

PROA
CINE

ALEXANDER KLUGE

Noticias de la Antigüedad ideológica:
Marx - Eisenstein - *El capital*

Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

Reservas:

[+54 11] 4104 1000
auditorio@proa.org
www.proa.org

Departamento de Prensa

prensa@proa.org
[+54 11] 4104 1044

30 de julio al 20 de agosto, 2011

Auditorio Proa / Presenta: Alan Pauls



Fundación Proa y el Goethe-Institut presentan uno de los documentales más radicales e insoslayables de la historia de la cinematografía occidental: **Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx - Eisenstein - El capital**, del cineasta y escritor alemán **Alexander Kluge**.

El filme retoma uno de los proyectos artísticos más vastos y experimentales de la historia del arte: la idea original, finalmente abandonada, del director ruso Sergei Eisenstein de filmar en 1929 *El Capital* de Karl Marx con la colaboración del autor de *Ulises*, James Joyce.

Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx - Eisenstein - El capital será presentado especialmente por el crítico y escritor **Alan Pauls**, en tres funciones de tres sábados sucesivos para la versión completa (570 minutos), seguidas en cada caso por tres funciones especiales de la versión abreviada (84 minutos) y una función especial, "Maratón Kluge", el sábado 20 de agosto desde las 11 hs.

Hasta el momento, el filme sólo fue exhibido en una única ocasión en la Argentina, presentado en agosto de 2010 por el Goethe-Institut Buenos Aires en versión completa durante una semana en la Sala Lugones del Teatro San Martín.

Estrenado en Alemania en 2008 y proyectado luego en Holanda, **Noticias de la**

Antigüedad ideológica... es considerada la experiencia cinematográfica cumbre de Alexander Kluge, nacido en Alberstadt en 1932, autor de más de 30 películas -entre cortometrajes, documentales y ficciones- y uno de los padres del denominado Nuevo Cine Alemán, movimiento surgido a partir del Manifiesto de Oberhausen, redactado y firmado en 1962. Ese documento fue la plataforma de emergencia de figuras centrales del cine contemporáneo como Win Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder y el propio Kluge, cuya obra es señalada por la crítica, en ese contexto, como la de mayor perseverancia vanguardista.

Diálogos filosóficos, fragmentos de ficciones, óperas, conversaciones telefónicas, collages, dramatizaciones, lecturas en voz alta y fotomontajes: **Noticias de la Antigüedad ideológica...** alberga una variedad de registros concomitante con el régimen audiovisual urdido por Kluge, que a lo largo de las 9 horas y media del documental entrevista, entre otros, a cinco de los intelectuales más importantes de Alemania: Peter Sloterdijk, Joseph Vogl, Oskar Negt, Boris Groys y Hans Magnus Enzensberger.

El Goethe-Institut Buenos Aires y Fundación Proa ofrecen la oportunidad única de atravesar un ensayo cinematográfico de enorme relieve histórico y filosófico.



Funciones

Sábado 30/7

15 hs. Programa 1 (189')
**Eisenstein y Marx
en la misma casa**

19 hs. **Versión abreviada** (84')

Sábado 6/8

15 hs. Programa 2 (200')
**Todas las cosas son
personas encantadas**

19 hs. **Versión abreviada** (84')

Sábado 13/8

15 hs. Programa 3 (183')
**Paradojas de la so-
ciedad de cambio**

19 hs. **Versión abreviada** (84')

Sábado 20/8

11 hs. **Maratón Kluge:
Versión completa**
(570') Con intervalos

El documental

Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx-Eisenstein-El capital (Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx/Eisenstein/Das Kapital)

Alemania, 2008. Versión completa: 570' / Versión abreviada: 84'

Dirección: Alexander Kluge

"La utopía es cada vez mejor a medida que la esperamos."

Alexander Kluge

En noviembre de 1929, pocos días después del crac de la Bolsa de Nueva York, el realizador soviético Sergei Eisenstein visitó al novelista James Joyce en París. Eisenstein no se venía con minucias: quería hablar con Joyce sobre el magnum opus de un tercero, Karl Marx. En concreto, Eisenstein le confesó a Joyce su idea descomunal de filmar *El capital*, y también *Ulises* del propio Joyce, e incluso de filmar *El capital* según la estructura narrativa del *Ulises*: un día cualquiera en la vida de un trabajador.

Lo cierto es que ya desde 1927, sin siquiera haber terminado de montar *Octubre*, Eisenstein había empezado a tomar notas: "Está tomada la decisión de filmar *El capital*, según Karl Marx". Su proyecto, se sabe, jamás se concretó.

81 años después, sin embargo, uno de los artistas más lúcidos de Alemania, fue tras las huellas de Eisenstein, y cumplió con el propósito de éste de llevar al cine la obra principal del gran filósofo alemán. "El plan de Eisenstein de filmar *El capital* me conmovió tanto que quise rendirle un pequeño tributo", dice Alexander Kluge, y en sus palabras no hay un ápice de ironía. Su homenaje devino en cambio una película-ensayo de casi diez horas; una monumental y osada composición de imágenes montadas y secuencias filmadas, documentales y de ficción.

"La Bolsa no debe estar representada por la 'Bolsa', sino por miles de pequeños detalles", había anotado Eisenstein que, con criterios como este, se proponía volver a revolucionar el cine de la época dándole a la película una estructura narrativa no lineal. Así fue exactamente que Kluge llevó a cabo su memorial: una obra minuciosa, capituliforme, de dramaturgia esferoidal. Un ensayo cinematográfico que habla de Marx en el lenguaje de Hölderlin, se deleita en excursos de música contemporánea y óperas wagnerianas -como una puesta en escena de Werner Schroeter sobre la reencarnación de Tristán desde el espíritu del Acorazado Potemkin-, y entrevista a los principales

pensadores vivos de Alemania: Hans Magnus Enzensberger sobre el Viernes Negro de 1929; Peter Sloterdijk sobre las metamorfosis de la plusvalía; Boris Groys sobre los bioscomistas y la utopías biopolíticas en la Rusia de 1917; Jürgen Habermas, Oskar Negt, Joseph Vogl. Con retórica sofista, toda la obra sostiene la pervivencia de la Antigüedad en la obra marxiana. Malabarista de sutilezas, Kluge releyó *El capital* y buscó desquiciadamente las imágenes que hoy podrían traducirlo.

Programa 1

Eisenstein y Marx en la misma casa

¿Qué es lo que se proponía filmar Eisenstein? Los apuntes de Eisenstein para "cineficar" *El capital*, de Karl Marx. ¿Cómo se leen y escuchan hoy los textos que Marx escribió hace casi 140 años?: una aproximación 'de oído'. ¿Qué distingue la Modernidad de la Antigüedad cuando se trata de ideología? El dinero ¿cómo se explicaría a sí mismo si pudiera hablar? ¿El capital puede decir "yo"? Dietmar Dath sobre cuáles son los ejes del gran libro de Marx. Sophie Rois sobre el dinero, el amor y Medea. Para terminar: La reencarnación de Tristán en la piel de los marineros condenados a muerte del Acorazado Potemkin (por Werner Schroeter).

Capítulos

1. De los cuadernos de filmación de Eisenstein. Con Heather Mc Donnell (piano), Irmela Roelcke (piano), Hannelore Hoger (oradora), Charlotte Müller, Thomas Niehans (Berliner Ensemble).
2. Proyectos 1927 – 1929. Con la biógrafa de Eisenstein, Oksana Bulgakova.
3. Tres extractos de *El capital* y de los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*.
4. Nominal / real. Montaje en serie. (1'30")
5. Paisaje con industria pesada clásica. Música: Multiple Personality Disorder, Norm Plastic, The Revenger.
6. El libro de las fuerzas esenciales humanas. Música: *Rigoletto* de Verdi.
7. Un hombre es espejo del otro. Con Sophie Rois.
8. Lamento de la mercancía sin vender. Música: Ennio Morricone, Wolfgang Rihm, Monteverdi.
9. Máquinas abandonadas por los hombres. Música: Ennio Morricone.
10. Nosotros los habitantes del cosmos. Música: Sozialistisches Patientenkollektiv.
11. Encanto de la Antigüedad. Con Sophie Rois. Música: Jan Czaikowski. Norma de Bellini.

12. "Hacer líquido".
13. Dos informantes de la STASI se preparan para su misión.
14. Preparación para el examen de oficiales en la Volksarmee.
15. Eran tiempos incómodos. H. M. Enzensberger sobre el año de su nacimiento: 1929.
16. El capital se refuta a sí mismo. El Viernes Negro: 23-10-1929.
17. La sobrina nieta de la intérprete de Lenin: "La formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal". Con Galina Antoshevskaja.
18. Conversación con Dietmar Dath: El capital, ¿puede decir "yo"?
19. El amor es más fuerte que el cemento. Con Sophie Rois.
20. La reencarnación de Tristán desde el espíritu del Acorazado Potemkin. Con Werner Schroeter.

Programa 2

Todas las cosas son personas encantadas

¿A qué llamamos fetichismo de la mercancía? El poder delicado y a la vez arremetedor del capital, ¿qué hechizos produce? ¿Por qué los hombres no son dueños y señores de su producción? ¿Qué significa "asociación de productores libres"? ¿Por qué fracasan las revoluciones? ¿Por falta de tiempo o por principio? ¿Qué significa que todas las cosas son personas encantadas? Con una película de Tom Tykwer sobre la enorme riqueza de detalles que aparece en una imagen cinematográfica a medida que uno se interesa por el proceso de producción de las cosas.

Capítulos

1. El hombre en la cosa. Un film de Tom Tykwer.
2. Antorcha de la libertad.
3. El monumento y la tumba verdadera (Das Denkmal und das wahre Grab)
4. Todas las cosas son personas encantadas. Peter Sloterdijk sobre las metamorfosis de la plusvalía.
5. Sonido de ambiente de una lucha laboral que ya no existe.
6. Canción de la grúa Milchsack Nr. 4.
7. ¿Qué significa "fracasar con buena cara" en la sociedad del riesgo? Con Oskar Negt.
8. Breve historia de la burguesía. Por H.M. Enzensberger.
9. Las revoluciones son las locomotoras de la historia. Oskar Negt y Alexander Kluge.
10. La razón es una antorcha. Un artículo de Condorcet, de la *Encyclopédie*
11. La revolución necesita tiempo.
12. ¿Qué es un revolucionario? Con Joseph Vogl.
13. Adiós a la era industrial. Un episodio con motivo del crac de 1929.
14. La guerra antes que la paz. De la introducción de los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*.
15. Manifiestos de la inmortalidad. Boris Groys sobre los biocosmistas y las utopías biopolíticas en Rusia antes y después de 1917.
16. Rosa Luxemburgo y el canciller del Reich.
17. "Creo en la solidaridad". La activista Lucy Redler sobre la huelga política y la resistencia social.
18. "Reina vapor, emperatriz electricidad". De Rudolf Kersting y Agnes Ganseforth.
19. Joseph Vogl sobre la relación subjetivo-objetiva.
20. El trabajador colectivo de Verdún. Con la participación del dinamitero Helge Schneider.

Programa 3

Paradojas de la sociedad de cambio

Vivimos en una SEGUNDA NATURALEZA. De eso habla Marx. Esta naturaleza social ha sufrido, al igual que la biológica que investigaba Darwin, una evolución. Pero en esta transformación social la mayor parte de las cosas están al revés: los perros no intercambian huesos; los hombres de la sociedad moderna obedecen el principio del intercambio. ¿Cómo leer *El capital*? ¿Qué es el valor de cambio? ¿Acaso Marx debería haber seguido escribiendo libros, por ejemplo sobre la economía política del valor de uso, la economía política de la revolución o la economía política de la fuerza de trabajo?

Capítulos

1. La teoría de la guerra relámpago de Karl Korsch.
2. Barcos en la niebla. Con Sophie Kluge y Gabriel Raab.
3. La concierge de París. Con Ute Hannig.
4. Sobre la génesis de la estupidez. De: *Dialéctica de la Ilustración*, de Marx Horkheimer y T. W. Adorno.
5. El maquinista Hopkins. Ópera industrial de Max Brand del año 1929.
6. Durs Grünbein: El hexámetro de Brecht a partir del Manifiesto Comunista.
7. El Marx temprano y el Marx tardío.
8. ¿Cómo leer *El capital*? Con Oskar Negt.
9. ¡Cuánta sangre y horror hay en el fondo de todas las "cosas buenas"!
10. Introducción forzosa del intercambio.
11. Nunca he visto dos perros intercambiando un hueso. Rainer Stollmann sobre el valor de cambio.
12. Robinsones socialistas de 1942.
13. Joseph Vogl sobre ideología, alienación.
14. La gran cabeza de Chemnitz.
15. La que tenga la mejor música será la película principal. Con Atze Mückert como intérprete de Marx y compositor de música de películas para S. Eisenstein.



Alan Pauls

El capital filmado por Alexander Kluge

Publicado en Suplemento Radar / Página 12. 20 de julio de 2002.

Link: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-282-2002-07-20.html>

Como el encuentro de Beckett y Buster Keaton en un hotel de Manhattan, que naufraga en un puñado de incómodos bolsones de silencio a la luz de un televisor y un partido de béisbol, el famoso *tête-à-tête* entre Eisenstein y Joyce en París en 1929 es un gran hito de la historia de las decepciones del siglo XX. De entrada todo promete: los dos genios se respetan, se admiran, se temen. Eisenstein lleva bajo la manga un proyecto demencial: filmar *el Ulises*. Joyce no sólo se lo aprueba: le confiesa que la idea ya se le había ocurrido, y que para llevarla a cabo sólo podía pensar en dos directores. Eisenstein era uno (el otro era su alter ego alemán, Walter Ruttmann, director de Berlín, sinfonía de una gran ciudad).

Muy pronto, sin embargo, las promesas no alcanzan o son redundantes. Hay admiración mutua, el lujo de dos megalomanías midiéndose en vivo y pocas palabras. Lo que se instala es la sensación, la evidencia de que entre Eisenstein y Joyce ya estaba todo dicho antes de que se vieran las caras. Todo estaba dicho, o por decir, en la relación de atracción mutua de sus obras y sus prácticas, lo que volvía el *rendez-vous* ocioso o frívolo. Esa es la hipótesis que desliza como al pasar el escritor Dietmar Dath en el último ensayo audiovisual de Alexander Kluge, **Noticias de la Antigüedad ideológica. Marx-Eisenstein-El capital**. El cine y la literatura, dice Dath, tenían mucho más que decirse que los propios Eisenstein y Joyce. Sobre todo, acota Kluge, teniendo en cuenta que entre *el Ulises* y *Octubre* —la película que Eisenstein acababa de terminar cuando se encuentra con Joyce en París— están nada menos que *El capital* de Marx y el Viernes Negro de 1929, emblema de la crisis más radical que haya conocido el sistema capitalista en toda su historia. Porque filmar *el Ulises* es sólo la idea oficial con que Eisenstein viaja a París. La idea clandestina —la

única que lo desafía luego de la epopeya de *Octubre*— es filmar *El capital* de Marx. El encuentro con Joyce le servirá para descubrir que son la misma idea.

A lo largo de los 570 minutos de **Noticias...**, un experimento único, a la altura de las *Historia(s) del cine* de Godard, Kluge refrenda la hipótesis de Dath y se aboca a frotar esas dos piedras mágicas —la literatura de Joyce, el cine de Eisenstein— con el ensimismamiento de un chamán y la saña de perro de presa de un agitador. No es que los chismes biográficos lo dejen frío. A Kluge, como al diablo —lo prueba la edición de Carla Imbrogno de las *120 historias del cine* de Kluge que aterriza en Buenos Aires junto con **Noticias...**, álbum de fábulas, testimonios y fait divers que no celebran la épica de la infancia del cine sin ensombrecerla con su alter ego siniestro: la guerra—, le interesan sobre todo los detalles: la ceguera de Joyce, que Eisenstein conciba su versión del *Ulises* en los diez minutos que dura un viaje en tranvía, las anfetaminas con que se atraganta mientras monta *Octubre*, que terminan enfermándolo. Pero el trance en el que goza de verdad, como sólo ciertos alemanes saben hacerlo —sin pudor, sin límites, movilizándolo y apostándolo todo— es esa combustión fenomenal que produce la fricción de dos materiales “suelos”, liberados de sus autores y arrojados a esas inmensas cámaras de ecos que son la Historia, la Política, el Arte, que se los disputarán, los desmembrarán, les harán decir todo lo que nunca dijeron, lo contrario de lo que dijeron, todo lo que aún tienen para decir.

Más que retomar el proyecto de Eisenstein, lo que Kluge retoma en **Noticias...** es el axioma de que para “llevar” *El capital* al cine es preciso pasar por *el Ulises* (antes aun que por la doctrina del marxismo). Es como si la novela de Joyce incluyera de algún modo el programa narrativo, el método formal, el arsenal de procedimientos que el texto de Marx reclamara para reaparecer, fantasma insistente, en el más allá de las imágenes y los sonidos. Eisenstein lo ve con toda claridad cuando da con la premisa de su “adaptación”: filmar *El capital* como si fuera *el Ulises*. Una historia que transcurre en un solo día, el monólogo interior de la mujer de un obrero, un film que proceda no por sucesión ni por causalidad sino por encadenamiento de asociaciones libres. Kluge, más “ensayista”, descarta esa Molly Bloom de overol y también la ley de las unidades de tiempo y lugar. Como hace Joyce

con *Homero* y *La odisea*, no narra *El capital*, no lo encarna ni lo dramatiza, no lo traduce —como lo hizo a menudo el realismo socialista— a la figuración de la épica. Se limita a declinarlo. Lo indexa en una serie de nociones clave (“mercancía”, “fetichismo”, “alienación”, “revolución”, “ideología”) que somete al examen de intelectuales como Peter Sloterdijk, Joseph Vogl, Oskar Negt, Boris Groys y Hans Magnus Enzensberger, verdadero *top five* de la heterodoxia de izquierda contemporánea; lo enfrenta con sus zonas de sombra, sus pliegues excéntricos, sus potencias poéticas; lo articula con sus fuentes, sus contemporáneos, su posteridad (en el campo de la teoría económica y política y la filosofía pero también en el arte, las costumbres, la vida cotidiana); lo “monta” en un pie de igualdad con los ecos que le devuelven el teatro o la ópera actuales; lo “lee” en el sentido más literal, inscribiendo pasajes enteros del texto en la pantalla con tipografías dadaístas, y en el mismo sentido lo “interpreta”, poniéndolo en boca de actores que lo recitan como si fuera una pieza teatral, vestidos como mujiks o como agentes de la Stasi.

Largos diálogos filosóficos, citas, reenactments, conversaciones telefónicas, conciertos, pequeñas películas animadas, collages, fotomontajes, dramatizaciones, lecturas en voz alta: la diversidad más desenfrenada de medios, formas, artificios y recursos de puesta en escena se moviliza en **Noticias...** alrededor de *El capital*, un texto que suena oscuro como una fórmula alquímica y brutal como un panfleto (pero nunca sagrado), punto de partida de una deriva capaz de tocar las costas más extremas, esos confines de la experiencia revolucionaria donde dormitan los parias de la tradición marxista (Karl Korsch, *maître à penser* de Brecht; Rosa Luxemburgo), donde hacen flamear sus banderas Nicolai Fedorov y los biocosmistas (que reclamaban la abolición de la propiedad privada del tiempo —es decir: la inmortalidad— y proponían resucitar a los muertos) y donde Bogdanov, interlocutor privilegiado de Lenin, sugería fundar bancos de intercambio de sangre para mesetizar generaciones de revolucionarios.

Eso es lo que **Noticias...** retoma del modelo del *Ulises*: esa especie de inclusividad ávida, generosa, hasta un poco psicótica (en la medida en que se abstiene de imponer jerarquías sobre aquello que incluye). La voluntad no tanto de hablar, de decir, de afirmar algo “propio” sobre *El*

capital de Marx (una ínfula que Kluge sólo se permite de a dos, cuando intercambia ideas con alguno de sus interlocutores), como de retirarse, hacer lugar, producir espacio y tiempo para que se hagan oír las voces de los otros. Más que un director, Kluge asume el papel de un anfitrión, alguien que organiza un espacio, da cartas y distribuye el juego y espera con paciencia que las fuerzas que ha movilizadas se rocen y den frutos. Verdadero arte del montaje, ese principio de hospitalidad está menos preocupado por producir textos que con textos —más que una película, de hecho,

Noticias... es una plataforma de encuentro, un espacio donde se dan cita películas, textos, obras, pensamientos de otros, de Luigi Nono a Tom Tykwer, y en ese sentido está más cerca del concepto de “programa” que de la obra cinematográfica individual— y atraviesa como un hilo de oro el gran linaje estético-político que el film de Kluge nunca deja de invocar: Eisenstein, desde luego, y los productivistas soviéticos, pero también Walter Benjamin y su *Libro de los pasajes*, Bertolt Brecht (que en 1945 versifica en la métrica de Homero el *Manifiesto del partido comunista*) o Jean-Luc Godard. Todos

marxistas, naturalmente. Pero marxistas chingados, mucho menos acuciados por la urgencia de entender a Marx, o de creer en él, que por hacerlo funcionar, inscribirlo en el mundo, confrontarlo con sus puntos ciegos, llevarlo hasta sus límites, sacarlo de quicio. Tratado así —es la bella espina que nos dejan clavada Kluge y sus **Noticias de la Antigüedad ideológica**— Marx y el marxismo dejan de ser joyas vintage y se convierten en lo que Foucault deseó alguna vez que fuera una teoría: una caja de herramientas poderosa, precisa, lírica.

Entrevista

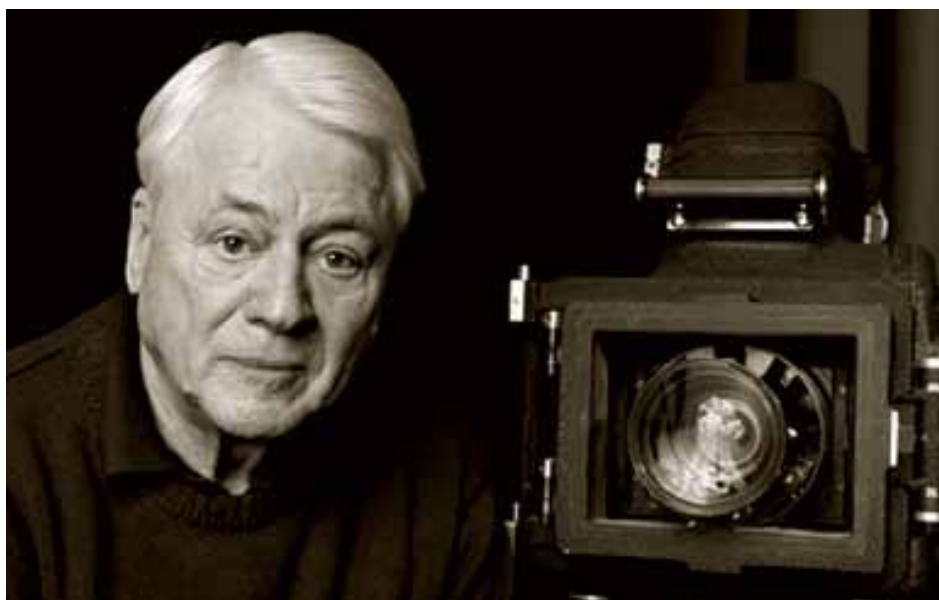
“La historia del cine viene a nosotros desde el futuro”

Entrevista completa a Alexander Kluge realizada por Carla Imbrogno especialmente para *120 Historias del cine* (Caja Negra Editora).

Llueve torrencialmente en la primavera de Munich. Alexander Kluge me citó en su casa y estudio personal un domingo a las ocho de la noche: el único momento de la semana en el que no está trabajando. Llevo conmigo una lista de preguntas arbitrarias y aleatorias. Timbres 1 ó 2. Me responde por el portero y abre desde arriba. Una de esas casas antiquísimas recicladas a nuevo, de techos imperecederos y con escaleras señoriales pero siempre de madera. Nada de mármoles a la vista. Subo el primer piso y giro a la izquierda. Esperándome sobre el tapete rojo del palier, la presencia ubicua de Alexander Kluge. Esta conversación con Alexander Kluge comienza donde terminan las *120 historias del cine*.

-Usted se define fundamentalmente como “autor”. El grupo de Oberhausen tomó el concepto del cine de autor de la *nouvelle vague* francesa, ¿no es cierto?

-Directamente.



-¿Y qué distingue la televisión de autor, a la que usted se dedicó después y se dedica hasta ahora, de aquel cine de entonces?

-El principio es el mismo. La televisión de autor y el cine de autor estuvieron emparentados desde el comienzo. Rossellini, por ejemplo, empezó su carrera como autor de cine y en determinado momento, cuando la promoción cinematográfica italiana se orientó a lo comercial, se exilió en la televisión. Fue entonces que hizo la gran película sobre Luis XIV; de ahí en adelante no hizo más que películas para la televisión. Lo mismo se ve en muchos otros realizadores -autores, como Edgar Reitz, que filmó la miniserie *Heimat* no precisamente para las salas de cine. Si por mí fuera, yo habría trabajado siempre únicamente para el cine —de hecho lo que hago es cine

y soy un patriota de la historia del cine, no de la televisión— pero debo aceptar que a partir de cierto momento la televisión se convirtió en el medio dominante. Y si quiero ser independiente, debo defender esa causa, la independencia, en el seno de la TV hasta las últimas consecuencias. Eso fue lo que hicimos y la prueba es que tenemos en la TV el mismo estatus que teníamos como realizadores-autores. Algunos de nosotros lo hemos conseguido asociándonos con otros medios como Spiegel TV, la BBC, el *Neue Zürcher Zeitung* o el *Süddeutsche Zeitung*... Para ejemplificar: el principio de autor es el de un artesano y se distingue de lo que se llama el “cine de confección”, que es lo que hace un sastre y en el que lo dominante es la distribución. Así como existe el capitalismo de producción y el financiero, uno puede

elegir quedarse del lado de la producción y ser independiente, como Ásterix, el galo, u optar por la política de Julio César y estar del lado de la confección. Pero no me malentienda, no es que yo esté en contra de la confección sino que no es lo que hago. Soy hijo de un médico, y un médico no es empleado de la industria farmacéutica. Un médico permanece independiente.

-Esa búsqueda de un lugar independiente dentro de un medio dominante como la TV, ¿cómo se relaciona con la noción de esfera pública como usted la concibe?

-Con Oskar Negt escribimos un libro que llamamos *Esfera pública y experiencia*, en línea con Historia y crítica de la opinión pública de Jürgen Habermas. La experiencia es lo que se consume en la intimidad, por ejemplo en el seno de las familias, en las relaciones amorosas o en el trabajo. Son espacios no públicos. Las fábricas son espacios no públicos, la familia es un espacio no público. Ahora bien, esas experiencias personales sólo adquieren seguridad en sí mismas en la medida en que se las intercambia en la esfera pública, en la medida en que se vuelven parte de la vida pública. El amor es algo íntimo que puede adquirir seguridad en sí mismo o padecer un complejo de inferioridad según cómo se lo discuta públicamente. Si la corona francesa expone en público a sus amantes como un gesto político, así como Enrique IV exhibe orgulloso a Gabrielle D'Estrées, y la nación entera se enorgullece de que sus reyes tengan una esposa legítima y al lado una bella amante, la seguridad en uno mismo en materia de cuestiones amorosas se define de modo muy diferente que entre los puritanos.

-Usted aboga por que los hombres tengan una mayor seguridad en sí mismos...

-Autonomía. Creo que en los aspectos más fundamentales todos los hombres se comportan de forma autónoma siempre que pueden, es decir, siempre que encuentran un hueco en la opresión. En las artes en particular, la autonomía es especialmente importante. El cardenal de Salzburgo tenía un gusto musical completamente diferente del de Mozart, desdeñaba su música, pero no por eso Mozart comenzó a componer de otro modo. La autonomía es eso. Godard nunca va a ser obediente. Incluso habiendo hecho películas publicitarias, sigue siendo autónomo. Eso es el cine

de autor. Otro ejemplo es Truffaut.

-¿Usted apela a una actitud autónoma también por parte del espectador?

- Sí. Pero yo no necesito apelar a nada. Los espectadores son autónomos por sí mismos. A veces uno se hace una idea equivocada de esto. Tomemos por ejemplo la muerte de Lady Di. La mayoría de los directores de los canales de TV en mi país coincidían en que la noticia era materia de la prensa sensacionalista: "Informamos al respecto, pero no es importante". Sin embargo las personas comenzaron a identificarse con la princesa. La muerte en el túnel era importante para ellos, los sacudió. Entonces insistieron y el medio tuvo que ceder. En realidad eran los medios los que estaban al revés. Los espectadores son el medio, lo que ellos no se pueden imaginar tampoco existe en el medio. En este sentido, honrar el rating es hacer una lectura tergiversada de esa realidad. Es a los espectadores a los que hay que honrar. Los espectadores son mucho más resistentes de lo que uno cree.

-¿Resistentes?

-Por ejemplo, una vez hice una emisión bastante arriesgada con Peter Sloterdijk sobre "La larga marcha de la ira de Dios", noventa minutos de corrido, sin pausa, en la televisión privada; y hace poco realicé otra similar con Peter Weibel sobre el método de la transcripción en la Modernidad. No parece sencillo, pero lo es: se refiere a que no existe una vanguardia aislada que avanza sola por la delantera, aniquilando los pasados como una podadora, sino que si tomamos cualquier punto de cualquier texto ya existente, sea Ovidio, Montaigne o un vanguardista, Proust, Joyce, el que se le ocurra, podremos continuar escribiendo a partir de ese punto. Al igual que el monje de la Edad Media que al transcribir un texto introduce pequeñas modificaciones. Esa es la evolución hacia la Modernidad y así está organizado nuestro ADN. A través de pequeñas transcripciones que implican pequeñas modificaciones continúa la escritura de la vida y se actualiza. Lo mismo sucede en el arte, dice Weibel, y desarrolla la idea durante noventa minutos de un tirón. Y tuvimos muchísimo rating, uno de cada cinco espectadores miró el programa.

-En esas dos emisiones, como en muchí-

simas otras, usted mismo asume el rol de entrevistador.

- Sí. Pero a mí no se me ve en la entrevista. Yo hago las preguntas, opero como un apuntador. Mi tarea es hacer que surja una situación distendida, que mi interlocutor se sienta libre y cómodo, y que hable. Pero si veo que se siente demasiado cómodo, digamos, que de alguna manera "duerme" o ya no está diciendo algo que me sorprenda, lo detengo. Soy un testigo de su discurso, que acompaño con estímulos, incentivos. Mantener atento a un espectador noventa minutos con un tema filosófico me parece una de las formas del arte. Es la retórica que ya manejaban los sofistas en Grecia.

-¿Una película es una obra de arte?

- Depende. Desde luego que las películas pueden ser obras de arte pero yo no tomaría el concepto de obra de arte en forma aislada. Porque en rigor de verdad es un concepto antiacadémico. Se encuentra del lado del espectador. Los espectadores son los verdaderos artistas en la medida que reproducen la película. En ese sentido, la película opera como un espejo, a veces como una fuerza gravitatoria o, por qué no, como un imán. Pero las virtudes de hierro están en la cabeza de las personas. Sloterdijk, antes Habermas.

-Todos se formaron en la órbita de la Escuela de Frankfurt al igual que usted y todos tomaron rumbos muy diferentes. ¿Qué influencias conserva de la tradición crítica de Horkheimer y Adorno?

-Digámoslo así: llegué al Instituto de Investigación Social de Frankfurt en calidad de jurista. Cursé algunos seminarios con Adorno pero no estudié allí. Soy abogado. Entré como síndico – así se llama al asesor legal, al abogado de la casa – y trabé amistad con Adorno y Horkheimer. Desde luego que soy seguidor de la teoría crítica, y todo lo que hago, mis películas, mis libros, están marcados por ella. Pero no vaya a pensar que ellos en Frankfurt apostaban demasiado por la literatura. Para ellos la literatura era más bien un portero, el ama de llaves o el jardinero. Dentro de la teoría crítica yo tengo el estatus de un ayudante de jardinería, pero al menos lo conservé a lo largo de los años. Le cuento algo, en mi último libro, *El laberinto de la fuerza amorosa*, dedico ocho relatos a Niklas Luhmann.

El último narra lo siguiente: en el semestre de invierno de 1968-1969, en medio de la revuelta estudiantil en Frankfurt, Luhmann da en la cátedra de Adorno un seminario sobre el amor como pasión. Afuera, la protesta estudiantil; a su lado Adorno, la única vez que ve en persona a Luhmann, pero Adorno no está muy atento porque está preocupado: teme que su amante lo vaya a dejar justo ahora, en medio del conflicto con los estudiantes. Los estudiantes toman el Instituto de Investigación Social, Adorno hace llamar a la policía. En él, un laberinto de fuerzas afectivas que lo tirotean de todos lados. Y esta historia, por ejemplo, yo me puedo permitir contarla porque no tengo un alto estatus en la teoría crítica, pero sí una gran perseverancia. De Habermas soy amigo. Habermas no continuó la teoría crítica directamente sino que construyó en un terreno paralelo, construyó una casa nueva.

-Propia...

-Una casa propia, sí, una línea afilada. Y Sloterdijk también hizo algo completamente diferente, siguió una línea narrativa. Sloterdijk es un gran narrador, un cínico, como él mismo dice; es como un viejo cantor celta, y cuando él canta lo que importa no es la lógica sino la consistencia, el contexto, lo esférico. Se vale de la narrativa para resumir muchas ideas. Eso es ajeno a Habermas que no es artista ni amigo del arte. Y volviendo a la teoría crítica: la teoría crítica supone, entre otras cosas, que la matemática es aquello que nos une con el cosmos y lo extraterrestre aun cuando en el lenguaje cotidiano no la empleamos. La matemática nos incumbe enormemente, desde la crisis financiera hasta los avances tecnológicos. En fin, una nueva ilustración debería encargarse de reunir todos estos elementos -Sloterdijk, Habermas, alguien que continúe los textos de Adorno después de su muerte, Horkheimer...- porque de haber trabajado juntos se habría producido un cambio en la filosofía, en la praxis, etc.; ellos se habrían complementado de manera excelente. Y ese es mi rol precisamente: como jurista fomentar estas cooperaciones y como poeta, narrarlas.

-La forma en que usted acumula desquiciadamente imágenes literarias o filmicas, y trabaja asociativamente con ellas, me recuerda en algún sentido a lo que hace Aby Warburg en su inconcluso Atlas Mnemosy-

ne, esa fantástica colección de imágenes con las que buscaba apelar al inconsciente colectivo, al imaginario cultural del espectador y así explicar desde un punto de vista antropológico su teoría del trasvase histórico de la cultura. A la vez, buscaba en las imágenes de la historia respuestas a las preguntas de su tiempo. ¿Diría que a través del montaje usted hace lo mismo?

-Claro. Pero hay que explicar de qué se trata el montaje. Pensemos en una imagen, supongamos "Mnemosyne", y luego en otra, un cuadro, "Melancolía". En el medio, dado que es imposible unir las imágenes, queda un espacio hueco y en ese hueco surge una tercera imagen invisible, que es lo real. Yo creo fehacientemente en imágenes invisibles. Aby Warburg no opinaría lo contrario, y Godard, si me escuchara, me alabaría, diría "¡eso es el montaje!". El montaje no tiene nada que ver con la unión, con la fusión de imágenes. Porque las imágenes son autónomas como las mónadas de Leibniz. Entre ellas existen abismos: hacia arriba y hacia abajo, hacia los costados, se ven horizontes. La bondad de un medio público reside en que los espectadores rellenen esos espacios huecos y realicen el montaje. Cuanto mayor es el contraste entre las imágenes, más fácilmente surge el tercer elemento: la epifanía. Más de una vez me sucedió, durante las charlas posteriores a las proyecciones, que se nombraran imágenes que no aparecían en la película. Las personas me cuentan algo que no está en la película, pero no puedo decir que sea falso, sino que ha sido evocado por el film.

-¿Usted es un apoloquista de la fantasía?

-Sí. Pero habría que aclarar de qué clase de fantasía. Yo no soy un apoloquista de la fantasía del Marqués de Sade, por ejemplo, porque me resulta muy costosa, excesiva. Entiendo que exista pero es tan costosa como el crimen. Y por la misma razón yo tampoco sería un criminal.

-Algunos críticos dicen que sus películas son difíciles de "seguir", ¿acaso están pensadas para ser seguidas?

- Absolutamente. Y cualquiera las puede seguir. Mire, en la edad temprana de la historia del cine, desde Muybridge hasta Griffith, encontramos imágenes reales. Dado que en el cine mudo el argumento avanza gracias a los intertítulos, la ima-

gen se puede emancipar, puede jugar libremente, como Dr. Mabuse, el jugador de Fritz Lang, que tiene imágenes libres y un argumento riguroso que va siendo comunicado en forma de intertítulos porque las imágenes por sí solas no se entenderían. Sergei Eisenstein hace algo parecido. Y a eso se le llama libertad. Con el cine sonoro llega la dramaturgia teatral e imprime sobre las imágenes filmicas el naturalismo del teatro, como ladrillos sobre las alas de una libélula. El animal no va a poder moverse con fuerza. Y así en la tradición de Hollywood y de la UFA nace un tipo de películas que funciona como lenguaje: una pareja entra en una sala y eso significa que tienen una relación amorosa, aunque la imagen no lo diga. Si se lo mostráramos a un extraterrestre no lo entendería. Y ese quid pro quo dado por el hecho de construir una realidad supletoria, representativa, es típico del cine de confección. No vaya a creer que desprecio las películas norteamericanas, las hay muy buenas. Pero es el tipo de películas en las que surge una especie de lenguaje simbólico, supletorio que no es auténtico. Lo contrario hacen Lars von Trier, Haneke, Godard. Y yo estoy de su lado.

- ¿Cuál es su relación con Godard?

- Cuando yo era muy joven y todavía hacía sólo cortometrajes, lo veía pasar en Cannes y era mi Dios. Yo quería hacer películas como Sin aliento. Y cuántas veces, nosotros los realizadores alemanes replicamos lo que los franceses habían anticipado, pero con la diferencia de que los alemanes lo hicimos por más tiempo, veinte años seguidos. La nouvelle vague francesa tuvo su oportunidad por apenas seis años. Mi vínculo personal con Godard ha sido siempre el mismo: lo admiro, me encantaría hacer algún trabajo en colaboración con él, pero es un hombre esquivo, no trabaja en cooperación con otros y por eso todavía no se ha dado la oportunidad. Volviendo a la cooperación: cuando filmamos las películas colectivas Alemania en otoño, El candidato o La guerra y la paz nuestra concepción del cine de autor era la siguiente: "ya que es tan difícil lograr establecer películas de autor, entonces no tienen que ponerse todos los autores a hacer películas de noventa minutos sino que tienen que hacer de a cinco una sola película". De la misma manera que a un periódico no lo escribe una sola persona. Y esa idea tuvo mucho éxito; atrajo mucho público y aplacó un

poco la monomanía: cada autor como un Robinson Crusoe, reconociéndose sólo a sí mismo. Frente a esto la ventaja del cine colectivo es que reúne a dieciséis personas que cooperan. Mi ideal, sin embargo, es en realidad la síntesis de autoría y cooperación, es decir, la unión de independencias. Y lo he logrado, pero justamente sólo bajo la forma del fragmento.

- En 120 historias del cine usted cuenta que Godard pasó toda una tarde escuchando descripciones de Fritz Lang –que ya no podía filmar mucho por su ceguera– y que a lo largo de esa tarde Godard tuvo el deseo o la intención de rodar esas imágenes narradas ciegamente pero que finalmente no lo hizo...

- Exacto, y eso me llena de tristeza. De ahí la conclusión: lo no filmado critica lo filmado. Me duele. Haría una marcha fúnebre à la Chopin por las películas que no han sido filmadas. Porque la historia del cine se compone de las películas que fueron dejadas de lado y de las que se hicieron. Así como se erigen monumentos a soldados desconocidos, yo levantaría monumentos a las películas desconocidas, jamás filmadas.

- Sobre esta última historia usted también hizo una película. Sus relatos parecen a veces una forma de complementar, de saldar cuentas. ¿Qué surge primero, la película o el relato?

- Es indistinto, a veces la película, a veces el relato.

- ¿Qué se puede alcanzar por medio de la literatura que no se puede alcanzar a través de una película?

- En la literatura las palabras son muy precisas y en media página se puede narrar algo para lo que se necesitarían siete horas de película. A la inversa, hay instantáneas en el cine que resulta imposible describir con palabras. Tales instantes cristalizados son la gran virtud del cine. No es que haya que filmar noventa minutos de instantes cristalizados, pero si una película incluye doce de esos instantes en los que la cámara realmente logra cristalizar algo nuevo, algo que nos sorprenda, ésa será una buena película. Ahora bien, el cine es en general más complicado que la literatura porque se requiere mucho despliegue para lograr describir algo visual-

mente... Le doy un ejemplo: usted conoce la palabra “laconismo”; pues bien, Tácito es lacónico, habla con pocas oraciones, sin siquiera atender mucho a la gramática, y eso es literatura, lo contrario del discurso de Cicerón. A veces el laconismo puede incluso quebrar el lenguaje, maltratarlo. Pero esto se puede hacer porque el lenguaje es robusto, diverso y preciso. Por otro lado, una película tiene la habilidad de encontrar cosas que ninguna palabra puede expresar, y de crear imágenes invisibles, terceras imágenes, la epifanía de la que hablaba. Esa es una habilidad del cine. Eventualmente esto también se puede hacer en la literatura pero se requiere de muy buenos lectores. Yo podría mostrarle algún fragmento de ese tipo, pero de ahí a que alguien lo descifre...

- ¿Como autor de cine puede prever esos momentos invisibles?

- No, no. Pero puedo percibirlos y hacerles lugar... De cualquier forma, hoy además existe Internet, que ofrece otros recursos. Se pueden transformar en imágenes contextos de música, lenguaje, relatos. Claro que la impresión que esto causa, la huella, no es tan profunda como en el cine ni tan intensa como cuando se lee un libro. Pero sí se pueden crear constelaciones, contextos, redes. En este sentido el modelo es Aracné, como lo cuenta Ovidio en sus Metamorfosis... Esa araña con su red es un indicio de que debemos tomar Internet en forma literal: está hecha para crear redes, redes que son más ricas que la literatura por sí sola. Ya lo dice Balzac en el prólogo de La comedia humana cuando sostiene que Walter Scott no había pensado en unir sus composiciones una con otra para coordinar una historia completa de la cual cada capítulo habría sido una novela y cada novela una época. La red puede hacerlo, puede lidiar con el exceso de información y contexto. No obstante, es importante hacer ediciones en DVD que acompañen a la red, que permitan publicar películas de diez, veinte horas, para crear constelaciones, ir más allá de películas aisladas. Este sería un nuevo desafío para la cooperación. Vea, la historia del cine es una historia de los grandes tiempos que avanza como una sucesión de oleajes. Durante toda una década no ocurre nada hasta que aparece Rosellini, luego nada por años y aparece el western italiano, etc. Todas esas películas de los diferentes períodos están de alguna manera en red, en

forma inconsciente.

- ¿En la cabeza del espectador?

- No, están objetivamente en red. Que los espectadores lo descifren depende de si consiguen ver estas películas al mismo tiempo. Un extraterrestre podría hacerlo, lo notaría, por así decirlo. Otro extraterrestre. Sí. Lo vería desde arriba. Los espectadores no pueden ver todas las películas al mismo tiempo en un mismo cine. Ahora bien, el Goethe-Institut favorece esto que propongo: arma programas y así uno puede advertir las redes. Como una partitura. De hecho, lo mismo ocurre con la historia de la ópera... Toda la historia de la ópera es una sola partitura que refleja la historia de la evolución burguesa. Uno no lo advierte fácilmente porque no puede ver todas las óperas al mismo tiempo, pero en el fondo se trata de un gran organismo.

- Lo mismo con la literatura.

- Absolutamente. Por eso me la paso hablando de Ovidio. Pero observe... en definitiva se trata siempre de todo lo que podemos hacer con nuestros sentidos, ahí está contenida una autonomía. Y si amamos la música probablemente amemos las palabras, si amamos las palabras amamos la filosofía, si amamos la filosofía amamos la praxis. Y a la praxis corresponde la vida. Nuestra piel no es menos importante que nuestros pensamientos. La técnica dodecafónica no rige sólo para la música sino en general, esto es, que todas las notas tengan igualdad de derechos.

- ¿Cuándo se dio cuenta de esto?

- Eso no lo sé... (ríe). Bueno, eso es teoría crítica. En realidad no es que me haya “dado cuenta” sino que las ideas nacen entre personas. Cuando converso seriamente con Oskar Negt, de pronto flota en el ambiente una idea que ha surgido entre nosotros. La relación con un otro nos permite tomar conciencia de algo que quizás ya conocemos... Sí. Como dice Marx: todo es a la vez subjetivo y objetivo. Quisiera saber qué significa para usted hacer diferencias, diferenciar. Tomemos la más sencilla de las formas. Somos homeotermos, animales de sangre caliente. Esa característica de que nuestra temperatura normal sea de 37 grados hace que la diferencia entre caliente y frío sea muy importante. A partir de ahí, lo que se

le ocurra. Las diferencias son algo preciso y la capacidad de diferenciación en sentido amplio significa discernir si algo nos incumbe o no nos incumbe. Podemos establecer así un sinnúmero de diferencias, es el terreno en el que se expresa la sensación: el sentimiento. Y el sentimiento es preciso, ¿o no? Yo estoy en contra del sentimentalismo, de los sentimientos novelescos, de promover nubes de sentimientos, pero a la vez uno no puede evitar que siempre haya un resto de indeterminación en el sentimiento y que lo invada a uno nebulosamente. Me gusta, por ejemplo, cómo los franceses entienden el sentimiento: "sentiment", eso es muy preciso.

-En castellano tenemos "sentimiento"...

-¿Sentimiento? Y eso es exacto, no es mero delirio, ¿o sí?

-No.

-Porque si queremos o no tocar una piel, es algo que podemos diferenciar precisamente. Si nos da alergia, es porque no fue algo agradable... [Silencio]

- Pregunte, pregunte que tengo tiempo...

- ¿Usted intenta reconstruir la historia del cine a través de sus relatos?

- Sí... o mejor dicho: yo creo que la historia del cine es algo que aconteció todo el tiempo y nunca dejó de acontecer. Más aún, sostengo que viene a nosotros desde el futuro. Porque la historia del cine es algo que los hombres hacen en sus mentes desde la Edad de Piedra. Lo que sucedió es que de repente se la pudo proyectar con ayuda de la cámara y los proyectores. Pero no es cierto que eso que de repente se empieza a proyectar sean los verdaderos deseos de los hombres. Haga una encuesta sobre cine porno, verá que nadie lo quiere ver. Porque jamás lo harían así. Es terriblemente agotador eso de estar permanentemente activo, sin un solo momento de calma. No tiene nada que ver con la necesidad de las personas. En todo caso, podemos hablar de "reconstrucción" en este sentido: yo creo en la historia del cine y en que hacer cine es algo mucho menos complicado que la industria cinematográfica comercial. Nosotros podríamos ahora -nosotros dos- poner aquí una cámara, rodar una película de cuatro horas e incluso subirla a YouTube. Y eso probablemente sería parte de la historia del cine;

eso sí, necesitamos suerte, no podemos planificarlo. Y si hiciéramos algo así más a menudo, con más aportes, podríamos recoger más y más de la historia del cine. Le doy otro ejemplo: en 1932 Horváth se propuso hacer un gran espectáculo de revista que llamó *El almacén de la felicidad* y para el cual quería reunir toda la utilería, todos los decorados utilizados hasta el momento y dispersos en depósitos. Pero como era carísimo jamás se realizó. A partir de ese hecho y bajo el mismo eslogan yo escribí un relato y rodé unos doce cortometrajes para el festival de Salzburgo. A lo que me refiero es que la historia del cine vuelve una y otra vez; la forma que adopte el ave Fénix, sin embargo, puede ser muy diversa. Quizás debamos aceptar que en el futuro la historia del cine continúe en la forma de tres minutos, o bien que sólo sea posible en forma de diez horas. Quién sabe, incluso, como película de noventa minutos.

Entrevista a Alexander Kluge

Entrevista realizada por Stefan Grissemann. Publicada el 22 de octubre de 2008

© Todos los derechos reservados. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt.

Se agradece la gentil autorización de "Frankfurter Allgemeine Archiv".

Karl Marx es el poeta de nuestra crisis ¿Acaso queda títere con cabeza? Dos hombres de fama mundial planean una revolución: a pesar de tener ambos la visión dañada, se encuentran en noviembre de 1929 en París para dar nueva forma al cine de la época. Uno se llama James Joyce y en su novela *Ulises* (1922) se había entregado a los remolinos de la conciencia; el otro, un joven cineasta soviético llamado Sergei Mikhailovich Eisenstein, había contrapuesto impetuosamente imágenes contradictorias entre sí, ampliando la narración cinematográfica al incorporar el elemento de la asociación en su película revolucionaria *El acorazado Potemkin* (1925).

En París, Eisenstein presenta un osado proyecto a un Joyce casi ciego: pretende cruzar los últimos límites y filmar algo imposible de filmar; por un lado el propio *Ulises* de Joyce, por el otro, la obra principal del filósofo Karl Marx, que en 1867 había formulado su *Crítica de la economía política* bajo el título *El Capital*. A fines de 1927, bajo la influencia de una sobredosis de estimulantes y afectado por una "ceguera histórica" contraída mientras trabajaba en su película revolucionaria *Octubre*, había esbozado su visión de traducir a Marx al formato cinematográfico.

La adaptación de Marx jamás se realizó, ni en Hollywood, ni en Francia, ni en la Unión Soviética de Stalin; la versión fílmica de *El Capital* de Eisenstein existió sólo en su cabeza y en sus diarios. En breve se presentará una reconstrucción libre, de casi diez horas de duración, del emprendimiento *El Capital*. Con el título **Noticias de la Antigüedad ideológica** aparecerá a mediados de noviembre el trabajo de Kluge en DVD

en una edición de Suhrkamp. En su película sobre Marx, Eisenstein quería mostrar "miles de pequeños detalles".

Kluge permanece fiel a esta idea, entre otras razones porque se corresponde perfectamente con su propio modo de trabajo: **Noticias de la Antigüedad ideológica** dispara una marea casi inabarcable de materiales, asociaciones y digresiones, mezcla recortes de películas, extractos e imágenes de textos con breves escenas actuadas y largas entrevistas (entre otros con los escritores Hans Magnus Enzensberger y Dietmar Dath, la actriz Sophie Rois y el filósofo Peter Sloterdijk); de esta manera Kluge pone en escena una suerte de obra de pasajes acerca de las conexiones entre la historia del cine, el movimiento obrero y la crítica al capitalismo, sin perder nunca la mirada sobre lo concreto y la sensibilidad para el detalle necesario. Puede que la revolución esté muerta: como idea cinematográfica sigue siendo seductora. A continuación una entrevista con el cineasta.

Sr. Kluge, fue un proyecto monumental: una película sobre la idea de Eisenstein de adaptar El Capital de Karl Marx para cine. ¿Qué pretendía usted? ¿Una colección de infinitas notas al pie y excursos sobre el tema? ¿Simular una reconstrucción de la adaptación cinematográfica de Marx por parte de Eisenstein?

Ambas cosas. En el marco de la Feria del Libro de Frankfurt, en 2007, la directora de la editorial Suhrkamp, la Sra. Unseld-Berkéwicz, tuvo la idea de trabajar sobre el proyecto de Eisenstein e incorporarlo en la nueva edición en DVD de Suhrkamp. Además, yo había rodado una película sobre este tema junto a Oskar Negt. Nos interesaba preguntarnos qué habría hecho con el material Dziga Vertov, que era mejor documentalista, si hubiera trabajado junto a Eisenstein.

¿Pero esto nunca se consideró, o...?

En realidad, no, pero hubiera sido la solución correcta para la historia del cine. Cuando nosotros, quiero decir Fassbinder, Schlöndorff, yo y muchos otros, filmamos en 1977 *Alemania en Otoño*, se juntaron y colaboraron muchos temperamentos diferentes. Siempre es un momento de gloria cuando se mezclan los tempera-

mentos. Me atrajo la idea de que este osado proyecto de filmar *El Capital* representa una fuerte crítica al arte cinematográfico justamente porque no había manera de realizarlo. ¿Acaso el arte cinematográfico es demasiado perezoso y conservador como para desarrollar imágenes asociativas a partir de textos económicos que describen la realidad?

Yo creo que Eisenstein sufría por el tipo de texto, el discurso marxista. Él volvía una y otra vez a los pocos pasajes que hablan de transformaciones, de imágenes: al llamado "fetichismo de la mercancía" o a la extraña transformación de fuerzas humanas en objetos, las mercancías. Los trabajadores invierten lo mejor que poseen, su vida, en la producción. Por eso, los objetos producidos por ellos son –en términos de Peter Sloterdijk– "hombres encantados", de la misma manera que los siete cuervos del cuento de los hermanos Grimm son encantados; y por eso es posible retrotraerlos al estado originario. Esto fascinó a Eisenstein ya que volvió una y otra vez a este tema en sus apuntes para la adaptación fílmica de *El Capital*. Esto, a decir verdad, constituye un gran guión en sí mismo.

Su película, en la que se habla mucho del Viernes Negro de 1929, está cobrando gran actualidad con la actual crisis económica mundial...

Esto es una exhortación a volver a leer a Marx con precisión. Bert Brecht transformó en su momento el *Manifiesto Comunista* en hexámetros: tres cuartas partes es un himno a la liberación de las fuerzas a través del capital. Toda la apatía medieval se pone en movimiento, todo se vuelve creativo, incluida la "destrucción creativa". Queda un problema: luego de producir la riqueza, el capital no puede tomarla bajo su custodia, no la puede transmitir ni puede pagar los costos del emprendimiento que esto significó.

De la misma manera que Brecht tradujo el escrito fundamental del comunismo a la métrica clásica, usted trabaja, impulsado por las ideas de Eisenstein, en la poetización de lo político.

No exactamente en la poetización. La realidad misma es poética, al cineasta le alcanza con documentarla. Pero, para tratar

algo tan complicado como nuestro planeta y su economía, es necesario emplear paralelamente todas las formas de expresión posibles. Quiero decir que se necesitan, tal como ocurre en mi película, la ópera de Luigi Nono como también el teléfono, internet y el cortometraje, que responden a la impaciencia humana, la escena documental y la de ficción.

En su película, Durs Grünbein no calla el peligro que reside en la estetización de lo político: se vuelve clásico y se distancia de la realidad.

A esto nos oponemos enérgicamente ambos, Grünbein y yo. El sentimentalismo siempre es el camino equivocado. Pero en Marx tenemos a un boy-scout que nos puede guiar a través de un mundo altamente complejo y llevarnos de vuelta a la Antigüedad.

Entonces su mirada se dirige hacia adelante al pasado.

Marx tiene esta fuerza de empuje. Nació en 1818, cinco años después de Richard Wagner: en una época en la que había esclavitud y trabajo infantil. Todo esto fue eliminado y se conquistó la jornada laboral de ocho horas. En 1942 Marx hubiera cumplido 124 años. Ese mismo año ocurrió Auschwitz. Si yo tuviera que elegir entre el trabajo infantil, la esclavitud y Auschwitz no elegiría el progreso. Existe también el progreso del mal. No se va automáticamente hacia el Iluminismo.

Sus Noticias de la antigüedad ideológica nos llegan en el momento oportuno como análisis de los efectos destructivos del dinero. ¿Considera usted también a su trabajo como una posibilidad de acercarse desde el arte al drama financiero que se produce frente a nuestros ojos?

Se trata de responder a esta crisis no solamente desde el arte, sino sobre todo desde la literatura. Pero parte de mi programa filmico hace referencia directa al Viernes Negro de 1929.

En aquel entonces quedó a la vista que el capitalismo parece volverse "narrativo" recién en el momento de su caída. ¿Esto aún tiene validez? ¿Le interesa la crisis como narración?

Esto se ve claramente en mis películas *Adiós a la era industrial* y *El capital se rebate a sí mismo*, dos partes de **Noticias de la antigüedad ideológica**. Ambos episodios se ocupan de la crisis económica mundial desde el cine. También los aportes de Hans Magnus Enzensberger se refieren directamente a 1929, el año de su nacimiento, y al dramatismo de la crisis de 1929. Actualmente parece repetirse este dramatismo. Dicho sea de paso, el año de su muerte Heiner Müller tenía el plan de escribir un drama sobre el "management postheroico". ¡bamos a trabajar juntos en eso.

Los relatos conocidos en torno del proyecto El Capital de Eisenstein son fantásticos: el cineasta se encuentra en París con el enceguecido James Joyce para comentar dos proyectos descabellados: la filmación del Ulises de Joyce y de El Capital. Dos años antes Eisenstein también había tenido graves trastornos visuales.

Efectivamente. Eisenstein había sufrido una ceguera temporal; mientras trabajaba en su película revolucionaria *Octubre* perdió la vista por nerviosismo. No soportaba la idea de tener que reducir las 29 horas de filmación, que eran muy importantes para él, a dos horas. Eisenstein tenía una ceguera psíquica mientras que el otro, James Joyce, había enceguecido físicamente. Como ya no puede leer en voz alta, Joyce pone un disco con la lectura del *Ulises*. Y ambos tramaron una "dramaturgia esférica", un cine sin narración lineal. Las cosas deben girar unas alrededor de las otras, tal como lo hace un sistema planetario, en todas las direcciones. Esto es épica: ya el Talmud babilónico había sido escrito de esta manera.

Es una paradoja: dos hombres con la visión reducida discuten en torno a las visiones más osadas.

Esta situación ya la vivió Homero. Cuanto menos veía, más tenía para contar.

Usted escribe: "Lo que no ha sido filmado critica a lo filmado". ¿Considera que las películas que jamás fueron rodadas son las más significativas?

Exactamente. La historia del cine sigue siendo un desafío; es un Fénix, y sigue sin cumplirse. Alrededor de 1929 cu-

ando Eisenstein quiso realizar su versión de Marx, en el umbral del cine sonoro, el viejo cine muere por primera vez por motivos comerciales para volver a surgir en otra parte. Hoy es lo mismo: el cine esta muriéndose en los cines y vuelve a surgir en Internet.

¿El proyecto de Eisenstein de filmar El Capital no estaba condenado al fracaso de antemano? Nunca se correspondió con el realismo socialista de Stalin.

No, la concepción del arte que tenía Stalin era ciertamente una condena a muerte. Pero un hombre apasionado como Eisenstein cree hasta el último instante en poder realizar este trabajo. En lugar de su variante de *El Capital* terminó filmando una película publicitaria para un producto lácteo de Nestlé.

Según sus palabras se necesita "una pizca de imprudencia" para poder encarar un emprendimiento como El Capital. ¿No está usted aún subestimándolo?

Cuando un grupo lee un texto de Marx con mucha solemnidad, lo mata. Recién con una pizca de travesura, gana libertad de movimiento; de esto da cuenta [el humorista] Helge Schneider. Marx es un material para llevarse al recreo, no para la hora de clase.

En sus apuntes Eisenstein anuncia una película que se creará "de acuerdo al libreto de Karl Marx". ¿A esto se refiere usted cuando habla de travesura?

Libreto –es decir, un guión artístico, un guión de ópera– es el término adecuado. Para Eisenstein Marx es un artista. El propio Marx habla de su obra como una "construcción artística", es decir una obra de arte. Debo confesar que Marx me parece muy interesante como poeta. Como economista me interesa menos. Es fascinante la manera de Marx de describir la historia contemporánea: como el capitalismo penetra al hombre y le genera una segunda vida espiritual, un segundo interior, una segunda subjetividad. Nosotros, los cineastas o escritores, somos en el fondo rastreadores de huellas y cartógrafos encargados de describir las geografías en el interior del hombre.

Cuando, en su película, Helge Schneider interpreta al dinamitero Willi, quien con

su casco militar relata muy seriamente su trabajo durante la Primera Guerra Mundial, hay una idea detrás que nos retrotrae a la Antigüedad. El humor es un área de la filosofía.

Era parte de la polis en la Antigüedad. La comedia es la forma comunicativa de la amargura. Hablar de la locura seriamente, como párroco en navidad, no permite comprenderla. En ese caso se necesita al "fumador Willi" Helge Schneider, que puede contar su historia secamente y sin sentimentalismos. De este modo puedo olvidar por un momento la diferencia entre la seriedad y el juego. "El juego infantil es algo serio", dice Sigmund Freud.

Llaman la atención las formas de sus puestas en escena. Entrevistas y escenas ficticias parecen a menudo estilizadas para el escenario, un diálogo tiene lugar en voz baja.

En primer lugar son métodos que fueron empleados también por Eisenstein. Cuando se quiere expresar algo, hay que cambiar permanentemente la expresión. En la medida que uno somete a un convencionalismo lo que tiene para decir, termina enterrándolo. Pero cuando se dice lo mismo en voz baja, el espectador presta atención porque es algo fuera de lo habitual en la televisión. Otro ejemplo: Cuando se presentan los textos serios de Karl Marx con música de fondo de Vincenzo Bellini, cobran una calidez, un clima que los vuelve transparentes.

¿Libres de sentimentalismos?

Absolutamente. No hay nada de sentimental en eso. Sí es emocionante, pero la emoción no implica una rebaja sino una diferenciación.

La adaptación eisensteiniana de la obra de Marx pudo ser realizada.

No era realista. En Hollywood nadie hubiera querido filmarla. En Francia se interesaron por Eisenstein pero no por este proyecto.

Entonces nadie del mundo de la cinematografía quiso esta película, ni la izquierda europea ni la conservadora Hollywood...

...y tampoco el este estalinista.

De este modo Eisenstein se quedó solo y la

versión filmica vivió únicamente en su cabaña.

Si. Y esto me conmueve mucho. Es por eso que esta historia se merece al menos un pequeño tributo.

Su proyecto de "El Capital" podría ser más corto que las casi diez horas que ocupa ahora. Pero justamente su amor por el detalle es esencial. Si se hubiera limitado a citar brevemente a aquel documental de 1965 en el cual se negocia la posibilidad de una sublevación de los mineros, no hubiera causado ningún efecto. Pero con el registro del debate por la huelga o la disposición a acordar adquiere forma gráfica.

Lo central no es la información. Primero, los dichos de Sloterdijk nos colocan en el trapezio del intelecto; visto desde el circo estamos en la cima. Luego tenemos que volver al piso, a la arena, a la lucha obrera donde se habla de una manera muy diferente. La manera de hablar y la manera de filmar son más importantes para mí que cualquier palabra.

En la primera parte de su película una joven pareja de actores intenta comprender un texto de Marx. Allí vuelve nuevamente al llano, a la investigación básica. ¿Cómo surgen escenas como esta?

Siempre en colaboración con mis intérpretes. Tengamos en cuenta que en el rodaje de una película yo no soy tan activo. Es diferente cuando escribo: ahí soy el dueño de mis textos. En el cine todo es interacción.

Las expresiones gestuales son centrales en su trabajo. En los rostros de sus interlocutores el pensamiento sucede como la película sobre la pantalla.

Esto se debe al recorte de la imagen. Siempre trabajo con el formato 1:1,33 que es el formato del cine mudo clásico. Toda la vida estuve apegado a ese formato. El nuevo, 16:9, no me dice nada; es un formato para gatos echados u orejas paradas. Contrariamente, el viejo formato está exactamente a la medida de la cara.

¿Cómo ve el trato que se le da en la actualidad a Marx? ¿Sus ideas aún están en uso?

Hace mucho que Marx pasó a la historia. Ya no es actual. Hoy tendría 190 años. En las universidades de América del Norte se

lo estudia intensamente, contrariamente en Europa yace sepultado bajo una capa de lava de 25 metros de espesor, debido a los movimientos de protesta y el marxismo ortodoxo. Tenemos que sacarlo de la tumba. Igual que en Pompeya. Como verá, reflexionar sobre Marx nos lleva rápidamente a la Antigüedad.

En su película dice lacónicamente, en relación a Robbespierre y Danton, que entre los revolucionarios se encontraban muchos abogados y juristas. Ahora, usted mismo es abogado. ¿Simpatiza con la idea básica de la revolución?

No. Soy una persona muy observadora, de la generación anterior al 68. La jurisprudencia es tan solo una manera de armarse, más adecuada para la defensa que para el ataque.

¿Pero no ocurre a veces que en el arte se expresa una resistencia, que toma una forma revolucionaria?

Oskar Negt y yo definimos la revolución con la palabra "obstinación". Existe una resistencia en el interior del hombre, algo que no obedece. Creo en esto. No es necesario agitarlo porque siempre ha estado presente. Pero no tiende a armar barricadas. No creo que estemos viviendo una época revolucionaria; mire a China, Cuba o América del Sur. La revolución duerme como en el castillo de la Bella Durmiente.

Librería / 120 Historias del Cine, de Alexander Kluge

Novelista, cuentista, director de cine, rumiante empedernido, cronista, productor de radio y televisión, pedagogo, pensador político y social: Alexander Kluge es una figura gigante de la cultura alemana. Junto con Pasolini, representa lo más vigoroso y original de la idea europea del artista como intelectual, el intelectual como artista, que floreció en la segunda mitad del siglo XX. Unos cuantos de sus muchos libros y películas son logros brillantes, esenciales.
Susan Sontag.

En una edición al cuidado de Carla Imbrogno, la publicación **120 Historias del Cine** (Caja Negra Editora) del mítico director y escritor alemán Alexander Kluge acompaña desde la Librería de Proa la proyección del documental **Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx -Eisenstein – El Capital** (2008), experiencia cumbre de la cinematografía del realizador, ex colaborador del filósofo Theodor Adorno y padre del Nuevo Cine Alemán surgido en la década del 60.

Con una entrevista especial realizada por la misma Imbrogno a Kluge en Alemania, que introduce con solvencia y claridad la personalidad del artista, el libro desanda la evolución del género cinematográfico a través de una serie de historias parciales y subjetivas: relatos que problematizan las divisiones entre cine documental y cine de ficción, narran la conversión de la pantalla en una cuestión de masas y revelan los proyectos trancos de cineastas de la talla de Andréi Tarkovski y Fritz Lang. Kluge re-funda los orígenes mismos del cine al tiempo que encanta con su escritura, tan inefable como su horizonte audiovisual y tan única como “el sol”, al que le rinde homenaje por ser padre ancestral, según él, del cine de autor, y por se el elemento capaz, en su luz o en su ausencia, de argumentar en contra de las nuevas tecnologías.



120 HISTORIAS DEL CINE

Alexander Kluge

Edición al cuidado de: Carla Imbrogno

Traducción: Nicolás Gelormini

ISBN: 978-987-1622-04-7

Páginas: 320 / \$72