que una máquina del tiempo como la película no podía recuperar los minutos perdidos en un debate (como un conductor de locomotora el retraso), se vengó del disgusto que sentía por los diferentes usos no tradicionales de la sala y omitió en la función nocturna los "actos" cuatro y cinco³⁷ de la película policial. En realidad, el argumento dio un salto que, para el sentir de Sigríst, mejoraba significativamente la película. Le hubiera gustado que siempre le encargaran mejorar las películas de ese modo, aunque tenía claro que para eso habría tenido que hacer cortes en ellas. No siempre la cosa funcionaba quitando actos enteros. Pero

261

36. Desde los años treinta los cines están divididos en categorías. Una película debe "ser exhibida primero" en los de categoría mayor, antes que el distribuidor esté autorizado a alquilarla a los de menor rango.

37. Un largometraje consta por lo general de diez rollos, que son unidos en cinco actos de dos rollos cada uno.

con los cortes venían las pegaduras que a su vez provocaban retumbos aun cuando retocara cuidadosamente la cinta sonora con tinta china. No estaba dispuesto a admitir deficiencias en la copia a cambio de un contenido más o menos bello. Al fin y al cabo, juzgaba él, los contenidos eran arbitrarios; pero la copia era la calle sobre la que se movían todos los contenidos, intercambiables o no. No estaba dispuesto a ceder en esa cuestión radical, tampoco a perder el sueño por algo relativo (= semibueno).

Finalizada la proyección, tomó su bolso. Antes rebobinó la copia de la película nocturna y la dejó lista para cuando vinieran a retirarla. Le extrañaba que las copias no necesitaran alimento.

NOTAS Y REFERENCIAS

CAPÍTULO 1: UNA LUZ QUE TRAQUETEA FUERTE

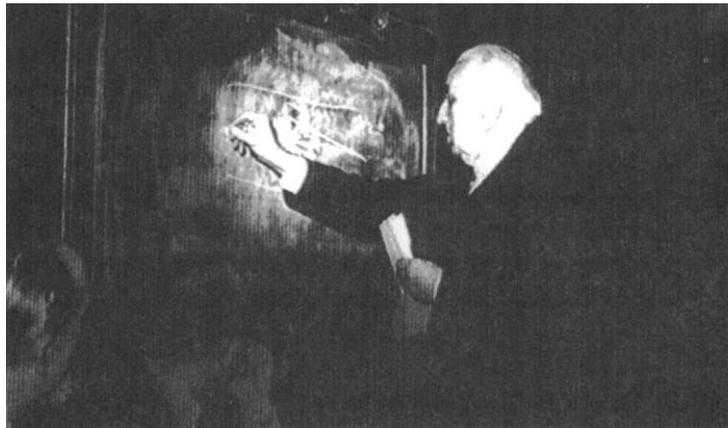
263

- p. 28 Ningún instante fue igual al otro: rodaje en los estudios CCC de *El tigre de Esnapur* de Fritz Lang. Ver también "Representación de la desnudez en cuerpo y rostro", p. 105.
- p. 29 El sol ilumina la fachada de un edificio que queda sobreexpuesta: primera toma de la película *El poder de los sentimientos* (1982).
- p. 31 La luz no miente. Yo decido qué pongo delante del devorador de luz, delante de mi Debrrie: Franz Weihmayr fue director de fotografía de los estudios UFA a comienzos de los años treinta. Hombre de confianza de grandes estrellas entre las que se contaba Zarah Leander, a la que se refiere la historia. Más tarde, en 1962, dio clases en el Instituto de Cinematografía de Ulm. Su concepción básica: la cámara no puede mentir,
- p. 32 El matrimonio, que llevaba este cine con entusiasmo, libraba su guerra utilizando un material limitado: tanto

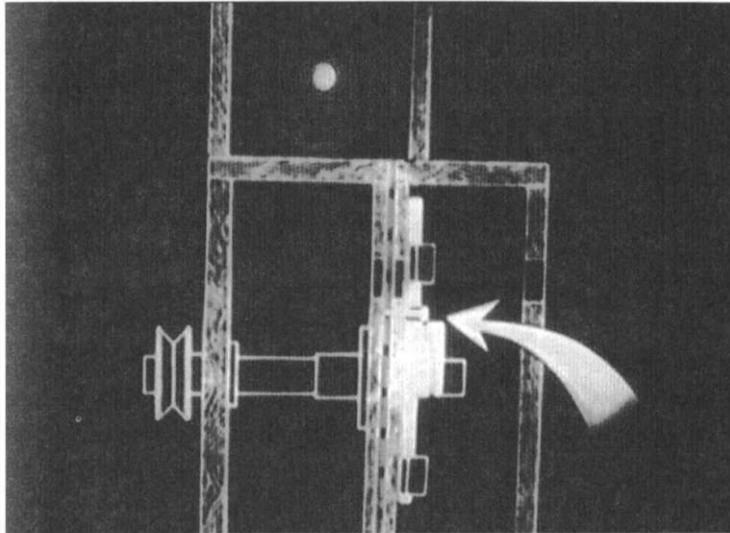
en el plano temático como en el de las emociones resultaba imposible establecer una relación entre *Piratas del Caribe*, los dos melodramas indios y la película de Chen Kaige. Ahora bien, los espectadores que asistían cada tarde a ese "cine en la emergencia" se sentían momentáneamente seguros mientras los proyectores traqueteaban. Esto correspondía a un sentimiento potente, y en este aspecto sí se trataba de un "cineclub".

- p. 38 **Resultó imposible esa jornada, es decir, antes de las 17hs., desarrollar en el Parlamento un proyecto adecuado para la rápida construcción de una esfera pública cinematográfica:** sobre el concepto de esfera pública Oskar Negt/Alexander Kluge, "Öffentlichkeit und Erfahrung", en *Der unterschätzte Mensch*, vol. I, p. 333 y ss., Frankfurt am Main, 2001; sobre la esfera pública del cine: *Utopie Film*, Instituto de Cinematografía de Ulm, Frankfurt am Main, 1983.
- p. 40 **El aparato fotográfico [...] era una cámara y a la vez un proyector:**

264

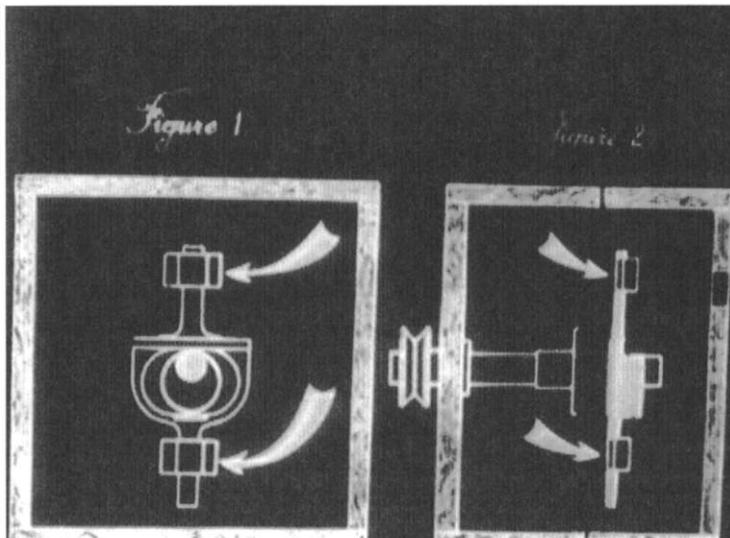


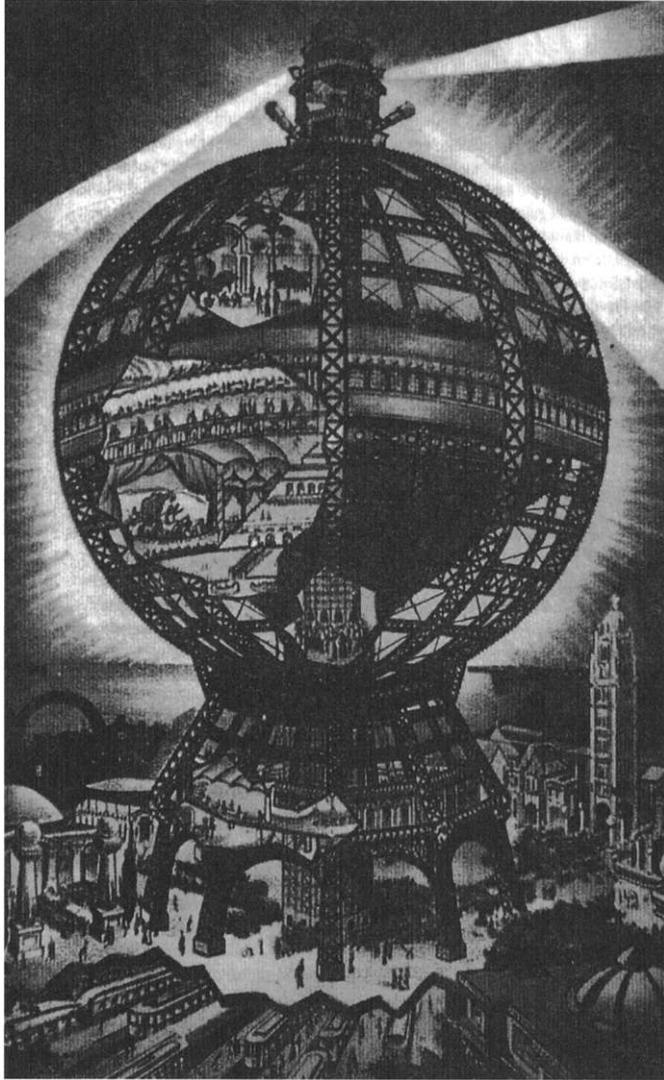
Auguste Lumière explica su invento en la pizarra.



La patente de los hermanos Lumière. En la imagen puede verse el mecanismo que permite que la película perforada se desplace delante del objetivo.

265





Escena originaria de un cine gigantesco: la Globe Tower en Coney Island. El edificio de fantasía sería demolido al poco tiempo y reemplazado por otra construcción fantástica. En Rem Koolhaas, *op. cit.*

- p. 43 **Rem Koolhaas sobre la "felicidad ciega" [...] De las fantásticas instalaciones de Coney Island surgieron [...] no sólo los rascacielos de Nueva York sino también el cine:** en *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retrospectivo para Manhattan*, Rem Koolhaas despliega su sorprendente análisis de la "tecnología de lo fantástico". La arquitectura de Nueva York, escribe Koolhaas, se basa en lo fantástico y no en una mera funcionalidad. Koolhaas denomina esto "manhattanismo". A este contexto de "explotación del embotellamiento" (a saber, el movimiento anhelante –delirante– de masas humanas en dirección al originálsimo centro de entretenimiento Coney Island, un movimiento que no tolera obstáculos y, dado el revuelo público que provoca, es aplicable como atracción también fuera de Coney Island) pertenece la utilización en Manhattan de aparatos de proyección provenientes del parque de diversiones, uso segundo que llevó a la creación de la máquina de cine número 3. Véase más arriba p. 41 y también "Hijos de la vida" (p. 163 y ss).
- p. 46 **La materia prima "realidad", dice Miriam Hansen, no cubre la vertiginosa exigencia cinematográfica. A esto se debía la inflación de temas de ficción:** aquí, como en otros pasajes, me apoyo para mis historias del cine en Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Films*, Harvard, 1991, especialmente en "Cinema in Search of a Spectator. Film Viewer Relations before Hollywood", "Early Audiences", "The Cinema as an Alternative Public Sphere"; a esto se suman (importantes) conversaciones con Miriam Hansen, por ejemplo, acerca de cómo, siguiendo una expansión colonial, el cine europeo temprano llegó desde París a otros continentes en los que desencadenó un "florecimiento" mediático.

- p. 47 Tiene la curiosidad de un niño pero a la vez una abultada memoria. Dice de sí mismo que es un loco por el cine:



El premio Nobel profesor Eric Kandel (Nueva York). Desarrolló algunas de sus investigaciones elementales tomando el sistema nervioso de un caracol marino que tiene el tamaño de una liebre.

268

- p. 51 CINE CÓSMICO UNIVERSAL [...] **Un rayo de energía negativa contrario al rayo de luz era ciertamente capaz de transportar información hacia atrás:** presumiblemente este mensaje que regresa a la Tierra desde una estrella lejana no puede percibirse con los ojos, es decir, a través de toscos fotones. Así, para realizar sus observaciones, los premios Nobel Gerd Binnig y Heinrich Rohrer (los inventores del microscopio de efecto túnel), los primeros en ver "realmente" un átomo en el nanomundo, no usaron los ojos sino una especie de aguja de coser que, situada cerquísima del átomo, podía "ver" las nubes de electrones que flotan alrededor. Los fotones habrían resultado demasiado grandes (millones de veces más grandes) para una

observación tan fina. En el campo de las nanopartículas aparecen como un rayo que lo destruye todo. Según el astrónomo británico sir Martin Reese, la percepción de energía oscura posiblemente requiera un modo de observación aún más sutil. Esa es la diferencia entre los proyectores de cine con su pantalla y el modo de percepción del cine cósmico universal. Si bien en este último caso la percepción está orientada a objetos cósmicos de gran tamaño y lejanos, resulta útil para informaciones sólo visibles en dimensiones diminutas, que a menudo son dimensiones plegadas y enrolladas. Ver: *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, p. 30 y ss. En este libro, unos extraterrestres corren por la Casa Blanca sin que los perciba el presidente, ya que llegaron desde lejos en una dimensión muy por debajo de la del átomo, es decir, en longitud Planck.

269

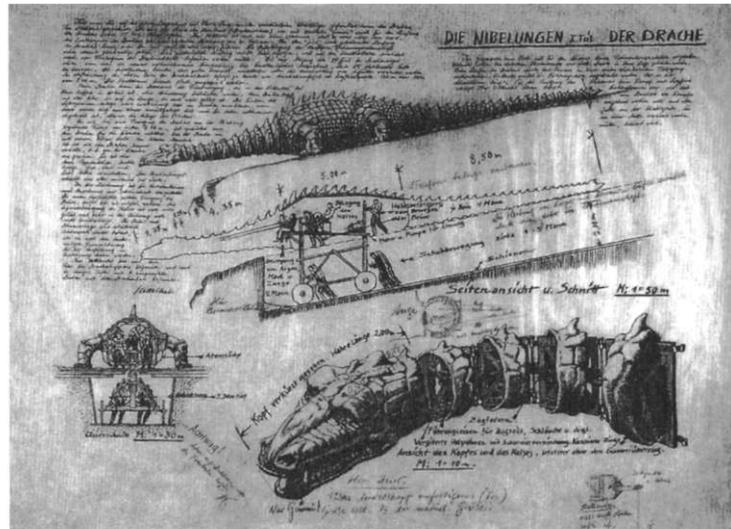
CAPITULO 2: UNA PATRIA POR FUERA DE LO REAL

- p. 57 La ejecución de un elefante: *Chronik der Gefühle*, vol. 2, p. 946 y s.
- p. 59 Una patria por fuera de lo real: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, p. 824.
- p. 69 El programa de los cines en diciembre de 1917 en San Petersburgo y Moscú: "Der Zeitbedarf von Revolutionen", en *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, p. 365.
- p. 78 *Russian Endings / American Endings: Die Lücke, die der Teufel lässt*, p. 190

CAPÍTULO 3: EL ALMACÉN DE LA FELICIDAD

- p. 99 El instante vacío entre los tiempos: *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, p. 318.

p. 103 Veinticuatro hombres operan las bisagras en el interior del dragón construido en los talleres:



270

Bosquejo del funcionamiento del dragón

En sus *Metamorfosis* Ovidio describe cómo de la catastrófica marea ocurrida al comienzo de la historia del mundo surgió una serpiente que amenazaba a los hombres. Sólo Apolo con sus flechas logró vencerla. También en el primer acto de *La flauta mágica* de Mozart se habla de una serpiente, no de un dragón. En escenificaciones posteriores, la lucha contra una serpiente (aunque de pavorosas dimensiones) apareció como algo monstruoso. Durante mucho tiempo (también retrospectivamente, años después de la película) Fritz Lang dudó si no habría sido más correcto hacer que Sigfrido blandiera su espada contra una serpiente; según su idea, debería haber sido una serpiente de varias cabezas. Uno de los asistentes opinó que

podría resultar obsceno que se luchara contra una serpiente con un arma de hierro,

- p. 112 **Interrupción de una función matutina en el "Capitol":** "Unheimlichkeit der Zeit", en *Neue Geschichten. Hefte 1-18*, p. 34 y ss.

CAPÍTULO 4: FILMAR EN LA GUERRA / LA LUCHA POR EL CINE

- p. 119 **La lucha por los pasos de los Cárpatos:** "Szenen aus dem Ersten Weltkrieg", en *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, p. 72.

- p. 129 **Desde esta perspectiva, para Benjamin lo importante era desarrollar una teoría del cine que resultara inútil para el fascismo pero, por el contrario, útil para un cine de la emancipación:** Para ilustrar el mundo pictórico del fascismo, Benjamin cita el manifiesto sobre la guerra colonial de Etiopía, redactado por el futurista italiano Marinetti: "Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere a la guerra antiestética... Por ello mismo afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras... ¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que

iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!"³⁸

La doctoranda de la New School de Nueva York, Vera Hoolbrooke, señaló que Benjamin no habría colocado en su epílogo ese largo texto del futurista si no hubiera concebido que en ese veneno visual que reclamaba Marinetti también estaban contenidos los ingredientes del antídoto. Ahora bien, ese antídoto, opinaba la doctoranda, no se dejaba fabricar (y sobre todo, almacenar) exclusivamente para usos emancipadores y hombres en camino a la emancipación. Lo importante para ella, que escribía en 2006 (y no como Benjamin en los años treinta), era que hasta entonces las imágenes propuestas por Marinetti no se habían utilizado en ninguna película de la historia del cine. Dado que la cotidianidad bélica por lo general era desagradable (ella lo sabía por las películas), una estetización de la guerra que agudizara el contraste entre arte y vida cotidiana podía hacer que las personas permeables a la propaganda fascista revisaran sus percepciones,

- p. 131 Versión para el cine de la "plusvalía". Un plan de Eisenstein y del hermano de Dziga Vértov [...] Siete años después del bosquejo de Kaufmann [...] Sergei Eisenstein planea la filmación de *El capital*: Debo esta referencia a Annette Michelson de Nueva York, quien a partir de 1991 trabajó en archivos rusos investigando los proyectos cinematográficos de Eisenstein, de los que me informó en conversaciones exhaustivas. Annette Michelson es historiadora y publica la revista *October*.**
- p. 135 Los ojos, aún centelleantes [...] Lo animaba estar acompañado, poder sublevar a otras personas. De él era el texto**

38. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1994, p. 56, traducción de Jesús Aguirre. [N. del T.]

Cinéfobos de hoy – cinéfilos del mañana, de 1929. En esa época también esbozó el manuscrito La lucha por el cine, que terminó en 1939 durante su exilio: "Fünf Skizzen von Hans Richter", en Bestandsaufnahme: Utopie, Film, Frankfurt am Main, 1983, p. 523 y ss. Véanse allí también los desarrollos respecto al cine documental, el fantástico, el largometraje de ficción y otros elementos determinantes de la historia del cine. Ambos textos de Hans Richter apuntan en la misma dirección. Richter reclama de modo tempestuoso la renovación del cine desde el espíritu de la documentación y la osadía visual (experimento). "El almacén de la felicidad". A fines de la República de Weimar, Ödön von Horvath y Hans Richter extraen consecuencias opuestas y, sin embargo, convergentes,

p. 136 **Como nacionalsocialista en Hollywood [...] Le habría encantado reforzar "la causa alemana" en la gran América:**

273



Oficial alemán en un película norteamericana. Según el parecer de Von Erleben, "tendencioso".



Mary Pyckford defendiéndose del ataque de un oficial alemán. "Poco realista", dijo Von Erdeben. Por más auténtico que fuera el corte de cabello, no lo eran ni el uniforme ni la actitud del actor norteamericano que intenta asir a la mujer.

p. 137 El ocaso de los dioses en Viena: *Chronik der Gefühle*, vol. 1, p. 66, texto modificado.

CAPÍTULO 5: EL DIABLO COMO ANIMADOR

p. 149 El diablo como animador: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, p. 688; "Wahrsagekraft: aus dem Vergnügungspark", p. 692.

- p. 150 Filmar las diferencias: *Chronik der Gefühle*, vol. II, p. 942.
- p. 161 Rodaje en el terreno de una ex cooperativa agraria de Brandeburgo: "Arbeit ist keine primäre menschliche Eigenschaft", en *Die Lücke, die der Teufel lässt*, p. 736.
- p. 163 Hijos de la vida: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, p. 492.
- p. 171 Las fuentes de los dioses. Proyecto de filmación del Acasha con Andrei Tarkovski: *Chronik der Gefühle*, vol.I, p. 472, texto modificado. El tema de *La crónica del Akasha* y *La ciencia oculta* de Rudolf Steiner es la "observación de acontecimientos y esencias especiales del mundo espiritual". Estos se hallan presentes por igual en los tiempos más antiguos, en el futuro, y en el cuerpo y el alma de los hombres actuales. *La crónica del Akasha* trata, entre otras cosas, de los antepasados atlánticos (que, según la doctrina secreta de Helene Blavatsky y Rudolf Steiner, no sucumbieron), las épocas hiperbórea y polar, la vida de Saturno, la del Sol, la vida en la Luna y en la Tierra, y los terrícolas de cuatro extremidades; todo esto, sin embargo, no puede observarse nunca de modo directo en nuestro mundo actual. Saturno, dice Steiner, tenía antes una cabellera y formaba parte de los fenómenos lucíferos, como los cometas. Más tarde la cabellera se unió al anillo cerrado que hoy podemos ver mediante el telescopio, pero al mismo tiempo sigue existiendo, aunque invisible. Tarkovski había considerado incluir las conferencias que Steiner dio en 1912 en Helsingfors: *Las entidades espirituales en los cuerpos celestes y en los reinos de la naturaleza*. En ellas se trata de los seres elementales en el cuerpo etéreo de la Tierra. El azul del cielo, el verde de la capa vegetal, el blanco de la capa de nieve, todo eso, afirma Steiner, despierta percepciones morales. La mirada, dice él, encuentra detrás de lo metálico entidades con formas bien definidas: los seres elementales de la Tierra, "entidades que bajo la lluvia goteante, entre las nieblas ascendentes están

en permanente mutación". Era esto lo que quería resaltar Tarkovski con los medios de la cámara. En cambio, yo consideraba posible aproximarse a esos fenómenos con los medios de la epifanía, es decir, con la "tercera imagen" que a través del montaje surge en el hueco entre dos planos, esto es, en una película invisible; aun así, seguía tratándose de la mirada "oculta". Los espíritus lucíferos de la sabiduría, puede leerse en Steiner, emanan desde el Sol; esto indica que el medio lumínico de la película tendría posibilidad de captarlos. En otro pasaje, donde se habla de la Luna y de la plata, se dice que los espíritus de la sabiduría viven en las estrellas fijas; la luz física de estas proviene de los espíritus lucíferos de la sabiduría. Rudolf Steiner había leído con atención el texto de Félix Eberty *Los astros y la historia universal* del año 1846. De ahí que, justificadamente, partiera de la base de que las entidades cercanas y lejanas estaban en armonía unas con otras en la realidad. Ver también: "El cosmos como cine", p. 50.

CAPITULO 6: LA BOMBA EN LA OFICINA IMPERIAL DE INDEMNIZACIONES

- p. 189 El fusilamiento de los once oficiales del mayor Schill:
Chronik der Gefühle, vol. I, p. 267; texto modificado,
p. 198 ¡Todos podemos filmar! ¡Usted también! Publicidad de 1938.

CAPÍTULO 7: NADIE QUIERE ESTAR COMPLETAMENTE A OSCURAS FRENTE AL TELEVISOR

- p. 209 Un modelo de esas lámparas para televisión estaba construido según el esquema de la linterna mágica, un medio que precedió al cine.



La romanista Ulrike Sprenger. Detrás, una lámpara para televisión de 1955, perteneciente a su colección. En la pantalla, dos vapores del Mississippi corren una carrera. De las chimeneas, vapor y fuego. El agua, en vivo movimiento. Serena sobre el río, la luna. Este es el motivo de la exitosa película muda *The Lee-Natchez Race* (1902).

277



Lámpara para televisión con motivo japonés

- p. 210 **En el límite entre historia del cine y televisión [...] Y todo esto gracias a un sentimiento de duelo. En 1986 cerraron los últimos cines independientes de la ciudad. Desde Francia, desde el taller de Godard, cantos fúnebres por el cine:** En toda mi vida he visto a Godard, mi ideal de realizador cinematográfico, sólo tres veces. Una vez en 1960, en Cannes, desde lejos. Y otras dos en entrevistas televisivas que le hice para mi emisión cultural. Uno de esos reportajes se llama *Amor ciego* /Jean-Luc Godard: *Mi madre sólo vio películas mudas*. De la transcripción:
- KLUGE:** ¿Qué entendería usted por "amor ciego"?
- GODARD:** En Francia se usa esa expresión. Se dice que el amor es ciego, es decir que amamos sin hacer preguntas. En *Historia(s) del cine* cuento que nosotros, los de la *nou-velle vague*, amábamos el cine ya antes de conocerlo. Las películas de las que hablábamos no estaban distribuidas, nadie podía verlas. Amábamos esas películas ciegamente.
- KLUGE:** Le voy a mostrar un dibujo. Allí puede ver a un camionero. Está ciego desde hace seis meses pero no quiere quedarse sin trabajo. De ahí que siga conduciendo por las calles. Lo asesora su hijo de nueve años.
- GODARD:** ES una imagen bella. Debería hacerse una película.
- KLUGE:** ¿Porque es una historia de amor?
- GODARD:** Girar a la derecha, girar a la izquierda. ¿Alguna vez se filmó una película sobre eso?
- KLUGE:** NO. Pero eso formaría parte de la GUÍA IMAGINARIA DEL CINE.

Los niños al nacer,
 los viejos al morir,
 no hablan, ven.
 J. - L. Godard

KLUGE: Usted dice que sólo los niños o las personas muy viejas son seres humanos reales, mientras que en el caso de una persona de edad intermedia siempre hay que definir qué es.



279

Conductor de camión junto a niño de nueve años, *Chronik der Gefühle*, vol. I, pág. 963. En tiempos de desempleo, el camionero Mirko Wischke, que se quedó ciego, condujo durante seis meses con la ayuda de su hijo. La confianza que los une puede ser llamada amor.

GODARD: Sí, llegué a esa conclusión.

KLUGE: Y cuando habla de sí mismo, usted tiene... ¿es dos años mayor que yo?

GODARD: Tengo serias dificultades para recordar mi edad

adulta, pero recuerdo muy bien mi niñez y mi edad actual.

KLUGE: Si a usted lo abrieran al medio, ¿saldría un niño?

GODARD: Un niño viejo o un anciano joven. Pienso que cuando uno es viejo, más o menos a partir de los sesenta (hace cien o doscientos años esto era igual pero se concentraba en un lapso de tiempo mucho más reducido)... creo que la juventud, que concluye a los veinticinco años, tiene muy poco tiempo para conocer la vejez de la propia juventud. Lo mismo cuando uno se convierte en abuelo o envejece. Esos veinticinco años son un período muy corto, insuficiente para conocer la juventud de la propia vejez.

KLUGE: ¿**LOS OÍDOS ENVEJECEN MÁS RÁPIDO QUE LOS OJOS?**

GODARD: En el plano físico no sé, depende de cada individuo, pero creo que envejecen igual. Quizás con la edad el sonido se vuelve más importante, y los ojos reposan más a menudo.

KLUGE: ¿Y la piel? El órgano más grande que posee el hombre.

Godard arquea ligeramente las cejas y no responde.

KLUGE: ¿Es nuestro atributo común con los elefantes?

Godard no responde.

KLUGE: Joven o vieja, seguro que es vulnerable.

GODARD: Sí, sensible. Cuando comienzo un film, a menudo tengo problemas de piel, supongo que eso sucede porque la superficie del film es una superficie sensible, porque todavía al celuloide se le dice *la pellicule* (=piel). Supongo que la piel es una superficie tan sensible como la película. La excitación se expresa en mi piel, se reproduce en mi piel.

Visita de un viajero de Sirio

KLUGE: Si viniera un visitante de Sirio, según lo describió Voltaire, ¿cómo le explicaría a ese extraterrestre qué es el cine? ¿Describiría usted el cine, la película o el contenido de la película? (*Silencio*) ¿Qué diría? No se trata de un libro.

GODARD: Intentaría explicarle que existe un aparato es-

pedal, la cámara, que es una metáfora de algo antiguo, un aparato necesario para ver a los seres humanos, igual que precisamos un telescopio para ver lejos, o un microscopio para ver cerca, o lentes para ver mejor. Diría que es un aparato inventado a comienzos del siglo XX y que algunos directores se convirtieron en sus caballeros andantes.

Caballeros de la cámara / Ingenieros de la curiosidad

GODARD: Tengo la sensación de que al cine se le robó la juventud y por eso no pudo llegar más lejos. Como los padres que no quieren que sus hijos crezcan, la televisión y las comunicaciones de hoy son padres a quienes en el fondo no les gusta ese hijo, no quisieron tenerlo. En aquella época, cuando descubrimos el cine en la Cinémathèque, no hicimos diferencia entre cine primitivo y moderno. Mirábamos una película de Murnau o de Griffith y salíamos a la calle. No notábamos diferencia alguna. Hoy un joven ve una diferencia. ¡Vimos *Tartufo* de Molière en versión muda! Siendo franceses conocíamos el texto de Molière, y vimos la película muda alemana y para nosotros fue lo mismo. No diferenciábamos entre una película muda y una sonora. Es sólo una diferencia técnica. Hace algún tiempo me di cuenta de que antes de mi nacimiento, nací en 1930, mi madre sólo pudo haber visto películas mudas, nunca había pensado en eso.

281

- p. 211 **Contacto inmediato entre argumento y realidad [...]**
Dagmar Schön aparece con el abrigo puesto y la enorme maleta en mano. Cruza de prisa la esquina, en medio del campo de batalla, entre los grupos estudiantiles que están marchándose y la policía que se está organizando de nuevo. En medio de la historia contemporánea hace sentir la presencia, más que eso, el gran poder del "cine como esfera pública": escena de la película *En peligro y máximo apuro el compromiso lleva a la muerte* (1973). La película muestra sucesos que durante dos semanas tuvie-

ron lugar en el límite entre la protesta política y el carnaval en Frankfurt. Hay dos protagonistas. Una interpreta a una *prostituta ladrona* ("Como siempre queda algo sin satisfacer, les robo la billetera a los hombres que duermen conmigo"); la otra, a una *exploradora* de la República Democrática Alemana ("No me interesan los secretos de estado de la República Federal, sino sus condiciones sociales").

p. 213 Un callejón sin salida para la dramaturgia: "Der Zermalmungseffekt", en *Die Lücke, die der Teufel lasst*, p. 93.

p. 217 Esto era mérito exclusivo del público (que recordaba felices veladas cinematográficas durante la guerra y antes de esta): "Cine de ingredientes" es otra expresión para referirse al "cine de confección". La arbitrariedad con que la industria cinematográfica ensambla "vivencias cinematográficas" encuentra una alta tolerancia en los espectadores, tolerancia que se basa en el prestigio acumulado por el cine (que se remonta a la invención de la *máquina número 3*).

p. 219 En muchos aspectos el agrupamiento era casual: no cabe duda de que directores como Bernhard Wicki (*El puente*) o como Helmut Käutner y Wolfgang Staudte (igual que Hans Dominik y otros) hacían cine de autor. La distinción entre los oberhausianos y ellos era azarosa.

p. 220 Lo no filmado critica lo filmado: la idea de conjugar tradiciones literarias y fílmicas surgió antes de 1962 en el ámbito de la Escuela Superior de Diseño de Ulm. En esa escuela se fundó más tarde el Instituto de Cinematografía; se lo consideró el "centro intelectual y teórico para la renovación del cine", que reclamaban los oberhausianos. Durante 1958 y 1959 existió el plan de ganar a Fritz Lang como director del departamento cinematográfico de la escuela. Su compañera, Lily Latté, visitó Ulm para explorar el lugar.

En ciertos detalles puede reconocerse retrospectivamente cómo se tocan la "utopía cine" (es decir, el cine como "esfera pública desplegada") y la praxis concreta. Así, el documental *Acción del Estado policial* de Román Brodmann, que pertenecía a la *Escuela de Stuttgart* y acompañó al shah de Persia durante su visita a Alemania desde Rothenburg ob der Tauber hasta Berlín, concluye con la documentación de la muerte de Benno Ohnesorg (la cámara de Brodmann fue la única presente en el lugar del hecho). De ese punto de partida que era la protesta surgieron las documentaciones fílmicas del Instituto de Cinematografía (Günter Hörmann, H. D. Müller, y otros, en total nueve horas de filmación), que acompañaron al movimiento estudiantil de protesta. Es decir, en el plano de la producción se observó una cooperación que no fue visible (con la excepción de algunos pocos cines comunales) como esfera pública del cine. Lo mismo vale para la amplia corriente de documentales que se referían a luchas obreras y a diversos campos sociales; por cuestiones inherentes a la división del trabajo, su esfera pública quedó separada del cine común, aunque se intentó confeccionar programas en los que las películas documentales (que no pueden sino tener cierta extensión) estaban enlazadas con cortos de carácter recreativo (filmes de un minuto, musicales, películas con argumentos cómicos). En esas funciones se observó que los espectadores reaccionan positivamente a una combinación de "distracción sensorial" y "atención intensa". De estos nuevos desarrollos de "esfera pública cinematográfica" formaron parte la programación doble, los ciclos, y las proyecciones que ocupaban toda la noche, con una duración de entre cinco y seis horas; todo esto encabezado por la innovadora práctica de las Jornadas de Cine de Hof.

La mayor pérdida de utopía la causó el hecho de los que realizadores riñeran como amigos. Pero también la causó la influencia de la llamada "abstracción del valor" por la cual se desecha algo que se valora como cercano y querible para alcanzar algo que es superior (sólo a los ojos de terceros). La hostilidad hacia el arte, intensamente difundida en el movimiento de protesta, reforzó este proceso de abstracción que destruía el trabajo conjunto. Así, por ejemplo, Reitz y yo interrumpimos nuestra cooperación. Un trabajo en colaboración que habíamos acordado con Fassbinder en Frankfurt se interrumpió porque (paradójicamente) asumí la dirección de *Ferdinando, el duro*. Es evidente qué habría sido mejor: "Lo no filmado critica lo filmado",

- p. 245 Filmación de una atmósfera de adviento [...] Comenzamos a preguntarle al jefe de la sección de juguetes por la muñeca parlante y cantante que, favorecida por él, ese día está en oferta especial:
En el interior del centro comercial. Sección de juguetes. El jefe de la sección muestra diferentes muñecas en oferta.

JEFE DE SECCIÓN: Esta es la compañera de vestuario. La muñeca se llama así porque las niñas pueden ponerle sus prendas viejas. Ese es el encanto especial de la compañera de vestuario. Y ahora nuestra mejor oferta, que es esta muñeca que camina, canta y habla. Por cuarenta y nueve marcos, una ganga. Me permito señalar que hace dos años esta misma muñeca costaba cincuenta y nueve marcos, se puede decir entonces que se trata de algo verdaderamente especial.

Hace que la muñeca camine. Esta produce un ruido mecánico y luego comienza a cantar. Su vientre contiene un disco en miniatura.

JEFE DE SECCIÓN: Sí, como dije, la muñeca camina sola. Sólo que tiene una ligera tendencia a la izquierda, y entonces debo...

Guía el movimiento de la muñeca. La atrae hacia él.

JEFE DE SECCIÓN: Ven aquí..., ven aquí..., así funciona.
(*La patriota*, escena 46)

- p. 246 Se presenta el gerente de la tienda, que busca darle una interpretación a lo sucedido:

Gerente de la tienda, quien acaba de tener una diferencia de opinión con la policía respecto del proceder táctico en el centro comercial. Está agitado.

GERENTE (a la cámara): No es nada fácil mantener bajo control a una multitud de casi doscientas cincuenta personas. Digo, si echamos a uno y a otro, y sólo podemos sacar a algunos, se producirá una escalada de violencia de la que no puedo hacerme responsable ni puedo defender. No estoy pensando en el próximo fin de semana. Estoy pensando en la paz y la integridad física de nuestra gente. Hemos intervenido por ellos ya que debemos asumir la responsabilidad. No puedo dejar que en esta casa se produzca una escalada de violencia.

Gerente aparta la mirada de la cámara. Tomas de lo que ocurre en el centro comercial. Gabi Teichert.

GERENTE: No quisimos ofenderá la policía. Sólo discutimos el tema una vez. Queremos evaluar qué es lo mejor. No podemos tener consideración únicamente con los doscientos jóvenes que entraron aquí, sino también con las mil personas que ya estaban en nuestra tienda.

PREGUNTA: ¿Cuál es su función?

GERENTE: Soy el gerente.

PREGUNTA: ¿En qué se basó ante la autoridad policial?

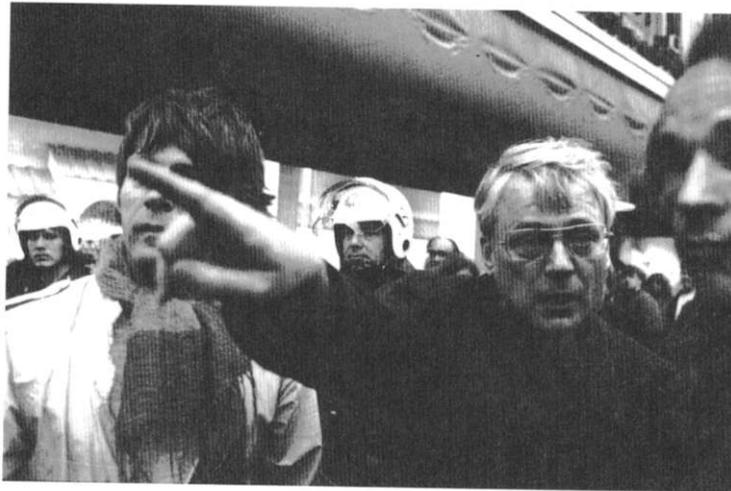
GERENTE: En que tengo el derecho de admisión.

(*La patriota*, escena 109)

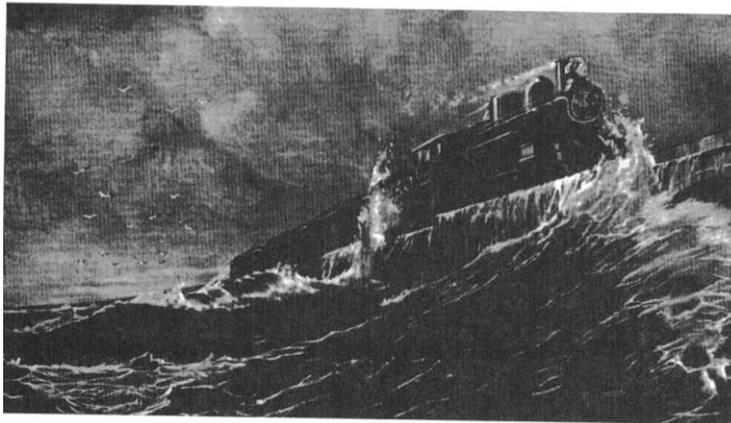
- p. 247 **Tienda de delicatessen Plöger como objetivo sustituto de una manifestación [...] Con las cámaras llegamos tarde. No nos queda más que interrogar sobre el suceso a la excitada vendedora:** El registro fílmico forma parte

de los materiales para la película *Hombres con encargo / Ojos de otro país*, que nunca se realizó,

- p. 249 ¿Por qué en el cine uno se ocupa de problemas con los que no se quiere encontrar? [...] Como fuera, me quedaba aún una chispa de conciencia y me esforcé por orientar mi imaginación a los posibles escenarios de exterminio [...] Otra parte de mis sentimientos buscaba escondites y túneles para defenderse de esa misma actividad del intelecto: El problema de acreditar un interés objetivo, "amor a la realidad": *Chronik der Gefühle*, vol. II, p. 340 y ss.
- p. 255 La renovación de la historia del cine desde Taskent [...] Debíamos agradecer esos efectos a los expertos de Moscú: El Palacio de la Cultura en Taskent no estaba, como era costumbre, levantado sobre un bloque de hormigón —de modo que como un barco, la construcción hubiera podido zarpar a recorrer la región— sino que, por un error de proyección o debido al peligro de terremoto, estaba construido sobre el suelo desnudo. Así, la bajada a los baños, para los que se había reservado un sector del sótano, terminaba en una zona de lodo cenagoso. Los retretes estaban divididos como "establos" a la altura del pecho. En efecto, los arquitectos no habían terminado los baños (dispuestos todos juntos como una central), sino que habían dejado su conclusión a un colectivo agrario que estaba especializado en koljoses. Uno de los primeros trabajadores del grupo juvenil al que fue entregado el palacio insistió en el saneamiento del subsuelo; durante esta operación, además, los retretes del sector occidental fueron divididos, por medio de rejas, en masculinos y femeninos,
- p. 259 Una relación vital con el trabajo [...] Finalizada la proyección, tomó su bolso. Antes rebobinó la copia de la película nocturna y la dejó lista para cuando vinieran a retirarla. Le extrañaba que las copias no necesitaran alimento: *Chronik der Gefühle*, vol. I, p. 35.



287



Viaje en ferrocarril sobre alta mar durante una tormenta (*Rumbo a Cuba*, cuadro de 1932)

FILMOGRAFÍA DE ALEXANDER KLUGE

Carrera (1959)
Brutalidad en piedra (1960)
Profesores en cambio (1963)
Retrato de un tiempo de prueba (1964)
Adiós al ayer (1965)
El matafuegos E.A. Winterstein (1966)
Se filma a la Sra. Blackburn, nacida el 5 de enero de 1872 (1967)
Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos (1967)
La indomable Leni Peickert (1969)
La gran barrera (1969-1970)
Un médico de Halberstadt (1971)
Willi Toblery el hundimiento de la Sexta Flota (1971)
Ciudadana con propiedad nacida en 1908 (1973)
Trabajo ocasional de una esclava (1973)
En peligro y máximo apuro el compromiso lleva a la muerte (1974)
Ferdinando, el duro (1975-1976)
Las personas que preparan el año de los Staufer (1977)
Noticias de los Staufer (1977)

Alemania en otoño (en colaboración, 1978)
La patriota (1979)
El candidato (en colaboración, 1980)
La guerra y la paz (en colaboración, 1982-1983)
En busca de una actitud práctica realista (1983)
El poder de los sentimientos (1983)
El ataque del presente al resto del tiempo (1985)
Noticias varias (1986)

Este listado reúne los largometrajes y los principales cortometrajes de Alexander Kluge. Su filmografía completa puede consultarse en www.kluge-alexander.de. A partir de 1986, se abocó con su productora *dctp* (www.dctp.de) a la producción de programas culturales para la televisión privada de Alemania, alcanzando las tres mil emisiones. En los últimos años ha producido dos extensos ensayos cinematográficos editados en DVD por Suhrkamp: *Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx - Eisenstein - El capital* (2008, 570 min.) y *Los frutos de la confianza. Daños colaterales de la crisis económica* (2009, 658 min.). En 2009 Alexander Kluge presentó un nuevo proyecto, de acceso online y gratuito, de televisión web: www.dctp.tv.

“La historia
del **cine**

viene a nosotros

<<<< desde el **futuro**”

La siguiente entrevista fue realizada por Carla Imbrogno especialmente para esta edición en el año 2009.

Llueve torrencialmente en la primavera de Munich. Alexander Kluge me citó en su casa y estudio personal un domingo a las ocho de la noche: el único momento de la semana en el que no está trabajando. Llevo conmigo una lista de preguntas arbitrarias y aleatorias. Timbres 1 ó 2. Me responde por el portero y abre desde arriba. Una de esas casas antiquísimas recicladas a nuevo, de techos imperecederos y con escaleras señoriales pero siempre de madera. Nada de mármoles a la vista. Subo el primer piso y giro a la izquierda. Esperándome sobre el tapete rojo del palier, la presencia ubicua de Alexander Kluge.

293

Esta conversación con Alexander Kluge comienza donde terminan las *120 historias del cine*.

Usted se define fundamentalmente como "autor". El grupo de Oberhausen tomó el concepto del cine de autor de la *nouvelle vague* francesa, ¿no es cierto?

Directamente.

¿Y qué distingue la televisión de autor, a la que usted se dedicó después y se dedica hasta ahora, de aquel cine de entonces?

El principio es el mismo. La televisión de autor y el cine de autor estuvieron emparentados desde el comienzo. Rossellini, por ejemplo, empezó su carrera como autor de cine y en determinado momento, cuando la promoción cinematográfica italiana se orientó a lo comercial, se exilió en la televisión. Fue entonces que hizo la gran película sobre Luis XIV; de ahí en adelante no hizo más que películas para la televisión. Lo mismo se ve en muchos otros realizadores-autores, como Edgar Reitz, que filmó la miniserie *Heimat* no precisamente para las salas de cine. Si por mí fuera, yo habría trabajado siempre únicamente para el cine —de hecho lo que hago es cine y soy un patriota de la historia del cine, no de la televisión— pero debo aceptar que a partir de cierto momento la televisión se convirtió en el medio dominante. Y si quiero ser independiente, debo defender esa causa, la independencia, en el seno de la TV hasta las últimas consecuencias. Eso fue lo que hicimos y la prueba es que tenemos en la TV el mismo estatus que teníamos como realizadores-autores. Algunos de nosotros lo hemos conseguido asociándonos con otros medios como Spiegel TV, la BBC, el *Neue Zürcher Zeitung* o el *Süddeutsche Zeitung*... Para ejemplificar: el principio de autor es el de un artesano y se distingue de lo que se llama el "cine de confección", que es lo que hace un sastre y en el que lo dominante es la distribución. Así como existe el capitalismo de producción y el financiero, uno puede elegir quedarse del lado de la producción y ser independiente, como *Ásterix, el galo*, u optar por la política de Julio César y estar del lado de la confección. Pero no me malentienda, no es que yo esté en contra de la confección sino que no es lo que hago. Soy hijo de un médico, y un médico no es empleado de la industria farmacéutica. Un médico permanece independiente.

Esa búsqueda de un lugar independiente dentro de un medio dominante como la TV, ¿cómo se relaciona con la noción de es-

fera pública como usted la concibe?

Con Oskar Negt escribimos un libro que llamamos *Esfera pública y experiencia*,¹ en línea con *Historia y crítica de la opinión pública* de Jürgen Habermas. La experiencia es lo que se consume en la intimidad, por ejemplo en el seno de las familias, en las relaciones amorosas o en el trabajo. Son espacios no públicos. Las fábricas son espacios no públicos, la familia es un espacio no público. Ahora bien, esas experiencias personales sólo adquieren seguridad en sí mismas en la medida en que se las intercambia en la esfera pública, en la medida en que se vuelven parte de la vida pública. El amor es algo íntimo que puede adquirir seguridad en sí mismo o padecer un complejo de inferioridad según cómo se lo discuta públicamente. Si la corona francesa expone en público a sus amantes como un gesto político, así como Enrique IV exhibe orgulloso a Gabrielle D'Estrées, y la nación entera se enorgullece de que sus reyes tengan una esposa legítima y al lado una bella amante, la seguridad en uno mismo en materia de cuestiones amorosas se define de modo muy diferente que entre los puritanos.

295

Usted aboga por que los hombres tengan una mayor seguridad en sí mismos...

Autonomía. Creo que en los aspectos más fundamentales todos los hombres se comportan de forma autónoma siempre que pueden, es decir, siempre que encuentran un hueco en la opresión. En las artes en particular, la autonomía es especialmente importante. El cardenal de Salzburgo tenía un gusto musical completamente diferente del de Mozart, desdeñaba su música, pero no por eso Mozart comenzó a componer de otro modo. La autonomía es eso. Godard nunca va a ser obediente. Incluso habiendo hecho películas publicitarias, sigue siendo autónomo. Eso es el cine de autor. Otro ejemplo es Truffaut.

1. *Öffentlichkeit und Erfahrung*, sin traducción al español.

¿Usted apela a una actitud autónoma también por parte del espectador?

Sí. Pero yo no necesito apelar a nada. Los espectadores son autónomos por sí mismos. A veces uno se hace una idea equivocada de esto. Tomemos por ejemplo la muerte de Lady Di. La mayoría de los directores de los canales de TV en mi país coincidían en que la noticia era materia de la prensa sensacionalista: "Informamos al respecto, pero no es importante". Sin embargo las personas comenzaron a identificarse con la princesa. La muerte en el túnel era importante para ellos, los sacudió. Entonces insistieron y el medio tuvo que ceder. En realidad eran los medios los que estaban al revés. Los espectadores son el medio, lo que ellos no se pueden imaginar tampoco existe en el medio. En este sentido, honrar el *rating* es hacer una lectura tergiversada de esa realidad. Es a los espectadores a los que hay que honrar. Los espectadores son mucho más resistentes de lo que uno cree.

296

¿Resistentes?

Por ejemplo, una vez hice una emisión bastante arriesgada con Peter Sloterdijk sobre "La larga marcha de la ira de Dios", noventa minutos de corrido, sin pausa, en la televisión privada; y hace poco realicé otra similar con Peter Weibel sobre el método de la transcripción en la Modernidad. No parece sencillo, pero lo es: se refiere a que no existe una vanguardia aislada que avanza sola por la delantera, aniquilando los pasados como una podadora, sino que si tomamos cualquier punto de cualquier texto ya existente, sea Ovidio, Montaigne o un vanguardista, Proust, Joyce, el que se le ocurra, podremos continuar escribiendo a partir de ese punto. Al igual que el monje de la Edad Media que al transcribir un texto introduce pequeñas modificaciones. Esa es la evolución hacia la Modernidad y así está organizado nuestro ADN. A través de pequeñas transcripciones que implican pequeñas modificaciones continúa la

escritura de la vida y se actualiza. Lo mismo sucede en el arte, dice Weibel, y desarrolla la idea durante noventa minutos de un tirón. Y tuvimos muchísimo *rating*, uno de cada cinco espectadores miró el programa.

En esas dos emisiones, como en muchísimas otras, usted mismo asume el rol de entrevistador.

Sí. Pero a mí no se me ve en la entrevista. Yo hago las preguntas, opero como un apuntador. Mi tarea es hacer que surja una situación distendida, que mi interlocutor se sienta libre y cómodo, y que hable. Pero si veo que se siente demasiado cómodo, digamos, que de alguna manera "duerme" o ya no está diciendo algo que me sorprenda, lo detengo. Soy un testigo de su discurso, que acompaño con estímulos, incentivos. Mantener atento a un espectador noventa minutos con un tema filosófico me parece una de las formas del arte. Es la retórica que ya manejaban los sofistas en Grecia.

297

¿Una película es una obra de arte?

Depende. Desde luego que las películas pueden ser obras de arte pero yo no tomaría el concepto de obra de arte en forma aislada. Porque en rigor de verdad es un concepto antiacadémico. Se encuentra del lado del espectador. Los espectadores son los verdaderos artistas en la medida que reproducen la película. En ese sentido, la película opera como un espejo, a veces como una fuerza gravitatoria o, por qué no, como un imán. Pero las virtudes de hierro están en la cabeza de las personas.

Sloterdijk, antes Habermas. Todos se formaron en la órbita de la Escuela de Frankfurt al igual que usted y todos tomaron rumbos muy diferentes. ¿Qué influencias conserva de la tradición crítica de Horkheimer y Adorno?

Digámoslo así: llegué al Instituto de Investigación Social de Frankfurt en calidad de jurista. Cursé algunos seminarios con

Adorno pero no estudié allí. Soy abogado. Entré como síndico —así se llama al asesor legal, al abogado de la casa— y trabé amistad con Adorno y Horkheimer. Desde luego que soy seguidor de la teoría crítica, y todo lo que hago, mis películas, mis libros, están marcados por ella. Pero no vaya a pensar que ellos en Frankfurt apostaban demasiado por la literatura. Para ellos la literatura era más bien un portero, el ama de llaves o el jardinero. Dentro de la teoría crítica yo tengo el estatus de un ayudante de jardinería, pero al menos lo conservé a lo largo de los años. Le cuento algo, en mi último libro, *El laberinto de la fuerza amorosa*,² dedico ocho relatos a Niklas Luhmann. El último narra lo siguiente: en el semestre de invierno de 1968-1969, en medio de la revuelta estudiantil en Frankfurt, Luhmann da en la cátedra de Adorno un seminario sobre el amor como pasión. Afuera, la protesta estudiantil; a su lado Adorno, la única vez que ve en persona a Luhmann, pero Adorno no está muy atento porque está preocupado: teme que su amante lo vaya a dejar justo ahora, en medio del conflicto con los estudiantes. Los estudiantes toman el Instituto de Investigación Social, Adorno hace llamar a la policía. En él, un laberinto de fuerzas afectivas que lo tironean de todos lados. Y esta historia, por ejemplo, yo me puedo permitir contarla porque no tengo un alto estatus en la teoría crítica, pero sí una gran perseverancia. De Habermas soy amigo. Habermas no continuó la teoría crítica directamente sino que construyó en un terreno paralelo, construyó una casa nueva.

Propia...

Una casa propia, sí, una línea afluyente. Y Sloterdijk también hizo algo completamente diferente, siguió una línea narrativa. Sloterdijk es un gran narrador, un cínico, como él mismo dice; es como un viejo cantor celta, y cuando él canta lo que impor-

2. *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft*, sin traducción al español.

ta no es la lógica sino la consistencia, el contexto, lo esférico. Se vale de la narrativa para resumir muchas ideas. Eso es ajeno a Habermas que no es artista ni amigo del arte. Y volviendo a la teoría crítica: la teoría crítica supone, entre otras cosas, que la matemática es aquello que nos une con el cosmos y lo extraterrestre aun cuando en el lenguaje cotidiano no la empleamos. La matemática nos incumbe enormemente, desde la crisis financiera hasta los avances tecnológicos. En fin, una nueva Ilustración debería encargarse de reunir todos estos elementos -Sloterdijk, Habermas, alguien que continúe los textos de Adorno después de su muerte, Horkheimer...- porque de haber trabajado juntos se habría producido un cambio en la filosofía, en la praxis, etc.; ellos se habrían complementado de manera excelente. Y ese es mi rol precisamente: como jurista fomentar estas cooperaciones y como poeta, narrarlas.

La forma en que usted acumula desquiciadamente imágenes literarias o fílmicas, y trabaja asociativamente con ellas, me recuerda en algún sentido a lo que hace Aby Warburg en su inconcluso *Atlas Mnemosyne*, esa fantástica colección de imágenes con las que buscaba apelar al inconsciente colectivo, al imaginario cultural del espectador y así explicar desde un punto de vista antropológico su teoría del trasvase histórico de la cultura. A la vez, buscaba en las imágenes de la historia respuestas a las preguntas de su tiempo. ¿Diría que a través del montaje usted hace lo mismo?

Claro. Pero hay que explicar de qué se trata el montaje. Pensemos en una imagen, supongamos "Mnemosyne", y luego en otra, un cuadro, "Melancolía". En el medio, dado que es imposible unir las imágenes, queda un espacio hueco y en ese hueco surge una tercera imagen invisible, que es lo real. Yo creo fehacientemente en imágenes invisibles. Aby Warburg no opinaría lo contrario, y Godard, si me escuchara, me alabaría, diría "¡eso es el montaje!". El montaje no tiene nada que ver con la unión, con la fusión de

imágenes. Porque las imágenes son autónomas como las mónadas de Leibniz. Entre ellas existen abismos: hacia arriba y hacia abajo, hacia los costados, se ven horizontes. La bondad de un medio público reside en que los espectadores rellenen esos espacios huecos y realicen el montaje. Cuanto mayor es el contraste entre las imágenes, más fácilmente surge el tercer elemento: la epifanía. Más de una vez me sucedió, durante las charlas posteriores a las proyecciones, que se nombraran imágenes que no aparecían en la película. Las personas me cuentan algo que no está en la película, pero no puedo decir que sea falso, sino que ha sido evocado por el film.

¿Usted es un apologista de la fantasía?

300

Sí. Pero habría que aclarar de qué clase de fantasía. Yo no soy un apologista de la fantasía del Marqués de Sade, por ejemplo, porque me resulta muy costosa, excesiva. Entiendo que exista pero es tan costosa como el crimen. Y por la misma razón yo tampoco sería un criminal.

Algunos críticos dicen que sus películas son difíciles de "seguir", ¿acaso están pensadas para ser seguidas?

Absolutamente. Y cualquiera las puede seguir. Mire, en la edad temprana de la historia del cine, desde Muybridge hasta Griffith, encontramos imágenes reales. Dado que en el cine mudo el argumento avanza gracias a los intertítulos, la imagen se puede emancipar, puede jugar libremente, como *Dr. Mabuse, el jugador* de Fritz Lang, que tiene imágenes libres y un argumento riguroso que va siendo comunicado en forma de intertítulos porque las imágenes por sí solas no se entenderían. Sergei Eisenstein hace algo parecido. Y a eso se le llama libertad. Con el cine sonoro llega la dramaturgia teatral e imprime sobre las imágenes fílmicas el naturalismo del teatro, como ladrillos sobre las alas de una libélula. El animal no va a poder moverse con fuerza. Y así en la tradición de Hollywood y de la UFA nace un tipo de pe-

lículas que funciona como lenguaje: una pareja entra en una sala y eso significa que tienen una relación amorosa, aunque la imagen no lo diga. Si se lo mostráramos a un extraterrestre no lo entendería. Y ese *quid pro quo* dado por el hecho de construir una realidad supletoria, representativa, es típico del cine de confección. No vaya a creer que desprecio las películas norteamericanas, las hay muy buenas. Pero es el tipo de películas en las que surge una especie de lenguaje simbólico, supletorio que no es auténtico. Lo contrario hacen Lars von Trier, Haneke, Godard. Y yo estoy de su lado.

¿Cuál es su relación con Godard?

Cuando yo era muy joven y todavía hacía sólo cortometrajes, lo veía pasar en Cannes y era mi Dios. Yo quería hacer películas como *Sin aliento*. Y cuántas veces, nosotros los realizadores alemanes replicamos lo que los franceses habían anticipado, pero con la diferencia de que los alemanes lo hicimos por más tiempo, veinte años seguidos. La *nouvelle vague* francesa tuvo su oportunidad por apenas seis años. Mi vínculo personal con Godard ha sido siempre el mismo: lo admiro, me encantaría hacer algún trabajo en colaboración con él, pero es un hombre esquivo, no trabaja en cooperación con otros y por eso todavía no se ha dado la oportunidad. Volviendo a la cooperación: cuando filmamos las películas colectivas *Alemania en otoño*, *El candidato* o *La guerra y la paz* nuestra concepción del cine de autor era la siguiente: "ya que es tan difícil lograr establecer películas de autor, entonces no tienen que ponerse todos los autores a hacer películas de noventa minutos sino que tienen que hacer de a cinco una sola película". De la misma manera que a un periódico no lo escribe una sola persona. Y esa idea tuvo mucho éxito; atrajo mucho público y aplacó un poco la monomanía: cada autor como un Robinson Crusoe, reconociéndose sólo a sí mismo. Frente a esto la ventaja del cine colectivo es que reúne a dieciséis personas que cooperan. Mi ideal, sin embargo, es en

realidad la síntesis de autoría y cooperación, es decir, la unión de independencias. Y lo he logrado, pero justamente sólo bajo la forma del fragmento.

En 120 historias del cine usted cuenta que Godard pasó toda una tarde escuchando descripciones de Fritz Lang -que ya no podía filmar mucho por su ceguera- y que a lo largo de esa tarde Godard tuvo el deseo o la intención de rodar esas imágenes narradas ciegamente pero que finalmente no lo hizo...

Exacto, y eso me llena de tristeza. De ahí la conclusión: lo no filmado critica lo filmado. Me duele. Haría una marcha fúnebre a *la Chopin* por las películas que no han sido filmadas. Porque la historia del cine se compone de las películas que fueron dejadas de lado y de las que se hicieron. Así como se erigen monumentos a soldados desconocidos, yo levantaría monumentos a las películas desconocidas, jamás filmadas.

Sobre esta última historia usted también hizo una película. Sus relatos parecen a veces una forma de complementar, de saldar cuentas. ¿Qué surge primero, la película o el relato?

Es indistinto, a veces la película, a veces el relato.

¿Qué se puede alcanzar por medio de la literatura que no se puede alcanzar a través de una película?

En la literatura las palabras son muy precisas y en media página se puede narrar algo para lo que se necesitarían siete horas de película. A la inversa, hay instantáneas en el cine que resulta imposible describir con palabras. Tales instantes cristalizados son la gran virtud del cine. No es que haya que filmar noventa minutos de instantes cristalizados, pero si una película incluye doce de esos instantes en los que la cámara realmente logra cristalizar algo nuevo, algo que nos sorprenda, ésa será una buena película. Ahora bien, el cine es en general más complicado que la literatura porque se requiere mucho despliegue para lograr describir algo visualmente... Le doy

un ejemplo: usted conoce la palabra "laconismo"; pues bien, Tácito es lacónico, habla con pocas oraciones, sin siquiera atender mucho a la gramática, y eso es literatura, lo contrario del discurso de Cicerón. A veces el laconismo puede incluso quebrar el lenguaje, maltratarlo. Pero esto se puede hacer porque el lenguaje es robusto, diverso y preciso. Por otro lado, una película tiene la habilidad de encontrar cosas que ninguna palabra puede expresar, y de crear imágenes invisibles, terceras imágenes, la epifanía de la que hablaba. Esa es una habilidad del cine. Eventualmente esto también se puede hacer en la literatura pero se requiere de muy buenos lectores. Yo podría mostrarle algún fragmento de ese tipo, pero de ahí a que alguien lo descifre...

¿Como autor de cine puede prever esos momentos invisibles?

No, no. Pero puedo percibirlos y hacerles lugar... De cualquier forma, hoy además existe Internet, que ofrece otros recursos. Se pueden transformar en imágenes contextos de música, lenguaje, relatos. Claro que la impresión que esto causa, la huella, no es tan profunda como en el cine ni tan intensa como cuando se lee un libro. Pero sí se pueden crear constelaciones, contextos, redes. En este sentido el modelo es Aracné, como lo cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis*... Esa araña con su red es un indicio de que debemos tomar Internet en forma literal: está hecha para crear redes, redes que son más ricas que la literatura por sí sola. Ya lo dice Balzac en el prólogo de *La comedia humana* cuando sostiene que Walter Scott no había pensado en unir sus composiciones una con otra para coordinar una historia completa de la cual cada capítulo habría sido una novela y cada novela una época. La red puede hacerlo, puede lidiar con el exceso de información y contexto. No obstante, es importante hacer ediciones en DVD que acompañen a la red, que permitan publicar películas de diez, veinte horas, para crear constelaciones, ir más allá de películas aisladas. Este sería un nuevo desafío para la cooperación. Vea, la historia del cine es una historia de los grandes tiempos que avanza como una sucesión de ole-

ajes. Durante toda una década no ocurre nada hasta que aparece Rosellini, luego nada por años y aparece el western italiano, etc. Todas esas películas de los diferentes períodos están de alguna manera en red, en forma inconsciente.

¿En la cabeza del espectador?

No, están objetivamente en red. Que los espectadores lo descifren depende de si consiguen ver estas películas al mismo tiempo. Un extraterrestre podría hacerlo, lo notaría, por así decirlo.

Otro extraterrestre.

Sí. Lo vería desde arriba. Los espectadores no pueden ver todas las películas al mismo tiempo en un mismo cine. Ahora bien, el Goethe-Institut favorece esto que propongo: arma programas y así uno puede advertir las redes. Como una partitura. De hecho, lo mismo ocurre con la historia de la ópera... Toda la historia de la ópera es una sola partitura que refleja la historia de la evolución burguesa. Uno no lo advierte fácilmente porque no puede ver todas las óperas al mismo tiempo, pero en el fondo se trata de un gran organismo.

304

Lo mismo con la literatura.

Absolutamente. Por eso me la paso hablando de Ovidio. Pero observe... en definitiva se trata siempre de todo lo que podemos hacer con nuestros sentidos, ahí está contenida una autonomía. Y si amamos la música probablemente amemos las palabras, si amamos las palabras amamos la filosofía, si amamos la filosofía amamos la praxis. Y a la praxis corresponde la vida. Nuestra piel no es menos importante que nuestros pensamientos. La técnica dodecafónica no rige sólo para la música sino en general, esto es, que todas las notas tengan igualdad de derechos.

¿Cuándo se dio cuenta de esto?

Eso no lo sé... (*ríe*). Bueno, eso es teoría crítica. En realidad no

es que me haya "dado cuenta" sino que las ideas nacen entre personas. Cuando converso seriamente con Oskar Negt, de pronto flota en el ambiente una idea que ha surgido entre nosotros.

La relación con un otro nos permite tomar conciencia de algo que quizás ya conocemos...

Sí. Como dice Marx: todo es a la vez subjetivo y objetivo.

Quisiera saber qué significa para usted hacer diferencias, diferenciar.

Tomemos la más sencilla de las formas. Somos homeotermos, animales de sangre caliente. Esa característica de que nuestra temperatura normal sea de 37 grados hace que la diferencia entre caliente y frío sea muy importante. A partir de ahí, lo que se le ocurra. Las diferencias son algo preciso y la capacidad de diferenciación en sentido amplio significa discernir si algo nos incumbe o no nos incumbe. Podemos establecer así un sinnúmero de diferencias, es el terreno en el que se expresa la sensación: el sentimiento. Y el sentimiento es preciso, ¿o no? Yo estoy en contra del sentimentalismo, de los sentimientos novelescos, de promover nubes de sentimientos, pero a la vez uno no puede evitar que siempre haya un resto de indeterminación en el sentimiento y que lo invada a uno nebulosamente. Me gusta, por ejemplo, cómo los franceses entienden el sentimiento: "*sentiment*", eso es muy preciso.³

305

En castellano tenemos "sentimiento"...

¿Sentimiento? Y eso es exacto, no es mero delirio, ¿o sí?

3. En alemán "*Gefühl*" remite en primer lugar a la sensación: la percepción táctil, la impresión que las cosas producen por medio de los sentidos. En castellano, como en francés, "sentimiento" remite en forma más precisa e inmediata al estado afectivo del ánimo (producido por causas que lo impresionan vivamente).

No.

Porque si queremos o no tocar una piel, es algo que podemos diferenciar precisamente. Si nos da alergia, es porque no fue algo agradable...

[Silencio]

Pregunte, pregunte que tengo tiempo...

¿Usted intenta reconstruir la historia del cine a través de sus relatos?

Sí... o mejor dicho: yo creo que la historia del cine es algo que aconteció todo el tiempo y nunca dejó de acontecer. Más aún, sostengo que viene a nosotros desde el futuro. Porque la historia del cine es algo que los hombres hacen en sus mentes desde la Edad de Piedra. Lo que sucedió es que de repente se la pudo proyectar con ayuda de la cámara y los proyectores. Pero no es cierto que eso que de repente se empieza a proyectar sean los verdaderos deseos de los hombres. Haga una encuesta sobre cine porno, verá que nadie lo quiere ver. Porque jamás lo harían así. Es terriblemente agotador eso de estar permanentemente activo, sin un solo momento de calma. No tiene nada que ver con la necesidad de las personas. En todo caso, podemos hablar de "reconstrucción" en este sentido: yo creo en la historia del cine y en que hacer cine es algo mucho menos complicado que la industria cinematográfica comercial. Nosotros podríamos ahora —nosotros dos— poner aquí una cámara, rodar una película de cuatro horas e incluso subirla a YouTube. Y eso probablemente sería parte de la historia del cine; eso sí, necesitamos suerte, no podemos planificarlo. Y si hiciéramos algo así más a menudo, con más aportes, podríamos recoger más y más de la historia del cine. Le doy otro ejemplo: en 1932 Horváth se propuso hacer un gran espectáculo de revista que llamó *El almacén de la felicidad* y para el cual quería reunir toda la utilería, todos los decorados utilizados hasta el momento y dispersos en depósi-

tos. Pero como era carísimo jamás se realizó. A partir de ese hecho y bajo el mismo eslogan yo escribí un relato y rodé unos doce cortometrajes para el festival de Salzburgo. A lo que me refiero es que la historia del cine vuelve una y otra vez; la forma que adopte el ave Fénix, sin embargo, puede ser muy diversa. Quizás debamos aceptar que en el futuro la historia del cine continúe en la forma de tres minutos, o bien que sólo sea posible en forma de diez horas. Quién sabe, incluso, como película de noventa minutos.

índice[^]_^

7 Sobre Alexander Kluge. Nota biográfica
por Carla Imbrogno

120 HISTORIAS DEL CINE

19 Nota Preliminar

CAPÍTULO 1

21 UNA LUZ QUE TRAQUETEA FUERTE

25 Cámara solar Júpiter

27 El sol en el depósito descuidado de un importante estudio de filmación a las dos y media de la tarde

28 Imagen inadvertida

28 Una “ducha de luz”

29 *Time-lapse* de un amanecer

29	El delicado maquillaje de la luz
31	Cine en la emergencia
32	Una persona seria
33	La historia del médico brujo ávido de venganza
36	Proceso de aprendizaje en torno al cine como esfera pública
40	Las tres máquinas que constituyen el cine
47	El sol sobre los canales del Lido
50	El cosmos como cine

CAPÍTULO 2

55 UNA PATRIA POR FUERA DE LO REAL

57	La ejecución de un elefante
59	Una patria por fuera de lo real
61	Hambre de terror o tendencia a la expresión directa
63	The kiss
64	Traer el mundo al mundo
69	El amor es un instante, el arte es eterno
69	El programa de los cines en diciembre de 1917 en San Petersburgo y Moscú
72	El nuevo Fígaro
74	Del cuerpo de una estrella se alimentan muchos espíritus
76	La decimotercera letra
77	Una mujer fascinante con la que el destino se ensañó
77	¡La golondrina cautiva!
78	<i>Russian endings / American endings</i>

CAPÍTULO 3

83 EL ALMACÉN DE LA FELICIDAD

- 85 El almacén de la felicidad
- 90 El abnegado juego de una gran actriz de 1921
- 92 La batalla del Marne
- 93 Entre el deber y la inclinación
- 94 El aura de lo especial
- 96 El hombre desprestigiado
- 98 Gigoló
- 99 El instante vacío entre los tiempos
- 103 Representación de un “dragón” en el cine mudo
- 104 Apariencia y ser en el cine
- 105 Representación de la desnudez en cuerpo y rostro
- 109 El director ciego
- 110 “No me olviden”
- 111 Película y helado
- 112 Interrupción de una función matutina en el “Capitol”,
domingo 8 de abril de 1945, largometraje *El regreso*

CAPÍTULO 4

115 FILMAR EN LA GUERRA / LA LUCHA POR EL CINE

- 119 La lucha por los pasos de los Cárpatos
- 120 Cómo los camarógrafos nos volvimos patriotas sólo por-
que éramos eficientes
- 124 Desfile en París la Nochevieja de 1918
- 127 Película negativa de 1919
- 127 Documentar mediante una escenificación posterior

129	Una observación de Walter Benjamin
131	Versión para el cine de la “plusvalía”
135	El autor de <i>La lucha por el cine</i> : Hans Richter
136	Como nacionalsocialista en Hollywood
137	El ocaso de los dioses en Viena
143	Descripción de un cuadro

CAPÍTULO 5

147 EL DIABLO COMO ANIMADOR

149	El diablo como animador
150	Filmar las diferencias
151	Catorce maneras de describir la lluvia
161	Rodaje en el terreno de una ex cooperativa agraria de Brandeburgo
163	Hijos de la vida
171	Las fuentes de los dioses
177	Sólida utilización de recursos cinematográficos en Fellini
178	Iluminación con luz de velas (2 lux)
178	Iluminar con faroles de automóvil
179	La tendencia a lo oscuro en el cine en colores
181	Plano detalle de un manojo de hierba

CAPÍTULO 6

183 LA BOMBA EN LA OFICINA IMPERIAL DE INDEMNIZACIONES

185	La bomba en la oficina imperial de indemnizaciones
187	Un día actual

- 189 El fusilamiento de los once oficiales del mayor Von Schill
- 199 De cómo desaparecían las “fortalezas aéreas” en el lago
Constanza
- 201 Su última misión
- 202 La última función en la cancillería del Reich

CAPÍTULO 7

207 NADIE QUIERE ESTAR COMPLETAMENTE A OSCURAS FRENTE AL TELEVISOR

- 209 Lámparas para televisión de 1955
como un “medio transicional”
- 210 En el límite entre historia del cine y televisión
- 211 Contacto inmediato entre argumento y realidad
- 213 Intolerancia entre química y electrónica
- 213 Un callejón sin salida para la dramaturgia
- 216 Un ejemplo de “cine de ingredientes”
de los años cincuenta
- 219 El manifiesto de Oberhausen de 1962
- 220 Lo no filmado critica lo filmado
- 221 Debate en Duisburg
- 225 El laberinto de la promoción
- 227 Ducha fría
- 228 Producción de un texto durante el rodaje
- 231 Dieciocho segundos de ventaja
- 231 Los productores ejecutivos
- 233 Urgentísimo comienzo de rodaje
- 234 Cura de caballo
- 237 Un momento documental
- 238 Víspera del funeral en el cementerio Dornhalden

241	Schlöndorff durante el rodaje en el cementerio Dornhalden
242	Observación a lo largo de la vida del objeto
243	Filmar en Nochevieja
244	Una trama secundaria que como historia principal habría sido un verdadero éxito
245	Filmación de una atmósfera de adviento
247	Tienda de delicatessen Plöger como objetivo sustituto de una manifestación
248	Extinción de conquistas burguesas
249	Un talento natural
249	¿Por qué en el cine uno se ocupa de problemas con los que no se quiere encontrar?
251	Un gran cine desaparecido como después de un aborto
251	¡Nuevas oportunidades para el cine!
252	Polimorfismo de la evolución
255	La renovación de la historia del cine desde Taskent
258	La línea de unión a orillas del Amur
258	Filmar en África
259	Comienzo de una nueva época
259	Una relación vital con el trabajo
263	NOTAS Y REFERENCIAS
289	FILMOGRAFÍA DE ALEXANDER KLUGE
291	ENTREVISTA
	“La historia del cine viene a nosotros desde el futuro”, <i>realizada por Carla Imbrogno</i>