

EL NUEVO CINE ALEMAN



En el pasado Festival de Berlín, Alemania Federal presentó «Tatuajes», una película de inconformismo decidido, una muestra más de la renovación del joven cine alemán.

Tras medio siglo de ausencia vuelve a estar en las pantallas

EL fenómeno del llamado Nuevo Cine, de no importa qué país, se ajusta a una serie de rasgos comunes. Luego vienen, claro, las diferencias, los matices particulares, en función de una serie de factores sociopolíticos y de tradiciones culturales.

Es indudable que la mentalidad del Nuevo Cine debe mucho a la Nouvelle Vague. Los franceses elaboraron un modelo, un esquema, fundamentalmente repetido incluso por los movimientos de programa menos afín. Esto lo volvemos a ver muy claramente en Alemania Occidental, cuando intentamos hacer la pequeña historia de su Nuevo Cine.

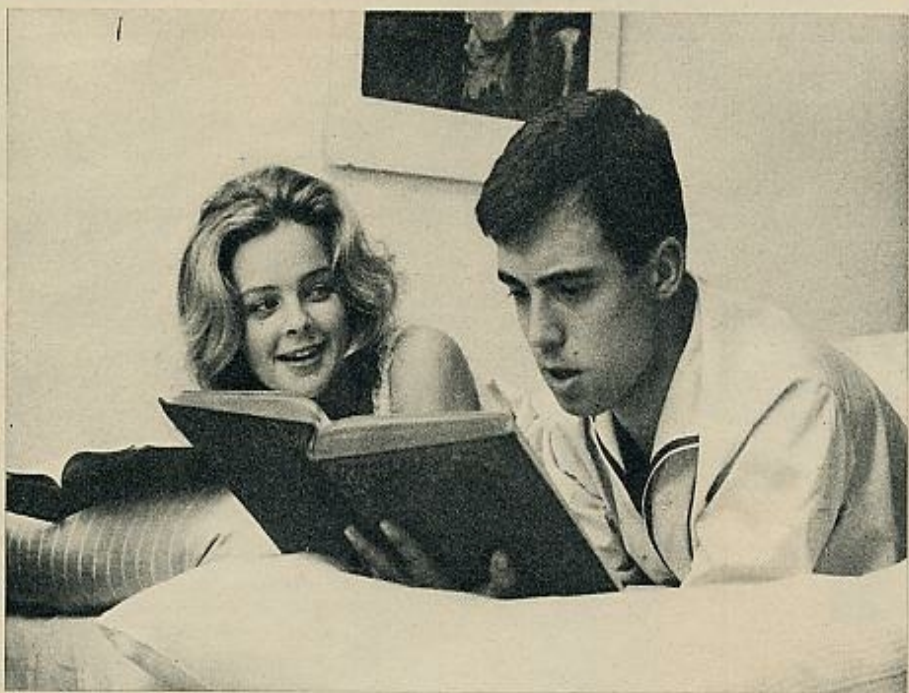
La «Nouvelle Vague» empezó «solemnemente» con un Manifiesto colectivo, suscrito y hecho público en un Festival de Cannes. El Nuevo Cine alemán se

presentó también en un Festival; concretamente, en el de Oberhausen. En ambas ocasiones se intentó impresionar a la opinión pública con una alta cifra de firmantes, lo que supuso el agrupamiento de realizadores bastante heterogéneos. El «grupo» de Cannes se dispersó y modificó pronto; otro tanto ha sucedido con los firmantes de Oberhausen, de los que, apenas cinco años después, muchos han dejado de estar realmente vinculados al movimiento cinematográfico que entonces se planteó.

Rasgo común a todos estos nuevos movimientos ha sido la dura crítica al cine «dominante» y a sus formas industriales. Recordemos aquellos tremendos y hermosos artículos de Truffaut contra las películas y sistemas financieros del cine de la «escalif», es decir, contra un aparato retórico que había hecho del cine

un producto de consumo y un buen negocio con ciertas gotas de alta cultura. Devolverle al cine sus márgenes de invención, responsabilizar al autor, acercar la cámara a la vida, separándola de los guiones convencionales, eludir la tiranía de las «estrellas» o las «marcas», sentir un nuevo respeto por la inteligencia del espectador... he aquí algunos de los supuestos generales de la Nouvelle Vague y de todos los Nuevos Cines. Independencia e inteligencia, destrucción del viejo prejuicio comercial contra las películas vivas; he aquí las bases de una necesidad, que luego, según los países y los realizadores, quizá lleve a muy distintas metas.

En Alemania Occidental, la tierra de «Sissi», la ópera y el melodrama, tales propósitos desembocaban en un cine de rasgos muy particulares. **SIGUE**



Tres películas que son unos testimonios válidos de vitalidad del nuevo cine germano en recientes festivales: «El joven Törless», de Volker Schlöndorff; «Es», de Ulrich Schamoni, y «Mahlzeiten», de Edgar Reitz.



La vida alemana es, dentro de la historia moderna, un capítulo singular. Decidirse por un cine en el que apareciera la realidad alemana era tanto como darle totalmente la vuelta a los criterios de la industria. Cuando un Truffaut o un Maille o un Godard iniciaron su trabajo, lo hacían frente a un determinado modo, a su juicio convencional, de presentar la realidad francesa. Pensemos en ciertas películas de Cayatte, o en la abrumadora mayoría de las obras de Carné, tomadas en su día por fuertes alegatos críticos o por grandes frescos de la vida parisina. Y no hablemos ya de un René Clair, estimado durante años como uno de los más grandes exponentes de la sensibilidad cultural francesa.

En el caso de Alemania, la cuestión era mucho más radical. Se trataba de saltar de «Sísí» a la muralla de Berlín, de los melodramas románticos de O. W. Fischer y Maria Schell a las tradiciones actualizadas del teatro político. Tras el corte del nazismo, tras la larga asfixia de la vida cultural alemana, el cine se incorporaba a las expresiones culturales —como en los tiempos prenazis del expresionismo— en circunstancias nacionales, sin duda extraordinarias. Durante años y años, los periódicos de la Alemania Federal citaban a la Alemania Popular con sus iniciales, negándose al reconocimiento puramente gramático de algo que gravitaba sobre todos los alemanes. Allí estaban las bases norteamericanas. Allí estaba el muro. Y, entre una prosperidad económica generosamente favorecida desde el exterior, allí estaba también la sicosis de país vencido y centinela de tierra abierta a los primeros pasos de una posible guerra mundial.

Las operetas habían sido, en tiempos de Hitler —como los «teléfonos blancos» de la Italia de Mussolini—, el opio que desviaba la atención general de los peligrosos objetivos del estado nacional socialista. Ahora, vencida la etapa de la svástica, operetas, melodramas y películas seudohistóricas, surgían o existían por motivos igualmente evasivos. La colectividad alemana estaba, lógicamente, cansada. Y aún debía escuchar, entre las ruinas de sus hermosas ciudades bombardeadas y los nuevos documentales de los abyectos campos de concentración, los ecos de las apocalípticas victorias y de las últimas derrotas.

No, no era nada fácil plantear en Alemania la necesidad de asomarse a la actual realidad del país. En Italia, el Neorealismo pudo hacerlo porque eran muchos los partisanos enemigos del fascismo. Fue media Italia la que esgrimió el Neorealismo contra la otra media; media Italia la que pudo alzarse, limpia y victima, contra los responsables de la etapa anterior. En Alemania nadie se atrevió a declararse totalmente puro. El país asumió su triste papel histórico, aunque algunos de sus intelectuales exiliados volvieran dispuestos a retomar el papel a la fuerza abandonado.

Toda la vida alemana se sometió a una realidad cargada de datos que parecían provisionales. Las ciudades fueron reconstruyéndose, dejando a veces las ruinas de alguna antigua iglesia o teatro como memoria de los terribles bombardeos. Se construyó el muro y se afianzó la división del país. La propaganda manejó el drama nacional según los distintos intereses, contando y callando lo que convenía. Crecieron los monopolios del nuevo neocapitalismo. Algunos escritores y directores de teatro se negaron a tragarse los temas celosamente guardados en el desván. Pero el cine, en tanto que evasión mayoritaria, y siguiendo las líneas de una larga etapa, continuó hablándole al público de lejanos países y de dramas en los que nadie pudiera reconocerse. Si, excepcionalmente, se intentó la película reveladora, fracasó. Pensar en un cine que tratase seriamente del presente alemán era casi una utopía.

Han pasado más años. Lo provisional, a fuerza de sostenerse, ha tomado un carácter definitivo. Gentes que, por su edad, no participaron, ni siquiera pasivamente, en la aventura hitleriana, han aceptado que éste es «su» tiempo, que ésta es «su» Alemania, y que han de integrarse en ella mirando su futuro y no solamente su pasado. Por las calles del Berlín Occidental, por las plazas donde un día pasara John F. Kennedy, a pocos metros de la muralla, una juventud se ha manifestado contra la presencia norteamericana en el Vietnam. Es gente que ya no acepta el silencio ni los esquemas utilitarios del anticomunismo. Gente que quizá pasó un día la frontera y eligió vivir en la

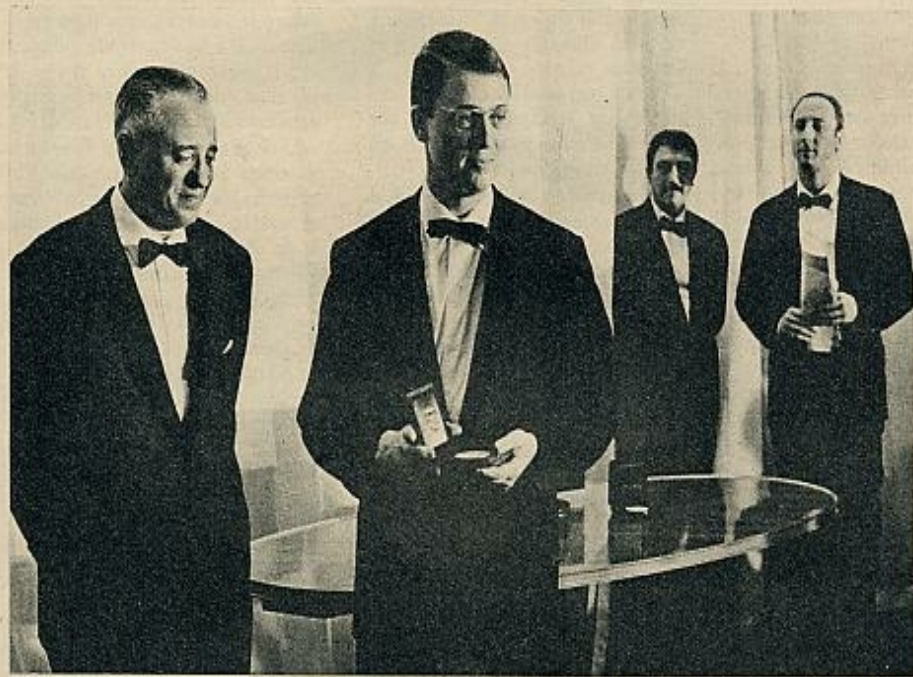
EL NUEVO CINE ALEMAN

Alemania Federal, pero que no está dispuesta a detenerse, a confundir su existencia con una circunstancia histórica heredada. Gente, en fin, que ha «destruamalizado» la cuestión, sacándola del desván paterno.

Todo esto era necesario para que Alemania, después de treinta y cinco años de ausencia, volviera a aparecer realmente sobre las pantallas alemanas.

«no reconciliados», el film maldito

Lo vi en un Festival de Mannheim. Straub, su realizador, exiliado de Francia para no intervenir en la guerra de Argelia, estaba en la sala. Casi la mitad de los espectadores se fueron antes del final. Y aun entre los que nos quedamos, muchos lo hicieron para silbar al final.



Alexander Kluge recibe de manos del ministro Corona el Premio Especial del Jurado del Festival de Venecia por su película «La muchacha sin historia», en la que actúa también su hermana. Un film excelente.

«No reconciliados» era un film de características particulares. Muchos periodistas decían que se indignaban porque no entendían nada, porque Straub se había saltado todas las normas de la forma cinematográfica. Yo nunca acepté estas explicaciones. «No reconciliados», con sus personajes totalmente descoligados, con sus largos textos políticos y desligados de la situación concreta, con su discontinuidad, con la frialdad y «distanciamiento» abismal de la interpretación, era, desde luego, una película «formalmente rara». Pero por eso casi nadie se indigna ni se siente insultado. Y el público de Straub se indignaba.

Es evidente que la fuerza fundamental de aquel film estaba en que hablaba a los espectadores de una serie de cosas que éstos no habían oído nunca en un cine. Al menos, dichas en ese tono.

Luego, otros films corrieron la misma suerte. Ahí está, por ejemplo, el muy interesante «La presa», de Kristl, o los títulos de Tremper. Y, posteriormente, «La carta», del mismo Vlado Kristl, que he podido ver recientemente en Mannheim. Un film que lleva hasta sus últimas consecuencias el principio de la desdramatización. Cuenta la historia de un hombre que atraviesa medio mundo para entregar una carta a su destinatario; a su paso no encuentra sino guerras y situaciones absurdas, tratadas por Kristl en un tono entre desenfado y desesperado. La cámara no descansa un solo momento; es atrabiliariamente móvil, estudiando sistemáticamente las imágenes lógicas, el plano del actor que habla, el dato visual esperado.

Film, en suma, que intenta incorporar a su forma el pesimismo fundamental de su tema.

«La carta», como decía, es otro de los films interesantes y «malditos» del nuevo cine alemán.

los grandes titulares

Jesús García de Dueñas y César Santos Fontenla han hablado en las páginas de TRIUNFO de algunos films alemanes presentados en Festivales internacionales. Yo mismo he hablado de «Mahlzeiten», de Reitz, y «La muchacha sin historia», de Kluge, exhibidas y premiadas en Venecia.

Creo que, a estas alturas, pueden ya señalarse los grandes títulos del nuevo cine alemán. Los que mejor sintetizan sus virtudes fundamentales. Los que, posi-

blemente sacado de la actual historia de Alemania. Anita G. es un poco la misma hermana de Kluge; y la propia hermana del realizador es su intérprete. Godard y Brecht, las formas cinematográficas de Godard y la organización dialéctica de Brecht, están más cerca que nunca. Sin continuidad de tiempo y lugar, «La muchacha sin historia» nos sitúa ante un personaje evadido de la Alemania del Este a la del Oeste y prostituido y destrozado en esta última. Es, en este orden, una obra rigurosa, ajena a cualquier simplificación maniquea, que intenta testimoniar sobre una realidad social amplia.

Hay que citar también a los hermanos Peter y Ulrich Schamoni, quizá más importantes por su personalidad —en alguna película de otros realizadores han sido guionistas— que por la calidad de las películas en sí. Los Schamoni son gente que aglutina en torno a sí, que gana premios, y que se sujeta, en el tono crítico de sus films, a las líneas generales de este movimiento.

Más importante es Schaaf, autor del excelente «Tatuajes», proyectado en la última Semana de Barcelona. Un film muy duro y muy explícito, en el que el «vacío» del joven personaje, su radical rechazo del presente, se resuelve en varios pistoletazos contra su padre adoptivo. Una expresiva secuencia, en la que padre e hijo pasean junto al muro y contemplan los recordatorios de las muertes allí sucedidas, se presta a complejas e interesantes interpretaciones. Para mí, lo que Schaaf quiere decir es que no sólo están los muertos del muro; que tales muertos forman parte de una historia vivida por todos los alemanes; que son las víctimas no ya de unos disparos fronterizos, sino de una etapa aún sin liquidar, de un pasado ferocemente inserto en el presente, de unas circunstancias en las que ese buen padre, campechano y liberal, tiene un elevado tanto de culpa.

los peligros de la mitificación

El Nuevo Cine alemán forma, pues, parte del crecimiento de las nuevas generaciones. Es muy importante en el contexto histórico del país, dando fe de la existencia de nuevos movimientos, de nuevas mentalidades, contrarias al esquematismo con que toda Alemania —en función de su pasado inmediato— es contemplada desde el exterior. Desde una perspectiva estrictamente cinematográfica, es también un fenómeno deslumbrador si lo conectamos con la larga etapa de estupidez vivida por el cine alemán; si, desde esta misma perspectiva, queremos conectarlo con las mejores cinematografías del mundo, es obvio que las conclusiones han de ser menos favorables. El Nuevo Cine alemán, como cine sin historia, es un cine a menudo ingenuo y aparatoso, un cine que está descubriendo todos los días el Mediterráneo.

Frente a los elogios sistemáticos, las glorificaciones en masa, los «prestigios» manejados diplomáticamente, es preciso ponerse en guardia. En las «listas» de los nuevos realizadores alemanes hay, como es lógico, mucha gente mediocre, que confunde la rebelión y la crítica con la sensiblería y la admonición elemental, la individualización frente a los mitos del «bien estar» con el romanticismo trasnochado.

En lo que no hay duda, salvados los peligros de la generalización, es en el valor de una gran parte de este Nuevo Cine, poblado de carnos jóvenes, de muchachos que se niegan a ser los hijos disciplinados de la gran catástrofe. Los historiadores y comentaristas de política internacional pueden explicar el por qué de la actual Alemania; para los jóvenes alemanes ese por qué es una tragedia inasumible.

La Alemania enloquecida del periodo hitleriano, la Alemania agobiada de la postguerra, se ha despertado, al fin, en las pantallas para encontrarse de nuevo en aquella antigua «calle sin alegría»; esperemos que el conjunto de circunstancias históricas no lleven nuevamente la calle a algún falso paraiso de revanchas.

JOSE MONLEON