

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Europa. El capricho alemán de von T.

Autor/es:

Weinrichter, Antonio

Citar como:

Weinrichter, A. (2002). Europa. El capricho alemán de von T. Nosferatu. Revista de cine. (39):46-50.

Documento descargado de:

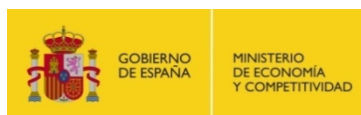
<http://hdl.handle.net/10251/41268>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Europa

El capricho alemán de von T.

1991 In Lars von Trier-ek bere lehenengo trilogia amaitu zuen *Europa* filmarekin, zinecan Europa bat aurkezten duen (Alemaniarekin identifikaturikoa) bere bi lehenengo film luzeetan bezain dekadentea. *Europa* lanak zuri-beltza eta kolorea uztartzen ditu bere metrajean, eta zuzendari daniarraren film artifizosoena da agian. Max von Sydow-en presentziaren erakargarri gehitua ere badu, bere ahots hipnotikoarekin narratzaile-lanak egiten dituena.

Antonio Weinrichter

A Lars von Trier siempre le han gustado las proclamas. Una década antes de lanzar el hoy célebre decálogo "Dogma 95" ya había empezado a estrenar sus películas acompañando a cada una de su respectivo manifiesto. Sus tres primeros largos forman, según von Trier, la "Trilogía Europa"; no sé si seguía un plan de hierro preconcebido o si se le ocurrió



sobre la marcha, pero el caso es que lo anunció al menos desde 1987, en el *pressbook* de **Epide-
mic** (1988). Siempre según su autor, esos tres títulos, que em-
pezan todos por la letra “E”, “*cuen-
tan la misma historia: un idealis-
ta viaja a un lugar esperando sal-
var a la gente, pero todo sale
mal*”. Y todos ellos, decía, vinie-
ron precedidos por un manifiesto
–numerado– que comenzaba
siempre diciendo: “*Aparentemen-
te todo está bien...*”, como si el
director –cuyo lema era “*una pe-
licula ha de ser como una piedra
en el zapato*”– viniera dispuesto a
armar ruido en el aburrido con-
senso del cine. El tercer manifies-
to, el que acompaña a **Europa**
(*Europa*, 1991), el título que nos

ocupa, culmina con estas pala-
bras: “*Cuando la magia del cine
realmente funciona y el senti-
miento sensual recorre el cuerpo
en oleadas orgásmicas, ésta es la
experiencia que busco. (...) Nin-
gún truco es demasiado engaño-
so, ningún método demasiado ba-
rato, ningún efecto demasiado
vulgar para esta película. Dadme
una lágrima solitaria o una sim-
ple gota de sudor y muy a gusto
cambiaré todo el ‘arte’ del mun-
do por ella*”.

Esta reivindicación dionisiaca de
la capacidad y la vocación del
cine para provocar emociones en
una experiencia total resulta quizá
sorprendente como presentación
de una pieza tan artificiosa como

Europa, que es, no ya una pelícu-
la “de estudio”, sino de laborato-
rio (de “*sustancia: conceptual*”,
siempre según von Trier). Es im-
posible “identificarse” con los
sentimientos y emociones de los
personajes, pues la película nos
distrae continuamente de ello por
medio de un trabajo constante de
procesamiento de la imagen: esta-
mos más pendientes de los juegos
de color y blanco y negro en las
escenas que narran el enamora-
miento de Kessler (Jean-Marc
Barr) de Katharina (Barbara
Sukowa), que del propio roman-
ce. También nos distrae la periódica
intervención del narrador
Max von Sydow anunciando al
protagonista lo que hará a conti-
nuación, casi conminándole a ha-





cerlo: sobre un primer plano de Kessler, impresionado tras presenciar el desenlace de un atentado, la voz cuenta hasta diez y le dice: "Ahora estás en una fiesta"; más tarde, le dice: "Quiero que te adelantes en el tiempo un mes. Estarás allí a la cuenta de tres"; y también le "cronometra" a Kessler su próxima pérdida de conciencia y de la propia vida.

Pero si los sentimientos aparecen filtrados por esta mediación formal en cada escena concreta, sí hay un sentimiento global que informa a la película: para von Trier, "Alemania, 1945", el ámbito en el que transcurre la acción, no es sólo un marco histórico, por significativo que sea, sino un

estado de ánimo existencial, como lo era "Viena, 1900" para Max Ophüls. Hay un mundo —dos guerras mundiales— de diferencia entre ambos estados de ánimo: frente al seductor narrador que inventó Ophüls para *La ronda* (*La ronde*, 1950), von Trier recurre a un maestro de ceremonias que cumple su función de forma más autoritaria, y ello desde ese magnífico plano inicial en el que la Voz de Max von Sydow nos introduce en la diégesis —como se entra en un estado de trance— con una lejanía de hipnotizador. Von Trier, que ya había incorporado el hipnotismo en sus dos películas anteriores, somete a su protagonista (y, a través suyo, a nosotros, que somos tan inocentes como él al

respecto) a un estado hipnótico para llevarle a una profunda —y, en las secuencias finales, literal— inmersión en el *angst* germánico en el momento de su máxima expresión histórica: una Alemania que acaba de perder una guerra — y un sistema que iba a durar mil años— y vive, bajo la ocupación aliada, una situación de *impasse* cósmico, de parálisis emocional, de trance. Es una nación zombi que empieza su "año uno", dice la Voz en la escena de año nuevo, pero se trata en realidad de una cuenta atrás que durará 45 años: no deja de resultar curioso que, aunque empezó a prepararse dos años antes, la película se estrena justo después de la caída del muro que había dividido Alema-





nia, cuando el país se reincorpora a su verdadera "vocación europea", tras el hiato producido por el delirio pangermánico nazi.

Efemérides y coincidencias. Tres meses después de que se presentara **Europa** en Cannes, Godard presentó en Venecia **Allemagne année 90 neuf zero** (1991), donde también exploraba, pero de forma distinta, el repertorio del imaginario alemán del siglo. Si Godard recurre a la apropiación de imágenes para interrogarlas (en la línea de sus **Histoire(s) du cinéma** -1998-, entonces en curso), von Trier hace un trabajo de recuperación y recreación de imágenes y figuras retóricas clásicas. El cineasta dice que **Europa** recrea "una atmósfera inspirada en Hitchcock, pero ambientada en un escenario de Tarkovski". Curioso que, entre la tradición inglesa y la rusa, deje sin citar la que está situada geográficamente en medio, la alemana, que es, sin embargo, el referente más pertinente de la película. En efecto, el tren de Zentropa tiene poco que ver con el de **Alarma en el ex-**

preso (*The Lady Vanishes*; Alfred Hitchcock, 1938), escenario de un enredo; es un tren langiano, y su movimiento es inapelable como el destino, en su doble sentido de fin-de-trayecto y *fatum*. Otro tren, éste de juguete, descarrila al final de la secuencia que muestra el suicidio del magnate ferroviario Hartmann, padre de Katharina; esta metáfora remite al Sirk de **Escrito sobre el viento** (*Written on the Wind*, 1956) (otro film de magnates), pero el espesor de este signo melodramático aumenta cuando se nos recuerda que también los judíos viajaron en los trenes de Hartmann hacia su destino final. El tren en **Europa** pertenece, pues, a la categoría de lo trágico; y precisamente la película baja un poco de nivel cuando pasa del modo germánico de Lang/Sirk al modo hitchcockiano, es decir, del *angst* a su versión laica —la mecánica del suspense—, en las secuencias que refieren la carrera contrarreloj para desactivar la bomba colocada bajo el vagón, hasta que en la dilatada secuencia final ambos modos confluyen magistralmente (de nuevo conduci-

dos por la voz de von Sydow, *némesis* de los personajes y del espectador) para anegarnos en el trance final de la gran nación europea.

En un sentido, sin embargo, sí que resulta hitchcockiano el trabajo de von Trier. La película está organizada a partir de un complicado sistema de composición visual que juega a menudo con diversos "niveles" de la imagen: coexisten el color y el blanco y negro, se distingue el fondo y el primer término por medio de ostentosas transparencias que en ningún momento ocultan su condición, etc. De este modo, figuras como el primer plano o el inserto no requieren un plano aparte, basta colorear la parte que se desea subrayar de la gran pantalla en blanco y negro; con esta forma de destacar los niveles del plano y los objetos, von Trier consigue que el viejo cine alemán (el expresionismo) y el nuevo cine de los 70 (las transparencias de Syberberg y Schroeter) se den la mano... Pues bien, al igual que el maestro inglés, el aprendiz de

brujo danés se reserva sus mayores *tours de force*, es decir, acentúa el caprichoso sistema que se ha impuesto, en las escenas “fuertes” desde el punto de vista argumental, que pasan a serlo también desde el punto de vista formal. No hay más que ver a este respecto la ya mencionada escena del suicidio de Hartmann, y sobre todo la del atentado de los jóvenes hombres-lobo nazis contra el matrimonio judío en su compartimento del tren. Quizá cuando von Trier hablaba en su manifiesto de “sentimientos sensuales” se estaba refiriendo a emociones formales: sin duda, esta superproducción cuasi-experimental las provoca en abundancia. Con una doble particularidad. Primero, la figura de narrador, que dibuja el “ostentoso” aparato formal de la película. A los recursos de subrayado citados –todos muy marcados, y eso es lo esencial, que están hechos para que se noten– hay que añadir la panorámica circular en la secuencia de la cena de Kessler con los Hartmann, algún plano con techo *à la Welles*, diversos planos cenitales y complicadas tomas continuas

que enlazan escenarios muy diversos. No son meros rasgos de estilo: son la signatura de un narrador que controla visiblemente el mundo de la película y que incluso dirige la acción por medio de los comandos de la Voz del narrador interpuesto. Voz que nos conmina a “suspender la incredulidad” porque estamos en manos de un maestro de la enunciación (la sombra de Hitch, otra vez al fondo) que está jugando (la frase viene doblemente a cuento) con el tren eléctrico más grande del mundo.

Segundo, el sentido que adquiere el principio de superposición que rige la composición visual de la película. Hubo un pequeño ciclo de películas de posguerra (**El tercer hombre** –*The Third Man*; Carol Reed, 1949–, **Berlín Occidente** –*A Foreign Affair*; Billy Wilder, 1948–, **Berlín Express** –*Berlin Express*; Jacques Tourneur, 1948–) que combinaban imágenes de *stars* americanas contra un fondo de transparencias con imágenes (reales, recientes) de una Europa Central devastada. Entonces se hacía por

la dificultad de rodar en escenarios reales; en **Europa**, donde no son reales ni los fondos, es una opción estética. El Kessler de von Trier, ¡que también viene de Estados Unidos!, es acusado por Katharina de ser un turista americano. Pero lo que visita no es un tren reconstruido en estudio, ni siquiera una Europa reconstruida en la imaginación, sino el propio imaginario del cine: es como los turistas que recorren, como se visita un monumento, la secuencia de Odessa de **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potyomkin*; Sergei M. Eisenstein, 1925) en el mediometraje **Steps**, de Zbig Rybczynsky. Y no sólo es Kessler: el joven *werwolf* que atenta contra el judío dispara literalmente sobre una imagen del anciano proyectada en una pantalla aparte. Estamos, pues, ante un ejemplo perfecto de lo que Serge Daney llamaba *cinéma filmé*: la transparencia como vehículo y metáfora a la vez del pastiche del posmodernismo.

Dos notas finales. Tras esta apoteosis del artificio, de la que luego característicamente renegaría (“Seguro que tiene aspectos técnicos interesantes, tomas desde una grúa, con carriles, lo que sea”, decía, irónico, en un documental de 2000), von Trier descubrió con entusiasmo las delicias del rodaje directo, expresadas en el decálogo “Dogma 95”, y se prohibió expresamente todos los trucos con los que tanto había disfrutado en **Europa**. Y, en fin, tras haber oído a la Voz de Max von Sydow decirnos al principio del film: “Estás adentrándote cada vez más en Europa. A la cuenta de diez, estarás en Europa”, en lo que parecía un anuncio anticipado de la promoción del euro que hemos sufrido, no puede extrañarnos leer la reciente noticia de que Lars von Trier va a dirigir la campaña para que los daneses voten “sí” en el referéndum para unirse al sistema del euro: ya tiene el *spot* hecho...

