

**Walter Benjamin y la presentación cinematográfica de la historia en *Hitler, un film de Alemania*, (de Hans-Jürgen Syberberg)**

Por Natalia Taccetta\*

**Resumen:** A la luz de la imbricación entre historia e imagen en el pensamiento de Walter Benjamin, parece posible considerar al historiador y el artista como quienes tienen la posibilidad de revelar las injusticias del pasado y propiciar la apertura a futuros emancipadores. Las imágenes poseen el poder de actuar como estrategias de concienciación sobre la historia y es volviendo sobre la politización del arte y la preeminencia de las artes de la reproductibilidad técnica que se pueden explorar las potencialidades del cine para dar cuenta de la historia. Sin embargo, posiblemente no todo film y todo cineasta puedan enfrentar este desafío. Es en este sentido que este artículo vuelve sobre *Hitler, un film de Alemania* (*Hitler, ein Film Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, 1977) a fin de evaluar el modo en que escapar a las formas convencionalizada del ver y el narrar habilita el surgimiento de nuevas temporalidades y renovados modos de plasmar la historia.

**Palabras clave:** Walter Benjamin, politización del arte, representación cinematográfica.

**Abstract:** In light of the overlap between story and image in Walter Benjamin's thought, it seems possible to consider that the historian and the artist can reveal the injustices of the past and encourage future emancipation. Images are powerful in creating awareness about history, so the politicization of art and the prominence of the arts of mechanical reproduction allow for exploring the possibilities of cinema to provide an account of history. However, perhaps neither all films not every filmmaker may be up to take up this challenge. Therefore, this article focuses on *Hitler, un film de Alemania* (*Hitler, ein Film Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, 1977) to assess the way in which escaping conventionalized ways of seeing and narrating enable the emergence of new temporalities and new modes to shape history.

**Keywords:** Walter Benjamin, art politization, cinematographic representation.

**Fecha de recepción:** 14/01/2014

**Fecha de aceptación:** 11/03/2014



Walter Benjamin estaba convencido del potencial transformador de las imágenes, tal como lo atestiguan al menos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y *Pequeña historia de la fotografía* (1931). En estas obras, está el núcleo de su filosofía de la historia, una de cuyas premisas fundamentales parece ser que “la historia se descompone en imágenes” (1987g: 64). Así es que se vuelve posible pensar que son el historiador y el artista quienes tienen la posibilidad de revelar las injusticias del pasado y propiciar la apertura a futuros emancipadores que desafíen la tradición de la injusticia. Las imágenes tienen para Benjamin el poder de actuar como estrategias de concienciación sobre la historia y es siguiendo estas huellas que parece posible volver al cine para indagar sobre sus potencialidades para dar cuenta de la historia. Sin embargo, posiblemente no todo film y todo cineasta puedan enfrentar este desafío; se hace ineludible esperar alguna superación de las formas convencionalizadas del ver y el narrar cinematográficos a fin de que emerjan nuevas temporalidades y renovados modos de plasmar la historia.

En *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin configura una valoración cualitativa del tiempo, es decir, no-acumulativa como en la historia historicista,

y asegura que el devenir de los acontecimientos se convierte en un advenir en el siglo XX, pues los hechos no son esperados ni supuestos, sino que irrumpen. En la concepción benjaminiana de la historia, para dar cuenta de los derroteros del siglo, el continuismo debe ceder su lugar a la discontinuidad y la contingencia, la heterogeneidad y la diferencia, que marcan el destino político de la historia. Es así que la cita, la ruina y la remembranza se convierten en los operadores que permiten una hermenéutica del pasado, y las imágenes de la historia deben ser captadas y presentadas bajo una luz que les permita desvelar lo silenciado para redimirlo a partir de una desmitologización y una inversión de la parálisis.

Lo dicho hasta aquí resulta un marco sugerente para volver sobre *Hitler, un film de Alemania* (*Hitler, ein Film aus Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, 1977), pues en este ensayo fílmico se ponen en funcionamiento la mayoría de los procedimientos historiadores benjaminianos, ya no conciliables con la narración historicista y continuista. En este sentido, examinar algunas de las operaciones del film de Syberberg permite visitar los operadores benjaminianos para examinar la potencia política de las imágenes y los modos de construcción de la historia a través del cine, así como también reabrir el debate sobre la relación entre arte y política.

### **De la historia a la imagen; de la imagen a Hitler**

Susan Sontag (2007) comienza su artículo sobre *Hitler, un film de Alemania* con una referencia benjaminiana a Proust: “Todas las grandes obras de literatura fundan un género o disuelven uno” (Sontag, 2007: 145-146). Se trata de un claro juicio modernista sobre las potencialidades del discurso literario proustiano para dar cuenta de la sensación de abatimiento a que los acontecimientos del siglo XX dieron lugar. Sobre este fondo, Sontag define el film de Syberberg como “intimidador” y como un “hijo no deseado en la época del crecimiento de la población cero” (2007: 146). Sontag parece criticar el

modernismo en *Hitler...*, al que encuentra más a tono con la sociedad capitalista de consumo de fines de los años setenta que con la intención de hacer alguna revisión políticamente informada de la historia.



Syberberg sintetiza en su proyecto dos grandes apuestas del siglo XX: el cine como un dispositivo esencial de transmisión cultural y el nazismo como su tema predilecto. Este es el marco en el que inscribe un proyecto que dialoga tanto con los documentales nazis, los discursos fascistas, la cultura alemana clásica y el imperio, como con la referencia dantesca al infierno, al apocalipsis y al paraíso perdido alemán de los últimos días de la humanidad. Con una factura nacida del pastiche posmoderno, entrama una combinación de solemnidad

romántica e ironía modernista y ofrece “un espectáculo sobre el espectáculo en sí” (Sontag, 2007: 147). Se trata de un film de más de 400 minutos en claves diversas, como el cuento de hadas, el circo, el drama alegórico de inspiración barroca, el ceremonial litúrgico, el monólogo filosófico y la danza orgiástica de un Hitler demoníaco.

El tema del film no es la historia del nazismo ni el Hitler histórico, sino la relación que el espectador establece con él (“nuestro Hitler”, dice Sontag, y así fue traducido el título del film en España y Estados Unidos, por ejemplo) bajo el tropo de la ironía o en clave trágico-romántica. *Una película de Alemania (Ein Film aus Deutschland)* alude, precisamente, a esta condición de ritual alemán,

que funciona más como una mirada al horror nazi en tanto decadencia de la cultura germana, que como un plan racional y propiamente moderno de aniquilamiento de millones de personas. La simulación es el principal articulador del film y, en algún sentido, vuelve pasivo al espectador frente a estereotipos que, si bien no suscitan una compenetración afectiva espectacularizada, tampoco está claro que motiven una reflexión filosófico-histórica profunda. El espectáculo está más cerca de generar fascinación que de confirmar una distancia productiva.<sup>1</sup> Los documentales sobre el nazismo son sólo el telón de fondo del simulacro y las estrategias de ficcionalización acercan el conjunto a una suerte de pornografía. Es, precisamente, porque esto no implica una valoración en sí que se vuelve interesante pensarlo como dispositivo que puede o no activar la potencia política de la imagen y la reflexión en su espectador.

No hay imagen no intervenida por la superposición, el *collage*, la yuxtaposición de voces, la explicación, la traducción y la parodia. *Hitler...* crea una temporalidad compleja nutriéndose de un pasado conocido y deteniendo el tiempo para que comience la función. Su antirrealismo exige asumir el presupuesto de cierta irrepresentabilidad, sus *leitmotifs* (la niña angélica que puede identificarse con *Melancolía I* de Durero) y sus artilugios y registros en cada una de las cuatro partes: "El Grial", "Un sueño alemán", "El final de un cuento de invierno" y "Nosotros, hijos del infierno". Syberberg construye su película "como una fantasmagoría: la forma meditativa-sensual preferida por

---

<sup>1</sup> En su artículo "Fascinante fascismo", Sontag propone una suerte de teoría de la fascinación, pensando en el modo en que el aparato estético del fascismo tenía la potencialidad de obturar el pensamiento ejerciendo un poder de afectación sustentado en ciertas ideas de belleza y ciertos esquemas axiológicos, dependiendo del dispositivo del que se tratara. "El arte fascista (está pensando principalmente en los films de Leni Riefenstahl, en las obras arquitectónicas con resabios imperiales y la organización de los desfiles de Hitler) glorifica la rendición, exalta la falta de pensamiento, otorga poder de seducción a la muerte. [...] El arte fascista desdeña el realismo en nombre del idealismo. La predilección por lo monumental y por la obediencia de las masas al héroe es común al arte fascista y al comunista, y refleja la idea de todos los regímenes totalitarios de que el arte tiene la función de inmortalizar a sus jefes y doctrinas. La reproducción del movimiento en pautas grandiosas y rígidas es otro elemento común, pues tal coreografía repite la unidad misma del Estado" (2007: 100-101).

Wagner que distiende el tiempo y genera obras que el desapasionado encuentra demasiado largas” (Sontag, 2007: 149). La tetralogía sobreactúa lo elemental de su factura, haciendo evidente sus condiciones de producción de fantasía. El estudio tiene una imagen surrealista sobre la que se monta la utilería acartonada. Es a través de esta hechura casera que *Hitler...* crea un espacio de escándalo, de afirmación teatral (la silla del director, el megáfono, la puesta en escena, el *backstage*) y apertura simbólica (desde los iconos del cine de la República de Weimar —Nosferatu, Caligari, Cesare, la María de *Metrópolis*- hasta *Melancolía I*, el escenario de *Die Walküre* y la referencia a *Los Nibelungos* de Fritz Lang). Es también un espacio de enjuiciamiento, donde múltiples personajes (Hitler, Himmler, el valet de Hitler, Goebbels, Albert Speer) van a hacer su descargo contra la historia. El limbo, la luna, el infierno y la UFA constituyen un multiespacio alegórico diseñado para contener multitudes imaginarias que ven la “catástrofe” nazi como una ironía fantasmal donde aparecen espíritus y títeres, donde los muertos del pasado, los fantasmas del presente y la redención futura se imbrican indisolublemente. El texto construye un espectador erudito que debe capturar infinitas referencias para comprender la lógica temporal no-cronológica que el film establece. Los juicios, las preguntas, las anécdotas históricas y las caracterizaciones que van desde la fidelidad a la irreverencia, confirman una estructura retórica que roza la factura de la estética fascista para exhibir sus mecanismos.

Hay dos protagonistas en el film: el *Führer* y el cine. Entre el despojamiento y el lujo, Syberberg ofrece un complejo sobre la historia del siglo XX, desde los remanentes de la cultura imperial y post imperial germana hasta la decadencia (fines de los años setenta). El principal operador cinematográfico es la repetición de elementos dentro de la representación del sueño. Repetición de los actores que deben desempeñar varios papeles, dialogando con la estética brechtiana del uso múltiple y la ruptura de la ilusión de realidad. Todos los elementos aparecen en registros miniaturizados, en tamaño natural, a través de la descontextualización y la reduplicación por medio de fotografías. Polifonía y

polisemia son los dos operadores centrales. La infinidad de voces reactualizan discursos históricos, sueños imaginados, fantasías megalómanas articuladas en registros diversos. La banda sonora ofrece casi siempre dos textos al mismo tiempo: fragmentos de discursos de Hitler y Goebbels (tomados de retransmisiones de la BBC y la radio alemana durante la guerra), la interpretación de parlamentos de Einstein hablando de la guerra y la paz, el *Manifiesto futurista* de Marinetti, Wagner y Beethoven.



Las imágenes se suceden de modo indefinido y los emblemas de la cultura alemana dejan espacio a otros íconos de la industria cultural. Pero también al Infierno de Dante y la Biblia, a Federico el Grande, al *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1903), los paisajes sublimes de Caspar David Friedrich como *El mar helado*, que se proyectan en pantallas múltiples dando lugar a un ecléctico compendio de momentos del siglo XIX y el XX. Pero

hay llamativas ausencias: prácticamente, no hay imágenes de documentos históricos, ni del exterminio en los campos de concentración durante el nazismo, ni de la vida cotidiana durante la Segunda Guerra Mundial. La artificialidad del decorado desborda cualquier documento fotográfico. Los documentales nazis aparecen como gigantografías sin definición, lo mismo ocurre con los poquísimos registros sobre campos de exterminio.

El montaje realiza una suerte de equiparación: todo está al mismo nivel. Los paisajes nazis, las fotografías documentales, los monólogos actuados, las referencias a films y obras literarias alemanas. En la parte III, por ejemplo, están al mismo nivel el actor que interpreta a Himmler, su masajista, el proyectorista de Hitler, sus memorias representadas en pantalla y el muñeco de Hitler del final (que habla como “el demonio”). En la banda sonora, se construye un *collage* similar, pues los parlamentos inventados de los grandes jefes, los diálogos de los personajes sin trascendencia histórica, los discursos de Himmler, Goebbels y Hitler, todos están al mismo nivel. Los espacios se suceden del mismo modo tomando protagonismo circunstancialmente y convirtiéndose en vistas abstractas. La Gruta de Venus en Linderhof, la casa de Wagner en Bayreuth, el salón de conferencias de la Cancillería del Reich en Berlín, la casa de Hitler en Berchtesgarden, Auschwitz, el predio y sus dependencias. El método benjaminiano de la cita se hace explícito, y con él alguna lectura posible de la historia.

El nazismo se conoce por alusión, mediante fantasías en citas. Las citas son a la vez literales, como el testimonio de un superviviente de Auschwitz; y, más comúnmente, fantásticas referencias cruzadas, como cuando un histérico SS recita la plegaria del asesino de niños en *M, el vampiro de Duseldorf* de Lang; o cuando Hitler, en un arranque de autoexculpación, se levanta en una toga llena de telarañas de la tumba de Richard Wagner y cita a Shylock: “Si nos pincháis, ¿no sangramos?” (Sontag, 2007: 153).



Así como la equiparación es la operación historiadora, la sustitución es la principal operación cinematográfica: todo el relato podría evaluarse en términos de una lógica que coloca una imagen o un parlamento donde hubo un hecho histórico que elige no mostrar o deformar. Pero no lo hace por fraguar la realidad o desafiar el carácter representativo del cine, sino para poner en evidencia la potencialidad de artificio del dispositivo comunicacional que construye. Un dispositivo que irrumpe en el relato historiográfico para poner el acento sobre la decadencia de la cultura germana durante el nazismo y no sobre el exterminio en los campos de concentración como la historiografía académica desde los años sesenta.

Sontag le atribuye a la construcción monumental de Syberberg el inscribirse en el “espectáculo moralizado por el horror” (2007: 157). Indudablemente, el modo que tiene de ironizar sobre la monumentalidad del nazismo es construir un dispositivo gigantesco e inabordable cuyo espectador ideal es indefinible. Sin embargo, Sontag hace hincapié en el modo en que el relato se construye con personajes como el *valet* de Hitler, y en la emotividad que necesariamente transmite el Hitler chaplinesco que recuerda a *El gran dictador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1940) mientras se debate sobre el esperma de Hitler como germen del espíritu demoníaco (que recuerda retrospectivamente a la clonación fantaseada de los niños-Hitler en *Los niños del Brasil* (*The boys from Brazil*, Franklin J. Schaffner, 1978). El *pathos* de Hitler se desarma a partir de infinitos recursos, como al final de la parte III en la que se lo viste y desviste para volver evidente que, en cualquiera de sus funciones públicas y privadas, transmitía el mismo ánimo de destrucción.

El espectador ideal de *Hitler...* es aquel que conoce los acontecimientos, pero que no espera una compensación ideológica ni moral. Syberberg no cae en ningún didactismo, salvo para dar algunos datos personales y especificidades contextuales. En términos generales, la trama del dispositivo se basa en los “grandes acontecimientos” narrados por los “pequeños personajes”, las voces

---

silenciadas de las historias oficiales (un *valet*, un masajista, un proyectorista). Los más de treinta años que separan al realizador del fin de la guerra y la muerte de Hitler se hilvanan en una cronología imprecisa a partir del modo en que se elige narrar “en primera persona”. *Hitler...* no acepta que los acontecimientos del nazismo formen parte del trascurso progresivo de la historia. Interrumpe para configurar un relato donde logra que los responsables nazis sobreactúen su carácter maléfico y construyan una escatología del mal con mesías diabólicos. Esta lectura tiene implicancias políticas e ideológicas concretas como así también el modo en que se traman los episodios, pero basta ahora decir que Syberberg plantea un mesianismo en el que el tiempo-ahora benjaminiano llega con la venida de un dios perverso. Su acento melancólico está en el pasado destruido y no en la violencia revolucionaria que habría de reconfigurar la historia. Mientras Benjamin impone hacer justicia a los muertos, *Hitler...* lamenta las obras de la cultura que quedan opacadas por un derrotero político inexplicable, sin dejar de hacer mención a la culpabilidad colectiva (“¿Qué habría sido de Hitler sin nosotros?”) que le toca al pueblo alemán del film: el verdadero origen es la Alemania extraterritorial del espíritu cuyo primer gran ciudadano fue aquel autollamado *romantique défroqué*, Heine (cuyas palabras dan comienzo y fin a *Hitler*: “Pienso en Alemania por la noche y el sueño me abandona, ya no puedo cerrar los ojos, lloro lágrimas ardientes”), y cuyo último gran ciudadano fue Thomas Mann (Sontag, 2007: 158).

A pesar del oscuro tejido de referencias, *Hitler...* aborda pocas tesis sobre el Hitler histórico. En efecto, la principal es la de *Crítica de la razón instrumental* (1947) de Max Horkheimer que, dicho sucintamente, implica pensar a Auschwitz como el acontecimiento que marca la culminación lógica del progreso occidental. Esta atención histórica, a tono con las tendencias que había en 1977, se compensa al proponer una hipótesis que fortalece la mirada moral y pesimista del film: Hitler habría dejado una suerte de continuación en tanto sustancia fantasmal que se hace presente en la cultura moderna, que inunda el pasado y reforma el presente haciéndolo inasible. Así cobran sentido

las genealogías entre el romanticismo y Hitler, la relación con Wagner, el *kitsch* y los monstruos cinematográficos. *Hitler...* plantea la historia como catástrofe inscribiéndose en la tradición escatológica alemana que alcanza a Benjamin, pero lo hace con un tramado textual cuyas asignaciones ideológicas son lábiles y confusas, y su posición política se diluye. Se contenta con llamar “pueblo satánico” al pueblo alemán, pero es poco claro al establecer distinciones entre ideología y estética, haciendo evidente el complejo arte/política como una suerte de filtro a través del cual los cineastas pueden hacer visible su mirada sobre el mundo histórico.

Entre información supuesta e imagen recreada se construye un dispositivo sobre el nazismo que no tiene como destino la comunicación, sino que se vincula más a una suerte de exorcismo terapéutico del imaginario alemán de los setenta. Syberberg lo dice de algún modo cuando se refiere a la “incapacidad alemana de lamentar”, o que su película es para atravesar “la labor del duelo”.

### **De la estetización de la política al nacionalesteticismo**

Entre 1935 y 1936, Walter Benjamin y Bertolt Brecht lanzan la consigna de oponer la “politización del arte” a la “estetización de la política”, entendiéndola como la parálisis de toda capacidad reflexiva. Así aparece en el párrafo final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

“*Fiat ars, pereat mundus*”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del “*art pour l’art*”. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalineación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que

el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte (1987: 57).



Además de indagar sobre la consigna que se esconde detrás del *dictum* benjaminiano, resulta interesante explorar la hipótesis de Philippe Lacoue-Labarthe (2002) según la cual la arenga se vincula tanto a una suerte de teoría estética marxista que Benjamin articula en *La obra de arte...* como a otra consigna de la época –la “ciencia politizada”– que los estudiantes de la N.S.D.A.P. oponían al rector Martin Heidegger. “La ‘politización’, es verdad, está en el comienzo de la lógica ‘totalitaria’, la cual, en la época, no respetaba a nadie” (Lacoue-Labarthe, 2002: 76). Ciertamente, no es este sentido el que Benjamin está tratando de invocar y nadie dudaría de que la “estetización de la política” fuera el fundamento del programa nacionalsocialista, que resulta ejemplar para problematizar la relación entre arte y Estado o entre estética y

política. Benjamin reconoce en la operación de embellecimiento de la política una espectacularización de la vida y una obturación del pensamiento. Puede rastrearse esta idea a lo largo de las tesis sobre la obra de arte, pero aparece con claridad en el epílogo, donde la magnitud arquitectónica nazi, la perfección de los desfiles o el manifiesto futurista de Marinetti convierten a la vida en objeto de fruición estética.

Para Goebbels, la política era el “arte plástico del Estado”.<sup>2</sup> Esta parece posible de pensarse como la consigna central que siguió Syberberg para la construcción de su *Hitler...*, aunque ideológicamente sea más asociable a la línea benjaminiano-brechtiana. Goebbels reconocía la preeminencia de la estética en la construcción política del Estado y encontraba en el cine uno de sus dispositivos más eficaces. El cine parece reunir lo mejor de las otras artes para la representación del pueblo y la configuración de su imagen destinal. No es el artista productor benjaminiano llamado a modificar las condiciones de producción de su materialidad y contexto, pero es claro que el cine tiene un lugar central en la cultura, y en su desarrollo están cifradas algunas de las estrategias fundamentales del Estado nazi para afianzar su potencia política. En este sentido, es bastante clara la ficción creada partidariamente de la función del artista: “Para el artista creador, tiene que ser un gran sentimiento estar sentado al telar de la época y participar en la confección de los eventos y poder afirmar que él también ha contribuido con su modesta participación” (Goebbels, 2011: 112). Es a este artista “productor” al que es posible inscribir en la tradición wagneriana de la idea de “obra de arte total” con la que Syberberg parece acordar fervorosamente, a pesar de no querer glorificar la época nazi.

Hacia el final del film, el narrador le habla a Hitler en los siguientes términos: “Así es como la victoria final de Hitler y el Tercer Reich no se dio en los campos

---

<sup>2</sup> Esta frase aparece en una novela de Goebbels, citada por Paul de Man en “Hegel on the sublime” en *Displacement = Derrida and After*, Indiana University Press, 1983.

de batalla sino más tarde, después de la guerra, en el escenario de los mitos, en Bayreuth, por medio de uno de sus discípulos más íntimos, Wieland Wagner". Aquí queda claro, por un lado, que a través de la simbolización y el uso artístico de la política, el nacionalsocialismo se convirtió en uno de los mitos más funcionales; por otro lado, que el film de Syberberg remitologiza las tradiciones simbólicas a partir de una recuperación estilizada que obliga a preguntarse por la constitución ideológica del conjunto.

Si bien, como propone Lacoue-Labarthe, no sería justo afirmar que Syberberg se inscribe en el esteticismo wagneriano del nacionalsocialismo, aún así mantiene con Wagner una relación compleja. En su (imposible) conjunción entre Wagner y Brecht, denuncia la estética degradada y *kitsch* del nazismo. Lo hace recordando de algún modo la lección adorniana tomándola al pie de la letra. Esto no implica que la obra de arte ofrezca al Estado la verdad, sino que lo político se instituye y constituye en y como obra de arte. Esta es precisamente la premisa que complejiza cualquier lectura del film de Syberberg. No se trata de un relato crítico sobre el nacionalsocialismo y no se reduce simplemente a una mirada melancólica del pasado, sino que se define más o menos explícitamente como el relato de la decadencia de la cultura germana por culpa de la era nazi, sobrevolando livianamente acontecimientos como el exterminio.

No sería justo asumir —ni fácil de justificar— que la legitimidad del dispositivo queda atada al tratamiento serio y profundo del genocidio, pero es ineludible mencionar que elige deliberadamente no hacerlo. Esta es, evidentemente, una decisión estética y política que guía el conjunto, y sobre todo una resolución vinculada a la ética cinematográfica de la imagen, la construcción política de la historia y las posibilidades epistemológicas del cine. Syberberg elabora su propio sueño, el de arte del Estado a través del cine, que es también el de la recuperación de la pureza de su cultura. Confía en la articulación entre imagen cinematográfica e historia y en la capacidad de transmisión de cierta mirada

sobre la historia alemana y los derroteros políticos de sus gobernantes. En clave benjaminiana, no prefigura su Alemania soñada solamente a través de los grandes hitos de los doce años nazis, sino a partir de micro-acontecimientos inventados. Nada de la imagen cinematográfica *per se* obliga a creer en la fuerza política e histórica del dispositivo, pero se vuelve indudable su potencial productor de las imágenes del nacionalesteticismo. Al deconstruir las imágenes nazis, desvela su lógica de construcción, se pronuncia sobre su artificialidad y confirma la hipótesis benjaminiana sobre la estetización de la vida política poniendo en tensión permanente cualquier comprensión de la politización del arte.

Para Syberberg, Hitler destruye la cultura y el cine. Artista frustrado, no pudo siquiera convertirse en un poeta de la *polis* y sólo logró humillar al pueblo alemán, al que prometía elevar hasta la cima del imperio. El pasado mítico imperial, el pasado destructor del nazismo y el presente de revisión histórica se mezclan en *Hitler...* Se combinan dejando de lado acontecimientos menos vinculados a la “cultura” que a la lógica destructora de la instalación de la vida concentracionaria.

### **Estetización de la política y politización del arte**

Abordar la relación entre arte, técnica y política en la obra tardía de Benjamin implica atender a la exigencia de una “politización del arte”. Algunas notas del *Libro de los pasajes* (escrito entre 1927-1940) y el texto sobre el surrealismo de 1929 permiten pensar que la arenga apunta al despertar del onírico mundo capitalista. La noción de “inervación corporal colectiva” y la fascinación de Benjamin por el poder mesiánico de la destrucción permiten pensar las claves del objetivo planteado para el arte.

En el texto sobre la obra de arte, Benjamin arriesga que el fascismo no les da a las masas proletarizadas sus derechos, “sino la oportunidad de expresarse”, o,

tal vez sea mejor decir, de sentirse expresadas mediante el *medium* del *Duce* o el *Führer*. Es por eso que el resultado del fascismo consiste en la introducción de la estética en la vida política a partir de la posibilidad que el avance tecnológico representó en la masiva escenificación del espectáculo de la política, en torno a la proyección de una imagen especular deformada a través de un líder, por medio de los nuevos y poderosos medios de comunicación. Esto permitió ritualizar los conflictos ideológicos y darles estatus de mitos heroicos devenidos objetos de culto. Es curioso pensar el modo en que esta crítica benjaminiana se resignifica si se tiene en cuenta que la estética fascista o la estética nazi exaltaban precisamente elementos fundamentales para la ideología de toda política redentora.



Es sabido que Benjamin no albergó una confianza ciega en la alternativa a la estetización fascista de la vida política propuesta por la ortodoxia marxista.



Tenía todavía algunas esperanzas en la prensa comunista y en revistas sobre difusión política, así como defendió la correspondencia obrera y los reportajes como formas de literatura futura. Es preciso, entonces, recordar el diagnóstico benjaminiano sobre la modernidad como mundo onírico, fetichizador de la mercancía, productor de fantasmagorías productoras de identificaciones peligrosas, para apreciar la potencia de la excitación (individual y colectiva), como una salida al estado de ensoñación. Sin miedo a una sobreinterpretación, es posible arriesgar que el trabajo de Syberberg sobre Hitler y Alemania funciona como una puesta en evidencia de ese estado de sonambulismo, atontado por el consumo capitalista y la fetichización del líder carismático. Syberberg dio a la película una “estética de sueño”, un aire de fantasía idealizada e infernal, en la que es posible encontrar fantasmas del cine y la literatura, así como también la intimidad de los personajes dueños de la modernidad.

Fredric Jameson dedica un capítulo de su libro *Signaturas de lo visible* (2010) a *Hitler...* y comienza diciendo que si Syberberg no hubiera existido tendría que haber sido inventado para desocultar una serie de premisas con las que la cultura alemana de posguerra debió lidiar: en primer lugar, que la historia de la alta cultura demostraba no ser una guía confiable para la historia social alemana; en segundo lugar, que el canon de este estereotipo excluía muchas figuras centrales de la politización del arte como Brecha, y tendencias como el expresionismo durante la República de Weimar; en tercer lugar, que la Alemania del milagro económico y la democracia cristiana ocupan un lugar muy diferente del ocupado por la Europa central rural o urbana en el período anterior a Hitler; finalmente, que era necesario un proceso de autoanálisis de los años sesenta y setenta. Este es precisamente el contexto del que Syberberg fue un representante importante.

Es a la luz de estas consideraciones que debe comprenderse el proceso de Syberberg como de revolución cultural, pues su estética es también para

Jameson “una síntesis de Brecht y Wagner” (2010: 120). El autor señala como característica de su estilo la autoconsciencia “organizando su visión del arte cinematográfico del futuro no en torno al uso virtuoso de las técnicas más avanzadas [...], sino en torno a algo así como una vuelta a las películas caseras (2010: 121). Este estilo de bajo presupuesto le da al dispositivo de Syberberg un tono *amateur*, propicio para pensar estéticamente una lógica de interrupción a la tecnologización de la vida que seculariza la esfera del arte. Con actores desconocidos, monólogos irónicos y números de *vaudeville*, con cuadros casi siempre estáticos y ensamblados precariamente, Syberberg se libera de los mandatos de la vanguardia e ironiza con la propaganda clásica. Construye la destrucción a partir de cierto anacronismo respecto del pasado cultural alemán y a partir de una dialéctica compleja que le permite utilizar el lenguaje del fascismo al que quiere criticar.

Si valiera la extrapolación de la categoría, podría recurrirse a la benjaminiana “destrucción” para pensar el modo en que Syberberg “hace espacio” y se “hace espacio” en el cine a partir de una desacralización de la alta cultura. Y lo hace con cierto irracionalismo y estética de improvisación, fragilidad en la puesta en escena y bajo presupuesto. Hacia el final, hace surgir una suerte de inespacialidad, que se logra a partir del distanciamiento como estrategia retórica, pero también de un alejamiento de cualquier referencia histórica. El film termina cada vez más alejado de la historia para estar más cerca de Hitler, de “su” Hitler. Este es un buen motivo para plantearse la dimensión ideológica del film y el modo en que se articula la reflexión política a partir de sus decisiones estéticas.

*Hitler...* despliega un muestrario de mitos con una concepción que proviene “más de Wagner que de Joyce, Campbell o Frye” (Jameson, 2010: 127). De este marco, Syberberg hace surgir la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, pero esta totalidad se construye con el kinetoscopio de Edison como Santo Grial. Este origen cinematográfico conduce a Hitler y su vínculo con el cine y traza una

relación genética entre la imagen y la historia. Pero Hitler aparece no sólo como un cinéfilo o un crítico, sino como un cineasta, el más grande del siglo XX, autor de la Segunda Guerra Mundial, el gran acontecimiento filmado en escorzos convenientes. *Hitler...* se pronuncia como un exorcismo, que pretende expurgar el inconsciente colectivo de Alemania, y lo hace intentando encontrar el punto nodal de la religión reaccionaria, aquel que une para Syberberg el nacionalismo, el fascismo y el comunismo.

El cineasta pone en escena la alegoría benjaminiana en la forma de “un montaje discontinuo de reliquias muertas” y cada una subraya la heterogeneidad del conjunto en un anacronismo que le permite situarse tanto como con-temporáneo como por fuera de la historia. Esta elaboración pone en evidencia la desreificación de la vida y el modo en que la fantasía colectiva se acerca a la representación distanciada de la ideología. Conformando un entramado histórico que incluye desafíos como el de la marioneta Hitler que responde a las acusaciones, seguro de que Auschwitz no será juzgado de la misma manera después de Vietnam, los procesos de descolonización, las torturas del Sha, las dictaduras latinoamericanas y las masacres en África.

Según Jameson, el film de Syberberg es modernista en un sentido clásico, que “todavía reclama el lugar y la función que la religión ha dejado vacíos” (2010: 136). Syberberg parece confiar en el carácter representativo de la imagen y en su contenido de verdad. No asume que su film es pura textualidad, pura superficie, sino que simboliza sentidos históricos y culturales que se construyen por medio de la puesta en forma y el ejercicio de la interpretación y el juicio. Es a partir de este encuadre que es posible leer *Hitler...* como una vuelta sobre sí mismo, como si hubiese comenzado a autoexaminarse y replantearse su función en la cultura. No es sólo una experimentación con el lenguaje, sino que es el lenguaje mismo, inaugurando un momento de crisis. Siguiendo las tesis jamesonianas, es posible ver aquí la dialéctica de figuración e iconoclasia. En ella, la última reificación del sistema figurativo es inevitable. Pero con *Hitler...*

es posible ver además una promesa de transición entre “la destrucción de los antiguos sistemas de figuración (tantas letras muertas, íconos vacíos, o anticuadas lenguas artísticas) y la congelación e institucionalización del nuevo” (Jameson, 2010: 140).

Es posible explorar *Hitler...* como una lectura de la Alemania de su época en que la miseria es diferente y única respecto de otros períodos históricos, cuya explicación se encuentra en una combinación de subdesarrollo político y modernización veloz. Esto reporta también una cierta negación del pasado y por eso Syberberg desoculta todos los secretos construyendo un sentido histórico sobre estas bases, apoyándose en una representación de Hitler que encuentra su fundamento en una construcción imaginada, pero no imposible. Sin embargo, la lectura exige que las marionetas puedan ser “identificadas” con sus referencias históricas. Es decir, no resulta suficiente la fantasía sobre la destrucción de la cultura y la tradición del *Volk*, sino que es fundamental que se entiendan los nombres y apellidos de los responsables. Syberberg asume que las marionetas construyen el sentido histórico en su estar de algún modo “pegadas” a la realidad. Este parece ser el único contenido de verdad al que puede aspirar su modernismo.

### **Imágenes finales**

En “Los cuatro jinetes del Apocalipsis y las lombrices cotidianas” (« Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseeux quotidiens »), Michel Foucault parece volver sobre la tesis arendtiana de la banalidad del mal, pero encuentra en ella una dimensión que vuelve a la trivialización y el horror irreversibles. Fácilmente asociable al problema de la estetización, Foucault señala que el film de Syberberg “es un monstruo bello”, y “bello” precisamente porque “eso es lo que se quiere decir cuando se habla del carácter perverso del film”. No se refiere con esto a la estética del film, sino al hecho de que hacer “emerger cierta belleza de esta historia sin ocultar nada de lo que tiene de sórdido, de

innoble, de cotidianamente abyecto”. Y agrega, “es tal vez ahí donde él (Syberberg) ha incautado del nazismo lo que tiene de más hechicero, una cierta intensidad de la abyección, un cierto brillo de la mediocridad, que ha sido sin duda uno de los poderes hechiceros del nazismo”.



Uno de los puntos ideológicamente más complicados del film deja cierta sensación de utopía real. Syberberg ni lo juzga ni lo condena, sino que se muestra conmocionado frente al hecho de que un hombre “normal” puede haber sido un “nazi”. *Hitler...* vuelve innoble lo banal de formas de pensar y vivir. Foucault señala que la calidad del film es justamente la de decir que el horror es banal, que la banalidad implica dimensiones de horror y que hay reversibilidad entre horror y banalidad. Syberberg saca a relucir el parentesco casi biológico entre los cuatro jinetes y las lombrices cotidianas. En este sentido, el fervor antisemita, la locura o la embriaguez no explican, sin la

eficacia burocrática, la diligencia de un hombre común como Krause. Este se presenta como una de las condiciones necesarias entre la corrección administrativa y la industrialización de la muerte.



Syberberg se esfuerza en poner en evidencia que el fenómeno del liderazgo de Hitler y sus consecuencias no se explican por un solo relato y que las explicaciones causales no agotan toda la dimensión del hitlerismo como acontecimiento. En este sentido, hace un rodeo sobre el tema con una “posmoderna proliferación de diversas voces, acciones, recuerdos registrados, citas de novelas, poemas, informes militares, autobiografías, discursos, canciones, cuadros, melodías” (Kaes, 2007: 325). Estos elementos formales se aproximan apenas a su centro, Hitler, en tanto sujeto que se constituye audiovisualmente y no a partir de relatos autorizados. Además, no es la figura de la excepcionalidad, sino la imagen hiperbólica de los hombres comunes que lo rodean. En algún sentido, “Hitler” es un centro vacío que se “llena” con

distintos significantes, incluyendo las proyecciones del espectador que el dispositivo propicia.

Posiblemente, el gesto más posmoderno del film sea el hecho de que el espectador debe funcionar como un agente que lee y escribe la historia al mismo tiempo: que debe dar alguna explicación a la imagen esquizofrénica de Himmler, pero también a la devoción por los soldados impecables, hieráticos y eficaces; debe interpretar las provocaciones conservadoras que pronuncia el film, pero también la imagen patologizada de uno de los jefes más importantes; debe entender por qué la recurrencia a Wagner, pero también la imagen de la niña que mece la historia, *leitmotiv* de todo el conjunto.

Benjamin creía que el cine era un dispositivo o un aparato donde algo de lo que llamaba “narración” podía recuperarse para facilitar algún tipo de experiencia posible. En este sentido, confiaba en que el cine podía tener una función emancipadora, pues el hombre iba a liberarse por un aparato de esencia técnica. Tal como explica Déotte, “esto significa que el horizonte del cine no es la naturaleza, sino una técnica alienante, presente tanto en Charles Chaplin como en los *burlesques* estadounidenses” (2013: 250) y que revolucionaba el horizonte de la transmisión narrativa (perdido para siempre después del enmudecimiento de la Primera Guerra Mundial) cuya naturaleza era expresada en el mito, pues el cine ya no depende de una poética de la mimesis, que consigue el derecho de toda la humanidad a pertenecer, pues el cine prolonga las posibilidades de inclusión. Un aparato introduce un derecho porque es más que una técnica, por eso puede modificar el orden del derecho y el estatuto de lo político. Esto posibilita pensar en modos en los que se puede intervenir en el espacio público y la misión que el cineasta podría tener en este ámbito. Es en este sentido que Déotte lo saca de la esfera de la edad industrial y lo convierte en un aparato (es decir, determinación que hace época de la superficie de reproducción y cuya transmisión es intrínseca) a partir del cual intervenir y comprender el mundo. La pregunta que suscitan estas ideas es cuáles son las

potencialidades concretas del cine de dar lugar a nuevos aparatos, a nuevas emancipaciones posibles. Siguiendo a Benjamin, podría decirse que el cine no tiene la obligación como mediador social privilegiado de mostrar las condiciones de opresión, sino de posibilitar otros productores poniendo a disposición un aparato que les permita mejorar sus condiciones de vida. Este podría ser uno de los auténticos aspectos de la politización del arte pregonada hasta el cansancio en la estética contemporánea, de la que *Hitler...* es un emergente del que hacerse cargo.

### Bibliografía

- Benjamin, Walter (1987). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Déotte, Jean-Louis (2013). *La época de los aparatos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Goebbels, Alfred (2011). "Discurso en el Hotel Kaiserhof el 28 de marzo de 1933", en *Kilómetro 111. Un arte de Estado*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor, pp. 108-112.
- Foucault, Michel (1980). « Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux quotidiens », en *Cahiers du cinéma*, n° 6, fuera de colección: Syberberg, febrero 1980, pp. 95-96. Recuperado de: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault297.html> Consultado: 21/10/2013.
- Jameson, Fredric (2010). *Signaturas de lo visible*, Buenos Aires: Prometeo libros.
- Kaes, Anton (2007). "El holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine", en Friedlander, Saul (editor). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 311-334.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2002). *La ficción de lo político*, Madrid: Arena Libros.
- Sontag, Susan (2007). *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires: Debolsillo.

---

\* Natalia Taccetta es licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA), magister en Sociología de la Cultura por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES-UNSAM) y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA) y en Filosofía (París 8). Ha sido becaria CONICET por un proyecto sobre la relación entre cine e historia a partir de la perspectiva de Walter Benjamin, tema sobre el cual publica y participa en reuniones académicas y científicas.