

Über Berlin

Un ojo filmico

Mario Arteca y Raúl Arteca



Todo salido de un film de Hitchcock, *La cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), en donde un atenuado y científico Paul Newman, apenas cuarentón, intenta escapar de las garras de las stassi como de la peste en la *Máscara de la Muerte Roja*, debido a un previsible malentendido de espionaje. Por supuesto, Paul logra escapar. Se trata de la lógica peripecia de una persona, cuya angustia y desolación se vuelve tantálica, hasta llegar sin pausas, pero con prisa, al último recurso: la restitución del orden narrativo. ¿Pero qué había en esa película hitchcockiana que no hacía dudar ni por un segundo que estuviésemos en Berlín, la otra, la nunca más otra? Se trataba apenas de un efecto, leve, que sutilizaba todo: una oportuna seda recubriendo la cámara, interponiéndose, mejorando la imagen, adulterándola. Tal vez se haya colocado un pañuelo, de mujer seguramente, condicionando la lente y el ojo expectante de las peripecias de los protagonistas (el otro era la informe Julie Andrews), y era entonces aquello cristalizando las formas de una ciudad reverenciada por lo lejana. De todas maneras allí había un concepto, aún no desarrollado en idea, sobre lo que se estaba narrando. Berlín oculta en la levedad. Berlín artificio. Berlín disfraz. El develamiento de esa impostura sería aquel gris de Wim Wenders anterior a los ángeles de *Der Himmel Über Berlin* (1988), cuando transformarían la noción de muro, (cortina, muralla, tabique) en conciencia; o para decirlo con un parónimo occidental, una conciencia liberadora. ¿Pero antes qué existía? Todo parece apuntar a que Berlín precedió a Berlín. Este pleonasma superior al despropósito del discurso reserva una condición fundamental de las grandes ciudades, y es que ellas no sobreviven a los hombres, sino a sus formas. De esta manera, el estilo (cualquiera fuera) no es sólo la producción de lo que surge, sino de lo que escapa y desvanece frente al modo de vida de quienes habitan una gran ciudad, y que en definitiva profundiza una continuidad paulatina llamada justamente «estilo». La mirada de Wenders sobre Berlín, en ese sentido, no podría haber sido menos lineal, y no sólo por el salto ante el restablecimiento del color en la escena del Ángel, cuando despierta de su invisible sueño de crisálida y reconoce a un mismo tiempo el sonido de la comunicación -el lenguaje- y la posibilidad de las sensaciones -su propio cuerpo-, sino por esos movimientos concéntricos en el trazado de esa ciudad que seduce y expele. Ese ángel regresa a la tierra para conocer su primer asombro (se vuelve niño en el poema, casi ronda, de Peter Handke) atrapado entre los muros. Entonces, decíamos, aflora el concepto. La cortina rasgada de Hitchcock colocada sobre la sintaxis de una ciudad como Berlín en un plano traductivo, y en donde la seda se transmuta y se vuelve hierro a los ojos del primer espectador

(el director), y enseguida, en otro rápido doble juego, ese hierro de la Guerra Fría se rasga como la seda, se libera y pierde su consistencia de sustancia inalterable. Esa es la mirada occidental sobre los cielos berlineses de los 60, pero no por ello concede la totalidad del cuerpo espacial de la urbe. Pero habrá algo más: Fassbinder.

En *Berlin Alexanderplatz* (1980), el legado final de Rainer Werner, la ciudad reemerge desde un maelstrom bestial previo a la Segunda Guerra Mundial, para enquistarse en las tensiones cotidianas de un barrio berlinés, y proponer así un simulacro de Arca de Noé urbano, en donde los «animales» no sólo no huyen de una inundación bíblica (es decir, espiritual), sino que se incorporan gustosos a la catástrofe. El trazo de Fassbinder vampiriza el clima de la novela de Alfred Döblin, y se aboca a presentar su anatomía, es decir, el cuerpo social de una ciudad cuyos atributos están en plena combustión. De un modo o de otro, en cada uno de esos trece capítulos (de lo que en definitiva conforma una miniserie) se observa una Berlín de pre-guerra que no dista mucho de sus futuras versiones. O al menos a la noción, casi como una postal, de las sucesivas Berlín. Asegurar la inalterabilidad de una metrópoli, en el transcurso del tiempo, es exigir una prueba concreta de la existencia de la eternidad. Así como la cámara cinematográfica ofrece en cada toma una versión de sus planos, así, la ciudad toda se vuelve un núcleo de origen movedizo. ¿Pero dónde hallar un punto en común? Podría decirse que el punto unificador se halla en la percepción de la mirada sobre la urbe (ese ojo atento, despierto, del comienzo del mencionado film de Wim Wenders), o mejor, un panóptico que instala un continuum, una deriva previa a la noción-Berlín, luego amplificadas por la idiosincracia y vida de los berlineses. La ciudad, en esa traducción de la lente acoplada al cine, modula un lenguaje ligado a una gramática morosa, por momentos cercana a una constante ingravidez del ambiente, con sus paisajes plúmbeos como una propagación de la última imagen de la Berlín del Tercer Reich o las imágenes de los primeros ladrillos del Muro frente a la Puerta de Brandenburgo.

La postal de una comunidad ceñida en Súper Ocho.

Nosferatu / Caligari

Murnau, 1921. Espasmos finales del expresionismo antes de pasar al gótico tardío de Lugosi, al manierismo pop de Corman; al dandysmo perturbador de Frank Langella; a la versión lisérgica del tándem Herzog-Kinski sobre el film de Murnau; o bien al posmodernismo barroco y obsesivo de

Cóppola. Demasiados calificativos para una capital que los elude, abomina de ellos. El Nosferatu berlinés se incorpora de su féretro y posa su ojo de escualo en el descuido teatral de la víctima. La sombra de sus dedos de mandarín negro examina la generalidad inocente, la envuelve hasta asimilarse al paisaje que parece detenerse. El monstruo no discrimina: resuelve su apetito sin intermediar erótica alguna (ver la saga de películas de Christopher Lee). La ciudad a expensas de la amenaza que viene del Este, aunque en clave Sturm und Drang. El Nosferatu de Murnau se mimetiza en los interiores, y por eso no habla, prefiere atacar. La sola aparición de ese gólem explica los motivos de su presencia, y al mismo tiempo, recordemos que no se trata de un conde enigmático y educado, cuya máxima cualidad es seducir a su paso. Me imagino una Berlín semejante al concepto, sin prolegómenos, una ciudad que se glosa a sí misma, mientras cierta uniformidad la contenga. El Muro afianzó esa noción, porque siempre ocupó sentido la convicción de que no habría, a ciencia cierta, dos ciudades.

Es el reverso, el prisma sin graduación de los poemas crepusculares de Georg Trakl, y la interpelación vía fragmentos, casi asmáticos, de Paul Celan. Trakl, austríaco; Celan, rumano. Los dos en lucha con la sintaxis de su lengua madre, a la que entendían insuficiente como vía de expresión, para luego intentar restarle sentido a una racionalidad y aspereza manifestada en la escritura. Se podría decir que en esa «música de piedra» ellos, de un modo u otro berlineses, no faltan, no sobran: llegan muertos, si parafraseáramos un poema del cubano José Kozler, de su libro *Et mutabile*. La percepción de la realidad da paso a una certeza que no tiene ley escrita: Berlín surgiendo de un meollo de penumbras.

Ahora bien, ¿hablar de la lengua de un país es hablar de la idiosincrasia de una ciudad? Habrá matices, los hay. Los desconocemos. Berlín como reducto de la lengua total, uniforme,



Otra pag.: *Nosferatu*, Friedrich Murnau (1922). *El arte y el mundo moderno*, René Huyghe, Planeta.

Esta pag.: *el gabinete del Dr Caligari*, Robert Wiene (1919). *The Museum of Modern Art*, N.Y.. Abradale press.

impone una dinámica horizontal, una retórica. Romper el estatuto de esa lengua como manera de amplificar posibilidades al lenguaje.

La ciudad promueve sus gólems, como en *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919), en donde la figura hipnótica y sin voluntad de Cesare, estrangula los interiores del film y da rienda suelta a los favores de su amo. Como se recordará, en el film de Wiene, nada queda claro y los límites entre lo real y lo imaginario se dan la mano con la incandescencia sexual reprimida de los protagonistas. *Caligari es Berlín*, si coincidimos en repentizar sin atenuantes las imágenes de la película y a la vez asociarla con algún espacio urbanístico real.

Berlín nos hace pensar en Berlín. Esa secuela del teatro expresionista en *Caligari* no habría que buscarla muy lejos, aunque convengamos que la película también expresa los efectos posibles de la teoría de la relatividad, sobre todo en la pregnancia cubista de la obra. La idea posible sería ésta: desperdigar el poder de observación del objeto, relegando el detalle. Es decir, la fórmula cubista monitoreaba con su microscópica esas zonas donde un solo par de ojos no podría abarcar, siquiera la máxima atención. Pero no hay descripción sino puro mecanismo puesto en primer plano.

Berlín cubista, rodeándolo todo con su único ojo ya multiplicado. Berlín, también, sobreponiéndose al salto por demás alógeno de *El grito*, de Edvard Munch, del que es deudor, al menos en lo residual, es decir, en lo que queda alojado en la memoria estética de quien se enfrente a esa tela. Con el cuadro de Munch, el horror inmediato se concentra en la agudeza reprimida de ese alarido que alguna vez arribará (1961, muro). Bien, Berlín impotente. U otra definición: Berlín periférico (Fassbinder, again): barroco. Pero ¿Berlín será todo eso? Es decir, ¿se trata de la ciudad del horror? De plano descartemos semejante etiqueta. No hay horror, sino su aproximación escenográfica, un fondo estampado en siglos que faculta al pastiche, y habilita al lacrado, como un sello de identidad ciudadano. Y el horror, como variante del asombro. A diferencia del expresionismo lírico y cinematográfico, aquello que nombramos «Berlín» parece salirse del marco escénico determinado, y aglutina un movimiento estético refugiado en la implosión y las alteraciones psicológicas, esas distorsiones.

El cielo sobre Cave

¿Por qué regresar a *Der Himmel Über Berlin*? Tal vez porque fuera la única forma de regresar a Fassbinder y su Berlin Alexanderplatz. Los dos filmes se unen, se contactan y estilizan hacia el espectador dos miradas sobre la urbe. Una de ellas, profundamente responsorial (la de Wenders), mostrándonos esos ángeles que acuden en escucha del alma berlina, herida, para luego acometer en la tierra una fallida fase evangelizadora. El ángel que materializa su cuerpo entre los mortales, consigue captar el alma amorosa -se enamora-, pero margina aquella comprensión en aguas profundas del principio de la cinta (recordar las escenas, deslizantes, en la biblioteca). Ya no escucha, ahora sólo percibe por sí mismo y no contradice sus impulsos. Es, de nuevo, un niño ante una ciudad que también convive con la novedad que,



finalmente, ha logrado reconocerse. La contracara de este aspecto cuasi místico de Wenders sería la miniserie de Fassbinder. En Berlín Alexanderplatz, el proceso de bestialización es evidente, hasta arribar mediante un movimiento helicoidal, al triunfo de lo atávico. La traición se muestra sin vergüenza aparente, preparando el terreno a las sucesivas y posteriores catástrofes germanas. La promiscuidad y violencia de este Fassbinder provoca la sensación de estar frente a un camuflaje, una actuación adrede del devenir humano, sin control. No debe entenderse esto como una caída moral, término muy en boga para explicar hechos de rapiña institucional. Lo que Fassbinder sí propone como lectura es la visualización, acelerada, de los porqués de la decadencia de su pueblo, que podría hallarse en la desconexión sintáctica de las personas con la ciudad. Y aquí sintaxis (sí, nuevamente) no refiere a la estructura literaria, sino al espacio de la lengua como sostén de cultura. Wenders, en cambio, llega a su Berlín con el tren de aterrizaje preparado, las alas ladeas y observando las primeras luces de la pista. Es la mirada de un exiliado que regresa a su país después de años, pero que en los momentos previos no logra quitar los ojos del suelo natal. Cuando posa sus pies en la tierra, el film invierte su atmósfera, y comienza una nueva historia.

Ahora bien: lo que Wenders comprende es que no puede exhibir un relato que sólo circule alrededor de lo alegórico. Ni siquiera en lo metafórico, ya que en un momento determinado la obra está a punto de saturarse, de morir sulfatada. De alguna u otra manera, debían unirse el Ángel y el Muro, y cancelar la alegoría y la metáfora. Y es ahí cuando la



inteligencia de este director ocupa su lugar de privilegio. Entonces aparece el verdadero complemento del film, que es su música, y en un lugar preferencial, Nick Cave. El cantante y compositor australiano se muestra en *Der Himmel...* con un envolvente paseo escénico, en el interior de un pequeño y enrarecido salón de concierto, que podría haber sido un bar sólo para adolescentes. El teatro de las acciones no queda determinado, sino que prolonga el efecto general de la narración. Así, la escena no quiebra el tono reflexivo del film, debido a que la toma (cabe recordarlo) sucede en una Berlín amortiguada por la dispersión, y en la que todo habitante, incluso sus actores, se hallan empapados por esa atmósfera. De todas maneras, la escena tiene vital importancia en el film de Wenders porque resalta el poder de lo expresivo como una suerte de penetración por hipnosis y los efectos seguros de la vestimenta (negra, acidulada), seguidos por esos movimientos en ralenti que ofrece un Nick Cave que no produce sino un espacio más de agotamiento. Es el final y epitome de los 80. Lo también relevante es que la presentación de Cave en ese particular recinto no logra sino un impacto débil en los jóvenes que prestan cierta atención al concierto. Se trata de muchachos-zombies, sin respuesta corporal (recuérdese la manifestación contraria: el frenesí del concierto de los Yardbirds / New Led Zeppelin, en *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, 1966). La ciudad provocando expresiones artísticas en momentos de acabamiento de la crisis. Se trata del sentido dado por Heidegger a esa palabra («acabamiento»), y que no es otro que el de arribar a una especie de cero neutral, al punto de forzar el recomienzo.

Un tramo también revelador del presunto clima berlinés es el balanceo abstraído de la écuyère en *Der Himmel...*, protagonizada por Solveig Dommartin, al término de una función circense. La mujer dibuja sus verdaderas aptitudes en el trapecio creando en soledad figuras ajenas al repertorio de la función. Berlín como una mujer suspendida en un porvenir lejano. En medio de esta escena, la música juega su rol de potencialidad taciturna, y es allí, en medio de esa espacialidad, donde Wenders, la lengua alemana y la antigua ciudad restaurada por la sucesión de fotogramas, vuelven a darse la mano y reinician la bienvenida. El ángel imposible se reúne con la lengua, y responde.

De uniones y des-uniones

Berlin (1973) es una obra poético-musical de Lou Reed, concebida como tragedia. Lejos del rock, se trata de una idea conceptual y nihilista. Narrando una historia de amor y odio entre una prostituta alemana y un soldado americano en la ocupada Berlín Occidental, el disco se abre con un

piano pesado que recorre a duras penas un bar junto al Muro, presentándose al mismo tiempo oscuro e intimista. Allí, Jim se encuentra en luz de velas y sólo revela este estado la íntima y placentera sensación del silencio y la contemplación, el recuerdo de la tragedia que todavía no ocurrió. Es la imagen más positiva que deja el disco.

Como si sus vidas estuviesen signadas por el Muro, estos personajes se encuentran entre medio de cuestiones tan autodestructivas como inconclusas e irreconciliables. Y esto mismo, en forma patológica, es lo que los atrae. Quizás profundas soledades, mitades de lo que alguna vez fueron almas enteras. Melancolía, amor, desprecio (y si de Reed se trata: drogas): un cóctel de final predecible.

Luego, la tragedia desgarradora que la llevaría al suicidio final (The Bed). Pues la mala madre no merece que sus niños vivan con ella. Y en Kids les son arrancados bajo gritos de fondo. La alemana es castigada (autodestruida, asumiendo culpas) y muere; el americano sufre, pero vive. La desazón, a su vez cargada de una extraña paz indiferente (Sad Song), se apropia del mismo Jim. Todo parece reafirmarse en aquella época de la escisión que, cuando involuntaria, se traduce en la construcción de una caparazón fría para resistir. Resistir esa realidad dicotómica:

Americano - Alemán / Amor - Odio / Atracción - Rechazo / Berlín Occidental - Berlín Oriental.

Siempre Reed comprendió el origen de los males urbanos, de las obsesiones y vicios de una vida compleja que nunca interpretó como positiva. Pero que, paradójicamente, a él le supo ser creativa. Esta relación de fuerzas que nunca se encuentran signó parte de la vida de Lou Reed: el rechazo y la atracción silenciosa de él hacia su cantante (de The Velvet Underground) Nico. Ella alemana, el americano. Y su constante caminar sobre la cornisa de vida y de muerte. Quizá nunca se reflejó aquel Berlín tan metafóricamente. El «The Wall» de Pink Floyd, y sus shows sobre el Muro, semejan, en comparación con el disco de Reed, groseros experimentos de fuerte impacto publicitario.

Bien, pero volvamos unos segundos a Cave. Así como la fuerza de Lou Reed está en los textos, Nick Cave & the Bad Seeds traducen estas sensaciones en la interpretación musical. From her to eternity (1983-1984), no sólo incluye la canción homónima que se halla en Der Himmel Über Berlin, sino una



fuerte y sólida idea musical, oscura nuevamente, de interpretación ametrallante, de una original precipitación instrumental que hace crecer frenéticamente la siempre dramática visión de Cave (en Avalanche y Cabin Fever!, especialmente). La voz, de tono declamatorio, se une y desune cíclicamente con la instrumentación, siempre exacerbando un dramatismo atonal, molesto por momentos.

Esta unión y separación constante es, retomando a Wenders, la expresión clara de un alemán que hace cine americano a la europea en Alemania. Quizás también por esto sus films son considerados, aún dentro de las road movies, historias de movimientos, más que de viajes. Movimientos que traducen el estado (o estados) de los protagonistas, y especialmente de su director, situado allí, justo allí... en el medio. Sin espacio determinado, sin pertenencia, en todo caso en sus constantes búsquedas o reconstrucciones; como el anciano del film que sentado en un sillón contempla la devastada Potsdamerplatz. Y recuerda ■



Otra pag. arriba izq.: Any way. Rizzoli. arriba der.: Lou Reed y Nico (1966) en The Factory. Up-right, la máscara. Abajo:

Nick Cave & Bad Seeds (from her to eternity).

Esta pag. abajo: recital Lou Reed y John Cale (disco Songs for Drella)