

Follas do Cineclub | 01/03/2017

No perigo e na angustia máis forte, o camiño do medio leva á morte
(In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod,
Alexander Kluge e Edgar Reitz,
RFA, 1974, 86', VOSG)

01

Texto tirado de "Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema" en FORREST, T. (Ed.): Alexander Kluge: Raw Materials for the Imagination, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, pp 400-404

A homenaxe máis completa de Kluge ao primitivo «cinema de atraccións» probablemente sexa o seu segundo filme, *Os artistas baixo a Grande Carpa: Perplexos* (1968). Nesta complexa alegoría da situación das prácticas artísticas entre o Terceiro Reich e os movementos estudantis, o circo figura como punto nodal e de contacto con outras institucións culturais: a ópera (sobre todo *Il Trovatore* de Verdi), o cinema silente (una proxección de Outubro), a literatura (a derradeira reunión do Grupo 47) e a televisión. As disxuntivas de lanzar un circo reformado, a inmovilización das estéticas da vangarda entre o proxecto utópico e o contexto capitalista de materialización, levan á directora Leni Peickert (Hannelore Hoger) por un itinerario que, mirando cara atrás, dúas décadas máis tarde, semella profético con respecto ao do propio Kluge: remata por estudar tecnoloxía televisiva e traballando nunha canle de televisión. De feito, o programa do circo reformado (o cal é discutido, pero nunca representado), encaixaría no programa de variedades do espectáculo televisivo de Kluge.

Na súa meirande parte, o recurso ao cinema primitivo non resulta tan alegoricamente oblicuo como n'Os artistas, máis ben toma unha forma máis específica en recursos estilísticos particulares (...). Ademais de citas textuais de filmes silentes, Kluge toma prestadas técnicas e convencións como a cámara rápida e a fotografía secuencial para visualizar o paso do tempo; o entintado, as máscaras de iris e os globos de pensamento; planos largos e *travellings* que son relativamente independentes das motivacións narrativas; títulos impresos na pantalla que asumen unha función expositiva (frecuentemente paródica), ofrecen comentarios, ou citan fontes non relacionadas diexeticamente. No que concerne á banda de son, os filmes de Kluge son moi parcos en diálogos, non así en discursos. A linguaxe verbal aparece habitualmente na forma de voz superposta (a miúdo, pero non sempre, a propia do director, evocadora dun narrador ou contador primitivo) ou a través de monólogos dos personaxes, frecuentemente fóra de plano ou non sincronizados. A música nos filmes de Kluge imita o repertorio do cinema silente en tanto que fai énfase na súa utilización previa, reciclando números de tango, éxitos populares anticuados, gravacións históricas... música de «segunda mano» que reclama un estatus discursivo propio na súa relación coa imaxe.

Sen dúbida, eses empréstanos non son adaptacións literais ao estilo do cinema silente. N' *O Poder da Emoción* (1983), por exemplo, película n que abundan os recursos «primitivos», estes expresan a miúdo unha ambivalencia con respecto á propia fascinación do filme cunha particular tradición do espectáculo, como na panorámica acelerada do perfil urbano de Frankfurt desde o amencer ata o solpor; ou a homenaxe en cinemascopo ao dobre iris d' *Os Nibelungos de Lang*; ou o plano picado a cámara rápida do cambio de decorado antes do último acto do *Tannhäuser* de Wagner (cun comentario sonoro superposto sobre o efecto que a transformación acelerada dunha paisaxe pagá en cristiá só podería levar a resultados desastrosos). A maiores, a diferenza do que acontece no último exemplo, a voz superposta nos filmes de Kluge a miúdo «explica» menos do que suxire o seu ton tranquilizador; tenme a complicar a situación discursiva en troques de engadir continuidade e conclusión. Pode observarse unha tendencia similar no uso dos intertítulos e a música.

Máis importante aínda, o recurso de Kluge ao cinema primitivo tradúcese nunha concepción antitética de materiais cinematográficos, un rexeitamento a combinalos na homoxeneidade ficticia da diéxese clásica. Integrados unicamente por narracións rudimentarias e, de xeito máis consistente, por temas e motivos particulares, os filmes semellan organizar os seus materiais baixo o principio da fricción: fricción entre a imaxe en movemento e a escritura; entre imaxe, voz e música; entre diferentes tipos de metraje; entre un sentido do tempo épico e a temporalidade de números, argumento e miniaturas. Esta heteroxeneidade da lugar a unha diéxese relativamente feble, porosa, segundo os estándares clásicos; inhibe a absorción do espectador polo fluxo narrativo e, da mesma maneira, require unha actividade máis autónoma pola súa parte que as operacións cognitivas predeterminadas.

A heteroxeneidade material e apertura diexética dos filmes de Kluge tamén pode ser descrita en termos do seu cruce sistemático de xéneros documentais e ficcionais. De acordo a moitos dos seus trazos formais, estes filmes poderían ser clasificados como documentais: unha relativa falta de montaxe continua (especialmente unha escaseza de planos subxectivos), instancias frecuentes de personaxes («expertos») dirixíndose directamente á cámara, voz superposta, títulos escritos, pero tamén estruturas aleatorias e de montaxe evocadoras -de maneiras diferentes- de Vertov, Wiseman, Marker e Makaveyev. Ao mesmo tempo, os filmes de Kluge non son realmente ensaios fílmicos, senón que tenden a centrarse en personaxes e situacións ficcionais. Estas escenas, con todo, coreografíanse contra un trasfondo documental ou, máis precisamente, fan dese trasfondo unha parte esencial da súa posta en escena.

A inserción dunha personaxe de ficción nunha situación documental é un dispositivo ubicuo nos filmes de Kluge, comezando por *Adeus ao onte / Anita G.* (1966) onde a protagonista (Alexandra Kluge) interactúa cun peleteiro e un adestrador de cans «reais», asiste a lecturas programadas na universidade e non consegue levantar o interese do defunto Fiscal Xeral, o Dr. Bauer, no seu caso. En *A Patriota* (1979) a profesora de historia Gabi Teichert (Hannelore Hoger) aparece nunha convención historicamente significativa

CONFIGURACIÓNS DO PRIVADO E DO PÚBLICO

MIRIAM HANSEN

do SPD (Partido Socialdemócrata de Alemaña), pedíndolle a políticos reais que fagan por cambiar a historia alemá para provela de mellor material para a docencia. A súa inexpressiva insistencia non só lle impón á actuación dos políticos ante a cámara de Kluge un sentido de autoparodia involuntaria, senón que tamén asevera a lexitimidade dun interese cognitivo que transcende as fronteiras dos espazos públicos e os discursos.

Mentres que en moitos dos filmes de Kluge pode agardarse este tipo de cruce de xéneros como atracción secundaria, en *No perigo e na angustia máis forte o camiño do medio leva á morte*, co-dirixida con Edgar Reitz (1974), funciona como principio organizador. Filme na tradición de das sinfonías da cidade dos anos 20 e 30, *No perigo...* xustapón a demolición dun edificio ocupado e as conseguíntes batallas nas rúas na cidade de Frankfurt con, entre outras cousas, os rituais de organización do Entroido, a preparación dunha folga teatral, un curso para mozos emprendedores para aprender a falar en público e unha conferencia de astrofísicos. Estes sucesos variados están vagamente conectados polos movementos de dúas protagonistas ficcionais: Rita Müller-Eisert, unha axente da Alemaña do Leste co propósito de espiar a «realidade social» da República Federal, e Inge Maier, unha prostituta que lle rouba aos seus clientes para compensarse a si mesma polo desigual intercambio. Ambos personaxes funcionan como figuras narradoras (coa súa propia voz superposta) e como espectadoras subrogadas. Rita é amosada no seu traballo, con prismáticos e unha cámara e ollando na súa casa vellos filmes da U.F.A. pola televisión (aínda que, en cada caso, sen contraplano). Inge abre o filme lendo unha versión en pintada do título do filme, seguido inmediatamente dun intertítulo autorial: «Inge Maier, quen estaba observando, sentía repetidamente que estaba a piques de rematar no filme equivocado». O «filme equivocado» desprégase fundamentalmente co que un título posterior nomea o «discurso» ou a «dicción dos acontecementos públicos», pero tamén chama a atención acerca da propia transgresión do filme sobre as fronteiras dos xéneros. (Ademais, a figura de Inge Maier, xeralmente á fuga cos seus bártulos, lembra ao «outro» filme, *Adeus ao onte / Anita G.*, e a outra fuxitiva por un dobre vínculo libidinoso, interpretada pola irmá de Kluge).

Dada a preponderancia do material documental no filme de Frankfurt, as protagonistas quedan como construcións alegóricas aínda en maior medida do que o fan moitos dos personaxes femininos de Kluge, e raramente interactúan cos outros personaxes (todos homes). Con todo, aportan un mínimo de foco subxectivo nos acontecementos disxuntivos, un fío cognitivo que resalta a un tempo a simultaneidade das esferas públicas compartimentadas e a artificialidade da súa orde e división oficiais. Este fío permítelle ao espectador facer conexións que van do ominoso ao absurdo; como o paralelismo entre o pintoresco uniforme/disfrace amosado no Entroido da policía e os equipos antidisturbios neo-medievais que a policía leva na batalla campal contra

os manifestantes. As conexións esténdense tamén nunha dimensión diacrónica, suxerindo o resultado histórico de divisións tan artificiais a través de imaxes de catástrofes: a Rita, sentada nun encontro de astrofísicos, dáselle unha fotografía imaxinaria da explosión das estrelas, a cal é combinada coa vista a ollo de paxaro dun ataque aéreo sobre Colonia; Inge contempla o afundimento do Titanic nunha sala de cinema. Finalmente, a mesma aparición dunha personaxe de ficción nunha situación documental (especialmente unha tan volátil como a dun desaloxo, demolición, e batalla campal posterior) desorienta as expectativas de xénero do espectador, confunde os rexistros respectivos do espacial e o temporal. Por unha banda, iso alértanos da presenza de directores de cinema, que deberon provocar esta «coincidencia» e, dun certo xeito, participaron na posta en escena dun acontecemento político en forma de espectáculo. Pola outra, mesmo a mínima identificación transmitida por un personaxe socavan as nosas defensas habituais contra a realidade documental. Ao achegarnos á diéxese documental máis do que estamos afeitos, mentres nos nega a inmunidade fetichista dunha narrativa clásica, o filme recupera para os acontecementos re-presentados un «aquí e agora» experiencial, unha sensación de perigo, de irreversibilidade, de historicidade non sen relación cos medos que moveron aos lendarios espectadores das primeiras películas primitivas.

Cando *No perigo...* foi lanzado por primeira vez, sorprendeume como a secuela cinematográfica de Esfera pública e experiencia. Como o primeiro libro de Negt e Kluge, a xénese e a recepción do filme estaban estreitamente relacionadas cos movementos alternativos dos anos 70; as proxeccións foron acompañadas por discusións e controversias, especialmente co grupo que organizara a ocupación dos edificios. En resposta á acusación de falta de compromiso político, Kluge e Reitz insistiron en que a función do filme era a de establecer conexións, crear condicións para unha esfera pública que «produce proporcións no canto de declaracións; un obxecto co que se pode argumentar, que os espectadores poden usar para probar as súas propias nocións do que é público e do que é realista». Ver a película catorce anos máis tarde é un pouco como rerer Esfera pública e experiencia; en parte documento histórico, en parte un lugar cheo de imaxes e ideas, cascallos á espera de ser reciclados e desenvolvidos. Durante máis dunha década, os solares dos edificios demolidos permaneceren baleiros, espazos que lembraban loitas e derrotas pasadas. Agora novos edificios (dun Banco Internacional de Desenvolvemento) ocupan ese espazo, na actual estilo post-, ou mellor dito, anti-moderno, neo-monumental de Frankfurt (como se tivesen estado sempre aí) sementados de seguridade electrónica, illados do cidade como organismo vivo. Con todo, citando un epígrafe de *Adeus ao onte / Anita G.*: «Estamos separados de onte non por un abismo, senón por un cambio na situación». Kluge, por exemplo, está a tratar de responder a esta situación cambiada levando a súa utopía cinematográfica a un lugar de construción diferente.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 ① cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

1 DE MARZO

No perigo e na angustia máis forte, o camiño do medio leva á morte
 (In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod,
 Alexander Kluge e Edgar Reitz,
 RFA, 1974, 86', VOSG)

8 DE MARZO

Elefante
 (Elephant, Alan Clarke,
 Reino Unido, 1989, 39', VO)
Estrada
 (Road, Alan Clarke,
 Reino Unido, 1987, 62', VOSG)

15 DE MARZO

A seguridade interior
 (Die innere Sicherheit, Christian Petzold,
 Alemaña, 2000, 106', VOSG)

22 DE MARZO

Filme
 (Film, Alan Schneider,
 EUA, 1965, 22', VO)
Un home que dorme
 (Un homme qui dort, Bernard
 Queyssane,
 Francia, 1974, 77', VOSG)

29 DE MARZO

Mediterráneo
 (Méditerranée, Jean-Daniel Pollet, e
 Volker Schlöndorff,
 Francia, 1963, 42', VOSG)
A orde
 (L'ordre, Jean-Daniel Pollet,
 Francia, 1973, 40', VOSG)