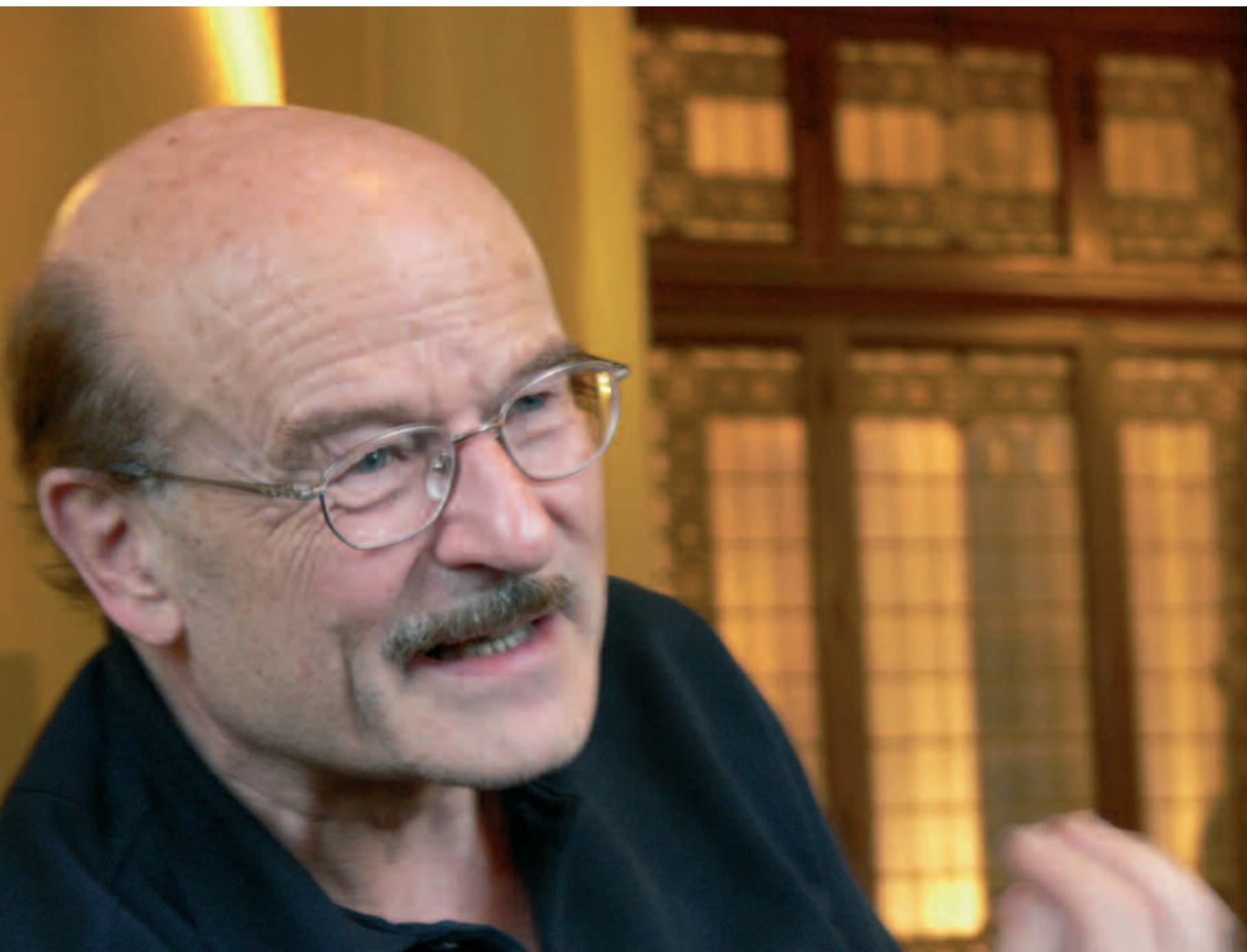


Durante su visita a Madrid para presentar su última película, *El noveno día*, el cineasta alemán Volker Schlöndorff participó en un animado debate con los espectadores que acudieron al Cine Estudio del **CBA**, que el pasado enero programó un ciclo en torno a su obra. Schlöndorff, director de títulos como *El tambor de hojalata* o *El joven Törless*, ha sabido habitar la frontera entre cine y literatura, convirtiéndose en un autor clave del cine europeo contemporáneo.

del cine a la literatura (y vuelta)

VOLKER SCHLÖNDORFF

FOTOGRAFÍA PIPO FERNÁNDEZ Y PABLO PASTOR



Cine vs. literatura

No sé bien por qué, pero el cine basado en adaptaciones de obras literarias siempre se ha considerado de segunda categoría; incluso a mí mismo me lo pareció durante muchos años. Cuando rodé mi primera película, *El joven Törless*, basada en una novela de Robert Musil, tenía veinticinco años y, como no tenía ninguna historia propia que contar, decidí que lo mejor era dirigir a partir de una obra escrita por otra persona. A menudo me dicen que parece una película realizada desde la madurez, pero lo cierto es que yo la viví más bien como un alejamiento de la madurez o, mejor dicho, como una aproximación a la inmadurez que me hizo dejar de actuar como un sabiondo. Al rodar esta película descubrí que me gustaba trabajar con textos escritos por otros. Cuando uno escribe un guión original se ve obligado a afrontar la realidad, una realidad muy diversa que nos puede llevar por distintos caminos. En cambio, el texto ofrece una claridad de la que yo me he beneficiado en numerosas ocasiones.

Imagino que si no se hubiera inventado el cine habría sido director de teatro, y ya se sabe que los directores de teatro tampoco escriben sus propios guiones. Cuando miro

Durante una de las muchas conversaciones que mantuve con Max Frisch—autor de *Homo Faber*, otra de las novelas sobre las que he construido una película—, le hablé de mi complejo de inferioridad; le conté que para mí el cine era un medio un poco pesado y que lo que realmente admiraba era la literatura. Y él me contestó: «Pero, ¡qué dices! Mira ese primer plano de Sam Shepard en tu *Homo Faber*. Yo habría necesitado muchísimas páginas para contar lo que tú dices en segundos, para poder reflejar esa expresión, esas emociones. Deberías estar satisfecho de poder disponer de un medio tan fantástico como el cine».

De todos modos, es cierto que no me importaría rehacer unas cuantas películas que hice en el pasado y de las que no estoy plenamente satisfecho, entre ellas *Michael Kohlhaas* (1969), basada en la novela de Heinrich von Kleist, que fue una obra fallida. Y si pienso en las obras a las que me gustaría enfrentarme, me viene a la cabeza Tolstoi, siempre Tolstoi: *Guerra y Paz*. Y no lo digo en broma.

La resistencia de la realidad

Günter Grass es el ejemplo más claro de que mi colaboración funciona mucho mejor con

de aquella realidad extremadamente concreta y prosaica, yo también tenía que ser capaz de narrar esta historia en una película, de contarla con imágenes. Lo mismo sucedió en el caso de Max Frisch y su *Homo Faber*, y aunque no llegué a conocer a Robert Musil, con *El joven Törless* me sucedió algo parecido: siempre hay un elemento en el que se refleja la realidad, una realidad vivida.

Cuando un escritor escribe una novela no tiene el propósito de escribir una gran obra; lo que hace es intentar reflejar o abordar un acontecimiento que, en cierto modo, se le resiste y contra el que tiene que luchar. Eso es lo que le da la energía necesaria para escribir. Y ese acontecimiento, ese drama humano, también puede ponerse en escena con ayuda de unos actores. Se trata de reflejar algo que ha acontecido y, cuando uno llega a este punto, deja de hacerse preguntas del tipo: ¿qué significa adaptación?, o, ¿qué equivalencia puede haber entre literatura y cinematografía? En ese momento lo que interesa es narrar una historia, el conflicto de unos seres humanos, y el escritor lo hace utilizando recursos literarios mientras el director emplea los cinematográficos. Naturalmente, los estructuralistas se opondrían frontalmente a esta afirmación.

Cuando uno escribe un guión original se ve obligado a afrontar una realidad muy diversa que nos puede llevar por distintos caminos. En cambio, el texto ajeno ofrece una claridad de la que yo me he beneficiado en numerosas ocasiones

hacia atrás me resulta muy peculiar, y en cierto modo embarazoso, ver mi nombre citado junto a autores tan importantes como Kleist, Musil, Brecht, Arthur Miller o Proust, pero lo cierto es que nunca me ha guiado el interés por adaptar la obra de un determinado autor, sino que han sido ciertos libros en particular los que han llamado mi atención. Generalmente busco historias en las que se narra la vida de una persona que se enfrenta a un dilema especial, situaciones específicas que me resultan interesantes en un momento determinado. Naturalmente, de haber tenido talento, habría escrito los guiones yo mismo. Recuerdo una maravillosa frase de Mark Twain que decía algo así como: «¿Por qué alguien se sienta, coge un bolígrafo y se pone a escribir un libro cuando puede irse a una librería y comprarse uno por dos dólares?». Yo me he servido de la literatura para hacer mis películas y me congratulo de que los escritores que aún están vivos y cuya obra he utilizado no se hayan enfadado conmigo.

autores vivos: me permite establecer un diálogo antes de realizar la película y disfrutar del privilegio de conocer de primera mano la energía psíquica que impulsó al autor a escribir precisamente esa obra. Recuerdo que en un primer momento no me atrevía a enfrentarme a *El tambor de hojalata* porque me parecía una obra escrita con una fantasía desbordante, con una imaginación que me superaba por completo. Entonces Günter Grass, que me estaba hablando acerca de su niñez, me sugirió que fuera a Gdansk y me dio la dirección de una persona a la que debía visitar. Ese hombre me llevó a un barrio en las afueras y me enseñó la calle en la que había crecido Günter, una calle estrecha, con pequeños comercios, con una panadería y una tienda de comestibles. Y ahí precisamente es donde se desarrolla la acción de *El tambor de hojalata*, ese pequeño espacio que parece trivial y que en la novela se convierte en el universo en el que vive Oskar. En ese momento pensé que si Günter Grass había sabido elaborar una obra tan mágica a partir

Volver a Alemania

Yo descubrí el cine en la Filmoteca de París. Allí vi cientos de películas, fundamentalmente películas mudas alemanas, y comencé a preguntarme qué es lo que había hecho posible que se realizaran aquellas películas entonces y por qué se habían dejado de hacer. Además, tuve la suerte de trabajar durante algún tiempo con grandes cineastas como Louis Malle o Jean Pierre Melville. Con ellos me di cuenta de que hacer películas es una profesión en la que siempre hay mucho que aprender. El cineasta, al igual que el pintor o el compositor, debe en primer lugar aprender una técnica. Cuando consideré que ya dominaba esa técnica, me pareció que lo lógico era realizar películas en París. Fueron mis amigos quienes me dijeron que ni hablar, que si yo era alemán lo normal era que hiciera películas alemanas. Así que hice la maleta y volví a Alemania de donde, a excepción de las fechas navideñas, había estado ausente por espacio de diez años. Sentía que debía descubrir qué era realmente una película alemana y las únicas que yo tenía en mente entonces eran del estilo de *Metrópolis* (1927), *El ángel azul* (1930) o *El Estudiante de Praga* (1913). Creí que con *El joven Törless* podría enlazar indirectamente con ese expresionismo. Al menos esa era la idea que yo tenía por aquel entonces.

Durante la primera semana de mi estancia en Alemania conocí a Werner Herzog y a Ale-