



## ARTISTAS BAJO LA CARPA DE CIRCO: PERPLEJOS (1968)

Alexander Kluge

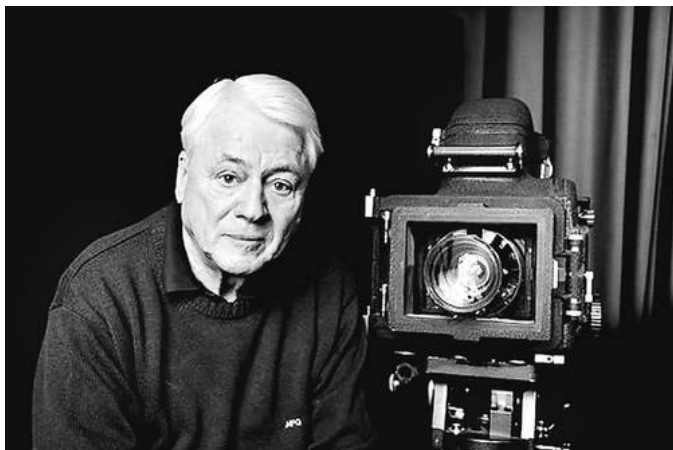
### Fitxa - Ficha

*Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos* (RFA, 1968) · 104 min  
Zuzendaritza - Dirección: **Alexander Kluge**  
Gidoia - Guión: **Alexander Kluge**  
Argazkia - Fotografía: **Günther Hörmann, Thomas Mauch**  
Muntaia - Montaje: **Beate Mainka-Jellinghaus**  
Produkzioa - Producción: **Alexander Kluge**  
Aktoreak - Intérpretes: **Hannelore Hoger · Sigi Graue · Alfred Egel · Bernd Höltz · Eva Oertel · Kurt Jürgens**

### Sinopsia - Sinopsis

Leni Peickert tiene en mente un desafío: el circo del futuro. Quiere mostrar a los animales auténticamente, sin humillarlos; en libertad y no disfrazados de personas. Ante esa situación, los artistas contratados ven aumentar considerablemente el grado de dificultad en su trabajo. Y la aventura de Leni fracasa. Buscará otra alternativa: una empresa de televisión, con conocimientos de tecnología suficientes como medio más adecuado para conseguir llevar a cabo su proyecto.

### Zuzendaria - Director



Más que un cineasta en el sentido exacto del término, Alexander Kluge (Halberstadt (Alemania), 14 de febrero de 1932) es un intelectual, un narrador, uno de los mayores críticos de la sociedad alemana pasada y presente, junto a su contemporáneo Rainer Werner Fassbinder. Doctorado en abogacía en 1956, Kluge había estudiado también historia y música, pero ejerció como abogado hasta que en 1958 trabó conocimiento con Theodore Adorno en el Instituto de Investigaciones Sociales (conocida en el extranjero como

### Filma – La película

Alexander Kluge sortzaile polifazetikoak da aipatutako filmaren zuzendaria. Abokatua lanbidez, Theodor W. Adorno-ren lagun mina izan zen. Filosofo marxistaren bitartez ezagutu zuen, hain justu, Fritz Lang. «Metropolis» (1927) maisulanaren egilearen ondoan hasi zen zineman, eta Oberhausengo Manifestua idatzi zuen 1962an. Zinema Aleman Berriaren aita den arren, inork gutxi du gogoan.

Fassbinder-ek, hain kartsua izanik ere, Klugereren zinema intelektuala biziki zuen maite. «Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos» (1968), batik-bat. Filma, berez, artistak bere independentzia babesteko dituen zailtasunen inguruko parabola gazi-gozoa da. Zirkuko artista une jakin batean oharitzen da enpresari bihurtzean artista izateari utziko diola... baina, tamalez, kapitalista gisa soilik alda ditzake gauzak. Ipuinak pisu sinboliko ikaragarria du.

Escuela de Frankfurt). Adorno le presentó a Fritz Lang, quien estaba filmando en Berlín *El tigre de Esnapur*, pero el cine le pareció a Kluge una actividad mortalmente aburrida y se puso a escribir historias en el set que luego servirían de base a sus filmes.

En 1960 codirigió con Peter Schamoni su primer corto, *Brutalidad de piedra*, montaje poético concebido con el propósito de reflejar la noción de que el pasado sobrevive en las ruinas arquitectónicas, particularmente las del período nazi, que son testigo mudo de las atrocidades cometidas. El corto documental marcó el inicio de varias tendencias en el futuro cine alemán: el rechazo a la amnesia que impedía hablar del pasado nazi o la utilización del festival de cortometrajes de Oberhausen como plataforma de operaciones en contra de la rigidez y el comercialismo imperantes.

Fue precisamente en ese festival donde Kluge devino en padrino y fundador del llamado Nuevo Cine Alemán, pues fue redactor principal y fuerza motriz de aquel **Manifiesto de Oberhausen** que, en 1962, urgía a los jóvenes cineastas de su país a rebelarse en contra del moribundo, hiperacadémico y comercial cine impuesto por el establishment germano, al cual denominó despectivamente “el cine de papá”. Los 26 cineastas y escritores firmantes del Manifiesto declararon muerto el viejo cine y proclamaron un cine intelectual, formal y económicamente nuevo, que debería introducirse en las esferas de la producción concreta, el financiamiento, y la educación. Con tales consideraciones en mente, Kluge funda el Institut für Filmgestaltung, en Ulm, que no era un lugar para proporcionar práctica a los aprendices, sino más bien el brazo teórico del Nuevo Cine Alemán. Desde allí, Kluge le dio forma y apoyó el desarrollo armónico de cineastas tan conocidos como Wim Wenders y Edgar Reitz, entre muchos otros. Así, paso a paso, Kluge se convertiría en uno de los cineastas que más largamente ha escrito y reflexionado sobre estética, teoría y economía del cine.

Sus filmes se caracterizan, en general, por el humor irónico, la sátira política y las evidentes incongruencias presentadas por una edición y por técnicas narrativas de innegable matriz vanguardista. Sus protagonistas suelen ser mujeres jóvenes que enfrentan una sociedad represiva y sexista. Ellas acostumbran a estar involucradas en historias que pretenden llenar el vacío entre el pasado y el presente alemán, ilustrando los errores de las dos grandes obsesiones nacionales: el materialismo y el militarismo.

A través de sus escritos teóricos y de sus propios filmes, Kluge ha expuesto una nueva concepción del montaje, distinta tanto del montaje invisible típico de Hollywood como del montaje dialéctico como lo practicaron Eisenstein y otros directores soviéticos. Los filmes de Kluge aspiran, mediante el montaje, a lograr que el espectador deje de ser un ente pasivo y se comprometa con el tema,

y sea capaz de hacer asociaciones y deducciones a partir de una enorme vastedad de imágenes distintas. Para ello es esencial el empleo del corte, que interrumpe el fluir “natural” y narrativo, que conecta dos secuencias totalmente distintas, o que se emplea para colocar un intertítulo. Este énfasis en el corte abre un espacio en la imaginación del espectador que el propio Kluge llamó *Phantasie*, y que se consigue, según el director, yuxtaponiendo la historia narrada con fotografías, material de archivo, ilustraciones de libros, intertítulos, pinturas, etcétera. Estos componentes no son colocados por Kluge con un sentido o significado final en mente, sino que será el espectador quien deberá conferirle sentido, conexión lógica y llenar el espacio de incoherencia que separa unas imágenes de las otras.

El cine de Kluge no está interesado en conquistar al espectador ni en proponerle una serie de asociaciones predeterminadas (como ocurría con el cine de Eisenstein), sino que confía en la capacidad del ser humano para conformar el significado del filme en su imaginación, sin que nunca sea preciso entenderlo todo y hasta el final pues, como ha escrito el director, “una vez que uno ha comprendido algo completamente, en ese mismo momento empieza a vaciarse ese algo y a convertirse en algo inútil”. Por lo tanto sus filmes estimulan al espectador a que se relaje —y no trate de poner en orden todas las piezas del filme— y desarrolle la habilidad de hacer asociaciones entre ideas totalmente dispares. A ese propósito se dirige la concepción del montaje que se percibe en los filmes de Kluge.

Su primer largo de ficción, *Muchacha de ayer* (1966), alcanzó ocho premios en el Festival de Venecia de ese año y sirvió como alerta internacional sobre el inminente revival del cine alemán. El filme observa las fuerzas que actúan sobre una joven, exiliada de la RDA, que siente un amor no correspondido mientras inspecciona el milagro económico de la RFA, un milagro que se mantiene todo el tiempo ajeno. Ingeniosa y espontánea, gracias más que todo a su aire documental y a su acendrado deseo de revisar el pasado nacional, se mantiene este primer largo de Kluge como una de sus obras más frescas e imperecederas.

Resulta evidente en su filmografía, tanto la de ficción como la documental, la aproximación a la historia nacional desde un punto de vista totalmente subjetivo, que casi siempre elige la perspectiva de un personaje promedio, ingenuo, regularmente femenino, o al cual se le trata como a un niño. Por ejemplo, en *El bombero E. A. Winterstein* (1968) y *Un doctor de Halberstadt* (1970), que parecen concentrarse en momentos banales y poco dramáticos, pero que poseen un modo sutil de reflexionar profundamente sobre la época y su espíritu.

Definida como brillante collage de ideas abstractas e imágenes concretas, a partir de la combinación de documental y ficción, *Artistas de la carpa de circo: perplejos* (1968) se acerca a la intimidad de la hija de un trapecista que sueña con revolucionar el circo, pero subyace el empeño por redactar un ensayo estético-político sobre el carácter elusivo de la utopía, muy influido por Godard, Dziga Vertov y por el realismo germano de los años treinta.

*Trabajos ocasionales de una esclava* (1974) presenta la “historia” de una joven que vende salchichas envueltas en manifiestos políticos destinados a la agitación de los proletarios. Ha sido clasificada como una de las películas más peculiares de su momento, en tanto utiliza claves cómicas para acercarse a las ideas izquierdistas, y desdeña el método del realismo crítico al uso. La hermana del director

interpreta el rol protagonista, y las campañas pro-aborto del personaje que interpreta se muestran desde una clave completamente documental, en un conjunto deudor tanto del cinema vérité como de Bertolt Brecht. Afirman algunos críticos que es difícil encontrar otro filme tan honesto y relevante en términos estéticos y además tan optimista.

*Fernando el radical* (1976) cuenta una extraña parábola sobre un ex policía, devenido experto en seguridad de una fábrica, que acomete su trabajo con un fervor casi surrealista, solo que, a diferencia de otros filmes de Kluge, absolutamente radicales en cuanto a lo cerebral y preconcebido, esta es una película accesible y natural, con todo y la feroz sátira que presenta respecto a los peligros del poder y a la paranoia de los vigilantes.

Su participación en el filme colectivo *Alemania en otoño* (1977), junto con Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Bernard Sinkel y Edgar Reitz, entre otros, renovó su ya creciente interés en criticar la contemporaneidad y enfocar el pasado desde la responsabilidad. Además, el estilo semidocumental de este filme —colección de impresiones divergentes sobre un momento particularmente volátil y emotivo en la historia nacional— derivó en la creación del personaje central de *La patriota* (1979), una profesora de historia insatisfecha con la pobreza de recursos para impartir su asignatura. *La patriota* sugiere que la Historia académica representa el pasado como una serie de cuentos limitados a versiones ficcionalizadas de los eventos, pero al mismo tiempo apunta al hecho de que los cuentos de hadas, estilo los hermanos Grimm, portan innumerables huellas del pasado.

En los años ochenta concluyó solo cuatro largometrajes: *Guerra y paz* (1982), *La potencia de los sentimientos* (1983), *Blind Director* (1985) y *Odds and Ends* (1986). A partir de 1988 comenzó a trabajar en la televisión, en revistas culturales y programas de entrevistas, solo que los programas dirigidos por Kluge son realizados en un pequeño estudio de Munich, producidos por su propia compañía cinematográfica y se benefician de la ley que asegura un diez por ciento de tiempo de transmisión para las producciones independientes. Sus programas de TV, además de clasificar en el modo de colaboración y creación colectiva que tanto persigue, tampoco se apartan demasiado del estilo impuesto por Alexander Kluge en el cine: se emplea una gran variedad de imágenes y de sonidos que intentan proveerle al televidente una experiencia multisensorial y multidimensional respecto a varios temas.

Toda su filmografía, sin excepciones, ha sido concebida desde los presupuestos apuntados en el Manifiesto de Oberhausen o en su copiosa obra teórica, principalmente en cuanto al papel que debe jugar el cine en la esfera cultural en su sentido más amplio y público.

Teórico redomado, Kluge ha sido particularmente explícito hablando de sus filmes o de su obra en general: “Yo no hubiera hecho ninguna película si no fuera por el cine de los años veinte, el de la era silente. Todo lo que he hecho se refiere de una u otra manera, a esa tradición clásica. (...) Ahora estoy casi completamente apartado del cine, pero si alguien viniera diciendo que quiere hacer un filme conmigo, en colaboración, un cine de ideas, distinto, ambicioso, estoy seguro que con esas condiciones volvería a la realización de películas. Pero ya estoy aburrido de ser un autor, quiero trabajar en cooperativa, fuera de los géneros, sin sometimiento a las instituciones que pagan, quiero hacer algo que siga revolucionando el sistema desde abajo, como se decía en los días del Manifiesto de Oberhausen”.