

La intimidad del género

El cine alemán contemporáneo en busca de nuevos caminos

Violeta Kovacsics

“El cine solía ser un parque de atracciones y ahora es una iglesia. Una capilla”.

Christian Petzold¹

Realizada para televisión, en 2011 se presentó en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Una película de tres episodios o, mejor aun, tres películas con un hilo conductor común. No estamos ante uno de esos filmes-ómnibus en el que cada cineasta realiza un pequeño corto (corriente peligrosa y muy de moda), sino ante una propuesta tan interesante en la práctica como en lo teórico. El título era *Dreileben*, el nombre de un pequeño pueblo germano y cuyo significado describe a la perfección el ánimo del proyecto: “tres vidas”.

La premisa era igual para cada uno de los directores: un asesino aprovecha la visita a su madre moribunda para escapar. A partir de aquí, los tres cineastas que conforman este tríptico tenían hora y media (es decir, un largo con todas las de la ley) para realizar su versión de los hechos. En *Etwas Besseres als den Tod (Beats Being Dead)*, Christian Petzold opta por narrar un *amour de jeunesse*, en el que un joven llega al pueblo dispuesto a hacer unas prácticas en un hospital y termina conociendo a una chica de origen balcánico con la que mantendrá un romance; mientras, el criminal permanece casi siempre en fuera de campo, como una presencia colateral al relato amoroso. En *Komm mir nicht nach (Don't Follow Me Around)*, Dominik Graf (el más veterano de los tres) sigue a una psicóloga que se ha trasladado al lugar para investigar el caso y combina la persecución policial con la intimidad de la mujer, instalada en la casa de una antigua amiga y su esposo. Christoph Hochhäusler es el que ahonda, en *Eine Minute Dunkel (One Minute of Darkness)*, de forma más explícita en la figura del

¹ Festival Internacional de Cine de Berlín, *Catálogo*, 2011.

criminal: muestra en paralelo su fuga y las pesquisas de un policía que parece cuestionarse todo lo que hace.

El proyecto puede ser visto como el traslado a la práctica de una cuestión puramente teórica: la tensión existente en los movimientos o corrientes artísticas entre el grueso del colectivo y las líneas de fuga de cada individualidad. Generalizando, se puede decir que el cine alemán más reciente se ha construido sobre dos pilares: una serie de filmes con vistas comerciales y trasfondo histórico –desde *El hundimiento* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004) a *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel, 2006)- y lo que se dio en llamar la Escuela de Berlín, un grupo formado por jóvenes cineastas –de generaciones distintas- con algunos puntos estéticos y temáticos en común. La Escuela de Berlín agitó el panorama del cine germano. En su momento, el Nuevo Cine Alemán hizo lo propio. Sin embargo, a la postre, quedan los nombres, las líneas autorales, la obra de cada uno de los cineastas, con todas sus diferencias: desde Werner Herzog a Wim Wenders.

En los últimos años, la Escuela de Berlín ha visto resquebrajados sus cimientos: desde la teoría, los cineastas se cuestionan la existencia del movimiento; desde la práctica, intentan virar hacia otros derroteros. Pero antes de comentar este giro, cabe definir qué fue y qué supuso en su momento la Escuela de Berlín.

“Son siempre austeros, severos. En las películas no pasa nada. Son lentas, tristes y nunca se dice nada realmente. Esa es la Escuela de Berlín”².

Oskar Roehler

Oskar Roehler es un *outsider*. Un director alemán que, por edad y contexto, podría encajar en la Escuela de Berlín, esa nueva ola de cineastas que se centran sobre todo en la capital germana y comparten una serie de características comunes. El cine de Roehler, sin embargo, no responde a esta etiqueta. Él contempla desde una posición privilegiada –la de director coetáneo pero provisto de cierta distancia.

² Suchsland, Rüdiger. “Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen an die Berliner Schule”. *Ítem: Film-dienst*, vol. 58, número 13, 2005, p. 6-9.

Sin quererlo, Roehler emite un juicio que, pese a su tono crítico, se convierte en una de las mejores defensas de este conjunto de cineastas. Las palabras de Roehler legitiman la *Berliner Schule*, hacen visible un grupo de directores que se mueven con los mismos patrones, que componen, más allá de sus diferencias, los mismos temas y los mismos rasgos estéticos. Rasgos que pueden ser descritos como “austeridad, severidad, lentitud o tristeza”, según Roehler, “películas en las que nunca se dice nada realmente” o en las que, mejor dicho, se dice bien poco, pues parecen aparcar los grandes temas para centrarse en la normalidad, en el ritmo apesadumbrado de un país eternamente nuevo, en personajes que deambulan, en los paisajes amplios de un país abierto tanto al este como al oeste, en el uso de una luz neutra, en la deconstrucción de las familias, en las dudas de los adolescentes, en una tierra sin núcleo que se atraviesa en coche, en casas en construcción...

Con la ayuda de la proclama de Oskar Roehler, nombres como los de Thomas Arslan, Christian Petzold, Henner Winckler o Christoph Hochhäusler se ven unidos, al fin, en un mismo espacio. Una casa en que, tras un largo recorrido y una filmografía compacta y sólida, los veteranos Arslan y Angela Schanelec conforman los pilares, y Petzold, director con tendencia al melodrama y que huye más de la normalidad: el techo. Los más jóvenes, Winckler, Ulrich Köhler y Valeska Grisebach trazan los tabiques, con obras singulares, plagadas de referencias, cuadros que miran hacia el cine de la modernidad. Y el agitador Hochhäusler, director que reivindica la unidad de la Escuela de Berlín, ya sea en entrevistas o desde su revista *Revolver*, se queda en la puerta e invita a entrar. En el exterior, Hans Christian Schmid permanece a medio camino, pues su *Réquiem (El exorcismo de Micaela)* (*Requiem*, 2006) tiene tanto de cine de género como atisbos de la cotidianeidad de esta nueva ola. Roehler y Margarethe von Trotta son los vecinos ricos, pero no tan ricos como *Good Bye Lenin!* (2003), *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, 2006) o *Sophie Scholl* (2005). El tiempo juzgará la solidez de la Escuela de Berlín, pero hoy por hoy se erige en la última ola, un conjunto que, más allá de sus diferencias, ocupa un mismo espacio: una casa a medio construir que lleva el nombre de la nueva Alemania.³

³ Kovacsics, Violeta. “El nuevo cine alemán: la última ola”. En: Font, Domènec y Losilla, Carlos (Ed.). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007, p.145.

Escribí este texto en 2007, en el marco de una publicación sobre el cine europeo contemporáneo. Lo escribí bajo los efectos de la emoción de ver que el cine alemán de aquel momento parecía seguir una tendencia (palabra muy del agrado de los analistas) marcada. Las constantes resultaban evidentes y las películas parecían formar parte de un todo con tan sólo algunas voces disidentes (Petzold, sin duda; Köhler, a ratos; Hochhäusler, por su gusto por los ambientes colindantes con el fantástico; Arslan, por su mirada algo más serena). Quedaban dos dudas: ver hacia dónde se dirigirían estos cineastas y ver si la homogeneidad de la Escuela de Berlín aguantaría el paso del tiempo.

Entre los cinco años que separan el texto que se reproduce más arriba y el artículo que nos ocupa, Maren Ade filmó una excelente película, *Entre nosotros* (*Alle Anderen*, Maren Ade, 2009), que homenajeaba al John Cassavetes de *Faces* (1968) a la vez que contenía algunas de las señas de identidad de la Escuela de Berlín: el gusto por una fotografía naturalista, una casa vacacional como principal espacio, una pareja en plena crisis –que ocupa el lugar destinado, en la Escuela de Berlín, a la familia, llena de ausencias y de silencios–, una trama tan simple que parece hacer los honores a Oskar Roehler cuando dice que “no pasa nada [...] nunca se dice nada realmente”. Como en *Faces*, al final de *Entre nosotros* se produce una suerte de renacimiento: una chica tumbada en el suelo a la que el chico debe reanimar, una escena filmada con una cámara que incide en los personajes a la manera de Cassavetes. En *Faces*, la secuencia termina bajo el agua de la ducha, en lo que podría ser la humedad de un nacimiento. Ade, en cambio, opta por la diversión: la chica está jugando con su pareja, pues todo en el filme tiene que ver con dos momentos encontrados, el de una cierta infantilidad y el paso a la edad adulta. *Entre nosotros* se construye constantemente sobre una distancia que debe ser salvada. Si en un momento muestra a los personajes absolutamente separados, con ella dentro de la piscina, enfadada porque él la ha tirado aun vestida, y él de pie fuera del agua, luego los filma de cerca cuando hacen el amor en el jardín. La distancia y la separación, el infantilismo y la asunción de una madurez de pareja están en el centro de *Entre nosotros*, quizá la última película importante de la Escuela de Berlín.

Maren Ade realizó *Entre nosotros* en 2009. Un año más tarde, en 2010, dos películas aparentemente ligadas a la Escuela de Berlín se presentaban en distintas secciones de la Berlinale. La primera, *Der Räuber*, una coproducción germano austríaca dirigida por el alemán Benjamin Heisenberg. La segunda, *Im Schatten*, última película hasta la fecha de Thomas Arslan. Las dos compartían algo, una seña común que parece ser también el germen del cambio de tercio que ha experimentado la Escuela de Berlín en los últimos años: su imparable acercamiento al género. El *movimiento* ha cambiado los dramas intimistas, las casas a medio construir, las residencias ocasionales o los trayectos por carretera por las carreras y las persecuciones, por un gusto exacerbado por el misterio y la acción. Hace unos años, el ánimo de la nueva Alemania se centraba en capturar un espacio inaprensible y en mostrar a través de una narración lineal una serie de fisuras relacionales; en los tiempos más recientes, intenta que el género pueda convivir con un cierto intimismo y por el camino de esta búsqueda termina encontrando siempre líneas de fuga.

Lo mejor de *Der Räuber* se sitúa lejos de la pausa inherente a las películas de la Escuela de Berlín, o de su naturalismo. Se trata de los momentos más físicos, en los que el protagonista –un ladrón de bancos– aprovecha su condición de atleta profesional para darse a la fuga corriendo. A través de la acción, la película logra huir del naturalismo hasta abrazar una cierta abstracción, que se materializa a su vez en el rostro oculto del protagonista, cubierto por una máscara de color blanco. Esta persona sin cara, que corre sin tregua, termina por ser el motor del filme.

Der Räuber se cierra cuando el protagonista se adentra en el bosque, en lo que será su última huída. Esta escena entronca con el desenlace de *Im Schatten*, que se desarrolla en una cabaña oculta entre los árboles y termina con el personaje principal en una huída que, como en *Der Räuber*, parece definir un estado de ánimo. Es a través de la acción que estas películas alcanzan lo introspectivo. Necesitan del género para abrazar todo aquello que, anteriormente, en películas como *Lucy* (Henner Winckler, 2006) o *Ping Pong* (Matthias Luthardt, 2006) se definía desde lo estático, desde aquello que se encierra entre las cuatro paredes de las casas y de los apartamentos.

Im Schatten se abre con el plano de una ciudad contemporánea, con sus luces y sus coches, en una esquina cualquiera en un momento de bullicio y de actividad urbana. Este inicio apunta el poso introspectivo del filme. Arslan, que venía de realizar *Ferien* (2007), una de las películas que mejor definen los rasgos de la Escuela de Berlín, termina por hacer un filme con ecos evidentes al cine de Don Siegel. La violencia es seca y la acción está por encima del gesto. No hay secuencia que defina mejor esta última aseveración que la escena de *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, Don Siegel, 1979) en la que el presidiario interpretado por Clint Eastwood trabaja en la escapatoria. Siegel filma los detalles, resaltando aquello que el personaje *hace* por encima de cualquier rasgo introspectivo. El protagonista de *Im Schatten* parece salido del universo de Siegel: surge de la nada y no se sabe adónde se retira finalmente. Arslan tiene claras las referencias genéricas. La secuencia en la que el protagonista engaña a sus perseguidores en medio de un pasillo es un ejemplo del rigor y de la sencillez de los recursos que maneja el cineasta a la hora de construir la acción y el suspense. La cámara se queda quieta, dispuesta a describir la acción con un simple plano contraplano. La puesta en escena de Arslan resulta medida y precisa: tanto en sus arrebatos más violentos –la sangre en la pared tras el asesinato de uno de los personajes o el juego de puntos de vista en la confrontación final– como en los momentos más introspectivos. Los referentes de Arslan pasan necesariamente por el género: desde Siegel hasta el Michael Mann de *Heat* (1995), de la que *Im Schatten* toma prestada la relación entre el protagonista y el policía que le persigue.

Der Räuber e *Im Schatten* evidencian el cambio de registro del cine alemán contemporáneo y de una Escuela de Berlín que ha encontrado su identidad (al menos por ahora) en el género. Mientras Arslan y Heisenberg realizaban sendos *thrillers* de calado introspectivo, Petzold, Graf y Hochhäusler se enzarzaban en el debate que culminaría en la realización de *Dreileben*, una correspondencia en la que Graf ponía en entredicho la Escuela de Berlín, Hochhäusler la salvaba y Petzold hacía hincapié en cuestiones más prosaicas. De fondo retumbaba algo que ya estaba en *Der Räuber* e *Im Schatten* y que sería el eje también de *Dreileben*: el cine de género.

Dominik Graf: *“Mi problema con la Escuela de Berlín o cómo sea que se llame es que, tras los primeros y destacables resultados, de plazas, ciudades, bungalows y demás, quedé en cierta manera decepcionado. Porque sentí que después de eso, en vez de expandirse en las posibilidades narrativas, el peligro estaba en una estrechez de miras a través de la proclamación de un estilo y el encumbramiento general de las olas en Alemania (“¡Ahora somos alguien! ¡La gente nos mira!), no? [...] Maliciosa pero correctamente, Fassbinder dijo en la revista Der Spiegel que sus colegas habían comenzado a filmar sus propias críticas”.*

Christoph Hochhäusler: *“Las próximas películas mostrarán en qué se convertirá este grupo. Probablemente, las películas nunca serán como nuestras películas actuales”.*

Christian Petzold: *“La afilada separación entre ‘arte’ y ‘comercial’ lleva a la separación total entre ‘experimental’ y ‘narrativo’ (¡Ah! ‘Filme narrativo’: esa fue siempre una expresión horripilante...). Para sobrevivir hoy en día, un director debe decidir muy pronto entre una de estas dos vías. Creo que eso es algo muy lamentable para los cineastas. La categorización comienza demasiado pronto”.*⁴

Dreileben no hace más que trasladar a la pantalla el debate entre los tres cineastas. En las tres películas que la forman existe la tensión entre lo colectivo –tres filmes que tienen algo en común: su premisa- y lo individual –más allá del punto de partida, cada uno de los directores lleva la película a su terreno-.

En *Etwas Besseres als den Tod* de Petzold, el asesino se acerca a lo mitológico. Es una presencia invisible en lo alto de unas rocas. Es un rumor que poco a poco se va haciendo tangible. En el fondo, Petzold plantea un paisaje aparentemente delicioso. Un paraíso rodeado de árboles que esconde algo trágico: el desgarró del primer amor y la amenaza del hombre violento que ha escapado. Petzold construye su filme a través de un juego de puntos de vista. El final de *Etwas Besseres als den Tod* se sitúa a camino entre lo real y la ensoñación. Como dictan los cánones del amor de juventud, la aventura del chico queda atrás. La chica camina por el pueblo. Petzold muestra el recorrido, se

⁴ Festival Internacional de Cine de Berlín, *Catálogo*, 2011.

fija en su reflejo en un escaparate para luego dejar el vidrio vacío y esperar a que llegue otro rostro para ocupar el lugar del reflejo. Es el asesino, que por fin se materializa. La resolución queda en la mente del chico protagonista, que viaja en coche con otra.

Para Petzold, lo genérico es siempre algo que sobrevuela el relato: desde el tono fantasmagórico de *Gespenster* (2005) a la construcción de la protagonista de *Yella* (2007), que regresa de la muerte. El cineasta alemán sitúa sus relatos siempre en duermevela, lejos de cualquier concreción. *Eine Minute Dunkel*, de Hochhäusler, en cambio, es pura concreción. Él es el único de los tres cineastas que se centra en la figura del asesino. Su película sigue los cánones de los filmes de escapatorias. Es el relato de un fugitivo y la acción se erige en motor indiscutible. Hochhäusler rehuye el fuera de campo, tan presente en el filme de Petzold como, en menor medida, en el de Graf, que en *Komm mir nicht nach*, trabaja sobre una materia genérica cercana a la de Petzold: la banda sonora sugiere suspense en los momentos de mayor intimidad y cotidianidad, aquellos en los que la cámara se encierra entre las cuatro paredes de la casa donde la protagonista convive con una pareja amiga. Graf hace de la intimidad algo enrarecido. El suspense se gesta sobre la sugerencia, a través del sonido *tourneriano* de las ramas de un árbol que se agitan sin que sepamos por qué. Su película bascula constantemente entre el drama sentimental con triángulo amoroso –la puesta en escena insiste en crear composiciones geométricas entre los tres personajes, a la manera del Nicholas Ray de *Johnny Guitar*- y la investigación policial, resumiendo la esencia del cambio de registro de la Escuela de Berlín: del retrato íntimo al cine de género.

El invento de *Dreileben* (que tampoco debe ser visto como algo único, pues entronca con proyectos similares, como la trilogía para televisión *Red Riding* [2009]) pone de manifiesto las necesidades del joven cine alemán de encontrar nuevas vías de expresión y de *intentar* definir, quizá sin éxito, la fuerza de un grupo de cineastas a los que se ha insistido en situar bajo la etiqueta de una nueva ola: la Escuela de Berlín. De los tres directores de *Dreileben*, uno pertenece a una generación distinta a los jóvenes realizadores de esta escuela (Graf), otro ha logrado distanciarse del movimiento gracias a una voz eminentemente personal (Petzold) y el último, Hochhäusler, está en el origen de la teorización de la Escuela de Berlín gracias a su trabajo en la revista *Revolver*.

Más o menos en la misma época que estos tres cineastas se aliaban con la televisión para crear *Dreileben*, otro de los nombres clave de la Escuela de Berlín, Ulrich Köhler (*Montag kommen die Fenster*, 2006) realizaba *Schlafkrankheit* (2011), una película a camino entre Europa y África que ahonda en la distancia entre ambos continentes (de nuevo, estamos ante dos opuestos que generan tensión) y que se nutre continuamente de esta materia espectral. Dividida en dos partes y con dos protagonistas para cada una de ellas (un doctor alemán que ha decidido quedarse a vivir en África y otro francés que acaba de llegar), *Schlafkrankheit* se adentra, en su tramo final, en lo fantasmagórico. Las apariciones, en la segunda parte de la película, del médico alemán lo convierten en una suerte de espectro. La voluntad de Köhler de difuminar cualquier posibilidad de lo concreto llega a su punto culminante hacia el final. Nos situamos en medio de una escena de caza nocturna. Cuando se produce al fin el disparo, apenas vemos nada. Todo se intuye. Se oye algo en el río, una presencia que es una incógnita (un hipopótamo, quizás, pues es la figura animal, casi de dimensiones míticas, que sobrevuela todo el filme). La película alcanza así ecos *tournerianos*, en los que las sombras se apoderan del cuadro y los sonidos apuntalan la sugerencia.

Alrededor de 2007, aquel joven cine alemán que conformaba la Escuela de Berlín se instalaba en casas vacacionales o en construcción, viajaba por carretera hacia el este y ponía en evidencia las fisuras de los núcleos familiares. Era un cine primerizo que a la vez retrataba las dudas de un país que se buscaba a sí mismo después de un siglo de agitada historia. Cinco años después, esos mismos cineastas se plantean nuevas formas de expresión. Abrazan el género, ya sea desde la sugerencia o desde referencias evidentes. Mantienen, sin embargo, el gusto por la introspección y por el sentimiento de búsqueda. Todo ha cambiado y, sin embargo, algo sigue igual.