



**DAVILA: EL DESNUDO
EN EL ARTE
CONTEMPORANEO**

**INFORME SOBRE
EL CENECA**

**C. SANCHEZ: « EL
TRABAJO DEL FILME »**



**« SOBRE FOTOGRAFIA »
DE SUSAN SONTAG**

**W. BENJAMIN POR
M. CERDA**

**J. GLUSBERG: ARTE
LATINOAMERICANO**

P. ERRAZURIZ,
FOTOGRAFO

nosferatu: cualquiera interpretación es posible, puesto que ninguna es necesaria s. salinas

El estreno de "Nosferatu, el vampiro", ha concitado la atención del público cinéfilo sobre la figura del cineasta alemán Werner Herzog. En alguna medida este interés reconoce un antecedente en la difusión, en circuitos de cine arte y durante varios años, de otras obras de este director. Hasta el momento, "Nosferatu" no ha constituido un fracaso ni un éxito de taquilla. Pero es indudable la repercusión que la película ha tenido en el sector más activo e interesado del público de cine, a la que no es ajena, seguramente, la diversa acogida que el filme ha encontrado en la crítica (mayoritariamente favorable pero, en algunos casos, no exenta de objeciones, con lo que se reproduce a nivel local la controversia que la obra ha provocado en diversos países).

"Nosferatu" no es sólo la primera película de Herzog que ha sido distribuida en Chile comercialmente, sino una de las escasísimas obras del "nuevo cine alemán" que accede a públicos amplios en nuestro país. Este movimiento cinematográfico nació "oficialmente" en 1962, con el manifiesto de Oberhausen, pero sus creaciones más significativas comienzan a aparecer a partir de los años 65 y 66. Dentro del nuevo cine alemán, Herzog es uno de los realizadores más destacados. Para muchos críticos y estudiosos es, incluso, el autor más importante del cine alemán moderno y el mejor cineasta surgido en ese país desde la época del expresionismo (que coincide, aproximadamente, con la década del 20). Por ello, y antes de intentar una aproximación crítica a su película, parece necesario puntualizar algunos rasgos del cine de este realizador y del movimiento en que sus obras se inscriben.

EL NUEVO CINE ALEMÁN

Es difícil definir con precisión los caracteres distintivos de este movimiento, dado el conocimiento incompleto que, en nuestro medio, tenemos del mismo. Y sospechamos que la dificultad persistiría aún conociendo un mayor número de obras y autores, por el carácter heterogéneo de los estilos y temáticas de estos nuevos realizadores. Con todo, hay dos elementos que pueden, en cierta forma, enmarcar el surgimiento de este cine en Alemania occidental. Uno es la voluntad declarada de numerosos directores, jóvenes en su mayoría, en orden a renovar la cinematografía germana sumida, desde la época de la guerra, en una "larga noche" en que predominaron productos filmicos de categoría ínfima (comedias insustanciales, operetas filmadas, melodramas, etc.). En este sentido es indudable que ha habido una renovación de temas y formas en el cine alemán. El otro factor lo vemos relacionado con las estructuras de producción, zona en la que se ha operado un cambio considerable. Las películas de directores como Wenders, Kluge, Fassbinder, Straub, etc., surgen dentro del marco de protección brindado por el estado, con importantes estímulos financieros de diverso orden, entre los cuales poseen especial relevancia los subsidios otorgados sobre la base de guiones.

Considerados estos dos factores se explica la permanencia de la producción de cintas caracterizadas por una gran libertad tanto en los temas abordados como en sus formas de lenguaje, que en muchos casos se plantean como abiertamente experimentales. Gran parte de estos autores prescinden totalmente de la acogida que sus obras puedan encontrar en el público, por la simple razón de que la continuidad de su trabajo no depende de las fluctuaciones de la taquilla. Queda por ver, y por hacer, el análisis de un cine así concebido en cuanto a sus logros y sus limitaciones. En términos generales, se evidencia un aspecto positivo: la posibilidad de expresión de autores auténticamente renovadores que, por su misma originalidad, no tendrían cabida dentro de la gran industria, con sus exigencias "comerciales". Este es el caso de Herzog justamente, al menos en varias de sus películas.

Por otra parte también parece claro que se corren aquí algunos riesgos, el mayor de los cuales puede ser el desarraigo y la incomunicación del cineasta frente al público. La libertad ilimitada en la creación entraña también el peligro de la arbitrariedad, del hermetismo gratuito, de la experimentación esnobista y carente de rigor. La valoración excesiva de esta libertad absoluta es una actitud frecuente en artistas y teóricos y ha originado toda suerte de confusiones, deformaciones y prejuicios a lo largo de la historia del cine. Ante el "nuevo cine alemán", el fenómeno parece repetirse. Se produce en algunos el deslumbramiento ante lo "distinto", lo nuevo, de este cine, considerado en bloque, sin discernir lo valioso de lo deleznable. Así, se llega a valorar en un mismo nivel obras de real interés (como algunas películas de Herzog, Straub o Schloendorff) con los filmes pedantes y mecánicos de Fassbinder, por ejemplo.

LA OBRA DE HERZOG

Pensamos que las cintas de Herzog deben parte de sus características al sistema de producción descrito; a la vez esto permite visualizar los problemas que puede confrontar este cineasta al trabajar en otras condiciones.

De las películas de Herzog conocidas en Chile fluye la afirmación de una fuerte personalidad; se advierte que él tiene una gran claridad acerca de lo que quiere plantear en su cine y de la forma cómo hacerlo. Los puntos fuertes del cine de Herzog radican en la exploración creativa de las posibilidades de asociación visual—sonora (en particular a través de la música; en este sentido son muy representativas "Señales de vida" y "Fata Morgana"); en la capacidad de percepción y organización del espacio, especialmente de los exteriores (de donde el poder de fascinación de sus imágenes) y en una estilización dramática que deriva en un tratamiento apartado de las convenciones habituales del cine de ficción. Esto último se relaciona con la elección de temas de características constantes; permanentemente su cine aborda la situación de personajes marginales: enanos de un establecimiento correccional en "También los enanos comenzaron pequeños", sordiciegos en "País del silencio y la oscuridad"; Stroszek, el soldado que enloquece, en "Señales de vida"; el protagonista de "El enigma de Kaspar Hauser", etc.

A partir de estos personajes, Herzog desarrolla una sostenida reflexión sobre la soledad, la rebeldía, el poder y la marginalidad. Esta reflexión propone —indirectamente— una visión de las tensiones en la sociedad actual, pero también abarca un campo más

aplicado de ideas, en el tratamiento marginal de los destinos y la violencia, particularmente relevante en la situación de marginalidad de sus personajes, que suelen rebelarse contra el medio que los circunda, emprendiendo una lucha fracasada de antemano ("También los enanos...", "Señales de vida"). En otros casos ("País del silencio..." "El enigma de Kaspar Hauser") han sido simplemente condenados al aislamiento. Ni siquiera llegan a protagonizar una rebelión; son víctimas, seres segregados.

Estos temas son objeto de un tratamiento matizado, ambiguo. La soledad, por ejemplo, es la sanción que reciben esos seres de parte de la sociedad "normal", pero también representa un estado al que ellos aspiran, particularmente claro es esto en Steiner y Aguirre. En "Fata Morgana" no hay propiamente una sociedad; hay sólo individuos aislados que deambulan como fantasmas, ocupados en extraños oficios, en parajes que semejan alucinaciones. Las películas de Herzog dejan la impresión de una profunda desconformidad con la sociedad en que el autor está inmerso (el mismo, como algunos de sus personajes, opta por la huida; es notoria su predilección por filmar en lugares remotos). Pero es igualmente cierto que este malestar, este rechazo, se extiende a otras épocas históricas y, aún, a la condición del hombre más allá de cualquier contexto histórico-social determinado. En este sentido, "Fata Morgana" es casi una declaración de principios. Alegoría sobre la creación, Herzog ha dicho, a propósito de este filme, que es una obra "...sobre nuestro planeta, este planeta tan mal hecho. Hay demasiados errores y sufrimientos en esta Creación para que se esté orgulloso de ella". Y sobre las imágenes mismas afirma que "Fata Morgana" no muestra la armonía y la belleza (evidentemente porque, en su concepto, éstas no existen) sino "...una utopía de belleza, una utopía de armonía".

¿UNA VISION DIFERENTE SOBRE NOSFERATU?

Con el precedente de esta obra cinematográfica se podía esperar un gran filme de Herzog sobre el tema del vampirismo y el personaje de Nosferatu. El proyecto había sido antecedido por una obra célebre en la historia del cine: el "Nosferatu" de Friedrich Wilhelm Murnau, realizado en 1922, adaptando la novela "Drácula", de Bram Stoker. Esa película es una de las cumbres del movimiento expresionista y una manifestación cabal del universo y el estilo de Murnau, a juicio de muchos —opinión que compartimos— uno de los mayores creadores de todo el cine. Era evidente que no se podía "rehacer" el filme de Murnau. Se precisaba una aproximación diferente, en todo sentido, y así parecían confirmarlo las declaraciones de Herzog, previas al estreno de su cinta. Según el realizador, el filme estaría centrado "...en la suerte de un ser condenado a presenciar durante la eternidad la agitación fútil del mundo, lo que es peor que la misma muerte".

También Herzog adelantaba otro nivel de lectura de la historia: El filme y la literatura sobre vampiros siempre florecieron en épocas de crisis, en que la sociedad se halla sometida a fuertes represiones. En la Alemania actual, la actividad de los terroristas ha obligado a la policía a estar presente en todas partes. El ciudadano común vive bajo vigilancia. El mal triunfa y la muerte reina por doquier..." "...Drácula es el profeta del cambio del mundo burgués... la presencia del vampiro se siente como la de un redentor, pero con un mensaje ambiguo, ya que conlleva al mismo tiempo el desastre y la redención..."

Sin embargo, más allá de las intenciones, el "Nosferatu" de Herzog aparece como la obra más débil entre las que conocemos de este director, como un proyecto fracasado. Es extraño que un realizador tan lúcido sobre su propia obra como Herzog se engañe en términos de afirmar, por ejemplo, que "...no he querido volver a hacer el "Nosferatu" de Murnau. Mi película se basta enteramente por sí misma". Lo falso de esta aseveración queda en evidencia con la simple comparación entre ambas obras. La película de Herzog sigue textualmente la narración de Murnau durante un largo fragmento, superior a la mitad del filme. Es cierto que el final es distinto y que situaciones y personajes están planteados de otra manera en, aproximadamente, el último tercio de la cinta. Pero ello hace aún más incomprensible el seguir a Murnau durante la primera parte para luego introducir —súbitamente— un tratamiento diferente. Esto determina un quiebre de estilo que afecta el conjunto del filme (en cuanto forma de narración, personajes e ideas. Volveremos sobre esto más adelante).

Antes de proseguir es importante constatar un dato: la versión exhibida en Chile del filme de Herzog ha sufrido cortes que totalizan alrededor de quince minutos. Creo que los fallos de la película pueden verse agravados por estos cortes pero no en términos de justificar lo que en las imágenes que conocemos aparece como irrescatable. Aún en esta copia se hace notorio lo señalado antes, es decir que durante un largo fragmento Herzog "reproduce" el filme de Murnau. Por supuesto, la "reproducción" opera a nivel de narración (orden de sucesión de las secuencias) y no del tratamiento de la imagen que, forzosamente, debía ser diferente, ya que Herzog filma con sonido y color y la obra de Murnau es muda y en blanco y negro.

Una de las características del estilo de Herzog es el uso de tomas prolongadas, muchas veces con la cámara en movimiento, tendiendo hacia un registro reposado, contemplativo; otro rasgo es la definición de personajes "desde fuera", planteando más bien un predominio de la situación antes que un estudio psicológico (lo que se relaciona con su empleo del distanciamiento). Todo ello determina una forma de narrar y de desarrollar situaciones y personajes absolutamente diferentes del planteamiento de Murnau. Este es uno de aquellos directores que llevaron a la perfección un arte de las imágenes silenciosas, de gran elocuencia visual, en el que cada secuencia y cada plano tiene un sentido y una ubicación precisos, irremplazables. La introducción del sonido altera por completo este tipo de discurso fílmico. Por eso se percibe algo acartonado, forzado, cuando Herzog sigue esta forma de planificación ajena al sonoro y más ajena aún al estilo narrativo en el que obtiene sus mejores logros. Las excepciones no hacen más que confirmar la regla. Por momentos se siente la "mano" de Herzog: en el viaje a

recorre de Jonathan Harker hacia el castillo de Nosferatu cuando, ya instalado en el barco, quiere al amanecer las habitaciones desiertas y descubrir el feroz del vampiro. En ambos casos se ha recurrido a planos largos, siguiendo al personaje cámara en mano en prolongados "travellings" hacia adelante, característicos del cine del joven director alemán. Ello no hace más que acentuar lo heteróclito del estilo. Planos como esos aparecen como intercalaciones extrañas en medio de un conjunto de tomas planteadas según principios totalmente diferentes. Ciertas imágenes, incluso, están "calcadas" de Murnau, como el famoso contrapicado en el barco, con la figura del vampiro visto desde el fondo de una escotilla.

La manía de Herzog de seguir a Murnau lo hace dejar en su película residuos típicos del cine mudo. Si se observa bien, sus personajes hablan muy poco entre ellos y con frecuencia leen textos en voz alta (el libro de los vampiros, la carta de Jonathan a Lucy, el diario de navegación del capitán del barco). Esos son elementos apropiados para condensar explicaciones necesarias en un filme mudo, evitando la proliferación de molestos intertítulos en forma de diálogo. En una película sonora está fuera de lugar, así, se presencia en Herzog el raro espectáculo de personajes que leen documentos hablan solos constantemente, en cambio, casi no dialogan. Por esta vía se llega al extremo de que en el final el doctor Van Helsing haga una especie de "aparte", en que conversando animadamente consigo mismo explica que estaba equivocado al no creer a Lucy, que ahora se convence que es necesario matar al vampiro y que debe ir de inmediato a buscar una estaca para ejecutar tal labor. Una torpeza de este calibre no se la permite, a estas alturas, ni un artesano de segunda categoría.

En cuanto al final "distinto" y "personal", me parece tan artificial como todo el resto. Creo que de no mediar las citadas declaraciones de Herzog —bastante publicitadas por lo demás— cualquiera que hubiese intentado explicar al vampiro como "el profeta del cambio del mundo burgués" hubiese sido acusado de caer en delirio de interpretación. No se divisa en la película asidero alguno para esta tesis puesto que el "mundo burgués" está tan ausente de ella como cualquier otro; excepción hecha de los trajes y el mobiliario. La obra de Herzog no muestra relaciones humanas concretas en ningún nivel, ni social ni individual. En una ciudad que parece desierta, con personajes que casi no hablan y formas de relación social inexistentes, la película discurre en un plano que podría calificarse de abstracción malograda. En un contexto así cualquiera interpretación es posible puesto que ninguna es necesaria. La falsedad de esta "atmósfera" se evidencia en la secuencia en que Lucy recorre la plaza de la ciudad donde los habitantes se entregan a una fiesta en celebración del "advenimiento del fin". Entre otras cosas porque (de nuevo el problema del sonido) Herzog suprime la banda de ruidos y los diálogos, restando todo realismo a ese fragmento.

El estilo indefinido de la película resulta en la configuración de unos personajes carentes por completo de convicción y fuerza (o sea, precisamente lo contrario del admirable filme de Murnau). Herzog pretendió conferir a Nosferatu los rasgos de un anti-héroe trágico, atormentado por la imposibilidad de morir. La verdad es que, excepto dos líneas de diálogo, esta dimensión no está desarrollada en ninguna forma. Es cierto que, en principio, esta intención era coherente con los temas de la marginalidad y el destino, que hemos señalado como constantes de Herzog. Pero aquí también el autor se confunde. Los personajes "al margen" de otras obras susya están abocados a un destino trágico en la medida que fracasan, aunque en determinado momento detentan cierto poder (como Lope de Aguirre). Pero Nosferatu triunfa, en un final forzosadamente "polanskiiano"; se reencarna en Jonathan y extiende su poder por el mundo. Es muy rara esta condición atormentada de ser marginal que, finalmente, deviene triunfador. Si lo que se oponía a Nosferatu era la burguesía, como ésta es derrotada, cabe pensar que los verdaderos anti-héroes rebeldes de este filme son los burgueses y que el "establishment" es el vampirismo presido por la figura de Nosferatu redivo.

Pienso que las debilidades de esta película son demasiado esenciales como para pretender rescatarla por el lado de la perfección fotográfica, de la calidad plástica. En un filme de ficción todo debe estar al servicio de la acción, de la narración. Cuando ello no ocurre, como en este caso, la calidad de las imágenes, los refinamientos del color, derivan en algo decorativo, externo. La contrapartida de lo logrado (o malogrado) por Herzog es la obra maestra de Murnau, en que el extraordinario refinamiento de las imágenes se integraba y se correspondía íntimamente con la naturaleza del drama y de los personajes, con la progresión narrativa. Creo que una de las razones posibles del fracaso del proyecto de Herzog puede radicar en su declarada y reiterada admiración por Murnau y su "Nosferatu". Tratando de ser personal no pudo, sin embargo, librarse del influjo de aquél a quien considera "un director alemán perfecto", creando de este modo una obra híbrida, indefinida. Otra hipótesis posible es más riesgosa y sólo el trabajo futuro de Herzog podrá confirmarla o desmentirla. Por lo dicho antes, me parece que él es un autor que puede manejarse con propiedad y rigor dentro de la estructura "protegida" del nuevo cine alemán, haciendo filmes de escaso presupuesto, sin estrellas, ajenas a la factura del cine comercial, que supone convenciones con las que él, justamente, rompe. Pero a Herzog también le interesa el gran público y esto lo pone ante una opción difícil. La forma menos afortunada de zanjarla sería la que peligrosamente se inicia en su "Nosferatu" (que en ese sentido recuerda lo ocurrido con los últimos filmes de Sam Peckinpah): que un realizador de talento indiscutible como él termine degradando sus temas y su lenguaje en películas vendedoras, con un "mensaje" de inconformismo adaptado y calculado para triunfar en la sociedad de consumo.