

Kluge: *Brutalität in Stein*

Nuria CUBAS CUADRADO

Máster Universidad Complutense de Madrid
ncubas@gmail.com

RESUMEN

A partir del cortometraje, mínima expresión cinematográfica, Kluge crea la abstracción necesaria para mostrar la realidad histórica de la ciudad de Berlín dando vida a los principales edificios de la ciudad. Intentaremos demostrar cómo la ciudad se convierte en origen, espectador y cómplice de la realidad, a través de la búsqueda que hace Kluge en la sensibilidad de la piedra que conforma cada edificio como respuesta a una realidad bruta. Se humaniza a la piedra, mientras se deshumaniza al hombre y sus construcciones, aunque ninguno puede evitar su culpabilidad en la ciudad real.

Palabras clave: Alexander Kluge, Nuevo Cine Alemán, Berlín, Alemania, arquitectura del Tercer Reich.

ABSTRACT

From the short film, the minimum cinematographic expression, Kluge creates the necessary abstraction to recreate the historic reality of the city of Berlin by giving life to its principal buildings. In this article we will try to demonstrate how the city turns into origin, spectator and accomplice of reality, through Kluge's search in the sensibility of the stone that conforms each building as an answer to gross reality. *Brutalität in Stein* humanizes the stone while it dehumanises man and his constructions, although none of them can avoid their own guiltiness in the real city.

Keywords: Alexander Kluge, New German Cinema, Berlin, Germany, Third Reich's architecture.

*Todas las construcciones históricas
son testimonio del espíritu
de su época aún cuando ya no se usan.
(Kluge 1961)*

Brutalität in Stein, estrenada en 1961 en el Festival de Oberhausen, es la primera película de Alexander Kluge, uno de los principales representantes de lo que se dio en llamar Nuevo Cine Alemán. Este filme, por lo tanto, debe enmarcarse dentro de la ola de los nuevos cines que construyeron el panorama cinematográfico en los años 60 y 70 del siglo XX. Estos nuevos cines tienen como característica común el haber creado nuevas formas en el lenguaje cinematográfico; por esta razón, la historia del cine ha catalogado el comienzo de la modernidad en esta etapa histórica, donde se solidifica el "Modo de Representación Moderno" frente al "Modo de Representación Institucional" que lo precedía. Podemos considerar *Brutalität in Stein* un buen ejemplo de modernidad cinematográfica. Veamos rápidamente en qué consiste esta diferencia.

La teoría del cine encuentra dos caminos en el lenguaje cinematográfico, dos caminos que no siempre se encuentran enfrentados y que, por el contrario, han conseguido unirse en determinadas etapas de la historia del cine. Nos referimos al cine narrativo y al cine poético. El primer tipo de lenguaje ocupa un lugar central en las producciones cinematográficas y corresponde a una forma de organización del texto fílmico en la que todo queda subordinado al seguimiento de las acciones más o menos lineales de una historia, mientras que el lenguaje poético opta por combinar las imágenes de forma que evoquen pensamientos más o menos abstractos, dando prioridad a la idea frente a la historia. Esta segunda forma de representación queda relegada a un lugar marginal en las producciones cinematográficas, y fue llamado más adelante cine *underground*. No es en los años 60 cuando comienza la experimentación con la imagen, buscando todas sus posibilidades de evocación y su relación con la poesía, pero uno de los logros del nuevo cine consiste en aunar ambas vertientes, la narrativa y la poética, en el "modo de representación moderno"; aunque, dicho sea de paso, mantiene su marginalidad frente al

cine puramente narrativo. El caso que nos ocupa, *Brutalität in Stein*, es un documento inscrito en la forma poética del lenguaje cinematográfico, que analizaremos más adelante.

En el caso alemán, los nuevos cines se caracterizan por el intento de ruptura con el cine nacional de los años 50 y sus *Heimatfilms*, un género con tintes provincianos, escapista y sin posibilidades comerciales a nivel internacional (Vilches 2007: 33-50). Lo cierto es que la película de Kluge contiene la mayor parte de los elementos que caracterizan a las primeras producciones de lo que se llamó "joven cine alemán". Se trata de una ruptura temática y formal con lo que ellos denominaban el *Papa's Kino*, donde abordaban nuevos temas, sobre todo aquellos que hasta el momento habían sido tabú, como el nazismo. A este respecto, los autores buscaban dar la cara para encontrar soluciones a uno de los más controvertidos conflictos de la nación alemana consigo misma. No se utiliza el cine para escapar de la realidad de la tragedia, ni para ocultar el nuevo orden bajo el sistema capitalista impuesto por la ocupación estadounidense, cuando todavía se detectaban coletazos de despotismo por parte del gobierno, sino que se produce una búsqueda histórica que, primero, juzga el pasado y después, lo intenta redimir. El interés de estos cineastas con respecto al cine tampoco estaba muy alejado de su posición histórica, pues si era necesario ahuyentar los fantasmas del nazismo para poder continuar, también era necesario revisar lo que los conformaba como nación, con el fin de crear una cinematografía nacional, muy debilitada por la ocupación cinematográfica estadounidense.

La ciudad real y la ciudad imaginaria

Brutalität in Stein constituye un intenso análisis acerca de los significados de las construcciones arquitectónicas y, por extensión, de la ciudad. En esta obra podemos analizar de manera especial la concepción de la ciudad real y de la ciudad imaginaria pues en la película se presentan ambas ciudades. Por una parte la ciudad física, la piedra que representa la inmanencia y la materialidad; por otra, la ciudad trascendente, la idea, la forma de concebir la ciudad ideal. Así, Kluge nos muestra de una sola vez dos significados de la ciudad: la tierra y la patria, lo físico y lo incorpóreo. Dos tendencias que chocan frontalmente, dos posiciones imposibles de fundir en una sola, como nos lo demuestra finalmente la inexistencia de Alemania.

Los pueblos de Europa continental deberían ser preparados para la idea de Alemania. Sería bueno anticiparse cambiando el nombre de Berlín por Alemania, algo que daría durabilidad al proyecto, pues el nombre Alemania sería ideal para que, entre la nueva capital y cada uno de los integrantes de la raza germánica, se creara un sentido de unidad. En Gotenhafen se ha demostrado que la alemanización del nombre no causa problemas, igual que en Lodz, la actual Litzmannstadt¹. (Kluge 1961)

Kluge analiza estas dos vertientes de ciudad a través de los edificios, a partir de los cuales se adentra en una ideología que pretendió cambiar no sólo el propósito del espacio, sino también su significado.

El principal interés de Kluge radica en hacer una crítica manifiesta al nazismo, pero más allá de eso, muestra la acción del hombre sobre la ciudad, así como la influencia de la ciudad en la vida del hombre; y pone de manifiesto hasta qué punto ésta es una relación simbiótica en la que, llegados a un punto de no retorno, un elemento no puede existir sin el otro. Además, Kluge interpreta la ciudad como una línea temporal que progresa en círculos y que remite una y otra vez del presente al pasado y del pasado al presente; una voz que nos dice que lo que fuimos es lo que somos, pero también que lo que somos es lo fuimos. El pasado pervive en el presente porque en el presente todavía están las causas que podrían devolvernos el pasado. La ciudad bajo el régimen nazi se convierte en una progresión temporal que va modificando el significado del espacio

¹ Conversación de Hitler del 8 de julio de 1942. En estas palabras del líder se revela la idea de patria dentro del lugar físico. La ciudad, al cambiar de nombre, cambia de significado; ya no es el lugar donde habita el hombre, sino el lugar donde el hombre refleja una idea, la idea abstracta de patria.

material, conduciéndolo hacia la majestuosidad de la ciudad religiosa, el lugar de adoración al líder, hasta el punto en que se plantea trasladar a los habitantes de la ciudad a lugares apartados del espacio urbano. Introduce Kluge en la película una orden del *Führer* del 20 de agosto de 1943, que transcribimos aquí:

Necesito un millón de viviendas para aquellos que han sido bombardeados. Imagino el espacio habitable con una medida de tres metros y medio por cuatro. El material, madera, cemento, etc., me es indiferente. Pienso incluso en chozas de barro, o en cuevas subterráneas cubiertas con tablas de madera. Las casas, en lo posible, se construirán en huertas cercanas a ciudades y aldeas. En las periferias de las ciudades, bajo los árboles, cerca de cuevas, búnkeres, etc. (Kluge 1961)

Esta concepción de la ciudad se asemeja a la de las civilizaciones prehispánicas en América, donde las grandes edificaciones que debían perdurar eran los edificios religiosos de forma piramidal²; mientras que las viviendas se construían alrededor de este centro formando poblados y con materiales poco duraderos. Se contraponen así la ciudad ideal de la patria, la ciudad religiosa, a la ciudad terrenal, la vida real y la vivienda; es decir, el espacio donde habita el hombre y el espacio donde el hombre aspira a la trascendencia. Gráficamente, esta contraposición se manifiesta a través de las imágenes de los edificios reales, contruidos en piedra, y las imágenes de las gigantescas maquetas diseñadas por Albert Speer, que no responden tanto a una necesidad material como a una necesidad espiritual del hombre. En resumen, la ciudad no es la habitación del hombre, sino el templo de sus ideas.

Estilo y elementos

En las imágenes de Kluge se contraponen, como hemos dicho, la realidad y la idea, el terreno y la patria, la vivienda y el templo. Para comunicar estas rivalidades utiliza un lenguaje que podríamos denominar *collage cinematográfico*. En el *collage*, el montaje que se hace de la imagen no está basado en el fluir natural del lenguaje, sino en un artificio de superposición a base de cortes abruptos y de discontinuidades³ que provocan un contraste violento.

Este énfasis en el corte abre un espacio en la imaginación del espectador que el propio Kluge llamó Phantasie, y que se consigue, según el director, yuxtaponiendo la historia narrada con fotografías, material de archivo, ilustraciones de libros, intertítulos, pinturas, etcétera. Estos componentes no son colocados por Kluge con un sentido o significado final en mente, sino que será el espectador quien deberá conferirle sentido, conexión lógica y llenar el espacio de incoherencia que separa unas imágenes de las otras. (EICTV)

Además, al eliminar el cielo del encuadre y permitir que la imagen se ahogue totalmente en la piedra, Kluge hace desaparecer de la ciudad real toda posibilidad de elevación; demuestra así el error que produce la idea sobre la tierra, en una dura crítica al pasado histórico de Alemania. En su interés por criticar ese orden, presenta imágenes militarizadas de los edificios, su aspecto más brutal y represivo. Abusa de la línea oblicua con el propósito de producir inquietud e incluso terror, encuadrando, en ocasiones, los edificios de la misma manera en que Leni Riefenstahl encuadraba a Hitler con su cámara.

Es reseñable la importancia que Kluge da a las escaleras y a los pasillos de los edificios retratados, elementos muy recurrentes en el cine alemán. El pasillo es un espacio para el misterio y la oscuridad, componentes típicos de la cultura germánica; y la escalera, en este caso, acentúa una oblicuidad aplastada contra la piedra más que

² Algunos de los bocetos mostrados en la película corresponden a estas formas piramidales, fuertes de piedra destinados a la permanencia.

³ En su acepción brechtiana.

constituir un intento de superación o una muestra del devenir, como argumenta Lotte H. Eisner⁴ en el caso del Expresionismo alemán.

Transporte

El tren es representativo de la ciudad en la medida en que supone el medio de acceso o de escape de la misma, el estado previo a la llegada a la urbe o el abandono al apartarse del lugar. Así como consideramos la estación una puerta de la ciudad, el tren de entrada o de salida imprime un carácter al espacio urbano que lo sustenta. *Brutalität in Stein* muestra, sin lugar a dudas, la faceta más oscura del tren, el significado más trágico, a través de las palabras de Rudolf Höß, comandante en Auschwitz:

En primavera de 1942, llegaron los primeros deportados de Silesia. Había que eliminarlos a todos. [...] Había que gasear también de noche, para que no se detuviera el flujo de deportados. El plan de transporte de cada deportación, que había sido establecido por el Ministerio del Transporte del Reich, debía ser respetado, para evitar un embotellamiento en las líneas ferroviarias afectadas. (Kluge 1961)

Con estas palabras se pone de manifiesto la importancia del orden en las comunicaciones, la severidad con que cada elemento debe ser tratado para alcanzar la idea de Alemania que perseguían los líderes y que, por supuesto, traspasaba las propias fronteras de la ciudad, uniendo bajo un mismo nombre y bajo un mismo símbolo un territorio mucho mayor, el nacional. También se muestra aquí la pérdida de identidad el concepto de espacio urbano en pro de algo más amplio, de un concepto que engloba más elementos. Alemania no sería sólo el nombre de la capital, sino el nombre del país; uno podría ir a Alemania estando ya en Alemania, de ahí la importancia de los transportes, como símbolo de un movimiento unificado en el que desaparece el hombre para dar paso a la idea. De nuevo la materialidad frente a la idea que desemboca en tragedia, pues la unidad total hace desaparecer una parte fundamental del ser humano, su individualidad.

Construcción y destrucción

Sólo los pobres de espíritu ven en la esencia de la Revolución únicamente destrucción. Para nosotros, en cambio, su esencia fue un gigantesco crecimiento⁵. (Kluge 1961)

Kluge cierra la película con cierta ironía, y estas palabras que se han repetido dos veces durante la cinta resuenan en las últimas imágenes como un chiste amargo. Los edificios derruidos por el paso del tiempo, las piedras quebradas y caídas por el suelo, son la imagen perfecta de una idea que no consiguió materializarse para perdurar; una idea que implicaba en sí misma la construcción y la destrucción.

Kluge consigue imprimir sensibilidad humana a la piedra, que se muestra no sólo como espectadora sino también como cómplice de la realidad. Por el contrario, el hombre se deshumaniza en el reflejo de la piedra, se embrutece definitivamente mirándose en esos edificios que construyó siguiendo una línea ideal.

Lo estático se acentúa, para volver a ser representado de vez en cuando como un eco lejano de una grandeza perdida, inaccesible a partir de ese momento. [...] Lo monumental se humaniza. (Kluge 1961)

Así, la ciudad y el hombre son víctima y verdugo, construcción y destrucción, origen último de la brutalidad y culpables de su propia historia.

⁴ "¿Pero no podríamos sin embargo admitir que las escaleras simbolizan para el psiquismo de los alemanes, a quienes fascina el 'Werden' [Devenir] más que el 'Sein' [Ser], una ascensión y que los escalones representan los grados?" (Eisner 1988: 90).

⁵ Predio del Congreso del Partido de Nüremberg.

Bibliografía

- CASETTI, Francesco (2005): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Cineclubmunicipal [en línea]. Córdoba (Argentina): Lucas Ariel Di Mattia, 2008. En: http://www.cineclubmunicipal.org.ar/contenidos/2008_02/sec_ciclo_03.php?sec=cine [Consulta: 01/05/2008].
- EICTV. *Miradas, revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba* [en línea]. Cuba: 2008. En: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=206&Itemid=49 [Consulta: 01/05/2008].
- EISNER, Lotte H. (1988): *La Pantalla Demoníaca: Las influencias de Max Reinhardt y el Expresionismo*. Madrid: Cátedra.
- KLUGE, Alexander (dir.) (1961): *Brutalität in Stein*. Alemania Occidental: Alexander Kluge Filmproduktion, 1961.
- MISCH, Jürgen (1989): "Apuntes sobre la historia social y estética del cine alemán después de la II Guerra Mundial". Gran Canaria: Filmoteca Canaria.
- PÉREZ ESTREMER, Manuel (1970): *Fleischmann, Kluge, Schlöndorff, Straub. ¿Un "nuevo cine alemán"?* Barcelona: Tusquets.
- ROSSÉS, Montserrat (1991): *Nuevo cine alemán*. Madrid: JC.
- SOJO, Kepa (2006): *Sobre el cine Alemán: De Weimar a la caída del muro*. Diputación Foral de Álava: NEFF.
- VILCHES, Gloria (2007): "Acción y reacción: el manifiesto de Oberhausen y las políticas estatales de subsidio cultural para el cine alemán", en LOSILLA, Carlos; y MONTERDE, José Enrique (eds.), *Paisajes y figuras: Perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1965–1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. pp. 33-50.
- Wikipedia, "Alexander Kluge" [en línea]. En: *Wikipedia, la enciclopedia libre*. En: http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Kluge [Consulta: 01/05/2008].