

## Cine e historia: tres miradas sobre *Europa*

**N. Aguirre, B. C. Crisorio y J. H. Carrizo\***

El film es el arte de ver. Su tendencia interna lo impulsa a descubrir y a denunciar. A pesar de suministrar el más poderoso mecanismo de deslumbramiento es, por su esencia, el arte de los ojos abiertos.

*B. Balazs, El espíritu del cine, 1930.*

Desde hace ya un tiempo la imagen cinematográfica ha pasado a ser considerada una fuente histórica de igual rango que el documento escrito, los libros o la prensa, destacándose en su análisis prestigiosos historiadores o científicos sociales como Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert Morris, Nicholas Pronay y otros.

“Partir de la imagen, de las imágenes. No buscar sólo en ellas ilustración, confirmación o mentís de otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes tal cual, aunque sea para invocar otros saberes, para captarlos mejor. (...) ¿La hipótesis? Que el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia:...” Este concepto del cine como producto, imagen-objeto de significaciones no sólo estéticas, válido por lo que atestigua, integra al filme necesariamente, según Ferro, con el mundo que lo rodea, razón por la cual un análisis no sólo de sus componentes sino de sus relaciones con lo exterior a sí mismo —autor, público, crítica, régimen sociopolítico, etc.— puede permitir comprender tanto la obra como también la realidad que representa.<sup>1</sup>

Posibilidades de cámara, montaje y otros recursos especiales permiten a un filme —trátese de un documental o de una obra de ficción— un registro amplio del mundo visible. Y los innumerables pliegues de ese registro —desde el de la forma casual de personas y cosas hasta el del despliegue de grandes masas o una acción individual mínima como dejar caer un pañuelo— suelen proporcionar claves para descubrir lo

---

\* IIHES - UBA.

1. M. Ferro, “El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?”, en J. Le Goff y P. Nora (comps.) *Hacer la Historia* (Barcelona, 1980), vol. III, p. 246

latente tras la manifestación aparente, lo no visible a través de lo visible, trasluciendo la dinámica oculta de las relaciones sociales.

El poder de comunicación de la imagen, cifrado en su carácter sintético, ha sido reconocido desde antiguo. “Menos vivamente se imprimen en las mentes/ las cosas que se escuchan, que aquellas puestas bajo los ojos fieles”, decía Horacio. O Shakespeare: “La acción es elocuente; los ojos del ignorante/ aprenden más que sus oídos”. La imagen fílmica no constituye un reflejo especular del mundo, su “pintura”. Más bien desmonta sus mecanismos superando la descripción de un tratado erudito, tan inteligentes pueden ser sus trazos.<sup>2</sup>

Ha comenzado a ser un recurso común, en filmes acerca de hechos históricos muy recientes, la utilización de material documental en la forma de fotos auténticas, filmes y *tapes* que apuntan a la recreación de situaciones y/o personajes tal como fueron formados por los acontecimientos, tal como los creara la historia.<sup>3</sup> Esto abre, en sí mismo, otro capítulo muy significativo de las relaciones cine-sociedad, como el de su relación con la censura.

Esta irrupción del cine como fuente —tanto como la del cuerpo, la cocina, la opinión pública y, particularmente, otras fuentes de origen popular, como el folklore y las artes tradicionales populares— está sin duda vinculada a las necesidades de crecimiento de una nueva historia que —producto de las grandes crisis sociales y políticas que conmovieron y conmueven nuestro siglo— siga siendo capaz de trabajar, como enseñara L. Febvre, “con todo lo que siendo del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y la forma de ser del hombre”.<sup>4</sup>

*Ciclos* inaugura en este número una nueva modalidad, la de la reseña y análisis de filmes —en este caso, tres enfoques sobre la película *Europa*— que aportan elementos enriquecedores a la problemática histórico-social en su densa y contradictoria trama.

**Revista Ciclos**

---

2. Sobre este poder de la imagen, son interesantes las reflexiones de R. Rossellini en Gian Luigi Rondi, *El cine de los grandes maestros* (Buenos Aires, 1980), p. 23.

3. Esto es nítido en algunos filmes de A. Wadja —como *El hombre de hierro*— o incluso en el *JFK* de O. Stone.

4. L. Febvre, *Cómbates por la historia* (Barcelona, 1970), p. 232.

## Europa: las sombras de la historia

"Muestro en mi cine la lucha de un individuo contra las circunstancias, el eterno problema de la Grecia antigua, del combate contra los dioses, del combate de Prometeo..."

"Los temas profundos de una historia son internacionales, pero la forma con la cual se tratan esos temas dependerá del estilo de cada país.

"Creo que el tema central de mi obra es la lucha que sostiene el individuo contra lo que los griegos y romanos llaman Destino, y que toma aquí la forma de un poder real, llámese dictadura, ley o sindicato del crimen..."

*Fritz Lang*

*Europa*<sup>1</sup>, film polémico, ambiguo, atrapante y también vampírico, es la tercera incursión en la pantalla grande del danés Lars von Trier. El filme en cuestión, si bien tiene un grado importante de autonomía, pudiendo ser comprendido como una unidad autosuficiente, constituye el final de una trilogía iniciada en 1984 con *El elemento del crimen* y continuada en 1987 con la prácticamente desconocida *Epidemic*. Esto último nos revela de alguna forma las pretensiones del autor en cuanto iniciador de un movimiento estético y narrativo que, tomando distintos elementos de la cinematografía anterior, le permitiría constituir un nuevo cosmos dentro de la cinematografía actual, equiparándose de alguna forma en cuanto a ambiciones, a otros directores actuales como Greenaway, Cronenberg, Wenders y Jarmusch.

Sin embargo, estas pretensiones no siempre se plasman en la realidad, y terminan o repitiendo esquemas que los gigantes de la cinematografía —léase Lang, Welles, Hitchcock, Dreyer, Ford, entre otros— habían manejado con mucha mayor solvencia, o no pudiendo conformar un nuevo cosmos lo suficientemente coherente o atractivo para que perdure en el tiempo. Y lo que es más grave terminan aburriendo. No es éste el caso de *Europa*, pero tampoco ésta se coloca a la altura de una obra maestra fundacional, lo que no implica desconocer sus valores y abrir a von Trier un campo con perspectivas ciertas en cuanto a innovaciones formales y estructurales en materia cinematográfica se refiere.

La película de von Trier obtuvo a lo largo de su corta y exitosa carrera una serie de premios, entre los que se destacan el máximo lauro en el festival de cine

---

1. Ficha técnica: *Título del film*: Europa; *Director*: Lars von Trier; *Origen*: Coproducción entre Francia-Alemania-Holanda-Dinamarca; *Año*: 1991; *Guión*: Lars von Trier/ Niels Vørsel; *Fotografía*: Henning Bendtsen / Jean Paul Meurisse / Edward Klosinky; *Música*: Joakim Holbek; *Montaje*: Herve Schneid; *Intérpretes*: Jean-Marc Barr (Leopoldo Kessler) Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Eddje Constantine (coronel Harris), Udo Kier (Lawrence Hartmann), Ernest-Hugo Jaregard (tío Kessler), Jorgen Reenberg (Max Hartmann, Max von Sydow (narrador).

fantástico de Sitges en 1991, y el premio especial del jurado de Cannes en el mismo año. Como vemos, festivales disímiles, lo cual nos llevaría a suponer una difícil clasificación de la película en alguno de los géneros tradicionales. Por un lado retoma elementos del cine fantástico o a través del juego constante entre lo real y lo onírico, con una línea casi imperceptible que los divide y a su vez los interrelaciona y los cambios que permite el recurso del narrador omnisciente —interpretado en el filme por Max von Sydow—, lo cual otorga la posibilidad de salir y entrar de la narración repetidas veces. Pero por otro lado no es acreedor único de esta corriente, como veremos posteriormente.

La anécdota del filme no es en principio muy sustanciosa. Jean Marc-Barr es Leopold Kessler, un norteamericano cuyos padres emigraron de la Alemania de los años veinte y que retorna a su nación de origen en momentos cruciales de su historia: fines de 1945, cuando se hallaba devastada por el conflicto bélico y en medio de la ocupación norteamericana. Al encontrarse con su tío, interpretado por Ernest-Hugo Jaregard —uno de los actores daneses más destacados en el teatro y la televisión de su país—, hallará trabajo en esta nación —¿Europa?—, en Zentropa —término de inocultables referencias al *fantastique*—, la compañía ferroviaria que tanto los vencidos como los vencedores insisten en mantener en funcionamiento, unos como reminiscencia de un pasado inexistente que pesa sobremanera en las conciencias colectivas, otros por intereses estratégicos y militares. Una vez conseguido el empleo como conductor de los “lujosos” coches cama conocerá al dueño de la compañía, Lawrence Hartmann —interpretado nada menos que por el actor-fetichista de Fassbinder, Udo Kier— quien ha colaborado, de alguna manera, con el régimen anterior. Las palabras de Katharina, su hija —interpretada por la gran actriz Barbara Sukowa— en un encuentro con Leopold son reveladoras, cuando señala que su padre tenía una “vaga” idea de lo que se transportaba en esos trenes pero no estaba “totalmente” seguro de ello. Von Trier trata de mostrar así, aunque sin la sagacidad de un Fassbinder o de un Visconti, la doble cara de la burguesía alemana de ideas “liberales y democráticas” en un país donde éstas eran prácticamente inexistentes.

Leopold, por su parte, establecerá un intenso vínculo afectivo con Katharina, llegando a contraer matrimonio con ella. Pero pronto será defraudado al enterarse que no sólo es una *werwolf* (guerrillera filonazi) sino que ha privilegiado los intereses de su grupo de resistentes a la ocupación norteamericana por sobre los vínculos afectivos que los unen. Se sentirá usado, no sólo por ella, que también es víctima del peso de las circunstancias históricas, sino por un sinnúmero de personajes que lo rodean, desde el coronel estadounidense Harris a su tío. Esto no hará más que reforzar el sentimiento de descontextualización (tanto del personaje como del espectador) al no poder encontrar ubicación en un mundo en el cual las conductas parecen alejarse de los parámetros con los que Leopold se maneja. No termina de ser norteamericano, ni llega a convertirse en europeo, y finalmente tampoco puede darse el lujo de ser neutral, ya que en la medida que lo intenta se habrá de involucrar inconscientemente más y más en el conflicto. De allí a un desenlace ominoso hay un solo paso.

La intemporalidad de la película es evidente. Mil novecientos cuarenta y

cinco es sólo un pretexto —nuevamente la influencia del *fantastique*— para mostrar cuestiones que hacen tanto al individuo como a la sociedad desde muy vieja data, ya que no constituye en el filme un punto de corte sino más bien de continuidades. Es en última instancia la historia de Europa, la cual está pesando sobremanera en este presente (con unificación alemana incluida) y que el tren se encarga de llevar consigo a lo largo de todo el continente. Para von Trier la Historia es permanencia, más allá de los cambios cosméticos que uno puede observar, por lo cual Ella se convierte en un actor determinante en sus filmes, tanto que los personajes no pueden liberarse de sus influjos. La capacidad decisoria de éstos aparece amputada o limitada fuertemente por los estrechos márgenes que Ella permite. Quizás por eso no se remarca el concepto de culpa a la manera de Hitchcock, sino más bien el de fatalismo, dentro del cual cada uno tiene una muy limitada gama de posibilidades para actuar. Romper con esto sería condenarse a una autodisolución al no poder encontrar nexos con la sociedad que lo rodea. Leopold al intentar modificar en cierto grado el curso del destino, o de la historia, pagará cara esta osadía. Su cadáver no sólo será arrastrado por la corriente sino que estará condenado a observar en soledad el peso de la historia o del destino representado por los restos que flotarán unidos eternamente sobre su cuerpo, en una clara referencia a Jean Vigo. Inclusive el mismo tren que en principio Leopold salva de una segura destrucción finalmente terminará en el fondo de las aguas al no poder cruzar el puente que podría haberlo alejado del reino de las sombras.

Asimismo otros gigantes de carne y hueso pesan sobre von Trier. El más elocuente es el inigualable director alemán Fritz Lang. Temas, escenas, sombras, todas ellas de claras reminiscencias languianas, se esparcen por todo el filme. El inicio de éste nos muestra las vías de un ferrocarril a las que en un *travelling* hipnótico vamos recorriendo. Algo muy similar ocurría en *Human Desire*, filmada en 1954 por Lang. En ella un *travelling* similar presidía la película, simbolizando la imposibilidad de escapar al destino que impulsa a los protagonistas a la acción. Trier parece plantear lo mismo e intenta mostrar —aunque sin la precisión con que lo hacía el maestro alemán— esta lucha constante y desigual entre los hombres y el destino. Pero no sólo en cuanto a temática y técnicas se refiere la influencia es operante, sino que también se hace evidente en la fantasmagórica escena del entierro de Lawrence y en el estado de ánimo que recorre la película, cuyas referencias a la mítica *M* (1931) son inocultables. Por último, ciertas texturas recuerdan claramente al período alemán —denominado hoy “falso expresionismo”— de Lang.

En cuanto a la fotografía, en gran medida es responsabilidad de Henning Bendsten, quien se desempeñó como fotógrafo del gran director del cine danés Carl Theodor Dreyer. En este sentido, refiriéndonos a las influencias formales, puede hablarse de ciertos puntos de contacto con éste. Por otra parte existe una influencia evidente del inglés Alfred Hitchcock. La escena en que el protagonista corre para desactivar la bomba que él mismo puso, superpuesta a un enorme reloj, hace recordar al director de *Rebecca* y *Los 39 escalones*. Pero no sólo a él, sino también a Francis Coppola en uno de sus más notables filmes “*La ley de la calle* (1984), en el cual no sólo se utilizaba el blanco y negro entremezclado con

el color sino que, en una de sus escenas mas importantes, Rusty James (Matt Dillon y The Motorcycle Boy (Mickey Rourke) aparecían superpuestos a un reloj de enormes proporciones. De todas maneras, los vínculos con estos últimos pasarían más bien por el aspecto formal, no influyendo de manera destacada sobre lo temático.

Estos gigantes —la historia por un lado y un núcleo selecto de directores por otro— terminan por conformar el universo personal de Trier, quien se nutre de ellos en temas, recursos fílmicos —encubiertos por la nueva tecnología— e imágenes, llegando, en muchos casos, a vampirizarlos. Por eso decir que rompe con la tradición fílmica anterior es falso, puesto que sin ella este filme no hubiese sido posible. Para alguien que plantea el peso omnipresente del pasado en el presente esto habría significado una contradicción insalvable. Como insalvable era el destino de Leopold, quien, al igual que ciertos héroes de las tragedias griegas, sucumbe ante el peso abrumador de Europa, para von Trier sinónimo de la Historia.

Norberto Aguirre

## Europa en blanco y negro

Los griegos, considerados la cuna de la cultura occidental, concebían el tiempo como un círculo: indefectiblemente la civilización, llegada a su edad de oro, retornaba al primitivismo. En algún aspecto concomitante al mito del eterno retorno, Luchino Visconti tomó *El gatopardo* de Lampedusa como síntesis de la idea de que todo cambia “para que todo siga igual”. Ya en los años '50, la Europa emergente de la Segunda Guerra Mundial lo había impulsado a filmar *Senso* (*Livia, un amor desesperado*), en el cual la nobleza del Véneto, colaboradora de la ocupación austriaca, buscaba reacomodarse, en un acercamiento oportunista a los irredentistas promotores de una Italia independiente, metáfora apropiada para aludir a la reubicación de los factores de poder que habían participado activamente o se habían inclinado a favor del régimen fascista. Sin duda la guerra y sus secuelas, entre ellas el continuismo, inspiró una extensa filmografía, desde el neorealismo italiano, como *Roma, ciudad abierta*, filmada a ciegas con rollos vencidos, y donde debido a la escasez de material Rosellini desarrolló la utilización del plano secuencia, pasando por hitos como *La caída de los dioses* del propio Visconti, *El jardín de los Finzi Contini* de De Sica, *El conformista* o *Novecento* de Bertolucci, *Libera Amor mio* de Bolognini, la obra de Lina Wertmüller *Pascualino siete bellezas*; *La mano y Portero de noche* de Liliana Cavani, o *El baile* de Scola; muchas de estas obras, dignas de estar en antologías del cine universal, se han transformado en importante fuente documental para las ciencias sociales, y reclaman una investigación más exhaustiva desde el punto de vista histórico, que se encuentra todavía pendiente. Pero no sólo Italia fue prolífica en esta problemática, sino

también otros países de Europa occidental y del este, entre cuyos creadores aparecieron nombres como Wajda (*Cenizas y Diamantes*), quien reflejó el cambio de ropaje de la élite colaboradora con la ocupación nazi en Polonia, Szabo en Hungría (*Mefisto*), o Malle en Francia (*Lacombe, Lucien*).

Todas tienen en común el régimen o la ocupación durante la Segunda Guerra Mundial, y el subsecuente reacomodamiento, tras la derrota en manos aliadas, de personajes que cambiaron de caballo a mitad de camino, ya sea intentando agradar al “hermano americano” o no descuidando su maquillaje democrático, para poder seguir detentando lugares espectables, que de tanto en tanto produce casos resonantes. Pensemos en el nombramiento como jefe de estado mayor de las fuerzas armadas norteamericanas del general John Shalikashvili, hijo de un oficial georgiano del ejército zarista ruso, colaborador de las SS y cobijado en los Estados Unidos tras la derrota del Reich; las vinculaciones entre la mafia, el fascismo y sectores de poder dentro de las instituciones de la república italiana, que, debido a la finalización de la guerra fría, en el marco del actual operativo *mani pulite*, han quedado al descubierto, así como la escandalosa renuncia del austríaco Kurt Waldheim.

Estos tentetiosos plasmados en celuloide pueden provenir de antiguos sectores dirigentes con raíces a veces centenarias, o grupos y estamentos venidos a menos, resentidos e imposibilitados de ascenso social dentro de esas sociedades europeas tradicionales que estaban cambiando aceleradamente al compás de la industrialización en el período de entreguerras. La irrupción del proletariado, que en sus reclamos sociales y políticos había dado origen a la respuesta orgánica del movimiento obrero y al transgresor capítulo de la revolución rusa, unió en su odio y su temor a las clases dominantes —terratenientes e industriales— y a los conservadores sectores medios, que en los trágicos y a veces para nosotros incomprensibles desencuentros de las nacionalidades y etnias euroasiáticas, buscaron el atajo del fascismo o el nazismo, en Francia o Bélgica, Ucrania o Bielorrusia.

Hoy, cuando el festejo de la unificación europea se ve opacado por la guerra, la balcanización y, en fin, por el fagocitismo frente a la inmigración hacia la Comunidad Económica, han aparecido voces discordantes que no están a favor de que sus ciudades luzcan el cartel azul con doce estrellas doradas que reza “...comuna de Europa”. En este contexto, el filme de Lars von Trier, *Europa*, apunta a cuestionar las voces que llaman a esta unión, porque frente a una globalización que los empuja a integrarse en una federación supranacional, que puede caer bajo la égida alemana, se produce un fenómeno de regionalización de aquellos sectores socioeconómicos que se sienten perjudicados, o postergados, levantando banderas diversas, desde reclamos sectoriales como los productores franceses, hasta agrupaciones políticas de disímil signo, entre las cuales el conservadurismo o la xenofobia continúan ampliando sus adeptos.

El joven idealista germanoamericano que regresa a su patria tras la guerra, un poco tarde habrá de descubrir su rol de marioneta entre los *werwolf*, verdaderos hombres-lobo que realizan sus acciones por las noches, y el ejército de ocupación norteamericano. En el breve período que transcurre desde su llegada al país natal, Kessler descubre los más nimios tics y miserias de la

sociedad germana. En tonos grises, rodeado de personajes desbordados por una fría irracionalidad calculada, que también es una racionalidad sentimental, en un claroscuro deliberado, la obra de von Trier resulta un ajedrez de macabra dialéctica, en el cual fuerzas espurias empujan a su peón, el protagonista, a una jugada desesperada. Pocas veces late el amor, o la compasión, en una tímida entrada al color, recurso que si bien no es novedoso —recuérdense la checoslovaca *Un día, un gato* y otras—, resuelve de modo visual esa lectura del propio director, que, como utilizando un remarcador de texto, subraya de modo explícito dónde quiere que reconozcamos los sentimientos más recónditos de sus personajes, más allá de las palabras o las acciones.

Rieles devorados, ignorantes de su destino, acompañados del traqueteo y del sibilino timbre en *off* de Max von Sydow, crean un ambiente onírico, casi hipnótico para introducirnos en una mísera Europa, de huérfanos hambrientos, de masas de desocupados, sucia y destrozada. Rodada en Polonia, nos recuerda los apuntes del soviético A. Sajarov durante la contienda: “Los trenes que iban al este transportaban evacuados, equipos estropeados y hombres heridos; los trenes que iban al oeste llevaban tropas de combate; su expresión era tensa según se asomaban por las ventanillas del tren, y todos parecían estar igual... Algunas de las características de los viajes en tiempo de guerra eran: la sucesión de estaciones abarrotadas, subiendo y bajando pasajeros por las noches [...] Todo el mundo iba vestido con andrajos, estaban abrumados por la preocupación y la confusión, y en todos los sitios hablaban sin parar, como si se uniesen para compartir los horrores por los que estaban pasando [...]. Pasé diez días en Kovrov y en cierta medida descubrí la forma de vida que llevaba la gente, estaban tensos, inquietos y pasaban dificultades y hambre sin cuento.”<sup>1</sup>

Por otra parte, el régimen, en lucha sórdida y solapada, no se rinde. Es preferible bajar las persianas para no ver esa sociedad en estertor, mirar el reloj y sofocarse por una ausente marca de tiza en los zapatos, es necesario no pensar que las únicas reglas son el todo vale: se otorga un trabajo, se utiliza un niño como bomba humana, se extorsiona a un padre, se mata a un hermano, se instrumenta a un marido. Como sostenía el olvidado pacifista Romain Rolland en *Juan Cristóbal*, todos alimentamos un monstruo dentro de nosotros que no nos animamos a conocer, y ese tren-símbolo que corre por toda Alemania con destino incierto, lleva dentro suyo la vergüenza de los campos de concentración.

Tesis como la de Kershaw se nos hacen evidentes en la lectura de von Trier. ¿Acaso se encuentra Europa otra vez en el punto de favorecer un nuevo *estado de excepcionalidad*? “...He mantenido que la excepcionalidad del estado nazi radica no sólo en las condiciones que permitieron que llegara al poder un *outsider* como Hitler al frente de una fuerza política poco común, sino también en el carácter extraordinario, en un estado capitalista moderno, del tipo de poder que ejerció. Esto culminó gradualmente en el predominio de objetivos pu-

1. Andrei Sajarov, *Memorias* (Barcelona, 1991), pp. 86-87.



ramente ideológicos que, en el fondo, iban *contra la reproducción del orden socioeconómico y, de hecho, del propio sistema político*. No sólo la destrucción a gran escala, sino la autodestrucción eran verosímilmente inmanentes al sistema de poder nazi".<sup>2</sup>

Porque si bien es cierto que la acción transcurre en la Alemania de fines de los años cuarenta —y no es casual—, el dedo acusador cae sobre toda Europa y su responsabilidad en la guerra de exterminio. ¿Acaso el director danés no es un emergente de un sector de la *intelligentsia* que teme que ese capítulo se reabra? Entre las minorías germanas de los países bálticos —Letonia, Estonia, Lituania—, o de la ex-Yugoslavia que, al calor de los actuales sentimientos antirrusos, sueñan con la opulencia de la Comunidad Económica, o los filonazis austríacos, que reivindicaban no sólo los '40, sino que inhuman con orgullo su pasado imperial, existe un consenso favorable a un liderazgo alemán no visto con buenos ojos por Francia, que por ahora juega de *partenaire* amistosa, ni por los otros miembros del continente. Al mismo tiempo que renacen, en esta Europa de blanco y negro, otros movimientos de raíz étnica o religiosa, que sin pausa alejan la posibilidad de estabilidad y de paz, y que abrevan en la recesión y la desocupación.

Por otra parte, el hecho de que los gobiernos declaren azorados su repudio al accionar de jóvenes en contra de los intrusos más pobres —en Alemania solamente se contabilizan varios centenares de actos violentos en lo que va del presente año—, tampoco parecen encontrar una fórmula efectiva para detener y contener estos bolsones de descontento frente a la falta de perspectivas para las nuevas generaciones. Hoy, como corolario de la guerra fría, el antisemitismo de ayer se nutre con el odio a los turcos, marroquíes, paquistanés, *sudacas*... Hoy hay quienes en Europa quieren levantar otras líneas Maginot, otros muros de Berlín, en contra de la inmigración de pobres y miserables del sur y del este.

Final amargo, deja todavía resquicio a una esperanza casi escéptica. Kessler es arrastrado al mar, elemento primordial de todas las creencias —de las viejas religiones, de la actual ciencia—. Aún puede ver la fuente de toda la energía de nuestro mundo —el sol— que para él es frío y gris. Incluso conserva el deseo de levantarse. Pero en esta atroz epopeya de autodestrucción, la omnisciente voz, cual remordiente conciencia social, lo sentencia a permanecer inmóvil, en un infierno más cercano al de Dante que al de Virgilio, para ver pasar esos cadáveres, imagen que *debe* mantenerse viva en la memoria de Europa. La voluntad latente de ese joven bajo el agua, no es la muerte en un basural de *Cenizas y Diamantes*, ni un Tannhäuser estrenado como cuando nada sobrevive de un bombardeo; canto a la vida y la creatividad a pesar de todo en *Encuentro con Venus* de Szabo. Es, en definitiva, un llamado sereno y al mismo tiempo desesperado, a *no repetir la historia*.

B. Carolina Crisorio

2. Ian Kershaw; "El estado nazi: ¿Un estado de excepcionalidad?" en *Zona abierta*, 53, Madrid, Oct. Dic. 1989, pp. 145/146. El subrayado es nuestro.

## Europa, entre la sospecha y el temor

Con acierto ha descrito M. Ferro la capacidad del cine de desestructurar aquello que las instituciones políticas, jurídicas, sociales o culturales han logrado ordenar —a través de sucesivas generaciones— en un bello edificio. El cine, dice Ferro, “devela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el revés de una sociedad, sus lapsus”.<sup>1</sup>

Esa capacidad está sin duda expresada en *Europa*, el filme de Lars von Trier, deliberadamente concebido para poner de manifiesto los contenidos latentes, siniestros, que, a su juicio, subyacen como verdaderos cimientos de la Europa de posguerra.

En ese sentido *Europa* interroga amargamente el presente europeo volviendo la vista hacia la historia, a los momentos fundacionales de la Alemania de posguerra —1945/46—, a la manera de quien rastreara algún prototipo del destino humano. Y lo hace remontando las peripecias de su “héroe” Leo Kessler, desde el amor a la muerte, con una mirada de un antiintelectualismo sólo aparente que encierra a nuestro juicio un escepticismo radical acerca de las concepciones sobre Europa y el europeo producidas por el humanismo liberal de la posguerra.

El joven Kessler es un norteamericano descendiente de alemanes que llega a Alemania apenas finalizada la guerra, dispuesto a trabajar y descubrir el país de su padre. Consigue empleo en el Zentropa, un ferrocarril en cuya reconstrucción trabajan los norteamericanos, para lo cual se han asociado con un industrial ex-colaborador del nazismo, a quien rehabilitan. Kessler se casará con su hija, aun a sabiendas de su vinculación con los “hombres lobo”, un grupo nazi que prosigue ejecutando a colaboracionistas de los norteamericanos.

La acción se desarrolla preferentemente en un tren, que viaja con las ventanas generalmente cerradas, que arrastrará consigo al “héroe” hacia su destino ineluctable, como si sólo desde sus oscuridades pudiera ser posible alguna luz.

Los acuerdos de Yalta y Potsdam comprometían a las fuerzas aliadas a extirpar el nazismo de la vida política y social alemana, de modo que no pudiera ser resucitado en forma alguna. La desnazificación así enunciada comprendió no sólo el enjuiciamiento de los criminales de guerra y la desafectación de los cargos públicos y privados de todos aquellos cuyos compromisos con el régimen hubieran sido más que nominales, sino fundamentalmente la reforma educativa y la reeducación política del pueblo alemán, a través de los cambios en el sistema escolar, la reorganización político-jurídica, etc.

Más complejas fueron la desmilitarización y el desarme, cuestiones que estaban ligadas a las reparaciones de guerra, pero fundamentalmente, al destino de la gran industria alemana, a cuyo apuntalamiento apostaron finalmente los Estados Unidos y Gran Bretaña.

---

1. M. Ferro, “El cine...”, cit., p. 245.

En realidad, lejos de los enunciados de Morgenthau sobre la Alemania pastoril, la tendencia anglosajona a rehabilitar prestamente al capitalismo alemán fue manifiesta desde un principio, constituyendo la base del rearme alemán en la década del cincuenta. “Los norteamericanos, particularmente, se señalaron entre todos los aliados por su inclinación a olvidar; parecían ser los menos preocupados ante la perspectiva de un resurgimiento de la Alemania nacionalsocialista.”<sup>2</sup>

Bertolt Brecht apuntaba en 1948 —en breves pero importantes notas de su *Diario*— hasta qué punto el temor al derrumbe imposibilitaba la reedificación de Alemania: “Todo demuestra a las claras que Alemania no ha asumido aún su crisis. El diario lamentarse, la carencia de todo, el movimiento circular de todos los procesos mantienen la crítica en el terreno de lo sintomático. El lema es seguir andando, se aplazan y se reprimen cosas, todos temen el derrumbe, sin el cual es imposible edificar.” Señalaba también Brecht: “Se intenta aislar espiritualmente al nacionalsocialismo como exageración, como extremismo, ¿pero qué se exageró, qué se extremó? Las cámaras de gas del trust IG-farben son monumentos a la cultura burguesa de estas décadas.”<sup>3</sup>

La certidumbre sobre la no excepcionalidad del nazismo —prontamente eclipsada por la recuperación de la burguesía alemana bajo el “milagro económico” de Erhard y el apuntalamiento de la ayuda norteamericana, y mucho más desdibujada hoy, cuando Europa enuncia su voluntad de pasar de una comunidad económica a una comunidad política en términos supranacionales, superando prejuicios nacionales y étnicos— pareciera resurgir en la tesisura de *Europa*, en tránsito desde la sospecha al temor, tal vez no desvinculados del momento actual en que, tomando como blanco a los trabajadores extranjeros, crece el neofascismo en ese continente, y los ataques asesinos de los neonazis alemanes contra inmigrantes y asilados reviven la pesadilla nazi.

El filme de von Trier pareciera retomar temas caros a la filmografía alemana del período de entreguerras, premonitoria en gran medida del nazismo. Las ventanas cerradas del tren, la rutinaria borrachera del autoritario tío de Kessler, parecieran otros tantos recursos a través de los cuales se expresaría la preocupación del autor por exponer los trasfondos del “yo”, la situación de encierro del alma alemana, acentuando su carácter enigmático, macabro, siniestro, mórbido. La utilización selectiva del color parece acentuar los momentos de turbación profunda de los protagonistas principales, signados por la muerte.

Importantes estudios trataron en su época de explicar los mecanismos psicológicos subyacentes que posibilitaron el sometimiento del pueblo alemán por el nazismo.<sup>4</sup> Existe también un valioso trabajo sobre el cine del período —*De Caligari a Hitler*, de S. Kracauer— que en idéntico sentido ha tratado de

2. A. Ramos-Oliveira, *Historia social y política de Alemania* (México, 1952), t.2, p. 171.

3. B. Brecht, *Diario de Trabajo*, III (1944 - 1955), (Buenos Aires, 1973), pp. 142 y 156.

4. M. Horkheimer, *Studien über autorität und familie* (1936); E. Fromm, *Escape from freedom*, (1941); F. Neumann, *Behemoth, the structure and practice of National Socialism* (1942).

iluminar las tendencias más íntimas de su carácter, por debajo del dato evidente de los cambios económicos, políticos y sociales.<sup>5</sup> Al mismo tiempo, y con la misma preocupación, nos parecería oportuno incluir también la mención de aquellas obras —entre otras las de E. Bloch, H. Mann, el propio Brecht o A. Seghers— que permiten vislumbrar la resistencia, el antifascismo potencialmente vivo aún entre los miembros más aparentemente apolíticos de la población alemana, la posibilidad de actuar en contra, sostenida —como en el caso del George Heisler de *La séptima cruz*— en la potencialidad de una conciencia comunitaria: “Tienes mucha y buena compañía. Ahora están un tanto dispersos, lo sé, pero eso no importa. Montones de acompañantes...vivos y muertos.”<sup>6</sup>

Jorge H. Carrizo

---

5. S. Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Buenos Aires, 1961).

6. A. Seghers, *La séptima cruz* (Madrid, 1983), p. 284. De manera convergente, vale recordar el personaje de Kassner, en *El tiempo del desprecio*, de A. Malraux.