

«La sangre es más espesa que el agua»

Román Setton

El cine a la búsqueda de la identidad nacional:
Hans Jürgen Syberberg y Alexandr Sokurov

Después de ver *Madre e hijo*, de Aleksandr Sokurov, Martin Scorsese preguntó: «¿Por qué en Estados Unidos no podemos hacer un cine como éste?».¹ La interrogación es naturalmente de carácter retórico y las razones son tantas como las que hacen imposible la realización en Rusia de películas como *Wild River*, de Elia Kazan, o *Casino*, del propio Scorsese. Probablemente *El acorazado Potemkin* (1925), *Twin Peaks* (1990-1991), *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) sean más ostensiblemente *soviética, estadounidense y alemana* respectivamente que *rusas* algunas de las producciones de Sokurov. Sin embargo, las tradiciones religiosas, familiares, políticas y sociales de la Rusia zarista y de la Unión Soviética determinan vigorosamente la filmografía de Sokurov y fundamentalmente la trilogía sobre las relaciones familiares y su tetralogía vinculada con el poder. De manera brutalmente esquemática, uno podría afirmar que las películas de Sokurov suscriben el lema «la sangre es más espesa que el agua [*Blut ist dicker als Wasser*]»,² en consonancia con una tradición rusa imperial y cristiana ortodoxa, mientras que al interior de la cultura estadounidense –signada por el sueño americano y la historia fundacional de los colonos que emigraron allí buscando la libertad religiosa– los vínculos y las

1. Dina Iordanova, «*Mother and Son*», en *Russian Review*, vol. 58, N° 2 (abril de 1999), p. 310. En todos los casos en que no se indique lo contrario, las traducciones son nuestras.

2. Este lema aparece por primera vez en el poema épico medieval alemán *Reinart Fuchs* (c. 1180), atribuido a Heinrich der Glîchezære. Pero también es popular en lengua inglesa, luego de que en 1670, John Ray lo incluyera en su compilación *Proverbs*; posteriormente Walter Scott lo incluyó en su novela *Guy Mannering* (1815). La frase condensa la idea de que los vínculos de sangre son más vigorosos y resistentes que las relaciones no sanguíneas.

lealtades nunca son un dato completamente *a priori*, sino que proceden de contratos que están supeditados constantemente a revisión, y pueden ser en todo momento renovados o rescindidos (así en *El padrino*, una vez que ha muerto su madre, Michael elimina a su hermano Fredo, que ya lo había traicionado antes), en sintonía con un modelo liberal de sesgo más paretiano que benthamiano.

En contraste con las formulaciones abstractas y universales que componen los títulos de los films de Sokurov (*Madre e hijo, Padre e hijo, Días de eclipse, El sol, Dolorosa indiferencia*), las producciones de Hans Jürgen Syberberg se encuentran insertas evidentemente, ya desde el nombre propio, dentro de la cultura alemana: *Ludwig..., Karl May, Hitler..., Theodor Hiernes..., Parsifal, Penthesilea*. Muchas y ostensibles son las diferencias entre el cine de Syberberg y el de Sokurov: las tradiciones culturales de las que se nutren, los contextos sociopolíticos y artísticos en los que surgen y se desarrollan, la estética y los formatos de sus películas, sus modos de producción, los temas que abordan. Sin embargo, los elementos comparables tampoco son insondables o siquiera oscuros. En el marco de una crisis de la identidad nacional y en un momento de refundación de un sujeto colectivo –luego de la Alemania de Hitler y en medio de los acontecimientos políticos más críticos vinculados con la *Rote Armee Fraktion*, en el caso de la República Federal Alemana; luego de la caída de la Unión Soviética, en los comienzos de la construcción de la Federación Rusa–, ambos cineastas recusan de manera extrema los formatos y las pautas del cine comercial, reclaman para el arte una función trascendente, y abordan en consecuencia los *grandes temas*: Hitler, Lenin, Wagner, la historia de la Rusia zarista, la historia alemana de los últimos 100 años, etcétera. Ambos aspiran, asimismo, a la realización de una obra de arte total de cuño wagneriano (*Gesamtkunstwerk*), pueblan sus películas de citas no siempre fácilmente identificables, retoman motivos propios de la tradición irracionalista-romántica y, en la era del cine industrial en que proliferan los avances técnicos y los efectos especiales, conciben la obra cinematográfica como el producto de un trabajo artesanal.

Los *Sonderwege* seguidos por Rusia y Alemania, signados por el atraso económico y social durante la primera mitad del siglo XIX, sin revoluciones democrático-burguesas de relevancia durante esta época, llevaron a que la pregunta por lo ruso o por lo alemán siguiera siendo una cuestión vigente hasta nuestros días. Una de las elecciones obvias para pensar estos *Sonderwege* parece haber sido en ambos casos la oposición al relato histórico cinematográfico –y a la historia del cine– de las épocas precedentes, en que el cine fue considerado un arte de Estado y colocado, consecuentemente, al servicio del Estado y del Partido, dos entidades que se presentaban casi indiscernibles en ambos imperios. Tanto el cine de la Alemania nazi como el soviético promovieron la épica de los grandes hombres, por un lado, y la de las masas, por el otro, y utilizaron a su vez los medios cine-

matográficos y las artes en general al servicio de una estetización de la política. Frente a esta tendencia, ambos cineastas han optado –tal como lo había sugerido Walter Benjamin³– por una politización del arte.⁴

Probablemente uno de los rasgos más salientes del arte del siglo xx sea ser una glosa de sí mismo o de obras célebres del pasado; sin embargo, la autorreflexión artística y la función social del arte no parecen ser, a primera vista, elementos que puedan unirse armónicamente con facilidad. Ambos directores buscan aunar estos dos elementos aparentemente dispares, y lo hacen con obras de características megalómanas: trilogías, tetralogías, películas de duración desmesurada o filmadas en un solo plano.

En un momento histórico en que se da en Rusia la formación del Estado-Nación, Sokurov aspira a fundar la identidad rusa moderna a partir de una mitología que recusa el Estado total del pasado soviético, y añora los viejos buenos tiempos de una aristocracia imperial orientada en gran medida hacia Europa; Syberberg, por su parte, aborda la historia reciente del Estado total alemán, y anhela los tiempos en que existía una unidad de sentimiento comunitario (un *Gemeinschaftsgefühl*) en Alemania, cuando el pueblo se identificaba con sus gobernantes. Con tonos elegíacos respecto del pasado imperial, ambos buscan la conformación de una nueva unidad nacional y la construcción mitológica de un nuevo sujeto colectivo. En el caso de Sokurov, probablemente la figura que encarna de modo más pleno esta idea es la del emperador de Japón. *Tennō* (tal la voz japonesa de «emperador») significa literalmente «soberano celestial» y es considerado símbolo del Estado y de la unidad del pueblo. En el caso de Syberberg, probablemente la figura que encarna mejor esta idea es la de Ludwig:

No Bismarck, sino Ludwig se convirtió en un mito. Son los acontecimientos a menudo ineficaces en términos políticos aquellos que, de manera misteriosa, tienen efectos sobre el pueblo y en la irracionalidad del mito, desde el cuento maravilloso hasta la épica o el *kitsch*. Casi se podría pensar que la inicial falta de eficacia sería la condición de que posteriormente algo pueda devenir grande en tanto mito. No fue Bismarck quien se convirtió en el hombre del pueblo, sino el burlado e inútil Ludwig.⁵

En este trabajo nos proponemos abordar las revisiones del pasado en las filmografías de Syberberg y Sokurov, sus tratamientos de los vínculos entre el pueblo

3. Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en tomo 1 (*Abhandlungen*) de los *Gesammelte Schriften*, en 7 tomos, ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1972-1989; aquí, I / 2 (1974), pp. 431-469.

4. «Era necesario unir arte y política estrechamente y del modo más íntimo en nombre de la verdad y la honestidad de la vida cotidiana» Hans Jürgen Syberberg, *Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus dem letzten Jahr*, Hanser, Munich, 1981, p. 15.

5. Hans Jürgen Syberberg, *Die freudlose Gesellschaft...*, op. cit., pp. 99-100.

y el poder, así como sus intentos de fundar una nueva identidad colectiva. En este marco, indagaremos sus respectivos abordajes de las relaciones entre el medio cinematográfico –y el arte en general– y los modelos de Estado y sociedad preteritos que rechazan, junto con sus propuestas artísticas orientadas a la construcción de ese sujeto colectivo. Para ello, estudiaremos la trilogía sobre Alemania y el *Parsifal*, en el caso de Syberberg; la tetralogía sobre el poder y la trilogía sobre las relaciones familiares en el caso de Sokurov.

Syberberg y la búsqueda de un nuevo sentimiento comunitario: la revitalización del romanticismo irracionalista desde una perspectiva ilustrada

La trilogía sobre Alemania está compuesta por *Ludwig – Réquiem para un rey virgen* (1972), *Karl May* (1974) y *Hitler, un film de Alemania* (1977). Las tres partes configuran la totalidad de un camino político y espiritual alemán que tradicionalmente se conoce como el *Sonderweg*, pues juntas abarcan desde los prolegómenos de la constitución del *zweites Reich*, que también constituye la unificación tardía y desde arriba de Alemania –es decir, prescindiendo de grandes revoluciones democrático-burguesas– hasta la caída del *drittes Reich* y su elaboración histórica y espiritual –el trabajo de duelo, como lo llama Syberberg utilizando la terminología freudiana– en la Alemania dividida. Casi no hace falta señalar que estos más de cien años de la historia alemana fueron considerados en el marco de la discusión política y también desde la perspectiva de la historia de las ideas –y más allá de diferentes periodizaciones de los historiadores, que son muchas y polémicas– como una evolución unitaria y problemática en la constitución de la identidad y la sociedad civil alemanas; y no pocas veces los fracasos y despropósitos alemanes del siglo xx –ante todo las condiciones preliminares de las guerras mundiales y su desarrollo– han sido juzgados como consecuencias de las numerosas idas y venidas en los procesos fallidos de revolución y restauración del siglo xix.

El vínculo temático de las tres películas está dado por la voluntad del director de ahondar en las heridas del alma y el pasado alemanes, en contraposición con la cultura de la *Stunde Null* (*Hora cero*) que pretendía dejar atrás por completo el pasado en función de un nuevo comienzo. La perspectiva de Syberberg, al plantear su revisión del pasado a partir de estas tres figuras, consiste en una visión integral de la historia que habría de conducir a la Alemania nazi, ya que, contrariamente a lo que podría parecer, se trata menos de la historia de los grandes hombres (las grandes cumbres al modo de la narrativa de Conrad Ferdinand Mayer) que de la historia del desarrollo espiritual de un pueblo. Fuera del ámbito

de habla alemana, probablemente Karl May sea la figura menos conocida. Cabe aclarar que, además de haber sido el novelista favorito de Hitler, se encuentra cómodamente entre los autores alemanes más leídos (más de 200.000.000 de libros en todo el mundo, de los cuales más de la mitad corresponden a las ventas dentro de Alemania), y es probablemente el autor alemán más célebre de literatura trivial (*Trivialliteratur*). En consonancia con esta elección, Ludwig fue quien más contribuyó –acaso junto con Nietzsche– al culto de Wagner, probablemente el compositor alemán más popular, quien con sus festivales en Bayreuth puede ser considerado también como el precursor alemán de la cultura de masas.

Ludwig representa todavía la etapa de atraso económico, así como la del desarrollo espiritual alemán anterior a la unificación política de 1871, mientras que May encarna la cultura popular de la Alemania del cambio de siglo, de la poderosa industria que logra que el país sea una potencia económica (para acentuar el vínculo entre May y las condiciones políticas de su época, el barco en que May emprende su viaje a Oriente lleva el nombre Wilhelm II; asimismo, en el *Hitler...* se indica expresamente la importancia de las lecturas de Karl May en la evolución biográfica de Hitler, así como su probable significación para los soldados que combatieron en el frente y sus sueños imperiales). Estos dos momentos de la evolución socioeconómica no carecen de vínculos, ya que Ludwig, en virtud de su pronunciado fetichismo con «lo alemán», hizo elaborar sus míticos castillos exclusivamente con materiales y mano de obra alemanes, y contribuyó enormemente de este modo a convertir a Alemania –y en gran medida gracias al desarrollo de Baviera– en la segunda economía del mundo. De un modo similar a lo que sucedió en la Argentina hacia fines del siglo XIX con la literatura gauchesca, el éxito de May se debió en parte a la masiva alfabetización de Alemania, que permitió un enorme crecimiento del mercado editorial y la explosión de la literatura de entretenimiento (*Unterhaltungsliteratur*).

Se puede establecer así una serie en la representación de la cultura de masas, que comienza por el rey que impulsó los festivales de Bayreuth, sigue por la literatura de Karl May, halla su punto cumbre en la Alemania de Hitler, con Goebbels en la dirección del Ministerio de Propaganda e Ilustración Popular del Imperio y el giro en las producciones fílmicas alemanas,⁶ y llega hasta la sociedad del espectáculo de la República Federal Alemana contemporánea a la realización de la trilogía.

6. En relación con los cambios –y las continuidades– en la producción cinematográfica de Alemania a partir de la llegada al poder del nacionalsocialismo, véase: Román Setton, «Estado, sociedad e industria del cine en la Alemania nazi. La trilogía documental de Leni Riefenstahl», en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 8 (2009), Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2009, pp. 49-70.

La afirmación de Susan Sontag de que *Hitler, un film de Alemania* «ofrece un espectáculo sobre el espectáculo»⁷ es también perfectamente aplicable, entonces, a *Ludwig* y a *Karl May*, sólo que esto sucede a una escala más reducida. En este sentido, la primera parte de la trilogía tiene la gran ventaja de servir de manera excelente de introducción a la obra madura de Syberberg: los 140 minutos del *Ludwig* suponen la opción por una escala humana, que ya no encontramos en las siete horas y media de *Hitler, un film de Alemania*, y que tampoco se puede decir que esté enteramente en las tres horas de *Karl May*, si bien esta película, con sus escenografías y actuaciones en parte *realistas*, con una lógica dramática y una narrativa mimética, se acerca más al modelo narrativo del MRI (modelo de representación institucional).⁸

La primera parte de la trilogía narra la vida de Ludwig II de Baviera desde su niñez hasta su muerte (¡e incluida su resurrección!). En esta larga biografía, la película retrata tanto el momento del ascenso al trono como la conspiración contra el rey. Esta última es presentada como un delito flagrante de algunos de sus allegados, con la única finalidad de hacerse con el poder. Este elemento y cierta simpatía del pueblo con el «rey de los cuentos maravillosos [*Märchenkönig*]» se aparta en alguna medida de la representación usual de Ludwig como un gobernante inepto, un orate, un disipador de las riquezas. Si bien hay en estas elecciones una voluntad de poner en cuestión la imagen corriente de Ludwig, tan cerradamente despreciado y ridiculizado, difícilmente uno pueda colegir de la película que las simpatías del director se encuentren del lado del extravagante y ya mítico rey bávaro. En ocasiones, Ludwig aparece representado como un romántico exaltado, en otras como un bufón, en general como un ciego y entusiasta idólatra del arte. Probablemente *Schwärmer*⁹ sea el término más adecuado para definir la imagen de Ludwig que ofrece la película. El rey de los cuentos de hadas, tal como lo ve el pueblo, es también el rey que encarna en gran medida la idea romántica de trascendencia a partir del arte: Ludwig deja de lado y menosprecia los negocios terrenos y sólo quiere vivir dentro del ámbito del arte y para el arte. El rey al servicio del arte es la cara opuesta del arte al servicio del imperio, tal como tuvo lugar en gran medida durante el Tercer Reich. El *Ludwig*... aborda entonces cierta fascinación de los alemanes por el arte en detrimento de los negocios terrenales, tal como ya había sabido percibir con gran precisión Madame de Staël en su céle-

7. Susan Sontag, «Syberberg's *Hitler*», en: *Under the Sign of Saturn*, Penguin, Londres, 2009, pp. 135-165; aquí, p. 138.

8. En relación con el surgimiento del MRI, seguimos aquí las consideraciones de Noël Burch en *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, París, 1991.

9. Resulta imposible hallar un término en castellano que reúna los sentidos diversos de la palabra alemana *Schwärmer* (visionario, exaltado, soñador, idealista, fanático, romántico, etc.).

bre libro *De l'Allemagne*, y que Marx y Engels –siguiendo los pasos de Heinrich Heine y Moses Hess– vieran como el elemento decisivo del desarrollo tanto espiritual como económico-político alemán.¹⁰ La última parte de la trilogía toma por tema, de manera complementaria, la figura de Hitler, el estadista que supo sacar provecho del arte –especialmente del cine pero también, por ejemplo, de la arquitectura– al considerarlo un asunto de Estado y colocarlo al servicio del Estado.

Muchos son los elementos de continuidad que se pueden encontrar entre la primera y la tercera parte de la trilogía. En ambas se puede percibir la afinidad que Syberberg plantea entre quien dirige los destinos de los hombres de un país y quien dirige en el *set* de filmación las entradas y salidas de los actores, los movimientos de cámaras, las entradas y las modulaciones de la música. En *Hitler, un film de Alemania*, la *bestia negra* de la República Federal Alemana es retratada como un cineasta (en la segunda parte se afirma, de hecho, que fue el más grande de todos los cineastas), mientras que en el comienzo del *Ludwig*, el rey ordena con indicaciones gestuales los movimientos de los actores sobre el escenario, así como el desplazamiento de los objetos (por ejemplo un sofá) dentro del espacio profílmico, la interrupción de la música, y demás. Ambas ponen en el centro de la cuestión la formación del Segundo y el Tercer Reich, respectivamente, así como las condiciones de la producción artística durante estos períodos históricos: dos temas que –desde la perspectiva de Syberberg– se hallan íntimamente vinculados. En los dos casos, se subraya el carácter pasivo del gobernante, así como las contingencias y las elecciones e inclinaciones de las masas que llevaron al poder al gobernante y le dieron sustento. En el *Hitler...* este elemento está remarcado por la utilización de títeres para la representación de Hitler, así como por el propio discurso del títere-*Führer* –ya de por sí una contradicción en los términos– que indica cómo las masas lo llevaron al gobierno mediante el sufragio y cómo lo apoyaron posteriormente. Asimismo, el propio director ha expresado esta voluntad de retratar a Hitler como un sujeto pasivo: «lo que me interesó fue la gente que lo votó (a Hitler) y lo siguió. No Hitler como persona. Era tan pasivo que tomó la energía de los otros para actuar. Por eso utilicé las marionetas. Las marionetas son manejadas por hombres. Hitler como persona no era activo, pero el fenómeno pasó y activamente. El materializó los sueños ocultos de las personas».¹¹ De manera menos explícita y con menos énfasis, este elemento está

10. El título del ensayo de Syberberg que hace las veces de introducción a su libro *Hitler, ein Film aus Deutschland* (Rowohlt, Hamburgo, 1978), «Die Kunst als Rettung der deutschen Misere. Ein Essay» [El arte como salvación de la miseria alemana. Un ensayo] dialoga de manera explícita con esta tradición.

11. Citado en: Gustavo Camps, “Hitler, un film de Alemania”, en <http://www.canalok.com/cine/syberberg.htm> (consultado el 1 de julio de 2011).

presente en la representación de Ludwig, y los versos de la *Iphigenie auf Tauris*, de Goethe, incluidos en el film, dan cuenta de un modo más general de considerar la relación entre actividad, azar, destino y consecución del poder.¹² Se trata menos de las características particulares de los individuos que de la intervención de las fuerzas cósmicas, el espíritu de la época y los insondables sentimientos del pueblo. De allí el interés de Syberberg por reconstruir los contextos en que surgen y se desenvuelven estos dos personajes (Hitler y Ludwig) tan desiguales, pero con múltiples elementos en común, entre ellos, su origen local, Baviera.

En contraste temático –pero también en continuidad lógica e histórica– con el *Hitler...*, las dos primeras partes de la trilogía están centradas –como indica Sontag– en los «últimos soñadores de paraísos: Ludwig construyó castillos que eran *sets* de filmación y pagó por la fábrica de sueños de Wagner en Bayreuth; Karl May, quien romantizó a los indios americanos, los árabes y a otros pueblos exóticos en sus novelas inmensamente populares; la más famosa de ellas, *Winnetou*, ofrece la crónica de la destrucción de la belleza por el advenimiento de la moderna civilización tecnológica».¹³ La prelación de los grandes soñadores en la trilogía parece sugerir que las atrocidades de la Alemania de Hitler se encuentran de algún modo prefiguradas y fomentadas por los grandes sueños del arte alemán. La idea de Ludwig como soñador y *Schwärmer* está subrayada –además de por la declaración explícita de Bismarck, quien califica a Ludwig de *Träumer*– en la segunda parte del *Ludwig*. La segunda parte de esa primera parte comienza con un plano detalle de los ojos del personaje epónimo, que indica que las imá-

12. Cf.: «Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht! / Sie halten die Herrschaft / In ewigen Händen, / Und können sie brauchen / Wie's ihnen gefällt. // Der fürchte sie doppelt / Den je sie erheben! / Auf Klippen und Wolken / Sind Stühle bereitet / Um goldene Tische. // Erhebet ein Zwist sich: / So stürzen die Gäste / Geschmäht und geschändet / In nächtliche Tiefen, / Und harren vergessens, / Im Finstern gebunden, / Gerechten Gerichtes.» [«¡Temed, oh mortales, / a los altos dioses, / que en sus sempiternas / manos arbitrarias / el poder reside / y el uso hacer pueden / de él que bien les plazca / y témalos doble / aquel a quien alcen! / De cimas y nubes / por encima, en torno / a la mesa áurea, / silla apercibida / el comensal tiene. / Siéntanse allí todos / en paz y compañía; / mas cuando, de pronto, / la reyerta surge, / el pobre invitado, / cubierto de oprobio / e ignominia, rueda / al profundo averno, / y allí en vano aguarda, / en densa tiniebla, / que un tribunal justo / falle su demanda.»] Johann Wolfgang Goethe, «Iphigenie auf Tauris», en vol. 5 (*Dramatische Dichtungen III*) de las *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1998, volumen al cuidado de Lieselotte Blumenthal y Eberhard Haufe, pp. 7-67; Cuarto Acto, vv. 1726-1743 (pp. 54-55). Para la versión castellana, utilizamos la traducción de Rafael Cansinos Asséns: *Ifigenia, en Táuride*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid: 1964; tomo IV, pp. 1196-1231; aquí, pp. 1223-1224.

13. Susan Sontag, «Syberberg's *Hitler*», en: *Under the Sign of Saturn...*, *op. cit.*, p. 161. En la tercera parte de *Hitler...*, este tema es retomado en el marco de una comparación entre la aniquilación de los pueblos originarios en Estados Unidos y el genocidio de la Alemania nazi; asimismo, en la última parte del *Hitler...* se utiliza como parte del decorado una cabeza gigante de Karl May.

genes siguientes son una ensoñación. Tales imágenes oníricas se encuentran acompañadas por sonidos que anuncian algunas de las figuras más conspicuas provenientes del arte cinematográfico y de la televisión estadounidenses: Superman, Tarzán, el Llanero Solitario, tres personajes, por otra parte, vinculados con un modelo de ejercicio de la justicia en un ámbito en que los representantes locales de la ley de Estado no han logrado sostener el monopolio de la violencia. En el único caso en que existe un vínculo con una fuerza de la ley reconocida –la pertenencia del Llanero Solitario a los Rangers de Texas–, tal vínculo está desmentido por la máscara que oculta la identidad del personaje y por la tragedia familiar en el origen del héroe, que guía un ejercicio de la ley signado por la venganza (si bien la conducta del Llanero Solitario estaba orientada por una férrea moral que pretendía erigirse como modelo de imitación para la formación de los niños). Por fuera de las normas de la ley positiva, cada uno de estos héroes conforma un modelo de justicia en un espacio determinado, la selva, el antiguo Oeste, y la ciudad, que, asimismo, pueden ser vistos como etapas progresivas de la historia de la civilización actual. Syberberg traza una línea de declive en la evolución de la civilización occidental que puede ser percibida también en el tratamiento de otros motivos conductores presentes en la trilogía.

Tal como se expresa con claridad en el *Hitler...*, el *Führer* no ha sido para Syberberg una aberración histórica, sino el resultado inevitable del lado oscuro de la cultura alemana, que encontró su perfecta expresión en el pangermanismo de Wagner. De allí que en los films el compositor y su legado sean presentados con formas villanescas: en *Hitler...*, el espíritu del *Führer* emerge de la tumba de Wagner; mientras que en *Ludwig* se lo presenta alternativamente como un enano acróbata y semirretardado y como un ángel de la muerte hermafrodita. Pero Wagner no es sólo una obsesión para Ludwig y Hitler, también lo es para Syberberg. Hay en su obra una recuperación de los motivos y las temáticas wagnerianas, así como una perceptible intención de crear una obra de arte total y una nueva mitología. Pero el momento mimético con la obra de Wagner es contrapezado por la influencia de Brecht en el trabajo de Syberberg, cuya estética –como él mismo ha manifestado– busca la conjunción de Wagner y Brecht.¹⁴ Mucho se ha dicho de la influencia de Brecht en Syberberg, y toda la trilogía da cuenta de

14. «Solamente los extranjeros reconocieron la tradición brechtiana en sus películas, la tomaron en serio y la discutieron. Y naturalmente sólo los críticos no alemanes fueron capaces de soportar en el cine la dualidad de Brecht más Wagner como precursores comunes de la existencia actual»; «He intentado el escándalo estético de concertar la doctrina brechtiana del teatro épico con la estética musical de Richard Wagner, de unir en el cine el sistema épico en tanto cine antiaristotélico con las leyes de un nuevo mito». Hans Jürgen Syberberg, «Die Kunst als Rettung der deutschen Misere. Ein Essay», en *Hitler, ein Film aus Deutschland*, Rowohlt, Hamburgo, 1978, pp. 7-59; aquí, pp. 16 y 28.

ella. No se trata sólo del uso sistemático del celeberrimo *Verfremdungseffekt*; puede constatarse también en la imagen que se ofrece de las clases populares y sus vínculos con el poder: una escena del *Ludwig...* recuerda las representaciones de los sometidos y las clases populares en el autor de *Herr Puntilla und sein Knecht Matti* y *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Asistimos a una reunión en que la gente sencilla del pueblo anuncia el fin del reinado de Ludwig; éste escucha esos comentarios e intenta comprar sus voluntades regalándoles unas monedas; al retirarse, afirma que sus súbditos lo adorarán por siempre. Tal como sucede en las obras de Brecht, una vez que han sacado el beneficio que buscaban, y tras simular la lealtad requerida por el soberano, los integrantes del pueblo reunido siguen cantando la caída del rey, una caída que –como sabemos desde el comienzo del film– está ligada con una maldición [*Fluch*] que anuncia además una época de dominio de la estirpe de los proletarios. (También los versos de la *Ifigenia...* de Goethe anuncian esa revolución). De este modo, la tensión entre lo wagneriano y lo brechtiano atraviesa no sólo la estética de Syberberg sino también el abordaje de las cuestiones político-históricas en su obra, entre las nostalgias del imperio y la ilustración revolucionaria.

En términos generales, las obras de Syberberg conjugan una gran variedad de motivos del ideario irracionalista-romántico –el pueblo sencillo, la astrología, el exotismo, lo nocturno o lunar, el vínculo artístico con la trascendencia, el rescate del mito, la evocación elegíaca del pasado, la mitología cristiana, la fusión de las artes, lo maravilloso (*Märchenhaft*)– con una propuesta de representación ilustrada, que busca colaborar mediante la representación del pasado con el trabajo de duelo y de comprensión de la historia. El propio Syberberg ha señalado su voluntad de aprovecharse del legado irracionalista-romántico, una tradición que –a su entender– había sido dejada de lado y cedida al nacionalsocialismo.¹⁵ Sólo a partir de la recuperación de los mitos y de la tradición irracional puede darse verdaderamente una comprensión y una superación en una nueva mitología: «Sólo el mito hace posible la ironía por medio del ingenio y la razón y la pasión. El mito es en efecto la madre de la ironía y del *pathos*, que producen mediante

15. «Es la larga historia del irracionalismo y aquello que está ligado a él. Y con ello todo lo que es mística, *Sturm und Drang*, gran parte del Clasicismo, el Romanticismo, Nietzsche, Wagner y el Expresionismo y, en última instancia, su música y parte de lo mejor que habían producido se abandonó, se hizo a un lado, se reprimió [...] Alemania fue anímicamente desheredada y expropiada; todo lo que no fuera justificable de manera sociológica, desde la perspectiva de la política social, fue silenciado. ¿Pero cómo quieren entender a Hölderlin, si lo colocan como un revolucionario entre Lessing y Marx?, ¿cómo podría subsistir Novalis como modelo de las *road movies* estadounidenses? Y sin irracionalidad, tampoco subsisten *Los bandidos* de Schiller, ni los *Märchen*, ni las baladas populares, y tampoco Runge. ¿Deberíamos regalarles todo a Hitler y Goebbels?» (*idem*, pp. 14-15).

un amor incestuoso el irracionalismo, siempre para el placer de una nueva, joven mitologización del alma, que necesitamos de manera urgente para sobrevivir».¹⁶

De este modo la estética de Syberberg se halla en sintonía con las tendencias artísticas surgidas hacia fines del siglo XIX y principios del XX, que retoman buena parte de las concepciones románticas dieciochescas pero sin hacer caso omiso a las objeciones materialistas que ya habían sido formuladas contra la *deutsche Romantik*. En este sentido, no sorprende que en el *Hitler...* se nombre a buena parte de las figuras artísticas más importantes del cambio de siglo y especialmente de la *Wiener Moderne* (Peter Altenberg, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Alfred Polgar, Thomas y Heinrich Mann, naturalmente Karl May). Hay en la trilogía un diálogo continuo con las obras del período clásico-romántico y del *modernismo clásico*, tendencia que después tendrá una continuación en las versiones de Syberberg de las obras de Heinrich von Kleist –*La Marquesa de O...*, *Penthesilea* (ambas de 1989)– o de *La señorita Else* (1987), de Schnitzler.¹⁷ De hecho casi la totalidad de la obra de Syberberg es enteramente hostil para quien no tiene cierta familiaridad con la cultura alemana. Tal como lo anuncia su ensayo programático «Die Kunst als Rettung von der deutschen Misere», Syberberg ve en el arte la salvación de Alemania, a partir de la revivificación de ciertos ideales de humanidad ligados al arte. La humanidad idealizada es puesta ahora dentro del contexto de la cotidianidad y la miseria, con la finalidad de fundar una nueva mitología capaz de revolucionar la vida cotidiana. De este modo Syberberg retoma –pero a la vez se distancia de– los clásicos que concebían el arte en función de la *educación (estética) del género humano*. La estética de Syberberg es a la *Romantik* lo que el *Camp* es al *Kitsch*;¹⁸ y puede ser considerada –como indica Fredric Jameson– coincidente con algunas de las propuestas de Walter Benjamin y de Ernst Bloch.

En consonancia con Bloch, Syberberg busca apropiarse de la fuerza motriz de las pasiones colectivas, incluso cuando estas sean destructivas.¹⁹ En cuanto a la

16. *Idem*, p. 17.

17. Anteriormente Syberberg ya había transpuesto una novela corta de Kleist en *San Domingo* (1970).

18. En relación con la distinción entre Camp y Kitsch, y fundamentalmente con el carácter autoconsciente del Camp en oposición a la ingenuidad del Kitsch, seguimos aquí a Susan Sontag, «Notes on Camp», en *A Susan Sontag Reader*, Farrar, Straus, Giroux, Nueva York, 1982, introducción de Elizabeth Hardwick, pp. 105-119.

19. «El «método» de Bloch, si podemos llamarlo así, consiste en la detección de los impulsos positivos presentes dentro de los negativos, en la apropiación de la fuerza motriz en las pasiones destructivas y colectivas, como la religión reaccionaria, el nacionalismo, el fascismo, e incluso el consumismo». Cf. Fredric Jameson, «In the Destructive Element Immerse»: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution», en *October*, vol. 17 (*The New Talkies*), verano de 1981, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 99-118; aquí, p. 106.

propuesta de Benjamin, la trilogía puede ser pensada como la utilización de los sueños tal como la concibe el autor de *Das Passagen-Werk*: se trata de recuperar los sueños y utilizarlos a partir de la interpretación de la vida diurna.²⁰ Contra un modelo de cultura –y especialmente de literatura– que Syberberg ve encarnado en el *Grupo 47*, un arte que se realiza a partir de la crónica y la narración directa, que abjura de la retórica y del mito, en gran medida por la utilización de estos llevada a cabo por el nacionalsocialismo, Syberberg da batalla al nacionalsocialismo en su propio terreno, el discurso reaccionario-romántico.²¹ Construye paraísos y mitos²² como modo de vincularse con las masas y lo popular, pero a la vez como un medio para reflexionar sobre las construcciones políticas ligadas con este discurso y sus efectos en la sociedad alemana: «Si las películas *Ludwig* y *Karl May* pueden ser comprendidas como mitologizaciones positivas de la historia, gracias a los recursos del film, filtrados por medio de los controles espirituales de la ironía y el *pathos* [...], ¿qué hacer entonces con una materia histórica como Hitler? [...] En primer lugar, no es posible pensar a Hitler sin nosotros. Por lo tanto se trata de nosotros...».²³

De allí que, en su representación de la evolución histórica espiritual, la elección no sea por una perspectiva histórica clásica; antes bien, los diferentes momentos de Alemania son superpuestos de manera ostensible, a partir de anacronismos y fusiones temporales (apariciones de Hitler y la Alemania nazi en el *Ludwig* y también en el *Parsifal*, continuas inclusiones de fragmentos de *Karl May* y el *Ludwig...* en el *Hitler*, etcétera). Se trata de una representación feérica (en términos temático-miméticos) de la historia, que se conjuga con una construcción formal discontinua no ilusionista que, en oposición a los monstruos que produce la razón,²⁴ no renuncia al material onírico o mítico. Puede afirmarse entonces que esta versión de la historia alemana es *Eine deutsche Kindergeschichte* (*Una historia alemana para niños*), tal como reza el subtítulo de *La cinta blanca* (2009), del austríaco Michael Haneke.²⁵ La obra de *Karl May* es considerada en gran medida

20. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, tomo 5 de los *Gesammelte Schriften...*; aquí, V / 1 (1982), p. 580 (fragmento [N 4, 1]).

21. Hans Jürgen Syberberg, «Die Kunst als Rettung der deutschen Misere. Ein Essay», en *Hitler, ein Film aus Deutschland...*, *op.cit.*, pp. 15-16.

22. En este sentido, cf.: «¡Con cuánto gusto hubiese titulado la película tal como la vio y la comprendió Coppola! Él afirmó por vez primera que se trataba de una película titulada *El grial*» (Hans Jürgen Syberberg, *Die freudlose Gesellschaft...*, *op. cit.*, p. 109).

23. Hans Jürgen Syberberg, «Die Kunst als Rettung der deutschen Misere. Ein Essay», en *Hitler, ein Film aus Deutschland...*, *op.cit.*, pp. 20-22.

24. La edición original de *Die freudlose Gesellschaft* llevaba en su portada una reproducción de un bosquejo preparatorio de *El sueño de la razón produce monstruos*, de Goya.

25. En este punto, seguimos en parte la lectura de Susan Sontag: «Su [de la película de Syberberg, R. S.] más aguda ironía es burlarse de toda esta complejidad al presentar su reflexión sobre Hitler como

literatura infantil (tal como lo subraya el propio Syberberg),²⁶ el *Ludwig* tiene en su totalidad una atmósfera maravillosa –con la imagen sumida constantemente en una nube de humo–, y en *Hitler...* vemos a una niña –la hija del propio Syberberg– que se pasea durante toda la película (desde el comienzo hasta el final) jugando con muñecos de los líderes nazis y otros juguetes que también hacen referencia al pasado nacionalsocialista. Haneke cuenta una historia doméstica del norte de Alemania durante el Segundo Imperio, con la finalidad de ilustrar la gestación de la sociedad que habría de conducir al Tercero; elige por lo tanto el punto de vista prusiano, es decir, el norte que llevó a cabo la unificación en el siglo XIX (en acuerdo con la célebre frase de Bismarck que guió la constitución de la unidad, Alemania debía unificarse bajo la dominación prusiana y había que incluir en esta unidad *tanto de Alemania como Prusia fuera capaz de dominar [so viel Deutschland wie Preußen beherrschen kann]*); Syberberg ofrece, en cambio, una historia de la unificación alemana desde Baviera. El punto de vista bávaro se torna menos significativo a los fines de pensar la formación del Segundo Imperio que a los de comprender la del Tercero, pues Baviera constituye el lugar de surgimiento político de Hitler y del nacionalsocialismo. Tal como indica Jameson, Ludwig es representado aquí como un anti-Bismarck: de este modo la película sugiere la posibilidad de un desarrollo histórico que nunca tuvo lugar, el de la unificación de Alemania realizada desde Baviera y no desde Prusia.²⁷ En contraposición con el modelo de seca Ilustración y estadísticas que tanto critica en sus ensayos, se retoma la perspectiva de la infancia, aquella que todavía no ha alcanzado la *mayoría de edad* y se encuentra en máximo contacto con la fantasía y el mundo mítico-onírico.

Como complemento de esta sugerida historia interrumpida, encontramos una historia alternativa de la representación. La trilogía conjuga constantemente una representación de la historia con una historia de la representación: una reflexión permanente sobre el propio medio y sobre las formas de representación en gene-

algo simple: una historia contada en presencia de una niña. Su hija de nueve años de edad es el testigo mudo, sonámbulo, coronado por cintas de celuloide, que deambula por el vaporoso paisaje infernal; es quien abre y cierra cada una de las cuatro partes de la película.» Susan Sontag, «Syberberg's *Hitler*», en: *Under the Sign of Saturn...*, *op. cit.*, pp. 145-146.

26. Hans Jürgen Syberberg, «Die Kunst als Rettung der deutschen Misere. Ein Essay», en *Hitler, ein Film aus Deutschland...*, *op. cit.*, p. 25.

27. «Aún más significativa es, sin embargo, su representación de Ludwig como el anti-Bismarck: el símbolo atormentado y diletante, no heroico y a menudo ridículo, de una Alemania no prusiana, de la posibilidad de una Federación Alemana bajo la dirección de Baviera, en lugar del Estado unificado bajo Brandemburgo y los *Juncker*. Sin embargo, el tratamiento de Syberberg del “rey virgen” en *Ludwig* no es menos deliberadamente ambiguo que su tratamiento de *Hitler*» Cf. Fredric Jameson, «“In the Destructive Element Immerse”: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution», en *October...*, *op. cit.*, p. 107.

ral caracteriza la trilogía en su totalidad, y fundamentalmente el *Hitler...* De hecho, las imágenes de Hitler y de la Alemania nacionalsocialista se constituyen en gran medida a partir de materiales documentales, discursos radiales, fragmentos de la *Deutsche Wochenschau*, filmaciones de los actos del partido en Nürnberg realizadas por Leni Riefenstahl. La película superpone los discursos de prácticamente todos los medios masivos y las formas culturales “elevadas” y “bajas”, radio, prensa gráfica, *Märchen*, lírica popular, teatro, música, escultura, pintura, literatura, el cine «documental» y de ficción de la Alemania nazi, las producciones televisivas, radiales y cinematográficas estadounidenses, Wagner, Goethe, Heine, Brecht, Marx, Syberberg, etc. En particular los vínculos entre economía, representación (y, en estrecha relación con ésta, los modos de percepción), historia y política encuentran un amplio tratamiento en esta trilogía, fundamentalmente en el *Hitler...* Su violenta recusación del modelo de representación realista-ilusionista, el modelo clásico del cine narrativo, es la cara opuesta de una producción absolutamente autorreflexiva que fomenta nuevos modos de percepción.²⁸ De hecho los programas del *Ludwig* afirmaban que la película era «una declaración de guerra contra las formas presentes del diálogo cinematográfico y del tipo de cine de “boulevard” en la tradición de Hollywood y sus satélites, en contra de la cháchara psicológica, en contra del film de acción, en contra de una particular filosofía de enlazar infinitamente planos y contraplanos, en contra de la metafísica del automóvil y el arma, en contra de la excitación de puertas que se abren y se cierran, en contra del melodrama de crimen y sexo ».²⁹

En sintonía con esta declaración contra el cine comercial, su trilogía propone, sin rodeos y de manera un tanto esquemática, una imagen del mundo contemporáneo como una sociedad enteramente venal. Así, en *Hitler...* se acusa a los bávaros bien alimentados y burgueses por abrir un parque temático sobre Hitler y producir *souvenirs* del *Führer* para la diversión y el rédito económico; en *Lud-*

28. *Ludwig...* aborda el cambio en las condiciones de percepción que supuso la representación de los dramas musicales de Wagner. El Wagner-mujer discurre sobre estas nuevas formas de percepción, mientras el Wagner-enano realiza volteretas circenses. Casi no hace falta recordar que el propio Syberberg buscó para sus películas condiciones diferentes de recepción: no sólo las siete horas y media del *Hitler...* implican una ruptura completa con los modos de difusión del mercado cinematográfico, también intentó presentar el *Hitler...* en el contexto de un festival sobre Hitler, que fracasó; luego, la mayor parte de las primeras proyecciones que se realizaron en Alemania estaban determinadas por condiciones extraordinarias, por ejemplo, el congreso académico de Achen en que se realizó la primera proyección en Alemania; muchas de estas proyecciones fueron seguidas de largos debates (algunos de hasta tres horas y más), luego de las más de siete horas de proyección. Por más detalles sobre las primeras exhibiciones de la película, véase, Hans Jürgen Syberberg, *Die freundlose Gesellschaft...*, *op. cit.*, pp. 49-56.

29. Citado en: Peter Brunette, «Ludwig: Requiem for a Virgin King», en *Film Quarterly*, vol. 34, N° 3 (primavera de 1981), University of California Press, pp. 58-61; aquí, p. 60.

wig, las imágenes del sufrimiento del rey son superpuestas con planos cinematográficos de formato casero –proyectados en una pantalla de fondo– que exhiben hordas de turistas paseando por los extravagantes castillos y sacando continuamente fotografías (como se nos informa, el beneficio generado por este turismo ha superado con creces los inmensos costos en la construcción de estas fantasías, que para los enemigos de Ludwig siempre fueron la “prueba” de su locura y su ineptitud como gobernante); en *Karl May*, son los intereses económicos de la prensa y de las editoriales –así como también de los individuos privados: tal el caso de Rodolf Lebius, quien intenta extorsionar a Karl May– los que mueven los resortes del sistema judicial en contra del autor de *Winnetou*.³⁰ El carácter *taquillero* de los castillos y el poder de los medios masivos parecieran perseguir el asombro o la indignación de los espectadores ante el imperio de la sociedad de consumo, y sus modos de domesticar, normalizar y aprovechar, en función del lucro, los mayores horrores históricos y gran parte del sufrimiento privado. La economía, los modos de financiamiento del poder y del arte, y naturalmente del arte del poder, conforman una suerte de *Leitmotiv* dentro de la trilogía.

En el marco de los vínculos entre arte y poder, las películas de Syberberg permiten advertir –como hemos señalado– claras continuidades entre el gobernante y el director de cine o, en términos más generales, el creador artístico: de hecho el propio Hitler es caracterizado en la cuarta parte del *Hitler...* como un cineasta, como aquel que moldeó a las masas para su representación cinematográfica, en consonancia con una de las conocidas fanfarronadas de Mussolini: «cuando las masas son como cera en mis manos o cuando me mezclo con ellas y quedo casi aplastado por ellas, me siento parte de la masa. De todos modos persiste en mí cierto sentimiento de aversión, como el que experimenta el modelador por el yeso que modela». ³¹ La cultura de masas y los regímenes totalitarios suponen entonces una concepción pasiva del público y del pueblo, como materia maleable en manos del artista o del gobernante. En contraste con esta representación de la Alemania hitleriana, Ludwig es caracterizado como un público pasivo³² y un actor diletante,

30. Cabe recordar que en el mismo año en que se estrena *Karl May* se publica *El honor perdido de Katharina Blum*, de Heinrich Böll, una obra que fue considerada un ajuste de cuentas del autor con la prensa sensacionalista (y en particular contra el periódico *Bild-Zeitung*). En esos años, la polémica sobre los medios de prensa estaba en su punto más candente, por la persecución y la difamación que llevaron a cabo en el marco de la casa de brujas vinculada a los diferentes episodios protagonizados por la *Rote Armee Fraktion*.

31. Citado en: Martin Jay, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Routledge, Nueva York - Londres, 1993, p. 74.

32. Mme. Bulyowski, quien responde a preguntas de un entrevistador presunto –que no aparece en el campo visual y al que tampoco oímos en la banda sonora–, discurre sobre la calidad de espectador

que no logra hipnotizar³³ –y menos aún modelar– a su público: los personajes que asisten sin movilidad a las representaciones y parlamentos de Ludwig no sólo no son cautivados por él, sino que incluso se quedan dormidos durante la función (tal como sucede con Varicourt). Hitler, quien moldeó a las masas, es representado como una marioneta, ya que extrae su poder de las masas; mientras que Ludwig, quien supuestamente fue un títere y ocupó el lugar pasivo del espectador y el de un artista sin persuasión alguna, es representado como un hombre, que finalmente se vuelve un mito. De este modo, la trilogía aborda la representación del público y del pueblo, y naturalmente también del público popular, en las diferentes etapas de la historia alemana, y en sus relaciones con los gobernantes.

Quizá el tema sobre el que vuelve con mayor insistencia la filmografía de Syberberg sea el de la representación. En lo referente tanto al ámbito de las artes y los medios de comunicación como a la política. Tal como se dice en el *Hitler...* (cuarta parte) es inherente a la democracia representativa el vivir y morir por otros, tal como sucede en el cine. La permanente autorreferencialidad de sus producciones busca, por la vía contraria, la ruptura con cualquier modelo de representación presuntamente transparente, sea ilusionista o democrático, recusa la sociedad del espectáculo y los vínculos entre el mercado de consumo y el arte. De allí que sus films no hagan concesión alguna, ni formal ni temática, a las pautas y dimensiones comerciales del arte cinematográfico. En contraste con esos modos de representación, y en parte contra la fascinación por las innovaciones tecnológicas del cine contemporáneo, Syberberg rescata imágenes de Georges Méliès y de los hermanos Lumière y crea una imagen más cercana a la del cine primitivo. Como indica Fredric Jameson, una réplica en miniatura del «primer estudio de cine, la pequeña choza de madera que Thomas Edison llamó Black Maria y en que experimentó con el *kinetoscopio*, el antecesor de la cámara de cine, se convierte en el Santo Grial».³⁴ A las nupcias aparentemente felices entre arte e innovación técnica de los tanques hollywoodenses, Syberberg le opone la ostensible prescindencia de cualquier alarde técnico y un espacio teatral que evoca el cine de los comienzos por el predominio del encuadre frontal, la reducción notoria de los movimientos de cámara y los trucos de montaje (así como por la inclusión de otros trucos pasados de moda, como las sobreimpresiones). Esta

de Ludwig en el contexto de una representación privada (*Separatvorstellung*) que hizo ante el rey y afirma que «era el público más agradecido, el más atento que jamás haya existido [...] el ideal.»

33. En este sentido, *Mario y el Mago*, de Thomas Mann, advertía ya en 1930 contra los peligros de los líderes carismáticos capaces de hipnotizar a las masas y llevarlas a realizar cualquier acción contra su voluntad.

34. Fredric Jameson, «“In the Destructive Element Immerse”: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution», en *October...*, *op. cit.*, p. 105.

mirada retrospectiva y nostálgica del cine de los orígenes se opone a la *transparencia* del cine comercial contemporáneo y a la representación *transparente* de las democracias burguesas, y permite advertir una añoranza por el modo de representación aristocrático,³⁵ tal como fue descrito por Jürgen Habermas en *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962).³⁶ Tanto en *Hitler...* como en *Ludwig...* se alude a la unidad del pueblo alemán durante esas épocas, al fuerte sentimiento identitario durante los imperios. En el *Ludwig*, una mujer perteneciente a las clases populares narra cómo ella aguardaba la llegada del rey, *su* rey, y que las riquezas de Ludwig eran asimismo un lujo del pueblo. (En oposición a quienes conspiran contra Ludwig, el pueblo defiende al *Märchenkönig* y a su vida de *Märchen*, como parte fundamental del pueblo.³⁷ Terminar con su vida o con su vida lujosa sería, agrega este personaje, «matar la felicidad al pueblo».)³⁸

Como indica Jameson, la figura de Karl May en la trilogía, y particularmente en su vínculo con Ludwig, subraya el momento de división entre la cultura alta y la cultura de masas;³⁹ y, por lo tanto, el momento de quiebre de un *sentimiento comunitario* en la sociedad alemana. En la tercera parte del *Hitler...*, Fritz Ellerkamp –uno de los sirvientes en Obersalzberg y encargado de proyectar los films para el *Führer*– hace alusión a ese *sentimiento comunitario* (*Gemeinschaftsgefühl*) en relación con las producciones cinematográficas de la Alemania nazi. Si bien la etapa final del siglo XIX marcó la ruptura del sentimiento de *Gemeinschaft* y el comienzo del desarrollo de los vínculos societarios dentro del ámbito de habla alemana, el nacionalsocialismo habría logrado reinventar un sentimiento comunitario pangermánico a partir del discurso mítico de la raza. Hitler se en-

35. «La democracia electoral conduce lógicamente a Hitler, la decadencia elegida por la mayoría». Cf.: Hans Jürgen Syberberg, *Von Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege*, Matthes & Seitz, Munich, 1990, p. 119. En el mismo sentido, comenta Syberberg: «¿Cómo dijo un periodista español? “Sólo cuando hayamos hecho nuestro Hitler, estaremos libres como ustedes”. ¡Qué tremenda burla! Pero ellos no lo necesitan; han aceptado a su rey, otro mito, que hasta ahora los ha salvado». Hans Jürgen Syberberg, *Die freudlose Gesellschaft...*, *op. cit.*, p. 330.

36. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand, Neuwied – Berlín, 1962.

37. En un pasaje, este personaje anónimo del pueblo afirma: «Ludwig vive [] vive un cuento maravilloso para nosotros, él es nuestro rey, es nuestro lujo, es diferente, lo mejor en nosotros».

38. En sintonía con esto, se pronuncia Syberberg en su libro *Die freudlose Gesellschaft*: «En Alemania era enteramente lógico que, en tales circunstancias, una película sobre la pasión y el carisma, sobre un tipo como el de Ludwig o Karl May o Hitler, se topara necesariamente con la incompreensión, el odio y el temor ante la culpa de las propias represiones» (p. 48).

39. «La yuxtaposición del mecenas de Wagner y este escritor inmensamente exitoso de *bestsellers* provoca el aislamiento estratégico de un momento de crisis en la cultura moderna, el momento en que la alta cultura y la cultura de masas emergente comenzaron a separarse y a desarrollar estructuras y lenguajes aparentemente autónomos». Cf.: Fredric Jameson, «“In the Destructive Element Immerse”»: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution», en *October...*, *op. cit.*, p. 108.

cuentra entonces en un momento bisagra de la historia del sentimiento del pueblo alemán; por un lado, habría logrado generar ese sentimiento de comunidad, probablemente con un vigor que nunca había tenido hasta entonces; por otro –tal como lo anuncia el Hitler-títere–, es el iniciador del mundo contemporáneo, y no solamente en Alemania. En el discurso de la marioneta que cierra la tercera parte de esta película, se presenta al mundo contemporáneo en su totalidad como una extensión del campo de concentración; y a la economía mundial, como una extensión del modelo económico implementado por Hitler. La marioneta sugiere aquí *avant la lettre* la tesis de Giorgio Agamben según la cual el estado de excepción se ha transformado en la regla en el mundo contemporáneo.⁴⁰

En contraposición con el cine «documental» del Estado total, que supo dar –ante todo gracias a las producciones de Leni Riefenstahl y a la *Deutsche Wochenschau*– un revestimiento estético cinematográfico a la política del Partido y del Estado, que en ese entonces estaban plenamente identificados; contra las películas de ficción que fomentaron una visión del mundo que promovía el sacrificio personal en función de la patria o del Partido –como paradigmáticamente sucedía con las películas de Zarah Leander o en las primeras películas de los mártires de la causa (*Hitlerjunge Quex*, *S.A. Man Brand*, *Hans Westmar*)– o, en la situación concreta de la guerra, ofrecían diversión a los soldados y a los civiles para que *despejaran sus cabezas* de las preocupaciones de la guerra y la miseria que ésta generaba (las comedias fueron la prioridad en la producción cinematográfica alemana a partir de 1942); Syberberg realiza una trilogía, mezcla de documental y ficción, que recusa el cine *shampoo* y exige del espectador una entrega completa. Por más que Syberberg pregone en boca de su títere-Hitler «moralista» y «cínico» (como lo califica Harry Baer) la continuidad entre el cine de la Alemania nazi y la cultura de masas de las democracias burguesas, por más que equipare la relación entre economía y guerra en los Estados totalitarios y los republicanos-democráticos, son precisamente las diferencias entre estos modelos de Estado y de comunicación aquellas que le permiten realizar sus películas. De hecho, éstas se encuentran determinadas con gran vigor por el contexto de la República Federal Alemana.

La empresa de *Hitler, un film de Alemania* supone de por sí una apuesta por la monumentalidad, por la gran obra, que no se ajusta en ningún punto a los mo-

40. Giorgio Agamben, «El estado de excepción como paradigma de gobierno», en *Estado de excepción*, trad. Flavia Costa e Ivana Costa, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, pp. 23-70. Para una caracterización más detallada de esta tesis, véase Mercedes Ruvituso, «Del estatuto de la obra de arte al misterio de la economía», en: *Deus Mortalis. Cuaderno de filosofía política*, N° 9 (2010), Buenos Aires, pp. 9-27 (especialmente, p. 25).

delos del arte vigente.⁴¹ Sin embargo, en su monumentalidad tiene menos un carácter imperial que un carácter burgués. Frente a las masas ordenadas, militarizadas y sincronizadas que supo mostrar el cine nazi, a diferencia de las casi cuatro horas de *Olympia*, las cuatro partes del *Hitler* o (de la *Alemania*) de Syberberg se proponen exhibir yuxtapuestas todas las representaciones posibles de Hitler y la Alemania nazi, el Hitler de todos, un todos de un Estado republicano, burgués y liberal, el Hitler de la Bundesrepublik. Todo es pequeño en el *Hitler* de Syberberg y se multiplica infinidad de veces como en una sucesión de pequeños espejitos; la monumentalidad de la película está dada por la acumulación de lo pequeñísimo. En contraste con la arquitectura monumental que elige Sokurov, Syberberg privilegia los espacios pequeños, burgueses, y realiza su película en un formato que se asemeja en muchos puntos a las filmaciones hogareñas; recusa con su duración los modos de exhibición y distribución tradicionales, y se presta a ser recibida por la televisión o en los festivales o en ciclos de retrospectivas, esto es, en el hogar burgués moderno o dentro del círculo reducido de los especialistas o cinéfilos. En este sentido, se puede decir de Syberberg lo que Heine predicaba de Walter Scott y su obra. Según Heine, Scott era tan grande como el más grande de los escritores, su riqueza y su caudal no eran en nada menores a los de los clásicos, tan sólo que Scott poseía su riqueza en monedas de un centavo, y para pagar sus cuentas tenía que juntar sus monedas y arrastrarlas en una carretilla.⁴² Al igual que Scott, la grandeza de Syberberg se da por la masiva acumulación de pequeñas cantidades,⁴³ pero Syberberg siempre podrá decir –al igual que Scott– que paga sus deudas y que su riqueza no es inferior a la de ningún cineasta. Representa con perfección la monumentalidad de lo pequeño y del ahorro del Estado alemán de la Bundesrepublik, con los números colosales del *Wirtschaftswunder*. Y la lógica económica de la película también se ajusta a este modelo. *Hitler...* es una película de bajo presupuesto, si se la compara con las grandes producciones, pero fue una película costosísima, monumental dentro del cine independiente. *Hitler...*, el final de la trilogía que revisa el pasado alemán,

41. «Últimamente el deseo por lograr una obra verdaderamente grande se ha vuelto menos vigoroso. Por eso *Hitler, una película de Alemania*, de Hans Jürgen Syberberg, no sólo es sobrecogedora, debido a sus logros extremos, también es desconcertante, como un bebé no deseado en una época de cero crecimiento poblacional». Susan Sontag, «Syberberg's *Hitler*», en: *Under the Sign of Saturn...*, *op. cit.*, pp. 137-138.

42. Heinrich Heine, «Englische Fragmente», en *Düsseldorfer Heine-Ausgabe* (DHA), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, editada por Manfred Windfuhr, en colaboración con el Heinrich-Heine-Institut, en 16 tomos, Hoffmann und Campe, Hamburgo, 1973-1997, vol. 7 / 1 (*Reisebilder III / IV*), pp. 207-269; aquí, pp. 222-223.

43. En este mismo sentido puede considerarse la acumulación de numerosas postales al comienzo de *Parsifal*.

termina con un cartel que reza «una proyección hacia el negro agujero del futuro»; su siguiente emprendimiento, *Parsifal*, puede ser concebido como el mítico paraíso del futuro.

Sokurov: entre la vida humilde y la elegía del pasado imperial

En el marco de la trilogía que aborda los vínculos familiares, Sokurov ha filmado hasta ahora las dos primeras partes, *Madre e hijo* (1997) y *Padre e hijo* (2003), mientras que la tercera parte *Dos hermanos y una hermana* todavía no ha sido finalizada, si bien ya lleva al menos 10 años de trabajos de producción.⁴⁴

La primera parte de esta trilogía narra las últimas horas que pasa una madre agonizante (Gudrun Geyer) junto a su hijo (Alexei Ananishnov). El hijo limpia la casa, prepara la comida a su madre, le lee en voz alta algunas postales, la peina, le habla del pasado común, la informa sobre los viejos amigos. Ella dice que quiere salir a caminar, y el hijo consiente con naturalidad este deseo: pero como la madre no puede siquiera mantenerse en pie, él tiene que llevarla en sus brazos durante todo el largo paseo por el bosque, y traerla de regreso al hogar. Como ha declarado el propio Sokurov, la película es una inversión de la *Piedad* de Miguel Ángel:

Nuestro film va al encuentro de la *Pietà*. En la religión, la *Pietà* es María, una mujer con un hombre en los brazos, María con el Cristo en brazos. En nuestro caso, todo se invierte. El hijo lleva a la madre en sus brazos.⁴⁵

Efectivamente, la historia de *Madre e hijo* puede verse como una alteración de la *Piedad*, con el hijo sosteniendo el frágil cuerpo de la madre; en sintonía con la célebre escultura, tampoco hay aquí muestras visibles de dolor en el cuerpo del personaje agonizante y la representación del hijo con la madre en brazos suprime —aquí a través de planos lejanos— la diferencia de edad, tal como ocurre en la escultura.⁴⁶ De hecho la película es en su totalidad una inversión en general de la relación originaria entre la madre y el hijo: así como la madre da la vida al hijo y lo amamanta, el hijo acompaña aquí a la madre por el misterioso camino

44. Nancy Condee, «Alexandr Sokurov: Shuffling Off the Imperial Coil», en *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 159-184; aquí, p. 165.

45. «Cine, Pintura y música. Entrevista a Alexandr Sokurov», Barcelona, 3 de junio de 2005, traducido del francés por Luis Barbieri, en <http://www.temakel.com/node/362> (consultado el 8 de julio de 2011).

46. Como afirma Dina Iordanova (*idem*), el cambio constante de cuadros remite por momentos a toda una serie de pinturas de museo; lo cual evoca la idea romántica de síntesis de las artes, tantas veces mencionada en relación con el cine de Sokurov.

que conduce a la muerte, e incluso también le da de comer como a un bebé, primero con una cuchara en la boca y luego con un biberón. En un mundo que pone en el centro la naturaleza y las relaciones naturales-familiares, la imagen insiste constantemente en el carácter artificial y construido de ese mundo: las lentes deforman el paisaje y lo ensanchan o estrechan; y la voluntad de ofrecer una naturaleza creada y no real queda en evidencia, incluso sin la declaración explícita de Sokurov: «yo destruyo la naturaleza real y creo mi propia naturaleza».47 En colores vivos o en secuencias a medias oníricas, acompañamos a los protagonistas por el bosque; un tren lejano acentúa el aislamiento de los protagonistas. Después de regresar a la casa y acostar a la madre, el hijo sale nuevamente a caminar, ahora solo. En una escena catártica, llora y grita en el bosque. A lo lejos, vemos pasar en diferentes oportunidades un tren y un barco. Al volver a la casa, el hijo descubre que su madre ha muerto. En el último minuto de la película, la pantalla se oscurece, y escuchamos el cantar de los pájaros, el susurro del viento en los árboles, el intermitente traqueteo de una locomotora que se pierde en la distancia.

Casi no hay antecedentes o información contextual, y no nos queda más que dar sentido a estos fragmentos. Cuando ella muere, él queda solo en un mundo otoñal, amenazado con desaparecer por el avance –lento– del tren a través del paisaje. Los interiores se han rodado en un color sepia oscuro que recuerda la paleta utilizada en *El segundo círculo* (1990). Incluso si la preferencia por los colores tierra es notable durante todo el film, tan pronto como los protagonistas salen al aire libre, el paisaje brilla en una amplia gama de colores vivos. El predominio de los colores terrosos parece aludir al dominio de los dioses ctónicos o telúricos, ligados a los ciclos de la naturaleza (los de la vida y la supervivencia tras la muerte). En consonancia con este imaginario, el hijo conmina a la madre, luego de que ella ha muerto, a reunirse más allá de la frontera que ahora los separa. En un mundo en que parece no existir la propiedad, esta frase final y el carácter icónico del relato permiten percibir en qué medida los vínculos familiares están determinados aquí por una idea de comunidad religiosa (que toma mayor peso aún en *Padre e hijo*).

Como sucede con gran parte de las películas de Sokurov, el modo en que se narra la historia importa al menos tanto como la historia. Al igual que en *La voz humana solitaria*, las palabras son escasas; la elocuencia está librada a la cámara, y la luz cambiante dice casi más que las palabras. La mutación de los colores del

47. Paul Schrader, *Interview with Alexander Sokurov*, en *Film Comment*, vol. 33, N° 6 (noviembre-diciembre de 1997), p. 23; citado en Robert Buckeye, *Film Quarterly*, vol. 52, N° 4 (verano de 1999), pp. 40-42; aquí, p. 40.

paisaje según la luz y el ángulo de la cámara parece sugerir estados de ánimo cambiantes de la naturaleza, que se convierte así en un tercer protagonista.

Mientras los personajes comparten la imagen, el contacto entre la madre y el hijo es casi permanente. El largo plano inicial no permite comprender la disparidad de edad, y la proximidad y la posición de los cuerpos sugiere, antes bien, una tierna escena de pareja (recurso que será retomado y acentuado en el comienzo de *Padre e hijo*). Si el destino mítico de Ludwig estaba marcado por el presunto incesto de sus mayores, aquí las relaciones filiales sugieren continuamente un posible incesto, y una relación de tipo mítico y místico. La cámara permanece en las escenas mucho después de que, aparentemente, han llegado a su fin, enfocada en los pequeños detalles (el rostro de la madre mientras duerme, la hierba mecida por el viento).⁴⁸ Y los detalles importan aquí porque se trata precisamente de la relación entre el hombre, sus vínculos familiares y la trascendencia. El tiempo de la película es el de la espera, el tiempo en que se aguarda la muerte de la madre (y las elipsis por lo tanto no pueden ser mensuradas). Por el aislamiento del mundo en que viven la madre y el hijo, la muerte significa también el fin de este mundo; y el comienzo de un camino que –como dice la madre al hijo– él ahora deberá recorrer sin ella. Este camino es precisamente el que encontramos en el mundo aislado –pero no tanto– de *Padre e hijo*. Seguramente la imagen más recordada de *Madre e hijo* es la del hijo cargando a la madre en sus brazos durante el paseo por el bosque. Ésta funciona como la cara opuesta de la imagen del afiche de *Padre e hijo*, en que vemos al padre cargando al hijo –de aproximadamente veinte años– sobre sus hombros.

Padre e hijo presenta de manera todavía más singular y corporal la relación filial complementaria. La película comienza con un plano detalle de dos cuerpos masculinos entreverados, en violentos movimientos, con los contornos difusos. Los colores son más cálidos y dorados que los naturales: escuchamos jadeos y caricias, vemos estremecimientos y temblores. La secuencia es inminentemente corporal y parece el comienzo de una película porno gay con pretensiones y logros artísticos. Con una enorme carga sexual, representa el consuelo del padre al hijo después de una pesadilla. Situada en una ciudad completamente irreal y fantasmal (con sus colinas y sus tranvías a medias vacíos), la película narra la vida de Alexei (Alexei Nejmyshev) con su padre (Andrei Shchetinin) en el piso superior de una vieja casa, luego de la muerte de la madre. Viven en un mundo de recuerdos, rituales y mutuas preocupaciones. Ambos intentan emprender una

48. El interior oscuro de la casa con las paredes húmedas parece una cita de *Stalker*, y el paisaje forestal, donde el viento mece la hierba, una cita de *El Espejo* (pero también de *La voz humana solitaria*). No importa qué tan persistente sea Sokurov en su voluntad de distanciarse de Tarkovski, la comparación resulta inevitable.

vida propia, pero una casi imposibilidad de separarse hace que esto sea extremadamente complicado. Pasan buena parte del tiempo sobre los techos de la ciudad, con vista a un mar romántico y en un retiro simbiótico casi absoluto. Así como el vínculo con la tierra parecía determinar en gran medida la relación entre la madre y el hijo, el vínculo con el padre está impregnado en la película por la presencia del sol y por el imaginario apolíneo (a partir de la exhibición de los cuerpos atléticos de los protagonistas y de la constante presencia de la lucha). Asimismo, la ciudad está construida de manera onírica a partir de retazos de San Petersburgo y de Lisboa, y los sueños del padre y el hijo ocupan un papel preponderante en el film. El carácter onírico del film, la relación simbiótica entre el padre y el hijo, la confusión y la fusión de los cuerpos, la sugerencia del incesto, el amor incondicional de los personajes, la ciudad irreal, todo da a esta relación el barniz de un cuento maravilloso situado en un pasado idílico.

Una luz aparentemente invernal arroja un brillo dorado sobre todo, pero pareciera que el clima es cálido, porque el padre y el hijo, que por el comportamiento dan la impresión de ser más bien amigos, pasean sus torsos extraordinariamente entrenados por los techos de las casas vecinas. Por fuera de eso, no sucede gran cosa. Sasha (Aleksandr Razbash), el hijo de un hombre que pertenecía al ejército y era amigo del padre, visita a nuestros protagonistas. También Alexei se encuentra ahora en el ejército, donde su padre —que en su momento perteneció al ejército— de tanto en tanto lo visita y mira el entrenamiento de los soldados. En algún momento Alexei y Sasha hacen un paseo en tranvía por la ciudad. En algún momento vemos a la novia (Marina Zasukhina) de Alexei en un balcón o a través de una ventana (los cuerpos de los novios nunca comparten un mismo espacio y el contacto corporal es por lo tanto imposible), pero la separación de ellos es casi inmediata. En otra ocasión se hace alguna referencia a las consecuencias de la guerra; también asistimos a una decepción de Fyodor (Fyodor Lavrov), un amigo y vecino de Alexei y su padre, cuya intención de mudarse a la casa de su amigo se ve frustrada.

El padre y el hijo se hallan ligados por un sentimiento de tipo místico, que pareciera suscribir la frase citada en la película según la cual «el amor de un padre crucifica al hijo, y el amor de un hijo hace que se deje crucificar por su padre». Al vínculo familiar y místico, se suma también la conexión de ambos con la carrera militar. Se construye así un mundo masculino, ligado estrechamente por un trasfondo religioso, militar y familiar que evoca el pasado zarista, una vez que ha muerto la gran madre de la Unión Soviética.

En el año en que se estrena *Padre e hijo* —y que gana el Premio Internacional de la Crítica en Cannes—, Andrei Svuyagintsev gana con *El regreso* el León de Oro en Venecia, y Boris Khlebnikov y Alexei Popogrebsky estrenan *Caminos a Koktebel*:

tres películas que tratan expresamente la relación entre padres e hijos. Parece más que obvio, entonces, que en el año 2003 en la Rusia de Vladimir Putin el tema se encontraba en el aire: de modo que con la caída de las antiguas relaciones también parecen haberse resistido los supuestos de la autoridad familiar. Pero mientras las otras dos películas, si bien de muy diferente manera, cuestionan el vínculo entre padre e hijo, en Sokurov todo parece más bien –y de manera literal– alumbrado por el brillo del sol y el amor noble. En contraposición con los otros dos films, que siguen las pautas usuales de representación realista, *Padre e hijo*, presenta un ambiente de cuento maravilloso, inundado de erotismo, amor y sol. El sentido de irrealidad está potenciado además por la intencional falta de sincronía entre la imagen y la banda sonora, entre los movimientos de las bocas de los actores y los diálogos, que en ocasiones se adelantan y en otras se retrasan respecto de la mímica facial; asimismo, el paisaje de los techos, construido en estudio, recuerda los techos de París en las películas de René Clair y da a la imagen un tinte antiguo.

En diversas entrevistas en Cannes, Sokurov señaló que la película trataba sobre el amor puro entre el padre y el hijo: sin cuestionar la validez de esta interpretación, los ecos de la primera secuencia impregnan toda la película y se renuevan en diversas escenas con denotaciones o connotaciones homoeróticas. Alexei luchando con su amigo de manera juguetona sobre el techo, los combates corporales de los soldados uniformados, la atracción de los torsos desnudos: la interpretación de estas luchas como fantasía de unión y separación del amor entre hombres resulta casi inevitable.

Todo esto se presenta con entera naturalidad dentro de este mundo de hombres, en que las mujeres aparecen como vecinas molestas o la “mala madre” que ha dejado en soledad a los pobres hombres. También la novia es en sentido metafórico una “mala mujer” que pretende separar al padre del hijo; la superioridad del padre es subrayada insistentemente en la película (en el discurso de Alexei, en la lucha corporal en que el padre vence conjuntamente a Alexei y dos de sus compañeros de generación –Sasha y Fyodor–, dominándolos e inmovilizándolos en el piso mientras él se alza sobre sus cuerpos victorioso, etcétera). Todo parece sugerir la exaltación de un orden patriarcal.

La relación entre un orden patriarcal y la defensa de la monarquía absoluta vinculada con el poder natural-divino de los reyes data al menos de la publicación póstuma (en 1680) del *Patriarcha or the Natural Power of Kings*, de Robert Filmer, si bien como afirma Christopher Hill, «todo el argumento de [...] *Patriarca*... se basa en la historia del Antiguo Testamento comenzando por el Génesis». ⁴⁹ La

49. Christopher Hill, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution*, Penguin Press, Londres, 1993, p. 20.

tesis de Filmer defiende la legitimidad del gobierno de una familia por el padre como el origen verdadero y el modelo de todo gobierno. En el principio Dios habría dado autoridad a Adán, quien tenía el control completo sobre sus descendientes, incluso sobre la vida y la muerte. Desde Adán esta autoridad fue heredada por Noé; de sus tres hijos, Sem, Cam y Jafet, habrían heredado el poder absoluto los patriarcas, que ejercen sobre su familia y sirvientes, y es a partir de estos patriarcas que todos los reyes y gobernantes (ya sea un solo monarca o una asamblea de gobierno) derivan su autoridad, que es por lo tanto absoluta y fundada en el derecho divino.⁵⁰

Así como en las películas de Sokurov se puede percibir una nostalgia por los gobiernos absolutistas y los grandes imperios, también se deja traslucir una nostalgia vinculada con la figura del padre. Dentro de una sociedad de padres ausentes (en parte consecuencia del legendario alcoholismo de los hombres en Rusia),⁵¹ el personaje de Sasha busca a su padre desaparecido y, en alusión a *El retorno del hijo pródigo* de Rembrandt (que se encuentra en el museo Hermitage), afirma que en verdad el cuadro debería tratar del padre pródigo. El alcoholismo y las consecuencias de la guerra coadyuvan en la desaparición del padre de Sasha.⁵²

En esta nostalgia de un vínculo vigoroso entre padre e hijo, la película presenta también una fuerte tensión en la relación de poder entre los protagonistas, encarnada no sólo en las luchas sino también en los diálogos y los juegos (por ejemplo, con la pelota) entre el padre y el hijo. De a ratos, el hijo desafía el dominio del padre, pero en líneas generales asume la superioridad de aquél: por propia voluntad se sube a los hombros del padre vigoroso, afirma que ama la sonrisa y el torso –según él, fuerte como un árbol– de su padre, y que de los dos, el padre es el hermoso.

50. Como un severo crítico de la democracia, Filmer sostiene que el rey es el único hacedor de leyes, que derivan su poder solamente de su voluntad real; asimismo, considera monstruoso que el pueblo pueda juzgar o deponer a su rey. En su parecer, la democracia de la antigua Atenas era en realidad un «sistema de comercio de la justicia» y los atenienses nunca habrían conocido la verdadera justicia, sino sólo la voluntad de la *multitud*. El texto está concebido como una contestación a un tratado sobre la monarquía de Philip Hunton, quien había sostenido que la prerrogativa del rey no es superior a la autoridad de los parlamentos. Robert Filmer, *Patriarcha or the Natural Power of Kings*, Liberty Fund, Indianápolis, 2010. Para un panorama detallado del debate contemporáneo de *Patriarcha or...*, véase Joaquín Migliore, «Suárez y la formación del pensamiento político en Inglaterra durante el siglo XII», en *Deus Mortalis. Cuaderno de filosofía política*, N° 9 (2010), Buenos Aires, pp. 108-137.

51. Como afirma Barbara Schweizerhof, la carencia de paternidad en la sociedad rusa está vinculada con el legendario alcoholismo de los hombres en esta sociedad. «En toda su excentricidad artística, la película trata uno de los problemas principales de la sociedad rusa, la falta de padres. Rusia es, por su alcoholismo legendario y otros problemas demográficos, un país de madres y abuelas solteras. El anhelo del padre es, por tal motivo, significativo». Barbara Schweizerhof, «Ich liebe dein Lächeln», en *Wochenblitz* 33, 13 de agosto de 2004, en <http://www.vafk.de/themen/aktuell/Wochenblitz33.pdf>, consultado el 8 de Julio de 2011.

52. *Idem*.

En una sociedad como la rusa, que en su pasaje del zarismo al modelo socialista soviético no conoció sino hasta fines del siglo xx la formación del Estado-Nación, no sorprende en demasía que, luego del colapso del régimen soviético, se añore un modelo patriarcal imperial. El contractualismo político moderno, nacido en el siglo xvii y motivador en gran medida de los modernos Estados-Nación, surgió a partir de una crisis de legitimación política de un sistema absolutista patriarcal. Se trataba por lo tanto de buscar el establecimiento de nuevas bases políticas de legitimación y de la constitución de un nuevo orden y un nuevo sujeto políticos. Las críticas de Locke a Filmer muestran que el contractualismo buscó nuevos principios para una construcción política diferente, basada en la igualdad de naturaleza de todos los individuos, y por lo tanto, en oposición al modo de legitimación patriarcal.⁵³

Las películas de Sokurov, con su carácter elegíaco, parecen añorar en definitiva un modelo de sociedad premoderno y predemocrático, patriarcal e imperial, que en films como *El arca rusa* es casi imposible no percibir. (En el paseo por el Hermitage, se conjuran los tiempos felices de los zares.) Muchas de las películas de Sokurov son sobre la muerte, el pasado perdido y la experiencia de la soledad; *El segundo círculo* (1990) trata de la muerte y el entierro de un padre; *Días de eclipse* (1988) aborda el tema del suicidio en el marco de la Unión Soviética; *Elegía oriental* (1990) nos lleva a una pequeña ciudad en una isla japonesa y vemos cómo los ancianos asisten allí al final de sus vidas. No sorprende, por tanto, que en su trilogía del poder aborde también el derrumbe de los gobernantes.

El 23 de diciembre de 2001, Sokurov recurrió al estado más desarrollado de la tecnología digital para filmar, en un único plano de noventa minutos, un recorrido por el museo Hermitage de San Petersburgo. (El camarógrafo, Tilman Büttner, utilizó para ello una *steadicam* especialmente modificada para poder grabar hasta 100 minutos de video de alta definición en un disco duro.) *El arca rusa* (2002) se hizo mítica y célebre rápidamente en gran medida por sus características técnicas y formales. Filmada en el día más corto del año (con sólo cuatro horas de luz), la película es un trabajo manierista de prodigio técnico y movimientos acompasados. La cámara sigue a un marqués francés que deambula a través del museo. La voz en off del propio Sokurov dialoga, discute y en ocasiones coincide con el visitante. Durante el recorrido, asistimos a escenas de la historia de Rusia, desde fines del siglo xvii durante el gobierno de Pedro el Grande hasta el fin de la autocracia de Nicolás II con la Revolución de Febrero en 1917.

53. John Locke, *Two Treatises of Government*, volumen 4 de *The Works of John Locke* (en 10 tomos), Thomas Tegg, W. Sharpe and Son, *et alii*, Londres, 1823; Primer Tratado, pp. 5-104.

Ilustración nº 4

La evocación del pasado zarista en un único plano y en el museo Hermitage, que supo ser el Palacio de Invierno, símbolo iconográfico de la revolución bolchevique de octubre y del cine soviético (Sergéi Eisenstein, *Octubre*, 1927; Vsevolod Pudovkin, *El fin de San Petersburgo*, 1927), basado en la construcción de sentido a través del montaje, se presenta como una elegía de los buenos viejos tiempos imperiales, orgánicos, en que el sentido ya se encontraba pleno en la realidad y no requería ser construido de un modo mecanicista.

Sokurov aprovecha para narrar de este modo 300 años de historia rusa. Retrata el paseo caprichoso de un extranjero, un diplomático francés del siglo XIX, el Marqués de Custine, por treinta y tres habitaciones de una de las más simbólicas instituciones rusas. La elección del Marqués de Custine es enormemente significativa: sus viajes por Rusia fueron plasmados en su *La Russie (1839)*, en donde defiende la monarquía contra el peligro de la democracia que –según su parecer– habría de traer inevitablemente una tiranía de las masas. Sin embargo, en su viaje por Rusia, quedó sorprendido por la sumisión del pueblo y por la tiranía y el despotismo brutales –que supo caracterizar como «orientales»– de la autocracia rusa. La reconstrucción del pasado ruso a partir de la metáfora del arca rescata ese pasado zarista que hizo posible el florecimiento del arte ruso. Como afirma Nancy Condee,

el arca cinematográfica de Sokurov [...] difícilmente pueda ser considerada una acogida inclusiva de todos los animales terrenos, agrupados en parejas. Es, por el contrario, una reunión de la nobleza imperial a la deriva dentro de una catástrofe social en gran medida provocada por ella misma, bailando al compás de la música exquisita de su cultura aislada, ajena a las inminentes contingencias históricas que están provocando su muerte inevitable.⁵⁴

Hacia el final de la película, las parejas de aristócratas se abren camino bailando, mientras suena la música en vivo tocada por la orquesta, hacia la salida del edificio. A través de otra puerta sale también la cámara y se puede ver fuera del museo una niebla –generada ostensiblemente por medios digitales– que se levanta desde un mar intuido. Con esta sugerente imagen final, Sokurov acentúa la idea del Hermitage como un arca, un barco de la cultura a la deriva.

La metáfora evoca además el fundamento del poder real en función de los vínculos sanguíneos y la continuidad física, tal como están presentes en *Madre e hijo* y *Padre e hijo*, en contraste con cualquier modelo de autoridad basado en la delegación del poder en el soberano por parte del pueblo, tal como fue defendido por Locke y Rousseau en contra de las tesis de Filmer. Al igual que en Syberberg,

54. Nancy Condee, «Alexandr Sokurov: Shuffling Off the Imperial Coil», en *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema...*, op. cit., p. 160.

se rechaza la representación de las democracias republicanas y se aboga por un contrato social de fundamento mítico-religioso como modo de fundar una nueva identidad colectiva.

Como sostiene Kriss Ravetto-Biagioli, un motivo central de *El arca rusa* es la difusión del pensamiento ilustrado y el surgimiento del Estado-Nación y sus diversas formas de nacionalismo.⁵⁵ Con la caída de la Unión Soviética, el discurso del Estado-Nación y de diferentes nacionalismos (ucraniano, ruso, serbio, estonio, etcétera) han estado plenamente vigentes. Ese origen en que Sokurov parece buscar la fundación mítica de lo ruso se halla en la época imperial, en las formas de los vínculos familiares y religiosos, según su peculiar interpretación de la historia, y en la cancelación del pasado soviético, que tuvo su centro en Moscú, en oposición al pasado zarista, situado fundamentalmente en San Petersburgo.

Al comienzo de la película, la voz en off afirma que abre los ojos y no ve nada, sólo recuerda que ha ocurrido una gran «calamidad». Esta calamidad es naturalmente los más de ochenta años de la Unión Soviética, un período que en la película queda sin ser nombrado y sin representación. Esta ausencia hace que la época se perciba como un tiempo ominoso e informe. La centralidad del arte, el hecho de que se elija como lugar de representación de la historia el museo Hermitage, indica la voluntad de no retratar la historia a partir de los hechos concretos, sino a partir de una construcción metafórica, cargada de alusiones y mitología. La nostalgia de un pasado glorioso –acentuada por la aparición esporádica de personajes históricos– se une aquí con la construcción de un mito nacional de origen, y con la cancelación del pasado reciente. Esta recusación de la construcción histórica está acentuada además por la superposición de capas temporales que ofrece la película, haciendo coincidir a los personajes del siglo XVIII con los visitantes contemporáneos del museo, cuya vestimenta disgusta y sorprende al marqués. Mientras el recorrido espacial es absolutamente continuo, el recorrido temporal es de saltos, comenzando por los personajes del siglo XVIII, arrojando una mirada retrospectiva hacia los tiempos de Pedro el Grande, con un detenimiento mayor en la época de Catalina la Grande, para saltar después a los visitantes contemporáneos del siglo XXI (y también a una escultora ciega contemporánea), y luego a un taller en que se fabrican ataúdes para los muertos de la Segunda Guerra Mundial durante el Sitio de Leningrado; después el film regresa a los tiempos de Nicolás I, y a una ceremonia diplomática decimonónica.

Así como en *Madre e hijo* el director se propone realizar una inversión de la más famosa representación de la *Piedad*, el *Arca Rusa* subvierte la iconografía de

55. Kriss Ravetto-Biagioli, «Floating on the Borders of Europe Sokurov's Russian Ark», en *Film Quarterly*, Vol. 59, N° 1 (invierno de 2005), pp. 18-26; aquí, p. 18.

la más célebre representación de la toma del Palacio de Invierno. En contraposición con el final frenético de *Octubre*, que muestra a los bolcheviques en el asalto al Palacio, el ascenso por la famosa escalera del Jordán, y el derrocamiento de Kerenski y el gobierno provisional, Sokurov exhibe el cuarto en que tuvo lugar este suceso como el escenario de un suceso íntimo doméstico, en que vemos al zar Nicolás II compartir una comida con su familia. Estas imágenes de Nicolás II y su familia están sobreexpuestas (con un ligero color rojizo), lo que les da un carácter fantasmal, cuando no santo, que recuerda –por otra parte– el baño de sangre que tuvo lugar en esa habitación.⁵⁶

A diferencia de Syberberg en su retrato de Ludwig II –con su pasión por la construcción de castillos y la utilización de materiales y mano de obra alemanes–, Sokurov construye un pasado eminentemente europeo: centrado en el complejo de edificios que ahora se conoce como el Hermitage, invoca el origen del ser ruso, hace casi 300 años, cuando el zar Pedro el Grande decidió crear una gran ciudad a orillas del mar Báltico, San Petersburgo, y construir allí un Palacio de Invierno. A mediados del siglo XIX, Catalina la Grande comenzó allí una colección de obras de arte que sus sucesores se encargaron de enriquecer, y añadieron para ello edificios a la construcción original, con la peculiaridad de que todos fueron diseñados por arquitectos de Europa occidental, o inspirados por los estilos de esta arquitectura, para alojar dentro de esta construcción el arte europeo (en principio), el arte procedente de Asia y otras partes del mundo (posteriormente), y conservando el arte ruso en un edificio separado. El recorrido por el Hermitage da así menos la idea de un arca rusa que la de un arca *no rusa*, en la que, sin embargo, por la cantidad de personajes históricos y el recorrido temporal, se encuentra a la deriva la aristocracia rusa –que, sin embargo, tiene una fuerte impronta de Europa occidental–. Asimismo, en oposición a las imágenes más recordadas del cine soviético, que se caracterizó por la representación de las masas populares, Sokurov exhibe aquí la sociedad aristocrática en una representación *masiva*, como un ejército de bailarines y figurantes (entre el equipo técnico y los actores participaron 4500 personas en la filmación de la película). En oposición a la épica revolucionaria del proletariado, la búsqueda del origen y el canto elegíaco de la aristocracia.

Las tres películas que hasta ahora ha filmado Sokurov en el marco de su trilogía sobre el poder –*Moloch* (1999), sobre Hitler; *Taurus* (2001), sobre Lenin; *El Sol* (2005), sobre Hirohito– forman hasta aquí un largo camino hacia la muerte y la resurrección. En *Moloch* retrata un día en la vida de Eva Braun (Elena Ruffanova) y Adolf Hitler (Leonid Mozgovoy) en Obersalzberg (una región alpina

56. Para la descripción de esta escena, seguimos aquí a Ravetto-Biagioli (*idem*, p. 20).

en Baviera). De este modo presenta –al igual que posteriormente en *Taurus* y *El Sol*– la intimidad del poder y de los poderosos. Sin embargo, en ningún caso la representación de la intimidad del poder se vincula con la intención de mostrar al rey desnudo. Las tres películas carecen casi por completo de cualquier rasgo de comicidad. En líneas generales, puede afirmarse que entre las muchas razones a las que Sokurov debe su celebridad no se cuenta el humor (si bien en algunos casos los personajes tienen rasgos que tienden al ridículo), característica que comparte con Syberberg. *El sol* y *Taurus* propenden a la solemnidad, más notoria en la historia oriental que en la eslava. En *Moloch* todo rasgo solemne de los personajes –quizá con la única excepción del personaje de Eva Braun– es tratado de modo tal que presenta un ligero matiz de comicidad inintencional. En este sentido –y también en muchos otros–, *Moloch* es una película extremadamente peculiar dentro de la obra de Sokurov. Comparada con sus producciones anteriores, casi parece sencilla y amena, a pesar de toda la grandilocuencia de la escenografía y la sublimidad del paisaje romántico (que ya estaba presente en parte en *Madre e hijo*). Este carácter ameno se debe al contraste entre el paisaje alpino y la edificación suntuosa, por un lado, y la crasa corporalidad de los poderosos (a quienes el director no consiente un solo rasgo espiritual). Un Hitler con problemas de digestión que se queda dormido en el sillón mientras conversa, un Martin Bormann (Vladimir Bogdanov) que hiede, o una Magda Goebbels (Elena Spiridonova) de caderas anchas y caminar pesado. Sokurov no tiene compasión alguna con sus figuras y las expone con sus miserias y sus contorsiones. Sin embargo, esto no es válido para la protagonista, Eva Braun. Ella aparece como la cara opuesta de esta cúpula política, como el elemento humano y positivo.

Moloch muestra un día de primavera de 1942 en Obersalzberg (es decir, poco tiempo antes del comienzo de la Batalla de Stalingrado), pero en un estilo –literario y cinematográfico– ruso. En una dramaturgia sin hechos, que recuerda las obras de Chejov, la pequeña sociedad retratada está compuesta por Eva Braun, Adolf Hitler, Martin Bormann, Magda y Joseph Goebbels (Leonid Sokol) y un cura (Anatoli Shvedersky). La cúpula de la Alemania nacionalsocialista es presentada en sintonía con los personajes superfluos que poblaban la literatura rusa de finales de siglo XIX: fútiles, groseros y siempre ocupando un lugar o desempeñando un papel para el que no están preparados. Almuerzan, toman café, conversan sobre temas variados, hacen una pequeña excursión por las montañas: salvo Eva Braun, el resto de los personajes compite con constancia por el favor del *Führer* y por lograr una mayor cercanía espacial con el conductor. Al comienzo de la película vemos a Eva sola, paseando entre las columnas y por las terrazas de una soberbia edificación, mezcla de palacio y bungalow; la enormidad de los

espacios es acentuada por la escasez de muebles y la ausencia casi total de elementos decorativos. Por la lentitud de sus movimientos, su carácter lúdico y su falta de rumbo, pareciera estar sola desde hace mucho tiempo y aburrirse. Está desnuda, y esto resulta comprensible porque se encuentra sola. Pero está consciente de los custodios que la rodean, y de sus telescopios. Son —o deberían ser— invisibles. De allí que ella se exhiba de modo tan franco y busque volverse tanto más visible. Al advertir a uno de sus custodios, Eva saluda coqueta al lente que la observa, mientras el espectador (de la película) oye el ruido del teleobjetivo que se dirige a su cuerpo desnudo.

Este comienzo pareciera anunciar la voluntad del director de mostrar a Hitler —y a su círculo íntimo— de un modo por completo manifiesto. Y efectivamente asistimos a escenas de la más íntima vida privada del *Führer* —por ejemplo, cuando está cagando en la montaña—. Para prevenirnos de percibir estas imágenes domésticas de manera franca, se encuentra el trabajo evidente de la cámara y la puesta en escena: objetivos anamórficos que hacen que los márgenes de la imagen se curven, filtros de colores, un foco blando durante toda la película, el material filmico de grano grueso dan cuenta constantemente de que se trata de imágenes construidas, y que no se busca meramente exhibir a Hitler en ropa interior —si bien en varias escenas lo vemos de este modo—. Dentro de la rígida artificialidad de Obersalzberg, Eva pareciera ser la encarnación de la propia naturaleza. Baila desnuda sobre la terraza, ama a su Adi (tal como ella lo llama), y lo contradice espontáneamente o se ríe de él. Incluso se atreve a apuntarle con un arma y a pronunciar en su presencia la palabra *Auschwitz*, a pesar de que Hitler lo ha prohibido expresamente, pues niega la existencia de su referente. El *Führer*, en cambio, lucha continuamente por mantener a Eva a distancia, pues —podemos suponer— la cercanía importa un peligro para el aura de poder que lo rodea. La película remarca esto en dos escenas muy agudas: 1) Eva busca a su Adi por toda la casa, ingresa al baño y sale espantada y riendo a carcajadas; a continuación, el ruido del sifón del baño nos indica qué es lo que ha visto allí; 2) durante una excursión del grupo por la montaña, rodeados por las miradas de los telescopios de las propias fuerzas de seguridad, un joven soldado descubre con asombro que tiene ante sus ojos a Hitler con los pantalones bajos y en cuclillas: el shock traumático del subordinado está acompañado por un ruido sordo y refrenado, que nos transmite el motivo del asombro, mientras escuchamos simultáneamente un discurso pomposo de Goebbels sobre el fundamento bíblico y espiritual del “imperio de mil años”, que duró doce.

En discrepancia con Syberberg, Sokurov pareciera querer extraer todo rasgo mitológico de la representación de Hitler. En ninguna de las películas de esta serie se advierte el carácter elegíaco que caracteriza otras producciones del di-

rector. Ni la Alemania nacionalsocialista, ni los orígenes de la Unión Soviética o el imperio divino de Hirohito son iluminados por la luz feérica de *Padre e hijo* o *El arca rusa*. Dos elementos centrales trazan un hilo conductor en estas tres películas sobre el poder: la corporalidad de los personajes representados como motivo central; el carácter decreciente de la luz y el color a lo largo de la serie. *Moloch* utiliza colores pasteles resplandecientes, en *Taurus* las escenas están sumidas en una constante niebla verde grisácea, y en *El Sol* (!) las escenas carecen prácticamente de color y en muchos casos de luz, a tal punto que los primeros espectadores supusieron que se trataba de un defecto del proyector. Asimismo, puede verse una línea progresiva en la corrupción de los cuerpos de los poderosos: en *Moloch*, Hitler –que ya se queda dormido en el salón mientras charla con sus invitados– hace constantemente disquisiciones sobre la corrupción del cuerpo; en Lenin ya se advierten algunos de los signos visibles de la apoplejía que el médico le anuncia al comienzo del film; en Hirohito, percibimos la corrupción en el aliento del soberano y en los constantes movimientos espasmódicos de su boca.

Toda alusión a la corporalidad del soberano atenta contra el aura del poder y de la historia. En ese sentido, las imágenes de Hitler corriendo en calzoncillo o gritando en el baño entonan con las propuestas de *Taurus* y *El sol*, pero también se oponen a la solemnidad íntima de estas películas. Las imágenes de los poderosos desentonan con claridad respecto de otras tradiciones de representación de estos mismos soberanos. Como se sabe, Hitler supo prohibir toda representación de sí por parte de actores, así como también manejó de manera puntillosa la representación pública de su figura –y del Reich– en la prensa gráfica, la radio y los noticieros cinematográficos. El contraste con este modelo está remarcado por una proyección de la *Wochenschau*, el noticiero de la Alemania nacionalsocialista, que solía pasarse en los cines antes de la exhibición de la película (y que era compulsivo),⁵⁷ incluida en *Moloch*.

La continuidad entre los rituales de la vida pública y la vida doméstica se manifiesta durante todo el film; de manera especialmente manifiesta en una escena íntima entre Eva y Adi. Después de caerse en la bañera en ropa interior, Hitler contradice una presunta voluntad de Eva de casarse y formar una familia, y comienza un discurso grandilocuente dirigido a un público inexistente: en respuesta a quienes buscan la tranquilidad y una vida familiar amena y agradable,

57. Cuando la gente comenzó a ingresar tarde al cine para ahorrarse la *Wochenschau*, el gobierno decidió cerrar las puertas antes del inicio de la función, de modo que para ver la película había que asistir previamente al noticiero. Sobre este punto, véase Román Setton, «Estado, sociedad e industria del cine en la Alemania nazi. La trilogía documental de Leni Riefenstahl», en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, op. cit.*, pp. 49-70.

afirma a los gritos que los azotará –durante cuarenta años, si es necesario– hasta convertirlos de cerdos en hombres, porque «el Cielo está muy cerca». Las aspiraciones celestiales entrarían entonces en contradicción con los vínculos familiares,⁵⁸ ligados a la animalidad.

Las tres películas de la tetralogía sobre el poder –que también podría pensarse como una larga teratología– se concentran en lo humano-corporal, así como en la escenificación del poder en la vida privada (en las continuidades de los rituales de la política en el ámbito doméstico). De allí el cuidado en *Moloch* en la meticolosa reconstrucción del lugar y de los diálogos, basados en los protocolos de los *Tischgespräche* de Hitler y sus invitados. De manera análoga a lo que sucede en *El sol*, Sokurov ha considerado indispensable que Hitler y su entorno hablaran alemán, así que los actores rusos forman con sus bocas los textos alemanes, sincronizados por actores germanoparlantes como Peter Fitz y Eva Matthes.

Taurus es una narración velada, con mucha imaginación, de un par de días en la vida de Vladimir Lenin. Si bien toda la película es un extenso *memento mori*, los sucesos se desarrollan en 1922 y no –como afirma la inmensa mayoría de la crítica– poco antes de la muerte de Lenin (que tiene lugar en enero de 1924).⁵⁹ En *Taurus* el deterioro físico se trata de una manera algo más directa que en *Moloch*, ya que se exhibe con detenimiento el desgaste gradual de Lenin a partir de una enfermedad. Ambas películas recortan períodos de relativa calma dentro de las biografías, pero Sokurov vuelve sutilmente dramáticos estos momentos a partir de la representación de las situaciones íntimas. El Lenin de Sokurov se ve como una figura lamentable e incongruente, con una apoplejía incipiente y alejado por completo de la vida pública. A pesar del trabajo minucioso con los detalles de época, tal como sucede con *Moloch*, la película no elige la perspectiva histórica, política, o incluso exclusivamente rusa. Acentúa, en cambio, el elemento humano y exhibe a un hombre enfermo en el ocaso de su vida, cuyo tiempo en la vanguardia y la conducción ha quedado atrás: si en *Moloch* el *Führer* todavía tenía esperanzas de conducir a la realización su proyecto imperial, Lenin ya ve, en cambio, que sus ideales y buenas intenciones no se realizarán ni durante su vida ni después de su muerte.

Refugiado en el campo y al cuidado de un médico alemán (Lev Yeliseyev), su hermana (Natalia Nikulenko) y su esposa y compañera Krupskaya (Maria Kuznetsova), un grupo de guardias uniformados y un importante número de sirvientes,

58. Este mismo elemento puede advertirse en *El Sol*; Hirohito recién puede tomar contacto con su familia una vez que ha renunciado a su carácter divino.

59. La película dedica su atención a un período en 1922, momentos en que Lenin estaba enfermo y no salía de su casa, pero sin estar dispuesto todavía a renunciar al poder.

Lenin reflexiona sobre su vida con la ambigüedad y la vaguedad del hombre viejo, con momentos de extrema claridad y divagaciones poéticas y patéticas. Es como si Lenin fuera un barco hundiéndose filmado en las turbias profundidades; su vida, su mente y su poder han sido desguazados. (Los personajes y los espacios son fotografiados constantemente a través de una neblina color agua). De este modo se ilumina el estado de la Rusia contemporánea (y más allá). Al carácter histórico de los hechos narrados, se opone un firme misticismo, ejemplificado por el título de la película y por el hecho de que Lenin perteneciera en efecto a ese signo del zodiaco. El motivo de la tormenta que cruje en el fondo y la niebla que cuelga verde grisácea y constante contribuyen con esta construcción de sentido.⁶⁰ «La tormenta nace de la electricidad», dice Lenin, «no del resultado de la lucha entre los ángeles en el cielo», como afirmaba su madre. Sin embargo, la película parece ya desde el título otorgar razón a la madre, y explicar el suceso menos desde la razón que desde el sentido y el destino inscriptos en las estrellas (aunque *Taurus* también puede interpretarse como el toro sagrado sacrificado para aplacar a los dioses).

En casi todos sus aspectos, el Lenin de *Taurus* desentona con la figura presentada por la propaganda stalinista y contrasta en general con la cinematografía soviética que practicaba el panegírico de los *conductores* (como el Lenin de Mijail Romm en *Octubre*, de 1937). A pesar de ser celebrado por las masas en el marco de un culto a la personalidad, Lenin se ha convertido en una persona casi irrelevante, y el personal de servicio que lo atiende lo trata bien con la indiferencia rutinaria, bien como a un niño algo travieso. Espera con ansiedad noticias de Moscú, pero no llegan cartas ni suena el teléfono, gracias a un aceitado dispositivo de aislamiento dispuesto por su sucesor. Stalin (Sergei Razhuk), que de hecho ya se encuentra a cargo de todas las decisiones importantes del gobierno provisional y del partido, le hace una breve visita: lo mira desde arriba y le trae de regalo un simbólico bastón.

Si por momentos la película parece fascinarse con la iconicidad de sus figuras (una toma en particular se detiene en Stalin, recién llegado de visita, y lo muestra como un gigante vigoroso envuelto en un largo impermeable), rápidamente desinfla estas imágenes apoteóticas. En la reunión entre Stalin y Lenin, Sokurov se sirve —de un modo absolutamente inusual para él— de ortodoxos planos y contraplanos de los líderes, dejando al descubierto a través de primerísimos planos (que muestran sus expresiones faciales y los ojos) el carácter humano de estos grandes hombres, el temor de Lenin cuando solicita el veneno para terminar con su vida,

60. Como en otras obras de Sokurov, la paleta de colores y los motivos evocan imágenes pertenecientes a la tradición del arte europeo; en este caso, la tormenta que se aproxima y especialmente la imagen final evocan *La tempestad* de Giorgione.

y al engañoso Stalin, con el rostro marcado por la viruela. También aquí el director arranca con máxima violencia las leyendas de los hombres, e ironiza sobre el poder y la paternidad, a partir de la figura de un padre decrepito, cuya progenie, la Unión Soviética, ya ha muerto en el momento de la producción del film.

La redención: *El sol y Parsifal*

Tanto *Parsifal* como *El sol* comienzan con un mundo en ruinas, el desastre atómico en la película de Sokurov, las numerosas postales de un mundo destruido con que se inicia la secuencia de *Parsifal* que antecede a los créditos. Ambos directores ven en el siglo xx la destrucción de un mundo ingenuo, mítico-onírico, que debe ser recuperado, y abordan la redención a partir de la constatación de ese mundo arrasado. La recuperación del pasado, la redención del presente y la construcción –a partir de aquel pasado– de un futuro vinculado a un nuevo pacto social, basado en un origen mítico o divino, son los temas de *El Sol* y *Parsifal*.

El film sobre el drama musical *Parsifal* (1982) fue concebido para ser estrenado en el año del centenario de la muerte de Richard Wagner⁶¹ y fue presentado en Cannes en el centenario del estreno de la obra en Bayreuth. La ópera se desarrolla delante de una pantalla con imágenes constantemente cambiantes que comentan la versión de Syberberg de la ópera de Wagner. En *Ludwig... y Hitler...*, la presencia de Wagner estaba justificada por la obsesión de ambos personajes epónimos con el músico; y en *Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried de 1914 hasta 1975* (1975), por la importancia de este personaje en la política (cultural) alemana. Su primer film documental Syberberg lo dedicó a filmar en 8 mm el *Urfaust* de Brecht (1952-1953);⁶² a la luz de su obra precedente y en consideración de su otro gran modelo estético, resultaba casi predecible que realizara una película sobre Wagner. Su primera intención fue precisamente ésta,⁶³ pero progresivamente fue afianzándose en él la idea del proyecto *Parsifal*. Pretendía utilizar como banda sonora una grabación de la representación de la ópera en Bayreuth dirigida por Pierre Boulez, pero los derechos le fueron negados, muy probablemente por la imagen ofrecida de Winifred Wagner en su película, en que la anciana dama comenta sin remordimiento alguno la época dorada en que el *Führer* hacía el peregrinaje anual al santuario.

61. Hans Jürgen Syberberg, *Die freudlose Gesellschaft...*, op. cit., p. 320.

62. *Idem*, p. 66.

63. Jordi Ibáñez, *Después de la decapitación del arte. Una apología de Hans Jürgen Syberberg*, Destino, Barcelona, 1996, p. 95.

La película permite advertir la voluntad de que la banda sonora sea una entidad por completo separada, y los actores tuvieron que realizar la mímica sobre la música grabada previamente.⁶⁴ Esta elección tiene dos consecuencias ostensibles en la estética del film: los actores logran actuaciones patéticas y dan una expresión corporal y facial enteramente cinematográfica (Syberberg utiliza numerosos primeros planos para exhibir la emoción en los rostros); la discrepancia entre el fenómeno óptico y la realización auditiva provoca un efecto de distanciamiento, buscado al menos en parte ya que el espectador conoce esta discordancia a partir de los créditos del comienzo. Tal disonancia no fue, sin embargo, una condición *sine qua non*.⁶⁵ Syberberg coloca a Kundry (interpretada acústicamente por Yvonne Minton y visualmente por Edith Clever) en el centro de la ópera y de la película, que comienza y termina con un primer plano de la actriz (de este modo –tal como indica Jordi Ibáñez– realiza una operación similar a la de Brecht al situar al personaje de Gretchen en el centro de su *Urfaust*).⁶⁶ Parsifal es representado por dos actores, al comienzo por un muchacho (Michael Kutter) y, después del beso de Kundry, por una joven actriz (Karin Krick). Se subraya así la dualidad genérica existente en el personaje y se rechaza la concepción de la redención como exclusivamente masculina.

Al igual que Nietzsche,⁶⁷ Syberberg considera *Parsifal* el testamento de Wagner, una visión de la redención que surge de su vida y su obra; y, por lo tanto, Wagner es la materia de la puesta en escena de la ópera, junto con cien años de pensamientos y reacciones frente a su persona y su obra. Una gigantesca réplica de la máscara mortuoria del músico domina la escena durante gran parte del film, transformada en una montaña sobre la que transcurre la acción: es la torre de Klingsor y hacia el final de la obra se abre para revelar la versión de Syberberg del grial, *Parsifal*, representado a partir de la fusión de ambos actores.

Al vincular la redención con Parsifal (el *reimer Tor*), Syberberg retoma la idea de la salvación ligada a un estado pueril, que ya estaba presente en Ludwig, con

64. Por un análisis detallado de la disyunción entre lo visual y lo sonoro en la obra de Syberberg, véase Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona - México - Buenos Aires, 2005, pp. 355-356.

65. Robert Lloyd como Gurnemanz y Aage Haugland como Klingsor cantan y actúan sus respectivos papeles.

66. *Idem*, p. 100. Asimismo, este distanciamiento brechtiano se acentúa por el hecho de que Arnim Jordan –quien dirigió la Orquesta Filarmónica de Monte Carlo en la grabación en estudio de la música del film– interpreta el papel de Amfortas. El mero hecho de saber que no puede encontrarse en dos lugares a la vez, dirigiendo la orquesta e interpretando a Amfortas, provoca un distanciamiento en el espectador.

67. Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, en: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, al cuidado de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Deutsche Taschenbuch Verlag / de Gruyter, Munich, 2002, vol. 6, pp. 413-445.

su virginidad aludida en el título y su resurrección en el cierre del film. Sin embargo, la redención está mediada aquí por el conocimiento, que Parsifal adquiere con el beso de Kundry. La figura andrógina representa de este modo la síntesis de conocimiento e ingenuidad mítica infantil que caracteriza la estética de Syberberg y su voluntad de fundar una nueva mitología. (También en *El Sol*, la tercera parte de la tetralogía de Sokurov sobre el poder, se puede advertir la postulación de una redención vinculada con la sencillez y la ingenuidad.)

En medio de la gran cantidad de referencias culturales y wagnerianas (que constituyen una creación deliberada de un mundo aparte, que Syberberg considera el objetivo del arte),⁶⁸ las actuaciones son tradicionales. Mediante los cambios de fondo y las escenografías artificiales, Syberberg refuerza el efecto brechtiano, que también encontrábamos en el *Hitler...* y el *Ludwig...*, si bien la cámara se concentra en exhibir la emoción en los rostros de los intérpretes. La obra, inmensamente ambiciosa, presenta la vida de Wagner, su música y su pensamiento, y la crítica a esas mismas cosas: conjuga el gesto ilustrado con una producción suntuosa de la ópera que es un placer para los ojos y los oídos, una verdadera *Gesamtkunstwerk*.

Dos de los motivos conductores más visibles en la película son la procesión y la reliquia en sus diferentes modos: la procesión de los caballeros y pajes que llevan a Amfortas hacia el lago y de regreso; en el templo del grial, marchan con sus armas y reliquias, tales como cálices, la propia herida sangrante de Amfortas (que ha sido separada y es llevada sobre una especie de almohadilla), e incluso una estatua del joven Parsifal; también asistimos a otras procesiones, como la de los pajes con el cisne muerto, o el grupo de buscadores del grial. En la escena de transición del primer acto, seguimos a Parsifal y a Gurnemanz a través de un laberinto: moviéndose en el espacio pasan por debajo de diferentes banderas que indican diferentes momentos de la historia alemana (incluida la época nazi, aludida por la bandera del nacionalsocialismo), de modo tal que pareciera que también se mueven en el tiempo, desde el presente hacia el pasado. La historia de *Parsifal* parece remitir de este modo a una época en que las reliquias eran el foco de la devoción religiosa. Cruzados y peregrinos regresan de Tierra Santa con diversos objetos de veneración, pero los poetas cuentan historias de una reliquia que supera a todas: el grial. Algunos objetos aparecen como el posible grial: un cáliz que trae una muchacha, una piedra caída desde el cielo. Al final del film, el

68. La densidad de alusiones en el film es enorme: Caspar David Friedrich, Goya, Durero, Caravaggio; Amfortas está sentado en el trono de Carlomagno de la Catedral de Aachen; aparecen escenas de diversas producciones de *Parsifal* y *El anillo del nibelungo* en Bayreuth; el estreno de *Parsifal* en Bayreuth en 1882 es recreado con títeres durante el preludio; cabezas de Esquilo, el rey Ludwig, Nietzsche, Marx y Wagner se encuentran al pie del trono de Klingsor, etcétera.

verdadero grail se revela no como alguno de estos, sino como la fusión de lo masculino y lo femenino representada por la unión de los dos actores que interpretan a Parsifal. Se trata de la creación de un ser humano paradisíaco, un andrógino. Con esto Syberberg se opone –tal como lo indica de manera explícita– a la idea de redención como exclusivamente masculina.⁶⁹

De manera análoga, *El Sol* finaliza con una transfiguración y una redención. La película presenta un retrato del emperador japonés Hirohito, quien en 1945 tuvo que anunciar por radio, después de que fueran arrojadas las bombas atómicas estadounidenses, la capitulación de su país, y renunciar a la vez a su estatuto divino, a pesar de que millones de súbditos estaban dispuestos a entregar su vida en la lucha. El 15 de agosto de 1945, el pueblo japonés oyó por vez primera la voz de su emperador Hirohito. En su mensaje, exigió al ejército y al pueblo que interrumpieran todas las acciones de guerra. Sokurov no representa a Hirohito –considerado el sol naciente y descendiente de la diosa del sol Amaterasu– recubierto de un halo divino, tal como lo perciben sus súbditos; tampoco como el mayor criminal de guerra, tal como lo considera el Estado norteamericano; subraya, en cambio, una cierta puerilidad; el actor Issey Ogata encarna a un emperador tímido, espontáneo, aislado, enormemente oprimido por la carga de las responsabilidades del soberano que debe decidir en el marco de un estado de excepción. Asediado por las tropas norteamericanas, se encuentra viviendo en un refugio bajo tierra, entre gruesos muros de concreto y rodeado por una cuadrilla de sirvientes. En el búnker del emperador, ni una huella de sol, sólo una luz pálida, verde grisácea; afuera del búnker (y encima de él), la hecatombe atómica. La imagen ofrecida del emperador presenta características animales: con los labios crispados y hacia afuera, e intensamente activos delante de los pronunciados dientes de roedor, parece una mezcla de topo y pez. En su vida diaria, el emperador actúa como un niño testarudo y malhumorado, y acepta cada vez de peor gana los rígidos rituales y el protocolo que determinan el curso de su vida. La situación convierte su vida en el búnker en una pesadilla, y hace que sus pesadillas se pueblen de escenas de la vida diaria. Cuando finalmente es tomado prisionero por el general McArthur, el comandante en jefe de las fuerzas estadounidenses en el Pacífico, vive este cambio en las circunstancias como una redención: su estado de prisionero de guerra le ofrece una libertad mucho mayor que la semiesclavitud de su libertad dentro del búnker y las normas del protocolo. (Cuando renuncia a su condición divina, le dice a su esposa «somos libres».) Sokurov ofrece así el retrato de un hombre que, desde su posición en el poder y con evidente conmoción, tiene que cumplir con un papel heroico, muy a pesar

69. Hans Jürgen Syberberg, *Parsifal. Ein Filmessay*, Heyne, Munich, 1982, p. 19.

de su voluntad y sus inclinaciones (de modo similar a lo que sucede con Parsifal). Debe decidir entre librar la guerra total y ordenar el ataque contra Rusia o firmar la capitulación exigida por E.E.U.U. y renunciar a su origen divino. Como en *Moloch* y *Taurus*, *El sol* es un nuevo enfrentamiento con la historia de la representación de ese poder. (Ya por el solo hecho de ofrecer una película sobre el emperador japonés, Sokurov se opone al tabú que reina en Japón respecto de la representación del emperador.) Pero a diferencia de los films anteriores sobre temas similares, *El sol* implica una carga emocional mucho mayor (tal como sucede asimismo en el *Parsifal* de Syberberg).

Tanto las películas que integran la trilogía sobre los dramas familiares como aquellas que forman la tetralogía sobre el poder están centradas en aquellas rutinas diarias que el cine *mainstream* sólo suele utilizar como escenas de transición y que –tal como sugieren las películas de Sokurov– ocultarían un sentido ulterior y un vínculo con la trascendencia. En la sede estadounidense, Hirohito apaga las velas por primera vez en su vida, lleno de cándida alegría: esta imagen pareciera sintetizar gran parte de las ideas de la filmografía de Sokurov sobre el poder y la vida humilde: sólo el regreso a los rituales humanos puede devolver la armonía interior a un gobernante desdichado y deshumanizado por los efectos del poder absoluto.

Hirohito logra su redención y la del pueblo japonés, del mismo modo que Parsifal redime a Amfortas, Kundry y la comunidad del grial. Esta redención tanto de Parsifal como de Hirohito se da a partir del acto heroico del individuo que no está preparado pero sí destinado a ello. Tanto *Parsifal* como *El sol* comienzan con un mundo en ruinas. Dentro de este marco, ambas películas proponen la realización de un nuevo pacto social, de origen mítico-divino, que logre construir una nueva identidad colectiva, a partir de la recuperación de un pasado aristocrático y mítico-onírico propio del cuento maravilloso. Pero mientras Syberberg propone la divinización del hombre como camino a la redención, mediante el «conocimiento propio de la compasión» –como reza una de las frases célebres de *Parsifal*–, Sokurov considera la redención como una humanización de lo divino. Esta añoranza de lo divino en Syberberg parece vincularse con las características *humanas, demasiado humanas*, de la Bundesrepublik, que condicionan en gran medida su estilo, su monumentalidad de lo pequeño; en Sokurov, en cambio, la añoranza de lo humano se presenta como el síntoma del carácter inhumano, casi divino, de la tradición zarista-soviética, que determina el estilo clásico monumental de *estas* películas. En una Rusia que busca su identidad y reafirmar su nuevo estatuto republicano, Sokurov añora la universalidad aristocrática euro-

pea de los buenos viejos tiempos y la coloca como base de una nueva identidad colectiva; mientras que Syberberg, en el centro de Europa, en el momento de mayor colonialismo cultural (estadounidense) y de la exaltada adoración del multiculturalismo, se aferra a una identidad exclusivamente alemana. En sus respectivos contextos, a ambos les cabe la definición de Rainer Werner Fassbinder ofrecida por un crítico alemán: son «el termómetro en el culo de la cultura».⁷⁰

Universidad de Buenos Aires

70. Citado en: Hans Jürgen Syberberg, *Die freudlose Gesellschaft...*, *op. cit.*, p. 278.