

Historiofotía y cine posmoderno.
Aproximaciones al modernismo de
Berlín Alexanderplatz

*Historiophoty and postmodernist cinema.
Approaches to Berlin Alexanderplatz's
modernism*

NATALIA TACCETTA

Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de las Artes
ntaccetta@gmail.com

Recibido: 29-06-2013

Aceptado: 12-03-2014

Resumen

A partir de ciertos debates en historiografía posmoderna, el artículo presenta la perspectiva del filósofo de la historia Hayden White. Se realiza una extrapolación de lo que en sus últimos trabajos el autor denomina acontecimiento modernista –característicos del siglo XX, es decir, eventos que sólo el modernismo hizo posibles– y se recupera la noción de “historiofotía” a fin de pensar la serie cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder, *Berlín Alexanderplatz* (1980), como una plasmación cinematográfica modernista que exige volver sobre la relación entre historia y ficción. Se exploran algunos elementos enunciativos del relato audiovisual para analizar las potencialidades del discurso filmico modernista para poner en cuestión la representación realista de la historia.

Palabras clave: Hayden White, acontecimiento modernista, historiofotía, Berlín Alexanderplatz, Rainer Werner Fassbinder.

Abstract

From some discussions on postmodern historiography, the article presents the perspective of the philosopher of history Hayden White. The text tries to extrapo-

late what in his later works he calls modernist event –characteristics of the twentieth century, i.e., events that only modernism made possible– and tries to examine the notion of “historiophoty” to think Rainer Werner Fassbinder’s film series, *Berlin Alexanderplatz* (1980), as a modernist film exploration that make us return to the relationship between history and fiction. Some declarative elements of audiovisual narrative are explored to analyze the potential of modernist film discourse to question the realistic depiction of history.

Keywords: Hayden White, modernist event, historiophoty, Berlin Alexanderplatz, Rainer Werner Fassbinder.

1. Historias modernistas

Según Anthony Giddens, desde mediados de los años 1970, las ciencias sociales se encuentran atravesando un período de crisis estable¹, fundamentalmente, a causa de la crisis de la representación. Esto implica el fin de los metarrelatos y una progresiva pérdida de confianza en la “suficiencia de los registros existentes de interpretación de la sociedad y la historia”². De Mussy y Valderraman aseguran que el ámbito de las ciencias sociales se vio inundado de un “tono posmoderno” que representa “la figura del sepulturero para todas aquellas concepciones del mundo y la historia basadas en la idea de la ‘gran teoría’”³. Como consecuencia, se produce una desconfianza generalizada frente a nociones como verdad, razón, identidad y objetividad, entre otras, y “se ha puesto en cuestión la propia distinción entre apariencia y realidad, entre interior y exterior, que subyacía a los análisis modernos de la máquina de representación de la investigación social”⁴. Es en el ámbito de la historiografía donde la crisis de las ciencias sociales se presentó con mayor radicalidad. Entre los contendientes se cuentan el nuevo historicismo, la vuelta a la narrativa, la lucha por los cánones sobre escritura de la historia y distintas respuestas vanguardistas. En todos los casos, el objetivo es indagar sobre nuevas formas de representar el pasado.

Hay cierto acuerdo en que los orígenes de la historiografía posmoderna están asociados a la publicación de tres libros fundamentales: *Comment on écrit l’histoire. Essai d’epistémologie* de Paul Veyne, publicado en 1971; *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* de Hayden White, publicado

¹ Guiddens, A., *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1994.

² De Mussy, L. G. y Valderrama, M., *Historiografía posmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*, Santiago de Chile, RIL editores, 2010, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 19.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

en 1973; finalmente, *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau del año 1975⁵. Los tres libros reivindican la historia como narración y problematizan la relación entre historia, narración y ficción⁶. Es a partir de estos años también que se produce una deconstrucción de la noción de Historia y la maquinaria representacional que organiza los saberes de la historiografía. Esto implica una historización de las prácticas historiadoras, las categorías que la conforman y los modos de asignar valoraciones en el ámbito de la historiografía. El desasosiego que produce este contexto se asocia al problema de la inscripción del acontecimiento y de la noción misma de evento histórico, que sufre una transformación radical como resultado de la ocurrencia en el siglo XX de sucesos de una escala inimaginable para historiadores de otras épocas⁷.

En relación con estos problemas, White posibilita una mirada renovadora. Da importancia a la revolución tele-tecno-mediática de la sociedad contemporánea que supone, necesariamente, transformaciones o fracturas en los modos de registro, consignación, figuración, lectura e interpretación de los acontecimientos. Partiendo del supuesto de que la historiografía en general remite a metahistorias que justifican o implican estrategias interpretativas para representar el pasado, White sostiene que la historiofotía – esto es, “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico”⁸– utiliza recursos similares y trabaja con las mismas operaciones que la historia –condensación y desplazamiento de agentes y procesos, la exclusión de cierta información o la articulación de discontinuidades en un todo–. En este sentido, si se trata de insistir sobre el giro crítico que afecta a la epistemología de la historia y advertir cómo modifica los cimientos del orden del discurso, se habilita el análisis de obras modernistas como *Berlín Alexanderplatz* y soportes historiográficos no convencionales como el cinematográfico.

A la luz de estas consideraciones, las páginas que siguen proponen una lectura de *Berlín Alexanderplatz* de Rainer Werner Fassbinder (1980) como relato modernista del pasado a partir de la conceptualización whiteana de acontecimiento moder-

⁵ Los tres libros tienen traducción al español: Veyne, P., *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, Madrid, Alianza editorial, 1972, trad. de Mariano Muñoz Alonso; White, H., *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, trad. de Stella Mastrangelo; de Certeau, M., *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, 2006, trad. de Jorge López Moctezuma.

⁶ En el ámbito francés, esta perspectiva no puede eludir el importante antecedente de renovación historiográfica llevado adelante por la Escuela de los Annales a partir de los años 1930 en respuesta a la declinación del historicismo positivista.

⁷ White, H., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 87-89.

⁸ White, H., «Historiografía e historiofotía», en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, p. 217.

nista y partiendo de la importancia de la historiofotía en la narración del pasado. Se hará evidente el modo en que las experiencias modernistas disuelven la tríada acontecimiento, personaje y trama, cuyas implicancias conducen a problematizar la relación entre ficción e historia y a poner en cuestión tanto la constitución del acontecimiento como la dupla hecho/ficción. Al caer cierta noción de “hecho”, central para el realismo, la representación ficcional ya no “falsea” el acontecimiento, sino que puede informar “nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista, tanto en forma visual como escrita”⁹. Estos nuevos géneros tienen, para White, el rasgo común de tratar con fenómenos históricos que se constituyen en el mismo aparecer de su representación y se caracterizan por ficcionalizar en algún grado los acontecimientos y personajes que sirven como referentes.

2. White y el acontecimiento modernista

Berlin Alexanderplatz es, ante todo, una obra literaria sobre el decaimiento irreversible de Franz Biberkopf en los últimos años de la República de Weimar. Con esta obra, Döblin renovó la novela alemana a partir de combinar registros “objetivos” –como detalles de la geografía berlinesa, informes de bolsa, programas, cartas de presidiarios, datos estadísticos, artículos enciclopédicos, canciones populares, boletines meteorológicos, titulares de diarios, informes periodísticos y policiales, entre otros,– con un gran “subjetivismo” expresado a través de múltiples artilugios enunciativos. Entre diversas influencias, hay que señalar desde los principios del futurismo italiano, hasta *Manhattan Transfer* de John Dos Passos de 1925, pasando por el *Ulises* de James Joyce de 1922 y *Peterburg* de Andre Bely de 1916. Sin embargo, tal vez su mayor influencia sea la propia mecánica del cine, dado que hasta podría pensarse que Döblin traspone al campo literario los recursos cinematográficos conocidos en su tiempo para construir la imagen del shock urbano. Es evidente que en *Berlin Alexanderplatz*, se “realizan” cambios de plano y encuadre, se incurre en la utilización del campo/contracampo, se practican aceleraciones y dilataciones, se describen fundidos a negro y encadenados, y se trabaja con múltiples perspectivas.

La obra de Döblin fue escrita entre 1927 y 1929 y adaptada para televisión por Fassbinder en 1980¹⁰. Terminó siendo una serie de trece capítulos y un largo epílo-

⁹ Hayden W., «El acontecimiento modernista», en *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 218.

¹⁰ *Berlin Alexanderplatz* fue adaptada, además, para radio por el mismo Döblin como *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* a principios de los años 1930 y para cine por Phil Jutzi en 1931 en una versión de duración convencional de una hora y media. Rainer Werner Fassbinder consigue en 1976 que la televisión alemana Bavaria y la italiana Rayo den apoyo financiero para realizar el proyecto. Este proceso culmina en 1980 cuando la serie conoce una exitosa difusión en la televisión antes de pasar a las salas cinematográficas.

go que permite indagar sobre lo que con White podrían denominarse estrategias modernistas de representación. Igual que en la novela, la serie sigue al protagonista desde que sale de la cárcel de Tegel, donde pasó varios años tras haber asesinado brutalmente a su amante, Ida. En ambos textos se actualiza el tema de la relación entre el individuo y la ciudad. La gran ciudad ya estaba establecida como tópico en la literatura épica del siglo XIX y se la puede encuadrar como antecedente de un nuevo género literario, la novela de gran ciudad –*Großstadtroman*– que emerge en el siglo XX. Aunque la oposición entre la gran metrópolis y el individuo no es el único foco en la versión de Fassbinder, podría decirse que la serie dialoga con esta lógica y delinea un género que podría denominarse “film de gran ciudad”, asumiendo como gran urbe ese “monstruo” constructor y demolidor de subjetividades de las primeras décadas del siglo XX.

En parte de sus últimos trabajos, White se ocupó del problema de abrirse a nuevas formas alternativas de discurso y representación del pasado, pues considera que el siglo XX ha inaugurado una época de “eventos modernistas”, cuya caracterización incluye estas tres características: en primer lugar, la definición compete a guerras y genocidios, hambrunas o guerra ecológica, cuya escala los hace inmanejables a través de las categorías tradicionales de representación y explicación históricas; en segundo lugar, que ocurren casi en simultáneo a su registro a raíz del desarrollo tecnológico, las técnicas de digitalización y el cine; en tercer lugar, la transformación de lo que se suele considerar como un evento histórico implica la necesidad de crear nuevas categorías para acercarse a ellos y nuevas estrategias de representación.

Para dar cuenta de este tipo de acontecimientos, White ve con buenos ojos la antinarrativa modernista, en tanto discurso que pone en primer plano la propia imposibilidad de discriminar la experiencia del acontecimiento y su representación. El estilo modernista proporciona una serie de herramientas que permite presentificar la experiencia a partir de diluir la distinción historiográfica canónica entre acontecimiento y hecho, entre la ocurrencia y su descripción.

Como una voz autorizada en este intento de caracterización de la nueva historiografía, White toma el trabajo de Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* de 1946, para quien el texto literario aparece como una sinécdoque de su contexto, lo que implica que se trata de un tipo particular de cumplimiento de la figura del contexto:

En su práctica hermenéutica efectiva, Auerbach tiende a presentar el texto como una representación no tanto de sus entornos social, político y económico, como de la experiencia de esos entornos por parte del autor; como tal, el texto aparece o es presentado como una consumación de la figura de esa experiencia¹¹.

¹¹ White, H., «La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista», en White 2010, *op. cit.* (nota 8), p. 40.

Mimesis es un tratamiento de las formas en las cuales la realidad ha sido figurada en el discurso literario occidental. Auerbach considera a estas *mímesis* como relatos acerca del desarrollo de un tipo específico de figuración y busca documentar las transformaciones en los modos dominantes de *mimesis* como figuración en el discurso literario occidental. Para White, Auerbach y *Mimesis* constituyen un aporte central en la producción de un concepto de historia literaria específicamente modernista. Auerbach trata al historicismo como una *Weltanschauung* de los siglos XVIII y XIX, cuyo significado y autoridad estuvieron íntimamente vinculados a un sistema social (la sociedad de clases), un aparato político (el de los emergentes estados-nación) y un legado cultural (el de un humanismo clásico). Auerbach consideraba al historicismo como un momento progresivo de la cultura occidental, pero reconocía que tenía también una historia por historizar. En relación con este punto, postula una forma de historicismo modernista diferente de su prototipo decimonónico y produce el “concepto de una historia literaria historicista distintivamente modernista”¹². Es decir, intenta ver cómo la literatura occidental logró captar la historicidad como el modo distintivamente humano de ser en el mundo, representado como uno en el cual individuos, acontecimientos, instituciones y discursos se ven involucrados en una relación figural que los engloba y define. El modernismo sería un tipo de cumplimiento más que una reacción al realismo precedente, al que Auerbach no presenta como una fuga de la historia, sino como una problematización y una elaboración a otra escala de su forma decimonónica.

La distinción entre historia y ficción que sostiene la idea decimonónica historicista de la historia queda cancelada en la crítica del modernismo a las nociones de realidad propias del siglo XIX y en su repudio de la concepción que tenía el realismo acerca de qué es lo que constituye a una representación realista como tal.

En el modernismo, la literatura toma la forma de un modo de escritura que efectivamente trasciende las antiguas oposiciones entre las dimensiones literal y figurativa del lenguaje, por un lado, y entre los modos factuales y ficcionales del discurso, por el otro. Consecuentemente, el modernismo debe ser visto como haciendo a un lado la duradera distinción entre historia y ficción, no con vistas a colapsar una dentro de la otra, sino con la intención de dar lugar a la imagen de una realidad histórica purgada de los mitos de ‘grandes narrativas’ tales como el destino, la Providencia, el Espíritu o el *Geist*, el progreso, la dialéctica, e incluso el mito de la realización final del realismo mismo.¹³

En «La trama histórica y el problema de la verdad»,¹⁴ White recoge la síntesis que Auerbach atribuye al relato modernista, volviendo sobre la cual es posible desplazar algunas de sus características al ámbito cinematográfico. La síntesis auerba-

¹² *Ibidem*, p. 49.

¹³ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁴ White 2003, *op. cit.* (nota 9), pp. 189-216.

chiana incluye principalmente la desaparición del autor como un narrador de estados objetivos; la disolución de un punto de vista exterior a la novela y el predominio de un tono vacilante, interrogador e inquisitivo por parte del narrador.

La desaparición del escritor como un narrador de hechos objetivos puede ser perfectamente extrapolada al ámbito del cine, en el cual el cineasta también desaparece en el relato moderno como un narrador externo y/o objetivo y se convierte en un agente más o menos explícito. Las huellas de la enunciación cinematográfica se desvelan para que aparezcan las motivaciones de la realización a través de marcas enunciativas asociadas en muchos casos a “rasgos de autor”. Esta exposición de la subjetividad en los films modernos inhabilita cualquier pretensión de construir un “mirador desde afuera”¹⁵, al tiempo que hace predominar en los films un tono de duda e interrogación. El cineasta modernista como Fassbinder imposibilita las suturas claras e instala una cesura compleja entre los personajes y su propia “aparición” en el relato. Independientemente de que Fassbinder confesó que este proyecto implicaba de algún modo una autobiografía, en *Berlín Alexanderplatz*, es profuso el uso de recursos que apelan a una puesta en evidencia del involucramiento de la instancia de enunciación a partir de la utilización de determinado tipo de planos, movimientos de cámara pronunciados, un tipo de registro actoral no naturalista (esto incluye movimientos actorales muy exagerados) y la utilización de una voz en *off* que pregunta, juzga, censura, ironiza y opina.

La construcción del sentido histórico es otro de los elementos señalados por Auerbach. La temporalidad que construye el cine moderno –y *Berlín Alexanderplatz*, en particular– depende del modo en que se articulan las instancias de pasado, presente y futuro. Se configura, además, a partir de un juego complejo de elipsis, analepsis y prolepsis que apunta en varias oportunidades a una construcción “fuera del tiempo” que adquiere desde un tono universal hasta una problemática implantación de valores en relación con el contexto filmico (en el caso de la serie de Fassbinder, el pasaje de los años 1920 a 1930, con un retrato de la corrosión económica, social y política de la República de Weimar). Las combinaciones enunciativas configuran así el espacio axiográfico¹⁶ del film. En el caso de la serie, la enunciación se despliega “como una *performance*”¹⁷ al establecerse un fuerte vínculo entre el realizador y el “hacer” el discurso trabajando las condiciones de posibilidad del texto: aborda el metacomentario, el foco del film está puesto en cómo va configurándose el mundo “representado” y explora técnicas del realismo para interrumpirlas de modo constante.

¹⁵ *Ibidem*, p. 212. La expresión de Auerbach recuperada por White es “mirador fuera de la novela”.

¹⁶ Bill Nichols acuña esta expresión para referir a la construcción de esquemas axiológicos que se produce en el film –mediante el montaje y otros artilugios cinematográficos– en combinación con la inscripción del cineasta en determinado espacio gráfico. Nichols, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

¹⁷ Weinrichter, A., *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B editores, 2005, p. 51.

Teniendo en cuenta las consideraciones de White sobre la historiofotía y poniendo en primer plano su afirmación respecto de que algunas informaciones sobre el pasado sólo pueden provenir de imágenes (audio)visuales que ayudan de un modo específico a la reconstrucción de climas y eventos mucho más que los testimonios orales, puede pensarse que *Berlín Alexanderplatz* constituye un discurso histórico con derecho propio, desafiando toda consideración sobre lo “real” y lo “verdadero” del contexto de la Berlín en los albores del ascenso del nazismo.

La tensión enunciativa se desplaza desde la vocación de inteligibilidad del referente hacia el artefacto textual por medio del cual el cineasta arroja su mirada sobre los acontecimientos a partir de “escogencias ontológicas y epistemológicas con implicaciones políticas e ideológicas”¹⁸. La serie de Fassbinder construye una estructura narrativa que implica asunciones epistemológicas –como es obvio– pero también políticas e ideológicas. Por su remisión a lo subjetivo, la representación se emancipa de la objetividad, poniendo en primer plano que realidad y verdad no son entidades a las que se acceda directamente, y que el texto es un complejo entramado que, en tanto construcción (histórica), es una ficción y, como ficción, resulta una referencia compleja a tener en cuenta en una reconstrucción historiofótica. En el cine, donde el principio básico del realismo ha creado el dispositivo de la desaparición del dispositivo convirtiendo a la cámara en un ojo invisible y al espectador en un *voyeur*, *Berlín Alexanderplatz* se inscribe en el límite complejo entre la ficción y la historia con la misma legitimidad que un relato historiográfico convencional.

White estaría de acuerdo en que el análisis de imágenes visuales requiere una forma de “lectura” propia, considerablemente distinta de la que implica el estudio de documentos escritos, pero que no produce un conocimiento histórico cualitativamente inferior por apoyarse en el ámbito de lo visual. En efecto, sólo se debe tener presente que la representación de acontecimientos históricos, agentes y procesos en imágenes visuales presupone una matriz de léxica, una gramática y una sintaxis particulares, diferentes a las que quedan implicadas en otro tipo de representación. Según este planteo, el historiador está acostumbrado a tratar a la evidencia visual (*imagistic evidence*) como si fuera un complemento de la evidencia verbal en vez de considerar que hay en esas imágenes otro tipo de relación con sus referentes. Aún más, para White, algunas informaciones sobre el pasado sólo pueden provenir de imágenes visuales que ayudan de un modo específico a la reconstrucción de climas y eventos, mucho más que los testimonios orales, de modo que las imágenes visuales constituyen un discurso con derecho propio. La única restricción que White advierte es que, ya sea en un tipo de relato histórico o en una ficción, la configuración de la representación requiere el tipo de estilo modernista que

¹⁸ White, H., *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 11.

se desarrolla con el fin de representar la “clase de experiencias que el modernismo social hizo posible”¹⁹.

3. *Berlín Alexanderplatz* y el modernismo cinematográfico

La novela decimonónica había sido criticada por la existencia de un narrador “omnisciente” u “olímpico”. Se trataba de un narrador que parecía saberlo todo y tener la extraña habilidad de penetrar en la conciencia de todos los personajes. Döblin no sólo “sabe todo”, sino que se permite intervenir en la acción y pronunciarse con comentarios sobre lo que ocurre. Dice Miguel Sáenz en el estudio introductorio a la edición española de *Berlín Alexanderplatz*: “Si al principio del libro hay todavía cierta ambigüedad y no siempre es fácil determinar si quien habla es el autor o el yo interior de Franz Biberkopf, pronto no cabe duda de que es Döblin mismo quien interviene, distanciando al lector de sus personajes, hablando con éstos o divirtiéndose con ellos”²⁰. Tal vez lo característico sea que hace un uso extremo de las asociaciones mentales (las de los personajes y las suyas) que parecen organizarse por una minuciosa técnica de montaje. Es a través del montaje que el libro de Döblin adquiere una cierta armonía o unidad, a través de la utilización de repeticiones, ironías, el monólogo interior, el discurso directo e indirecto libre, la ruptura sintáctica, los cambios de perspectiva, la presentación simultánea de diversas situaciones, entre otros recursos estilísticos.

En el ámbito cinematográfico, la novela decimonónica podría identificarse con el discurso cinematográfico dominante, que convencionalmente ha recibido el nombre de Modelo de Representación Institucional (MRI)²¹. Tiende a ocultar la presencia de la enunciación falseando la instancia del “yo” convirtiéndola en un “él” que permite al espectador identificarse con una suerte de sujeto trascendental omnisciente. Es evidente que el trabajo de Fassbinder no cuadra dentro de este modelo, sino que pertenece a un modernismo cinematográfico que intenta deliberadamente exacerbar la visibilidad de sus condiciones de posibilidad como artefacto. Las marcas de enunciación, sufren gran transformación en el dispositivo filmico y su presencia se vincula con la inscripción en el significante cinematográfico por medio de

¹⁹ White 2010 (nota 11), *op. cit.*, p. 90.

²⁰ Sáenz, M., «Introducción», en Döblin, A, *Berlín Alexanderplatz*, Barcelona, Cátedra, 2003, p. 26.

²¹ El MRI coincide con lo que David Bordwell identifica como “narración clásica” en *La narración en el cine de ficción*. Sería el modelo de representación que cristaliza alrededor de 1915 y que tiene a *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a nation*) de David W. Griffith como su película paradigmática. En este film, convergen y se estabilizan una serie de experimentaciones que se venían haciendo desde los comienzos del cine en 1895 concernientes a la presentación y desarrollo de aspectos narrativos, a la utilización y técnicas del montaje, a la mostración de ambientes y a la configuración de una trama narrativa compleja de principio, medio y fin y dos líneas narrativas.

elementos formales. En el modernismo cinematográfico, esto está puesto en evidencia más todavía, aún cuando sea sólo para desorientar espacio-temporalmente al espectador y desarticular la cronología de la que pueda valerse para la comprensión de la historia.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, resulta interesante explorar los recursos que Fassbinder utiliza, a fin de ver de qué modo funcionan sus mecanismos modernistas. En su transposición cinematográfica, desarrolla a los personajes en cada episodio como un capítulo literario. Sin embargo, parece ser la única deuda literaria de su trabajo, pues el director elige numerosos recursos para la progresión de su relato a fin de hacer que las imágenes “tomen la palabra” y quiebren cualquier posibilidad de “ilusión”. El mismo Fassbinder toma el lugar del narrador omnisciente (extremadamente autoconsciente), de demiurgo omnipotente que no se priva de vincularse críticamente con Franz Biberkopf y hasta identificarse con él.

En su “Krisis des Romans. Zu Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’” [“Crisis de la novela. Acerca de Berlín Alexanderplatz”] (1930)²², Benjamin sostiene que *Berlin Alexanderplatz* es “el estadio más extremo, vertiginoso, tardío y radical de la vieja novela de formación burguesa”²³. En la conversión del criminal Franz Biberkopf, un pequeño-burgués asalariado, en hombre promedio, Benjamin vislumbra el agotamiento de la novela tradicional del siglo XIX y de la *Bildungsroman*, la novela de formación alemana. Vincula la obra de Döblin con *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, calificándola como “la educación sentimental del criminal” mientras alude a las nociones de “esperanza” y “recuerdo”, extraídas de la *Teoría de la novela* de Lukács para referirse a la pérdida del sentido de la vida en la biografía del héroe novelesco. El concepto de “comunidad de destino” (*Gemeinschaft des Schicksals*) elaborado por Lukács en *Teoría de la novela*—permite entender la falta de sentido de la vida a partir de la imposibilidad de pensar en una comunidad en la que el héroe pueda integrarse y en el seno de la cual pueda mejorar. A pesar de cierta ingenuidad del personaje de Biberkopf (el ingenuo cree que podrá redimirse), Döblin se lo hace saber en la cárcel: “eres un aborto con alucinaciones (...). El mundo necesita a otros tipos que no sean como tú, más inteligentes y menos insolentes, que vean cómo son las cosas, no de azúcar, sino de azúcar y mierda, todo mezclado”²⁴. Esto es muy claro hacia el final de film de Fassbinder—sobre el que se volverá enseguida—pues un intertítulo avisa “Muerte de un niño. Nace un hombre útil” para dar paso al modo en que el “sistema” dociliza la violencia indómita de Biberkopf, convirtiéndolo alternativamente en loco, dopado, mudo, una suerte de lobotomizado que termina siendo un sirviente obediente de la clase media para luego morir. Los dos significantes recurrentes de la novela de

²² Benjamin, W., «Krisis des Romans» en *Gesammelte Werke*, vol. III, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, pp. 230-236.

²³ *Ibidem*, p. 236.

²⁴ Döblin 2003, *op. cit.* (nota 20), p. 491.

Döblin permanecen en la serie de Fassbinder: el del intento de mantenerse honrado –sistemáticamente desactivado– y el de sacrificarse –irremediamente cierto–. Döblin lo explicita en el epílogo a la edición de 1955: “uno de los dos resulta[r]á destruido, Berlín o Franz Biberkopf. Y como Berlín siguió siendo lo que era, al penado se le ocurrió cambiar. El tema interno es, por lo tanto, que hay que sacrificarse, ofrecerse a sí mismo en sacrificio”. Al final de la novela, Döblin lo explicita aún más: “el sacrificio se ha consumado silenciosamente. (...) [A]hí está, como portero de fábrica, vivo aunque averiado, la vida lo ha zarandeado poderosamente”.²⁵

Reafirmando la lógica cinematográfica de la novela, Benjamin propone leer la obra döbliniana como “escritura del montaje documental”. El montaje es el principio estilístico del libro –y de la serie que se desgrana en micro-relatos– haciendo “estallar la novela, tanto en la estructura cuanto en el estilo y abre nuevas posibilidades genuinamente épicas”²⁶.

En la novela de Döblin, aparecen mezcladas la voz del narrador, la de los personajes, la de otros discursos (institucionales, publicidades, prospectos medicinales, etc.). Podría decirse que el texto funciona justamente por las rupturas a toda idea de homogeneidad. Una estrategia frecuente es que, en medio de la trama narrativa, aparezca el discurso directo, con o sin marcaciones tipográficas (como las comillas), la intercalación de distintos tiempos verbales, la introducción intempestiva de un discurso ajeno a lo que se venía contando, como la letra de una canción, el reglamento de una prisión, los titulares de los diarios, los componentes y efectos de un medicamento. Se pasa de la tercera persona del singular, omnisciente y moderadamente “objetiva” a los comentarios explícitos entre paréntesis (“¿terrible, Franze, por qué terrible?”) atribuibles al narrador, a la primera persona (“como cuando uno está en el dentista”), a la descripción de los titulares del *Berliner Zeitung*, a la introducción del Reglamento prusiano de establecimientos penitenciarios de 1923.

Así, la enunciación modernista se comprende como un efecto de sentido global del texto, producido por las operaciones temáticas y retóricas que tienen lugar en la producción textual. En el campo cinematográfico, el modo en que se articulan las voces y los saberes, puede resultar interesante para pensar de qué modo la polifonía de la novela se convierte en texto audiovisual. En la obra de Fassbinder, son evidentes los cambios de registro, a fin de borrar toda posibilidad de velamiento de la enunciación, la utilización de la teatralidad en la construcción de los ambientes, la

²⁵ *Ibidem*, p. 48.

²⁶ Benjamin 1972 (nota 22), p. 232. Es también la enunciación heterogénea y compleja la que intercala diversos discursos en el relato. Hay múltiples ejemplos: la inclusión del reglamento de establecimientos penitenciarios en los parlamentos del protagonista; la lectura del artículo de una revista sobre la impotencia que realiza la prostituta con la que Franz se encuentra a la salida de la cárcel; la descripción farmacológica del *Testifortán* cuando Franz encuentra la botellita en la buhardilla donde vive Lina. Así dice: “Testifortán, marca registrada, número 365635. Medicamento para trastornos sexuales...”

iluminación en clave muy baja que, ostensiblemente, pretende no aparentar una iluminación realista. Por ejemplo, la iluminación titilante que baña el cuarto de Franz que simula los tubos de neón de la época. Se puede mencionar también el subrayado por medio de planos detalle o de primerísimos primeros planos (como la expresión de horror de Minna cuando reencuentra a Franz por primera vez después de su estancia en prisión), la utilización de puestas de cámara que parecen estar “espionando” las escenas, a partir de la interposición de objetos entre la cámara y la acción central de la escena, entre muchos otros.

El estilo “heterogéneo” de Döblin se traspassa al texto de Fassbinder en la figura de varios narradores que se entremezclan y relacionan. Por un lado, hay un narrador extradiegético que, en principio, no participa de la historia narrada, pero que, en determinados momentos, interactúa con el personaje. Ejemplos de esta utilización de la voz es la que, al igual que en la novela, parece interactuar con el personaje de Franz como en el momento en que, ya en la casa de Nahum y Eliser, mientras Franz gruñe en el piso obsesivamente, dice: “¿Por qué gruñe y suspira? Debe tomar una decisión. Ha de tomar un camino. Y no sabes cuál, Franz. El viejo no lo quieres... y en tu celda, sólo gruñías y te escondías para no pensar. No pensabas, Franz.” Y es la misma voz en off que le dice: “Es fácil lloriquear. Un razón enferma puede lloriquear” o “Un camello enfermo también puede gruñir”.

Pero es también la “voz” extradiegética de los carteles en letras negras sobre fondo blanco que interrumpen la progresión dramática. Ejemplo de esto es aquel que reproduce literalmente el “empieza el castigo” de la novela o el que anuncia el relato que Nahum hará de “la parábola de Zannowich”. Estos carteles hacen evidente la enunciación como también lo hace el que dice “Sorprendente final de la historia y el efecto estimulante que tiene sobre el preso puesto en libertad”, que no se corresponde con ninguna línea exacta de la novela. Y es la misma estrategia que se utiliza para poner las fórmulas procedentes de la física que parecen explicar la fuerza que Franz ejerció sobre Ida para matarla. Luego de asesinarla con el batidor de cocina y en presencia de la casera, la señora Basta, Franz sale corriendo. Con música de fondo se da paso a un cartel blanco con letras negras que reproduce la siguiente fórmula:

$$\overline{\Delta v} = \frac{1}{c} f \Delta t$$

Y por un fundido encadenado a la siguiente:

$$f = c \lim_{\Delta t} \frac{\Delta v}{\Delta t} = c w$$

Estos carteles impulsan la curiosidad científica exhibiendo una enunciación modernista. Dan cuenta del tipo de enunciador que el texto construye (que no se

oculta) y del enunciatario que queda construido en la obra por esos mismos gestos (al que se le presenta un texto de catarsis imposible).

Berlín Alexanderplatz de Fassbinder construye un dispositivo a partir del cual el espectador comparte el saber del personaje y lo sigue en sus derroteros dramáticos. Sobrarían los ejemplos para dar cuenta de esto; uno de ellos es la sorpresa que genera la carta de las autoridades que recibe Franz cerca del final del capítulo uno. El efecto de sorpresa se genera justamente porque tanto Franz como los espectadores reciben la misma información al mismo momento. Hay múltiples momentos donde el espectador tiene una ventaja cognitiva sobre Franz –como cuando acontece el crimen de Reinhold contra Mieke hacia el final de la serie– que determina una actitud empática con el personaje protagonista y la construcción de éste desde el patetismo.

El enunciador-enunciatario que el texto de Fassbinder construye es aquel que renuncia a la expectación descomprometida, pues la mostración y la narración disuelven la acción en el discurso de la psicología, la biología, la sociología y cierto saber sobre la sociedad alemana de la República de Weimar. *Berlín Alexanderplatz* construye un espectador que debe estar atento a la multiplicidad de discursos, que es capaz de distinguir entre las voces entremezcladas o que es capaz de dejarse llevar por esa polifonía confusa a fin de (no) comprender el retrato que se hace del personaje y su época.

4. La narración distanciada

Tal vez uno de los mecanismos modernistas más relevantes del texto de Fassbinder sea la actualización en los años 1980 del brechtiano efecto de distanciamiento (“*Verfremdung*”), que intenta –para conseguir un efecto de concienciación extremo por parte del espectador– interrumpir toda posibilidad de compenetración afectiva. Fassbinder compartió con Bertolt Brecht una mirada materialista de los personajes como productos dinámicos de sus relaciones y su situación social. La diferencia principal es que, mientras Brecht creía de forma optimista en el cambio de la sociedad para mejor, Fassbinder sólo presenta errores sociales sin que sea posible augurar optimismo alguno. *Berlín Alexanderplatz* es la evidencia de la imposibilidad de salir de ciertas situaciones sociales, de los efectos de los mecanismos represivos, de la naturalización de la corrupción, el mercado negro, la indignidad de la vida y la violencia. A quien se proponga ser honesto en Berlín en 1929, cierta idea de predestinación lo convierte a en un pusilánime o un cómplice. El film parece consciente de la perversidad de una posición como esta, por eso activa al espectador a reflexionar sin empatizar.

Como propone Fredric Jameson en el prólogo de su libro sobre Brecht, para la izquierda, había una confianza en que su estrategia y escritura políticas eran “pasibles de ser transferidas a otros medios y situaciones (a la filmación de películas «brechtianas» por Godard, por ejemplo; por no mencionar los relatos «brechtianos» de Kluge, ni la pintura y el arte brechtianos en un Beuys o un Haacke)”²⁷. Jameson asegura que en el modernismo, el valor estético “casi siempre se ha concebido como un llamado a la innovación radical: ya sea como sustituto de la modernización o de la revolución, o, por el contrario, como refuerzo de una o ambas cosas, eso nunca está del todo claro; y a veces incluso como compensación de ambas”²⁸.

Rechazando la condena de Lukács a las técnicas experimentales, el efecto de distanciamiento puede considerarse un rasgo del modernismo en la medida en que se trata de hacer algo “que nosarezca extraño y por lo tanto nos obligue a mirarlo con nuevos ojos”²⁹. En este sentido, el extrañamiento de lo habitual (identificado como lo “natural”) pone en evidencia que el objeto es “histórico”. Esto obliga a captar su función política. En efecto, Brecht se refería a Döblin del siguiente modo: “A diferencia de lo que ocurre con el drama, es posible cortar el relato en muchas piezas separadas, como si se lo cortara con tijeras”³⁰. Esta dispersión en micro-relatos obliga a un visionado atento, incómodo, más indefenso que autónomo.

Fassbinder desarrolla estrategias en esta dirección que lo llevan a la insistencia en lo narrativo sobre lo dramático. “Siguiendo a Döblin, una narración puede ser prolongada y cortada en rodajas como una salchicha, cómo sus partes e incidentes pueden transformarse lentamente en escenas y episodios íntegros y por derecho propio”³¹. El cineasta hace acopio del método brechtiano, que intenta comprender “cómo lo meramente distinto e indiferenciado va siendo gradualmente incorporado a la contradicción misma, o bien reescrito como contradicción, desvelado y revelado como contradicción”³². Es precisamente la lógica de la contradicción la que asegura la imposibilidad de la ilusión y augura algún tipo de compromiso por parte del espectador.

Como en el Brecht que describe Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*, Fassbinder confía la potencia visual de su entramado a una “tonalidad inquieta, oscura, a menudo pesimista”³³. Ensayo una visión compleja de la historia mezclando espacio-tiempos heterogéneos a través de un manejo contrasta-

²⁷ Jameson, F., *Brecht y el método*, Buenos Aires, Manantial, 2013, p. 35

²⁸ *Ibidem*, 61.

²⁹ *Ibidem*, 64.

³⁰ Citado por Jameson 2013, *op. cit.*, (nota 27), p. 69.

³¹ *Ibidem*, 81,

³² *Ibidem*, 116.

³³ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 35.

do de referencias históricas y una organización espacial del montaje. Al igual que Brecht que aseguraba que “los acontecimientos se suceden linealmente”, Fassbinder propone una suerte de “forma épica”, que expone las transformaciones “en curvas” y no procede por continuidades, sino por un montaje que revela “las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico”³⁴.

Benjamin caracterizaba al teatro épico en comparación a “las imágenes de la banda cinematográfica [que] avanza a golpes. Su forma innata es la del choque, por el que situaciones particulares de la obra, bien separadas las unas de las otras, van a chocar las unas con las otras”³⁵. Con su serie, Fassbinder se pronuncia políticamente con una declaración que tiene la forma del ritmo mismo de montaje, es decir, entrecortado, discontinuo, problemático. Como propone Didi-Huberman para el teatro brechtiano, Fassbinder se puede comprender en la dinámica del “desmontaje-remontaje” con la que configura un “montaje de historicidad inmanente”, es decir, un tejido intertextual que proviene de lo real, pero que adquiere su lógica en la ficción modernista.

El distanciamiento propiciado por las estrategias enunciativas fassbinderianas conlleva todo el potencial estético-político de la obra. Es una toma de posición, como propone Didi-Huberman, pues “se trata ante todo de construir los medios estéticos de una *crítica de la ilusión*, es decir de abrir en el campo dramático el mismo género de *crisis de la representación* que ya estaba obrando en la pintura con Picasso, en el cine con Eisenstein, o en la literatura con James Joyce”³⁶. Estas operaciones modernistas implican el mostrar que no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación, sino “hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión”³⁷.

El quiebre de la ilusión es “mostrar mostrando que se muestra”. De esta extrañeza proviene el conocimiento y éste confluye en una lógica que crea continuidades entre órdenes de realidad diversos. Brecht por medio del distanciamiento politizaba el arte, a partir de una disposición de las diferencias, de las contradicciones. El trabajo formal del montaje adquiere así su dimensión dialéctica con la imagen —es decir, intenta sostener la contradicción— logrando una suerte de agonismo estético a partir de un desmonte del orden espacial y temporal. De este modo, *Berlín Alexanderplatz* configura su trama, en la que aparecen las relaciones económicas y de clase de una época muy particular de la historia alemana. En ella se dan cita el mercado negro de trabajo, la hiperinflación, la inestabilidad de la moneda que arrojan a Biberkopf a un territorio cenagoso cuyos caracteres inherentes lo condenarán inexcusablemente a la caída, la mutilación y la destrucción moral.

³⁴ *Ibidem*, p. 71 y ss.

³⁵ *Ibidem*, p. 72.

³⁶ *Ibidem*, p. 76.

³⁷ *Ibidem*, p. 77.

Es en el epílogo de la serie donde el registro realista y la narración distanciada alcanzan una suerte de estabilidad dialéctica. De algún modo, allí se vuelven a representar las desventuras de Biberkopf, pero fuera del tiempo, fuera de la historia, configurando un espacio-otro que no determina ni la simbolización ni la discursividad, sino una afiebrada sacralización a través de la transfiguración y el desplazamiento de los motivos narrativos. Más que en cualquier otro momento de la serie, el epílogo de *Berlín Alexanderplatz* es una superficie constantemente polifónica y dinámica, que arma y desarma una espaciotemporalidad anacrónica a partir de la contextualización y la descontextualización de motivos visuales y sonoros.

El crimen y el castigo son los pilares de la historia y el final está teñido de un cruel escepticismo: la incorporación de Biberkopf al conjunto social va acompañada de la idea de que el proceso de formación-integración satisfactoria ha fracasado. “Al hombre se le ha dado la Razón, los burros, en cambio, se integran en una corporación”, dice Döblin³⁸. La violencia institucional conduce a la integración, que supone la pérdida de la identidad y la autonomía individuales, pues “el precio de la integración es la desaparición de la personalidad”, como propone Kracauer.³⁹ La masa disponible ha reemplazado definitivamente a la goetheana comunidad de destino y el relato devuelve a Franz al registro de la más banal normalidad de la representación de la Alemania de comienzos de 1930. Allí, la hiperinflación y la desocupación tomarán su curso y los nuevos bríos del partido reordenarán las piezas de su maquinaria, es decir, sus proletarios apolíticos y sus empleados de bajo nivel.

5. El infierno modernista de Fassbinder

Pensar el alcance de *Berlín Alexanderplatz* como una representación modernista del contexto histórico-social de la Berlín de los últimos años de la República de Weimar, implica ceñirse a los primeros trece episodios de la serie. En el epílogo, en cambio, las estrategias modernistas parecen arrasar con toda la narración y ya no es posible encontrar una correspondencia entre referente y representación o entre acontecimiento y ficción. Mientras en los primeros trece episodios Fassbinder logra plasmar el espíritu radical del modernismo döbliniano, en el epílogo desafía toda lógica de representación y redobla la apuesta hacia el terreno de la “sobrerrealidad” de los acontecimientos.

El efecto veritativo desaparece en lo que podría calificarse como la versión *kitsch* del infierno contemporáneo, como una suerte de actualización punkexpresionista del *Sturm und Drang*, un sincretismo ideológicamente complejo de fascismo

³⁸ Döblin 2003, *op. cit.* (nota 20), p. 511.

³⁹ Kracauer, S., «El ornamento de la masa», en *Estética sin territorio*, Valencia, Cajamurcia, 2005, p. 265.

y religión. Fassbinder combina en ese último capítulo diversos temas del texto de Döblin con música moderna y visiones anacrónicas de la cultura. Desde un moderno matadero humano hasta una explosión nuclear de pájaros enjaulados colgando en un bosque, pasando por imágenes alucinatorias de todo tipo, flashes lumínicos, cámaras rodantes, música distorsionada y uniformes de nazis y deportados. El modernismo se transforma aquí en un anacronismo que comienza en el cementerio, haciendo aparecer a todos los personajes, ni vivos ni muertos, como el cazador Gracchus en el relato kafkiano, como espectros liminales que siguen sus búsquedas, que sonríen desde el cadalso, que se contorsionan eróticamente a pesar de las sangre y los golpes. Parafraseando la tesis VI de Benjamin en *Sobre el concepto de historia* “ni siquiera los muertos están a salvo”.

Reinhold –el culpable de todas las desgracias de Franz, su tentación y debilidad y también su amor reprimido– es un avergonzado amante de Konrad en prisión (tal vez no podía mantener relaciones prolongadas con mujeres a causa de su inadmisiblemente homosexualidad). Asesinó a la bella Mieze por celos o por el reflejo que la imagen de la joven le devolvía con su lealtad feroz a Franz siendo él un ruin traidor (además de atravesar el tópico de la economía erótica de la oposición entre la agresividad violenta de lo masculino y el sufrimiento pasivo de la esfera femenina). O tal vez fue una forma por medio de la cual atraer a Franz hacia él. Por su parte, Franz es descrito como un masoquista azotado y luego crucificado en un encuentro de boxeo que se transforma en una fiesta gay, la de Franz y Reinhold abrazándose.

La voz *off* principal tiene un tono cansado, con cierta resignación y presenta el epílogo de este modo:

¿Por qué hay dos ángeles caminando al lado de Franz y qué clase de juego es este? Dos ángeles en la Alexanderplatz de Berlín en 1928, junto a un ex-asesino, ahora ladrón y proxeneta. Esta historia sobre Franz Biberkopf y su difícil, verdadera, iluminadora existencia ha llegado hasta aquí. Todo se va aclarando con la rabia y la ira de Franz. Se acerca el momento en que todo se esclarecerá.

En una trama plagada de imposibilidades lógicas, los personajes se acercan a Biberkopf para recordarle sus crímenes y la culpa que tiene incluso de aquellos que no cometió. Mientras coreográficamente le hablan a un protagonista enmudecido, los personajes miran a cámara y funcionan como una suerte de coro griego que anticipa y explica algunos cursos de acción del personaje y el espectador. “¿Por qué va a seguir viviendo un personaje así?”, dice una de sus antiguas mujeres. “Mi vida ha terminado, estoy acabado, ya basta. Qué ciudad tan gigantesca es esta, qué clase de vida, qué vida llevé en ella. Pero yo no maté a Mieze, yo no lo hice. Y no sé cómo sucedió todo”, asegura Franz. Le contestan: “Ella te llamó mientras moría. Seguramente ya habrá llegado aquí. Tú has venido más deprisa de lo que crees”. Como en los años 1920, la muerte se vuelve la verdadera protagonista del relato:

En Berlín en 1927, sin contar los nacidos muertos, murieron 48.742 personas. 4.570 de tuberculosis, 6.443 de cáncer, 5.656 de enfermedad cardíaca, 4.818 de enfermedad vascular, 5.140 de apoplejía, 2.419 de neumonía, 961 de tos ferina, murieron 562 niños de difteria, 123 de escarlatina, 93 de paperas, murieron 3.640 bebés. Nacieron 42.696 personas [narrador en *off*].

Mieze yace muerta, pero le hace un gesto amoroso. Franz se apura a improvisar una tumba mientras los planos-secuencia describen las llamas de fuego que pueblan todo el lugar y un coro de jóvenes entona una canción católica alemana. La enunciación se hace explícita en las placas que irrumpen en el fluir narrativo agregando una superficie más que no encuentra ninguna relación ni con lo anterior ni con lo siguiente en la mayor parte de los casos. Un claro ejemplo es la placa que aparece justo después de que, entre blasfemias y promesas de suicidio, Biberkopf sea apresado por la policía: “si hay un solo dios, no sólo somos distintos de él a causa de nuestra maldad o nuestra bondad. Tenemos distinta naturaleza y distinta vida en forma y en origen y en destino, somos distintos”.

Los médicos se debaten entre las distintas posibilidades: que Franz esté fingiendo la locura para escapar a su condena, que tenga alguna suerte de parálisis mental, que tenga sentido experimentar con electricidad aunque esté considerado una forma de “tortura moderna”. Le diagnostican lo que califican de “estupor catatónico” seguido de una “pérdida de contacto con la realidad”, provocada por “fracasos, esperanzas infantiles relacionadas con la realidad, intentos infructuosos de recuperarlo”.

Luego tiene lugar una secuencia oscura y violenta, imposible de atribuir ni a la realidad ni a la fantasía afiebrada del protagonista o a la enunciación. Está plagada de elementos discordantes que construyen una atmósfera de alienación con la mezcla de prácticas medievales de tortura, experimentos eugenésicos, observadores que asisten como a una función de teatro, reclinatorios, humo, vestimentas cuya localización es difícil de fechar, ratas y bola de espejos. En esta espacio-temporalidad anacrónica, Biberkopf recibe latigazos de Reinhold, maquillado y con pestañas postizas, ante un público de personajes conocidos para el espectador, que nada tienen que ver ni con el espacio de la cárcel ni el del manicomio, pero que participan igualmente de esta superposición topo y “cronográfica”, configurada a través de la música. Canciones alemanas de la Primera Guerra mundial, marchas militares, melodías infantiles, música de Janis Joplin, Elvis Presley en italiano o *El Danubio azul* (*An der schönenblauen Donau* op. 314), de Johann Strauss (h). Se produce el encuentro con un personaje de los primeros capítulos que, no sólo viste la ropa de los deportados a los campos de exterminio nazis, sino que tiene además unos muñecos vestidos de la misma manera y porta con orgullo la esvástica que alguna vez también Biberkopf usó. Se trata de un viejo camarada judío que condenaba a Franz cuando vendía el *Völkischer Beobachter*, publicación de la extrema derecha, cuando inclu-

so llegó a portar el brazalete de las SS⁴⁰. En aquel entonces, este camarada pensaba que estar con los nazis era el camino equivocado, pero ahora, asume que está “del lado de los buenos”.

Si el asesinato de Ida era el recuerdo recurrente (un *flashback* que escande la serie en sus seis repeticiones) de los primeros trece capítulos, en el epílogo lo es la muerte de Mieke a manos de Reinhold, como si toda la serie se articulara en torno a estos dos episodios violentos, provocados por productos perfectos de la sociedad de su tiempo. La secuencia se corona con un enfrentamiento de boxeadores en un ring: Franz Biberkopf y Reinhold se batan en una lucha sin cuartel de reproches, culpas y recuerdos perturbadores, mientras no deja de sonar lo que parece un latido de corazón que se acelera y el tema *Radio Activity* de Kraftwerk acompaña musicalmente. En el ring, Biberkopf termina en un beso apasionado con Reinhold, que gana el round. El collage se completa sin pudor con la *Internacional*, Domenico Modugno, *La guardia junto al Rin (Die Wacht am Rhein)*, canción nacionalista compuesta durante la guerra franco-prusiana, *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, Lou Reed, *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss y Kriss Kristofferson, mientras Franz es crucificado delante de una reproducción de *El Jardín de las Delicias* (1480-90) y una especie pesebre viviente, con adoración de los magos que caen uno a uno mientras se oye *In The Mood* de Glenn Miller. La voz en *off* lo dice claramente, esta vez en primera persona: “Así fue la caída de Franz Biberkopf que yo quería contar desde su salida de la prisión de Tegel, hasta su muerte en el sanatorio mental de Buch en el invierno de 1928-29”, dando paso a *Noche de Paz* cantada por Dean Martin.

Finalmente, Biberkopf se repone del estado de demencia que siguió a la muerte de Mieke y está en condiciones de afrontar el juicio. Aún entonces Franz es muy cuidadoso con su declaración en contra de Reinhold como si aún quisiera defenderlo y habla con cariño y le sonríe frente al estrado. Reinhold recibe sólo diez años de condena por ser culpable de asesinato sin premeditación. Franz termina siendo mozo en un restaurant y, tal como lo anuncia uno de los carteles, “desde entonces no hay nada que contar de su vida”. Se sabe que Franz siguió siendo un empleado de bajo nivel y un cartel clausura el relato sin fin: “nosotros sabemos lo que sabemos. Que hemos tenido que pagar un precio muy alto”.

Los créditos finales pasan sobre las imágenes del asesinato de Mieke y se superpone *La guardia del Rin (Die Wacht am Rhein, 1840)*, el himno de Alemania y una versión de la conocida canción *Katyusha*, coro del ejército rojo, compuesta en 1938 por Matvei Blanter, que cuenta la historia de una joven que añora a su esposo que partió para cumplir con sus obligaciones militares. Así se completa el mayor desafío a la (ana)crono-normatividad de toda la serie; se siga la imagen o la banda sono-

⁴⁰ *Schutzstaffel* o Escuadrón de defensa nazi.

ra, es imposible “localizar” *Berlin Alexanderplatz* o, por el contrario, es fácilmente ubicable en una estética punk post-totalitaria.

Berlin Alexanderplatz se configura como el relato de una caída inexorable subordinada a una lógica narrativa que en el epílogo –“*Mi sueño del sueño de Franz Biberkopf*”– es una suerte de reacción *kitsch* a un descenso a los infiernos. Las repeticiones compulsivas de Biberkopf, los múltiples relatos configurados por el *collage*, construyen un sentido histórico complejo, anacrónico, plagado de significantes que no clausuran. De alguna manera, el final de *Berlin Alexanderplatz* detiene el relato, pero la historia del protagonista no termina; no evoluciona, no hay una transformación, ni la búsqueda de un objetivo coronada con la victoria o la derrota, sino que se entremezclan en su vida los momentos de extrema violencia con otros de amor inconfesado. Con el fondo de la plaza Alexanderplatz en la que conviven prostitutas, proxenetas, ladrones, agitadores comunistas y agentes nazis, *Berlin Alexanderplatz* representa un fragmento de mundo histórico convulso y perverso.

Con innumerables referencias intertextuales, el *collage* de Fassbinder se podría entender como un ejercicio de comprensión de la modernidad; más específicamente, del siglo XX y la violencia extrema que lo ha caracterizado. Sólo atendiendo a las referencias musicales que ilustran las secuencias es posible apreciar que, entre las marchas militares alemanas, las polkas rusas revolucionarias y las canciones populares norteamericanas, hay un relato sobre la historia convulsionada de la República de Weimar, la Guerra Fría y del año 1980 en que se produjo.

La narración modernista se construye a partir de una lógica seriada, plagada de lagunas narrativas. Cada una de las “caídas” de Biberkopf da lugar a relatos adentro del relato, que sostienen la interpretación del texto: por más empeño que ponga, un proletario en el contexto de Weimar no puede evitar ser arrastrado hacia la miseria y el crimen. Sólo la muerte podrá salvarlo; o tal vez ni siquiera eso. En este caso, el barroquismo de la imagen representa el infierno del personaje y, al mismo tiempo, se convierte en el dispositivo a través del cual dar cuenta del terror al Estado moderno y el nivel de decadencia al que es capaz de llegar el hombre determinado por las circunstancias en cualquier época y en cualquier nación.

En el intento infructuoso de Biberkopf resuenan desde el príncipe Mishkin de *El idiota* de Fiódor Dostoyevski hasta el Job del libro bíblico. Desde la crucifixión hasta la resurrección irónica –como un empleado de bajo nivel del que no hay nada que decir– el film reúne, en la interpretación de Elsaesser, dos de las mitologías bíblicas más importantes sobre el sufrimiento, esto es, la de Job en el Antiguo Testamento y la de Cristo como salvador del mundo. Biberkopf no es ni un creyente abnegado, ni un chivo expiatorio, pero allí están el pesebre y el viacrucis como una sucesión de cuadros orgiásticos.

A la salida de Tegel, el personaje es arrojado a un mundo donde no es posible armarse un destino y donde sólo es probable dejarse conducir por su naturaleza

dicotómica, es decir, por su estar adentro o afuera, hacer cosas legales o ilegales, trabajar o estar desocupado, ser heterosexual u homosexual, comunista o nazi. En este sentido, Elsaesser, ve que el film de Fassbinder coloca al personaje en una lucha “contra esas potencias simétricas binarias” (Elsaesser, 2005: 362), que hacen al mundo invivible. La puesta en escena general pone gran énfasis en este conflicto mostrando sistemáticamente puertas, paredes, líneas divisorias, fronteras visuales y sonoras que debe cruzar el personaje. Las puertas abiertas son, sin duda, ese primer suelo poco firme que Franz debe cruzar y que sólo puede hacerlo gritando de desolación (como lo hace explícitamente en el capítulo 1: “comienza el castigo”).

Biberkopf encuentra placer en ser humillado y castigado. Esto es evidente en el episodio en el que Reinhold empuja del auto a Biberkopf a causa de lo cual él pierde su brazo. No es clara la motivación de Reinhold, pero aún menos explicable es por qué Franz lo perdona de forma inmediata. Ofrece su brazo en sacrificio como hace a lo largo de todo el film con otros bienes preciados que negocia a cambio de asumir su propia caída. La falta del brazo lo aleja del trabajo, pero también de una configuración de lo masculino que antes se hiciera evidente en él, la de la potencia fálica que ahora debe negociar. La mutilación permite reordenar la economía de los sexos en el film y simboliza, en algún sentido, la aceptación por parte del protagonista de una falta fundamental. Ahora es la “incompletitud” el chivo expiatorio frente a su infructuoso intento de convertirse en un hombre honesto y la falta –como hombre– que Mieke debe compensar.

Una de las escenas más impactantes del epílogo es la de una carnicería humana que sugiere una cantidad indefinida de significados. Franz está sobre una pila de cuerpos desnudos, mientras Reinhold y otros de sus secuaces, armados con hachas y vestidos como carniceros, pican los cuerpos como si fueran reses en un matadero. Esta descripción puede recalcar en diversos lugares. Puede ser una metáfora que Fassbinder usa para ver a Franz como un animal que apenas se acerca a la raza humana. Su cuerpo es tratado como un trozo de carne, como si la pérdida de su brazo y de toda moral no hubiera sido suficiente. Por otro lado, es inevitable ver allí una alusión a los campos de exterminio nazis donde la lógica de la industrialización de la muerte puede ser asociada a las etapas de un matadero llevadas adelante por un carnicero proxeneta y sadomasoquista. Pero esa misma pila de cuerpos puede convertirse en una orgía deslucida y deserotizada. Sexo y violencia, disfrute y castigo se desplazan y superimprimen alternativamente. Entre carnicería y *lager*, el film de Fassbinder no teme a la incorrección política y las comparaciones abusivas que no desactivan la potencia política que une la pila de cuerpos al horror y al placer contingentemente.

6. *Berlin Alexanderplatz* y la historia

Explorar algunos elementos enunciativos de *Berlin Alexanderplatz* posibilitó descubrir las potencialidades del discurso filmico modernista para poner en cuestión la representación realista de la historia. Las economías afectivas, las emociones, los datos objetivos y los acontecimientos históricos se dan cita en la serie de Fassbinder como lo harían en un relato historiográfico convencional.

Abandonado el programa mimético en historiografía y a partir de la noción de historiofotía que propone White, es posible pensar el vínculo que *Berlin Alexanderplatz* establece con la historia al inscribirse en una suerte de modernismo historiográfico, que pone en relación a la disciplina histórica con las artes visuales, la literatura, el cine y los dispositivos mediales. En el contexto de la historiografía contemporánea, White propone “repensar la historia en términos adecuados a la era actual”⁴¹ haciendo hincapié en que “historia” no debe referir solamente a “el pasado”, sino a la relación entre “el presente” –entendido como una parte de la “historia” – y el “pasado” –que subraya el deber de pensar la posibilidad del presente como historia–.

En la línea de estos señalamientos, White enfatiza la importancia de la crítica como premisa para escribir la historia. En este contexto, crítica no significa solamente buscar los límites de las ideas actuales sobre la historia, sino el auténtico giro de una consciencia histórica hacia “la crítica de las relaciones de la historia con otras disciplinas de las artes y las ciencias humanas”⁴². En este sentido, sugiere que crítica implica no sólo “la destrascendentalización de todo régimen de verdad y conocimiento, la negación de los universales, sustancias y esencias que se nos impongan en todo tiempo y lugar”, sino también “una atención a lo que sea que en una cosa la vuelve una singularidad resistente a la generalización, la abstracción y la reificación”⁴³. Dicho de otro modo, crítica es para White atención a la inmanencia de todo; a la que ve en consonancia con la idea de crítica foucaultiana, que devuelve el pensamiento histórico a ese historicismo del cual se desprendió en la época en que la historia estuvo al servicio de un falso humanismo y un falso cientificismo. La historicización del presente podría mostrar posibilidades no reconocidas y puntos de fuga para la re-escritura de la historia en formatos no-convencionales. Y crítica significa tratar tanto al presente como el pasado como historia, abordar el presente históricamente y actualizar los medios para representarlo.

El cine exhibe estas complejidades del tramado histórico. *Berlin Alexanderplatz*, precisamente, se instala en la discusión con una obra que no sólo está pensando el pasado pre-nazi alemán, sino su propia contemporaneidad. Allí

⁴¹ White 2010, *op. cit.* (nota 8), p. 241.

⁴² *Ibidem*, p. 242.

⁴³ *Ibidem*, p. 242.

conviven los mataderos humanos, las esperanzas irracionales, los sacrificios, los cuerpos mutilados y las explosiones atómicas. También el sistema simbólico y semiótico de la subjetividad fálica, el lenguaje militarista y las amenazas del nacionalismo. Entre el melodrama y el relato pornográfico, entre lo innatural y lo reprimido, el prisma de las ensoñaciones barrocas ofrece en el epílogo –tal vez incluso más claramente que los capítulos anteriores– todos datos tomados de la realidad. Así, la obra de Fassbinder se inscribe sin problemas en el discurso de la historia asumiendo de modo indefectible el carácter sustitutivo y problemático de toda representación.