

La intimitat del gènere

El cinema alemany contemporani a la recerca de nous camins

Violeta Kovacsics

"El cinema solia ser un parc d'atraccions i ara és una església. Una capella".

Christian Petzold¹

Realitzada per a televisió, el 2011 es va presentar al Festival Internacional de Cinema de Berlín. Una pel·lícula de tres episodis o, millor encara, tres pel·lícules amb un fil conductor comú. No estem davant d'un d'aquests films-òmnibus en què cada cineasta realitza un petit curt (corrent perillosa i molt de moda), sinó davant d'una proposta tan interessant a la pràctica com en l'aspecte teòric. El títol era *Dreileben*, el nom d'un petit poble germà i el significat descriu a la perfecció l'ànim del projecte: "tres vides".

La premissa era igual per a cada un dels directors: un assassí aprofita la visita a la seva mare moribunda per escapar. A partir d'aquí, els tres cineastes que conformen aquest tríptic tenien una hora i mitja (és a dir, un llarg com cal) per realitzar la seva versió dels fets. A *Etwas Besseres als den Tod (Beats Being Dead)*, Christian Petzold opta per narrar un *amour de jeunesse*, en què un jove arriba al poble disposat a fer unes pràctiques en un hospital i acaba coneixent una noia d'origen balcànic amb la que mantindrà un romanç; mentrestant, el criminal roman gairebé sempre fora de camp, com una presència col·lateral al relat amorós. A *Komm mir nicht nach (Don't Follow Me Around)*, Dominik Graf (el més veterà dels tres) segueix una psicòloga que s'ha traslladat al lloc per investigar el cas i combina la persecució policial amb la intimitat de la dona, instal·lada a la casa d'una antiga amiga i el seu marit. Christoph Hochhäusler és el que aprofundeix, a *Eine Minute Dunkel (One Minute of Darkness)*, de manera més explícita en la figura del criminal: mostra en paral·lel la seva fugida i les indagacions d'un policia que sembla qüestionar tot el que fa.

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

El projecte pot ser vist com el trasllat a la pràctica d'una qüestió purament teòrica: la tensió existent als moviments o corrents artístics entre el gruix del col·lectiu i les línies de fuga de cada individualitat. Generalitzant, es pot dir que el cinema alemany més recent s'ha construït sobre dos pilars: una sèrie de films amb vistes comercials i rerefons històric –des de *El hundimiento* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004) a *La vida dels altres* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel, 2006)– i el que es va anomenar l'Escola de Berlín, un grup format per joves cineastes –de generacions diferents– amb alguns punts estètics i temàtics en comú. L'Escola de Berlín va agitar el panorama del cinema germànic. Al seu moment, el Nou Cinema Alemany va fer el mateix. No obstant això, fet i fet, queden els noms, les línies autorals, l'obra de cadascun dels cineastes, amb totes les seves diferències: des Werner Herzog a Wim Wenders.

En els últims anys, l'Escola de Berlín ha vist esquarterats els seus fonaments: des de la teoria, els cineastes es qüestionen l'existència del moviment, des de la pràctica, intenten virar cap a altres camins. Però abans de comentar aquest gir, cal definir què va ser i què va suposar en el seu moment l'Escola de Berlín.

*"Són sempre austers, severos. A les pel·lícules no hi passa res. Són lentes, tristes i mai es diu res realment. Aquesta és l'Escola de Berlín"*².

Oskar Roehler

Oskar Roehler és un outsider. Un director alemany que, per edat i context, podria encaixar a l'Escola de Berlín, aquesta nova onada de cineastes que es centren sobretot a la capital alemanya i comparteixen una sèrie de característiques comunes. El cinema de Roehler, però, no respon a aquesta etiqueta. Ell contempla des d'una posició privilegiada –la de director coetani però proveït de certa distància-. Sense voler-ho, Roehler emet un judici que, tot i el seu to crític, es converteix en una de les millors defenses d'aquest conjunt de cineastes. Les paraules de Roehler legitimen la *Berliner Schule*, fan visible un grup de directors que es mouen amb els mateixos patrons, que componen, més enllà de les seves diferències, els mateixos temes i els mateixos trets estètics. Trets que poden ser

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

descrits com "austeritat, severitat, lentitud o tristesa", segons Roehler, "pel·lícules en les que mai es diu res realment" o en les quals, més ben dit, es diu ben poc, ja que semblen aparcar els grans temes per centrar-se en la normalitat, en el ritme afligit d'un país eternament nou, en personatges que deambulen, en els paisatges amplis d'un país obert tant a l'est com a l'oest, en l'ús d'una llum neutra, en la deconstrucció de les famílies, en els dubtes dels adolescents, en una terra sense nucli que es travessa en cotxe, en cases en construcció...

Amb l'ajuda de la proclama d'Oskar Roehler, noms com els de Thomas Arslan, Christian Petzold, Henner Winckler o Christoph Hochhäusler es veuen units, per fi, en un mateix espai. Una casa on, després d'un llarg recorregut i una filmografia compacta i sòlida, els veterans Arslan i Angela Schanelec conformen els pilars, i Petzold, director amb tendència al melodrama i que fuig més de la normalitat: el sostre. Els més joves, Winckler, Ulrich Köhler i Valeska Grisebach tracen els envans, amb obres singulars, plenes de referències, quadres que miren cap al cinema de la modernitat. I l'agitador Hochhäusler, director que reivindica la unitat de l'Escola de Berlín, ja sigui a entrevistes o des de la seva revista *Revolver*, es queda a la porta i convida a entrar. A l'exterior, Hans Christian Schmid roman a mig camí, ja que el seu *Rèquiem (El exorcismo de Miquela) (Requiem, 2006)* té tant de cinema de gènere com indicis de la quotidianitat d'aquesta nova onada. Roehler i Margarethe von Trotta són els veïns rics, però no tan rics com *Good Bye Lenin!* (2003), *La vida dels altres (Das Leben der Anderen, 2006)* o *Sophie Scholl* (2005). El temps jutjarà la solidesa de l'Escola de Berlín, però ara com ara s'erigeix en l'última onada, un conjunt que, més enllà de les seves diferències, ocupa un mateix espai: una casa a mig construir que porta el nom de la nova Alemanya.³

Vaig escriure aquest text el 2007, en el marc d'una publicació sobre el cinema europeu contemporani. El vaig escriure sota els efectes de l'emoció de veure que el cinema alemany d'aquell moment semblava seguir una tendència (paraula molt agradable pels analistes) marcada. Les constants resultaven evidents i les pel·lícules semblaven formar part d'un tot amb només algunes veus dissidents (Petzold, sens dubte, Köhler, a

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.

estones, Hochhäusler, pel seu gust pels ambients confrontants amb el fantàstic, Arslan, per la seva mirada una mica més serena). Quedaven dos dubtes: veure cap a on es dirigirien aquests cineastes i veure si l'homogeneïtat de l'Escola de Berlín aguantaria el pas del temps.

Entre els cinc anys que separen el text que es reproduïx més amunt i l'article que ens ocupa, Maren Ade va filmar una excel·lent pel·lícula, *Entre nosaltres* (*Alle Anderen*, Maren Ade, 2009), que homenatjava al John Cassavetes de *Faces* (1968) alhora que contenia algunes de les senyes d'identitat de l'Escola de Berlín: el gust per una fotografia naturalista, una casa de vacances com a principal espai, una parella en plena crisi –que ocupa el lloc destinat, a l'Escola de Berlín, a la família, plena d'absències i de silencis–, una trama tan simple que sembla fer els honors a Oskar Roehler quan diu que "no passa res (...) mai es diu res realment". Com a *Faces*, al final d'*Entre nosaltres* es produeix una mena de renaixement: una noia estirada a terra a la qual el noi ha de reanimar, una escena filmada amb una càmera que incideix en els personatges a la manera de Cassavetes. A *Faces*, la seqüència acaba sota l'aigua de la dutxa, en el que podria ser la humitat d'un naixement. Ade, en canvi, opta per la diversió: la noia està jugant amb la seva parella, ja que tot al film té a veure amb dos moments trobats, el d'una certa infantilitat i el pas a l'edat adulta. *Entre nosaltres* es construeix constantment sobre una distància que ha de ser salvada. Si en un moment mostra els personatges absolutament separats, amb ella dins la piscina, enfadada perquè ell l'ha tirat encara vestida, i ell de peu fora de l'aigua, després els filma de prop quan fan l'amor al jardí. La distància i la separació, l'infantilisme i l'assumpció d'una maduresa de parella són al centre d'*Entre nosaltres*, potser l'última pel·lícula important de l'Escola de Berlín.

Maren Ade va realitzar *Entre nosaltres* el 2009. Un any més tard, el 2010, dues pel·lícules aparentment lligades a l'Escola de Berlín es presentaven a diferents seccions de la Berlinale. La primera, *Der Räuber*, una coproducció germanoaustríaca dirigida per l'alemany Benjamin Heisenberg. La segona, *Im Schatten*, última pel·lícula fins a la data de Thomas Arslan. Les dues compartien alguna cosa, un senyal comú que sembla ser també el germen del canvi de terç que ha experimentat l'Escola de Berlín els últims

anys: el seu imparable acostament al gènere. El moviment ha canviat els drames intimistes, les cases a mig construir, les residències ocasionals o els trajectes per carretera per les carreres i les persecucions, per un gust exacerbat pel misteri i l'acció. Fa uns anys, l'ànim de la nova Alemanya es centrava en capturar un espai inaprehensible i mostrar a través d'una narració lineal una sèrie de fissures relacionals; en els temps més recents, intenta que el gènere pugui conviure amb un cert intimisme i pel camí d'aquesta recerca acaba trobant sempre línies de fuga.

El millor de *Der Räuber* es situa lluny de la pausa inherent a les pel·lícules de l'Escola de Berlín, o del seu naturalisme. Es tracta dels moments més físics, en què el protagonista –un lladre de bancs– aprofita la seva condició d'atleta professional per fugir corrent. A través de l'acció, la pel·lícula aconsegueix fugir del naturalisme fins abraçar una certa abstracció, que es materialitza al seu torn a la cara oculta del protagonista, cobert per una màscara de color blanc. Aquesta persona sense cara, que corre sense treva, acaba essent el motor del film.

Der Räuber es tanca quan el protagonista s'endinsa al bosc, en la que serà la seva última fugida. Aquesta escena entronca amb el desenllaç de *Im Schatten*, que es desenvolupa en una cabana oculta entre els arbres i acaba amb el personatge principal en una fugida que, com a *Der Räuber*, sembla definir un estat d'ànim. És a través de l'acció que aquestes pel·lícules arriben a allò introspectiu. Necessiten el gènere per abraçar tot allò que, anteriorment, a pel·lícules com *Lucy* (Henner Winckler, 2006) o *Ping Pong* (Matthias Luthardt, 2006) es definia des del que és estàtic, des d'allò que està tancat entre les quatre parets de les cases i els apartaments.

Im Schatten s'obre amb el pla d'una ciutat contemporània, amb els seus llums i els seus cotxes, en una cantonada qualsevol en un moment de bullici i d'activitat urbana. Aquest inici apunta el pòsit introspectiu del film. Arslan, que venia de fer *Ferien* (2007), una de les pel·lícules que millor defineixen els trets de l'Escola de Berlín, acaba per fer un film amb ressons evidents al cinema de Don Siegel. La violència és seca i l'acció està per sobre del gest. No hi ha seqüència que defineixi millor aquesta última asseveració que l'escena de *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, Don Siegel, 1979)

en la que el presidiari interpretat per Clint Eastwood treballa en l'escapatòria. Siegel filma els detalls, ressaltant allò que el personatge fa per sobre de qualsevol tret introspectiu. El protagonista de *Im Schatten* sembla sortit de l'univers de Siegel: sorgeix del no-res i no se sap on es retira finalment. Arslan té clares les referències genèriques. La seqüència en què el protagonista enganya els seus perseguïdors enmig d'un passadís és un exemple del rigor i de la senzillesa dels recursos que emprà el cineasta a l'hora de construir l'acció i el suspens. La càmera es queda quieta, disposada a descriure l'acció amb un simple pla contraplà. La posada en escena d'Arslan resulta mesurada i precisa: tant en els seus arravataments més violents –la sang a la paret després de l'assassinat d'un dels personatges o el joc de punts de vista en la confrontació final– com en els moments més introspectius. Els referents d'Arslan passen necessàriament pel gènere: des de Siegel fins al Michael Mann de *Heat* (1995), de la qual *Im Schatten* pren prestada la relació entre el protagonista i el policia que el persegueix.

Der Räuber i *Im Schatten* evidencien el canvi de registre del cinema alemany contemporani i d'una Escola de Berlín que ha trobat la seva identitat (almenys per ara) al gènere. Mentre Arslan i Heisenberg realitzaven sengles thrillers de caràcter introspectiu, Petzold, Graf i Hochhäusler s'embranchaven en el debat que culminaria amb la realització de *Dreileben*, una correspondència en què Graf qüestionava l'Escola de Berlín, Hochhäusler la salvava i Petzold posava l'accent en qüestions més prosaiques. De fons retrunyia una cosa que ja estava a *Der Räuber* i *Im Schatten* i que seria l'eix també de *Dreileben*: el cinema de gènere.

Dominik Graf: *"El meu problema amb l'Escola de Berlín o com sigui que es digui és que, després dels primers i destacables resultats, de places, ciutats, bungalows i altres, vaig quedar en certa manera decebut. Perquè vaig sentir que després d'això, en lloc d'expandir-se en els possibilitats narratives, el perill estava en una estretor de mires a través de la proclamació d'un estil i l'encimbellament general de les onades a Alemanya ("Ara som algú! La gent ens mira!), no? (...) Maliciosament però correcta, Fassbinder va dir a la revista Der Spiegel que els seus col·legues havien començat a filmar les seves pròpies crítiques".*

Christoph Hochhäusler: "*Les properes pel·lícules mostraran en què es convertirà aquest grup. Probablement, les pel·lícules mai seran com les nostres pel·lícules actuals*".

Christian Petzold: "*L'esmolada separació entre 'art' i 'comercial' porta a la separació total entre 'experimental' i 'narratiu' (Ah! 'Film narratiu': aquesta sempre va ser una expressió horripilant ...). Per sobreviure avui dia, un director ha de decidir molt aviat entre una d'aquestes dues vies. Crec que això és molt lamentable per als cineastes. La categorització comença massa aviat*".⁴

Dreileben no fa més que traslladar a la pantalla el debat entre els tres cineastes. A les tres pel·lícules que la formen hi ha la tensió entre allò que és col·lectiu –tres films que tenen alguna cosa en comú: la seva premissa– i allò individual –més enllà del punt de partida, cada un dels directors porta la pel·lícula al seu terreny-.

A *Etwas Besseres als den Tod* de Petzold, l'assassí s'acosta a allò mitològic. És una presència invisible a la part alta d'unes roques. És un rumor que a poc a poc es va fent tangible. En el fons, Petzold planteja un paisatge aparentment deliciós. Un paradís envoltat d'arbres que amaga alguna cosa tràgica: l'esquinçament del primer amor i l'amenaça de l'home violent que ha escapat. Petzold construeix el seu film a través d'un joc de punts de vista. El final de *Etwas Besseres als den Tod* es situa a camí entre la realitat i el somni. Com dicten els cànons de l'amor de joventut, l'aventura del noi queda enrere. La noia camina pel poble. Petzold mostra el recorregut, es fixa en el seu reflex en un aparador per després deixar el vidre buit i esperar que arribi un altre rostre per ocupar el lloc del reflex. És l'assassí, que per fi es materialitza. La resolució queda a la ment del noi protagonista, que viatja en cotxe amb una altra.

Per Petzold, el que és genèric és sempre una cosa que sobrevola el relat: des del to fantasmagòric de *Gespenster* (2005) a la construcció de la protagonista de *Yella*

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

(2007), que torna de la mort. El cineasta alemany situa els seus relats sempre a l'entreson, lluny de qualsevol concreció. *Eine Minute Dunkel*, de Hochhäusler, en canvi, és pura concreció. Ell és l'únic dels tres cineastes que es centra en la figura de l'assassí. La seva pel·lícula segueix els cànons dels films de escapatòries. És el relat d'un fugitiu i l'acció s'erigeix en motor indiscutible. Hochhäusler defuig el fora de camp, tan present en el film de Petzold com, en menor mesura, en el de Graf, que a *Komm mir nicht nach*, treballa sobre una matèria genèrica propera a la de Petzold: la banda sonora suggereix suspens en els moments de més intimitat i quotidianitat, aquells en què la càmera es tanca entre les quatre parets de la casa on la protagonista conviu amb una parella amiga. Graf fa de la intimitat alguna cosa enrarit. El suspens es gesta sobre el suggeriment, a través del so tournerià de les branques d'un arbre que s'agiten sense que sapiguem per què. La seva pel·lícula bascula constantment entre el drama sentimental amb triangle amorós –la posada en escena insisteix a crear composicions geomètriques entre els tres personatges, a la manera del Nicholas Ray de *Johnny Guitar*– i la investigació policial, resumint l'essència del canvi de registre de l'Escola de Berlín: del retrat íntim al cinema de gènere.

L'invent de *Dreileben* (que tampoc ha de ser vist com una cosa única, ja que entronca amb projectes similars, com la trilogia per televisió *Red Riding* [2009]) posa de manifest les necessitats del jove cinema alemany de trobar noves vies d'expressió i d'intentar definir, potser sense èxit, la força d'un grup de cineastes als quals s'ha insistit a situar sota l'etiqueta d'una nova onada: l'Escola de Berlín. Dels tres directors de *Dreileben*, un pertany a una generació diferent als joves realitzadors d'aquesta escola (Graf), un altre ha aconseguit distanciar-se del moviment gràcies a una veu eminentment personal (Petzold) i l'últim, Hochhäusler, està a l'origen de la teorització de l'Escola de Berlín gràcies al seu treball a la revista *Revolver*.

Més o menys a la mateixa època en què aquests tres cineastes s'aliaven amb la televisió per crear *Dreileben*, un altre dels noms clau de l'Escola de Berlín, Ulrich Köhler (*Montag kommen die Fenster*, 2006) realitzava *Schlafkrankheit* (2011), una pel·lícula a camí entre Europa i Àfrica que aprofundeix en la distància entre ambdós continents (un altre cop, estem davant de dos oposats que generen tensió) i que es

nodreix contínuament d'aquesta matèria espectral. Dividida en dues parts i amb dos protagonistes per a cadascuna d'elles (un doctor alemany que ha decidit quedar-se a viure a l'Àfrica i un altre francès que acaba d'arribar), *Schlafkrankheit* s'endinsa, en el seu tram final, en allò fantasmagòric. Les aparicions, a la segona part de la pel·lícula, del metge alemany el converteixen en una mena d'espectre. La voluntat de Köhler de difuminar qualsevol possibilitat del que és concret arriba al seu punt culminant cap al final. Ens situem enmig d'una escena de caça nocturna. Quan es produeix per fi el tret, amb prou feines veiem res. Tot s'intueix. Se sent alguna cosa al riu, una presència que és una incògnita (un hipopòtam, potser, ja que és la figura animal, gairebé de dimensions mítiques, que sobrevola tot el film). La pel·lícula aconsegueix així ressons tournerians, en els que les ombres s'apoderen del quadre i els sons apunten el suggeriment.

Al voltant del 2007, aquell jove cinema alemany que conformava l'Escola de Berlín s'instal·lava a cases vacacionals o en construcció, viatjava per carretera cap a l'est i posava en evidència les fissures dels nuclis familiars. Era un cinema primerenc que alhora retratava els dubtes d'un país que es buscava a ell mateix després d'un segle d'història agitada. Cinc anys després, aquests mateixos cineastes es plantegen noves formes d'expressió. Abracen el gènere, ja sigui des del suggeriment o des de referències evidents. Mantenen, però, el gust per la introspecció i pel sentiment de recerca. Tot ha canviat i, tanmateix, alguna cosa segueix igual.