

Volker Schlöndorff un exiliado del cine en el país de la literatura

ANA USEROS

Cuando a Max Aub le mencionaban (y debía ser muy a menudo) la paradoja de que un apátrida como él, víctima de todas las diásporas europeas del siglo, se reclamara tan ferozmente exiliado español, nativo de un país en el que no había nacido, respondía: «Se es de donde se hace el bachillerato».

Volker Schlöndorff hizo su bachillerato de cineasta en Francia, en las aulas del IDHEC (la escuela técnica de cine), en la sala de la Cinémathèque (la escuela ética y estética de cine) y en el aprendizaje a las órdenes de Louis Malle, Jean-Pierre Melville y Alain Resnais. Pero, como él mismo dijo en su visita al CBA, cuando le llegó la hora de dirigir su primera película todos le aconsejaron que, en tanto que alemán, regresara a su país e hiciera una película alemana.

Diez años atrás hubiera sido un consejo suicida, pero en 1962 el Manifiesto de Oberhausen había dado carta de naturaleza a lo que se llamó el Nuevo Cine Alemán a imagen y semejanza de la Nouvelle Vague francesa. El proyecto que Schlöndorff trae bajo el brazo es la adaptación de la primera novela de Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, una disección moral de las relaciones de poder dentro de un instituto a principios de siglo que constituye una denuncia de esa mentalidad burocrática y jerárquica que condujo primero al Imperio Austrohúngaro y, más tarde, terminó por conducir a Alemania al desastre.

Para el voluntarioso retorno a una realidad que ya no es la suya, Schlöndorff recurre al filtro de la literatura, busca un texto ajeno que le proporcione las claves, una novela de aprendizaje que le permita recrear precisamente los años de bachillerato. No deja de ser curioso que sea Alexander Kluge, el redactor del manifiesto y el líder «teórico» del Nuevo Cine Alemán, quien lleve al recién llegado a localizar los exteriores de la película. Se inicia así un periodo «alemán» en la carrera de Schlöndorff que durará de 1966 a 1983, coincidiendo con los años de expansión del Nuevo Cine Alemán, una época de intenso compromiso cívico de los cineastas implicados. Schlöndorff busca su lugar entre las corrientes del nuevo cine: el *Heimatfilm*, cine regional, para lo que funda una efímera productora con Peter Fleischmann; el documental comprometido junto con Kluge (*Der Kandidat*, 1980); la sátira burguesa al estilo Fassbinder (*La moral de Ruth Halbbass*). Son películas marcadas por la urgencia de denunciar la herencia nazi no asumida y el recorte progresivo de libertades públicas que se está llevando a cabo en los años setenta con la excusa de combatir el terrorismo de extrema izquierda. Pero la literatura sigue ahí presente, de una forma u otra. En *Alemania en otoño*

(*Deutschland im Herbst*, 1977), película colectiva rodada para seguir de cerca los acontecimientos que, tras la muerte de los integrantes de la banda Baader Meinhof, condujeron a la proclamación del estado de excepción en Alemania, el episodio que firma Schlöndorff en solitario parte de una reflexión de Heinrich Böll sobre la conveniencia de adaptar *Antígona* en los tiempos que corren.

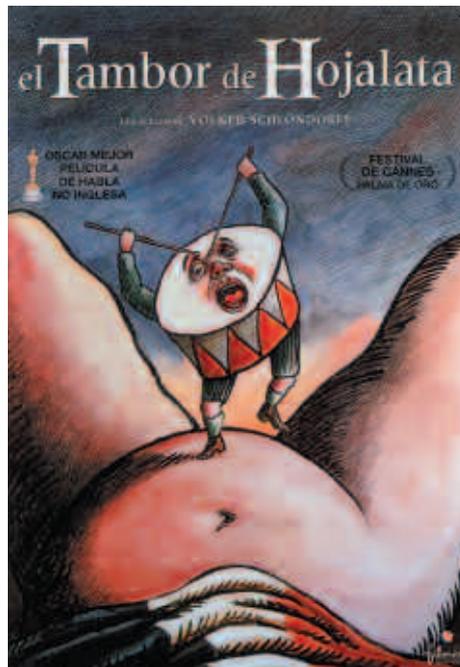
En 1979 Schlöndorff escribe y dirige *El tambor de hojalata*, basada en la novela de Günter Grass, que inmediatamente se convierte en su mayor éxito y aún hoy es su película más conocida. Obtiene la Palma de Oro en Cannes y el Oscar a la mejor película extranjera y es quizá el principio del reconocimiento internacional de los cineastas alemanes y también el principio de la disolución del movimiento. En pocos años muere Fassbinder, Wenders comienza su aventura americana y Herzog su búsqueda del paraíso (*Fitzcarraldo*, *Aguirre*). Las producciones alemanas se espacian y buscan financiación fuera del país. Los cineastas más comprometidos, como Kluge y Reitz, se refugian en la televisión. Es el repliegue y, a la vez, el nacimiento de otro nuevo cine, el «europeo».

Para Schlöndorff, el momento de la migración llega en 1983, cuando hereda un proyecto de prestigio, una producción francesa con un reparto internacional: la adaptación de *Un amour de Swann*, de Marcel Proust.

El éxito de su primera película, confirmado por el de *El tambor de hojalata*, había encasillado en cierto modo a Schlöndorff como un «adaptador», una etiqueta no muy halagadora dentro del mundo cinematográfico pero que él asume y defiende con orgullo. En su filmografía se suceden adaptaciones de prestigiosos autores clásicos y contemporáneos: Heinrich von Kleist (*Michael Kolhaas*, 1969), Bertolt Brecht (*Baal*, 1969), Marguerite Yourcenar (*Le Coup de grâce*, 1976), Henry James (*Georgina's Reasons*, 1974), Arthur Miller (*Muerte de un viajante*, 1985), Margaret Atwood (*El cuento de la doncella*, 1987), Max Frisch (*Homo Faber*, 1991), Michel Tournier (*El ogro*, 1996).

Con *Un amour de Swann*, los halagos que había recibido Schlöndorff por su trabajo en *El tambor de hojalata* se vuelven reproches. Se le acusa de excesiva fidelidad a la letra de la novela, algo que en el caso de *El tambor de hojalata* había sido motivo de elogio, y se le recuerda una y otra vez que Proust es «infilmlable».

Lo cierto es que *Un amour de Swann* es un buen exponente de los problemas que supone adaptar clásicos de la literatura, entendiendo por «clásicos» esas obras de las cuales un individuo



El cine de Wilder nos ofrece un buen ejemplo de la diferencia que existe entre comedia y cinismo: Wilder conseguía que la gente se riese sin provocar esa risa cínica que produce la burla. Jamás dirigía sus comedias contra nadie. Era un estricto moralista, como todos los grandes cómicos



xander Kluge. El primero me alquiló una habitación en su casa y el otro me dijo dónde podía rodar *El joven Törless* en Austria y me dio también algunas pistas sobre unos pueblos húngaros donde podía localizar parte del rodaje. Solíamos charlar y discutir juntos sobre qué podría ser una película alemana y siempre estábamos de acuerdo en que en ningún caso podía ser la imitación de una película francesa.

Hoy, naturalmente, insistiríamos en que no puede ser una imitación de una película americana, pero por aquel entonces el cine era tan europeo que jamás se nos hubiera pasado por la cabeza tomar como modelo una película americana. La pauta la proporcionaban Renoir, Buñuel, Bergman, Milos Forman o Tony Richardson. Esto es algo que ha cambiado radicalmente en las últimas décadas. Actualmente ningún estudiante de cine conoce a estos directores europeos, sólo ven películas americanas que son las que definen el cine en estos momentos, ya sea directamente o por la oposición que suscitan. Por lo demás, no creo que la situación sea ahora mejor ni peor, sólo diferente, muy diferente. Por supuesto, personalmente lamento el cambio que se ha producido, pero del mismo modo que lamento que hoy en día ya no se haga cine mudo o que las películas sean en color. Si por mí fuese, seguiría haciendo películas mudas y en blanco y negro.

Moral y estética

Para mí Billy Wilder es el último genio y también un moralista disfrazado de payaso. Tuve el privilegio de conversar con él horas y horas tanto delante como detrás de las cámaras. Wilder tenía en su oficina una pequeña caligrafía con el subtítulo «*How would Lubitch do it?*», y de ahí tomé el título para *Billy, How Did You Do It?*, la filmación de algunas de nuestras conversaciones que apareció como película en 1992. Wilder había comenzado escribiendo guiones y luego pasó a dirigir sus propios guiones, algo bastante excepcional en Hollywood. Siempre le preguntaban si creía que los directores de cine debían saber escribir y ser autores de sus propios guiones, y él siempre contestaba: «No, escribir no, pero sí tienen que saber leer». Desde luego, era una persona francamente inteligente. A lo largo de toda su

carrera siempre hizo el mismo tipo de películas, de modo que, cuando los tiempos cambiaron, dejó de gustar en Hollywood.

Por lo demás, su cine nos ofrece también un buen ejemplo de la diferencia que existe entre comedia y cinismo: Wilder sabía perfectamente cómo conseguir que la gente se riese con sus comedias, pero sin provocar esa risa cínica que se produce cuando uno se mofa de otro. Él jamás dirigía sus comedias contra nadie. Lo sé porque discutimos muchísimo sobre sus películas y, por lo que decía, se podía apreciar claramente que era un estricto moralista, como todos los grandes cómicos.

No se puede diferenciar entre moral y estética. Por ejemplo, a mi juicio, Leni Riefenstahl tenía un gran talento pero no era una gran directora de cine. Sin embargo, es cierto que sus películas, aunque sea de modo superficial, consiguen impresionar. Por eso la publicidad utiliza a menudo un tipo de imágenes que beben directamente de su cine, de su estética. Si uno se fija, se da cuenta de que, en las películas de Riefenstahl, nunca aparece el ser humano, sus protagonistas son como «camaradas» de cartón piedra en películas de dos dimensiones. Es un problema común a todas las películas nazis: nunca tratan acerca de personas, sino que se limitan a ensalzar a una masa anónima, a glorificar el poder, nunca al individuo. Es un conflicto que abordé precisamente en mi última película, *El noveno día*, en la que establezco una contraposición entre el personaje del sacerdote y el del joven. El sacerdote representa el lado humano mientras que el joven representa el poder.

En cambio, en su trabajo como actriz, cuando actúa en películas dirigidas por otros cineastas, Riefenstahl sí que se muestra como una mujer real, con tres dimensiones, o incluso con cuatro. Sobre todo en *La luz azul* (1932), una película en la que su mirada actúa como una especie de imán, realmente impresionante. Esa misma mirada es la que utilizó también en su actividad como fotógrafa, un campo en el que sí desarrolló una magnífica labor. Todavía guardo una postal que me envió desde Nueva Guinea, adonde había ido a ver unos arrecifes de coral. Tenía ya ochenta y nueve años, pero la escritura de la postal es absolutamente pulcra, perfecta. Poseía una gran energía que yo, desde luego, admiro, pero no puedo decir que haya sido una gran cineasta.

CICLO **VOLKER SCHLÖNDORFF**

10.01.06 > 13.01.06

ORGANIZA **CBA**

COLABORA **GOETHE-INSTITUT**