

El descubrimiento de Hans-Jürgen Syberberg

Es uno de los empeños más ambiciosos, originales y seguramente discutibles del cine de estos últimos años: el intento de radiografiar, desde varios ángulos diferentes y utilizando una multiplicidad de técnicas, las corrientes profundas que alimentaron (alimentan) una cultura, un orden social y político, el perverso sueño de grandeza que desencadenó una de las mayores tragedias de la historia. El país en cuestión es Alemania; el intrépido lanzado a esa tarea ciclópica se llama Hans Jürgen Syberberg, nacido en Pomerania en 1935. Unos sucintos datos biográficos indican que Syberberg pasó su infancia en el campo, se mudó a Rostock al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se vinculó al cine y sobre todo al teatro a través del Berliner Ensemble de Bertolt Brecht, al cual filmó en ocho milímetros hasta reunir un material que daría lugar a un posterior largometraje. La formación teatral de Syberberg es un dato a tener en cuenta de cara a su obra cinematográfica, donde importan frecuentemente los esmeros de escenografía y vestuario, y una noción de distanciamiento que es, naturalmente, brechtiana.

A los dieciocho años, Syberberg se mudó a Alemania Federal, viajó por varios países europeos, estudió literatura y arte, trabajó para la televisión. En 1965 filmó dos documentales sobre el gran actor y director teatral Fritz Kortner, que constituyeron los primeros títulos del amplio ciclo que Cinemateca (con los auspicios del Instituto Goethe) le dedicó a la obra de Syberberg.

COMIENZOS. Los documentales sobre Fritz Kortner, o el material filmado del Berliner Ensemble poseen fundamentalmente un interés de registro, de conservación para la historia de la figura y los ensayos de un enorme actor, o de la obra de un movimiento teatral de excepcional importancia. Pero es más difícil encontrar en esos comienzos un aporte específicamente personal y creativo, un empleo imaginativo del medio cinematográfico o la búsqueda de un significado original o revelador. Para ello habrá que esperar por lo menos hasta 1967, hasta **Los condes Pocci**, un documental que parece una primera culminación del director.

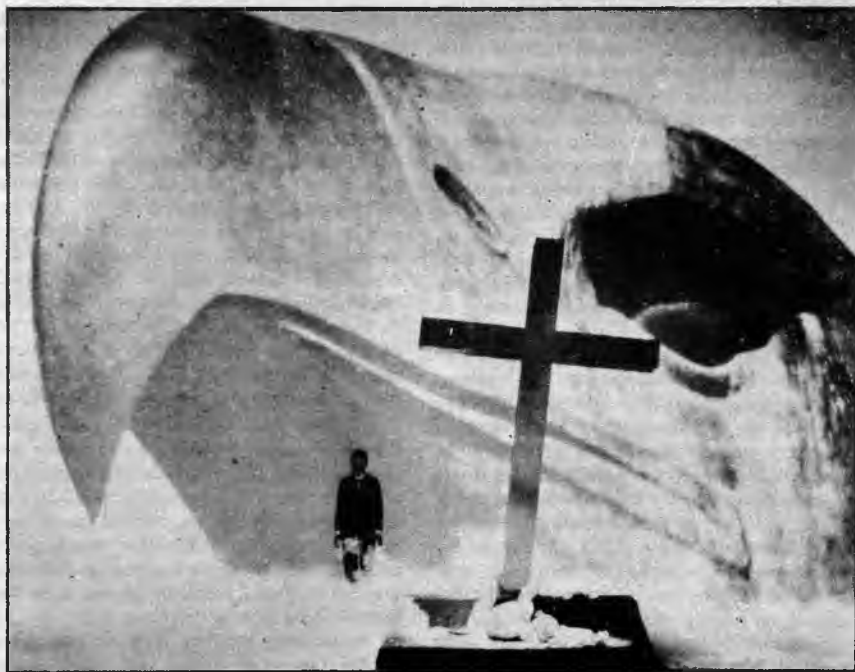
Los condes Pocci es el primer intento de Syberberg de hurgar en el pasado de su país y contrastarlo con el presente. Desde que un largo *travelling*, cerca del comienzo, se aleja del castillo de esa familia de origen italiano que se radicó en Baviera durante el siglo pasado, y el edificio parece perderse en medio de la niebla como si fuera desapareciendo de a poco, la película establece un contrapunto irónico entre las glorias pretéritas de los Pocci (vinculados a Luis I y Luis II y a Ricardo Wagner, y uno de los cuales, de acuerdo a lo que muestra el film, importó como dibujante, caricaturista y autor de teatro de marionetas) y la alegre decadencia del actual representante de la familia, un individuo abundantemente locuaz cuyos mayores intereses se reparten entre las cacerías, la equitación y los banquetes.

Una imagen de aristocracia venida a menos que recuerda de alguna manera a **La escopeta nacional**, de Berlanga, surge de esa película que explora el castillo vacío, recurre a la animación de las caricaturas del Pocci dibujante para su evocación del pasado, y deja hablar largamente al Pocci actual. Sin forzar un sentido, dejando que la imagen y la banda sonora hablen por sí mismas, la película arroja sobre su espectador una enorme cantidad de información y lo impulsa a la reflexión.

En 1968, Syberberg realiza **Scarabea**, un largometraje argumental que adapta un cuento de Tolstoi, ambientándolo en las montañas sardas. Película narrativa y de apariencia convencional, **Scarabea** posee una fascinación que la diferencia de los demás films de Syberberg. El paisaje, esa anécdota simple y escueta, ese tránsito del per-



HANS-JURGEN SYBERBERG
El director tal cual: sin Hitler



La revisión de la obra de Hans-Jürgen Syberberg en Montevideo (una muestra más bien completa que se presentó en Estudio 1), más la visión que un redactor de esta revista obtuvo de Parsifal en Europa, determinaron la posibilidad de un análisis global de la obra de este alemán que para muchos es uno de los grandes nombres del cine moderno y algo más. La revisión adopta uno de los posibles ángulos de análisis. Otro posible (pero no intentado en este caso) consistiría en una averiguación de cuáles son las ideas y las propuestas de Syberberg, un terreno resbaladizo que —es cierto— poco tiene que ver con el arte pero que presumiblemente tiene mucho que ver con el cine de este director.

sonaje a lo largo de un "aprendizaje de la vida", su desemboque en la muerte, la irrupción de la violencia y como anticipo formas esotéricas de erotismo. Sucede como que el director se trasplantara a un mundo imaginario, que buscara allí claves para una comprensión de la existencia. Todo muy extraño y por eso mismo inquietante, con un ritmo lento que no tiene otra explicación que su propio tránsito y desarrollo.

Pensado por segunda vez ese itinerario descubre sus vetas, porque la trama de **Cuanta tierra necesita un hombre** es la que lo acoge al morir, el personaje central es un turista alemán y la tierra ya no son las estepas sino la de Cerdeña, más bien despreciada. La muerte contrasta con la alegría y los festejos de los campesinos en una plaza, todo se vuelve un ritual. Y, estilísticamente, la parsimonia termina emparentada con una for-



SCARABEA

La mujer desnuda, el turista alemán

ma de narrar que proviene del documental. En medio de ese documental y de ese ritual se suceden las imágenes abiertas: el agua transparente, una muchacha desnuda en las rocas de un acantilado (¿por qué?), un documental sobre un escarabajo intercalado; y mezclado con eso sin desprenderse del caos de alegorías, un equipo de filmación con sus cámaras, que no son los colaboradores de Syberberg y que parecen estar rodando un western. En oposición a la rigidez de films posteriores del director, la libertad imaginativa, la asociación de ideas de *Scarabea* es sorprendente.

El siguiente paso de Syberberg constituyó una vuelta al documental: **Sex business made in passing** se introduce en el universo del cine pornográfico, tomando como eje a un productor del género y ampliando el registro hasta diversas entrevistas a directores e intérpretes y hasta una ojeada a la filmación de un par de escenas de un film erótico. El desfile de aspirantes a actrices; las declaraciones de casi todos los personajes acerca de las razones por las que se dedicaron al género (el dinero, claro) y lo felices que son practicándolo, los entretelones nada excitantes y más bien rutinarios de esa zona de la industria cinematográfica, surgen en un registro objetivo, que confía en la inteligencia del espectador para sacar sus propias conclusiones. Alguna vez Chejov dijo que cuando escribía un cuento sobre ladrones de caballos no se creía obligado a aclarar que no está bien robar caballos, y Syberberg parece haber aprendido la lección: el carácter mercenario, la exasperante chatura espiritual de los fabricantes de pornografía, no necesitan subrayados. La película llega a ser crítica y desmitificadora sin necesidad de perder la objetividad.

En 1970, Syberberg volvió al film de argumento: **San Domingo** narra una anécdota juvenil que constituye, se ha dicho (y *"lamentablemente"*, según Syberberg) casi un documento de época. La película cuenta una anécdota más o menos ordenada, con cámara en mano (16 mm.) y sonido directo. Si uno se gufa por esa línea narrativa parece ser que las cosas ocurren inmediata-

mente después de la guerra porque aparece un soldado yanqui ocupante. También hay una muchacha y un burgués muy alemán. Inventan un rescate porque él quiere ir a Africa, intervienen algunos infantojuveniles al estilo de la época, pero el film se pierde entre vericuetos morales, complejidades en el trazado de los personajes que descansan en los diálogos y la expresión visual es mucho menos rica que en su anterior film argumental (*Scarabea*), quizás porque **San Domingo** fue una película limitada de presupuesto y realizada en un momento de crisis de Syberberg, al borde de la ruina como productor de sus propios films y a la búsqueda tan sólo de resortes formales que no se nota los haya descubierto con esta película.

LOS VARIOS CAPITULOS DE UNA

OBRA UNICA. Cinco películas (caso seis, si se añade la reciente **Parsifal**) constituyen probablemente lo fundamental de la obra de Syberberg, y de alguna manera pueden entenderse como los diferentes capítulos de una película única. Ya **Los condes Pucci** había incursionado parcialmente en el pasado alemán, pero el verdadero comienzo de la serie es **Ludwig, requiem para un rey virgen** (1972), que se ocupa del "rey loco" de Baviera que también interesó a Luchino Visconti. El sueño romántico de Ludwig (que apoyó a Ricardo Wagner, y dilapidó las finanzas del reino intentando resucitar los fastos de la corte de Luis XIV), concluido en una defenestración por incapacidad mental y un suicidio sospechoso, ilumina de alguna manera una zona del carácter alemán: la fascinación ejercida por ese personaje extravagante persiste aún hoy, provocando una permanente afluencia de turistas a la Disneylandia bávara erigida por Ludwig. Esa misma fascinación es la que anima a **Theodor Hiernéis** (1972), que resulta un complemento directo de Ludwig: un actor, vestido con ropas modernas, interpreta a Hiernéis, que llegó a ser cocinero jefe del rey bávaro. El film constituye un largo monólogo donde el personaje enhebra un anecdotario "de entre casa", o detalla cuidadosamente los menús consumidos por los poderosos en diversos momentos culminantes de la his-

toria de Ludwig, al tiempo que la cámara recorre castillos y parques, bosques y habitaciones en las que transcurrió verdaderamente la acción. Este último aspecto diferencia a **Theodor Hiernéis** de la película sobre el rey, que transcurre en cambio en un ámbito antinaturalista, con recursos de ambientación y vestuario que recuerdan hasta al cine de Méliès, efectos de distanciamiento que conectan una vez más a Syberberg con el teatro de Brecht, y el poderoso envoltorio de la música de Wagner. El tono deliberadamente monocorde, ausente de emoción, con que los personajes de Ludwig (y más tarde de Hitler) recitan su texto, o el efecto irónico que produce el gordito Walter Sedlmayr con ropas del siglo XX, narrando historia menuda del siglo XIX e introduciendo frecuentemente dudas con respecto a las versiones de la historia oficial en **Theodor Hiernéis**, evocan sin duda procedimientos del autor de **Galileo Galilei**.

Algún fragmento de Ludwig parecía lamentar el ascenso de una burguesía pragmática, que impulsada por conceptos utilitarios barría con el sueño imposible del rey. En la Historia de Alemania Por Syberberg (de la que **Theodor Hiernéis** sería el segundo capítulo), ese cocinero que murió a los 84 años convertido en un respetable comerciante muniquéus adquiere igualmente un valor representativo.

Otro capítulo de la búsqueda de Syberberg de las raíces culturales alemanas está en Karl May, el popular novelista de aventuras. Como Ludwig, Karl May construyó su propia versión del paraíso perdido (así titula Syberberg a su película: **Karl May, en busca del paraíso perdido**), con aventuras de héroes de raza aria por lugares exóticos, donde frecuentemente se topaban con tribus ignorantes adheridas a arraigadas tradiciones patriarcales.

El paso siguiente fue un reportaje directo a la Historia misma: **Winifred Wagner** (1975) registra las declaraciones del personaje titular (descendiente política del músico, y directora del Festival de Bayreuth durante la época nazi), que evoca su amistad con Hitler (era un hombre encantador, nunca hablabamos de política en nuestros encuentros), defiende una postura estética de belleza pura no contaminada por nociones de responsabilidad social, y prefiere no enterarse demasiado de cosas desagradables como cámaras de gas y hornos crematorios. El film se inicia con imágenes de la ruina de la casa Wannfried en 1945, que de alguna manera simbolizan las del país entero, y lo que esa anciana lúcida y abominable narra con óptica evidentemente parcial explica en parte esa catástrofe. Sería un error ver en el film una intención absolutoria o complaciente con su reportada, o con el régimen al que apoyó: Syberberg acorrala más de una vez a la mujer con sus preguntas, varios insertos recuerdan horrores del nazismo que la contradicen. Cuando el film afirma que es muy fácil ser antinazi ahora, pero con Hitler en el poder las cosas serían distintas, la frase cafeece de un significado autojustificador: es más bien una advertencia.

Ludwig, Theodor Hiernéis, Karl May, Winifred Wagner, son como pasos de una espiral que apunta, casi inexorablemente, a Hitler. Después de ocuparse de diversos aspectos de la historia alemana de los últimos dos siglos, Syberberg tenía que encontrarse tarde o temprano con la gran tragedia de este siglo y con su responsable principal. Significativamente, su película se llama **Hi-**

tlar, una película de Alemania, y sus siete horas veinte minutos de duración dividida en cuatro partes adquieren una dimensión totalizadora, al tiempo que constituyen una síntesis de los procedimientos expresivos de Syberberg, y de los temas que vertebran su obra anterior: esa película extensa, agotadora, apasionante, contradictoria y polémica resulta sin duda una culminación del director.

La erudición exhibida por Syberberg en su película resulta ligeramente apabullante. El sistema de referencias manejado por el director remite a su propia obra (Ludwig II monologa afirmando que había previsto la llegada del Führer; a Hitler le gustaba Karl May, y alguna escena evoca el mundo del escritor), a la historia del cine (desde la *Black Mary*, el primer estudio cinematográfico de Edison, hasta un maestro de ceremonias que parece salido de *Lo la Montes*, que fue amante de Ludwig; desde los monstruos del expresionismo, como Nosferatu y Caligari, que siguiendo a Kracauer pueden ser entendidos como modestas anticipaciones artísticas de otros monstruos reales, hasta el *M* de Fritz Lang, que aquí utiliza un brazalete nazi; desde el objeto que simboliza la infancia irrecuperable de *El ciudadano*, de Welles, hasta la sarcástica imagen del dictador jugando con el globo terráqueo de la película de Chaplin), a las artes plásticas (desde Durero hasta Philipps Otto Runge) y a la historia del Tercer Reich, con un desfile de personajes y episodios (interpretados por actores, marionetas, muñecos de ventrílocos) que aluden a Hitler, Goebbels, Goering, Himmler y su fisioterapeuta Felix Kersten, o las delirantes teorías cosmogónicas del profesor Hoerbiger. Fragmentos documentales, grabaciones de discursos radiales, citas históricas, se entrecruzan y superponen, mientras un mismo puñado de actores interpreta a una multiplicidad de personajes, y la escenografía y el vestuario crean un universo particularmente sugestivo, potenciado por la música de Wagner. Más que por la afirmación de un punto de vista la película importa por la enorme carga de sugerencias que es capaz de arrojar sobre su espectador, por la múltiple serie de relaciones que puede descubrir entre los diversos aspectos de la historia y la cultura alemana. Cincuenta millones de muertos no se explican por la villanía individual de un solo personaje (así ese personaje se llame Adolfo Hitler), y la película descubre, inquietantemente, que Hitler encarna una serie de valores (antivalores, sería la expresión más exacta) que reflejan una vasta zona de la mentalidad germánica. Sigfrido y la búsqueda del Santo Grial, Wagner y Karl May, y muchas tradiciones aparentemente respetables, apuntan síntomas que pueden degenerar en una ideología criminal y el camino hacia los campos de exterminio. Separar la paja del trigo es una operación que muchos alemanes no parecen dispuestos a efectuar; Syberberg lo explica así (ver nota sobre el film, en *Cinematoca Revista* 25): "Hitler aportó al pueblo alemán la dimensión irracional de la que los intelectuales, en reacción contra el romanticismo, le privaban. En su buen y mal sentido es un componente esencial de su identidad. Tras la guerra todo lo que toca este campo ha sido asfixiado, puesto de patas en la calle, como algo perteneciente al nazismo. El precio que se paga por esa actitud existencial malsana aparece bruscamente en la violencia que ex-

plota allí donde no se la esperaba".

"Cuando la batalla económica Alemania justifica el ahogo de su imaginación, el abandono de la moral, el rechazo de su idealismo. Se ha convertido en el país más fuerte de Europa Occidental pero su poder creativo se ha empobrecido, e incluso su lenguaje. No dispone ya de los instrumentos necesarios para el análisis de una situación compleja. El poder pertenece a un país enfermo, en el que lo irracional surge con la máscara de una razón intolerante, aterradora, síntoma del nazismo. Los terroristas no representan la conciencia de Alemania; forman parte de su enfermedad. Baader es el prototipo mismo del sucio boche. Solo por el juego de la inteligencia, Kant prueba que la inteligencia no es nada sino algo distinto que él llama Dios".

Más adelante, Syberberg añade: "Este último film de la trilogía alemana expresa lo que queda en la conciencia colectiva y lo que es necesario extirpar: la espera y el miedo de lo que los psicoanalistas llaman el trabajo de duelo. Alemania no ha dispuesto hasta el presente de la posibilidad o la osadía de hacer este trabajo. Hay que suprimir el fantasma. Alemania seguirá culpable y amenazada si no es capaz de aceptar su responsabilidad histórica, y de ir más allá de ella. Los culpables rechazan mi película pero en Cannes una señora que estuvo deportada en Auschwitz me dijo: "es la primera vez que comprendo por qué fui llevada allí". Y sin embargo no es un film para las víctimas". Estilísticamente, el film culmina experiencias de los films anteriores de Syberberg. Los monólogos están dichos con la misma entonación monocorde de muchos de los de Ludwig. Una escena antológica en que un mayordomo de Hitler evoca glorias pasadas mientras una pantalla al fondo proyecta imágenes cada vez más grandes de los pasillos y los salones de la Cancillería (y luego pasa bruscamente de ellas a su destrucción, sin que el relator parezca percatarse) evoca procedimientos de Theodor Hierneis. Un análisis a fondo de la forma y el significado del film exigiría seguramente más de una

visión, pero no parece este el momento ni la ocasión.

PARSIPAL. En cuatro horas y veinte minutos, una desmesura que parece habitual en casi toda su obra, Syberberg traslada puntualmente la ópera de Wagner, que hace 99 años cerró la producción del compositor: Parsifal ya aparecía como personaje al final de *Tristán e Isolda*, pero aquí se alza como el emblema de la inocencia atrapado entre el sufriente rey Amfortas, el malvado Klingor, la hechicera Kundry. En busca del Santo Grial, que es en verdad el emblema de los secretos últimos de la existencia y quizás de la redención del ser humano, Parsifal deberá atravesar numerosas peripecias. El beso de Kundry lo transformará (en el film, la metamorfosis se opera incluso a nivel sexual: el actor Michael Kutter es sustituido por la actriz Karin Krick y ambos se reencuentran en la última escena para fundirse en un solo Parsifal). En el tercer acto, el peregrino aparece armado con la gran espada sagrada y luego de salvar a sus viejos aliados toma el Cáliz en sus manos, bañándose en una luz inefable que culmina su itinerario.

"La banda musical es sólo un instrumento de trabajo", un pretexto para el film, dijo Syberberg. El sello wagneriano ya presidía buena parte de una obra cinematográfica donde Ludwig convive con el famoso reportaje a Winifred Wagner y donde los recuerdos hitlerianos de esa dama se cruzan con el retrato de Karl May —que fue un autor reverenciado en el período nazi— y aún con el colosal Hitler, en cuyas primeras escenas aparecía el Preludio de Parsifal, casualmente. Pero ese sello se expande ahora en este trasplante operático, porque Syberberg acompaña en más de un sentido la concepción wagneriana del espectáculo total, donde la música, el teatro, la literatura, la magia del circo y las artes plásticas se cruzan una y otra vez. Enfrentarse a la maratónica Parsifal en una sala de Kassel, donde su pre-estreno acompañaba los fastos de inauguración de la "Documenta 7", ese gran despliegue del arte plástico mundial, era como emprender una aventura arqueológica.

Mientras los elementos escenográficos (montes de cartón, el monumental perfil de Wagner yacente en fibra de vidrio, los escudos de los caballeros del Santo Grial, las banderas con la svástica) eran expuestos en el subsuelo del Museo local, desde la pantalla la ópera íntegra de Wagner servía de cañamazo para que el realizador bromee suavemente a propósito de los mitos germánicos de ayer y de hoy, aproximando la magia arcaica a los símbolos fálicos, mientras ilustra ese poema musical (esa "acción escénica sagrada", como prefería llamarla el propio Wagner) con imágenes de risueña ingenuidad en que los telones se codean con el Dr. Freud para provocar constantemente la imaginación y la velocidad de asociación de ideas del espectador.

Las ideas de la vida y la muerte, el amor, el mal y la redención, rondan por esas sendas que Parsifal recorre en busca de la verdad y de la salvación propia y ajena. Dividido en tres partes (con sus respectivos intervalos) para respetar los actos de la ópera, el largo film avanza pesadamente, amenazando con dejar fuera del disfrute y de bu-

na parte de la seducción visual a públicos poco interiorizados con la raíz wagneriana y con las replegadas intenciones de Syberberg, que teje su obra con espíritu casi caricatural, siempre intencionado, pero la siembra de permanentes riquezas expresivas en escenografía, actuación, luz, ritmo y color. Como señaló el propio realizador, "veo a mis películas, y en especial a Parsifal, como obras que piden al espectador salir de sí mismo y colaborar en la solución del problema que plantea el film. Sé que nadie puede pensar continuamente en la muerte, el amor o el sentido final de la vida, pero aspiro a que por lo menos durante un momento cada uno sienta que esos son los problemas importantes en los que vale la pena reflexionar, porque el artista intenta poner en orden la realidad, trata de encontrarle un sentido". En cuatro horas y veinte minutos, ese alemán emprende un barroco viaje en busca de tales significados y homeja de paso, en los umbrales del centenario al poema musical de 1883. ♦

(Notas de Guillermo Zapiola, Jorge Abbondanza y M. Martínez Carril)



THEODOR HIERNEIS
Recorriendo el castillo de antiguo patrón