

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Cómo sobrevivir a los "Nuevos Cines" ... y reivindicar la modernidad sin morir en el intento

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (1994). Cómo sobrevivir a los "Nuevos Cines" ... y reivindicar la modernidad sin morir en el intento. Nosferatu. Revista de cine. (16):30-35.

Documento descargado de:

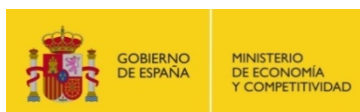
<http://hdl.handle.net/10251/40907>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Alicia en las ciudades
(Alice in den Städten,
1973)



WIM WENDERS

Cómo sobrevivir a los "Nuevos cines" ...y reivindicar la modernidad sin morir en el intento

Esteve Riambau

Para reivindicar, desde la actualidad, la modernidad del cine de Wim Wenders resulta imprescindible recurrir a la referencia histórica de los "nuevos cines", surgidos en todo el mundo a finales de los cincuenta como respuesta a la oxidada industria de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Wenders no participó directamente en los orígenes de esos movimientos por una cuestión estrictamente generacional,

pero es uno de sus legítimos descendientes. A treinta años vista, sin embargo, aquellos mismos "nuevos cines" nacidos con vocación innovadora han sido desplazados, a su vez, por un contexto que, a pesar de la vinculación con su actual mutación tecnológica, parece decidido a archivar cualquier atisbo de experimentación.

La supervivencia de Wenders, como la de Godard -o en menor medida la de Eric Rohmer,

Lindsay Anderson o Alain Tanner- responde a una cuestión de personalidad, de convicción individual acerca de una determinada concepción del cine como lenguaje y como representación de la realidad. Sin embargo, constituyen las excepciones de un proceso colectivo que, tanto en los años 60 como en los 90, es fruto de una dimensión industrial y política en la que el ejemplo del cine alemán resulta paradigmático.

Los hijos de Oberhausen

La partida de nacimiento del Nuevo Cine Alemán se sitúa en el Festival de Oberhausen de 1962. Fue en esa ciudad donde un grupo de realizadores firmaron un Manifiesto que concluía significativamente con esta sentencia: "*El viejo cine está muerto. Creemos uno nuevo*". Debe recordarse que sólo un mes antes habían quebrado los estudios de la UFA, un honorable vestigio de los años de mayor esplendor del cine alemán. Pero también es significativo constatar que, entre los 26 firmantes del manifiesto, no estaban ni Volker Schlöndorff, ni Rainer Werner Fassbinder, ni Jean-Marie Straub -tres de los nombres más representativos de la eclosión internacional del Nuevo Cine Alemán- ni, por supuesto, Werner Herzog o Wim Wenders. Tan sólo Alexander Kluge -el ideólogo del proyecto, actualmente retirado del cine y responsable de un programa cultural de la televisión- o Edgar Reitz -que ha conocido tardíamente la popularidad gracias al éxito de la serie televisiva **Heimat**- mantienen una cierta resonancia contemporánea. Los demás son hoy unos ilustres desconocidos, como también era prácticamente nula su producción cinematográfica en aquel momento.

El Nuevo Cine Alemán nació de una voluntad de cambio en una cinematografía especialmente mermada por las condiciones en las que se desarrollaron los años de una postguerra donde el "milagro alemán" no afectó a la industria cinematográfica. Tres años antes de Oberhausen, la *Nouvelle Vague* francesa también surgió de unas aspiraciones juveniles. "*Frecuentar los cine-clubs y la Cinemateca era ya pensar*

cine y pensar en el cine", había dicho Godard y Truffaut nunca ocultó -a la vista están sus ulteriores películas- que la eclosión de los "jóvenes turcos" no había sido más que una maniobra para tomar el poder de la industria cinematográfica francesa.

Sin embargo, la materialización de esas voluntades de renovación -en un espíritu todavía lejano pero probablemente incipiente del que estallaría en mayo del 68- jamás se habría producido sin una serie de medidas políticas y legislativas impulsadas desde los respectivos aparatos estatales. Del mismo modo que la *Nouvelle Vague* no habría podido existir sin la llegada de De Gaulle al poder o la promulgación de la Ley Pinay-Malraux de 1959, que favorecía la eclosión de nuevos realizadores, el Nuevo Cine Español también fue deudor de la política aparentemente "aperturista" de Fraga Iribarne desde el Ministerio de Información y Turismo o de las respectivas revisiones de las normas de censura que ambos países -con la distancia que separa una democracia de una dictadura- sufrieron en aquellos años.

En Alemania, a pesar de Oberhausen, tampoco hubo un "nuevo cine" hasta que el estado federal le dió luz verde. La primera medida fue la creación en 1964 del Kuratorium Junger Deutscher Film, un patronato dependiente del Ministerio del Interior que -a pesar de su precaria dotación económica- concedía créditos sobre guión y una serie de premios que favorecían la inmediata cristalización del espíritu de Oberhausen. A pesar del carácter abiertamente reaccionario de las Comisiones que otorgaban esas subvenciones -además de repre-

sentantes de diversas confesiones religiosas contaban con la presencia del ex-nazi Theodor Fürstenau-, estas inversiones tuvieron como consecuencia inmediata el estreno, en sucesivos festivales internacionales, de **El fruto** (*Es*, 1966), de Ulrich Schamoni, **El joven Törless** (*Der Junge Törless*, 1966), de Volker Schlöndorff, **Nicht Vershönt oder "ef hilft nur gewalt wo gewalt herrscht"** (1964/65), de Jean-Marie Straub, **Veda del zorro** (*Schonzeit für Fuchse*, 1966), de Peter Schamoni y **Una muchacha sin historia** (*Abschied von Gestern*, 1966), de Alexander Kluge. Eran los cimientos de una nueva etapa de efímera existencia ya que en 1965, con la llegada al poder de la coalición entre social-demócratas y demócrata-cristianos, se puso en marcha una nueva legislación que impedía el paso a cualquier intento renovador.

En el festival de Mannheim de 1967, un nuevo manifiesto mucho menos divulgado que el de Oberhausen pero bastante más lúcido en su predicción del futuro inmediato, apuntaba las consecuencias del proyecto de Ley de Cine que se hallaba en plena gestación: "*El futuro de toda economía no puede ser juzgado si no es en función de la promoción de los jóvenes*".

Ninguna economía debe ser un club privado de gente asentada. El proyecto de Ley de Ayuda supone, de forma unilateral, la existencia de grandes empresas de producción y de distribución. No tiene en cuenta la cultura cinematográfica ni la joven generación con sus pequeños presupuestos. Entre los firmantes se hallaban Josef Von Sternberg -presidente del Jurado del Festival- y los jóvenes Klu-

ge, Reitz, Strobel o Tichawsky.

Sus temores se concretaron varios meses después, cuando el 1 de enero de 1968 entró en vigor la *Filmförderungsgesetz*, una ley que promulgaba subvenciones a la producción alemana en proporción a las recaudaciones en taquilla (9 pfennings por entrada vendida) para alimentar un Fondo de Protección, del cual una tercera parte estaba destinada a la modernización de las salas y el resto a la producción. Sus responsables eran los diputados demócrata-cristianos Berthold Martin y Hans Tousseint, y Kluge no dudó en calificar a este último como el "enterrador del Nuevo Cine Alemán", ya que sus criterios -aplicados por la *Filmförderungsanstalt*, la oficina coordinadora de la nueva ley- se basaban en la concesión de un anticipo de 250.000 marcos a los productores cuyo anterior filme hubiese obtenido una recaudación en taquilla equivalente a 500.000 marcos en el plazo de dos años.

Mientras los festivales internacionales se hacían eco de la eclosión del Nuevo Cine Alemán, las consecuencias de esta ley provocaron un radical cambio de rumbo en la naturaleza de la producción. Con el fin de acogerse a las primas que favorecían el cine más descaradamente comercial, de los 89 largometrajes producidos en 1968, casi el cincuenta por ciento eran de carácter erótico y, entre los restantes, predominaban los *thrillers* de Edgar Wallace, el retorno de los *heimatfilms* o los *westerns* en coproducción con España, Francia e Italia inspirados en obras de Karl May. Por otra parte, el estado -todavía bajo los efectos de una anestesia política administrada tras la

Segunda Guerra Mundial- se aseguró no sólo el control económico sino también el ideológico. Una cláusula de la nueva ley advertía explícitamente: "*La ayuda no será destinada a filmes que no se adecúen al espíritu de la Constitución y a las leyes o que sean susceptibles de atentar contra las convicciones morales o religiosas de cada individuo*".

Ciertamente, entre 1966 y 1969 -aprovechando algunos resquicios legales- debutaron Schaaf, Erler, Gosov, Herzog, Klick, Lemke, Moorse, Reitz, Senft, Strobel, Tichawsky, Urchs, Vogeler, Ehmck, Verhoeven, Zadek, Fassbinder, Fleischmann y Lilienthal bajo el espíritu originario del Nuevo Cine Alemán. Pero la mayoría de ellos -ignorados por la Constantin o la media docena de otras grandes empresas beneficiadas de los criterios comerciales que les otorgaban las subvenciones públicas- buscaron la alianza con los grandes capitales -Schlöndorff realizó *El rebelde* (*Michael Kohlhaas-Der Rebel*) en 1968 con el respaldo de la Columbia y el propio Wenders se vio implicado en una coproducción con Elías Querejeta cuando dirigió a la entonces popular Senta Berger en *La letra escarlata* (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972)- o se vieron obligados a convertirse ellos mismos en productores. Así fue como a principios de los sesenta se constituyó la cooperativa *Filmverlag der Autoren* a partir de la asociación de Thomas Schamoni, Peter Lilienthal, Hark Bohm, Uwe Brander, Hans Noever, Laurens Straub, Volker Vogeler, Hans W. Geissendörfer, Michael Fengler, Veith Von Fürstenberg, Peter Ariel, Florian Furtwängler y Wim Wenders.

Retrato-robot de un nuevo cineasta

A pesar de su tardía incorporación, Wenders reunía todos los estigmas que caracterizaron a los nuevos cineastas europeos. En lo que respecta a sus orígenes sociales, había nacido en Düsseldorf en 1945, sólo tres meses después del final de la guerra, en el seno de una familia acomodada. Estudió medicina, filosofía y, con la intención de ser pintor, vivió en París a mediados de los sesenta. Sin embargo, el lienzo que más frecuentó fue la pantalla de la Cinémathèque Française dirigida por Henri Langlois -a quién está dedicado *El amigo americano* (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977)- donde previamente se habían formado sus colegas galos de la *Nouvelle Vague*. Interesado por el cine, quiso estudiar en el IDHEC -como habían hecho su compatriota Peter Fleischman, el catalán Carlos Durán, el portugués Paulo Rocha o la noruega Anja Breien- pero fue rechazado en el examen de ingreso. Sin embargo, de regreso a Alemania en 1967, pudo matricularse en la Escuela Superior de Televisión y Cine de Munich. Fue alumno de la primera promoción de este centro y su formación académica no fue muy distinta a la que se impartía en la Escuela Oficial de Cine de Madrid bajo un espíritu parcialmente autogestionario.

Tal como habían hecho los "jóvenes airados" del *Free Cinema* británico en *Sequence o Sight & Sound*, los turcos parisinos en *Cahiers du Cinéma* o los cachorros de García Escudero en *Nuestro Cine* o *Film Ideal*, Wenders también escribió crítica para la revista cinematográfica *Filmkritik* o la musical *Twen* y en el diario



El amigo americano
(Der amerikanische
Freund/L'Ami américain,
1977)

Süddeutsche Zeitung. Sus textos fueron publicados a finales de los sesenta y principios de los setenta y están dedicados a cineastas contemporáneos, como Werner Schroeter, Godard -a propósito de **One plus One/Sympathy for the Devil** (1968)- o Dennis Hopper (el futuro protagonista de **El amigo americano**) -**Buscando mi destino** (*Easy Rider*, 1969)-, a viejos actores revalorizados -Eddie Constantine- y a algunos filmes clásicos norteamericanos, como **Los implacables** (*The Tall Men*, 1955), de Raoul Walsh, **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*, 1954), de John Sturges o **Topaz** (*Topaz*, 1969), de Alfred Hitchcock. En síntesis, esos son los focos de interés del prototipo de "nuevo cineasta" simultáneamente interesado en la renovación del presente desde la reivindicación de los clásicos del pasado (1).

Pero mientras los franceses incluyen entre sus reivindicaciones

algunos ilustres compatriotas procedentes de anteriores generaciones -como Jean Renoir o Jean-Pierre Melville-, el peso de la nacionalidad alemana de Wenders le hace renegar de todo atisbo del pasado. En su necrológica de Fritz Lang -publicada en el *Jahrbuchfilm* 1977/78-, el futuro realizador de **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984) confiesa: "No he visto muchas de sus películas. Las primeras que vi, las vi sobre todo en París. Entonces me resultaban completamente ajenas. Por lo menos, más ajenas que el cine americano, que el cine francés o, incluso, que el cine ruso. Porque estas películas eran alemanas y rehusaban entrar en mi cabeza, que ya estaba llena de otras imágenes, de otros entusiasmos, de otros padres que éste".

En otro lugar, Wenders identificaba esa suplantación de la memoria histórica de su país con el imperialismo americano, la goma de mascar, las fo-

tos *Polaroid* o los *flipper* también reivindicados por los cineastas de la *Nouvelle Vague* (2). "Los americanos han colonizado nuestro subconsciente", afirma uno de los personajes de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975) refiriéndose a un proceso que en el caso del cineasta se empezó a manifestar a través de la música. Su primer cortometraje, **Schauplätze** (1967) -del que no existe ninguna copia disponible-, tenía una banda sonora de los Rolling Stones. En algunos de los siguientes, **Same Player Shoots Again** (1968) y **Silver City Revisited** (1969) -los títulos originales son en inglés- la música es del grupo Mood Music y **Alabama: 2000 Light Years** (1969) gira en torno a una canción de Bob Dylan, "All Along the Watchtower", que es interpretada por el propio Dylan y en una versión de Jimi Hendrix. Con la excepción de **Polizei-film** (1970) -una denuncia de las tácticas policiales llevadas a cabo durante las manifesta-

WIM WENDERS

ciones estudiantiles del 68- los restantes cortometrajes de Wenders poseen una sólida vinculación con el "pop" norteamericano y culminan en el largometraje **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970), que no se pudo estrenar comercialmente porque carecía de los derechos legales para utilizar canciones de The Kinks, Lovin' Spoonful, Chuck Berry o Gene Vincent presentes en la banda sonora.

De esa relación con la música nacerá también una estética cinematográfica -"sobre las fundas de los discos de los años sesenta, las de los Kinks por ejemplo, estaba el germen de mi concepción del cine: filmar los personajes frontalmente, en plano fijo, guardando una cierta distancia" (3)- con la que Wenders establece vasos comunicantes con Estados Unidos, aunque desde una perspectiva y unos gustos distintos a los de sus colegas franceses. También comparte con otros "nuevos cineastas" una cierta vinculación con las fuentes literarias de su país. Ya en su cortometraje **3 Amerikanische LP's** (1969), de nuevo vinculado a la música, cuenta con guión de Peter Handke, un colaborador que reaparecerá en **Die Angst des**



Alabama: 2001
Light Years
(1969)

Tormanns beim Elfmeter (1971), **Falsche Bewegung** (1975) -adaptación del *Wilhelm Meister* de Goethe-, o **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987). Pero a diferencia de las versiones de Von Kleist y Böll realizadas por Schlöndorff o las de Brecht por Straub, ésta es, en cambio, fruto de su amistad con Handke, con quien comparte una irresistible vocación de universalidad.

Mientras los miembros del *Free Cinema* emigraron a Estados Unidos por razones exclusivamente crematísticas, los supervivientes del Nuevo Cine Alemán han emprendido una diáspora explicable por la crisis de su industria pero también derivada de problemas de identidad cultural. No es casual, por ejemplo, que Wen-

ders encontrara a Herzog -otro viajero impenitente- en un rascacielos japonés durante el rodaje de **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985) o que a principios de los ochenta afirmara: "La nacionalidad no ha sido nunca un problema para mí. (...) La identidad no depende de un lugar preciso: creo que podría encontrarme a mí mismo incluso sobre la luna" (4). Wenders va camino de cumplir su palabra después de haber rodado películas en todo el mundo: **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973), **París, Texas** y **El hombre de Chinatown** (*Hammert*, 1982) en Estados Unidos, **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) en Portugal, **La letra escarlata** en España, **Tokyo-Ga** en Japón o **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) en Australia.

Ya el protagonista de **Falsche Bewegung** iniciaba una errancia seguida por buena parte de los personajes del cine de Wenders, a su vez seguidor de otros realizadores itinerantes, como Nicholas Ray, Samuel Fuller o Yasujiro Ozu, cuyos filmes -en palabras de Wenders- "tratan sobre la desintegración de la familia". Alejados de modas efímeras o de temas en los que coincidieron la mayoría de nuevos ci-



Die Angst des
Tormanns beim
Elfmeter (1971)

neastas europeos, los protagonistas del cine de Wenders transmitieron, desde buen principio, las reflexiones de su autor sobre la identidad. El fotógrafo de **Alicia en las ciudades** introdujo tempranamente el papel de la imagen en ese proceso a un nivel mucho más profundo que la simple cita cinéfila. Mientras Godard se contentaba con que el protagonista de **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1964) llevara a su chica a ver **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1953) por tercera vez, Wenders se aproximó a Nicholas Ray en **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) para filmar su propia muerte.

Tampoco es casual el interés mostrado por el cineasta alemán hacia las nuevas tecnologías. Imbuido por el espíritu visionario adquirido durante su etapa en los estudios Zoetrope junto a Francis Coppola, no ha dejado de experimentar nuevas técnicas con la misma voluntad de buscar nuevas sensaciones ópticas que había movido a Godard a realizar *travellings* con Raoul Coutard transportando la cámara en una silla de ruedas. Pero el uso de la alta definición o de la realidad virtual en **Hasta el fin del mundo** no son caprichos de niño rico sino perfectas correspondencias con una



cierta concepción del universo y el papel que el cine puede jugar en ella.

A pesar de su carácter excesivamente doctrinal, de esa influencia católica que persigue a Wenders desde que en su adolescencia quería ser sacerdote, **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) también responde a esa idea reivindicativa de la supervivencia del cine: de la fotografía en blanco y negro asociada a los ángeles por contraposición al prosaico color terrenal o del celuloide -a través de Henri Alekan- por oposición al vídeo. En su reivindicación contemporánea de la modernidad, Wenders no puede dejar de invocar el espíritu de los "nuevos cines" adaptado a los poco favorables vientos que actualmente soplan en favor de cualquier

forma de experimentación o de inconformismo.

NOTAS

1. Una generosa relación de las preferencias cinematográficas de Wenders se halla desarrollada en su artículo "Guilty Pleasures", *Film Comment* XXVIII, número 1, enero-febrero 1992. Entre los títulos destacados figuran **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958), de Anthony Mann, **Uno, dos, tres** (*One, Two, Three*, 1961), de Billy Wilder -"me gustaría hablar sólo a partir de citas de este filme"-, Andy Warhol, **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, **El silencio de un hombre** (*Le Samourai / Frank Costello faccia d'angelo*, 1967), de Jean-Pierre Melville, **Otra mujer** (*Another Woman*, 1988), de Woody Allen, **Alarma en el expreso** (*The Lady Vanishes*, 1938), de Alfred Hitchcock o... diversos vídeo-clips de Jean Baptiste Mondino.

2. "Los nuevos filmes americanos son tan escuálidos como los nuevos flippers de hojalata de Chicago con los cuales se trata de reencontrar en vano el deseo de jugar al flipper" (Wim Wenders, "Emotion Pictures", *Filmkritik*, número 5, mayo 1970).

3. Wim Wenders, "Le souffle de l'ange", *Cahiers du Cinéma*, número 400, París, octubre 1987.

4. Wim Wenders, "Le storie esistono solo nelle storie" en Toni Verità (a cura di), *Idea di partenza. Scritti di cinema e musica*, LiberoScambio, Florencia, 1983.

WIM WENDERS



El estado de las cosas (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982)