



Schroeter

Una autobiografía

Prólogo de Elfriede Jelinek

tiempo

MARDULCE



Schroeter, Werner

Schroeter: una autobiografía. -1a ed.- Buenos Aires : Mardulce, 2013.

392 p.; 19x13 cm.

ISBN 978-987-29054-3-9

1. Ensayo Literario. I. Título

CDD A864

Título original: *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch.*

Autobiographie, Werner Schroeter mit Claudia Lenssen.

© 2011 Aufbau Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

© 2009 Elfriede Jelinek c/o Rowohlt Theater Verlag, del Prólogo

© 2013 Mardulce

Bulnes 978 1°

C1176ABR Buenos Aires

Argentina

www.mardulceeditora.com.ar

© 2013 Cecilia Pavón, de la traducción

© 2013 Nicolás Gelormini, de la traducción

© 2013 Carla Imbrogno, de la traducción

Los permisos de utilización de las fotografías fueron adquiridos para la presente edición de manera conforme. En algún caso fue imposible contactar al poseedor de la fotografía.



La traducción recibió el apoyo del Goethe-Institut, Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania, en el marco del programa Litrix.de

Diseño de colección y cubierta: Florencia Gutman

ISBN 978-987-29054-3-9

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin previo aviso a los titulares del copyright.

Impreso en Argentina

Schroeter
Una autobiografía

Werner Schroeter con Claudia Lenssen

Prólogo de Elfriede Jelinek

**Traducción de Nicolás Gelormini, Carla Imbrogno
y Cecilia Pavón**

tiempo



Índice

Werner Schroeter como persona	9
Elfriede Jelinek	
Días de penumbra, noches de embriaguez	15
Werner Schroeter con Claudia Lenssen	
Epílogo	335
Superar la insoportable realidad	351
Diálogo entre Monika Keppler y Claudia Lenssen	
Werner	361
Isabelle Huppert	
Vida y obra	365
Agradecimientos	385

Werner Schroeter como persona

Elfriede Jelinek

No es frecuente que alguien recurra a lo más extremo de sus posibilidades y permanezca aferrado a lo extremo porque nada fuera de eso lo satisface. Que se deje llevar por lo extremo como el esquiador acuático se deja arrastrar por el bote que salpica espuma profusa. Esto es lo que hace de Werner Schroeter un cineasta o director teatral diferente de otros. Schroeter no es un hacedor artesanal de puestas en escena; sus puestas en escena tienen un solo sentido: la creación. Schroeter se pone a sí mismo en el contexto de sus puestas, contexto que antes debe construir y del cual, una vez construido, no puede salir. A partir de lo que es sobre el escenario o en la pantalla, él determina lo que ha de suceder, por más que eso que sucede no podría suceder de otra manera. Sus puestas en escena ya no lo sueltan, pero en realidad es él quien se deja arrebatarse, arrastrar por ellas para volver a desordenarlo todo. Y entonces el bote ya no lleva: el que antes era arrastrado toma la delantera y se vuelve él

mismo la propulsión. Y deja todo tras de sí, en parte destrozado. Un creador/dios a la manera originaria, es decir, sin titubeos, porque en el fondo no existe nada que él no pudiera haber hecho.

Ahí estamos, en una pausa de la filmación de *Malina*, caminando por un bosquecito. Él saca su verga y orina soberanamente sin sostenerla ni dirigir el chorro irrefrenable hacia ningún lado. Werner me cuenta que una vez miró cómo orinaba uno de mis colegas, dice que era apenas un goteo, continuo pero exiguo, apenas un arroyuelo, y que entonces le dijo: un hombre no mea así. Y le enseñó cómo el líquido debía manar poderosamente, sin inhibiciones, sin que a uno le entre la duda de si podría ser otro, uno más débil del que es. Todo esto mientras paseábamos por el bosque. En ese acto de “dejar que mane enérgicamente de uno” no hay otra opción que el derroche. Traducido al lenguaje del set, esto supone que el director someta a sus designios a las personas y los dispositivos necesarios –incluido todo lo que no funciona o lo que sale mal– para que surja la película que está rodando. Si no, arde Troya. Y así es que todo estaba sometido a sus designios, incluidos los desperfectos del momento. Qué duda cabe, era un hombre trabajando; uno de los grandes promotores y constructores, no un advenedizo que hace cualquier cosa con tal de no aburrirse o con tal de cumplir rápidamente con la orden que le dieron. Un dios jamás se aburre porque también su ocio es trabajo. En Werner esa fuerza del creador se siente de inmediato, y también

se la percibe, se la ve surgir y hasta expirar (la fecha de expiración la determina él mismo) en un borbotón que inmediatamente lo vuelve a cargar. El derrame recarga al creador. La realización de una película o de una puesta en escena implica tomar decisiones segundo a segundo, surge del efecto de causas divergentes o convergentes. Es un acontecer complejo y el director debe tomar partido por este o aquel contexto, contexto que él mismo construye. Pero la seguridad con la que Werner Schroeter hace esto tiene algo de creación divina (y este creador/dios no es solo creador/espíritu, más bien todo lo contrario, es creador/constructor, que no es lo mismo. Su cuerpo se ve impelido a dar lo que todo cuerpo pero en este proceso él está convencido de *estar haciendo* algo. Aun cuando algo no pueda sino *ser*, se trata de un acto de creación y no de lo contrario) y en su creación hay espacio para todo lo que se le ocurra y para todo lo que se agregará. Que mane de él solo porque no pueda sino manar no significa que no sea *él* quien tenga que hacer, y no tiene nada malo que a veces uno "tenga que hacer" en el momento equivocado (a mí, por ejemplo, me pasa con frecuencia). Esa necesidad es la arbitrariedad creativa de un dios que les hace sentir a los otros quién es él, un señor dios. ¿Y qué otra cosa podría ser él, tras haberlo hecho todo? Nadie es "grande" (Freud lo dice) solo por ser un experto en un campo determinado (sin duda Werner Schroeter lo es); cuando uno reconoce y nombra a alguien como un grande, son la personalidad y las ideas que esa persona

defiende lo que lo conmueven. Todo muy bonito, pero en el caso del director se agrega algo que tiene que estar y tiene que salir y uno tiene que poder mirar mientras sale. Y este acto de mirar es particularmente importante. Freud lo asocia con el anhelo de tener un padre. Si bien los héroes pueden jactarse de haber vencido al padre (quién más podría haber sido el "gran hombre" en la infancia, piensa Freud), es un héroe/director como Werner Schroeter quien realiza ese anhelo al volverse él mismo padre de sus propias creaciones: un padre que en lugar de engendrar un hijo se ha engendrado una y otra vez a sí mismo como padre, con tal despreocupación que roza la desconsideración. Meó con tanta fuerza que se apropió del instrumento creador del padre: no se lo atribuyó ni lo exigió, simplemente lo tomó, y creó algo mientras lanzaba, como un jugador, la pelota.

Ese necesario dejar manar sucede bajo su completo dominio y control. Pero el gran director W.S. no puede, encima de todo, mostrarse a sí mismo porque en su puesta en escena tiene que estar todo el tiempo mostrando algo diferente de sí mismo (algo que, sin embargo, se vuelve él mismo apenas lo toca, porque no puede hacer algo distinto de lo que él mismo es; él no es simplemente el intérprete de algo). Por eso, necesita tener la certeza de que eso otro solo pueda mostrarse como él sabe hacerlo. Así se conserva a sí mismo como el creador (y también como la persona que es el creador). Y en esta certeza de creador lo último que muestra es la muerte.

Este hombre solo puede crear en la medida que sabe que toda creación necesariamente tiene un final y que tendrá que quitar las manos de ella. Cuando él muestra algo, el suelo bajo lo que muestra no cede, pero algún día habrá desaparecido por completo. Así como el agua se ve impelida a dejar el cuerpo, uno también se ve impelido a dejar el suelo sobre el que pisa y crea algo (algo que necesita salir una y otra vez). Saber esto forja un suelo seguro, del que ya no se necesita pulir nada, o por lo menos no lo que se muestra. A pesar de que todos moriremos, saber que morirán genera en algunos un miedo completamente incomprensible. Más allá de que este miedo no tenga sentido, se necesita el mayor de los corajes para pisar sobre ese suelo tan seguro, incluso sabiendo que uno mismo lo ha construido.

**Días de penumbra,
noches de embriaguez**

Werner Schroeter con Claudia Lenssen

La muerte de la *primadonna*

*Cuor! Dono funesto! Retaggio di dolor!
Il mio destino è questo: o morte, o amor!
"La Gioconda", Amilcare Ponchielli*

Una fuerza expresiva no puede surgir sino de las heridas, las ofensas, la pasión más profunda, y del necesario compromiso con uno mismo y con el mundo que estas conllevan. Maria Callas se encargó de aclarar su voz de mezzosoprano como quien saca polvo de estrellas de un montón de cenizas; logró refinarla hasta alcanzar esas notas que excedían el pentagrama y que a los diecisiete años me conmovían hasta hacerme moquear sangre.

En nuestra época Maria Callas era un fenómeno único y aislado, un exponente femenino de la edad romántica trasladado por error al siglo equivocado. Más de una vez condenaron las llamadas cualidades estéticas de su voz. Un sinsentido absoluto propio de la estética burguesa de la época. Las cualidades del instrumento vocal de Maria Callas solo se pueden juzgar según un concepto de estética anárquico, es decir, que suponga que la belleza surge de la verdad y no al revés.

Ella misma me contó en cierta ocasión: "La única vez que me emocioné hasta las lágrimas sobre un escenario fue en la representación de *Fidelio*, de Beethoven, en el Teatro de Epidauró en un acto para las fuerzas de ocupa-

ción alemanas en 1944. Yo estaba cantando ‘¡Ven esperanza, no dejes que palidezca la última estrella de los fatigados, muéstrame la meta, aunque sea lejana, el amor la alcanzará!’, cuando asomó el lucero vespertino en el cielo griego que hasta entonces había estado encapotado”.

Maria Callas era ella misma el único parámetro a la luz del cual medir las inmortales figuras femeninas que interpretaba y que, con el tiempo, de algún modo hacía propias. De ahí que muchos la tildaran de ambiciosa. Sin embargo, esa ambición no apuntaba a retirarse un día convertida en una millonaria simpática con castillo y todo, sino a experimentar hasta el exceso musical y gestual los pocos momentos radicales de expresión humana... esas pocas emociones que nos representan a todos: interpretar en su totalidad y sin análisis psicológico la vida, el amor, la dicha, el odio, los celos, el miedo a la muerte.

Si Maria Callas no participó de la vida social de otras grandes estrellas como Janis Joplin o Elvis Presley fue porque para expresarse se sirvió de un medio inusual para su época, del bel canto, de la ópera italiana de principios del siglo XIX (*Norma* de Bellini o *Lucia de Lammermoor* de Donizetti). Esta elección la dejó presa de cierto círculo social y artístico que en nuestros días, lamentablemente, no se caracteriza por su vitalidad. Atrás han quedado los tiempos de Giuseppe Verdi, en los que el pueblo participaba de la ópera como hoy asiste a un concierto de pop; tiempos en los que la ópera podía iniciar revueltas populares como sucedió por ejemplo en Bélgica con *La muda*

de *Porticci* de Aubert, o en el caso de Verdi, cuando los coros de sus óperas tempranas se convirtieron en llamados al derrocamiento de la fuerza de ocupación austríaca.

Maria Callas era tan intensa como Jimi Hendrix pero debía presentarse ante una sociedad cuya exangüe clase alta hacía de sus grandes actuaciones un evento elitista. A ella poco le importaba. Venía de una familia pequeño-burguesa, dueña de una farmacia en Brooklyn, y había entendido que su necesidad era el ascenso social.

Como de la oscuridad a la luz, ella partió de la timidez, la torpeza y la histeria para devenir en una estilizada obra de arte total a la que permaneció fiel hasta su muerte, aun después de haber tenido que dejar el canto en 1965. Su carrera, sin embargo, no fue corta. Por el contrario, con apenas quince años interpretó en la Ópera de Atenas el papel protagónico de *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Esto la ubica en la tradición de las grandes cantantes del siglo XIX, como María Malibrán o Giuditta Pasta, que comenzaron su carrera interpretando los papeles más difíciles con trece y dieciocho años respectivamente, y que no tardaron en agotar su voz. Es decir que, a pesar de todo, la Callas pudo cantar con sus recursos a lo largo de veintisiete años.

La cantante estadounidense Beverly Sills dijo: “Mejor cantar diez años de manera tan única e intensa como Maria Callas, que casi treinta como yo”. Y nadie puede decir que Beverly Sills sufre de modestia o que no es una de las más famosas cantantes de nuestra época.

No deja de asombrarme el hecho de ver cómo una personalidad cuya droga era estar en escena pudo superar física y psicológicamente la interrupción de lo que era su misión personal. Once años más tarde, en 1976, Maria Callas seguía siendo, al menos por lo que se veía, una de las mujeres más bellas y sanas de su edad. Yo mismo me veía mucho más enfermo y necesitado. Mucho más arruinado e infeliz.

Ella movilizaba fuerzas y sentimientos tremendos que nos llevaban a un mundo romántico verosímil. Y parece que con esa misma disciplina y orgullo que le eran tan propios se ocultó a sí misma, y mucho más a los otros, su desdicha.

Para mí, el singular final de la vida de Maria Callas, el paro cardíaco en un momento en el que algunos esperaban de ella el despliegue como actriz sobre el escenario, un momento en el que su vida privada parecía tranquila y equilibrada, es prueba de que compartía un mismo destino con todos los que sucumben tras haber desperdiciado sus fuerzas y su persona en un ambiente carente de autenticidad, porque jamás reciben a cambio nada ni medianamente igual de bello. La ternura de Marilyn Monroe, la fuerza vulgar de Janis Joplin o la muerte del joven James Dean son signos de una sociedad de consumo corrompida en la que no puede haber justa esperanza de una amistad sincera, es decir, de una comprensión recíproca.

Si Maria Callas hubiera vivido en el siglo XIX, el público habría llevado con sus propias manos el ataúd a la

tumba, como signo de amistad y agradecimiento. Su entierro, en cambio, fue tan gélido como probablemente fueron los últimos años de su vida, que llevaron a que una mujer muy bella y aún vital de cincuenta y tres años sufriera un ataque cardíaco. En los tiempos más sentimentales de Novalis se habría hablado de “una muerte por corazón destrozado”.

Nunca entendí cómo en sus últimos años pudo soportar vivir en el círculo de la estéril y violenta *high society*, cómo nunca pudo abandonar esa posición cimentada en su fama y en su categoría social. Por ejemplo, en una recepción en la embajada griega de París, ella habló de la necesidad femenina de poder entregarse a un hombre con candor, y de modo evidente dedicó toda su atención a un amigo francés al que parecía querer mucho. Entonces un petrolero estadounidense, que la había estado observando, me dijo: “It must be wonderful to have your cock blown with *La Traviata* on the voice cords”. Faltó poco para que lo estrangulara. Debe haber sido muy raro vivir con la conciencia de que la gente a la que se le ha dado tanto lo trata a uno con una curiosa clase de desprecio.

Muy diferentes son los testimonios de las personas que trabajaron con ella durante años. Piero Tosi habla del estreno de *La Traviata* el 28 de mayo de 1955, puesta de Luchino Visconti, dirección musical de Carlo Maria Giulini, en La Scala de Milán: “El telón se ha levantado por última vez. El momento cuando Maria Callas se levanta del lecho es único; parece un cadáver, un viejo maniquí de un mu-

seo de cera. Ya no es un ser humano, es un cadáver viviente. Y canta con un hilo de voz tan débil, tan enfermo, tan conmovedor. Solo con gran esfuerzo alcanza el tocador, en el que lee la carta del viejo Germont y canta el "Addio del passato". Después se ven las luces de la multitud que festeja el carnaval y desfila delante de la ventana. Sus sombras se reflejan en la pared opuesta. Solo sombras. Para Violeta el mundo se ha vuelto sombras, nada más que eso. Llama a su criada y libra una desesperada batalla por vestirse... Después viene el momento en que intenta ponerse los guantes, pero no puede porque sus dedos ya están rígidos y endurecidos por la muerte que se avecina. Es ahí cuando Violeta se da cuenta de que no hay escapatoria, y Maria Callas lanza el grito con imponente intensidad: '¡Dios mío! ¡Morir tan joven!'. Ella es grandiosa. Esa mujer esquelética, frágil, sufriente, destruida lucha en vano por vivir. Para el momento de la muerte, Visconti exige todo el genio que Callas posee como actriz. Después de aceptar su destino y darle a Alfredo un medallón con su retrato, Violeta dice sus famosas líneas finales. Con expresión radiante le dice a Alfredo que los dolores cesaron, que la vieja fuerza, una nueva vida, retorna a ella. Y muere con las palabras '¡Qué felicidad!', los ojos bien abiertos, la mirada fija en el público. Cuando el telón cae ella aún sostiene esa mirada vacía. Por una vez los espectadores comparten el dolor de Alfredo, también ellos sienten la muerte."

Durante la misma representación, después de concluir el preludio del primer acto y hacer que la orquesta

pase al festivo *allegro*, que es la señal para que se levante el telón, Giulini experimenta algo que él describe así: “Mi corazón se detuvo, me quedé estupefacto por la belleza que tenía ante mí. Era la puesta en escena más conmovedora y extraordinaria que jamás había visto. La ilusión de arte, o tal vez de artificio desapareció por completo. Y tuve esa sensación cada vez que dirigí esa producción, más de veinte veces. La realidad estaba en el escenario. Lo que estaba detrás de mí, el público, las plateas, era lo artificial. Solo lo que estaba sobre el escenario era verdad, la vida misma”.

Sería absurdo decir que el deseo de belleza y verdad es una mera ilusión romántica de la sociedad capitalista. El deseo exagerado de alcanzar una realización hiperbólica, superior, que se observa por todos lados en el mundo del arte tradicional, y del que forman parte los medios de entretenimiento trivial modernos como el cine y la televisión, es una necesidad innata del hombre, pues está determinado para la muerte y esto, el único hecho objetivo de la existencia, hace caer de antemano cualquier perspectiva de dicha concreta.

La desmesura del arte, sea la música, la arquitectura o cualquier arte, no representa sino la necesidad de detener el tiempo. Esto es: pasar por alto la finitud de las necesidades humanas y hacer de ellas algo excepcionalmente auténtico y soberano.

De todas las intérpretes que conozco, Maria Callas fue la única cuya fuerza expresiva podía detener el tiem-

po hasta hacer desaparecer el miedo, incluido el miedo a la muerte. A la vez, uno alcanzaba un estado parecido a eso que podríamos llamar felicidad.

Al igual que el ciego que desarrolla más sus sentidos del oído y del tacto, Maria Callas, demasiado miope para ver desde el escenario las indicaciones del director, demostró que se pueden transformar las debilidades en una creatividad personal con solo seguir la intuición y desconocer los estúpidos preceptos de un sistema estrecho.

Cada vez que cantaba “Cuor! Dono funesto...” hacía despuntar de una frase trivial la inevitable dialéctica de nuestra existencia. La incondicionalidad del sentimiento no es en absoluto una estupidez, pues supone dos cosas: la muerte o el amor.

Maria Callas defendió con ingenuidad infantil una música que los “neurólogos musicales” de Alemania han despreciado por aburrida y poco exigente. Naturalmente, pasaban por alto el genio de músicos como Bellini, Rossini o Cherubini (*Medea*).

Maria Callas no era una intelectual. Ha dicho cosas que divertieron cínicamente a muchas de sus colegas cantantes y que, a la luz de su inigualable interpretación de la Isolda de Wagner, pueden resultar increíbles: “Cuando canto Bellini –dijo– cada nota se lleva todas mis fuerzas, pero me da la posibilidad de expresarme con una precisión inimaginable. Wagner, en cambio, se canta solo, tengo detrás una orquesta enorme que armoniza, uno no puede fallar la nota, solo se necesita abrir la boca que ya

viene la nota correcta. Wagner es una cuestión de pura energía física”.

Un periódico del Ruhr cierra su necrológica con estas bellas palabras: “Maria Callas murió a la edad de cincuenta y tres años. Pero nos permitimos suponer que cada año de su carrera musical vale por tres”. Yo corregiría: cada año de su carrera no, de su vida.

Vous êtes pardonné, Werner

Conocí personalmente a la maravillosa Maria Callas en París. Debe haber sido en 1974, o un poco después. Me habían invitado a un ágape en la embajada griega. La mujer del embajador dijo: “Sé que le gustaría sentarse junto a Maria”, y ahí estaba yo, sentado junto a la Callas. Con los jeans rotos y las botas debo haberme visto bastante punk entre el aristocrático mobiliario. Maria Callas reinaba sobre una parva de almohadones de seda; llevaba un vestido Balenciaga verde esmeralda, joyas bien elegidas y un peinado precioso. Se veía tan hermosa así de cerca. Decidí apostar todo a una sola carta y ser como soy. Me salvaron mi saber musical y mi conocimiento profundo de la vida artística de Maria. Lástima que, mientras conversábamos seriamente sobre la grabación de la actuación de la Scala de Milán con *Lucía de Lammermoor* en 1955 en Berlín, de repente sentí el impulso de tomar a la señora Callas de las orejas, girarle la cabeza y mirarla bien. Un momento de silencio, una mirada, algunos “ejem” y “ajás”, hasta que le dije:

—Usted es tan bella, no puedo creer que no tenga hecho ningún lifting. ¿Cómo se puede ser tan bella?

Ella se limitó a contestar:

—*Vous êtes pardonné, Werner!* Lo perdono.

Y así seguimos, divirtiéndonos. En un momento me cansé de estar sentado con la nariz en el plato, me paré sobre el *canapé* y me senté en el respaldo, y ella miró hacia arriba y dijo en inglés:

—Bien, ¿realmente te sientes tan diferente ahora?

Volví a deslizarme hacia abajo, el humor de esta mujer era grandioso. Era un humor melancólico que expresaba su vulnerabilidad, como cuando dijo: “Perdí todo. Mi voz está terminada, parece. No tengo marido, no tengo hijos, ¿no es divertido?”. Yo en cambio había ganado algo. Cuando se terminó la velada y su chofer hizo señas de partir, me hizo saber que podía ir tomar el té con ella en los días siguientes. Así se fue desarrollando una amistad a tientas. O no, no fue una amistad, fue un acercamiento. Para una amistad, habríamos necesitado pasar más tiempo juntos. Yo estaba muy feliz. Es que el día en la embajada griega lo había comenzado inclinado en la ducha y vomitando. Yo solía vomitar todo hasta llegada la noche, igual que la Callas, que vomitaba antes de cada presentación, se vaciaba de arriba abajo para así dirigirse al escenario como una forma vacía. Yo, en cambio, vomitaba de excitación. Esa noche estaba como flotando.

Una vez me contó que solo conocía gente que le tenía miedo. Me pareció imposible que alguien pudiera

sentir miedo frente a ella. Era tan amigable y tan cálida, y con cincuenta años seguía pareciendo una niña. Le pregunté si no quería que publicara un artículo en el diario diciendo que Maria Callas buscaba marido, le dije que seguramente habría muchos candidatos. Eso la divirtió.

Unas semanas antes de la muerte de Maria Callas en septiembre de 1977, hablé con ella sobre determinadas músicas que se pueden cantar incluso desde el registro más alto. Era un tema que debía tratar con delicadeza. Entonces me dijo que quería seguir intentando cantar. De casualidad, encontré un casete sobre su piano. Cuando salió de la habitación por un momento, encendí el estéreo y escuché lo que había grabado con su profesora particular. "Pace, Pace", de Leonora en *La fuerza del destino*, cantado de forma grandiosa. Por lo que parecía, en soledad sí podía cantar. Sobre el piano había una partitura del *Barbero de Sevilla*, escrita a mano por la cantante María Malibrán.

Durante años busqué canciones de María Malibrán porque había escuchado que también había sido compositora. Como su hermana Pauline, que más tarde sería la musa de Hector Berlioz y todavía más tarde la amante de Turguéniev en Baden Baden, María Malibrán era una artista muy fecunda pero murió con apenas veintiséis años después de un concierto en Manchester.

Antoine, un amigo, finalmente encontró en la Bibliothèque Nationale lo que yo más buscaba: "Tac, tac, *qui battera sera la mort*" de María Malibrán. Doblé esa par-

titura para Maria Callas y la metí en un sobre usado, le taché al sobre la dirección a la que estaba dirigida la antigua carta, y escribí la dirección nueva. Debe haber sido una de las últimas cartas que recibió.

Un día de septiembre de 1977 me encontraba en el comedor del Schauspielhaus de Bochum, donde estaba poniendo en escena *La señorita Julia*, cuando entró Tamara Kafka y me dijo: "Ay, Werner, ahí estás. Hoy murió Maria Callas".

La noticia me devastó. ¡Qué error celestial llevarse a esta mensajera de los dioses! Lo sentí como un fenómeno horrible e impensable. Después de la noticia de Tamara, intuitivamente me cambié y me vestí de cuero negro. Mi amiga Maria Schell ensayaba en ese momento en Bochum la obra de Fernando Arrabal *La Torre de Babel*, dirigida por él mismo. Esa noche, Maria Schell tenía que dar una entrevista radial en Colonia y me pidió que la acompañara. Yo estaba en un estado extraño, presente y ausente a la vez. Maria me llevó con ella al estudio. El periodista le preguntó a quién había traído, quién era ese tipo tan raro. Maria le preguntó si era racista, le dijo que el tipo raro era un talentosísimo joven artista. El periodista tuvo que apretar los dientes y soportar que yo metiera algún bocado en la conversación.

Se hizo tarde, comimos algo liviano en Colonia y emprendimos el regreso cerca de la medianoche. Estaba conmocionado por el dolor, era a la vez un *pater doloroso* y un niño perdido. Mi santa madre se había ido, la mensa-

jera que había determinado mi destino. Así como haber nacido de mi madre había determinado mi vida física, la obra de Maria Callas había determinado mi vida como un ser humano *animado*. Era una pérdida incomprensible. En algún lugar entre Colonia y Bochum, nos sentimos exhaustos. Entonces condujimos hasta un estacionamiento al costado de la autopista y nos dormimos. Cuando el sol nos despertó volvimos a ponernos en marcha lentamente. Eran las nueve cuando llegamos a Bochum. Bebimos una jarra de café enorme y después Maria se fue apurada a su ensayo con Arrabal y yo a mi ensayo de *La señorita Julia*. Ese fue el día de la muerte de Maria Callas.

Un día después me llamó un periodista de la revista *Der Spiegel* y me preguntó si no quería escribir la necrológica de Maria Callas. Yo no tenía paciencia para sentarme, y entre dos ensayos le dicté el texto a una encantadora secretaria de la oficina del director. Me llevó tiempo y la revista tuvo que postergar la salida de la edición medio día. Pero el artículo se publicó y creo que quedó bien. El texto se refiere a los daños que Maria Callas se produjo a sí misma y también a los daños que sufrió por otros. A Callas la mató la banalidad; pero ella, su sentido de la vida y del arte estaban muy lejos de ser banales. Su muerte fue extraña: se levantó temprano por la mañana, se sentó a desayunar y murió, quizás, por un problema del corazón. Nunca se llegó a saber con precisión cuál fue la verdadera causa de su muerte. Hace un par de años me enteré que sufría de una enfermedad de la piel de origen

desconocido, en la espalda y en el cuello. Su muerte fue el cierre de una profunda depresión. Para mí fue la pérdida de un gran amor, un regalo divino que perdí demasiado pronto.

Madre espiritual, madre carnal

Mi madre murió un año antes que Maria Callas. Ese día yo había tenido que viajar a Múnich, al estreno del espectáculo de *chansons* que preparaba con Ingrid Caven, cuyo talento como cantante Daniel Schmid y yo habíamos descubierto antes de que ella se involucrara con Rainer Werner Fassbinder. Más tarde, Yves Saint Laurent le ofreció el teatro Pigalle de París.

Después del show sonó el teléfono: era mi hermano para decirme que mamá había muerto. La habíamos cuidado juntos hasta la mañana de ese mismo día. Recuerdo nuestras charlas en la casita de Dossenheim mientras ella yacía en su habitación, narcotizada por la morfina. Fue la primera de una lista de personas queridas que enfermaron de cáncer. Toda mi familia murió de cáncer.

Creo que para cualquier persona sensible la muerte de la madre es traumática. Lo fue también para mí. Una noche, mucho tiempo antes de que incluso ella misma supiera que estaba enferma, yo me desperté en el piso. Me había caído de la cama y gritaba que mi madre estaba por morir. Entre madre e hijo existe, en efecto, un lazo místico que se mantiene vivo más allá de cualquier

frontera. Así fue con mi madre carnal y así fue también con mi madre espiritual, Maria Callas.

Ahora advierto que después de la muerte de mi madre comenzó un período de gran reclusión. 1976 fue un año tristísimo. Su muerte marcó el fin de un mundo de ensueños. Todo lo que haría a partir de ese momento, incluido mi trabajo, pasaría a segundo plano. Mi madre era mi noción de patria, de pertenencia. Así estuviera en Los Ángeles, en México o en un pueblo perdido, había un momento en el que necesitaba volver con mi madre para dejarme caer en el nido. Era el efecto inverso del síndrome del nido vacío. Era estar tirado en la cama con las persianas bajas, soñar en silencio y recuperar fuerzas. Uno se recupera donde se siente en casa. Perder eso me produjo una fuerte sensación de extrañamiento. Sin embargo, con mi madre muerta trabajé más que en los siete años anteriores.

El trabajo me ayudó a superar la tristeza. Dirigí *La señorita Julia* en el Schauspielhaus de Bochum, con Ingrid Caven como protagonista, Wolfgang Schumacher como el criado Juan y Tamara Kafka como Cristina. El texto de Strindberg, traducido por Peter Weiss, me resultaba entrañable. Ingrid estuvo grandiosa, arisca y a la vez sensual. Alberte Barsacq diseñó un vestuario maravilloso. Con Magdalena Montezuma y Jan Moewes montamos la escenografía. Esa lucha por el poder y el amor se convirtieron en una rara mezcla del oscurantismo típico de Strinberg con un aristocrático *Folies Bergère*. Esta vida

de la señorita Julia se convertía en una fiesta denigrada a patadas.

Con el tiempo me di cuenta de que todo comenzaba a conectarse. El duelo, las relaciones amorosas, los amigos y el trabajo artístico. Yo me sentía un estoico, una especie de Jacques el Fatalista de Diderot. Una cosa surgía orgánicamente de la otra.

Una familia ejemplar

Nací en 1945 en Georgenthal, una localidad de Turingia cercana a Gotha, ciudad antiguamente visitada por sus aires benéficos. Cuando cumplí seis años, mi padre decidió abandonar Alemania Oriental: para autoritarismos, con el nazismo había tenido suficiente. Con él partimos mi madre Lea, mi abuela polaca Elsa, mi hermano mayor Hans-Jürgen y yo.

Al principio nos instalamos en las afueras de Bielefeld, en una precaria urbanización proletaria construida con la urgencia de la posguerra. Todavía recuerdo las ruinas lúgubres de la ciudad. Todo lo que veía era tan ajeno a mi sensibilidad que mi mundo pasó a ser el mundo de mi abuela y sus sueños. Que levantaran el Muro de Berlín en 1961 me dio igual; sea como fuere, no tuvo consecuencias para nuestra familia, había pasado demasiado tiempo desde nuestra partida.

Creo que mis padres se habían conocido en Berlín, donde mi madre, hija de una baronesa, estudiaba medicina. Quería ser médica pero terminó siendo ama de

casa y madre. En esa época era impensable ejercer una profesión estando casada. Además, la medicina dejó de interesarle. Mi padre provenía de una familia campesina poseedora de un establecimiento de productos lácteos. Era ingeniero e inventor y desarrolló reforzadores de frenos de mano que se usaban sobre todo en máquinas agrícolas. Había levantado él mismo su fábrica y más tarde volvió a empezar de cero en Geretsried, cerca de Múnich, donde fundó una empresa que todavía existe.

No sé cómo hizo para que no lo obligaran a ir a la guerra. Nunca hablaba de eso, pero era astuto, y quién sabe, tal vez en esa época se necesitaban fábricas como la suya. En Georgenthal mi familia poseía una maravillosa mansión que yo heredé después de la reunificación. De modo que un día pude viajar a conocer la casa que mi padre había cambiado por nuestra libertad. Cuando la conocí después de la caída del muro era un hogar de ancianos. No iba a echar a los viejos, decidí que podían quedarse. La verdad es que estaba muy deteriorada, el paisaje era deprimente y ya no valía nada. Hoy está deshabitada.

Mi padre era una persona abierta, liberal. Nunca se quejó de las pérdidas que sufrió a lo largo de su existencia, algo que siempre admiré en él. Cuando yo era niño esa tolerancia me parecía indiferencia; recién años después descubrí que ésa era su forma de ser aceptado socialmente. La homosexualidad nunca fue un problema para mi familia. Hubo un tiempo en el que yo aparecía alternadamente con novio y novia, aunque el vínculo

erótico, por más de que también me acostara con mujeres, era más fuerte con los varones.

A mi padre, que se encariñaba por igual con mis novios y mis novias, le interesaba más lo humano que lo sexual. Todo le parecía normal. Yo llegaba con un novio y punto. Nadie podía prohibirme nada en este plano. Por más que yo fuera dócil y callado, tenía una energía que imponía una especie de autoridad no violenta.

Mi hermano y yo crecimos con mucha libertad, de manera casi salvaje. Mi madre era una mujer encantadora, amorosa, con los defectos de cualquier persona. Sus esfuerzos por conseguir el amor de sus hijos a veces se volvían pesados, sobre todo para mi hermano, que nunca pudo separarse del todo de nuestros padres.

Aprendí mucho de mis padres, también de mi hermano y de mis parientes por parte materna. Ninguno de ellos era materialista. Con mis abuelos paternos, en cambio, no tuve relación. Mi padre y mi madre nos mostraron con el ejemplo que lo importante era vivir aferrarnos al presente. Nunca me interesó poseer bienes. Siempre viví con dos o tres maletas, parando en un buen hotel acompañado de una caja con libros y música. De todos modos, admito que la falta de dinero es poco práctica.

A mi querida abuela polaca, Elsa Buchmann, nacida baronesa de Rodjow, le hubiese gustado ser actriz. Tenía una potente vena artística, pero siendo una baronesa a la que casaron con un abogado gordo y colérico, no pudo realizar su sueño. Nuestros padres se interesaban por el

arte, pero la influencia decisiva la recibí de mi abuela. Ella, que no toleraba ni ejercía la represión, transformaba cada acontecimiento en una fantasía. Cuando salíamos a pasear juntos, nos contaba historias disparatadas hasta que llegábamos al cementerio donde hacíamos un picnic sobre la tumba de los bisabuelos. Nos leía cuentos que aún recuerdo y que sigo redescubriendo para mi trabajo.

Mi abuela despertó mi imaginación. Ella hacía de una silla un palacio y de una maceta una jungla. Me fascinaba esa libertad en el trato con las cosas; en esa extraña realidad de sueños lúcidos siempre había un lugar para nosotros. De pronto estábamos recorriendo el Nilo en barco y surgía un problema: la reina de la nieve se moría de calor y nosotros teníamos que correr a buscar hielo para que no se derritiera. O nos decía a mi hermano y a mí—él tenía quizá diez años y yo siete— que apoyáramos las orejas en las vías del tranvía para escuchar a los indios que se acercaban cabalgando. O bajo su guía debíamos orinar en todas partes, y así marcar nuestro territorio indio, algo que escandalizaba a la gente bien. Mi abuela creaba un mundo mágico en el que imperaba la tolerancia y la creatividad. Le debo mucho, mucho de mi inventiva.

La historia que sigue muestra lo vital e irónico que era su sentido de la realidad. Después de dos guerras mi abuela había perdido todo, excepto un par de maletas con sus vestidos de seda de los años veinte y treinta. Los usaba en nuestro barrio proletario de Bielefeld, que en realidad era un conjunto de monoblocks. Se aparecía im-

ponente y briosa en sus vestidos, cargando las bolsas de las compras. Además, tenía el pelo oxigenado. Con casi sesenta años era sorprendentemente bella y delgada. En una ocasión unos jóvenes le silbaron al pasar, yo iba de su mano. Ella me sonrió, se volvió y les dijo: “Ya ven, de atrás parezco una chica del liceo, de adelante, un museo”.

El sueño de ser actriz nunca la abandonó. Mi hermano y yo debíamos ayudarla a cumplir ese sueño. Ella nos inventaba papeles y desplegaba un mundo paralelo tan poético como sombrío. Recuerdo una escena delirante en la que yo era una princesa encerrada en una montaña de cristal y mi hermano, el príncipe, tenía que rescatarme. La montaña era una torre de sillas tambaleante con una tabla de planchar hacía las veces de puente. Empecé la escuela con tales locuras en la cabeza y eso, lógicamente, me mantenía mentalmente alejado de la rutina escolar y distanciado de mis tímidos compañeros.

Mi abuela vivía cerca de nosotros en un monoambiente. Nos visitaba casi todos los días y se ocupaba de nuestra casa, seguramente para reparar el desamor con el que creía haber criado a sus dos hijas. Su verdadero amor no había sido el padre de ellas. De mi abuela y de mi madre heredé el gusto por la cocina. Conozco muchos platos, sobre todo polacos y alemanes. Mi abuela tenía un libro de 1896 en el que abundaban recetas con medio kilo de manteca y treinta huevos.

Mi abuela tenía vida y amigos propios. En 1957 se hizo católica y yo, en cierta forma, me convertí con ella.

Sin renunciar a mi bautismo protestante, el catolicismo me subyugaba. Mi madre nunca se enteró de la conversión de la abuela, de modo que la sorpresiva aparición de ancianos desconocidos en el sepelio tuvo que sorprenderla. Yo participaba activamente de la clase de religión del colegio y mis notas daban cuenta de eso. A propósito, recuerdo que hace tiempo, después de una dolorosa separación, busqué consuelo en un joven sacerdote católico. Obviamente terminamos en la cama. No se arrepintió, el asunto lo divertía.

Mi abuela murió el mismo año de su conversión religiosa. No sé si se suicidó o si aquel tranvía la atropelló. Cuando me enteré, fui a mi habitación y en un ataque de desesperación, rabia y tristeza destruí todos los muebles. Después me sentí mejor. Mis padres y yo nos dimos cuenta de que en Werner, el niño callado y dócil que era, había oculta una gran ira. Nunca volví a hacer algo así.

Mi escuela, el bachillerato Max Planck de Bielefeld, era un verdadero desastre. Los profesores, probablemente antiguos nazis, no veían o no querían ver lo que pasaba entre los alumnos. Hasta los catorce años yo no pude explicarme por qué mis compañeros me golpeaban casi a diario. Yo no reaccionaba, no me defendía, solamente me ponía triste. Llegaron a vaciar sobre mi cabeza cafeteras llenas de orina. En esa época padecí algunas enfermedades graves, seguramente porque, completamente ajeno a conductas como esas, no culpaba a nadie, no odiaba ni admiraba a nadie. No desarrollé ningún

sentimiento sadoomasoquista, me limitaba a quedarme atónito ante las permanentes ofensas e insultos. Con el tiempo, entendí que esas experiencias forman parte de mí. A los quince adopté una actitud intelectual que hizo temblar a todos. Las palizas fueron sustituidas por el convite de cerveza y cigarrillos.

Pese a todo tenía amigos, como Siegfried, un alumno mayor que yo, que me contaba sus problemas y me escuchaba. Me llevaba sobre el manubrio de su bicicleta hasta mi casa. Él tenía quince años y yo doce. Era mi gran amor. Solía contarme el argumento de las películas que veía; gracias a eso conocí a la exuberante Diana Dors. Un día Siegfried no apareció en el patio de la escuela. Pasó mucho tiempo hasta que supe que se había colgado en el altillo de su casa. Su padrastro lo golpeaba y su vida era un infierno, pero nunca nos contó nada. En mi película *Deux* le hice un homenaje en la escena en la que a mi alter ego, Isabelle Huppert, la llevan en bicicleta tal como él lo hacía conmigo.

Mi familia iba mucho al teatro y a la ópera. A los doce años comencé a venerar a Marianne Hoppe después de verla en una gira que pasó por Bielefeld. De niño también aprendí a tocar el piano, bajo una supervisión estricta. No tardé en dejarlo, algo que después lamenté. Prefería escuchar radio y discos. La incomparable Caterina Valente fue la estrella de mi infancia. Otra fue Hertha Töpper, en la piel de una arrogante Amneris en *Aída*. En ese momento, su canto me pareció semejante al de

Caterina Valente, de modo que por Caterina empezó a gustarme la ópera.

También mi padre empezó a interesarse por el arte, entre otros motivos porque durante un tiempo tuvo una amante cantante de ópera. Mi madre se volcó al arte cuando por única vez en su vida se enamoró de una mujer, la actriz vienesa Josefine Schult-Brasser: una mujer bella y adusta, una auténtica persona trágica. Así, mientras mamá estaba loca por la actriz, papá, casi simultáneamente, lo estaba por una cantante de ópera platinada. Esos fueron mis contactos con la cultura en los tiempos de Bielefeld. Ninguno de los dos pensó jamás en separarse.

Josefine, la amiga de mi madre, venía a visitarnos a menudo. Trataba a mi madre caprichosamente, se sentía y actuaba como una diva. Había que verla moverse. Se conducía exactamente como yo me imaginaba que lo hacían las personas de su círculo. A principios de los sesenta nos visitó en Dossenheim, cerca de Heidelberg, donde vivíamos. Yo la fui a buscar a la estación de tren. La gente del pueblo no entendía nada, de repente ahí estaba Josefine, con su peinado excéntrico, su pelo larguísimo cual Medea, su abrigo de leopardo y sus sandalias de taco alto, con los labios rojos como cerezas, los ojos delineados de negro, y las uñas de los pies y de las manos pintadas de rojo sangre. Así desfiló a mi lado por el pueblo: yo estaba orgulloso pero la gente se quedaba dura del espanto.

Nos visitó un par de veces más y yo empecé a relacionarme más con ella que mi madre, para quien el asunto

estaba terminado. Así adopté a Josefina, pero no como amante, sino como amiga. Josefina había hecho carrera en el Burgtheater de Viena y, de un día para el otro, renunció. Seguramente porque era demasiado exigente y por su temperamento explosivo. Era insoportable, no hacía ningún tipo de concesiones y la echaban de todas partes. Terminó actuando en teatruchos de Flensburg, Heidelberg y Celle, donde hizo toda clase de papeles, desde la bruja de *Hansel y Gretel* hasta Medea. Conseguía todo lo que se proponía, aunque tuviera que actuar en un ignoto teatro de provincia. Cerca de cumplir cincuenta años fue redescubierta por Hansgünther Heyme. La contrató como integrante del elenco estable del Teatro de Colonia, donde le fue muy bien.

La inocencia tiene un aliado en el cielo

En 1959 nos mudamos a Dossenheim, cerca de Heidelberg. Primero vivimos en un apartamento, después en una pequeña casa con jardín. Para ir a la escuela en Heidelberg tomaba el tren regional. Primero fui al bachillerato Helmholtz por unos meses, después al liceo privado del Instituto Angloamericano. Yo era un adolescente y prefería vivir a estudiar inglés y francés. En mi boletín constaba que mi conducta y mi dedicación eran buenas pero, como ya había ocurrido en Bielefeld, no era seguro que pasara de año. Qué puedo decir, la actividad escolar se reducía a copiar en un cuaderno sentencias del *Guillermo Tell* de Friedrich Schiller: "La

inocencia tiene un aliado en el cielo”, o “El hombre inteligente es previsor”.

En 1958, después de escuchar a Maria Callas cantar en italiano, sentí la necesidad de aprender esa lengua. Esa importante etapa de mi vida comenzó una tarde cuando encendí la radio, una Blaupunkt. Yo estaba en la cocina, acababa de cumplir trece años. Al principio no se oía nada, solo ruido ambiental. De pronto sonó una orquesta y una voz empezó a cantar. Recién después me enteré de que era Maria Callas. Recuerdo perfectamente esa tarde porque después de escucharla tiré a la basura todos mis libros de matemática. Así empecé con el italiano. Por intermedio de mamá conseguí que un estudiante universitario, Luciano Rodolfo, me diera clases. Mi madre le cocinaba y le pagaba bien. Luciano Rodolfo era muy severo conmigo pero yo aprendía rápido. Tenía el plan de irme de Dossenheim, abandonar Alemania. Y así una cosa siguió a la otra.

En Heidelberg comencé a hacer un álbum con fotos y artículos sobre Maria Callas. Por ejemplo, sobre la apertura de la temporada de la Scala de Milán de 1960, que los periódicos comentaron diciendo que Callas quería reconciliarse con Italia. Guardaba fotos de menús de los que se deducía lo que ella comía. Tenía una lista con todos los datos de su gira de 1962, cuando visitó Múnich, Hamburgo, Essen y Bonn. Coleccioné todas las críticas. Mi propio mundo de la ópera era un cúmulo de materiales entre las dos tapas de un libro. Le fui agregando recortes sobre las actuaciones en Bayreuth de Joan Sutherland

y Grace Bumbry o los programas del teatro municipal de Heidelberg y de la Arena de Verona.

Podía escuchar música durante horas... Tenía un reproductor y grababa todo lo que se transmitía en la radio de Maria Callas y sobre ella. Más tarde, esa necesidad de escucharla continuamente cedió. Después de su muerte, la seguí sintiendo cerca, ella era algo así como el hogar de mis emociones, aunque me resultaba perturbador evocar la sensualidad de su voz como si no hubiera muerto. En el fondo me resistía a que su voz celestial se transformara en un “plato repetido”, como le dije alguna vez a mi amigo Daniel Schmid.

Una vez convencí a mis padres que me llevaran al Teatro de Epidauro. Debe haber sido en 1960 o en 1961. Subimos durante cuatro horas cuesta arriba, muy lentamente, en caravana, en pos del concierto soñado. La Callas haciendo de Medea en Epidauro, qué potencia, con esa acústica demoledora. ¡Y las cigarras! Cuando llegamos, nos encontramos con que la diva había cancelado su presentación, de modo que las cinco mil personas se subieron a los autos y condujeron cuatro horas cuesta abajo.

A los dieciséis fui a Nápoles para asistir a una escuela cerca de la Stazione Garibaldi. No me costaba seguir las clases en italiano y el clima era espectacular. Allí nació mi amor por Nápoles, que continúa hasta hoy. Por supuesto, en Nápoles fui a la ópera. Su director general, el *Comendatore* Spizico, era gay. Por las noches reunía a las maricas de la ciudad delante de la ópera y como era muy

bajo de estatura se subía a una silla desde la que pronunciaba encendidos discursos: “Ragazzi di Napoli!”. Era grandioso, no omitía ningún detalle, quién se había acostado con quién, cosas por el estilo. Años más tarde, en 1969, me lo encontré cuando rodé en Nápoles fragmentos de *Eika Katappa*. En esa ocasión le pedí que me dejara filmar en la ópera algunas escenas de *Aída* con Grace Bumbry. Entonces él convocó una vez más a sus maricas, subió a la silla y comenzó: “Pòpolo di Napoli! Ascoltate tutti quanti! Questo signore avete visto, ragazzi! Impossibile questi ragazzi tedeschi, bla bla bla!”. Y concluyó: “Bueno, hagámoslo”. Fui, pues, a la Ópera San Carlo, pero lo que ví no me pareció interesante y no filmé nada.

Vivía en la pensión de una auténtica *mamma* napolitana. Me malcriaba; por las mañana me servía un desayuno de *cornetti con prosciutto di Parma* y *cappuccino*. Al mediodía había *spaghetti a le vongole*, desde siempre una de mis comidas favoritas. Por la noche, la señora me decía “una bella cotoletta, caro”, etc. Era genial y no me costaba prácticamente nada.

Pasado un año, comencé a obsesionarme con la ciudad. Mis padres se dieron cuenta de que, si hubiera sido por mí, me habría quedado allí para siempre. Habían sido muy tolerantes al dejarme partir, pero tuve que regresar.

Cuando volví a Alemania entré en la escuela estadounidense. Como siempre, cambiando de colegio. Mi madre me llevaba en su Volkswagen escarabajo después de que yo regresaba a casa por la mañana. A veces me

preparaba un baño y me lavaba. Le gustaba hacerlo. Mi hermano y yo no ayudábamos en la casa. No lavábamos la vajilla ni limpiábamos. Mi padre tampoco. Es que a mi madre no le gustaba ver a los hombres en la cocina. Ese tipo de hombres no le caía bien. Un adolescente que busca su lugar en el mundo no piensa en la cocina. Más tarde me volví un fanático de la gastronomía y empecé a limpiar cada vez que cocinaba.

Por supuesto, la relación con mi madre no estuvo exenta de conflictos. Por ejemplo, una vez en la que estaba muy enamorado, la llamé para decirle que quería llevar a mi novio a casa. Ella protestó: "¡otra vez lo mismo!". Discutimos acaloradamente: "Es mi vida, mi novio. ¡Ustedes sigan nomás en este cementerio!". En otra oportunidad, antes de filmar *Willow Springs*, yo andaba muy deprimido y no ocultaba mi desazón. Mi madre, viéndome así, inició una retahíla de reproches: "¡Qué no he hecho por ti! Para ti todo es fácil". No pude menos que tener un ataque de rabia, abrí un cajón y saqué una cuchilla. Atrapado en mi sentido trágico del mundo, alcé la vista al reloj que colgaba sobre el fregadero y de pronto me sentí ridículo y miserable. En esa época yo era extremadamente autocrítico. Podría haberla asesinado, le dije, que jamás volviera a hablarme así. El reloj siguió con su tictac, el impulso pasó. Entonces la tomé del brazo, la llevé a nuestro pequeño jardín y le expliqué lo que me había sucedido. Mucho tiempo después me tocó vivir una situación parecida. Yo planeaba una puesta en escena de

tango con mi pareja, Marcelo Uriona, que se hallaba muy enfermo. Esta vez fui yo el que le dijo a un joven tenso, ensimismado y deprimido: "Tan mal no te va". Igual que yo a mi madre, él me quiso matar.

Di el examen de bachillerato en 1966 en alemán y en inglés; solo era válido si se aprobaba en ambos idiomas. Ridículo. En alemán era bueno, el resto no me interesaba. "Solo se esfuerza en lo que le gusta", decía el boletín.

Después no supe qué hacer: Lo único que quería era conocer el amor. Sabía lo que era la pasión pero quería conocer y vivir el amor. "Los amantes en el amor se amparan", mis apuntes escolares con citas de *Ascenso y caída de la ciudad Mahagonny* de Bertolt Brecht expresaban mi anhelo de otra vida: "Observa el arco que hace el vuelo de las grullas / Las nubes que las acompañan / partieron con ellas cuando alzaron vuelo / de una vida a otra".

Durante el bachillerato mantuve una maravillosa relación cercana al amor verdadero con un camarero siciliano que trabajaba en un bar junto al lago de Garda. Vino a visitarme a Heidelberg en 1963 y lo llevé a la escuela norteamericana donde yo estudiaba. Cuando se sentó a mi lado, los otros alumnos dijeron: "Look, Miss Leube who is that guy?". La profesora respondió: "Please stand up". Y yo a él: "Ponte de pie". Y después: "Es mi novio". Y ella: "Aha, welcome, sit down. Let's start now the lesson". Ese era un tono desconocido en las escuelas alemanas que venía del respeto por la libertad que entonces encarnaba la figura de Kennedy. Su muerte nos conmocionó,

él representaba una verdadera "Allianza per il futuro". La Guerra Fría, por otro lado, me daba igual. No me inquietaba. Nunca temí una Tercera Guerra Mundial. No puedo participar de un temor generalizado si yo mismo no lo siento. De todas formas, las guerras están fuera del área de mi influencia. El final de la esperanza que encarnaba Kennedy me entristeció. En ese momento estábamos convencidos de que Estados Unidos era el país de la libertad, una fuente de felicidad. Pero bueno, no fue así.

Terminé el bachillerato con algunas experiencias sexuales. Me había iniciado a los catorce, bastante precoz para la época. Cuando me invitaron con mi película *Noche de perros* al festival de Ludwigshafen, a orillas del Rin, recordé cómo, ya vuelto de Italia, salía a buscar muchachos por la zona del puerto. Andaba con un estudiante de filosofía de Karlsruhe, que también quería conocer gente, y juntos íbamos en 1965, 1966, de Heidelberg a Ludwigshafen a buscar marineros. La idea era acercarse al otro no solo intelectual y sentimentalmente. ¿Por qué quedarse en lo romántico? Queríamos conocer la vida en todas sus dimensiones.

En aquella época esa zona estaba llena de faroles de gas y las instalaciones de la firma BASF resplandecían a lo lejos. Parecía una película de ciencia ficción, un bellísimo cuadro nocturno. Una vieja prostituta quería adoptarme. Pero a las cuatro de la mañana me volvía a casa, me lavaba y mi madre me llevaba a la escuela. El

amor era un sentimiento desconocido que todavía debía experimentar. Vivirlo, y morir de amor.

El sol de la noche

Conocí a Pier Paolo Pasolini cuando era muy joven. Fue en Heidelberg en 1961 o 1962, cuando estrenó *Accattone* en Harmonie, un cine que tal vez aún exista. Pasolini presentaba su película y quien le hacía de intérprete lo traducía muy mal. Yo estaba sentado en un palco y en determinado momento me harté. “Signore Pasolini, basta...” Obligué a la traductora a corregir sus errores y por momentos asumía el rol de la intérprete. Pasolini decía en italiano: “Sé que en este centro comercial de la no cultura que es Alemania, en este falso romanticismo estudiantil, en esta ciudad capitalista llena de estudiantes arrogantes, no me entienden. Jamás entenderán *Accattone*, pero aun así les traigo la película porque necesito dinero y porque pienso que, de todas formas, tal vez la entiendan”. La intérprete traducía: “El señor Pasolini está feliz y orgulloso de encontrarse en esta maravillosa ciudad universitaria”. Después de la proyección, Pasolini me agradeció la colaboración.

Accattone fue la primera película de Pasolini que vi. Me pareció grandiosa y caló hondo en mí. Es un film que no envejece. *Salò* envejece, *Accattone* no. Son imágenes de compasión en medio de la brutalidad, o dicho de otro modo: la brutalidad y la violencia no pueden evitarse pero en la brutalidad hay también compasión. Genial.

Si tuviera que pensar en modelos cinematográficos respecto de mis propios trabajos en cine y teatro, junto a Accatone está *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer. También la vi en Heidelberg, por el canal de TV ARD. En aquella época había un solo canal de televisión. Una tarde, en pleno horario central de las 20.30, se transmitió la película muda y en blanco y negro de Carl Dreyer. Es una de las películas más grandes de la historia. El canal debe haber recibido llamadas desopilantes, todo el mundo pensó que algo andaba en el canal. Imagínense, los dirigentes de la emisora todavía entendían que la televisión tenía un mandato cultural y emitieron en horario central y sin modificarla, esa obra maestra que duraba dos horas y era muda. ¡Hoy impensable!

Después del bachillerato estuve un tiempo sin hacer nada. Estaba reponiéndome de algunas enfermedades graves: infección pulmonar y tuberculosis activa que contraje porque las palizas recibidas en la escuela me habían debilitado. Recién después del viaje a Italia había ascendido a intelectual y dejaron de golpearme, aunque no dejaron de insultarme. En el patio me gritaban “Julio Greco” porque me vestía de negro y les recordaba a Juliette Gréco. Hablaba fluidamente varios idiomas y leía mucho. Esto me distanciaba aún más de la gente y desencadenó lo que llamé mi sentimiento trágico del mundo.

Leía mucho a Cesare Pavese, lo traducí por la noche, fascinado con sus reflexiones sobre el suicidio. El “sentimiento trágico de la vida” se volvió algo así como

la fórmula que resumía el deseo de expresarme. En retrospectiva, aquello era una melancolía absurda. Siempre he sido un sibarita, hasta el día de hoy; al fin y al cabo, yo tenía una familia maravillosa, una madre que cocinaba como los dioses.

Leía mucho, especialmente en la quietud de la noche, cuando todos dormían. La noche ilumina al solitario. Cualquiera que duerme poco poco por las noches y mucho por la mañana sabe a qué me refiero.

Fui un lector nocturno desde muy chico. "Solitario vigía de la noche", canta Brangäne en *Tristán e Isolda*. Y Novalis dice en los himnos a la noche: "¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama la gratísima luz, por sobre todas las maravillosas manifestaciones del espacio que se extiende alrededor?... Desciendo hacia la noche sagrada, inefable, misteriosa". Ese reino de la noche me acompañó desde la infancia.

De joven leí intensamente a Cesare Pavese y a Edgar Allan Poe, también descubrí a Lautréamont cuando en una librería me topé con una edición original de su obra. Más tarde, en Francia volví a dar con él. Personas sensibles, como el director Jean Eustache, valoraban a Lautréamont y me lo recomendaban acaloradamente. Sus *Cantos de Maldoror* fueron una revelación para mí. Fassbinder tenía razón cuando, en un artículo, asoció mi trabajo con Novalis, Lautréamont y Céline. En una de mis primeras películas, *La morte d'Isotta*, cité textos de los *Cantos de Maldoror*. Abismal y profundo en su amor-odio a lo hu-

mano, siempre sentí que Lautréamont era un doble de mí mismo.

Isidore Ducasse adoptó el seudónimo de Conde de Lautréamont. Sus padres eran franceses y vivían en el Uruguay. Nació en Montevideo en 1846, perdió a su madre tempranamente y es posible que a sus cinco años viviera las batallas finales de la guerra interna que se libraba en el Río de la Plata. Seguramente fue algo atroz. El padre lo envió a la escuela en Francia, donde él, en lugar de emprender una carrera burguesa, escribió los *Cantos de Maldoror* que fue su única obra importante ya que la censura le impidió publicarla completa en vida. Se sabe muy poco de él. Murió solitario, en un hotel a los veinticuatro años, su obra cayó rápidamente en el olvido. Por suerte hay una excelente traducción al alemán de Ré Soupault, la esposa del famoso surrealista Philippe Soupault. Fue él quien redescubrió a Lautréamont y lo divulgó entre los surrealistas mientras su mujer le daba forma a su estupenda versión.

Lautréamont nunca dejó de acompañarme. Fue la fuente de inspiración para mis películas *Neurasia*, *Argila* y *La muerte de María Malibrán* en las que cité textos de los *Cantos*. También me remití a esa obra en *Deux* y en mi muestra fotográfica *Autrefois et toujours*, de 2009. El lema de la exposición provenía del primer canto: “¿Acaso no amas los arroyos cristalinos en los que retozan miles de peces rojos, azules, plateados? Los atraparás con una red tan bella que ellos mismos entrarán hasta que

esté llena". En la apertura de la muestra puse en escena el episodio en el que Maldoror seduce a un joven para que abandone a su familia.

Por supuesto, no me identifico realmente con el Conde de Lautréamont, ni con Maldoror, espectro del diablo, ángel caído, Ahasver Judío Eterno, aspectos todos de ese personaje. Pero su mirada, sarcástica y sensual (*malgré tout l'utopie*, a pesar de todo la utopía) hizo de él, junto a Maria Callas, un artista fundamental para mí.

Había una hermosa edición para bibliófilos de los *Cantos*, ilustrada con fabulosas pinturas. Antje Ellermann de la editorial Rogner und Bernhard la publicó por consejo mío en alemán. Lamentablemente regalé mi ejemplar o lo perdí en algún lado. Hoy Lautréamont está volviendo a desaparecer. Hace poco, en una librería solo pude encontrar de los *Cantos* una edición de bolsillo en la que además tildaban a esta obra de novela cuando no lo es. Es poesía, como la *Odisea* o Virgilio.

A menudo me ocurre que doy con alguna obra de manera azarosa. Por ejemplo, en *Palermo o Wolfsburg* aparece la canción "Padre, padre", que marca el punto culminante del kitsch en las enrarecidas escenas del juicio. Constituye un contraste intencional de la dureza con la que allí se habla de los seres humanos. Descubrí esa canción melosa en Berlín durante el rodaje: de un contenedor de basura en plena calle asomaba un disco de 45 RPM. Lo tomé, lo lavé en casa con agua destilada y de-

tergente, lo puse en el tocadiscos y ahí estaba la canción para la película.

Mis padres opinaban que me dedicaba excesivamente al ocio. Es cierto. Tenía veintiún años, era bachiller, quería conocer el amor y después matarme. Ese era mi plan a largo plazo, en ese orden. El suicidio no era para mí algo contrario a la vida, no lo concebía desde un sentimiento depresivo. Yo me quería matar en un estado de pasión y gracia, en un estado de extremo placer. Hoy ese deseo me parece de una melancolía ridícula, pero en aquella época formaba parte de mí como los lentes de gruesos marcos negros y el corte de pelo rockero. Por suerte mis enfermedades tempranas y una dolencia en la espalda se encargaron de que yo no temiera ser reclutado.

Me inscribí en las carreras de psicología y medicina en la Universidad de Mannheim, pero después de tres semanas abandoné. No podía soportar el parloteo de los profesores, sobre todo cuando lo que decían podía leerse en los libros. Esperaba encontrar algo nuevo en la universidad, algo que no estuviera en los libros. Me despedí no sin revuelo: “Chúpeme el culo”, le dije a un profesor y me fui. Esa fue mi formación universitaria.

Mis padres volvieron a pensar: “Algo tiene que hacer”. Habían oído hablar de la Escuela Superior de Cine de Múnich, fundada en 1967. Yo no quería ir, hice todo para no ser aceptado, pero me admitieron. En el examen de ingreso debía escribir una crítica sobre *Rocco y sus hermanos* de Luchino Visconti. El texto de varias pági-

nas que escribí se dedicaba a repetir que Visconti estaba caliente con Alain Delon, pero igual me tomaron. Estuve tres meses en la escuela y me aburría mucho porque no podíamos trabajar en un plano concreto. No nos dejaban manejar las cámaras. Muchos permanecieron en la escuela, entre ellos mi buen amigo Wim Wenders, amistad que conservo hasta hoy. Wim terminó los estudios y yo fui por fin feliz cuando en 1967 conocí al primer gran amor de mi vida en el festival de cine Knokke-le-Zoute. Solo volví a pisar la escuela cuando me llamaron para dar clases allí.

Musa, compañera, amiga: Magdalena Montezuma

La conocí a mediados de los años sesenta en Heidelberg, después de un evento del Living Theatre en la universidad. Las puestas de *Mysteries* y *Las criadas* nos habían impresionado. Y ahí estaba ella: la mujer que después bautizaría como Magdalena Montezuma, la diosa y emperatriz mexicana. Se llamaba Erika Kluge y había intentado matarse arrojándose desde un muro de apenas dos metros de altura. Su absurdo intento de suicidio me parece hoy un bucólico impulso de autodestrucción.

La observé toda la noche y me pareció maravillosa. ¡Esa melancolía y esos ojos demenciales! Nos hicimos amigos, al principio solo a la distancia. Erika era trece años mayor que yo. Estudiaba historia del arte y filología hispánica. Pintaba y dibujaba. Era una mujer profundamente depresiva, de temperamento fuerte y una tenaz

voluntad de supervivencia. Había nacido en Dresde. De niña vivió con su madre y su hermana en Würzburg y fue, a diferencia de mí, una alumna aplicada, muy inteligente, una mente brillante. Cuando la conocí yo acababa de leer *Little Me*, el best-seller de Patrick Dennis, una biografía ficticia de Maybelle Schlumpfert, cuyo pseudónimo era Belle Poitrine y se creía una estrella del cine y la televisión. Neil Simon transformó la historia en un exitoso musical de Broadway. *Little me* no era solo una parodia magnífica y novelesca del culto a las celebridades, era también un libro sutil que incluía fotos supuestamente reales. Pues bien, en *E viva Tequila* la principal adversaria de Belle Poitrine era una tal Magdalena Montezuma. Cuando conocí a Erika, me pareció que Magdalena era el único nombre que le quedaba bien. No podía llamarse Erika Kluge. Alguien se había equivocado con el nombre. No había duda de que había nacido bajo el signo de Moctezuma.

En su infancia Magdalena había sufrido muchísimo. De niña tuvo tuberculosis de médula espinal y fue víctima de los tormentos de su madre y su hermana. Durante años permaneció en cama enyesada, solo podía ver la calle a través de un espejo. Cuando recuperó la salud, lo único que quería era escapar. Nunca pudo reparar lo que vivió en la infancia, quedó marcada. Una vez la animé, contra su deseo, a visitar a su madre; yo estaba obsesionado con la armonía. Pero mis buenas intenciones eran un disparate. La madre le reprochaba, por ejemplo, que apareciera desnuda en televisión (en *El piloto bombardero*), le decía

que era una vergüenza para la familia. Esto atormentó siempre a Magdalena. Desde que murió no volví a comunicarme con la familia, no quise saber nada más de ellos.

Magdalena tenía un carácter tan extremo que al principio ni siquiera se llevó bien con mi madre. Con el tiempo mi madre logró domesticarla y Magdalena le tomó cariño. Con ella pudo sentir qué significaba tener algo así como una familia. Para mí, el principal problema era su sonambulismo, a veces chillaba como una gata. Magdalena era un personaje exótico, nunca artificial, Magdalena era Magdalena.

En 1968, cuando empecé a hacer cine, fue la primera artista con la que quise filmar. Trabajamos juntos hasta su muerte, en 1984. Magdalena era una gran artista, melancólica y talentosa, con una relación conflictiva con su obra, sus dibujos y sus pinturas. Nunca estaba satisfecha, rompía y tiraba la mayor parte de sus trabajos. Yo salvé algunos y después de su muerte los mostramos con Marcelo Uriona en la galería berlinesa Neue Räume. Esa exposición hizo visible su gran talento.

Magdalena tenía un don excepcional para la actuación, del que no era consciente. Yo hice que lo percibiera y así comprendimos que debíamos trabajar juntos. Desde mi primer intento de filmar en 8 mm con Rosa von Praunheim, *Grotesk... Burlesk... Pittoresk* hasta *El rey de las rosas*, filmada poco antes de su muerte, Magdalena fue mi protagonista, fue la expresión de mi alma y también la expresión de su propia alma y sus anhelos.

A finales de los sesenta se mudó a Múnich conmigo. No teníamos dinero, pero filmábamos igual. Magdalena hacía todo por mí, hasta trabajó de telefonista en BMW. Yo contribuía a extraer de ella lo mejor de su belleza exótica y elegante, de su expresividad femenina, de tal modo que consiguió empleo en una tienda del aeropuerto donde le pagaban mejor. Por las noches trabajaba conmigo. Durante algún tiempo se sostuvo con Captagon, una poderosa anfetamina que la hacía dormir apenas tres horas por día. Era una locura. Así rodamos películas como *Eika Katappa*.

Magdalena iba poco al cine y casi no miraba televisión, no necesitaba buscar ahí inspiración para su trabajo. Nunca nos hicimos los cultos; el dinero no nos alcanzaba para ir siquiera a la ópera. En esa época no existían las invitaciones del tipo "nos complace, señor Schroeter, invitarlo al estreno en la Ópera Nacional". Yo era un don nadie que iba de acá para allá con Magdalena, ¿quién nos iba a regalar entradas para la ópera? La imaginación se alimentaba en casa.

Todo el mundo me decía que yo era un fenómeno inusual y la Montezuma no era precisamente un ama de casa, pero eso no alcanzaba para acceder a la esfera en la que pretendíamos movernos. *

Yo había adquirido mi formación musical entre los trece y los dieciocho años en la ópera provincial y ella tenía una gran sensibilidad para las imágenes. Había aprendido mirando cuadros y escuchando música, música y

más música, donde encontramos una suerte de ámbito plástico para nuestras visiones conjuntas.

Nos gustaba ir de café en café. Pasé la mitad de mi vida con Magdalena haciendo autostop y sentándonos en cafés. En la época de *Eika Katappa* fuimos a Ámsterdam haciendo autostop y dormimos en un albergue juvenil. Magdalena dibujaba y pintaba, después exponíamos los cuadros en la calle. De vez en vez alguien compraba algo y nos podíamos beber una ginebra. Éramos libres, salvo cuando una tormenta de nieve nos tomaba de sorpresa por la noche, maleta en mano. Era parte de la experiencia y nos sobraba energía.

Habíamos construido una vida en común que nos permitía viajar y filmar juntos. Más de una vez estuvo a punto de romperse. Yo sabía bien que Magdalena estaba enamorada de mí. Yo la amaba como amiga; la amistad siempre fue lo más importante en mi vida. Pero no le bastaba y eso generó conflictos.

Durante un tiempo vivimos de a tres en mi apartamento de cincuenta metros cuadrados en el número 63 de la Kräpelinstrasse de Múnich, frente al Instituto Max Planck de Psiquiatría Aplicada. Con nosotros vivía Steven Adamczewski, mi gran amor, un norteamericano joven y loco. Teníamos una sola cama y cuando yo dormía con él, recuerdo, venía Magdalena con un balde y se ponía a lavar sus medias delante de nosotros. Era maravilloso, aunque para ella demasiado triste.

En impecable inglés o francés, se ocupaba de la correspondencia con los laboratorios, los cines de arte, el Goethe-Institut y las distribuidoras. Alguien tenía que hacerlo. Yo era incapaz y perezoso, prefería tener sexo. Magdalena hacía funcionar todo el emprendimiento cinematográfico desde nuestra casa. Cuando podíamos nos trasladábamos a los lugares donde se mostraban las películas, como París o México. A veces ella iba sola y charlaba con el público, aunque le costaba mucho hablar de cine.

Cuando empezamos a hacer teatro juntos se interesaron por ella Peter Zadek y Augusto Fernandes. Empezamos con *Emilia Galotti* de Lessing en 1972 en Hamburgo. A los burgueses conservadores y al público convencional, la versión les pareció horrible, pero el crítico del *Süddeutsche Zeitung*, Benjamin Henrichs, alabó la gran dinámica de la Montezuma. Y así fue como llegamos al Schauspielhaus de Bochum.

El círculo se amplió y ella pudo enamorarse de otras personas. Pero Magdalena siempre se enamoraba de los hombres equivocados, por ejemplo, de un colega que disfrutaba de su buena cocina pero no tenía intenciones de intimar con ella. Fue un amor desdichado, uno de tantos. También la ilusionó un abogado que, una vez que ella estuvo loca de amor por él, le envió la invitación a su boda con otra mujer. Sin embargo, a medida que el círculo se ampliaba, Magdalena se sentía más independiente. Ya no vivíamos juntos. En Bochum alquiló por primera vez un apartamento sola, lo mismo hizo después

en Berlín. El trabajo con ella se volvió menos tenso. En la medida de lo posible, Magdalena fue siempre mi compañera, parte esencial de mi corazón y mi trabajo. ¿Qué importaba lo demás, mientras estuviéramos juntos y trabajáramos?

Nuestra última película en común, *El rey de las rosas*, muestra lo grandiosa y transparente que podía ser, tan exquisita que nunca pude reemplazarla. Teníamos afinidad y eso fue lo que encendió la mecha. Después vinieron amistades maravillosas, con Bulle Ogier, Nathalie Delon, Ingrid Caven o la fotógrafa Roswitha Hecke, la amante de Peter Zadek, con la que tuve, para disgusto de él, una relación. Pero Magdalena fue única, fue el primer amor. Todo confluyó entre nosotros: el trabajo, la vida en común. Los dos éramos muy particulares y pasábamos juntos por las buenas y las malas.

En 1984, mientras rodamos *El rey de las rosas* en Portugal, yo le busqué una tumba. Suena perverso, pero no lo era. Magdalena tenía cáncer y estaba muy mal, yo pensaba que no quería regresar con nosotros. La enterraríamos en el cementerio de Sintra. Pero no fue así, ella quiso volver a Berlín donde vivió y sufrió durante algunas semanas más. Por suerte tuvo un buen médico y amigas fieles que la cuidaron hasta que murió en su casa. Yo también puedo incluirme entre los amigos que la apoyaron durante la enfermedad. Lo hice como pude. El día de su muerte llamé a Nápoles a mi amigo Antonio Orlando, que había hecho uno de los tres papeles principales de *El rey*

de las rosas y le dije: “Maddalena è morta”. Y él respondió con una frase hermosa: “Dunque è nata una stella”.

La enterraron en el cementerio berlinés de Südsterne. Nunca volví al lugar. Me gusta ir a los cementerios, pero no a visitar la tumba de nadie. No busco en los cementerios a mis amigos muertos. Los llevo conmigo, dentro de mí. En el caso de mi madre, directamente me quedé con algo concreto: su amor por las aguamarinas.

Los inicios del trabajo artístico

Rosa (Holger) y Carla

*One Sunday morning,
I come through the aisle
I'm very nervous
And he tries to smile.*

Corría el año 1967, yo estudiaba cine en Múnich. Para sacarme el aburrimiento decidí conocer el festival EXPRMNTL de Knokke-le-Zoute. Estaba anoréxico, me sentía mal, con mi metro ochenta y cinco de altura apenas pesaba sesenta kilos. Me sentía como se dice en el tango de Jacques Brel: “Il pleut sur Knokke-le-Zoute / Ce soir comme tous les soirs / Je me rentre chez moi / Le coeur en déroute / Et la bitte sous l’bras”.

Era un festival de cine experimental que tenía lugar entre Navidad y Año Nuevo. Era la puerta a otro mundo, al cine *underground* estadounidense, a Gregory Markopoulos, Andy Warhol y Jackie Curtis. Allí se podía descubrir todo lo que hasta entonces era completamente desconocido, otra forma de cine. Era lo que necesitaba para encontrarle un cauce de expresión a mis anhelos.

Cualquier persona vinculada al cine conocía el festival de Knokke y quería asistir. Llevé conmigo una película muda de diez minutos filmada en súper 8 mm, que había rodado en lugares de Verona, Venecia y Milán durante un viaje con mi madre un año atrás. Quería exhibirlo en algu-

na sección secundaria pero resulté ser demasiado tímido. Hoy solo recuerdo que en la película aparecían muchos gatos. Como dije, yo solo pretendía conocer el amor y después despedirme de todo. Con una joven y frustrada bailarina del ballet estable de Mannheim nos largamos a Knokke en un escarabajo. Seguramente ella también deseaba encontrar su gran amor, no lo sé. Se llamaba Karin, Karin Müller. Yo sentía que era mi último viaje. Tenía veinticuatro años y ninguna perspectiva.

Fue la última o penúltima edición del festival. Parte del público protestaba durante las funciones y exigía debates aduciendo que las películas, o algunas de ellas, eran apolíticas. Faltaba poco para mayo del '68.

En Knokke conocí a un realizador de Berlín al que le caí muy bien. Me enamoré de él, ese señor llamado Holger Mischwitzky, alias Rosa von Praunheim. De pronto pude volver a tomar coñac y a comer algo. El amor triunfó.

Encontré la verdadera experiencia amorosa no en Nápoles sino en Rosa. El amor apasionado, eso era él. Antes de él yo había tenido experiencias similares al amor, pero sentí amor de manera cabal recién con Holger. En enero filmé las primeras películas de 8 mm, que me permitieron iniciar mi carrera artística. Holger me enseñó a transformar mi energía en creatividad, no toleraba a las personas que no ponían manos a la obra. Me preguntaba: "¿Por qué eres tan flojo?". Yo le contestaba lo que digo siempre: "Por mi sentimiento trágico del mundo".

Holger me impulsó en el sentido más pleno del término y me llevó a encontrarme por fin con mi destino. Fue una revelación, de otro modo tal vez me habría ahorcado o habría bebido con mis amigos hasta morir. Holger estimuló a muchos creadores, a Elfi Mikesch, la fotógrafa, realizadora y directora de fotografía, y a su marido, el pintor Fritz Mikesch. Puso a muchas personas en una dirección que les permitió desplegar su talento y dejar de lamentarse pasivamente. Holger sabía motivar, sabía dar fuerzas, dicho vulgarmente, sabía como dar una buena patada en el culo. Esa era su gran virtud.

Ya entonces Holger Mischwitzky se había puesto el nombre de Rosa von Praunheim. Era tres años mayor que yo, estudiaba en la Escuela Superior de Arte de Berlín occidental y acababa de terminar su primera película *Von Rosa von Praunheim*. Yo lo llamaba Holger, resultaba estúpido llamarlo de otra manera. Pero después se impuso Rosa...

En enero y febrero de 1968, comencé a rodar cortos con mi antigua cámara de súper 8 mm. Provisoriamente abandoné la idea de buscar la muerte por amor y me fui a Berlín a visitar a Holger. Allí entré en un círculo de gente, una más bizarra que la otra, todos súper estrellas, artistas marginales, llenos de ideas locas. De ese tiempo hay una bella foto en la que Holger me sostiene en los brazos como una Pietà. Abajo dice: "Nuestro amor duró poco, nuestra amistad eternamente". Así fue.

Abandoné definitivamente mis estudios pseudoteóricos de cine en Múnich. Quería tener contacto con la cá-

mara, con la mesa de montaje y trabajar en serio con los materiales y las ideas. En Berlín, sin embargo, volví a postularme para la escuela de cine, igual que Rainer Werner Fassbinder y Holger, pero nos rechazaron. Cuando más tarde dictamos seminarios allí, la anécdota del rechazo dio pie a varias bromas. Al año siguiente, en 1969, mi película *Eika Katappa* obtuvo el premio Josef von Sternberg en el Festival de Mannheim. Había llegado hasta ahí desde cero apenas en un año y medio.

Mi camino artístico se inició como un todo orgánico; fui un autodidacta. Igual que mis amigos Rainer y Rosa, tuve que poner manos a la obra con decisión y superar resistencias. Cuando comencé era un diletante al que le divertía hacerse cargo de la cámara, la iluminación, el montaje y el sonido. Desde entonces, mi trabajo evolucionó de modo orgánico y de igual manera se agregaron el teatro y, desde 1979, la ópera y, más tarde, el ballet.

Como no podía ser de otra manera, en ese entonces yo estaba subyugado por Maria Callas y por el cine que había conocido gracias a Carl Dreyer con *La pasión de Juana de Arco*. Me encantaban las películas de Alain Resnais, como *El año pasado en Marienbad* y *Muriel o el momento de un retorno*. También sentía afinidad con las de Michelangelo Antonioni, sobre todo con *La noche*. Tenía poco más de veinte años, casi ninguna experiencia y hacer cine era caro. ¿Cómo soñar con ser cineasta? Tenía en claro una cosa, no quería para mí la basura del cine narrativo ni de los programas televisivos pseudoteatrales.

Recién en 1968 realicé veinte cortos con mi vieja cámara austríaca de 8 mm. Eran pequeños collages filmicos y estudios en blanco y negro en los que aparecía con mis actores y mis estrellas, Magdalena Montezuma, Carla Aulaulu, Steven Adamczewski y otros amigos y amigas. Eran películas sobre mi amor sufriente por Maria Callas, en las que usaba fotos de puestas en escena y retratos que había juntado de revistas, de tapas de discos y publicidades. No me imaginaba que pocos años después la conocería personalmente.

Experimenté, por ejemplo, con el montaje de fotos de escenas operísticas y así logré que Maria Callas, con sus gestos y su expresión trágica, se moviera como en un film de animación. O bien ponía textos, críticas de óperas sobre su imagen y jugaba con las repeticiones, la sobreimpresión, aumentando los detalles, pegando globos de diálogos y dividiendo la pantalla. Incluí tomas variadísimas que recordaban a un diario íntimo, tomas de mí mismo —desde entonces escribí mi apellido Schroeter y no Schröter— y de los lugares donde vivía. Mi cámara era muda y así, a partir de discos y con ayuda de una grabadora, pasé a componer furiosos collages sonoros para mis películas. Por ejemplo, con mis arias favoritas de la Callas. Así logré que ella cantara consigo misma. También contrapuse a las imágenes fragmentos de hits melódicos de mi adorada Caterina Valente, villancicos o textos de *Los cantos de Maldoror*. No puedo interpretar lo que hice entonces. Soy un artista y trabajo de manera intuitiva.

Doné esas obras tempranas al Museo del Cine de Múnich, también una caja de cartón con material sin editar de esa época tan productiva. Eran ensayos de actuación que filmamos en Berlín con la cámara de 8 mm. Si bien no los incluí en mi primera retrospectiva de 1971, tampoco los destruí. Un crítico dijo que la donación del material al archivo del museo importaba un "bledo". Que digan lo que quieran. En una de esas tomas se me ve en una danza desesperanzada, desnudo, pero con medias, en mi habitación. O a Carla Aulaulu, que imita a la gran Callas y sostiene ante sí un micrófono como haciendo playback o karaoke. No se puede decir que no teníamos humor. Después compré un cámara de 16 mm con un dinero que me prestaron mis padres. Mis cortos se volvieron más extensos y complejos. *Neurasia* y *Argila* se exhibieron el año siguiente en el Festival de Cine de Hamburgo, y así seguí. Hoy se subestima la gran ruptura del '68. Había una necesidad profunda de comunicarse con el otro, con lo desconocido.

Volvamos a Knokke-le-Zoute: Holger había ido con su estrella Carla Aulaulu, una rubia delicada que había conocido a mediados de los sesenta en Berlín. Era un nombre artístico genial, pues el verdadero era Carla Egerer. Carla tenía una fantasía singularmente creativa que no se dejaba encasillar. En aquel universo de comedia que vivíamos sin límites ella desplegaba su inventiva anárquica. La vi en la primera película de Rosa von Praunheim. Era una parodia, la sátira de un melodrama en el que Carla era la

criada oprimida de una familia burguesa y cantaba cosas como: "Sufro hasta el hartazgo. Tengo en mi corazón una escoba dorada". Hay escenas desopilantes, grandiosas.

Carla tenía algo de Marilyn Monroe. Era la época de las superestrellas como las que Andy Warhol llevaba a la pantalla o las que después parodió Jackie Curtis haciendo de diva ama de casa en los escenarios de Nueva York.

Para la Navidad y el Año Nuevo de 1967 Carla estaba en su mejor momento. Yo compartía un cuarto de una pensión con Karin, la bailarina con la que había viajado en el escarabajo, que en determinado momento desapareció, seguramente por haberse liado con alguien. Entonces me mudé a la pensión de Carla y Holger. Dormíamos los tres juntos en una cama matrimonial no muy grande. Después de mucho tiempo volví a sentir algo, gracias a mí físico fortalecido y al estado de enamoramiento. La noche de amor con Holger fue increíble, Carla fingía dormir. Parábamos un rato y volvíamos a empezar. En un momento enloqueció, nos revoleó las almohadas, sacudió el colchón y mientras nosotros seguíamos en pleno furor se puso a cantar: "Un cazador del Kurfplatz se tropieza con mierda de gallina y se rompe las piernas y el pescuezo".

Hasta acá la noche de amor en Knokke con todas sus consecuencias: reviví, me convertí en cineasta, en escritor y todo lo que se pudiera imaginar. Mi salud mejoró, me sentí llamado a obrar y crear. Después del festival no solo visité a Holger y a sus amigos, también lo invité a casa de mi madre en Dossenheim, ese mismo año rodé

con él *Grotesk, burlesk, pittoresk* y trabajé de asistente en sus películas. Financió uno de los films casándose con Carla porque en Berlín occidental había créditos baratos para los matrimonios.

En 1969 se produjo un gran escándalo. Yo estaba de novio con el artista Steven Adamczewski, lo quería mucho. De pronto apareció un tal Ingo, medio heroinómano que nos gustaba a todos. Carla se imaginó que yo tenía algo con él. Como fuera, yo estaba viviendo por un tiempo en la casa de Rosa. Uno de esos días estábamos los tres en la cama, Rosa, Ingo y yo, conversando sobre la terapia de abstinencia que estaba haciendo Ingo. Entonces entró Carla con un jarro de cerveza para Ingo. Preguntó: "¿Cogieron?". Y Rosa respondió: "Sí, estuvo buenísimo". Era mentira, pero Carla, desde el otro extremo de la habitación, me lanzó el jarro a la frente. El resultado fue una catarata de sangre, un hueso del cráneo roto y el tapiz de la pared lleno de astillas de vidrio. Carla salió corriendo y Rosa detrás de ella. Justo entró Alix von Buchen y al verme casi se desmaya. Grité: "¡Llamen a un médico!" y perdí el conocimiento. Rosa atrapó a Carla y le dio una tunda. Alix me llevó al hospital.

A comienzos de 1969 la atención en los hospitales era siniestra. Era una época de enfrentamientos políticos en la calle y antes de tratarte te obligaban a decir quién te había lastimado. Yo dije que "un borracho, en un bar". Pero nadie me creyó porque mi aspecto era de hippie y anarquista. Me hicieron esperar mientras que de la enorme herida

no paraba de salir sangre. Finalmente manifestaron estar listos para suturar. Después me aplicaron mal una inyección, cuyo contenido se diseminó bajo el cuero cabelludo. Finalmente, me encontré en cama, enyesado, con la cabeza vendada. Creo que es una buena historia. Un día Carla volvió. Yo tenía una foto de ella a mi alcance y cuando se estaba yendo se la tiré por la cabeza. Eso fue todo.

A pesar de lo ocurrido, decidí seguir trabajando con ella en *Eika Katappa*, aunque ya nunca dejó de resultarme una persona ominosa. Cada vez que la veía, sentía el impulso de protegerme la cabeza. También la había considerado para la filmación de *Salomé*, que se hizo en 1971 en el Líbano. Pero entonces ella comenzó a cambiar, decía que todos éramos unos cerdos, unos explotadores hijos de puta. Para mí no era así. Con su fantasía anárquica, con sus matices expresivos infinitamente amplios ella era el complemento perfecto de Magdalena Montezuma. La comediente con relieve filosófico frente a Magdalena, la filósofa de rostro trágico. Pero nuestra historia se terminó ahí.

Argila y Neurasia

Insisto: soy incapaz de interpretar mis películas, pero puedo contar qué me condujo a ellas. Una explicación exhaustiva de una película o una obra de teatro debe revelar cuál fue el motivo por el cual un fragmento de vida se convierte en arte.

Yo había experimentado con películas de 8 mm durante más de un año cuando me compré una cámara

Beaulieu de 16 mm. Con esa cámara filmé luego *Argila* y *Neurasia* en 1968, dos medimetros muy bien recibidos en el Festival de Cine de Hamburgo, la versión alemana de Knokke-le-Zoute.

Durante aquel año de experimentación con súper 8 hice buenos amigos. A ellos recurrí para *Argila* y *Neurasia*: Magdalena, Carla y los otros. Mi intención era articular un caleidoscopio a través de una selección de temas y motivos de mi corazón que se desplegaba dentro de mí como un horizonte extenso. Quería mostrar nuestra manera de sentir la vida, lo exigentes que éramos con nosotros mismos. Sin pretenderlo de manera consciente, nosotros éramos parte del espíritu de época. El grupo era un movimiento estético, una revuelta artística paralela a los acontecimientos políticos de 1968. Hasta el día de hoy me siguen elogiando por eso. Mi trabajo se percibió como la apertura de ventanas clausuradas durante mucho tiempo. La directora Ulrike Ottinger fundó un cineclub en Constanza al que la gente iba desde Zúrich para ver mis películas. Nadie quería saber nada del cine psicológico, amaban el juego más libre entre música e imagen. Pero, por supuesto, también la hostilidad era grande.

Un miembro de un cineclub juvenil de Baviera calificó a *Neurasia* de “musical à la Schroeter”. El Otro Cine, de Múnich, pasaba mis películas. Eso era de algún modo lo que nos habíamos propuesto. La crítica de cine Frieda Grafe dijo que *Neurasia* era un “escenario para el lenguaje”. En la revista *Filmkritik* escribió: “*Neurasia* es una

película muda con música. Las melodías se ensamblan con las imágenes como cuando el pianista aún tocaba en la sala. Por momentos se tiene la ilusión de que existe una sincronía, hasta que la música se interrumpe y Carla sigue abriendo la boca. El espectador no se confunde: cante muda o hable muda, se la entiende. En la esfera elevada en la que se mueve la película no hay palabras de más. Ídolo, adoración, estrella, mito, éxtasis. Solo importa el sentido último, la significación principal". Y más adelante relacionaba mi película con aquella observación de Witold Gombrowicz sobre la "divina tontería de la opereta", algo que me gustó muchísimo.

Unas palabras sobre Frieda Grafe. Era una persona magnífica y cocinaba muy bien. Ay, ¡su paté de hígado de liebre! Cuando yo estaba en Múnich, me llamaba por teléfono: "Hice otra vez paté. ¿Vienes?". Desde mi pequeño apartamento hasta su casa se tardaban veinte minutos, comíamos y cuando me iba, ella me daba un paquete con un poco más. Debo decir que en aquella época había más críticos que hoy con buena formación. En todo caso, hoy me cuesta encontrarlos en los siete periódicos que leo todos los días. Sea como fuere, Frieda Grafe ya era excepcional en su época.

Los experimentos en los que trabajaba con mi grupo se describirían hoy como performances o instalaciones. En los "escombros de la cultura", dijo Frieda Grafe, en el "patrimonio cultural sumergido" buscábamos los grandes sentimientos y su revés humorístico. En *Neurasia* se ve,

en blanco y negro, a Carla Aulaulu, a Magdalena Montezuma, a Rita Bauer y a Steven Adamczewski sobre un pequeño escenario que instalamos en nuestro apartamento. Se mueven al ritmo de "My special preyer" de Percy Sledge, del Foxtrott de Dajos Béla y de música hawaiana. Se dejan llevar, eso es todo.

Me alegré mucho cuando Wim Wenders escribió en *Filmkritik*: "Werner Schroeter hace películas siempre con los mismos actores. Y aunque cada film repite el anterior, es punto de partida para una densidad mayor". *Argila*, en efecto, me abrió nuevos caminos.

¿Cuál era nuestro tema? Carla, que podía ser tan intensa "que sus gritos transformaban la imagen en olas" (palabras de Wenders), canta esa hermosa canción donde se dice: "I am checking out of Hotel Loneliness". Se ve a Magdalena, a Gisela Trowe y al mudo y bello Sigurd Salto acercándose unos a otros, alejándose mientras se tocan, se miran, dicen algo y repiten todo con variaciones. No se trata más que de un problema siempre vigente: qué son en nuestra vida los sentimientos, el amor, el cariño y la muerte, las cosas que posibilitan e impulsan el arte.

"Qué pálido estás. Antes de que termine esta velada la desdicha nos precipitará al mar de la desesperación." Y: "Quieres que muera. No tienes compasión por mí, que te adoro. Dime qué más debo hacer". Wim Wenders dijo que, tal como estaban dichas, esas frases quedaban grabadas en la memoria para siempre.

Yo descubrí a Gisela Trowe, con su voz incomparablemente cálida, oscura, ronca, en *El hombre perdido* de Peter Lorre. En mi película encarnó a la mujer mayor, que competía por el jovencito con Magdalena, seria y dramática. En ese momento no me pregunté si estaba proyectando mi propia historia: la madre, la mujer, el hombre que se aparta sin decir nada.

Si tuviera que describir mi trabajo, resaltaría sus aspectos artesanales. En *Argila* experimenté con la doble proyección: se despliega un triángulo amoroso melancólico, solo hay situaciones concisas, estados sentimentales, sin que se desarrolle una narración dramática. En una trama de relaciones cada quien es su propio reflejo, su propia contrafigura, pues la misma escena se ve a la izquierda en blanco y negro, y a la derecha, en color, con un pequeño retraso y una leve superposición.

Desde el comienzo de mi trabajo la música y el sonido fueron extremadamente importantes para producir una vivencia compleja entre el plano visual y el acústico. En ambos transcurre el tiempo, esa es la clave. *Argila* dura treinta y seis minutos. Subrayé el aspecto espacial mediante una doble proyección en la que las imágenes no se suceden con un paralelismo exacto. Una imagen es el recuerdo de la otra, del tiempo que transcurre surgen dos espacios temporales que se funden en otro, a saber, el presente y el recuerdo que éste ya contiene. Fue un experimento escénico que representaba el tiempo como espacio. El sonido tiene clara presencia solo en una de las

versiones, no se superpone. El plano acústico es eterno, no cesa, es presente, pasado y futuro; el visual es presente y recuerdo. Así experimentaba yo con procedimientos estético-estructurales.

Esos temas arcaicos, mis reflexiones sobre las relaciones, el duelo, el amor y la muerte, me acompañan desde siempre. Pero *Argila* me dio mucha satisfacción en cuanto experimento estético. Fue mi modo de oponerme a las formas convencionales de narrar. Fui más lejos de lo que me había propuesto, avancé mucho en lo experimental. Esto me dio seguridad para encontrar mi auténtica tarea, fundir lo estéticamente progresivo con los conflictos arcaicos y siempre vigentes.

Eika Katappa

En enero de 1969 estábamos filmando en Mannheim con Magdalena Montezuma y Carla Aulaulu. Delante de un cine que proyectaba películas para inmigrantes, Carla descubrió una leyenda ilegible para nosotros. Ella no sabía turco y yo, por supuesto, tampoco. Lo descifró a su manera: "¿Qué piensas que dice ahí, Werner? Dice Eika Katappa". Lo adopté como título para la película que filmamos después de *Neurasia* y *Argila*. Más tarde, un miembro del cineclub de la Universidad de Bochum me explicó que, por aproximación al griego, podría traducirse como "Imágenes dispersas". Me pareció gracioso. Las casualidades no existen.

Muchos de los títulos de mis películas surgieron de modo espontáneo, como en el caso de *Eika Katappa*. Yo

estaba sumergido en lo experimental y los neologismos estaban a la orden del día. No puedo decir si *Neurasia* se relacionaba con la neurosis o *Argila* con la famosa arcilla blanca de que están hechas algunas esculturas. A mí solo me interesaba dar impulso a la asociación.

Carla, la comediente con el peinado à la Monroe, y Magdalena, la figura trágica, fueron el núcleo de *Eika Katappa*. A ellas se sumó el recuerdo de *Juana de Arco*, de Carl Dreyer, una película que se me había grabado como una silueta eterna, la única película que en rigor me influyó. Es un film singularmente osado, con sus primeros planos, sus encuadres concentrados y sus gestos de dolor. En Knokke-le-Zoute me enamoré también de las películas de Gregory Markopoulos, sobre todo de *Twice a man*, esas lentitudes peculiarmente dilatadas y esas imágenes masculinas inequívocamente homosexuales. A Holger le parecían cursis. A mí me influyeron pero lo que dejó huellas, como solo lo hizo Maria Callas, fue lo absoluto de *Juana de Arco* de Dreyer. En Magdalena, vigorosa y abismal, y en Carla, delirante intérprete digna de la Commedia dell'arte, encontré lo que podía llevarme en esa dirección.

Por supuesto, *Eika Katappa* se realizó, igual que mis otras películas, sin dinero. Bueno, no fue tan así. Obtuve un crédito de 20.000 marcos para cubrir los viajes. Pero solo una copia de 16 mm profesional de dos horas y media costaba 5.000 marcos. No nos quedaba mucho. Durante el rodaje de *Eika Katappa*, vivimos de prestado y de invitaciones. Mis padres pagaban los estudios que yo no

cursaba y también los gastos de mi apartamento de Mú-nich. Cuando rodamos cerca de Dossenheim, vivimos en lo de mis padres y mamá nos cocinaba. Era una forma de vida. En realidad estábamos todo el tiempo juntos y así la historia de la película resultó bastante auténtica.

Además de la cámara de 16 mm yo tenía una grabadora Uher bastante profesional. Tenía grabada una sola cosa, la *cabaletta* de Leonora, del tercer acto de *El trovador* de Giuseppe Verdi: “Tu vedrai che amore in terra mai del mio non fui più forte”. La protagonista, colmada por la esperanza de su boda inminente, canta el aria en plena guerra desde el campamento militar de su amado. Eran tres minutos y medio de Maria Callas que yo nunca dejaba de escuchar. Con esta música, más los aparatos y el equipo humano, salimos en busca de algo incierto que tuviera que ver con el amor, la dicha, la tristeza y el anhelo. Yo llevaba conmigo un esbozo de guión de tres páginas manuscritas que siempre tiraba y volvía a escribir. De esta manera, la película surgió como un proceso vital orgánico durante nuestro viaje de tres meses. No nos importaba tener un argumento convencional, se trataba de plasmar gestos, mímica, momentos patéticos de las óperas más significativas para mí.

Mi madre nos llevaba en su auto a los lugares de rodaje, al Castillo de Heidelberg y al anfiteatro abandonado construido por los nazis como lugar de concentraciones, que en esa época ya estaba invadido por la maleza. La gran escalinata antigua fue uno de los escenarios para la

secuencia de la marcha lenta, la vaciación y la reverencia que caracteriza a *Eika Katappa*. Esas y otras escalinatas convertían a la zona del público en un segundo escenario y a la vez recordaban esas típicas escaleras de los programas de televisión. Más tarde volví a utilizar esa disposición espacial en varias puestas teatrales.

Todo era improvisado. Usé la *cabaletta* de *El trabajador* en las escenas de Nápoles, cuando, imprevisto, un joven gitano con el que me había topado hace su entrada en la película. En las tomas interiores hacía que mi amigo Daniel Schmid tocara el piano, en las exteriores hacíamos música en vivo con cualquier cosa, por ejemplo, con una trompeta de juguete. Lográbamos crear atmósferas para las escenas mudas con los medios más insignificantes, lo que importaba era el movimiento y la corporalidad.

Eika Katappa es una colección asociativa de imágenes y sonidos de mi universo vital, un compendio libre, porque el concepto dramático surgió recién en el montaje. De gran relevancia fue el diálogo con Magdalena y Carla que encarnaban arquetipos opuestos. Magdalena y su innata inclinación a la tragedia, Carla y su humor dadaísta.

Me esforcé por evitar la condescendencia. La película debía reflejar el modo en que yo veía y era visto. A lo largo del trabajo, que correspondió a un viaje desde Múnich a Nápoles pasando por Heidelberg, se sumaron otras personas en episodios aislados... Si abordaba a alguien

para pedirle que actuara, lo hacía con distancia y torpeza, pero nunca dejé de estar abierto a la comunicación. Y así pronto superé mi timidez.

Fue sorprendente el encuentro con el pescador napolitano. A mí me parecía feo, lucía como una parodia de los años sesenta. A él se sumó un apuesto gitano francés. A esos dos había que unirlos, esa fue la única idea inicial. Cuando abordé al pescador dijo: "Sì, siamo tutti autori", algo que podía querer decir, "Sí, somos todos autores", o también "criminales". Poseía un talento natural y la idea de participar lo entusiasmó.

Para esa fase del rodaje viajé solo a Nápoles. Al principio, Rosa von Praunheim iba a ser mi asistente, después me dijo que no tenía ganas, pero al final vino. Como muchas veces en mis películas, encontraba a mis colaboradores en el camino. Al joven rubio, increíblemente anticuado, que en una pasión hizo de Cristo con una corona de espinas, lo descubrimos Magdalena y yo en un tren. Yo dije, no hay imagen más kitsch que él, vamos y preguntémosle. Primero nos miró extrañado, era el hijo un ex embajador alemán en Moscú. Después le divertió tratar con esas raras personas del cine.

Yo era arrogante y alegre como un chico y me daba lo mismo que solo los napolitanos entendieran los diálogos. Sabía que se los podía seguir gracias a los gestos y a la entonación de la voz. En una escena están sentados el pescador, su hijo (de corbata y pelo negro) y el amigo de éste. Lo que dice el hombre en dialecto es: "Hijo mío,

debes admitir que no te puedes ir con este extraño. Te abandonará, sucumbirás. Debes quedarte". Este motivo se transmite como en una película muda, lo mismo ocurre con el lamento fúnebre cuando el pescador encuentra el cadáver de su hijo en la Riviera dei Chiaia.

Nueve años después, cuando rodé mi crónica *Reino de Nápoles*, el viejo pescador volvió a aparecer y me preguntó: "¿Recuerdas?". Hablaba con una cadencia auténticamente napolitana, no era algo actuado. Perturbado me contó que su hijo real había muerto cinco años después del rodaje de *Eika Katappa* en la Riviera di Chiaia. Me quiso dejar como herencia su restaurante, de algún modo me quería adoptar. Estas repeticiones, estas duplicaciones de la tragedia, lo siempre igual de la muerte me inquietaban y fascinaban. Siempre fueron mi tema. Por supuesto, no acepté la herencia.

Durante mis rodajes, la cercanía surgía sin imposición ni reglas. Pasábamos el tiempo sin sentir que lo perdíamos. La vida como algo etéreo, ligero, desde siempre ese ha sido mi sueño. Contábamos historias y hablábamos de nosotros. Yo podía observar la atención con que todos miraban el mar. No era un tiempo muerto, siempre se producía algo. Las tomas en sí no eran trabajosas. Solo necesitábamos un poco de maquillaje, otro pantalón, otro vestido del mercado de pulgas. El trabajo con el cuadro y los intérpretes duraba a lo sumo cuatro horas por día, el resto del tiempo lo pasábamos juntos. Así concebí durante muchos años mi trabajo de realizador cinematográfico.

Filmamos siete horas de material y finalmente *Eika Katappa* tuvo dos horas y media de duración. Hice el montaje en una Moviskop, un pequeño aparato con una pantalla diminuta, de un lado el carrete para treinta metros de película, del otro, el carrete vacío. Todo funcionaba mediante una manija. No tenía dinero para una copia, y rodaba en película reversible. En los rodajes siguientes mis materiales preferidos fueron también Ektachrome Commercial y Kodachrome. Montaba sin sonido y confiaba en que en la pequeña pantalla vería lo suficiente para la posterior ampliación con música y ruido ambiente. Después le di la película a una maravillosa señora del laboratorio Arri de Múnich, que me la pegó a mitad de precio de modo correcto, es decir, húmeda. Yo mismo usaba cinta adhesiva. Así, en mi cocina de realizador autodidacta, surgió una copia de trabajo en blanco y negro.

En esa época se podía entrar de noche al edificio de la radio de Baviera. Cuando terminaba el horario de trabajo, me dejaban pasar y yo entraba con mi caja llena de rollos y grabaciones musicales, y me quedaba hasta las ocho de la mañana en la sala de edición. Me pasaba la noche experimentando con sonidos y música. Imaginaba cómo oponerme a la dramaturgia habitual, que mata a la imagen. Mi música debía mantener su propio carácter sonoro. Al fin y al cabo eran grabaciones antiguas, como la de *La Traviata*, interpretada por Maria Cebotari en 1943 en la Radio del Reich. Tampoco en el caso de "If I dance" de Tina Turner nivelé al regrabarlo. Cada disco conser-

vaba su carácter, desde el sonido metálico de las radios baratas de la época nazi, hasta la voz de Maria Callas de los años cincuenta. En la mesa de edición juntaba todo, y a la música le seguían partes mudas o ruidos ambiente fabricados, pero en ningún momento podía oírse un ruido al mismo tiempo que la música y el texto. Había diálogo grabado en vivo o ruidos o música. Esa era mi manera de poner en ridículo la dramaturgia común, una provocación para los ojos y los oídos, provocación que yo, por supuesto, entendía afectuosa. Al final puse una imagen de Maria Callas, pero no se oye su voz sino la de Celestina Boninsegna, una maravillosa soprano italiana *spinto drammatico*. Boninsegna se hizo cargo de uno de los papeles en los que la Callas solía brillar, el aria de Leonora en el tercer acto de *La fuerza del destino*, de Verdi. Jugué con el mito de la Callas, su imagen estaba unida a otra voz; quedaba a consideración del espectador decidir dónde estaba la “verdad”, la identidad.

Para alegría mía esa película le gustó a Josef von Sternberg, el viejo cineasta cuyos filmes *El ángel azul*, *El diablo es una mujer* y *Capricho imperial* había admirado de niño. Que me otorgaran el premio Josef von Sternberg en el Festival de Mannheim en 1969 fue una sublevación contra el cine narrativo. Al final la emisora estatal NDR compró la película por unos soberbios 10.000 marcos. Pero cuando la transmitieron en el canal 3 de Baviera sencillamente le cortaron el final. Y en los setenta, cuando se volvió a mostrar, se confundió el orden de los rollos.

Yo estaba en la casa de Zazie de París y cuando notamos el error llamé al canal. Entre amenazas obligué al responsable a detener la transmisión después de cuarenta minutos y a comenzar de nuevo. Así, la película duró tres horas y media.

Lo que vino después

Con el premio Josef von Sternberg nos hicimos famosos. Los periódicos escribían profusamente sobre *Eika Katappa* y me llamaban un cineasta “underground”. Wim Wenders dijo que mis películas eran “filmes fantásticos sobre personas artificiales”. En el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, el crítico Wilfried Wiegand opinó que significaban “una crítica total de nuestra conciencia”.

El premio nos permitió ver que había un público específico de cineclubes y cines de arte. Para llegar a las grandes salas habríamos necesitado una distribución profesional, algo impensable en ese momento. El premio no modificó en nada nuestra situación caótica. Estábamos atrasados con el pago de la música de *Eika Katappa* y a casa no dejaban de llegar las intimaciones de las productoras. Incluso la calificación de “película de interés especial” ocasionaba gastos burocráticos que no podíamos afrontar. Así, para ganar algo de dinero, di una serie de conferencias sobre los problemas de la estructura del cine musical, justamente en la Escuela de Cine de Múnich, de la que me había ido por aburrimiento.

Magdalena tuvo la amabilidad de ocuparse del papeleo burocrático. Respondía las consultas que pronto comenzaron a llegar de Bruselas, París, Nueva York, Londres, Montreal y Río de Janeiro. Se encargaba de que el material filmico se transportara adecuadamente de un cine a otro. Era muy buena escribiendo cartas comerciales, muy formales, con expresiones como “Je vous prie d’agrée, cher Monsieur, l’expression de mes salutations les meilleures”. Sí, tenía la paciencia necesaria para ocuparse de las cartas, del envío de las películas, de las cuentas y, a la vez, de trabajar para ganarse la vida y colaborar con las películas que vendrían.

A principios de 1970, *Eika Katappa* fue seleccionada por el festival de Cannes, todo un orgullo. Volker Schlöndorff se la había recomendado a Pierre-Henri Deleau, que había ido a Múnich para seleccionar a los participantes alemanes de la Quinzaine des Réalisateurs. Sin dudar, Delau incluyó la película en el programa. Todos conocían sus riesgos. La película generó reacciones vehementes, porque a un año de la revuelta del '68 la mayoría de los críticos esperaba películas políticas. La reacción me causó enojo y risa al mismo tiempo. Nunca le temí al rechazo. La agresividad surge de cualquier intercambio intenso, pero yo siempre evitaba los conflictos. Lo importante para mí era la forma rigurosa, el aspecto ritual de mis películas, y eso resultó provocador para muchos críticos. Recuerdo que durante la función en Cannes alguien tiró un zapato

contra la pantalla. Por supuesto, a los abucheos respondí con el insulto, entonces habitual, de “¡fascista!”.

Con abucheo y todo, Pierre-Henri Delau mostró más tarde otras películas mías. Estuve presente en Cannes con *La muerte de María Malibrán*, *El ángel negro*, *Flocons d'or*, *Reino de Nápoles*, entre otras. En 1972 nos invitaron a los festivales de Avignon y Nancy, en 1973 al de Hyères; ese mismo año Frédéric Mitterrand organizó en su cine L'Olympic de París una retrospectiva de mi filmografía. Nuestro éxito internacional fue temprano, sobre todo en Francia.

En Cannes, el documentalista argentino Fernando Solanas me hizo un elogio que me gratificó especialmente. En 1968 había filmado su famoso ensayo cinematográfico *La hora de los hornos*, que a mí me gustaba mucho. Solanas me dijo que su película socialista sobre la Argentina y *Eika Katappa* se asemejaban, yo penetraba en el alma y en la pasión, él en la política y en la polémica.

En aquel momento, las películas de la Quinzaine des Réalisateurs se volvían a mostrar en la Cinemateca Francesa. En 1970 Henri Langlois, su legendario director, se fascinó con *Eika Katappa* y la exhibió en el Palais Chaillot de París. Ese “curioso señor” como muchos lo llamaban, sentía una gran afinidad por mí, y se convirtió en un amigo querido con el que me permití bromear más de una vez.

Henri Langlois y Mary Meerson, su pareja, querían mucho a Magdalena. Mary Meerson, que apenas veía, tocaba a Magdalena y describía su rostro con precisión.

En París Henri Langlois me alojaba en el Hôtel de Seine. Cuando él iba de incógnito al Festival de Cannes, yo era el único a quien veía. Si se tenía que encontrar con alguien a quien no soportaba, me pedía que armara lío. Me invitaba a cenar al mejor restaurante y me decía cosas como: "Venga, Werner, venga. Me tengo que encontrar con Sergei Bondartschuk. ¡Haga un escándalo!". Con gusto. Y ahí estábamos cenando en un restaurante finísimo y yo lo molestaba a Bondartschuk. Por su parte, Henri Langlois había venido de esmoquin y pantuflas. Era una persona dichosa y divertida. A Bondartschuk lo fastidié diciéndole que su película *La guerra y la paz* era cursi y melosa, una violación de las masas. También le pregunté cuáles eran sus metas y qué opinaba del estalinismo. Me gustaba hacer de payaso y me aceptaban como era.

Yo cultivaba una especie de estilo punk. Salía con jeans rotos, botas, etc., aunque conservaba cierta elegancia, por ejemplo, combinando la ropa gastada con una bella chaqueta de cachemira de Yves Saint Laurent. Creo que me la había regalado Frédéric Mitterrand, el actual ministro de Cultura francés. Fue él quien distribuyó por primera vez mis películas en Francia entre 1973 y 1975 en tres bellos cines de arte. Realizó un trabajo estupendo. Por un periodo viví con él y André Téchiné.

Después de Mannheim y Cannes, los grandes periódicos tomaron nota de nuestra existencia y de repente llegó la televisión y me ofreció filmar con presupuestos pequeños, pero total libertad, algunas películas para el

programa *Nachtstudio*. En esa época los gerentes de programación, especialmente los de la segunda cadena ZDF, estaban abiertos a la experimentación artística. Así, en cuatro años vieron la luz *El piloto bombardero*, *Salomé*, *Macbeth* y *La muerte de María Malibrán*.

En ese interesante período de 1970-1971 comenzó mi larga amistad con la fotógrafa Digne Meller Marcovicz, que trabajaba para *Der Spiegel*. Nos conocimos en Mú-nich y de ahí en más nos acompañó en todas nuestras producciones, fueran cinematográficas o teatrales, como amiga y como fotógrafa en los sets y en los ensayos. Durante muchos años, cada vez que yo empezaba un nuevo trabajo, no tenía más que llamarla y ella venía. Y esto, a pesar de que debía criar a tres hijos y viajaba mucho por su trabajo en la revista. Yo no podía pagarle, pero en una ocasión en que los niños y el trabajo la desbordaron, le envié a... no, le pedí a Magdalena que la ayudara. Y ahí estaba Magdalena Montezuma, vestida de negro dramático, ante la tabla de planchar de Digne. En el caso de Digne, la vida y el trabajo eran una misma cosa, eso teníamos en común y ella lo manifestaba de modo excelente en sus retratos y en sus fotografías de filmaciones y trabajos escénicos. Junto a Roswitha Hecke y Elfi Mikesch, fue quien más fotos tomó de mi trabajo hasta *Malina*. A veces su cámara capturaba los momentos mágicos mejor que la mía.

Comedias

Cuando reveo esos años tan intensos y productivos me doy cuenta de que nunca dejé de experimentar con formas muy diversas. No me dejaba encasillar, ni como realizador "underground", ni como niño prodigio ganador del Oso de Oro de cotillón con sus pomposos y exagerados melodramas, ni como el postneorrealista creador del *Reino de Nápoles y Palermo o Wolfsburg*. En algo más de un año y medio, entre el '70 y el '71 rodé cinco películas con Magdalena, amigos y amigas. Y no menos importante: en ese período se abrió paso mi trabajo teatral. Viví con Magdalena en Múnich, después durante un tiempo con Ingrid Caven y Daniel Schmid en una comunidad, pero en realidad circulábamos entre Dossenheim, Viena, Londres, Nápoles y Beirut.

Después de *Eika Katappa* casi llego al gran cine con una película de 35 mm. Peter Berling, productor y artista polifacético de Múnich, quiso hacer una continuación de *Neurasia*, al estilo de *Más poderoso que la vida conmigo*, con Magdalena, Carla y un tal Gavin Campbell. Rodamos en un auténtico estudio de la firma Schonger, a orillas del lago Ammer. Con nosotros colaboró Robert van Ackeren, el director de fotografía del octavo capítulo de *Eika Katappa*. Aquella película no fue más que un singular episodio secundario en mi vida. Nadie vio jamás la versión terminada de *Nicaragua*. Por facturas de copias impagas (Peter Berling se había excedido en los gastos) el material filmico quedó como rehén en los Laboratorios Arri hasta

que en algún momento descartaron su uso y se perdió. Quizás algún día alguien la encuentra en el Archivo Cinematográfico Nacional.

No fue la única película de esa época que quedó inconclusa y sin estrenar. El ambicioso actor de Fassbinder, Ulli Lommel, también director y productor, comenzó a rodar *Anglia* con nosotros, su esposa Kathrin Schaake y Mascha Rabben. Pero a mitad de camino se quedó sin dinero. Después de estas fallidas experiencias volví a hacerme cargo yo mismo de la cámara y la producción.

Se decía que, contrariamente a lo que pasaba con Fassbinder, mi modo de trabajar creaba lazos casi familiares en los que no había rivalidades. Yo no quería opinar públicamente sobre el tema. Fassbinder era un buen amigo, aunque en su último año de vida me robó un proyecto muy querido para mí. Fassbinder decía que *Willow Springs* era su película favorita, yo sé que también *Eika Katappa* le gustó mucho. A menudo citaba la frase “Life is so precious – even right now” que se oye en la secuencia de las muertes de Carla Aulaulu, cuando se cae y se levanta una y otra vez. Fassbinder puso esa frase en boca de Hanna Schygulla en *Atención a esa prostituta tan querida*, aquella sátira que intentaba desprestigiar el modo en el que entonces se hacía cine. En esa misma película reprodujo una escena de *Eika Katappa*, cuando se ve al joven gitano en la popa de un bote navegando de Nápoles a Capri envuelto por la espuma que asciende de las aguas tumultuosas. La reprodujo con Magdalena Montezuma,

solo que puso un aria de Donizetti cantada por la Callas cuando en mi versión, de más de un año atrás, se oía a Hugo Wolf. Fue una dedicatoria, un homenaje.

Un breve comentario sobre la empresa familiar de Fassbinder: según pude observar, todos los miembros de su grupo participaban por igual de las mismas oportunidades. Ahora bien, nadie en su sano juicio puede esperar que Fassbinder se comportara siempre como un santo varón. Tenía un carácter irascible y contradictorio; más allá de sus peculiaridades, nunca dejé de sentir mucha afinidad con él. Refiriéndose a una obra de teatro de Christopher Fry, solía decirme: "Werner, tú eres el ángel blanco y yo el negro". Y yo le contestaba: "Te equivocas completamente, lo que pasa es que yo me doy más manos de pintura blanca". Esto lo hacía reír.

En 1970 Magdalena y yo viajamos a Sorrento para encontrarnos con la compañía de Fassbinder que estaba en plena filmación de *Atención a esa prostituta tan querida*. A principios de año habían querido filmar un western en España, que fracasó por falta de medios y algunos otros inconvenientes. En septiembre, precisamente en medio de una atmósfera de tensa inactividad e intrigas ridículas en torno al reparto, debía surgir una nueva película suya. Nos habían convocado como actores, de modo que yo sentía estar de vacaciones en medio de una guerra neurótica. Mi rol era mínimo; yo hacía de encargado de la foto fija, un cansino personaje que se arrastraba con su cámara por el set, en medio de actores y actrices irri-

tados porque la filmación no empezaba nunca, que trataban de pasar el tiempo seduciéndose unos a otros... de algún modo, nosotros mismos éramos el tema del film.

Éramos tan jóvenes. Cuando trabajaba, apenas comía, dormía mal, fumaba y bebía. Mi amiga Digne decía que en esos años siempre me vio así.

Yo aprovechaba pequeños papeles o viajes a festivales para tener algunos días de vacaciones gratis lejos de mis responsabilidades. En *Atención a esa prostituta tan querida* aparezco en el vestíbulo del hotel, lanzando una melancólica mirada neblinosa por debajo del ala del sombrero. Bailo con Magdalena un par de veces, la tengo abrazada y la consuelo. Ella interpretaba a Irm, la amante rechazada por el director, a quien le hace reproches dramáticos y desesperados. Fassbinder no quiso que Irm Hermann, su ex novia y actriz principal, estuviera presente en Sorrento. Magdalena la reemplazó, en la versión definitiva de la película se oye la voz de Magdalena mientras que Hermann solo mueve los labios.

Magdalena y yo nos reíamos de las rencillas que surgían dentro del grupo. Rainer no lo tomaba a mal. Poco antes de concluir el rodaje filmó una larga secuencia en la que yo, haciendo de fotógrafo, debía improvisar una enmarañada historia sobre Goofy, Winz-Willi y una niña. Solo recuerdo que conté un sueño delirante. Esa escena terminó abriendo la película.

Poco antes de nuestra excursión a Italia yo había filmado por encargo del canal ZDF *El piloto bombardero*,

mi única comedia. Estaba muy satisfecho con esa película que trataba sobre tres mujeres que vivían la transición del nacionalsocialismo a la era de Eisenhower. La tríada femenina fue una constante en mis películas hasta *Reino de Nápoles*. Las hice viajar por todas las épocas, continentes, *per aspera ad astra...* de la oscuridad a la luz, del dolor a la iluminación.

En *El piloto bombardero* me interesó la difícil prueba que significó pasar del programa recreativo nazi “Kraft durch Freude” a la concepción norteamericana de la cultura y el éxito individual. Estos aspectos de la historia alemana estaban sobre el tapete. Mi película no estaba tan alejada de *Harlis* de Robert van Ackeren o de *El matrimonio de Maria Braun* de Fassbinder. Esta última me gustaba, pero no me interesaba la reproducción realista. Me resultaba incomprensible y me molestaba que la mayoría de los fondos fueran a parar a esas películas mientras que nosotros debíamos arreglárnoslas y filmar un argumento histórico con prácticamente nada.

Alguien dijo alguna vez que *El piloto bombardero* era una “opereta nazi poco seria”. Antes de eso, yo había calificado el drama de Luchino Visconti sobre los Krupp *La caída de los dioses* como “opereta nazi seria”. Nuestra película era de una comicidad absurda, inspirada tal vez en los viejos sueños artísticos de mi madre y mi abuela. Magdalena hacía de una restauradora de iglesias, alumna de una escuela superior de arte del Reich y bailarina oriental; Carla Aulaulu (fue la última vez que trabajamos juntos)

interpretaba a una cantante y panadera; Mascha Rabben, a una bailarina de varieté. Mascha sufre un ataque de nervios, Carla pierde un embarazo y Magdalena casi se quita la vida cuando muere el Führer. Las tres actúan aquí y allá y hacen carrera hasta llegar a los Estados Unidos. Todo era bastante grotesco. No teníamos dinero y conseguíamos lo que necesitábamos a fuerza de desenfado. Mi amigo Daniel Schmid era el asistente de dirección, con él se podían planear buenas aventuras anarquistas. Por ejemplo, la locación Estados Unidos fue filmada de la siguiente manera: fuimos hasta el cuartel norteamericano de Heidelberg y las tres damas se pararon junto a algunos soldados andaban por allí. Todos posaron para una foto grupal que constituía la escena de la confraternización. Luego fuimos a la escuela americana donde yo había estudiado, entramos en un aula, filmamos a las tres actrices rodeadas de niños alborotados a la que agregamos una voz en off que explicaba que esa escena era la confirmación del éxito de la fraternidad germano-estadounidense. Fuimos bastante lejos en el contraste cómico entre la imagen y el texto. El piloto del bombardero, por cierto, nunca aparece en la película.

A esta comedia le siguió *Anglia* y, a finales del '70 o comienzos del '71, *Salome*, la tragedia de Oscar Wilde, para la que debimos partir hacia el Líbano. La que vino después, *Macbeth*, también me obligó a viajar —aunque se grabó como producción televisiva electrónica en Frankfurt—, a Londres con Rosa von Praunheim. Por último, Magdalena y yo viajamos en verano de 1971 a Nueva

York durante los preparativos de mi película *La muerte de María Malibrán*.

Amistad

Daniel Schmid, que en agosto de 2006 murió de cáncer como tantas otras personas cercanas, fue mi gran amigo. Él encarna lo que fue la amistad para mí. Como con Fassbinder, tan parecidos, tan diferentes.

En diciembre de 2007 fui a Suiza al hotel de la *belle époque* Waldhaus-Schweizer Hof, donde Daniel había pasado su infancia. Los cineastas Pascal Hofmann y Benny Ja-berg se encontraban allí haciendo un retrato filmico suyo, estrenado bajo el título *Daniel Schmid. Le chat qui pense*. En uno de esos mágicos salones respondí un largo cuestionario sobre Daniel mientras por la ventana veía cómo empezaba a caer la nieve sobre la montaña.

Un poema describe lo que nos unía. Lo escribí yo mismo y lo utilicé en mi película *El ángel negro*: "Anhelo, fácil es decirlo / y vivirlo es tan difícil. / Día, eres superficial como el arroyo. Yo sueño con el mar".

No sabría decir cómo nacen las amistades, pero la afinidad se apoya en los contrastes, al menos en mi vida. Daniel tenía las montañas, yo soñaba con el mar, con el Atlántico de San Sebastián o de Portugal. Nuestras divergencias podrían describirse en términos de brusquedad y de movimiento. No es que Daniel fuera un tipo brusco, pero como era de la montañas, su imagen de la vida era diferente de la del movimiento constante, que yo asocio

con el mar. La amistad, tal como la vivimos, no necesitaba de justificaciones, evolucionó y duró cuarenta años.

Los dos tuvimos experiencias similares en la infancia y la juventud. Daniel, casi cuatro años mayor, hablaba mucho de su abuela y yo de la mía. La suya también había vivido buscando reinventar un mundo que se apartara del mundo concreto de la vida cotidiana. Pero yo venía de un contexto muy distinto, mi familia había perdido todo y mi infancia siempre estuvo signada por la falta de recursos. La abuela de Daniel fue su estímulo, la energía impulsora de su fantasía, con sus palabras lo llevaba más allá de la rutina del hotel. Igual que mi abuela.

En determinado momento Daniel necesitó abandonar la familia. Yo también sentí lo mismo, mientras que mi hermano Hans-Jürgen nunca pudo independizarse, cosa que casi lo asfixia. Yo logré concretar la separación a los veinte años; Daniel, un poco más tarde. Habría sido mejor hacerlo antes, entre los doce y los veinte, cuando la personalidad se forma. Ese es el tiempo de vivir y encontrarse con uno mismo.

Yo iba a menudo a Suiza y Daniel me visitaba en la casa de mi madre en Dossenheim. Se llevaban muy bien. Con una mezcla de respeto y humor, él le decía “señora madre”, porque ella era terriblemente servicial y simpática y sabía cocinar. En esa época, a comienzos o mediados de los setenta, solíamos ir a bailar a clubes graciosamente lúgubres que eran los restos de los primeros lugares de encuentro *gays* de los años cincuenta y sesenta. Volvía-

mos ya entrada la noche y al día siguiente planeábamos nuevas películas que nunca se hacían, o seguíamos viaje a Avignon, donde Daniel o yo mostrábamos nuestro trabajo.

Daniel cultivaba su inclinación por lo artificioso, por Marlene Dietrich y el estilo de los años veinte, pero no se lamentaba porque todo eso había dejado de existir en Berlín. En nuestra época la ciudad seguía siendo un mundo mágico, rico en experiencias artísticas y humanas. Daniel podía alimentar su nostalgia trabajando. Igual que en los años veinte, en Berlín era posible el libertinaje, había un ambiente homosexual (que no era excluyente) comparable con el de Nueva York, Ámsterdam y otras ciudades.

Lo conocí en la función de una de mis primeras películas en 16 mm. Yo apenas había filmado tres o cuatro peliculitas mientras que Daniel había terminado la Escuela Superior de Cine y había sido asistente en una película de Peter Lilienthal. Después trabajó en *Eika Katappa* y *El piloto bombardero* como pianista y asistente de dirección. También colaboró en *La muerte de María Malibrán*. Yo bailo muy mal cuando tengo que llevar a mi pareja, pero con él podía hacerlo estupendamente. Recuerdo innumerables vales vieneses que, en diferentes festejos, bailamos juntos para sorpresa de los demás invitados. Él sabía llevarme, y yo podía trabajar muy bien con él, pues en mis películas era yo el que lo llevaba. Nuestra idea utópica era que la vida se reinventa y que esa reinvención es arte. Se trataba de cruzar fronteras, de hacer de la vida una manifestación artística o depurar una nueva forma

como a través de un tamiz. Eso era: el anhelo de dar forma. Y de su lado y de mi lado, se sumaron Magdalena Montezuma e Ingrid Caven, que trabajaron con nosotros.

Yo tenía una diva, Maria Callas, pero Daniel veía divas por todas partes. Hasta intentó venderme a su tía Pinkie como diva cómica. Era adicto a las divas, las buscaba en sus escondites para recrear con ellas su mundo artificial.

Ingrid Caven era la diva máxima, la figura femenina central en la vida de Daniel, su musa, su mejor amiga y compañera de lucha. Había muchas disputas, todos queríamos imponer nuestras convicciones que a veces coincidían y otras no. Sin embargo, con Ingrid podía trabajarse de modo magnífico. Mientras yo rodaba *Willow Springs* él trabajó con ella en *La paloma*, un melodrama excesivo sobre una cantante de clubes nocturnos tuberculosa y desengañada del amor. La gran escena de Ingrid haciendo playback en la montaña podría haber resultado un desastre. Una canción tan kitsch de los años veinte, encima cantada por los grandiosos Richard Tauber y Lotte Lehmann... pero el efecto fue otro. Los elementos mutan en algo nuevo que no solo permite la distancia irónica, sino que la supera y genera eso que Susan Sontag llama *camp*.

Daniel Schmid y yo éramos muy amigos de Rainer Werner Fassbinder. Estuve presente en la boda de Fassbinder e Ingrid Caven en agosto de 1970. La luna de miel de a tres, con Daniel, debe haber sido un evento desopilante. Pero debería contarle Ingrid, yo no fui.

Fassbinder y Daniel Schmid tenían una amistad vital y difícil, en ocasiones llegaron a pelearse a golpes porque se provocaban constantemente. Fassbinder apreciaba el verdadero valor de Daniel. La adaptación que éste había hecho de su controvertida obra de teatro *La basura, la ciudad y la muerte* que Daniel filmó con el título de *Sombra del ángel*, lo había fascinado. Fassbinder interpretó al tercer protagonista, al proxeneta Franz; los otros dos corrían por cuenta de Ingrid Caven y Klaus Löwitsch. A pesar de los celos por Ingrid, los dos trabajaron juntos y la película es tan Fassbinder como Schmid. Ahí estaba funcionando la provocación, el numerito sadomasoquista, una suerte de juego.

A pesar de una lógica competencia, a pesar de los celos, nuestra confianza recíproca nunca se puso a prueba. Teníamos una pronunciada tendencia a los celos profesionales, era un costado encantador de nuestra amistad. Daniel era malicioso, pero mi humor polaco-alemán estaba a la altura de su humor suizo.

Éramos una pareja de amigos. El amor, el erotismo y el sexo se buscaban en otra parte. Amar a los hombres no quiere decir que uno esté buscándose a sí mismo en los otros, eso es un cliché. Lo verdaderamente bello es el hombre otro, el extraño. No olvidemos que en Alemania, mejor dicho en Alemania Occidental, aún existía el artículo 175 del código penal que sancionaba las relaciones sexuales entre hombres. Bailar apretado a otro hombre en un bar era de por sí una aventura estimulante y bella.

Que además significara luchar contra resentimientos vigentes era parte de lo que considerábamos un romanticismo *underground*.

Por supuesto, también nos tomábamos la libertad de probar hachís y otras drogas. Cuando estábamos en grupo filmando, casi todos fumaban porro. Era tan común como beber champán o vino. Había estimulantes de toda clase y nosotros no nos echábamos atrás. Estimularnos con la droga era un hecho paralelo al compromiso de realizar un cine, un teatro, un arte nuevos. Una cosa traía la otra, nos sentíamos bien incluso en situaciones complicadas que, vistas desde afuera, podrían haber parecido nocivas. Se trataba de la exótica aventura de la experimentación con uno mismo a la que nunca le temimos.

En 1973 fui a París por primera vez con Daniel. Él conocía a Bulle Ogier, que más tarde filmó conmigo *Flocons d'or*. También a Barbet Schroeder, su compañera. Me la presentó la primera noche en la famosa *brasserie* La Coupole. Esa noche le robaron el bolso a Bulle; Nathalie Delon y Gérard Depardieu aparecieron por allí después de un pequeño accidente con la moto. Fue un bello ingreso en el mundo parisino. Nathalie y yo nos hicimos amigos, ella escribía novelas y actuó en algunas de mis películas, *Noche de perros*, por ejemplo.

Habíamos ido a París porque en el Olympic, el cine de Frédéric Mitterrand, iba a proyectarse una retrospectiva de mis películas. Por esa misma época Daniel había decidi-

do mudarse a París y encontró un simpático apartamento de soltero en la Rue du Val de Grâce, a la vuelta de la casa de Ingrid en Montparnasse. Allí nos instalamos, a veces cocinaba yo, otras, Daniel o íbamos a comer con Ingrid. Más adelante, con ella y Jean-Jacques Schuhl, su pareja. También Fassbinder vivió un tiempo en París. Nos gustaba estar juntos pero cada uno continuaba con sus proyectos. Ingrid era la única que trabajaba con todos. Un ejemplo: en 1976 puse en escena un show con ella en Múnich y en 1980 otro en el Palace de Paris. En 1978 fue Daniel quien dirigió la puesta en escena de su show que fue su gran éxito. El diseño era de Yves Saint Laurent, que le alquiló La Pigalle, un antiguo local de striptease. El vestido negro que diseñó para Ingrid se volvió legendario. ¡Un acontecimiento único! Una pena para los que no estuvieron allí.

***Salomé* en Baalbek**

En enero de 1971 partimos hacia el Líbano para rodar *Salomé*, a la antigua ciudad sagrada de Baalbek. Fue mi segunda película para la serie *Kleines Fernsehspiel* del canal ZDF. Mi intención era basarme directamente en la tragedia de Oscar Wilde y no en la ópera que Richard Strauss había compuesto a partir de esa misma obra.

Muy cerca de fin de año viajamos a Beirut a buscar locaciones apropiadas y enseguida me enamoré de esa bellísima región (otra vez un país mediterráneo) en la que me sentía mucho mejor que en Alemania. ¡La cocina oriental es increíble! Por todas partes, ese indefinible

aroma a jazmín, naranjas, especias y hachís. En esa época (antes de la catástrofe de la guerra civil) la cultura árabe-francesa estaba en todo su esplendor.

Salomé fue el primero de mis trabajos que se propuso una unidad de tiempo, lugar y acción. Oscar Wilde había escrito la pieza en un francés de gran musicalidad, yo tomé la no menos brillante traducción de Hedwig Lachmann-Landauer y por primera vez tuve algo así como un guión de verdad, un argumento, una historia. En mi búsqueda de las causas últimas de lo irracional, la lógica del contenido se me antoja hasta hoy como una construcción chata, mentirosa. En Shakespeare, Lessing, Wilde y todos los dramaturgos que amo triunfan la forma, la musicalidad y la poesía de la lengua.

Si mal no recuerdo, en *Salomé* no incluimos la aparición de los judíos, que me parecía extraña, pues yo quería enfatizar algo bien determinado: “Ils disent que l’amour est amer, mais j’ai baisé ta bouche”. Dice Salomé después de besar la cabeza de Juan: “Tus labios tenían un sabor amargo. ¿Sabían a sangre? No, tal vez a amor. Dicen que el amor tiene un sabor amargo”.

La danza de los velos como un danza fúnebre simbólica, eso es puro siglo XIX, y el tema de Eros y Tánatos me era muy cercano. A Salomé, Herodes y Herodías los empuja un deseo que concluye en una catástrofe inevitable. La obra no me interesaba como cuadro de costumbres ni como drama dinástico, político o psicológico. Para mí Salomé, que quiere y mata a Juan, es inocente. Ahí resonaba

mi propia obsesión con la muerte de amor, mi sentimiento trágico del mundo estaba más vivo que nunca.

En el templo de Baco de Baalbek encontramos una bella y amplia escalinata delante de un muro monumental. Con pocos recursos, apenas algunas antorchas y faroles y los tronos para la pareja soberana, logramos una escenografía abstracta y sorprendentemente verosímil. Había visto *Medea* de Pier Paolo Pasolini, con mi mensajera divina Maria Callas en el papel principal, y me había decepcionado la obsesión de Pasolini por llevarla a un plano naturalista. Yo quería que *Salomé* fuera diferente. Por cierto, en muchas de nuestras conversaciones, Maria Callas confirmó mi opinión de que su expresión particularmente gestual como cantante y actriz solo era eficaz en espacios teatrales, algo que Pasolini no quería aceptar. “Nuestra” *Salomé* no debía ser un bello viaje a la antigüedad, pero tampoco debía emparentarse con el kitsch simbólico de las ilustraciones de Salomé que había hecho Aubrey Beardsley.

Como se rodaría en el extranjero, *Salomé* había sido proyectada como una producción de mediana envergadura y por eso el canal ZDF trabajó en colaboración con una productora de Wiesbaden. Mi asistente de dirección era Harry Baer, a quien yo conocía porque integraba la familia Fassbinder. Para la dirección de fotografía había contratado a Robert van Ackeren. En este trabajo debía concentrarme en los actores, porque para un autodidacta como yo, la pieza y su dramaturgia constituían un desafío.

Además de nuestra pequeña compañía alemana, participaron también extras y músicos libaneses que hicieron de cortesanos.

Para *Salomé* acordé con "Roberta" (así llamaba a Van Ackeren) movimientos mínimos de cámara, panorámicas y zooms. El monumental espacio pétreo era fundamental. Otra vez, escalinatas como escenario. Una vez que nos pusimos de acuerdo en cuestiones prácticas, un enviado de la productora de Wiesbaden viajó a Beirut y Baalbek para organizar los preparativos técnicos. Pero cuando nuestro grupo llegó a Baalbek en enero de 1971 nada estaba bien. Nuestro productor describió más tarde la aventura: "Una parte del equipo enviado se había perdido en Beirut, y allá en Baalbek no había casi nada listo. En lugar de las conexiones eléctricas prometidas, el sector del templo tenía solo pedazos de cables cortados. Y cuando el muy meticuloso sonidista Günther Stadelman comprobó que la cinta para esa producción con sonido original ya había sido usada le expliqué al supuesto jefe de producción que era mejor que no apareciera en el lugar de rodaje. Lo habríamos linchado. Además, la caja chica destinada a los gastos de producción estaba sospechosamente vacía. ¿Tenía esto algo que ver con las largas visitas de este señor al Casino Liban?"

Así las cosas, todo el equipo y yo colaboramos para posibilitar el rodaje. Como también habían desaparecido los trípodes, fui a ver al herrero del pueblo con Magdalena Montezuma que, si bien no hablaba árabe, manejaba el francés a la perfección. Para su papel de Herodes se ha-

bía rapado la cabeza. Había una peluca disponible, pero ella la rechazó con un regio gesto. Su majestuosa figura de cabeza calva impresionó al herrero y a los cerrajeros: los trípodes estuvieron listos en un día.

Debíamos recuperar el tiempo perdido, los pasajes de regreso ya estaban comprados. Así rodamos todas las jornadas, sin fines de semana ni pausas. Llegó un asistente enviado por la administración de la productora, un tipo cauteloso. Inspeccionó los libros, el caos que había dejado el anterior, y nos ayudó con la organización del rodaje, con los horarios y la comida. De hecho, pudimos terminar en dos semanas y media.

Magdalena, la osada, exhibió su cabeza calva en el papel de Herodes. Elfi Mikesch, que en films posteriores fue mi directora de fotografía de confianza, trabajó en el Líbano de maquilladora y vestuarista. Hizo de los rasgos surrealistas de Magdalena el rostro abstracto de un soberano blanco. Elfi tenía que despertar a todos los actores en mitad de la noche para empezar con el complicado maquillaje. A Ellen Umlauf, que hacía de Herodías, la esposa de Herodes y madre de Salomé, la transformó en una versión venenosa y sombría de la Cleopatra de Liz Taylor. Ellen era la única de mis intérpretes que tenía formación actoral, venía del Seminario Max Reinhardt de Viena. Yo la conocía a través de la película *El milagro de Malaquías* y la había visto en teatro, pero lo divertido era que al mismo tiempo que en *Salomé*, apareció también en pelculitas soft porno como *Crónicas de amas*

de casa, algo que me gustó mucho porque mostraba el contraste que hay en la vida de los actores.

Mascha Rabben, Salomé, llevaba una túnica blanca transparente y a cada paso suyo podía verse su cuerpo delgado. Ella también tenía un maquillaje marcado por el blanco y el negro. Con su fragilidad me pareció un complemento expresivo de la obsesiva Magdalena. No tenía nada que ver con el kitsch de la *femme fatale* demoníaca. Mascha, famosa modelo gráfica, había empezado hacía poco con la actuación en *Crónica de colegialas*. Así era el cine alemán de la época. La elegí para *El piloto bombardero* y *Salomé*, después actuó en películas de Roland Klick, Van Ackeren, Fassbinder y Helma Sanders-Brahms.

Mostramos la danza de los velos como una suerte de striptease frío, por demás lento, con movimientos de marioneta. El desnudo de Mascha (en el plano general se la ve extremadamente delgada) fue una hazaña para la que, por seguridad, debimos cercar la zona del templo. Los libaneses lo tomaron con serenidad, no se produjo rebelión alguna contra esta afrenta a las costumbres locales, mucho peor fue el frío polar que volvía nuestro rodaje más difícil cada día. En Beirut, a orillas del mar, el tiempo en enero era todavía agradable, todos los del equipo que cruzaban las montañas y viajaban sesenta kilómetros para hablar por teléfono o recoger las muestras, hablaban entusiasmados de la ciudad. Pero en el alto valle de Bekaa, entre las montañas, ni hablar de nadar o broncearse.

Cuando los lugareños nos invitaban, además de buen vino, siempre había hachís de cosecha propia. La meseta de Bekaa es famosa por eso. Harry Baer compró un fusil. En el hotel nos advirtieron que por ninguna razón lo lleváramos cuando fuéramos a la ciudad. El productor percibió con total claridad los signos de peligro alrededor de la zona del templo: “La guerra civil se cernía sobre el lugar. Delante del hotel pasaba casi a diario un tanque que controlaba los automóviles y los registraba en busca de armas. El dueño del hotel entró en pánico. Harry tuvo que devolver el arma de inmediato y sin que lo vieran. No se había dado cuenta en qué medida había puesto en riesgo a toda la producción”.

Al día siguiente de nuestra partida de Baalbek comenzó a nevar, y así nos perdimos una imagen de los pies sangrantes de Salomé en la nieve. Una lástima, me hubiera fascinado. Christoph Holch dijo del viaje que había sido una “fantástica producción de terror” que lo había sacado de su “visión oficinesca de la dramaturgia”. Me conmovió.

Con la montajista Ila von Hasperg edité una versión que, para mi sorpresa, pude pasar sin música. La probé, pero no me gustó. Así como estaba, la película me parecía fría y seguí trabajándola. Las voces generaban muy poca atmósfera, por eso le agregué música y así surgió un tercer plano, además de las imágenes y el texto. Tomé *La paloma*, de Rosita Serrano, algunos vales, música de órgano, embriagantes fragmentos de *Salomé* de Strauss

y otros de Verdi y Donizetti, y el sonido de los aviones camino a Beirut que podíamos oír en Baalbek.

Lo bello es feo, horriblemente bello

Hay una fotografía de Maria Callas que yo solía llevar conmigo desde adolescente. La cité en varias de mis películas. Allí se la ve a la Callas como una mensajera del verismo, llevando un abrigo de armiño rojo furioso y un sombrero de ala ancha con adorno de plumas; se la ve con sus ojos negros ardientes, una Lady Macbeth por encima de cualquier noción de lo masculino y lo femenino en la ópera homónima de Verdi. La imagen de colores impactantes perpetuaba en mí el credo del compositor italiano: “brevedad y grandeza”. Desde mis primeros acercamientos a la ópera había querido cuestionar la tragedia de Shakespeare y el melodrama osado, “feo” de Verdi. Siempre había querido desarmarlos por completo y montarlos de un forma nueva. Hasta que apareció la emisora de televisión de Hesse y me invitó a realizar *Macbeth* como película para la televisión y a filmarla en el estudio de Frankfurt.

Ese mismo año el canal WDR de Colonia le había encargado a Rosa von Praunheim una versión de *Macbeth*. Nos convertimos en adversarios directos, rivales, amigos y fuente recíproca de inspiración, los dos trabajando con la misma Lady Macbeth, la grandiosa Magdalena Montezuma.

Corría el año 1970. Rosa decidió rodar su *Macbeth* en 16 mm, en blanco y negro, y en escenarios exteriores

de Inglaterra. Fuimos juntos a Londres donde nos divertimos de lo lindo con experiencias eróticas deliciosas e historias paralelas. De aquel viaje hay fotos en las que él, con gesto teatral y ligeramente sadomasoquista, trata de estrangularme.

Una noche nos invitaron a casa de Sir Nigel Gosling, el director del suplemento cultural del *Observer*. La anfitriona, su mujer, era una ex bailarina del Royal Ballet. Dos personas mágicas. También estaba Rudolph Nureyev. Yo me había puesto unas botas de mujer de Louis Jourdan, de cuero de ciervo oscuro, que me llegaban hasta la rodilla. Pues bien, me senté a los pies de la bailarina, Lady Gosling, sobre una alfombra blanca como de angora, cuando de pronto sentí un olor extraño. Miré a mi alrededor y vi que tenía pegada caca de perro en la suela derecha. ¿Qué hacer? Me incliné con disimulo y sin que nadie me viera froté el pie contra la parte de abajo de sofá con la esperanza de que la caca se hubiera secado y cayera. Y así fue.

Nureyev, por su parte, había bebido demasiado e insistía con que yo le diera de comer helado de fresa. Abrió la boca, lo alimenté y me sentí orgulloso de solo pensar que segundos atrás había estado rascando la mierda de mi bota y ahora le daba helado en la boca al bailarín más grande de la historia después de Nijinsky.

Esa noche conocimos también a Carl, un guapo norteamericano. Todos nos enamoramos de él pero nadie consiguió nada, salvo Nureyev que le dio su dirección y le dijo en un cómico inglés: "You'll find me, just come

whenever you want". Carl lo encontró. Después nos contó que Nureyev le había hecho un caminito de pétalos de magnolias y rosas que recorría todo un kilómetro de parque desde la entrada hasta su mansión. El camino de pétalos seguía dentro de la casa escaleras arriba, hasta la alcoba principesca donde Nureyev lo estaba esperando desnudo en la cama. Todos explotamos de celos. Todos queríamos a Carl. Así era Londres en 1970.

Rosa filmó su versión de *Macbeth* en el frío invernal de Stonehenge, en diferentes locaciones de Cornwall y, finalmente, en un campo cerca de Berlín. Magdalena soportó las duras condiciones del rodaje tan estoicamente como lo hizo un año después en la filmación de *Salomé* en el Líbano. A Rosa no le gustaba la tragedia de Shakespeare, apuntó a representar la violencia por medio de la banda sonora. Primero hizo que Lynn, una conocida suya de Stratford-on-Avon, grabara el texto, y después lo reprodujo para Magdalena en forma entrecortada, con una modulación extrema. Tiritando de frío, Magdalena hizo playback sobre ese texto y le dio la forma de un drama gestual enteramente original.

En 1971, más de un año después, yo tenía otras cosas en mente para mi versión de sesenta minutos de *Macbeth*. A comienzos de los años setenta, la técnica de grabación electrónica, sobre todo la de montaje de registros magnéticos, estaba todavía en pañales. Pero era positivo que los programadores de los canales invitaran a directores a realizar proyectos experimentales que ex-

ploraran las diferentes posibilidades. Por ejemplo, Rainer Werner Fassbinder filmó para la WDR *Como un pájaro en el alambre*, un show de televisión conducido por Brigitte Mira que seguía el modelo norteamericano.

Macbeth se filmó con seis cámaras electrónicas simultáneas, en color, por supuesto. El material fílmico era poco sensible y hubo que iluminar nuestro escenario de escalinatas mucho más de lo que en realidad queríamos. Luces y sombras, algo que para mí es importante alternar, no me servían como medio estructurador. En cambio, surgieron interesantes efectos de solarización cuando hicimos fuego. Entonces recordé a María Callas y su manto de soberana color rojo encendido. Igual que esa foto publicitaria, todo debía ser una copia mala, en la que anidara la locura y se destacara de modo estridente la disolución de la identidad. La ópera de Verdi, de la que habíamos tomado los motivos musicales, se interpretó en piano. Puse la grandiosa y delirante aria de María Callas “Una macchia è qui tuttora” junto a voces no educadas. Los papeles fueron interpretados alternadamente por hombres y mujeres. Magdalena todavía tenía el pelo corto. Fue un experimento interesante en el que la técnica tuvo sobre nosotros más poder del que yo, por mi concepción de la estética, habría deseado. Todo fue demasiado burocrático. Desde entonces evito la producción electrónica.

La muerte de María Malibrán

Jimi Hendrix y Janis Joplin, a quienes yo admiraba mucho, sufrieron una muerte trágica y temprana. Junto con Jim Morrison, de The Doors, pertenecían al club de jóvenes de veintisiete años que murieron en la cima de su carrera artística, cuando ya eran figuras míticas, ídolos. María Malibrán era una de ellos. Yo había leído mucho sobre la cantante de bel canto de origen italiano, español y francés, arquetipo de todas las divas, incluso de la mía, María Callas. Murió en 1836 a los veintisiete años, después de un concierto único, exigente y agotador. Todo lo que mi película *La muerte de María Malibrán* intenta mostrar surge de mi diálogo con estos artistas.

Un episodio de la época en la que preparaba este film quizás ilustre la tensión artística que me llevó a este tema. Describí la anécdota para un libro sobre Luchino Visconti y *Muerte en Venecia*. Magdalena y yo vimos esa película un día tremendamente caluroso del verano de 1971, en un pequeño cine de Nueva York a donde yo había viajado para organizar la preproducción de *María Malibrán*. El film nos pareció superficial, arrogante e inverosímil, opinión que cambiaría con el tiempo, pero esa es harina de otro costal: “Dos coñacs más tarde, tras una hora de letargo: el crepúsculo de Visconti en conflicto con la realidad furiosa, agobiante, terrorífica, de Nueva York. Magdalena y yo decidimos ir a un concierto de James Brown en el teatro Apolo. Tomamos un taxi a Harlem, pero para entrar al barrio tuvimos que cambiar de vehícu-

lo y conductor. En efecto, la línea fronteriza entre blancos y negros era palpable como una mole de cemento, invisible pero real, como una hoja de afeitar en la mejilla de un hombre bicolor. Esa era la *realidad*, también para nosotros. Ya en el Apolo, el delirante concierto de cuatro horas de James Brown: *Sexmachine*. Magdalena y yo, dos agujeros blancos en un mar negro ondulante. Habíamos hecho frente a Nueva York y habíamos vencido. Lejos del mundo de Visconti, de su limitado espacio artístico veneciano”.

Conocimos a Candy Darling, la diva transexual de la Factory de Andy Warhol y logramos que se interesara por nuestro exuberante y surrealista proyecto *La muerte de María Malibrán*.

Candy era delgada, alta, muy rubia, con un rostro de porcelana sutilmente brillante. Tomaba cantidades increíbles de hormonas para dejar atrás a James Laurence Slater, oriundo de Brooklyn. Su sueño era transformarse, con la ayuda de Warhol, en una estrella de cine à la Jean Harlow, Marilyn Monroe y Rita Hayworth. Yo admiraba su elegancia, su belleza y melancolía, y su determinación para cambiar radicalmente y convertirse en una obra de arte. La salud de Candy estaba arruinada por los tratamientos con hormonas, murió de leucemia apenas tres años después de rodar con nosotros, a los veintinueve años.

La autotransformación radical de Candy me fascinó. Fue un hecho pionero en una época represiva. Pero más allá del romanticismo *underground*, el entorno neoyor-

quino de Warhol en cierto modo la protegió. Yo nunca habría podido mostrar una determinación como la suya, pese a que lo hermafrodita y lo andrógino es un componente constante de mi obra y mi fantasía. Desde el principio quise mostrar por igual mujeres de pantalón, hombres con falda, actrices y diletantes, *pathos* artificial e ingenuidad cándida, la riqueza de la diferencia. En esa época conocí pocos hombres que me parecieran interesantes para mis películas, eso cambió cuando más tarde trabajé en teatro. El rigor de las mujeres y al mismo tiempo su ductilidad eran las superficies en las que yo podía proyectarme. En *María Malibrán* el bello Einar Hanfstaengl tuvo, igual que Sigurd Salto en *Argila*, un papel mudo, pasivo, un poco como un juguete. Convoqué a Magdalena Montezuma, Christine Kaufmann, Ingrid Caven, Anette Tirier, Candy Darling y Manuela Riva, una corpulenta cantante transexual de carácter delicado, que había descubierto en un bar gay de Ludwigshafen. La idea era que *La muerte de María Malibrán* fuera una película sobre el amor, la muerte del amado, un lamento fúnebre inspirado en el histórico culto.

La Malibrán fue una de las mayores divas de la ópera del siglo XIX. Fue la primera en dar a conocer en Europa y en los Estados Unidos las óperas de Bellini, Rossini y Donizetti. En Bruselas, donde está enterrada, una calle lleva su nombre; en Venecia, un teatro. Compuso canciones que cantó Maria Callas y su vestuario, que ella misma diseñaba, fue legendario. Uno de sus más grandes admiradores

fue Stendhal a quien yo justamente estaba leyendo. Hoy se sabe que cuando viajó de Londres a Manchester para dar un concierto privado, María Malibrán todavía padecía las consecuencias de un grave accidente de equitación y además estaba embarazada. Después del concierto cayó muerta. Su muerte confirma la intensidad trágica de su vida. Intensidad que no podía sino atraerme.

Más tarde me volví a topar con otra historia de belleza fulminante, en este caso la de una gran diva del bel canto. Igual creo que una limpiadora de baños también puede experimentar tal destino si vive intensamente... Como sea, en mi película *Desechos de amor* canta mi admirada Anita Cerquetti, aunque en realidad no canta pues en el punto más alto de su carrera perdió su voz celestial, y desde entonces vive la música con mayor intensidad que si la interpretara.

Alguien escribió que *La muerte de María Malibrán* es un teatro de máscaras que parafrasea el relato histórico. Puede ser que sí. Fue un encargo de la televisión con un presupuesto de apenas sesenta mil marcos, por eso tuvimos que apelar a nuestra creatividad. Rodamos en Viena y en el Schlosspark de Schwetzingen, en una gruta con vista a todo el paisaje, que fue nuestro escenario para una escena de locura sombría y romántica. Pero sobre todo rodamos en el barrio Bogenhausen de Múnich, donde Digne Meller Marcovicz nos abrió las puertas de la suntuosa residencia del cónsul Styler. Cuando vi colgado el retrato de la esposa muerta del cónsul, supe que sería

la madrina de nuestra película: ¡Esa mujer sí que había vivido!

Filmé los ambientes interiores de modo que el espacio apareciera casi negro y los rostros brillaran como medallones. Un desfile de imágenes vivientes acompañado por la rapsodia de Brahms sobre el texto de Goethe *Viaje de invierno al monte Harz*. También se podía escuchar el *Concierto triple en do mayor* de Beethoven, *La consagración de la primavera* de Stravinsky, Mozart, Haendel, Puccini, la canción "Mundharmonika" de Marlene Dietrich y "Spiel noch einmal für mich, Habanero" de Caterina Valente. Y un vals inglés que había encontrado no sabía dónde pero empalmó bien con el resto: "The love of a boy can change a girl into a woman". Y no menos importante, en una escena en que las tres mujeres no hacen más que mirar a cámara, sir Laurence Olivier declama, de Hamlet, "My thoughts be bloody or be nothing worth!".

La película definitivamente destilaba rareza y su lema eran unos versos de Heinrich Heine: "Y mi linaje es el de los Asra, que mueren cuando aman". Una de las mejores escenas fue la del amanecer en que Magdalena y Candy, las divas en pugna, avanzan a tientas con el estadio olímpico de fondo que entonces estaba a medio construir. Había también un cuchillo con el que Christine Kaufmann, en su papel de padre de María, se vaciaba un ojo, había lágrimas, sangre y labios rojos. Y Magdalena encarna a una muerte fantástica y maliciosa que disfrazada de peregrino exige un trozo de pan a cambio del ojo.

Quizás fui demasiado lejos con mis experimentos. A veces tenían una lógica tan rara, contradictoria y paradójica, que pecaban de absurdos; en otros casos, la lógica era intencionalmente arbitraria. Daba por supuesto que todos tenemos una relación estrecha con la música, las mujeres, el paisaje, la casa, el espejo.

***Emilia Galotti* o cómo me descubrió el teatro**

Cuando *Salomé* se emitió por televisión, me llamaron Ivan Nagel, Peter Zadek y el director Jean-Pierre Ponnelle y me dijeron: "Werner, usted debe hacer teatro". Ponnelle era amigo mío, Nagel dirigía el Schauspielhaus de Hamburgo, Zadek estaba a punto de convertirse en el director del Schauspielhaus de Bochum. Nagel me propuso poner en escena *El balcón* de Jean Genet, seguramente por mi imagen de delirante y niño prodigio. La idea era que yo hiciera algo extravagantemente moderno. A mí siempre me había gustado mucho Genet, era parte de mi mundo creativo y *Querelle de Brest* era una novela extraordinaria. Pero lo que no me gustaba de las piezas de Genet era su posición claramente reactiva. Quiero decir, él toma una posición, saca conclusiones y crea a partir de una reacción ante lo dado. Genet dice que "si la gente afirma que yo soy un ladrón, pues bien, me convierto en uno". Esto es una conducta reactiva. No la critico, sencillamente no me fascina. Por aquella época, en cambio, me interesaba Lessing a quien consideraba una especie de utopista. Me gustaba también su lenguaje, que nunca

dejaba de tocarme el corazón y la mente. La lengua de Lessing me asombra. Se lo dije a Nagel pero no me entendió o le pareció ridículo. Yo insistí con *Emilia Galotti*. Él se tomó un tiempo para pensarlo y finalmente hice la obra de Lessing y no la de Genet.

Se me ofrecía una gran posibilidad, solo debía tener una idea clara de lo que quería. En esa época estaba enfermo, tenía cálculos en los riñones, y cargaba con el hecho de haber decidido ir en contra de Genet. Rosa me escribió preocupado porque había visto mi “muerte inminente”. A su manera, cada uno sabe de las propias emociones. Él tenía razón cuando me advertía: “Ser consciente de las mil posibilidades nos destruye y nos inquieta. Vivimos como en Berlín Oriental, con la sensación irrefrenable del Oeste cercano e inalcanzable”. Acertó el tono que movilizaría mis posteriores decisiones: “Cultiva tu mito y no lo destruyas por irreflexivo”.

En *Emilia Galotti* yo quería poner por primera vez juntas en el escenario a mis dos actrices principales, Magdalena Montezuma y Christine Kaufmann, acompañadas por actores más o menos conocidos del teatro público alemán como Hans Peter Hallwachs y Wolfgang Forrester. Christine había sido una niña estrella atormentada por la madre y ya no tenía ganas de nada, pero conmigo se reencontró con el placer de realizar un trabajo creativo colectivo. El personaje de Emilia fue su debut sobre las tablas; Orsina, el de Magdalena. La mezcla ofrecía cierta resistencia. Para los actores del teatro público, Christine

no dejaba de ser Rosen Resli, la niña huérfana de la película homónima, o “la neurótica Resli” como la llamaban maliciosamente; y Magdalena, una abstracción de algo inaudito. En el medio estaba Gisela Trowe, que después de trabajar conmigo en *Argila y Eika Katappa* se había convertido en una amiga querida y ahora haría de Claudia, la mamá de Emilia.

La puesta resultó interesante por varios motivos. Ya el punto de partida de Lessing era atractivo: oponerse al criterio de la tragedia francesa según el cual solo los príncipes y los señores podían experimentar sentimientos y placer y, sobre todo, sufrir. Lessing inventó la tragedia burguesa, el *Trauerspiel* burgués.

Todos los seres humanos tienen la capacidad de sentir, esa ya es una idea interesante. Pero más allá de esto, la lengua de Lessing, por su cadencia, está a la altura de la velocidad de la tragedia francesa. Para sostener esta tesis, para demostrarla, hice representar la pieza sin recortarla. Dura tres horas, pero en mi versión, dos horas y quince minutos porque los actores debían hablar con tempo acelerado sin perder expresividad. Lo ensayamos intensamente. Se conservaba por completo la expresión, no debía ser un parloteo mecánico sino una “emoción violenta” tan lúdica como ritual. En muchas de mis obras volví a establecer como principio representar el texto completo.

El extravagante estilo dramático que Magdalena escondía en su personalidad dio lugar a momentos maravillosos y Christine Kaufmann, una bellísima mujer de

veinticinco años, también aportó lo suyo. Las dos llevaban trajes barrocos magníficamente decadentes.

El escenario era un espacio oscuro con marcos dorados, para nada kitsch. Había un camino que llevaba hacia atrás a través de espejos. Los personajes entraban y salían por los espejos y esto generaba un movimiento profundo, un espacio impenetrable. Una abstracta y oscura sala de espejos como escenario: ¿qué otra escenografía podríamos haber usado? ¿Una cocina? La pieza es grandiosa y solo los tontos necesitan construir para ella un palacio. Buscan lo exterior, nosotros buscábamos lo interior. Cuando estaba en la escuela nos machacaban con que *Emilia Galotti* era tonta y anticuada y por eso ilegible. En parte es cierto. No se puede negar que los personajes son almas limitadas, enclenques y su filosofía moral es manida. Piénsese en la carta de Lessing a Nikolai en la que dice sobre la obra: “El destino de una hija que es asesinada por el padre porque a este le importa más la integridad de ella que su vida”. Para mí ese problema no era en absoluto interesante, lo que me cautivaba era la concepción general, que me permitía cristalizar una medida extrema de las formas para llevar al absurdo la estupidez burguesa.

Christine hizo su papel con los recursos que tenía, austeros pero creíbles. Esto le dio al texto una naturalidad pocas veces vista. En esa época había actrices famosas con una naturalidad similar, por ejemplo Agnes Fink, la mujer de Bernhard Wicki, una de las actrices favoritas

de mi madre y una buena amiga mía. A Agnes le pareció genial que la puesta en escena no siguiera los clisés del teatro público. Al final, cuando Christine aparece y dice “Padre, ¿madre ya no está...? ¿no debemos mantener la calma cuando todo se ha perdido?”, el padre ya estaba adelante moviendo la cabeza en el camino de espejos. La voz de Christine era imperturbable, lineal y parecía hablar consigo misma. No declamaba, sencillamente hablaba sin expresión impuesta desde afuera y, al mismo tiempo, le corrían las lágrimas mientras movía la cabeza negando interiormente lo que habían hecho con ella. Las lágrimas inundaron los reflectores y los espejos. Fue increíble.

La puesta suscitó opiniones encontradas. Era evidente que en el teatro de Hamburgo el público todavía no estaba preparado para algo semejante. Aunque nos dieron la Sala de los Pintores, el escenario más pequeño del teatro, muchos lo tomaron como una afrenta. Hubo personas a quienes mi trabajo no les resultó indiferente. Una de las críticas más inteligentes, tremendamente puntillosa, la escribió Helmut Karasek en el periódico *Die Zeit*. Karasek calificó a *Galotti* de “paradigma de las constelaciones de personajes del drama burgués alemán”, que podía encararse desde dos puntos de vista: lo que ya se había hecho o lo que todavía no se había hecho, y según él nuestra puesta se había interesado por esta segunda alternativa. La síntesis de Karasek acertaba con la dialéctica que yo tenía en mente: “El cuestionamiento que hace Schroeter de la pieza de Lessing no

solo torna visibles las bisagras demasiado aceitadas de una dramaturgia previsible sino que también muestra cómo la conservación estricta de una forma es el corsé con que la pieza sujeta, como con un chaleco de fuerzas, sus emociones liberadas”. Por supuesto también me gustó que Karasek abogara por que la representación pasara de la sala de quinientos espectadores a la sala mayor. Sobre todo, cómo lo fundamentó: “En un mundo todo el tiempo orientado hacia el afuera, en el que una publicidad cualquiera es vista por millones de televidentes, las lágrimas de Emilia casi se perdieron en una nada esotérica”.

Con buenas críticas y todo, tuve muchos roces con la dirección y esto tuvo consecuencias serias. Cuando un festival francés me quiso invitar, el teatro respondió sin entusiasmo. En fin. Me habría gustado mostrar la obra en Francia.

Emilia Galotti es, por lo demás, la única obra que estrené dos veces. Nueve años después del experimento en la Sala de los Pintores del Schauspielhaus de Hamburgo volví a montar la obra en el Schauspielhaus de Düsseldorf con Elisabeht Krejcir en el papel protagónico, Ernst Alisch, y Jens Berthold como el príncipe de Gonzaga.

Willow Springs

La muerte de María Malibrán había costado más dinero de lo planeado y quedé debiéndole a la emisora una nueva película a mitad de precio. No era raro que yo me metiera en embrollos así con la producción. Mis colegas alemanes solían recibir varios cientos de miles de marcos de las cadenas de televisión y las instituciones de promociones del arte; yo llevaba adelante mis películas con presupuestos de entre veinticinco mil y ochenta mil marcos, lo que ya me ponía en dificultades económicas desde el primer día. Mis películas se producían con bajos recursos. Después de terminar *María Malibrán*, volví a decirme que con el mismo dinero cualquier otro solo habría hecho un corto de diez minutos. Me parecía justificado que yo, a cambio de esta forma precaria de filmar, viviera en mi propio mundo sin hacer concesiones. Como tenía muy pocos medios, me tomaba la libertad de poner en práctica todas mis ideas de manera inescrupulosa y daba por sentado una gran capacidad asociativa en el plano musical y literario por parte del público.

Los encargados de programación del ZDF me hicieron entender que yo era uno de esos directores imprevisibles, difíciles y excéntricos cuyos proyectos debían defender desde un principio ante sus superiores. Que a pesar de los presupuestos exiguos mis películas fueran invitadas sistemáticamente a la Quinzaine de Réalisateur en Cannes o a otros festivales me era de gran ayuda para la película siguiente. Cada vez que ganaba un premio,

el de la televisión y el de cine alemán por *Palermo o Wolfsburg*, el director del canal me felicitaba. Pero lo más importante es que los encargados de programación se volvían más osados. Algunos de ellos me acompañaron durante muchos años y se convirtieron, como Anne Even, en buenos amigos míos.

De todos modos mi estilo de trabajo no cambió: más adelante conté con más presupuesto y seguí desbordando cualquier previsión de costos. Disponía de toda clase de trucos, incluso deshonestos, para imponer mis ideas. La burocratización del arte me repugna y el modo corriente de filmar me aburre. Lo sé, soy un poco arrogante cuando se trata de expresar mis puntos de vista.

Con los responsables del programa *Nachtstudio* del canal ZDF, trabajé durante años; con otros programadores yo mismo arruiné mis posibilidades, pero no me importa. Una vez, allá por los setenta, Rosa von Praunheim y yo caímos en el canal WDR, que había coproducido muchas películas de Fassbinder. Fuimos hasta el escritorio del programador Günter Rohrbach, alzamos las piernas como las “hermanitas Rohrbach” y gritamos “¡Heil Hitler!” para mostrar qué pensábamos de los programadores y sus superiores. Como tenía que pagar mi deuda por *María Malibrán*, en 1972 le propuse a ZDF un ensayo cinematográfico sobre Marilyn Monroe. La idea era una especie de trabajo estructuralista sobre las obras de Andy Warhol basadas en Monroe, música de Elvis Presley, Allen Ginsberg y muchas cosas más. Redacté un bo-

ceto en el que afirmaba que Marilyn era un mito sublime de nuestra época. Quería compararla con la "Mona Lisa, cuya expresión enigmática se había vuelto ahistórica". En un principio la idea me gustó, pero después ya no.

Christine Kaufmann estaba atravesando dificultades. Pasada su época de niña estrella se había ido a Hollywood y se había casado con Tony Curtis, con quien tenía dos hijas, Alexandra y Allegra. En *La muerte de María Malibrán* se las ve siempre bastante tristes al lado de su madre. En 1968, después de su separación, Christine había regresado a Alemania con sus hijas pero, de acuerdo al derecho de familia estadounidense, pasados cinco años, Tony Curtis se llevó a las niñas a Los Ángeles. Estábamos haciendo *Emilia Galotti* en Hamburgo y Christine se sentía muy desdichada, así que le dije: "¿Sabes qué? Vamos y las traemos de regreso".

Entonces, aprovechando un adelanto que me habían dado por mi siguiente película para ZDF, volé a Los Ángeles con Christine, Magdalena e Ila von Hasperg, que era mi asistente y desde *Salomé* también editaba mis películas. Engañé al canal, no se puede decir de otra manera. Vimos un poco la ciudad, estuvimos aquí y allá, mientras Christine negociaba con los abogados. Pasó un mes y medio hasta que comenzamos a filmar algo para presentarle al canal por su dinero. Al final nos trajimos a las niñas.

No había abandonado la idea de filmar un documental sobre la vida de Marilyn Monroe, pero empecé a ocuparme de algunos asuntos personales. Saqué la

licencia de conducir y viajé bastante por California. Ya no me interesaba la historia estilizada de la estrella, la cantinela estructuralista que había traído de Europa; el material que tenía eran mis tres amigas, y no las quería forzar a hacer otra cosa. Así surgió el melodrama abstracto *Willow Springs*, cuyo fatal trío femenino en definitiva reproduce la situación que estábamos viviendo.

Nos alojábamos en un pequeño hotel a diez kilómetros del solitario pueblito Willow Springs en el desierto de Mojave y estábamos encerrados como lo están las protagonistas de mi película. La localidad en la que vivíamos, además, estaba gobernada por un fascista norteamericano, lo que generaba una atmósfera espeluznante. No estábamos bien. Ila von Hasperg sufría una infección dolorosa y encima le supuraba un diente. No hay que olvidar que casi no teníamos dinero disponible y no sabíamos cómo seguiría todo. Entonces viajé a Las Vegas y me casé con mi amiga de la infancia Jutta, de Oberflockenbach. Ella podía sacarnos del apuro financiero. Magdalena, era fácil de imaginar, se deprimió y adoptó una actitud dominante.

Puse manos a la obra y escribí rápidamente la historia más barata que podíamos terminar en las condiciones estrechas en que nos encontrábamos. *Willow Springs* refleja nuestra situación confusa y miserable de entonces. De cierta manera fue una continuación de la historia de las tres mujeres que aparecían en *El piloto bombardero* con la diferencia de que las convertí en activas aniquiladoras de hombres: tres mujeres melancólicas que viven

en un pueblucho librado a la buena de Dios matan a los hombres que irrumpen en su soledad.

Magdalena interpretaba a una especie de santa, una mujer fuerte, lesbiana y figura de poder. Alguien escribió que en *Willow Springs* los hombres son destripados y asesinados en una especie de “contraviolación”. Puede verse así. Otra explicación que me gustó es que ellas conformaban una secta. Alguna vez me dijeron que la película tenía similitudes con la pieza teatral de Albert Camus *El malentendido*. Yo no la conocía cuando filmamos. En *El malentendido*, un hombre regresa de un país lejano al hotel de su madre y su hermana, quienes no lo reconocen y lo terminan matando. Michel Foucault dijo que se trataba del *topos* del albergue siniestro.

En ese pueblo perdido, alquilamos una casa que nos pareció adecuada, un lugar destruido con un salón lleno de basura y telas de araña, no modificamos nada. Casas parecidas, lúgubres y cubiertas por telas de arañas, encontré más tarde en Portugal donde filmamos *El rey de las rosas*. Magdalena y Christine aparecían de vestido largo, maquilladas con un glamour singular en absoluto banal o de mal gusto. Para recordarla, en una pared de la habitación de Christine colgamos una foto de Marilyn Monroe.

Por supuesto yo manejé la cámara, no podía hacer otra cosa. Igual que para *María Malibrán* utilicé un material fílmico extremadamente sensible. Con Jack, el encargado del sonido directo, alquilamos en Los Ángeles un

equipo. Rodamos solo cinco o seis días, muy rápido y de un tirón. Esto podría explicar por qué *Willow Springs* tiene ese efecto de densidad y concisión. A mí me gustaban las películas de entretenimiento norteamericanas sin contenido profundo, sin una psicología más allá de lo que se ve en la imagen.

“Christine –así decía mi delirante guión– ama la música y su relación con la realidad está rota. Tiene una muñeca en brazos y dice frases como: ‘Nunca he amado a nadie, salvo al niño que murió dentro de mí antes de nacer’.” Ella era la esteta fría que se retira a su habitación a escuchar música en un tocadiscos a pila.

Magdalena aparece tras una obertura: un hombre llega en moto al lugar, entra a la casa y sale de ella mientras se ajusta el cinturón. Ila hacía de la ligeramente oligofrénica; en el triángulo femenino ella es la criada que se rebela. Se enamora del recién llegado Michael, quiere salvarlo de su destino pero Magdalena no puede permitirlo. Entre las mujeres no hay huellas de amor, pero sí de dependencia obsesiva.

La historia que escribí sobre *Willow Springs*, que más tarde agregué para el programa de los cines, era un cuento excesivo, bello. Al final se dice: “También Christine, despertada por los disparos, está junto a la puerta e, ignorante de la situación, saluda a su deshumanizada ama y cae derribada de un tiro. Magdalena desaparece en el desierto y hasta hoy no es consciente de cuál fue su error”.

Michel O'Daniels, el centro de la pasión de las tres mujeres, me permitió utilizar para la película parte de su diario. En la casa en ruinas de Willow Springs encontré cartas semicarbonizadas. En la mesa de edición recorté todo en pequeños fragmentos con sentido autónomo y los reordené para usarlos en el plano sonoro. Era de suponer que los programadores del canal, que todavía creían que yo estaba filmando una película de Monroe, se quedarán atónitos. Pero una vez que vieron *Willow Springs* se mostraron satisfechos. La película circuló por festivales de cine. En el festival de Hamburgo de 1973 se exhibió dentro de toda una sección sobre el tema, entonces actual, de la lucha de clases en Alemania occidental. En el festival de Montreal recibimos un diploma "de excelencia" que lamentablemente no significaba nada de dinero.

Hollywood no me entusiasmó. Dada mi manera de vivir era imposible que me interesara. Hay películas que admiro, como *La noche del cazador* de Charles Laughton, pero ese no era un film típicamente hollywoodense. Y por supuesto en *Willow Springs* había rastros de *Qué pasó con Baby Jane*. No era Hollywood lo que me inspiraba artísticamente sino Shakespeare, Bellini, Donizetti y Verdi. A pesar de mis viajes y aventuras por los Estados Unidos yo me veía a mí mismo como un artista europeo. La música de *Willow Springs* es deudora de este sentimiento. Cuando Christine abre la puerta del balcón y desde su tocadiscos se oye el tema de Micaela de *Carmen*, en realidad hay que saber que la letra dice: "Dije que nada me

asustaría". O cuando Magdalena baja por la escalera, se acerca a la barra y saca el revólver, se oye "L'altra notte" de *Mefistófeles* de Boito y puede inferirse que allá en el sótano Margarete implora piedad.

California

Tantas aventuras en los Estados Unidos no hacían fácil el regreso a Alemania. La boda con Jutta sacó del pozo a nuestro fracasado grupo de mujeres varadas, algo parecido a lo sucedido con el casamiento de Rosa con Carla Aulaulu, que había significado un pequeño impulso financiero. Jutta quería casarse, yo no... aunque, si lo vuelvo a pensar, tal vez en ese momento sí. La conocía desde sus dieciséis años, la amaba pero no apasionadamente. Ella quería escapar de su hogar burgués y probar todo lo que pudiera: alcohol, cigarrillos, anfetaminas.

Cinco años antes de nuestra boda en Las Vegas, cuando Jutta todavía era menor de edad, nos escapamos al sur de Francia y sus padres, enloquecidos de preocupación, enviaron a la policía a casa de mi madre para buscarla. En un bar de mala muerte de Niza o Marsella encontramos a Jean Genet. Se interesó por nosotros, especialmente por Jutta, la abordó y conversó con ella y también conmigo, que era muy tímido en esa época. Me pareció un hombre muy refinado.

Nuestro casamiento tuvo también algo bueno, otro viaje interesante. Fuimos a la India, a casa de mi cuñado que enseñaba en una universidad de Benarés. Hice mu-

chas excursiones, llegamos hasta el Himalaya y en Himachal Pradesh, a casi dos mil metros de altura, visitamos el antiguo Manali, un lugar mítico al que, se dice, el legendario Manu llegó con su arca después de la gran inundación y volvió a crear la vida humana. Esa antigua plaza británica es hoy una concurrida base para alpinistas. Por otra parte, de ese viaje a la India me llevé imágenes penetrantes de la vida en la pobreza. Me conmovió ver a los enfermos, débiles, deformes en la calle, mientras que en nuestra cultura se los esconde.

Dos años después de la boda, Jutta y yo nos divorciamos en Alemania. Fue ella la que inició el trámite. Nunca convivimos, inmediatamente después de la boda yo regresé a Los Ángeles, después a Múnich, ella volvió a trabajar de azafata. Al tribunal fuimos de la mano, como dos seres humanos libres. ¿O será que no estuve en la mediación? Los fundamentos decían que desde noviembre de 1972 no habíamos tenido relaciones sexuales. Era obvio.

Volviendo a *Willow Springs* y mi primer viaje a los Estados Unidos: en realidad, era Rosa quien iba a interpretar al joven rubio en la película. Pero se puso quisquilloso y del papel se hizo cargo Michael O'Daniels. Fue mucho mejor. Unos conocidos me lo habían presentado en Los Ángeles y de inmediato me pareció muy atractivo en el plano erótico. Pasé mucho tiempo con él. Era una belleza americana de los estados sureños, un soñador que perdía completamente el rumbo cada vez que tomaba drogas. Su papá había sido gobernador. Cuando

en *Willow Springs* Ila von Hasperg lo ve por primera vez junto a la puerta de esa taberna infernal que era la fonda El Patíbulo, le dice: "Oh, you must have been born on Christmas Eve".

Más adelante, cada vez que iba a California y me encontraba con Michael, viajábamos por la noche juntos a Los Ángeles y hacíamos de las nuestras. Nunca tuve contacto erótico con él, de eso se encargó, entre otros, el señor Von Praunheim, algo que no me gustó nada, pues yo le había tomado mucho cariño a Michael. De todos modos, para él yo, alemán de pantalones de cuero negros, era una figura demoníaca.

Lo incité a la aventura de cazar hombres en los clubes nocturnos de la mafia. Una vez estuve con un tipo picado de viruela que me secuestró en su casucha. Peligroso pero emocionante. En fin, tenía treinta años, los huevos me cosquilleaban, el corazón me latía rápido. Tenía adicción, deseo desenfrenado por el cuerpo del otro, estaba en el punto máximo de la potencia erótica masculina. Las mujeres saben de lo que hablo.

En esa época yo tenía otro amigo que era músico y, a su vez, tenía otros amigos que comerciaban a lo grande con cocaína. No estaba cortada y era rosa, la más fina. Le tomé el gusto.

Michael O'Daniels conducía un Cabriolet y tenía de mascota a un zorro que no dejaba amaestrar. El zorro hacía lo posible por comernos la nariz, a él y a mí. Una vez Michael, me pasó a buscar por el aeropuerto en estado

de ebriedad. Yo también estaba alegre, tenía jet lag y él me llevó a un concierto de Josephine Baker en el Hotel Beverly Hills. ¡Qué locura de concierto! El coro de fondo eran cuatro *gospelboys* viejísimos; ella cantaba: "I see God, I see God, I see God". En determinado momento se arrodilló, los *gospelboys* siguieron cantando, el tajo de su vestido se abrió y su vello púbico asomó nítido debajo del ombligo. Nunca había visto algo así. Es que el vello púbico era falso. Estábamos en una mesa adelante y ella advirtió mis risas. Se me acercó y, detrás de ella, el negrito con el cable (Sarotti Mohr). Me contuve porque al lado mío estaba Michael con el zorro bajo la mesa. Josephine me clavó una mirada furiosa, cantó, me miró, cantó y volvió al escenario. Esa mujer tenía un aura peculiar. La peluca de vello púbico era genial: "I see God". Como no podía ser de otra forma, incluí el góspel en *Flocons d'or* y el zorro y la escena de Josephine Baker en *Deux*, cuando Tim Fischer canta "In the upper room with Jesus".

Otra historia divertida con Michael fue la misa de Pascuas en Watts, en el barrio de los negros. Entonces, hace treinta y cuatro años o tal vez más, era un barrio abandonado, hoy debe estar renovado. En la iglesia, donde se cantaban gospels, éramos dos puntos blancos. El pastor y el coro me tomaban del brazo y me llevaban con ellos. La atmósfera, el vapor, el olor eran verdaderamente increíbles. Y "leaning, leaning, leaning on God". Por el rabillo del ojo miré hacia el pasillo central y le di un pisotón a Michael para que también mirara. En ese momento

alguien entraba corriendo a la iglesia, se apropiaba de los diezmos y volvía a salir a toda velocidad. ¡Ja! “¡Leaning, leaning on God!”

Siempre que iba a California veía a Michael hasta que dejamos de vernos en 1976. Se había casado y tenía hijos. Fue triste ver lo difícil que se le hacía la vida.

Tom Luddy, el director del Pacific Film Archive de San Francisco, me contó que Michael había falsificado mi firma para hacerse de la única copia subtitulada de *Willow Springs*. La querría para presentarse ante algún productor, quién sabe. Después no supe nada más de él. La pérdida de la copia incomodó mucho a Luddy. Finalmente el Pacific Film Archive me ofreció una compensación... Liza Minelli acababa de hacerles una generosa donación.

Pasión

Igual que con *La muerte de María Malibrán*, también con *Willow Springs* encontré en Francia hacia 1974 un público muy receptivo de mi trabajo. Me seguían intelectuales, hecho que me llenaba de orgullo. Así conocí a Gilles Deleuze. Su lectura de Nietzsche me deslumbró y me sirvió de inspiración en muchas de mis puestas de teatro. Con el escritor Jean-Jacques Schuhl, marido de Ingrid Caven, intercambiábamos ideas sobre el arte. Él escribió una novela sobre Ingrid, Rainer Werner Fassbinder y cierto ambiente artístico alemán, en la que incluyó nuestras anécdotas, actos provocadores y nuestro particular modo de expresión. Otro personaje de los círculos parisinos era Jack Lang, luego ministro de cultura de Francia bajo Mitterrand. Me apuntó su número de teléfono en un bloc de notas cuyo membrete era el dibujo de un sacapuntas con restos de lápiz enrollados en forma de flor. Jack Lang me ofreció la ciudadanía francesa y hoy me digo que fue tonto de mi parte no haberla aceptado.

En Alemania apenas conocía los círculos literarios. Me daba más con la gente de cine y de teatro, primero en Berlín y en Múnich, más tarde también en Bochum y en todas partes donde trabajara. De vez en cuando asistía en Berlín a las reuniones del grupo de Ulrike Ottinger, que en los setenta se juntaban a comer, hacían ensayos abiertos y organizaban performances espontáneas.

En París, ya lo mencioné, Frédéric Mitterrand, sobrino de François Mitterrand, pasaba mis películas en

su cine arte y se ocupaba también de la distribución. En alguna de esas proyecciones debe haber estado Michel Foucault. En su número de diciembre 1975-enero 1976 la revista *Cinématographe* publicó una entrevista donde él abordaba especialmente *La muerte de María Malibrán*.

En esa época se discutía mucho sobre *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pasolini, sobre *El portero de noche* de Cavani y, en un sentido más amplio, sobre el sadismo en el cine. Foucault explicaba por qué consideraba irreconciliables a Sade y el cine. En su opinión, Sade era un sargento mandón, un puntilloso, un maestro de ceremonias sexual obsesionado con la jerarquía, que no dejaba lugar para las imágenes, para los fantasmas abiertos, para el juego erótico. Por su parte, Foucault veía en mi película algo nuevo que ponía en evidencia a los cuerpos y a su profusión. Cuando Foucault habló de la anarquización del cuerpo y señaló sus metáforas poéticas, sentí que comprendía lo que era mi tema fundamental. Según él, los cuerpos funcionaban de un modo enteramente plástico y de alguna manera comenzaban a echar brotes. Los besos, los labios, los dientes, las mejillas de las mujeres de *María Malibrán* no estaban sometidos a una jerarquía como la que tienen las partes corporales en Sade. Cuando hoy me preguntan por las imágenes poéticas que Foucault vio en *María Malibrán* suelo decir que se deben a mi trabajo “artesanal”, por llamarlo de alguna manera. Es reconfortante que el filósofo haya visto el aspecto estético formal de la corporalidad, pues en los primeros planos, sobre

todo en los de Christine Kaufmann, me las tuve que ver con un material fílmico en colores, de baja sensibilidad, y que hoy ya no es tan común. El resultado fue similar a una película documental en colores. Con ese material quise obtener precisamente esos efectos de los que habla Foucault. De hecho, los labios rojo-cereza que se ven en los primeros planos donde ella sostiene un cuchillo plateado delante de su mentón, parecen una escultura. Esta impresión ilusoria de corporalidad surgió gracias a la experimentación con el material fílmico. Lo importante para mí era alcanzar tal plasticidad, digamos una tridimensionalidad falsa en la coloración. El efecto óptico que motivó la opinión de Foucault, dicho sea de paso, se puede lograr hoy solo con medios digitales. El filósofo percibió la tridimensionalidad del color, fuerte y explícita, como un momento de agresión plena de sentido, como provocación. Coincidió exactamente con lo que yo sentía.

Cuando leí el artículo de *Cinématographe* tuve el deseo de encontrar al hombre que había formulado tan claramente lo que yo mismo veía en la película. Pero la ocasión se dio solo años más tarde y se documentó en el texto *Passion et amour. Conversation avec Werner Schroeter*. Ahí se habla del amor y la pasión en cuanto fuerzas elementales y, no menos importante, de cómo vivíamos.

En 1981 el joven crítico de cine Gérard Courant nos reunió en París. Estaba preparando un manual que, con ensayos y entrevistas, daría cuenta de mis películas y tra-

bajos en teatro. Una conversación con Foucault encajaba bien en el proyecto. El breve libro se publicó en ocasión de una retrospectiva que el Goethe-Institut de París organizó el año siguiente en la Cinèmatheque Française. La conversación con Foucault apareció también en los escritos que se publicaron después de su muerte, pero al volver a leerla no me reencontré con la fuerte impresión que me había dejado nuestro encuentro.

El gran filósofo tuvo la humildad de charlar desenfadadamente, de tratar y analizar temas básicos conmigo y esto me pareció digno de ser continuado. Me lo imaginé bajo la forma de un intenso intercambio de pensamientos llevado a cabo a lo largo de semanas, pero no logré interesar a ningún editor y, en realidad, ninguno de los dos tenía tiempo. En 1984 la muerte de Foucault puso fin a mi idea.

En mi recuerdo, nuestro encuentro se mezcla con las asociaciones poéticas de Foucault en torno a *María Malibrán*, que todavía hoy siguen interesando a muchos cineastas. Podría decirse que en el primer texto él se manifestó sobre la corporalidad en mi obra y que en nuestra conversación más bien intercambiamos pensamientos y sentimientos. La teoría no es lo mío, podría citar a mi amigo Wolf Wondratschek que una vez escribió sobre mí: “La contraseña reemplaza a la teoría”.

Como ya dije, quien promovió el encuentro fue Gérard Courant. Estuvo todo el tiempo con nosotros, con su grabadora encendida pero muy discreto. Imaginemos la

escena: el severo intelectual calvo con lentes y pulóver de cuello alto, sentado frente a mí, el cineasta alemán quince años menor vestido de negro con pelo largo y la barba un poco crecida. Yo estaba muy orgulloso y creo que hablé sin pensar mucho. Se había sentado sobre la alfombra, se mostró amigable e interesado por ese rara avis que fumaba sin parar delante de él. Respondió a mis pareceres con observaciones muy personales.

Yo conocía su libro *Las palabras y las cosas* y estaba al tanto de sus trabajos sobre la historia de la sexualidad y los sistemas de vigilancia y castigo, aunque a lo largo de toda mi vida siempre me fascinó más la poesía y el experimento que el discurso académico. Por dar un ejemplo nada más: en mis viajes a los Estados Unidos visitaba a reclusos de la cárcel de máxima seguridad de San Luis Obispo, porque desde siempre me interesó la figura del criminal. Foucault y yo no llegamos a debatir sino que, a partir de *Willow Springs* y *La muerte de María Malibrán*, hablamos sobre qué entendíamos por pasión y amor, y sobre cómo la pasión puede hacer que el yo se convierta en una obra de arte.

Foucault evitaba manifestarse públicamente sobre su homosexualidad. Yo, que la vivía abiertamente, de algún modo lo desafié a celebrarla como un sentimiento vital. Después de su muerte en 1984 me sorprendí de que sus amigos quisieran ocultar que había muerto de SIDA. En esa época se temía más que hoy a la estigmatización pero era cosa sabida que todos, imitando a Oscar Wilde, Jean

Genet, Paul Bowles, William Burroughs y tantos otros, viajábamos a Marruecos y visitábamos los saunas de San Francisco para vivir a pleno nuestra homosexualidad.

En muchas entrevistas repetí una y otra vez que la homosexualidad era la forma de existencia más atractiva y cercana para mí. Lo mismo hice un año antes del encuentro con Foucault, cuando mi amigo Daniel Schmid me preguntó por la función social del arte. Yo contesté que en todo lo que hacía lo importante era la sustancia poética del ser marginal, la sexualidad estaba orientada contra la norma, contra la sexualidad funcionalizada por la sociedad, por eso era y es atractiva para mí. Además, dije entonces y lo digo hoy, la homosexualidad es sencillamente bella.

Foucault me dio una vez una pequeña conferencia sobre la diferencia entre el amor y la pasión. Yo le pregunté por sus pasiones. De su respuesta me quedan hoy solo anécdotas vagas. Lo que rescato es que en ese momento no llegamos a ninguna idea enaltecida del concepto del amor. Yo cité a mi amiga Ingrid Caven que alguna vez había observado sensatamente que el amor solo proyecta en los otros el propio sentir y desde la parcialidad comienza a plantear exigencias a los otros. El amor te convierte en alguien más solitario, distanciado, decíamos entonces. Yo lo calificaba de fuerza perdida, de fantasía aislada. Percibíamos que la pasión violenta, a menudo agresiva, no oculta bajo las fórmulas del amor, era un sentimiento vital más intenso, comunicativo y creativo.

Foucault comparó *Willow Springs* con la representación de las mujeres en las películas de Ingmar Bergman. El cineasta sueco, según él, siempre había querido saber qué pasaba entre ellas y por qué. Pero a Foucault le interesaba más la pura evidencia sin profundidad psicológica, mi manera de dejar atrás el cine mainstream. Tenía razón, hasta el día de hoy me opongo a la psicología. En esa época yo la llamaba un sistema peligroso que pone a jugar a los hombres unos en contra de otros. Es un instrumento de adecuación, lo que no significa que no vuelva más agradable el trato entre las personas cuando adopta la forma de humor y conocimiento sobre los seres humanos. Yo me negué y aún me niego a tergiversar con sutilezas psicológicas mi relación con Maria Callas y con mi madre.

Aunque mis películas cobran vida a partir de la evidencia de las imágenes y no de un simbolismo y de una lógica argumental, exponen la experiencia interior. Una vez recibí una carta de un médico y psiquiatra, Ernest Holmes, que quería que le prestara una copia de *La muerte de María Malibrán* para su clínica, porque estaba seguro de que la película funcionaría como un medio en la terapia para personas enfermas mentales.

La pasión, en eso coincidíamos Foucault y yo, no la buscábamos en las mujeres, aunque valorábamos su amistad. El amor que no se codea con el deseo fue siempre importante para mí. El amor en cuanto sentimiento fraterno, como amistad y creación conjunta, lo encontré

en las mujeres. Cuando el deseo no se interpone entre el otro y yo, entre la mujer, la amiga, la actriz y yo, se vuelve una óptima superficie de proyección para el eterno e irrevocable conflicto entre amor y pasión.

Dioses en ruina

En 1971 Peter Zadek era director del Schauspielhaus de Bochum. Cuando me invitó a hacer una puesta en escena acordamos que yo haría *Salomé* partiendo de mi película, aunque de forma completamente distinta. Zadek tenía una especial predilección por la obra, de hecho la había en 1947 elegido para hacer su primera puesta en Londres.

No solo me convocó a mí, sino también a Fassbinder, Augusto Fernádes, Rosa von Praunheim, Fernando Arrabal y otros. Cada uno de los invitados traía a su propio elenco. De esta manera podíamos evitar la típica rutina de un teatro municipal. Mientras yo ensayaba *Salomé*, Fassbinder preparaba *Liliom* de Ferenc Molnár, el gran dramaturgo húngaro que se hizo luego ciudadano americano. Con Fassbinder coincidimos en la percepción de que Zadek dotaba a sus propias puestas de todo lo necesario, mientras que a nosotros nos obligaba a trabajar con excesiva austeridad. Fassbinder, a quien le gustaba exhibir su carácter belicoso y su sadismo, se compró un perro, le puso Zadek y lo traía siempre a los ensayos. Allí se la pasaba dándole órdenes delante de todo el mundo. La verdad es que yo me sentía bastante incómo-

do con todo el asunto que ahora, a distancia, en realidad no me parece tan grave. Zadek y yo nos apreciábamos.

Desde que en 1972 saliera mi bosquejo de la película *Die Matrosen dieser Welt* [Los marineros de este mundo] en la revista *Filmkritik*, yo estaba obsesionado con la idea de filmar un largometraje en 35 mm. Paralelamente trabajaba sobre un guión sobre el poeta inglés Thomas Chatterton, un genio que se había suicidado en 1770 con solo dieciocho años. No avanzaba con ninguno de los dos proyectos y, de hecho, no conseguí el dinero, de modo que se sumaron a la lista de los que quedaron sin filmar.

En cuanto empezaron los ensayos en Bochum, tuve necesidad de huir de allí. El sistema aparatoso del teatro, su burocracia, sus horarios y su rigidez no tenían que ver conmigo. Estaba intimidado y espantado, pero después de la debacle financiera del rodaje de *Willow Springs*, el contrato que me había ofrecido Zadek me aseguraba ingresos estables por un tiempo. No aguanté y en algún momento me escapé. Hasta que Zadek hizo que me buscaran y regresaran en un Rolls Royce. Comenzamos los ensayos de *Salomé* una vez que *Willow Springs* estuvo terminada. Se estrenó el 16 de abril de 1973. Magdalena hizo el papel de Juan el Bautista; Fred Williams era Herodes Antipas; Ingrid Caven, Herodías y Christine Kaufmann, con una túnica transparente que llegaba hasta el piso, Salomé. Rainer Will, que era un principiante entusiasta y ayudaba en todo, hizo de paje de Herodías y más tarde participó en muchos de mis películas.

Ingrid, con su vestido blanco *fin-de-siècle* y su pesado adorno de plumas, se movía furiosamente por el escenario vociferando sus crudos monólogos, lo que constituía un duro contraste con su aspecto de fragilidad. Los críticos dijeron que bramaba y aullaba como si su voz rebotara dentro de un cántaro. No era así. Yo percibía la musicalidad de Ingrid y quería hacer que cantara. Tres años después presentamos su primer gran recital en Múnich.

El compositor Peer Raben fue un factor esencial en la carrera de Ingrid como cantante. Yo lo conocía de Múnich y tenía mucha estima por él, también porque era gran amigo de Ingrid. Lo invité a Bochum donde compuso la música para *Salomé* y *Lucrecia Borgia*. Peer escribió *chansons* bellas, crípticas; solía basarse en poemas de Hans Magnus Enzensberger. Ingrid las cantó en Múnich, París y en cientos de lugares.

La escenografía que habíamos bosquejado Magdalena y yo con Jan Mowes era técnicamente compleja: una inmensa escalera curvada hacia adentro que ocupaba todo el escenario mayor. La altura de los peldaños se calculó con una computadora. Toda la superficie de la escalera debía cubrirse con esmalte de uñas nacarado. Yo quería que brillara sin parecer vulgar, que pareciera el interior de una concha marina y ese fue el efecto que se logró. Desde el foso de la orquesta se abría un oscuro paisaje de carbón. Sobre una roca negra aparecía Magdalena en el papel de Juan el Bautista. Su cuerpo era apenas cubierto por su larga cabellera, estaba desnuda, cubierta

solo por un taparrabos. Parecía un atlante que sostiene el mundo desde su fosa oscura.

La obra terminaba con un coro infantil envuelto en gasa, que después de la orden final de Herodes, “maten a esa mujer”, entonaba una canción a cappella del *Fausto*, “Juzgado y salvado”. Los niños ayudaban a Salomé a subir los peldaños, salía un sol rojo y diez mil litros de sangre de cerdo fluían hacia ellos desde lo alto de la escalera.

La sangre se prohibió por razones de higiene, algo que naturalmente me pareció una tontería, al fin y al cabo también comemos morcilla y a nadie se le ocurre prohibirla. Mi idea era conseguir sangre fresca del matadero para cada función. Me propusieron que usara sangre artificial, pero yo me negué porque era peligroso; la sangre artificial es tóxica. No iba a permitir poner en peligro a los niños. No recuerdo cuál fue la solución que encontramos. Solo sé que Magdalena, Juan Bautista muerto y la cruz volvían a emerger del foso. La presencia de la sangre fue insustituible.

La puesta tuvo el impacto de una bomba. En esa época uno podía ser acusado de pornografía si en el escenario aparecían dos muchachitos semidesnudos cantando el aria de Mozart de *Zaida*: “Descansa suave, vida mía, duerme hasta que se despierte la fortuna. Aquí tienes mi retrato, mira con qué amor te sonrío”; escoltando a Salomé que se movía mecánicamente al compás de una música de feria. La noche del ensayo general tuve que sacar a varios fotógrafos del periódico sensacionalista

Bild que se habían escondido detrás de bastidores para fotografiar a la Kaufmann con su vestido de chiffon transparente. En fin, estábamos en 1973. Ese mismo periódico publicó la reseña del espectáculo bajo un título absurdo, algo así como “la actriz menos talentosa y el director más tonto de Alemania”. A mí no me produjo más que mucha gracia. También a Zadek, que hizo ampliar el artículo y lo colgó en el frente del teatro. Después de un tiempo tuvo que descolgarlo por el tumulto que originaban los automovilistas detenidos en plena calle, embobados delante de la foto de Christine.

La puesta fue invitada al festival de Nancy. En una entrevista que le di a *Le Monde* expliqué cuál había sido la concepción original antes de las limitaciones que me había impuesto el teatro de Bochum. Salomé, Herodes y Herodías debían aparecer desnudos con el cuerpo pintado, como una pesadillesca familia de dioses paganos en la ruina.

Al año siguiente, cuando acababa de volver de México, me esperaba una gira con *Salomé*. Era una de las ocurrencias de Zadek para acercar su teatro al público más popular de provincias. Yo me opuse con uñas y dientes. Un certificado médico atestiguó de qué manera se afectaron mis riñones por todo el asunto.

En 1974 puse en Bochum *Lucrecia Borgia* de Victor Hugo, anunciada como traducción y versión de Georg Büchner, lo que no era cierto porque, en realidad, yo me había encargado tanto de una como de la otra. Es cierto

que existía una defectuosa traducción Büchner, que había aceptado el trabajo por necesidad. Büchner tradujo también *María Tudor* de Victor Hugo. Ambas obras están disponibles, pero son igualmente defectuosas, redactadas a los apurones mientras Büchner ganaba algo de dinero para terminar *La muerte de Danton*. El nombre de Büchner servía para atraer al público. Zadek había hecho poner un gran cartel sobre la marquesina: "Estremecedor drama de Victor Hugo traducido por Georg Büchner".

Magdalena, Katharina Schüssler y yo habíamos proyectado como escenografía una cripta lúgubre y folletos turísticos de Venecia en tonos de gris, todo enmarcado por una estructura de plástico dorado. La gente de la corte debía moverse como marionetas sonámbulas. Magdalena hizo de Lucrecia Borgia, la mujer de Alfonso d'Este, duque de Ferrara. Hija de un Papa, conseguía sacar del medio a todos los que se le oponían en esa sociedad cerrada y corrupta. Fritz Schediwy hacía de su esposo. Siemen Rühaak, del hijo de veinte años que no conoce a su madre y todos los meses recibe una carta de ella, sueña con el amor materno. Cuando se encuentran, sin saber quiénes son, él la ofende y ella exige su muerte sin intuir que se trata de su hijo. Al final, después que él le clava una puñalada, Lucrecia se da a conocer ante su hijo, que agoniza por el veneno que ella le dio.

Tuvimos éxito con esa *Lucrecia*. Magdalena estuvo grandiosa por más que se dijera que actuaba como la bruja de una obra infantil. La gente no comprendió que

yo estaba interesado en una dicción escénica cruda, sin pulir. Pero la representación fue bella y gustó mucho, más que *Salomé*.

El ángel*

“El ángel negro” fue mi catástrofe mexicana. Todo comenzó en noviembre de 1973 cuando me invitaron a presentar una retrospectiva de mis films organizada por el Goethe-Institut de México. A Christian Schmitt, el director, le interesaba promover también la cultura mexicana y tomó la iniciativa de realizar coproducciones con artistas mexicanos y alemanes. A mí me parecía una idea excelente, pero muchos colegas de Schmitt no pensaban mismo.

Era mi primer viaje a México. Me acompañaban Magdalena y Ellen Umlauf, que había hecho el papel de Herodías en nuestra *Salomé* libanesa y con quien nos hicimos muy amigos. Yo había inventado una historia disparatada sobre una rubia norteamericana maniática cuyos pensamientos eran tan kitsch como rosa sus vestidos. La rubia se asociaba a una cetrina Magdalena de pelo oscuro proveniente de Göttingen, perturbada adoradora del culto maya. Las dos exaltadas de taco alto, la turista rubia y la idealista morocha de cuño trágico, se ponen en camino a las ruinas de Palenque y de Uxmal. La norteamericana está decepcionada porque nadie la ama como es, la

* En castellano en el original. [N. de T.]

alemana de Göttingen, que no entiende nada, se sacrifica a los dioses en busca de los mitos. La obra iba a llamarse *El aeropuerto de las lágrimas*.

Nos encontramos, pues, con el director Schmitt. Le dije que yo quería visitar los sitios mayas de Palenque, Uxmal, Chichén Itzá y Mérida. Desde hacía tiempo que México era uno de los países con los que soñaba; no por casualidad le había dado a mi amiga Erika Kluge el nombre artístico de Magdalena Montezuma. Mi poema "Anhelo / fácil es decirlo y vivirlo es tan difícil" nació en este viaje y una versión alemana del bolero "Angelitos negros" de Javier Solís, cantado por Caterina Valente, le dio finalmente el título a la película.

Caterina Valente seguía ejerciendo una mágica influencia en mí. En el cine, el arte elevado y lo trivial pueden asociarse en imágenes que destacan y refuerzan ambos aspectos. Caterina Valente ocupaba un reino intermedio, había cantado canciones melódicas y había colaborado en excelentes discos de jazz con Chet Baker. Era una artista que trabajaba con ingenio y humor, ingredientes que llegan al paroxismo en *Wo meine Sonne scheint* [Donde brilla mi sol] que a mí me fascinaba. Yo quería que también en mis películas lo trivial adquiriera dramatismo para aumentar la fricción, la contradicción y ampliar el campo de la percepción. Integrar la música de boleros en su país de origen era como hacerle un homenaje a México.

Queríamos filmar en México y en ese viaje íbamos a investigar qué se podía hacer. Como siempre, teníamos

un presupuesto mínimo de ochenta mil marcos, correspondientes a un subsidio de la cadena ZDF para su franja nocturna de programas. El Instituto Goethe nos ayudó a formar una pequeña compañía mexicana, consiguió permisos de rodaje y se encargó de tratar con los funcionarios de la censura que estaban muy inquietos por saber cómo iba a ser nuestra película. En aquel viaje conocí a Archibaldo Trueblood-Burns, mitad escocés y mitad mexicano, con el que trabé una buena amistad. Gracias a Archibaldo pudieron sumarse al proyecto el asistente de dirección Paul Helfer y Louis O'Keedy, quien dijo haber trabajado con Buñuel en su periodo mexicano. Louis podía transformar la mierda en oro. Una vez cubrió el interior de una caja de luces con papel plateado logrando la más bella araña que vi en mi vida. Así trabajábamos.

Una tarde, mientras las dos señoras descansaban en el hotel Luma de México, yo decidí hacerme miembro de la Cruz Verde, el equivalente mexicano a la Cruz Roja. Me presenté y me dieron un puesto de ayudante de ambulancia. Yo debía sentarme en el Hospital hasta tanto alguien llamara a la ambulancia. La espera era eterna, no para mis compañeros, tan encantados conmigo que me llamaban "el ángel", sobre todo porque mi presencia les generaba la sensación de que había menos accidentes. Estuve presente en varios auxilios rutinarios: una mujer golpeada, por ejemplo. Pero un día se produjo una catástrofe terrible en un estadio de fútbol, con muchos muertos e historias espantosas. Ahí abandoné, porque me di

cuenta de que no podía. Zapatero a tus zapatos. O también el refrán favorito de Marianne Hoppe: "El orgullo y la tontera son de la misma madera".

Yo me hice cargo de todo: el sonido, la cámara, el guión, la dirección y la producción. Por supuesto, filmé durante mis esperas en el hospital y los trayectos en ambulancia. Mis experiencias con la Cruz Verde fueron una excursión hacia el México real. Reuní imágenes y hechos, toda la información posible sobre la situación social y la injusticia en ese país tan dependiente de los Estados Unidos. En una de mis exploraciones con la Cruz Verde encontré a un joven sordomudo que vivía en una casilla de un barrio pobre. Lo incluí en la película como testigo mudo y como contraste con los extranjeros exaltados como yo. Durante el montaje, ya en Alemania, mezclé estas imágenes con música, poemas y aforismos, por ejemplo, citas de Hölderlin, Nietzsche o Hans Henny Jahnn.

Para resumir: filmé a las señoras caminando por los mercados de México. Al mismo tiempo, nuestro fotógrafo Rodolfo Alcaraz tomó imágenes muy bellas. Después partimos hacia Palenque y Uxmal, vimos cosas sorprendentes en la Fiesta de la Muerte. La delirante celebración del Día de Todos los Muertos, que en el fondo es un carnaval. El "ángel negro" es Magdalena, la falsa sacerdotisa maya con la larguísima peluca negra y el vestido negro que me había dado Hartmut Rathmeyer, de la boutique Daisy de Múnich.

Finalmente la película no me convenció del todo. Era muy divertida, pero no era lo que yo quería. Nunca la

incluí en las retrospectivas, quizás fue tonto de mi parte. Digamos que fue un fracaso divertido. No le falta humor, pero hoy me resulta ajena.

Sentido del mundo: viajes sudamericanos

Latinoamérica me provoca un especial “sentido del mundo” en el que desaparece mi sentimiento trágico de la vida. Solo por dar un ejemplo: en 1973 yo tenía un amigo cineasta en París que había nacido en Santo Domingo. Lo quería mucho y me mudé a su pequeño apartamento. Un día me dice que debe regresar a su país, en ese entonces gobernado por Trujillo, el dictador que se pintaba la cara de rosado para no verse tan negro.

Al despedirnos, Juan Luis y yo quedamos en vernos exactamente dos meses y medio después. Jamás se me habría ocurrido escribirle o llamarlo por teléfono, yo no hacía esas cosas, sobre todo cuando tenía mucho trabajo como en aquella época. Cuando llegó el momento, partí hacia la República Dominicana vía Estados Unidos, pero el avión de Lufthansa sufrió un desperfecto y tuve que esperar durante una noche en el aeropuerto de Miami. No tenía dinero, tuve que robar chocolates para no morir de hambre. Bebí agua corriente y me escapé todo el tiempo del alcance de los guardias de seguridad. No tenía cómo comunicarme con Juan Luis. Finalmente llegué a Santo Domingo y ahí estaba él, como si no hubiese pasado nada, esperándome. A eso me refiero cuando hablo de “sentido del mundo”.

En aquel primer viaje a México me sentí como en casa. Podía imaginarme vivir allí para siempre. Pasé con Wolf Wondratschek algunas semanas en Las Ánimas, Jalisco, en la costa del Pacífico. Escribimos un guión que lamentablemente quedó en la nada. Vivíamos en las condiciones más humildes, junto a una laguna, en casa de una familia muy pobre con catorce hijos, sin trabajo excepto por lo que se presentara en la playa. Mi relación con ellos era tan estrecha que la madre me habría adoptado. Cuando me fui se deshizo en lágrimas. Mi madre acababa de morir.

Tiempo después, en los años ochenta, soñé con quedarme a vivir en México. Esa vez me fue muy bien, había logrado hacer la dirección artística de *Salomé* de Richard Strauss, algo que me habían impedido antes en Augsburg.

Aquella tercera *Salomé*, después de la película y de la puesta en Bochum, tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes y se estrenaba allí por primera vez. Se interpretó en alemán. Por tercera vez volví a trabajar con la mezzosoprano Kristine Ciesinski, a quien yo admiraba mucho. Hizo de *Salomé*, el resto de los roles era interpretado por excelentes cantantes mexicanos. Estrella Ramírez, lejos de una ménade vociferante, era una mujer de unos treinta años, bella y con una voz excelentemente educada. Cantó el papel casi al modo del belcanto. También se destacaron el Herodes, Ignacio Clapés, un tenor mozartiano y el jovencísimo Juan Bautista, Armando Mora. Y qué decir

de la gigantesca orquesta, teníamos la formación mayor, ciento diez o ciento veinte músicos. El sonido emergía de todos los rincones, de los palcos, del foso, y tenía cierto aire a música de mariachis. Fue un sueño.

El concepto escenográfico era diferente del de Bochum. La idea era que pareciera una campana de cristal en medio del desierto, como una nave espacial que acababa de aterrizar o una quesera acampanada estilo art decó, gigantesca y abierta en el frente. En el desierto debían aparecer beduinos, campesinos con camellos y niños que llevaban una vida normal, es decir, se los veía arrojando piedras contra el cristal o meándole encima. Eran espectadores involuntarios de la frustrada emancipación de Salomé. Si se quiere, una niña presa del horror, de la pesadilla y del éxtasis amoroso.

Esta Salomé le costó al Palacio de Bellas Artes setenta y cinco millones de pesos, suma que hoy equivale a unos ciento cincuenta mil euros. Fue la producción operística mexicana más cara de ese año, aunque yo solo exigí un cuarto de los honorarios que cobraba habitualmente. Los preparativos duraron un año. Querían que yo hiciera *Salomé* por la película que había rodado en Baalbek. Dos meses antes de comenzar a trabajar, llegué a México y tuve que adecuar la idea de la puesta a la burocracia local. La arena encargada no llegó, de los camellos que habíamos pedido ni noticias; y así transformamos la idea original y la llevamos al terreno de lo irreal. Se descolgaron los telones del palacio, del escenario mismo

y el lugar, abierto en todos sus frentes, se volvió el palacio de cristal de Herodes.

Kristine Ciesinski, Salomé, dejó a todos con la boca abierta. A diferencia de los cantantes mexicanos era alta y delgada, toda una diva que llamaba la atención no solo por su voz maravillosa y su fuerza expresiva sino también por su porte. Hicimos que la danza de los velos fuera más bien gimnástica, deportiva. Kristine llegó hasta a hacer un *spagat*. A los periodistas les conté de mis primeras experiencias con la ópera, por ejemplo de la *Carmen* que había visto en Bielefeld con un tenor de apenas un metro y medio de estatura junto a una Carmen norteamericana que le le llevaba dos cabezas. La belleza como equívoco. Esa idea me gustó.

Toda mi vida me sentí ligado a Latinoamérica, tanto por las cosas buenas que me pasaron como por las experiencias terribles. En Manaos me ocupé de las escenas operísticas del *Fitzcarraldo* de Herzog, mi antiguo conocido de los tiempos de Múnich. En Buenos Aires enseñé, hice puestas teatrales y rodé un film. Allí a conocí a mi amor, Marcelo Uriona, y a mi gran amiga Marie-Louise Alemann. Allí experimenté en carne propia lo que es estar a merced de una dictadura: en septiembre de 1983, casi un mes antes de las primeras elecciones democráticas después de años, me obligaron a abandonar el país en veinticuatro horas. ¿El motivo? Los integrantes de un taller que yo dirigía, organizado por el Instituto Goethe, habían ido a investigar a las villas de emergencia y eso, al

parecer, estaba prohibido. Una de mis últimas películas, *Noche de perros*, una parábola sobre el terror, se basa en una novela del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti.

En ámbitos latinos y latinoamericanos es donde se despliega mi sentido del mundo, Además de inglés, aprendí francés e italiano; también español y portugués. Hoy hablo todas esas lenguas con naturalidad. En esos países me siento mejor que en Alemania porque la vida no es tan grave. No es que quiera glorificar las diferentes realidades. Sucede que en Europa, al menos en Alemania, la violencia se interioriza; en México y en otras partes de Sudamérica es exterior, evidente, palpable. No tengo dudas de que lo que pasa en Alemania termina por ser mucho más destructivo.

Con todo, la dictadura militar argentina nos acosó. Fue la única vez que cedí al miedo, pues la vida se trata de eso: no tener miedo. En los setenta, la época de *El ángel negro*, para la mayoría de mis amigos yo era, pese a mi desenfado punk, la “muñequita” que hablaba de ópera; en México, yo era “el ángel” que protegía a la gente en la calle. Amaba a los muchachos callejeros, esos dioses de la calle, como decía Wolf Wondratschek con tono burlón. Yo andaba casi siempre en compañía de mis actrices con su dramatismo impactante y casi en todas partes querían adoptarme madres sustitutas. Un personaje tan llamativo despertaba curiosidad y odio al mismo tiempo. Con mi amor por la ópera, mi pelo largo estilo Jesús, los anillos, los collares y los broches, los pañuelos y los sombreros,

yo era “poco hombre”.* No era precisamente el prototipo del gran macho.

Si bien en la ciudad de México hoy se permite el matrimonio entre homosexuales, el D.F. tiene la tasa más alta de asesinatos de gays en toda Latinoamérica. La homofobia hace estragos. Es normal el odio a todo lo que no confirma los roles sexuales estereotipados y rígidos. Vulgarmente se piensa que la homosexualidad es contagiosa, que los hombres y las mujeres son seres antagónicos y no sencillamente diferentes, pero de igual rango.

Uno de los mejores libros que conozco sobre el tema, publicado en los setenta, refleja esa contradicción no superada entre humanidad y violencia. Maryse Holder, su autora, era una catedrática de literatura de Nueva York que al cumplir los treinta decide mudarse a México y vivir su vida. Su libro *Give sorrow words* (1979) reúne las cartas que ella le escribía a una amiga de Nueva York. En su búsqueda de mejores experiencias sexuales, de una pasión real, Maryse se expuso despiadadamente al costado brutal de los gigolós mexicanos. Al final, uno de esos hombres que siempre conocía en discotecas, la terminó asesinando. La película basada en el libro no es buena. No se muestra que Maryse Holder padecía de una parálisis facial, que cargaba con un estigma y estaba escindida entre la belleza y la fealdad.

* En castellano en el original. [N. de T.]

Con sus raíces latinas, sudamericanas y africanas, hoy sería Portugal el país donde preferiría vivir. Desde el *El rey de las rosas*, *Deux*, y *Noche de perros* sueño con el calor, la amabilidad y los cuerpos de sus habitantes. Y sobre todo añoro el Atlántico. Para cumplir este deseo debería filmar una película, o mejor dos: *Das Geschlecht: Wege in die Wirklichkeit* [El sexo: vía de acceso a la realidad] y *Das Geschlecht: Wege aus der Wirklichkeit* [El sexo: vía de escape de la realidad] sobre el problema de la no alcanzada emancipación de las mujeres y los homosexuales de Portugal. ¿Cómo se vincula esta llamativa inequidad con el pasado imperial y con la dictadura de Salazar? Me gustaría viajar a Portugal y hacer que las personas hablen de sí mismas ante la cámara, buscarlas en las calles, o en el trabajo. Es lo que hago cuando un país me interesa.

Aventuras

¿Cómo vivíamos? A medida que Magdalena se consolidaba en el teatro, era más frecuente que viajara sola a sus funciones o se quedara en Bochum. Teníamos un apartamento en Múnich, en la Kraepelinstrasse, que debía su nombre al célebre psiquiatra. Yo también me la pasaba de viaje, me hospedaba en casa de amigos, en hoteles, alojamientos provisorios o en la casa de mi madre. Usaba la dirección de Múnich como domicilio oficial, pero las personas cercanas mantenían contacto conmigo a través de mi madre en Dossenheim. A mediados de los setenta

Cheryl Carlesino y Marion Kroner se hicieron cargo, desde Múnich, de mi correspondencia, sobre todo la referida a la distribución de las películas. Necesitaba que alguien se ocupara del papeleo, la máquina de escribir no era para mí.

Hasta el día de hoy esbozo las ideas para películas, puestas o artículos en viejos sobres de carta, servilletas o en cualquier otro pedazo de papel. Al final se podría tirar todo porque nunca me atengo a lo escrito, más bien me apoyo en amigos y amigas, que toman nota, registran y están al tanto de lo que se me pasa por la cabeza. Admiro a los artistas que pueden trabajar de otra forma, como mi amiga Ulrike Ottinger, que compila en bellos libros todos sus trabajos preliminares, fotos, textos, materiales secundarios y bocetos. Yo no puedo hacerlo, de algún modo yo mismo soy el concepto.

Magdalena solía mandarme cartas que escribía durante sus largos viajes en tren. Cuando se ofendía por alguno de mis ataques de ira durante los ensayos, me lo recriminaba cautelosamente recién después de describir a los burgueses con los que compartía su vagón, los empleados del ferrocarril y los paisajes que se veían por la ventana. Eso le permitía encontrar la expresión correcta para sus sentimientos. Terminaba diciéndome que dejara de enloquecer a los demás. Así era mi amiga Magdalena en la vida cotidiana.

En su libro *Die weisse Reise* [El viaje blanco] Wolf Wondratschek reproduce una escena que muestra que

la forma teatral de vivir de Magdalena no era un invento mío. En un pasaje describe cómo él, durante unas vacaciones en Grecia, le quiso enseñar a nadar: “Ella estaba de acuerdo en hacer el intento pero nadie pudo convencerla de que no entrara en el líquido elemento con un vestido de verano y un bucólico sombrero de paja”. Wondratschek concluye que Magdalena no se quería mantener a flote sino que en realidad “pretendía investigar lo contrario: cómo hundirse sin parecer una emuladora de Ofelia”.

En los setenta emprendí muchas excursiones a Italia sin Magdalena. Con frecuencia viajaba a Roma con Daniel Schmid. Durante el día veíamos a los amigos, por la noche buscábamos aventuras en locales nocturnos y bailábamos vals...

Recuerdo que una vez, imitando a Anita Eckberg en *La dolce vita*, nos trepamos a la Fontana di Trevi con Daniel, un apuesto joven italiano y su novio. Fue para morirse de risa cuando después, como ranas recién salidas del agua, llegamos al Grand Hotel Via Veneto, al que nos había invitado un señor mayor. ¡Vaya aventura! Esa intensidad, esa búsqueda de vitalidad y belleza formaba parte de nuestra vida. Experimentar nos daba claridad. La creatividad surgía de ese anhelo de vida, de esa victoria sobre el miedo.

En 1975, mi vida de viajero volvió a llevarme a los Estados Unidos, esta vez al Goethe-Institut de San Francisco y a la Universidad de Berkeley. Este primer viaje se debió a una retrospectiva de mi obra. Durante un tiem-

po enseñé literatura francesa, teatro y cine en Berkeley. Me había invitado el jefe del departamento de lenguas romances. Las clases estaban planeadas de modo que yo hablara francés para alumnos avanzados. Pero los estudiantes no se interesaban por nada y a los diez minutos quedó claro que nadie había entendido nada salvo “bonjour”, de modo que continué la clase en inglés. Apenas ocho años después de la rebelión de 1967, en Berkeley eran todos niños ricos con padres que les pagaban las carreras. Con todo, había excepciones. Como por ejemplo un auténtico “nigger”, así se llamaban los negros entre sí, que conocí en la calle. Un tipo simpático, con un loco peinado *black power*. Al principio me asusté cuando me abordó: “Hey, Man”. No era estudiante y me preguntó si podía participar de mi seminario. Le dije que me encargaría de que así fuera. Generó alguna resistencia en los niños ricos blancos, pero él y otro estudiante eran los únicos que tenían buenas ideas y hacían preguntas inteligentes.

En 1977 Rosa von Praunheim y yo compartimos un puesto como profesores en el Arts Center de San Francisco. Yo vivía en la casa de mi amiga Mabel Sacharow que acababa de alojar a un hombre de piel oscura que recién salía de la cárcel por haber asesinado a su novia en un raptó de pasión. Por las noches, tenía que pasar por un pasillo oscuro donde él me esperaba como un cazador a su presa. Lo hacía para asustarme, supongo. Durante ese viaje nos sucedió algo muy tonto en la Ópera de San Fran-

cisco. Yo había quedado en encontrarme allí con Jean-Pierre Ponnelle que estaba ensayando una puesta de *Otelo*. En esa época, la gigantesca construcción de mármol se encontraba justo en un barrio que dividía a ricos de pobres. Bajé del taxi con Magdalena y subí las escaleras hasta la gran puerta de vidrio. Magdalena no dejaba de reclamarle el vuelto al taxista mientras yo le gritaba que viniera de inmediato. De reojo había visto venir desde la otra acera a un grupo de gente de color que indudablemente no tenía buenas intenciones. Salí corriendo; Magdalena insistía en recoger el dinero, pero de pronto salió disparada hacia mí porque había recibido un puntapié. Por suerte la puerta de vidrio estaba abierta y no se lastimó. Cara a cara nos encontramos de sopetón con Jean-Pierre Ponnelle, Plácido Domingo y Mirella Freni, tranquilos pero tensos. En cualquier momento podíamos recibir un golpe por parte de nuestros perseguidores. Alguien, ya no recuerdo quién, dijo: “¡On stage! ¡On stage!”. Todos salimos corriendo, el edificio era laberíntico y por eso no nos encontraron. Pero entraron en la ópera. Eran cinco o siete hombres quienes no abandonaron la Ópera sino después de un rato. Yo los comprendía, al fin y al cabo, esa ópera lujosa frente a un asentamiento popular, la lírica delante de la pobreza, era una provocación.

Una noche me encontraba con el gran pianista Christoph Eschenbach en un hotel de lujo. Me quedé a dormir allí sin regresar a Berkeley. Eschenbach cerró todas las ventanas y corrió las cortinas, no debía entrar ningún

rayo de sol. Yo estoy acostumbrado a dormir con luz tenue porque no me gusta perder la orientación. Fue extraño e inusual pasar una noche en la más completa oscuridad. Eschenbach necesitaba de la oscuridad para concentrarse, era intransigente. Al otro día fui a escuchar el *Concierto para piano número 5* de Beethoven, dirigido por Seiji Ozawa. Christoph y yo tuvimos antes una larga conversación porque iban a expulsar a la encargada de los timbales que, además de ser la mejor percusionista que jamás he escuchado en una orquesta sinfónica, era muy bella y la única persona de color. En el movimiento lento de ese concierto hay un diálogo entre piano y percusión en el que ella estuvo magistral. Entonces le dije a Christoph que jamás volvería a dirigirle la palabra si durante el aplauso no la invitaba a saludar en el proscenio. Había que hacerlo porque la iban a echar por meros prejuicios racistas. Y así fue, Christoph la invitó a adelantarse y saludar.

Durante un tiempo viví también en la casa de Viva, la diva de Warhol, que compartía con su amante, el realizador francés Michel Audér. Ella había actuado en *Lion's love*, de Agnès Varda, con quien también me reencontré en California. A casa de Viva me mudé con Samy, un joven taxi boy mexicano, muchacho encantador, querido, que me gustaba mucho, por más que no paraba de robarme.

Hubo algunos episodios desagradables con antiguos seguidores de Charles Manson que habían estado espíandome cuando me alojé en el abandonado hotel Chateau Marmont del Sunset Boulevard en Los Ángeles. Algunos

jóvenes y muchachas me revelaron que pensaban que yo era el nuevo guía y redentor. Todos estaban completamente drogados, me sentí tan incómodo que decidí regresar a San Francisco. Al principio me dejaron en paz, pero más tarde los volví a ver. Aparecían en el hotel y se quedaban esperándome. Siempre llevaban boinas vascas para esconder el tatuaje de su insignia, el hacha. Uno de ellos, un tipo rudo que sin dudas estaba bajo los efectos del polvo de ángel, un poderoso anestésico, quiso nadar conmigo en la piscina mugrienta. No pude más que aceptar su deseo y casi me ahogo porque no dejaba de estrangularme con sus músculos. Logré escapar exhalando todo el aire de mis pulmones para volverme más delgado. No es que haya querido matarme, el tipo estaba drogado, pero fue rarísimo. El origen de las persecuciones fue tal vez mi visita a Tex Watson, miembro de la Familia Manson y uno de los asesinos de Sharon Tate, en la cárcel de máxima seguridad de San Luis Obispo. Tex se llamaba así porque era oriundo de Texas y hacia allí había huido después de los asesinatos. Lo visité por un interés sincero. Cuarenta años después sigue en prisión; es un personaje fascinante. Watson se casó y con su esposa concibió cuatro hijos durante las visitas. En una carta me escribió: "Come back to Jesus, Werner". Lo decía en serio, estaba totalmente entregado a Dios y se calificaba a sí mismo de Cristo resucitado.

En esos años californianos fui con Daniel Schmid a muchos eventos curiosos. Una vez encontramos en

un hotel a Ava Gardner que le decía al camarero: "My breakfast, please!". Él transmitió la orden: "Miss Gardner wants her breakfast". Minutos después le trajeron una botella de *scotch*. Muy coherente. No le hacía daño a nadie, seguía su propio camino.

Daniel y yo soñábamos con rodar un film con Ava Gardner o Rita Hayworth. Con Rita Hayworth tuve una reunión en el casino de Cannes, pero lamentablemente no pude juntar fondos para el proyecto. Una vez fuimos a un concierto de Marlene Dietrich en el Beverly Hills Pavillion de Los Ángeles. Daniel era fan de Marlene. A mí lo que más me impresionaba de ella era su voracidad. Cuando preparaba espárragos le agregaba una montaña de manteca a cada porción, igualmente no engordaba. También conocí a su familia y un tiempo después me invitó a inaugurar una exposición sobre ella en Roma para la que pedí tanto dinero que el asunto quedó en la nada. Miss Dietrich se presentó al concierto de Los Ángeles con algunas copas de más, y entonó con voz indudablemente ebria: "Frag nicht warum ich gehe, frag nicht, warum was immer auch geschehe, na na na" [No preguntes por qué me voy, no preguntes, no importa lo que suceda]. Mientras cantaba dio un traspié y se cayó en el foso de la orquesta. Se oyó un crack. Es que la señora estaba enyesada debajo del vestido. El público se asustó. Daniel, el amante de las divas, no tenía consuelo mientras yo me partía de risa y la voz de la Dietrich se elevaba desde el foso. La caída, al parecer, la había vuelto sobria de

modo que expresó con una frialdad inimitable: "Miss Dietrich won't leave the orchestra pit, before the audience has left".

Flocons d'or

Para financiar mis estadías en México y California necesitaba el dinero que recibía de invitaciones a retrospectivas o dictar seminarios en alguna universidad. En Alemania podía ganar dinero con puestas teatrales y vivir de los adelantos de alguna producción. Hasta entonces ninguna de mis películas había dado ganancias. *La muerte de María Malibrán* se realizó aproximadamente con setenta y cinco mil marcos; de eso vivimos el grupo y yo durante meses. No fue diferente con *Willow Springs* y *El ángel negro*.

Con gusto me habría mudado a mi país de ensueño, México, donde, por otro lado, valoraban mis películas más que en Alemania. Pero la realidad era que debía ganar dinero en Europa con diversos trabajos y proyectos. Entonces tomé impulso para mi última película súper *underground*, *Flocons d'or*, que surgió así: con *Willow Springs* había ganado el premio principal del festival vanguardista de Toulon, no era mucho dinero, hoy serían unos tres mil euros. Allí me crucé con Chantal Ackerman que estaba presentando *Je, tu, il, elle* y me preguntó: "¿Cómo es posible que tú ganes el premio?". A lo que respondí: "Porque no te lo darán a ti". Desde entonces somos amigos y yo la llamo, burlándome cariñosamente, señora Kakarman.

Con ese dinero comencé a rodar una película sin planificación alguna. Estaba acostumbrado a trabajar en medio del caos financiero y esto no cambió aun cuando contara con la ayuda del Institut de l'Audiovisuel (I.N.A)

de París, la productora Les Films du Losange y el canal ZDF para la producción de *Flocons d'or*.

Integraban el reparto Andréa Ferréol, que se había hecho famosa por *La gran comilona* de Marco Ferreri y que, según el periódico *Bild*, era mi prometida; Magdalena, por supuesto, e Irene, una bella prostituta de Zúrich, sobre la que mi amiga Roswitha Hecke publicó el legendario libro de fotos *Liebesleben*. También participaron Udo Kier, Ellen Umlauf, Christine Kaufmann, Ingrid Caven, Isolde Barth, Ila von Hasperg y Rainer Will. Y no olvidemos a Bulle Ogier, mi amiga de París, que tanto me había gustado en *El discreto encanto de la burguesía* de Luis Buñuel y en *Céline y Julie van en barco* de Jacques Rivette. Todos trabajaron gratis. Andrea y Bulle se pagaron hasta sus gastos de traslado.

La película sería la última parte de una trilogía que había comenzado con *La muerte de María Malibrán* y *Willow Springs* y combinaba episodios de la tragedia y la comedia humanas. El trabajo desorganizado en *Flocons d'or* me dio la idea de narrar cuatro historias independientes y enmarcar el amplio tema de la muerte con un prólogo y un epílogo. Así podía verse a Christine Kaufmann, Udo Kier y Magdalena gesticulando y jugando con palitos chinos y un castillo de naipes. Acompañando esa imagen se oía un antiguo registro del terceto de las cartas de *Carmen*, "Toujours la mort", un disco de la extraordinaria mezzosoprano Conchita Supervía, que yo había encontrado en México.

Para espanto de los programadores del ZDF, *Flocons d'or* duraba dos horas y cincuenta minutos, pero aun así se emitió sin cortes. Fue la despedida de mi existencia anterior como realizador antes de emprender algo completamente nuevo y escribir *Reino de Nápoles*. Mi intención con *Flocons d'or* era abrir los sentidos para la tragedia a través del kitsch sin temor a lo trivial. En mi bosquejo escribí: "*Willow Spring* ya no permitía el amor, *Flocons d'or* lo hace resucitar". El primer episodio titulado "En Cuba" era mi respuesta al gran melodrama cinematográfico al estilo de Ava Gardner y Rita Hayworth. Cinco personajes y sus intrigas amorosas durante los años cuarenta en Cuba, el escenario de una fantasía de Caterina Valente. Magdalena era la esposa francesa de un terrateniente adicto a la heroína. El segundo episodio, "Un drame du rail", lo filmamos como drama naturalista en la estación de trenes de carga de Bochum. Se trataba de una mujer cuya madre quiere impedirle amar a un trabajador inmigrante. Al final, por desesperación, la hija se arroja a las vías del tren. El tercer episodio que surgió en Avignon anticipó mi fascinación por la locura, que luego aparecería, en *El día de los idiotas*. Andréa Ferréol, vestida con un *negligé* negro de burdel, que ella cree su vestido de bodas, sufre por la pérdida de su amado. Se mueve como un espectro de aquí para allá en su finca ocupándose de cuatro perros. Se le aparecen la enigmática Bulle Ogier, una figura oracular, y Magdalena, la mensajera de la muerte que persigue a "víctimas con vida para saciar su alma hambrienta". Rodé

esta fantasmagoría de verano en material blanco y negro sobreexposto. El efecto fue que las siluetas, los rostros y los espacios adquirieron una curiosa transparencia.

La loca de los perros encarnada por Andréa estaba inspirada en *Los cantos de Maldoror* o quizás en una compañera del Schauspielhaus de Bochum, Tana Schanzara, que compartía su casita con cuarenta perros y a veces dormía en el sofá para no sacar a los animales de la cama.

En el bosquejo que los gerentes de programación aceptaron divertidos y expectantes, describí así el destino de Andréa: "De las cuatro partes de la película solo una tiene un irónico resplandor de esperanza: la historia de la bella y retardada loca de los perros que no se deja amedrentar por la supuesta mensajera de la muerte sino que, ahogada, resurge de las barrosas corrientes de un arroyo suburbano en lugar de obedecer una orden mística. Avanza hacia horizontes desconocidos y nuevos". La segura Andréa lo interpretó exactamente así. Hay que tener talento para emerger con la cabeza alta de un arroyuelo después de un bucólico suicidio frustrado. El cuarto episodio, "Réalité - Vérité", era una parodia del cine folclórico alemán, de películas como *Pionere in Ingolstadt* [Pioneros de Ingolstadt] y *Jagdscenen aus Niederbayern* [Escenas de caza de la Baja Baviera]. Udo Kier encarnaba a "Franzl" vestido de chaqueta militar, un abusador, un ingenuo asesino fugitivo, perseguido por el ángel negro de la muerte, Magdalena, hasta que todo termina muy mal.

Otra vez fui guionista, director y camarógrafo. Mis dos estrellas francesas debieron prepararse para ensayos y tomas a cualquier hora del día. Yo les mostraba previamente lo que quería de ellos pues, como siempre, desarrollaba mi concepto directamente en los escenarios. Todos ayudaban a preparar la escenografía y el vestuario. También hacíamos juntos una parte de la música. Andréa tocó la armónica, Magdalena cantó el himno cubano, Peter van Hornbeck y yo hicimos sonar cajitas de música y campanas. Gracias a *Flocons d'or* descubrí la música de Mozart para armónica de cristal, a la que volví a recurrir en 2009 para el proyecto *Antígona/Elektra* en la Volksbühne de Berlín.

Podría haber seguido en la misma dirección. Pero en 1976, cuando la película estuvo lista, supe que debía comenzar algo nuevo. Ya no era capaz de ir más lejos en mi forma de cine *underground*.

El público de *La muerte de María Malibrán* era intelectual, espectadores abiertos, atentos, sobre todo en Francia y en México. Pero ese público no era suficiente; el cine es demasiado costoso. Por *Flocons d'or* me pasé un año pagando deudas a un laboratorio. Tuve a mi disposición alrededor de ciento diez mil euros pero la película costó un tercio más. No se le pagó a ningún actor, no se le pagó a nadie. Era difícil trabajar con amigos que me ayudaban en tantas cosas. Me pareció injusto y no quise seguir haciéndolo.

En Estados Unidos había probado cocaína y le había tomado el gusto. Era la única droga fuerte que me

interesaba. Si tomaba buena cocaína entraba en éxtasis. En la época en la que se conseguía de buena calidad, el director del Liceo Inglés de París llegó a repartirla en un acto escolar. No perjudicó a nadie contándolo treinta años después. Era un hombre muy refinado, muy culto. Inhalar cocaína era algo aceptado, no le movía un pelo a nadie, ni siquiera a los padres ingleses que se paseaban orgullosos por el liceo de niñas con sus hijos ingleses. Era una diversión hecha a mi medida.

Un día dejé la cocaína. Me harté. Pero mientras trabajaba en *Flocons d'or* experimenté su lado oscuro. Durante la edición tomaba por las noches; a la mañana siguiente me costaba mucho reencontrarme con el ritmo del montaje porque las escalas se modificaban. Cuando se toma cocaína por mucho tiempo, el efecto deja de ser eufórico. Uno se acostumbra a que los planos y los tiempos se disloquen. A veces tenía la sensación de que algo caminaba por mi piel. Entonces dije "¡Basta!". Estuve dos días en cama tomando té de menta con limón y hielo. Y asunto terminado.

Para comprender hay que partir

Cuando *Flocons d'or* estuvo lista y se emitió en la televisión alemana en mayo de 1976, lo que yo más deseaba era viajar a México para poder reflexionar con calma sobre cómo seguir. En Múnich me encontré con Ingrid Caven y Daniel Schmid. Teníamos que preparar la primera presentación de Ingrid como cantante de *chansons*. En-

tonces mi hermano y yo nos enteramos de que nuestra madre estaba muy enferma y moriría pronto. La llevamos del hospital a la casita de Dossenheim. Era todo lo que pudimos hacer por ella.

Durante ese verano mi madre se había sentido mal muchas veces. Los médicos creyeron que se trataba de un problema de circulación y solo cuando ya era demasiado tarde la enviaron a consultar a un especialista que diagnosticó un cáncer de hígado irreversible. Era una mujer de voluntad firme, odiaba estar enferma y no le gustaban los hospitales. Por eso fue que mi hermano y yo la cuidamos en casa, en una situación de aterradora impotencia.

Durante aquellas cuatro semanas de agonía me reencontré con mi hermano. Hans-Jürgen nunca había podido liberarse del abrazo amoroso del hogar paterno y a pesar de sus estudios de física, siempre había permanecido en casa. Habíamos tenido discusiones furiosas, que yo iniciaba queriendo arrancarlo de la inercia en la que lo veía. Él le echaba la culpa a mi madre y eso me sacaba de quicio. Está bien, le decía, no es frecuente que una madre insista en seguir bañando a su hijo cuando ya es un adulto, pero nosotros éramos excéntricos, especiales, dotados de humor. Por eso yo nunca tuve problemas en hacer bromas con escenas similares delante de todo el mundo, inclusive delante de los periodistas. Como dije, siempre rechacé la psicología.

Mi hermano tenía más problemas conmigo que yo con él. Al fin y al cabo, yo había salido del nido y había

encontrado mi propio camino. Volvimos a hablar mientras nuestra madre agonizaba. Hans-Jürgen se estaba dedicando al esoterismo, había escrito un libro sobre astrofísica y astrología. Cuando me lo contó entendí por primera qué lo motivaba. Por cierto, el libro nunca se publicó y al parecer el manuscrito se perdió. Mi hermano vivía en Dossenheim con mi madre, nuestros padres se habían separado, pero un divorcio formal era impensable en un matrimonio de su generación. Mi padre se mudó a Múnich y mi hermano lo siguió después de la muerte de mamá. Durante muchos años usé su dirección postal para que me ubicaran. En Geretsried, en las afueras de Múnich, mi padre volvió a levantar una casita y una pequeña fábrica de frenos mecánicos. Hoy la dirige mi prima.

Cuando murió mi madre algo se perdió de modo irrevocable. Durante mucho tiempo me resultó imposible desembarazarme de la tristeza. Con ella perdí el hogar que era mi único refugio... Hasta ese momento yo había proclamado que la muerte era un éxtasis, la fusión con aquellos que me acompañarían hasta último momento. En mis películas la representé como algo grandioso; y cuando murió Maria Callas escribí en el obituario que con su voz ella podía detener el tiempo y, por un instante de belleza abolir la certeza de la muerte. Como si hubiera intuitido lo que vendría, *Flocons d'or* era una agudización sarcástica de poses teatrales y anhelos de muerte, una especie de punto final. Pero cuando me tocó estar junto a mi madre durante su última agonía me di cuenta de que

la muerte es un asunto enteramente solitario. Mi madre estaba bajo los efectos de la morfina en la planta superior de nuestra casa, cayó en coma y no percibió nada más. Durante unos instantes su cuerpo se defendió de manera mecánica contra la disolución completa de la vitalidad. Fue devastador, muy triste. Por mucho tiempo no pude hablar de eso.

Magdalena tuvo una muerte no menos difícil. También mi padre y mi hermano, mi pareja Marcelo, mis queridos Arpad y Jens y muchos otros amigos y amigas. Sé que algunas personas cercanas sintieron que las abandoné cuando estuvieron enfermas. Sea como fuere, después de la muerte de mi madre no pude involucrarme de nuevo en el cuidado de nadie. A Magdalena, que me era tan entrañable, la cuidaron sus amigas. También cuando murieron otros seres queridos me mantuve apartado. Cuando Marcelo estaba en el hospital de Düsseldorf, yo estaba poniendo una obra de teatro en Colonia. A mis viajes entre las dos ciudades, los llamaba irónicamente Interurbano HIV, pero pasaban semanas enteras sin que yo tuviera tiempo para visitarlo... A lo largo de mi vida estuve dotado de suficientes casos de muerte y suicidio. Tuve que vivir con eso. Me ayudaron la fe y el pensamiento positivo, dos elementos inseparables de mi personalidad.

De mi madre heredé la pasión por las aguamarinas, desde entonces llevo anillos de aguamarina en cada dedo y colgantes al cuello, porque ese recuerdo es más importante para mí que cualquier otro ritual fúnebre.

Arielle Dombasle, la exaltada actriz y cantante que actuó en *Deux*, me regaló la última pieza que añadí a la colección. Después de la muerte de mi madre presenté *Flocons d'or* en el Festival de Locarno. Allí me encontré con Detlev Sierck, en Hollywood conocido como Douglas Sirk, famoso por sus melodramas. Pasé una noche maravillosa con él hablando de la vejez y la muerte y él notó lo triste que yo estaba. Douglas Sirk, oriundo de Lübeck, que había llegado a Hollywood huyendo de los nazis, a sus ochenta años era un hombre refinado, un verdadero caballero. Yo admiraba su manera opulenta de interpretar y el refinamiento con el que manejaba las emociones en sus películas. De joven, *Imitación de la vida* me espantaba, me parecía kitsch, solo más tarde me causó cierto placer en otro plano. Sirk me interesaba más como un gran humanista que había elegido su propio camino yéndose de Alemania. Esa noche pasamos largo rato juntos y me consoló por la muerte de mi madre.

En otoño de ese año conocí a Alberte Barsacq, que sería por muchos años mi directora de arte. Udo Kier, que había trabajado en *Flocons d'or*, me invitó a París. Estaba trabajando en *Spermula*, una película horrible de Charles Matton. En una cena con todo el equipo conocí a Alberte.

Al año siguiente casi me convierto en padre adoptivo de Balthazar Clémenti. Balthazar era el hijo de Pierre y Margareth Clémenti, entonces tenía ocho años. Su padre era muy apuesto, un conocido actor de Pasolini,

Buñuel, Rivette, Visconti y Philippe Garrel. Pero la droga pudo con él.

A Balthazar lo habían suspendido en la escuela. Su mamá, actriz en *Medea* de Pasolini, en *Casanova* de Fellini y también en mi *Reino de Nápoles*, vivía con otro hombre con el que había tenido un hijo. Balthazar estaba celoso. Cuando lo vi en Roma, me dijo: "Llévame contigo". Me sorprendí cuando la madre de inmediato dio su acuerdo y me entregó una carta en la que me autorizaba a viajar con el chico. Así Balthazar recorrió Europa junto a mí.

Al principio fue difícil porque él solo hablaba francés. Lo llevé a Dossenheim, donde mi padre desempolvó su francés escolar y jugó con él en el jardín al bádminton y al metegol. Me habría gustado adoptarlo. De joven uno tiene fuerzas. Pero no estaba seguro. No hacía tanto que yo había dejado embarazada a una amiga. Aunque soy gay, las mujeres siempre querían llevarme a la cama. Aunque me incomodaba un poco, igual la pasaba bien. Respecto al niño que mi amiga esperaba, dije de modo concluyente que no. Hoy actuaría de manera diferente, sobre todo cuando asisto a las complicaciones que se hacen los jóvenes en el momento de decidir si quieren hijos o no.

En 1977 me alojé con Balthazar en el conocido Grand Hotel de Locarno, donde estaban todos los invitados al festival. El niño se negaba rotundamente a bañarse. Por las noches le quitaba furtivamente sus medias y su ropa

interior y las lavaba sin que se diera cuenta. Había dos maricas ingleses del círculo de Derek Jarman que estaba exhibiendo su película *Sebastiane* en latín. Para ellos, el marica era yo, un putito, un pederasta. Da igual. En el hotel me miraban raro, yo era una persona no grata. Cuando me di cuenta, le dije a Balthazar que se inventara algo. Él se hizo el bueno, jugó con ellos en la piscina hasta que lo invitaron a descansar en su habitación. Subió con ellos, tomó la espuma de afeitar y la vació en bolsos y zapatos. Bajó y me dijo: "Les dimos una lección". Lamentablemente después de las vacaciones de verano los padres de Balthazar decidieron enviarlo a otra escuela, lo perdí de vista y no sé qué fue de él. Cuando cumplí cuarenta, me invadió otra vez el deseo de tener un hijo varón, pero la joven actriz que me había imaginado que podía ser la madre se enamoró de otro.

La locura, esa llave maestra de todos los corazones

El teatro está cerca de la vida, el cine de la vanidad. Realmente es algo maravilloso hacer una película y poder exhibirla una y otra vez; así de orgullosos son todos los artistas. El teatro es lo efímero, el cine lo manifiesto, lo que uno puede llevar consigo, por así decirlo. Sin embargo, no son incompatibles.

Cuando Peter Zadek, Jean-Pierre Ponnelle e Ivan Nagel me propusieron ingresar al mundo del teatro, me resistí. Tanta burocracia me parecía siniestra. Recién al hacer *Salomé* en Bochum entendí cómo era sentirse bien

dentro de la maquinaria teatral. Éramos una familia teatral y como en toda familia, era imposible encontrar la salida. Así fue que a partir de 1972 hice, uno tras otro, casi ochenta proyectos teatrales. Si se tiene en cuenta de que cada producción llevaba entre dos y cuatro meses, puede calcularse cuánto tiempo de mi vida pasé en el teatro. Ingrid Caven acuñó una ingeniosa expresión para referirse a nuestro permanente fluctuar entre ensayos y representaciones: días de penumbra, noches de éxtasis.

Yo tengo un concepto equivocado de trabajo. El trabajo es mi vida. Expresarme constituye para mí un esfuerzo titánico pero también una necesidad profunda. En el plano psíquico el trabajo no me fatiga; me da mucho placer. En el físico, por el contrario, me agota. Pero esa es mi forma de vivir. Creo que cualquiera que no mienta percibe su vida como realizada cuando puede trabajar con la misma creatividad con la que ama. No veo dónde termina una cosa y empieza la otra. Yo siempre viví con gente que estaba relacionada con el teatro y el cine. Siempre seduje a cantantes y actores, a personas cercanas a mi profesión que tenían una personalidad distinta de la mía. Por otro lado, no habría tenido tiempo de buscar en otra parte.

Ocupado como estaba con el teatro, no tenía tiempo de dedicarme sin interrupción al cine. Pero no me arrepiento, en el teatro siempre aparecía gente nueva, actores, colaboradores, amigos y amigas. Por eso, no eché de menos el cine por mucho tiempo. El teatro absorbe mucha energía y yo dejaba todo ahí, era la mejor forma

de concretar mi idea de que no existe diferencia entre el arte y la vida. Por otro lado, el hecho de interiorizarme en los complejos conflictos del teatro me ayudó para hacer cine. La película de Fassbinder *Solo quiero que me quieran* muestra que el intento de expresarse es siempre el intento de ser amado. En el cine y en el teatro, siendo un *primus inter pares*, yo soy el que más ansias tiene de ser amado y, a la vez, el que más imposible vuelve el amor. Esto vale para mí y, en última instancia, para cualquiera que esté a cargo de la dirección. En un grupo cocreativo, como lo llamo yo, surgen tantos aportes que nunca sé de qué colaborador proviene una idea, ya sea formal, plástica o teatral. Es una creación conjunta pero guiada por un mandamás: el director con ansias de ser amado.

No se puede hacer arte en forma colectiva. Lo colectivo es algo diferente del grupo, tampoco se corresponde con la relación profunda que tenía, por ejemplo, con Magdalena. No sabría cómo poner en marcha una creación colectiva, ni siquiera socialistas como Brecht lo consiguieron. Él hacía que sus mujeres, a las que, hay que admitirlo, explotaba un poco, se encargaran de todos los preparativos. Tal vez sea inevitable, quién sabe, mis amigas también me reprocharon haberme aprovechado de ellas. ¿Cómo funciona lo colectivo con otros directores? No puedo imaginarlo. Mientras más singular se es, mejor se trabaja con otras personas. En el Bochum de Peter Zadek había tanto dinero que cada uno podía traer a quien quisiera. Fassbinder, Jiří Menzel, Augusto Fernán-

des, directores de diversas nacionalidades convocaron a actores, escenógrafos y músicos. ¡Fue una idea muy inteligente! La variedad en un mismo lugar, sin ideología de grupo. Una vez actué en *Atlantis* de Augusto Fernández; otra, Magdalena hizo de una de las hijas en *El rey Lear*, dirigida por Zadek.

En Bochum, Magdalena pudo desplegarse. Zadek aprovechó con astucia su talento y su inteligencia y no se preocupó por la estúpida crítica de quienes la tildaban de diletante. Y no se equivocó: ella estuvo increíble en su papel de sombra de Hamlet y bailó como Valeska Gert en *El profesor Unrat*, ambas puestas por Zadek. Trabajar en el teatro la ayudó a tener más libertad, conoció a otros directores con los que luego colaboró. Pudo emanciparse de mí y nuestra convivencia ganó en amistad.

Zadek había instalado un bar en el sótano. En sus memorias habla de la banda que paraba ahí y se burla de mi grupo, “personas bellas, delgadas, altas que marchan lentamente como una secta”. Es lógico, los pantalones de cuero negro me hacían ver delgado y sombrío a la vez. Nos diferenciábamos de los demás. Poco ayudaban las veladas de café y torta en casa de Traute Eichorn, la apuntadora, que nos trataba como una madre. Zadek nos quería, eso se notaba a pesar de sus burlas. Aunque la verdad es que tenía pocos motivos para quererme, de hecho estaba muy ofendido porque yo había iniciado un affaire con Roswitha Hecke, su pareja. Ellos se separaron y Roswitha después fue la novia y compañera de mi ami-

go Wondratschek, que escribió un fantástico prólogo a su libro de fotos *Liebesleben*.

A propósito de directores artísticos vanidosos y *voyeurs*: Claus Peymann me recibía siempre diciendo "Oh, ha llegado su majestad". No lo decía con malicia ni cinismo. Cuando estaba preparando el estreno de *Adam Schaff hat Angst* [Adam Schaff tiene miedo], de Georg Kreisler en el Berliner Ensemble, el trabajo se volvió espantosamente difícil porque me enredé en una vana contienda amorosa con Tim Fischer, el protagonista. En determinado momento simplemente desaparecí y Peymann estuvo tratando de ubicarme hasta las tres de la madrugada. Cuando por fin me ubicó y hablamos, me ofreció venir de inmediato si necesitaba ayuda. Yo le contesté: "Señor Peymann, no se moleste en ayudarme, mañana estaré mejor". Casi sin darse cuenta, Peymann demostró lealtad, o quizá le resultó cautivante tal arrebatado amoroso por parte de un homosexual. Lo único que le reprocho es la baja calidad de su programación. El Berliner Ensemble es el más famoso de los teatros alemanes y su programación no está a la altura de su fama.

En la carrera teatral me incliné con frecuencia por obras clásicas con protagonistas femeninas. En Bochum puse *Salomé*, *Lucrecia Borgia*, *La señorita Julia*, *Catalina de Heilbronn*. Si sumamos *Emilia Galotti*, mi primera puesta en el teatro de Hamburgo en 1972, y *Miss Sara Sampson*, en el teatro nacional de Kassel, en 1977, ambas de mi adorado Lessing, se ve claramente mi afición

por los dramas femeninos. A mí me gustaba llevar a escenas cosas grandiosas: fui yo quien eligió *Catalina de Heilbronn* y también *Lohengrin*, mi primera ópera, que puse en el teatro nacional de Kassel, en 1979.

Lohengrin, por su parte, también puede considerarse un análisis de los diferentes condicionamientos de personalidad y carácter de las mujeres y los hombres. Por ejemplo, cuando Elsa no soporta guardar el secreto del otro. En el trabajo cinematográfico y teatral, el modelo de vida evidentemente era, para mí, la mujer. Esto se amplió con *Werther* de Massenet, *Calígula* de Albert Camus, *Otelo* y *El rey Lear* de Shakespeare, *Los soldados* de Jakob Michael Reinhold Lenz, *Don Carlos* de Friedrich Schiller y Giuseppe Verdi.

¿Por qué llevé a escena a tantas mujeres? Lo único que puedo decir es que en su rol social y como superficie de proyección de mis fantasías, las mujeres me resultaban más interesantes que los hombres. De ahí que me esforzara por papeles buenos e interesantes para Magdalena, Ingrid, Tamara Kafka, Elisabeth Krejcir, Traute Hoess y las tantas otras actrices de mi familia.

Durante un tiempo viví en casa de Tamara Kafka en Bochum, que actuó en *La señorita Julia*, *Lucrecia Borgia* y *Catalina de Heilbronn* y también en mi película *El día de los idiotas* y otros proyectos. Más tarde se convirtió en dramaturga, autora y directora. La versión de *La señorita Julia* que estrenamos en 1977 fue invitada por el sha Reza Palhevi a Persépolis, la ciudad de los palacios. Dije que no

por motivos ideológicos. Hoy aceptaría, con la condición de que la puesta no sufriera ninguna modificación.

En Bochum nos proponíamos arremeter contra la división falaz entre arte serio y entretenimiento, queríamos atacar ese discurso falso y afectado. En mis puestas de Lessing y de Kleist quise desenmascarar la falta de humor de los alemanes. Convertimos la obra de Kleist en un misterio bíblico kitsch y romántico. La convertimos en una parodia justamente para que se notaran sus carencias. Ahí descubrí que la pieza era mucho más delirante que sus puestas tradicionales. ¡La incondicionalidad con que Catalina va siempre detrás de su hombre! ¡Qué fortaleza interior a pesar de que él la atormenta con sadismo! Yo estoy convencido de que la obra encubre el propio miedo de Kleist a tamaña fortaleza femenina.

Con Hans Peter Schubert diseñé una escenografía sencilla, hecha de varas de metal colgantes con las que pudimos representar fantásticamente el paisaje y los muros del castillo azotados por la tormenta. Magdalena interpretó una Kunigunde von Thurneck tal como Kleist la había retratado, una marioneta, calva, desnuda, con una túnica de *chiffon* que aludía a la ninfa. En nuestra puesta Kunnigunde no era una ondina, sino más bien una figura grotesca. Elisabeth Krejcir mostró una Catalina víctima del caballero Setter von Strahl: no podíamos hacer pasar por amor el hecho de que se dejara atormentar. Tomamos como lema lo que dice el padre de Catalina en su lamento: "La locura, esa llave maestra de todos los cora-

zones". Y en el sarcástico texto que escribí para el programa, les deseé a los caballeros pagados de sí mismos que "todos, por engreídos, tercos y machistas, tengan una muerte horrible dentro de sus infantiles trajes de chapa".

Maria Schell

Yo me sentía muy orgulloso cada vez que la *Bildzeitung*, diario amarillista y sensacionalista, hablaba de mí. Pero la forma en la que en Alemania se trató a Maria Schell fue una iniquidad, un fenómeno típicamente alemán. Los periodistas franceses siempre me preguntan por qué en Alemania se maltrata tanto a los artistas. Romi Schneider supo saltar a tiempo; Maria Schell, no. Me refiero a saltar a Hollywood. Maria podría haberse quedado en Hollywood, al fin y al cabo rodó tres películas ahí.

Yo la conocía muy bien. Teníamos una amistad estrecha, afectuosa y bella. Maria era una persona estupenda, inteligente, sensible, leal, solidaria. Pero en Alemania las nuevas generaciones la odiaban por considerarla cursi y melosa. Mientras yo ensayaba con Ingrid Caven *La señorita Julia* en Bochum, ella actuaba en *La Torre de Babel* puesta por su autor, Fernando Arrabal, ese pequeño maestro del absurdo. La vez que él metió el pene en la taza de café de Maria, ella se quedó atónita, pero al final se terminó riendo.

En Bochum le pregunté si había visto el film *Noches blancas*. Me contestó que no, que nunca había visto esa película de Luchino Visconti en la que ella había partici-

pado. No volvimos a hablar del tema, pero yo organicé en secreto una función en el teatro Kammerspiele de Múnich para que ella pudiera ver lo maravillosa que había estado. Para que viniera, le dije que se exhibiría una película mía, la senté en una butaca y la obligué a verse. "Tan mala no soy", me dijo después de la proyección. Yo sabía que le faltaba confianza en su talento, que era inmenso.

Los buenos directores supieron sacar lo mejor de ella: Wolfgang Staudte, Luchino Visconti y René Clément. Con este último rodó *Gervaise*. En *Los hermanos Karamazov* estuvo mucho mejor que Yul Brynner. Era una persona sensible. Nunca olvidaré cómo me contuvo cuando murió Maria Callas. Me gustaba su franqueza.

Nos habíamos conocido en Berlín en 1969. Yo estaba en el bar de artistas *Diener* con mi amante Rosa von Praunheim y mi prometida Jutta. En el otro extremo del salón estaban ella y su esposo, Veit Relin. Por medio del camarero enviaron un *billet doux*, una pequeña nota donde nos preguntaban si podían invitar a esas encantadoras y jóvenes majestades (que veníamos a ser nosotros tres) con una copa de vino. Después de dudar unos instantes, nos acercamos a su mesa. Me dio la impresión de que a la cuarentona Maria le gustaba mi prometida. Fue casi un milagro que no se le tirara encima. Después partimos todos a otro local. Cuando cruzamos el Kurfürstendamm la gente se daba vuelta: "Pero esa es Maria Schell, ¿es lesbiana o qué?". Maria había tomado a Jutta bajo el brazo.

Le dije a Maria: "¡Al fin un elogio, señora Schell!" Se mató de risa.

En su libro *50 Jahre pervers* [50 años de perversión], Rosa von Praunheim difundió una anécdota similar de Maria. Después tuvo miedo de que los abogados de ella lo demandaran. Me envió un testimonio ya escrito para que yo confirmara que había oído esa historia. Me pedía que lo firmara. No lo hice.

Con ese encuentro comenzó mi amistad con Maria Schell, que se prolongó durante años. En 1983, Maria prácticamente me salvó la vida. Había quedado con ella en cenar en la Freie Volksbühne de Berlín Occidental, donde ella actuaba en *Elisabeth de Inglaterra*, de Ferdinand Bruckner, puesta por Rudolf Nolte. La busqué a ella y a su joven asistente en la salida del teatro y nos fuimos a comer ostras; la invitación corría por cuenta de ella. Apenas salí del restaurante me descompuse. Vomité y manché su tapado de visón. El malestar se agravó, era terrible y ella se ocupó de mí. Volvimos al teatro, donde encontré unas bolsas plásticas para no seguir vomitando en su Mercedes. Después me llevó a casa, yo no podía mantenerme sentado en el auto, el viaje fue espantoso. Intoxicarse con ostras es el infierno. A las cuatro de la madrugada logró dar con un médico. Llenó botellas de vino con agua caliente y las puso debajo de mi cuerpo. Por la mañana se quedó hasta que las inyecciones del médico hicieron efecto. Me dejó una antigua foto suya. "Anyway Werner, I've always loved vomiting men.

Cheers, María". Tenía humor. Esa noche fue una brillante actuación.

Nápoles en invierno

La idea de *Reino de Nápoles* surgió entre 1975 y 1976. Con *Flocons d'or* yo había agotado todos los modelos estilísticos y librado todas las batallas conmigo mismo y mi genio personal. Ese periodo había concluido. En busca de algo nuevo fijé mi atención en Nápoles. Escogí un periodo de tiempo fácil de abarcar, los diversos componentes de una crónica familiar que iba de 1945 a 1972. Esta vez escribí la historia y agregué unas bellas fotos que había tomado de la ciudad y sus alrededores.

Elaboré un guión bien estructurado que incluía los posibles escenarios. Le agregué elementos asociativos, por ejemplo, una Virgen María y un Cristo cubiertos por un velo, que al final aparecieron en la película.

Hice un hallazgo increíble: la capilla del Príncipe de San Severo, hoy un lugar profano. El príncipe debe haber sido un hombre extraordinariamente cruel, pero ingenioso. Hacía cosas delirantes: entre otras, obligó a sus escultores a fabricar en mármol un Cristo y una María velados. ¡Intenten ustedes hacer un velo de mármol! ¿Cómo lograr ese efecto sobre el rostro? Es posible, y es digno de verse. La película consigue la misma ilusión, pero, claro, no en tres dimensiones. Los escultores deben haber sudado la gota gorda. De hecho son dos bloques de mármol distintos: *Cristo velato* y *María velata*.

Después de reunir todos estos elementos en el guión, llamé a mi amigo Wondratschek. Vino una tarde, hablamos un poco de todo el asunto y le dije: "Pon tu nombre también, así impresionará más." Eso me ayudó a conectarme con el director de fotografía Thomas Mauch, un viejo conocido. Se entusiasmó con la idea y aceptó hacerse cargo de la cámara. Christoph Holch del ZDF también se involucró, lo mismo hizo mi viejo amigo Peter Berling, que entonces organizaba coproducciones entre Italia y Alemania, y me consiguió socios en Roma. Conseguimos trescientos mil marcos, demasiado poco para un largometraje. Rodamos en formato de súper 16 y después lo ampliamos a 35 mm; resultaba más económico.

Llegamos con el equipo a Nápoles para la Navidad de 1977. Festejamos el año nuevo como es usual allí, a saber, en medio de un bombardeo de cohetes y fuegos artificiales. A media noche la gente encendió los contenedores de basura que estaban llenos de petardos y tiró por la ventana todo lo que ya no quería: radios, refrigeradores, sofás y sillones. Había que tener cuidado de caminar por la calle. Thomas Mauch y yo nos quedamos en el hotel mirando desde la ventana la calle envuelta en humo y los jovencitos napolitanos que saltaban de un lado a otro como bellos espectros. Había algo en el aire que solo acierto a llamar erotismo.

Para el papel de Massimo, el hijo de la familia Pagano, necesitaba a un joven napolitano, atractivo, que tuviera más o menos veintidós años. En la película actuaron

muchos amateurs, porque todos en Nápoles creían ser ideales para los papeles. No importaba si sabían actuar o no. Yo tenía un asistente de dirección extravagante y ampuloso llamado Gerardo d'Andrea, que se encargó del casting. Con paciencia recibimos una multitud infinita de jóvenes napolitanos, hasta que Gerardo no pudo más. Para las entrevistas yo había elegido la escena en la que el muchacho habla con Rosario, la prostituta, interpretada en el film por Margareth Clémenti. Gerardo, un gordo pobre y extrovertido, hacía de puta; los muchachos, de clientes. Hubo de todo, algunos con acné y talento, y otros sin talento ni acné.

Entonces un día llegó por fin Antonio Orlando. De inmediato advertí en él una capacidad dramática elaborada, además de inteligencia y serenidad. Actuó la escena. Para su espanto, Gerardo hizo otra vez de prostituta. Cuando los dos estaban en pleno diálogo, le indiqué a Mauch que se acercara: "più vicino, più vicino". Cuando Antonio se fue le dije a Gerardo: "Es él", habíamos hallado al protagonista. Gerardo se puso eufórico, salió dando un portazo de nuestra maravillosa habitación que daba al club de yates de Santa Lucia y corrió por los pasillos de las escaleras del hotel gritando: "Eureka, Eureka! l'abbiamo trovato! Il cazzo del maestro ha parlato finalmente!". Gerardo tenía talento para el humor. ¿Y Antonio? Su irresistible encanto me sedujo, no podía ser de otra manera.

Los otros papeles se asignaron de de igual modo. Venían personas y se presentaban, entre ellas la gran diva

Ida di Benedetto, que interpreta a la gélida y teatral Puppeta Ferrante, una arribista propietaria de una fábrica. Nuestro primer encuentro fue divertido. Ida tenía puesto un sombrero enorme y se veía fantástica, muy elegante, imposible algo más napolitano. Casi no pudo atravesar la puerta de la habitación, porque el ancho Peter Berling justo estaba saliendo y chocó contra ella. Solo atiné a decir: "Che incontro!". Nos caímos bien enseguida. Y también hallamos, sin choque mediante, a Liana Trouche, que en la película hizo de Valeria, la madre soltera empobrecida y calculadora. Ya teníamos cubierto lo más importante del reparto y comenzó el rodaje.

Me esforcé por no trabajar desde una perspectiva folclórica. De gran ayuda fue mi oído para las lenguas y, en particular, mis conocimientos del dialecto napolitano auténtico, que posee innumerables variantes, una diferente en cada barrio. No debía dar la impresión de ser una película alemana en la que aparecen algunos napolitanos. Me esforcé por conservar la autenticidad. Una "cronaca familiare": la historia de la familia Pagano, en la que se narra la guerra, la ocupación estadounidense, el contrabando, el afianzamiento de la Democracia Cristiana y del Partido Comunista y cómo los pobres salían perdiendo siempre. La crónica era el punto de partida de la historia, pero lo central era formularla según mi mirada del mundo.

Con los napolitanos no tuve ningún tipo de dificultades. Los productores de Roma tenían un miedo ridículo.

Se rehusaron tenazmente a buscarnos escenarios de rodaje en los barrios populares. Entonces fui yo en persona con mi asistente y encontré las casas en ruinas que necesitaba. Nadie nos molestó. Los romanos pensaban que era peligroso rodar en Nápoles, pero solo lo era si uno trataba de idiotas a los napolitanos. No toleran la arrogancia. Por mi parte, volví a experimentar el afecto y la franqueza que había conocido en mi juventud y en la época de *Eika Katappa*.

A principios de año concluimos el rodaje en el puerto de Nápoles, tras filmar la escena en la que se embarca la famosa *Pietà* de Michelangelo. Mandé a confeccionar la escultura en un tamaño dos veces mayor que el original, pues quería más impacto, al fin y al cabo se trataba de cine y no de verdades académicas. Después nos trasladamos a Roma y editamos el film en Fune Roma, una antigua firma local, que lamentablemente quebró hace tiempo. Su sede era hermosa, en las paredes colgaban imágenes del cine italiano clásico. Estuve presente en el montaje a cargo de Ursula West, la edición debía seguir el curso histórico de los hechos. Cuando concluimos la película se pasó al formato mayor y ahí sucedió algo sorprendente. En el laboratorio de Fune Roma había una joven ligeramente lisiada que trabajaba a la vieja usanza: editaba en paralelo sosteniendo con una mano el material de Súper 16 y, con la otra, el material ampliado de 35 milímetros. Le pregunté si estaba segura de poder hacerlo. Me respondió con el orgullo cortés de los que saben: "Io mi spaliero mai". Y

de hecho no se equivocó en un solo cuadro de la extensa película. Para la mezcla utilicé en parte una composición musical que le encargué expresamente a Roberto Pregadio; el resto de la música, como siempre, provino de mi colección.

Reino de Nápoles fue invitada al Festival de Taormina, que en esa época era excelente. ¡El anfiteatro sobre el mar! Allí conversé con Giuseppe Fava, escritor y periodista siciliano, sobre un nuevo proyecto italiano del que finalmente surgió *Palermo o Wolfsburg*. Después de la exhibición tuve que volver a Nápoles porque tenía un diente infectado. No pensaba que tuviera posibilidades de ganar el premio. Taormina estaba llena de realizadores vanidosos, entre ellos un famoso director checo que estaba seguro de que lo ganaría él. Finalmente me llamaron de la dirección del festival para que volviera de inmediato a la isla. ¡Me alegré tanto! Una vez de regreso en Taormina, el maestro checo me lanzó una mirada de profunda desconfianza, como si quisiera decir: "¿Por qué habrá vuelto justo el día de la entrega del premio?". ¡Sí, el gran premio lo gané yo!

Los italianos reaccionaron con críticas al hecho de que un alemán narrara la historia de Nápoles y expusiera las consecuencias de la guerra, de la ocupación estadounidense y el impulso económico producto del consumismo. Se percibía cierto chauvinismo. Toda la prensa de izquierda, desde *Lotta continua* hasta *Il Manifesto* protestaron contra la película porque mostraba a los comunistas

italianos como una asociación de gente que buscaba el enriquecimiento propio. Algunos me reprendieron porque, de exaltado, había cometido un par de errores gramaticales durante la ceremonia. La objeción era nimia, como diciendo “si su italiano es tan malo, su película no puede sino...”. ¿Pero quién no se equivoca cuando está emocionado?

Hay que decir que Peter Berling logró dar un golpe maestro de prensa. Originalmente, el productor alemán Hanns Eckelkamp había querido enviar al festival de Taormina *El matrimonio de Maria Braun* de Rainer Werner Fassbinder, pero decidió reservarla para el Festival de Berlín. Como ya les había pagado a los encargados de prensa y a las agencias de publicidad sicilianas, Berling transfirió estos servicios a *Reino de Nápoles* sin cobrarnos nada. Así fue que pudimos presentarnos con cuadernillos de prensa y afiches bien hechos donde explicaba mi película a conciencia. Lo que hacía antes era contar los argumentos en clave sarcástica y sensacionalista. Según Berling, esta nueva forma de publicidad debió causar buena impresión en el jurado: “El período de 1944 a 1976 se muestra en dieciséis secuencias características, un poco a la manera del principio brechtiano que mezcla naturalismo y panfleto”. Si existe algún modelo en lo que se refiere a la estructuración poética de mi film, ese modelo sería *Los olvidados*, la película temprana de Buñuel sobre la ciudad de México. Y en cuanto a la perspectiva realista, mencionaría películas como *Tittycut Follies*. Tomando el ejemplo de Nápoles de-



Con Rosa von Praunheim, a comienzos de la década de 1970.
(Foto: Deutsche Kinemathek)



1979 (Foto: Digne Meller Marcovicz)



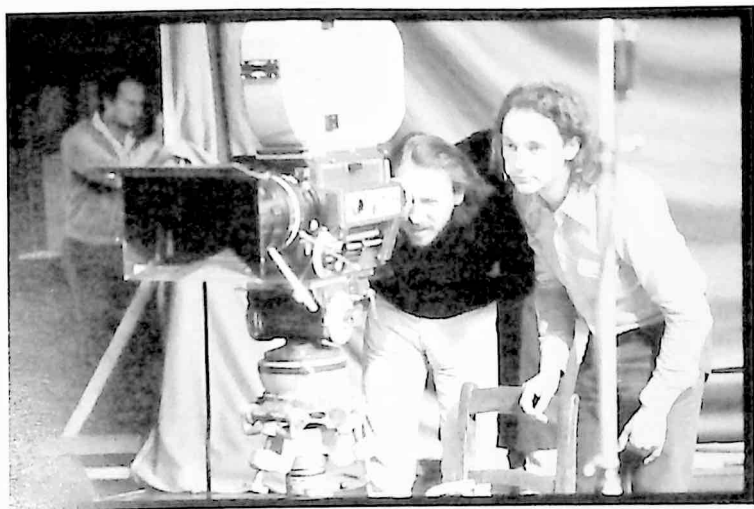
Con Magdalena Montezuma, durante los ensayos de *Emilia Galotti*, Hamburgo, 1972. (Foto: Digne Meller Marcovicz)



Durante el rodaje de *Día de idiotas*, 1981. (Foto: Digne Meller Marcovicz)



Con Ingrid Caven en la década de 1970.
(Foto: Deutsche Kinemathek)



Con el director de fotografía Thomas Mauch, 1979.
(Foto: Digne Meller Marcovicz)



Con Candy Darling en un ensayo de *La muerte de María Malibran*, 1971. (Foto: Digne Meller Marcovicz)



Con Magdalena Montezuma durante los ensayos de *Catalina de Heilbronn*, Bochum, 1978.

nuncié todo lo que se me hacía insoportable del desarrollo en Italia: “Tanto la esencia comunal de la ciudad como el desarrollo personal de sus habitantes han sucumbido a la alienación violenta y constante ocasionada por poderes externos, por el consumo y por el turismo. Así la Nápoles actual ofrece una imagen de desesperada disolución que en sus manifestaciones hostiles a la vida supera ampliamente el nivel de desigualdad social de una metrópolis latinoamericana como México. En la evolución del sur de Italia hacia una forma criminal de anarquía ya se anuncia el desarrollo del continente europeo”.

Para sintetizar: algunos observadores sí tomaron en serio mi crítica cultural, reforzada por las referencias a Buñuel y a Pasolini. *Reino de Nápoles* les pareció magnífica. Pero también era evidente que no dejarían pasar fácilmente el hecho de que un alemán se metiera con la sagrada Nápoles y su dialecto y que justamente en Italia un jurado internacional le diera el premio mayor. Con el correr del tiempo la película se convirtió en un mito, hoy se la incluye en la historia del cine italiano como tardía obra maestra del neorrealismo, heredera de Roberto Rossellini. De más está decir que me sentí halagado. Me dio bríos para seguir trabajando. Y Thomas Mauch quiso producir él mismo la película siguiente.

Multipremiado Schroeter

Por *Reino de Nápoles* recibí también el Premio Nacional de Italia, el Premio del Festival de Chicago y, en Alemania,

el Premio Federal de Cine y el Premio Grimme a la mejor película para televisión.

Esto me permitió viajar otra vez a varios Institutos Goethe y a muchos festivales, estuve en Cannes, Bruselas y Nueva Orléans, también llegué a la India, todas invitaciones fantásticas para recorrer el mundo y descansar. Asia me atraía cada vez más, la vida allí era comparable con la de México. Las personas se mostraban sin temor, la vida tenía lugar a la vista de todos. Y tomé conciencia de que yo estaba cambiando.

Pero mi vida personal era solo un aspecto de la historia.

Quizás debería añadir que la productora italiana quebró en verano de 1978 y durante meses no percibí ningún honorario. Cuando llegó el momento de ir a Cannes yo no tenía dinero y la empresa no podía gastar ni un centavo para promocionar la película. Sin afiches, sin material de prensa, mi film pasó inadvertido en el medio del barullo. Poco después, en junio de ese mismo año, el canal ZDF pasó *Reino de Nápoles*. El título alemán no era la traducción literal del italiano, sino que remitía a una novela de Franz Werfel que, por cierto, nadie conocía: *Los hermanos napolitanos*. Como el canal se veía también en Austria y en Suiza, se redujo la posibilidad de vender la película a las distribuidoras de esos países. Pero a decir verdad, no podía quejarme. El canal ZDF se había hecho cargo del noventa por ciento de los costos de producción y siempre se había comportado conmigo de modo honesto

y correcto. La emisión, sin embargo, fue un impedimento para un buen estreno en los cines. Pero yo quería estrenar la película como fuera. Al fin y al cabo por eso había insistido desde un principio en filmar en súper 16. Un truco para, a pesar del escaso presupuesto, poder fabricar copias que permitieran una llegada normal a los cines. Al filmar en súper 16, en las cintas no quedaba lugar para la pista sonora. Forzosamente había que pasarlo a 35 para hacer la mezcla, esa era mi idea. Quería sacar algunas copias para la proyección en las salas comunes.

El problema que había tenido hasta entonces con mis películas era que solo las podía mostrarlas en los cines alternativos o la televisión. Con eso no ganaba dinero por más que trabajara como loco. Ahora, con *Reino de Nápoles*, yo tenía una película que, si bien narraba de manera lineal, profundizaba en mis temas: el amor y la muerte. Apostaba a esta película y quería que llegara a las salas comerciales. No me bastaba con leer los elogios de los cineastas a mi arte sin lucro. Todos mis amigos habían filmado en el extranjero, Wim Wenders, Werner Herzog y Volker Schlöndorff, y todos, incluido Rainer Werner Fassbinder, llegaron a los grandes cines.

Después de la muerte de mi madre reflexioné sobre cada una de mis películas. Aunque todas me resultaban entrañables, no era suficiente. *Reino de Nápoles* era más accesible que el resto, no tan subversiva, pero me daba satisfacción porque la gente de Nápoles confirmaba mi sentido del mundo. Mis trabajos anteriores eran más

autorreferenciales y yo no quería que se me asociara siempre con la juventud. A diez años de 1968, busqué una nueva manera de formular las preguntas fundamentales a las que estoy aferrado hasta el día de hoy: ¿cómo doblegar el poder de la muerte? ¿Cómo amar al ser humano con todas sus contradicciones?

Mucha gente de mi entorno más próximo no aceptó que yo vinculara estas preguntas a una crítica de la realidad política. Pero el equipo de *Reino de Nápoles* me confirmó que yo había entendido sorprendentemente bien la situación y la mentalidad de los napolitanos. Esa aprobación me pareció más valiosa que cualquier crítica prestigiosa sobre mi estilo.

Viví los episodios de 1977, conocidos como el Otoño Alemán desde la perspectiva italiana.* Mis amigos y yo interpretábamos el rol del artista con la distancia de quien se mantiene al margen. Nos pensábamos anarquistas, librepensadores radicales. Yo conocía a Holger Meins, miembro de la Fracción del Ejército Rojo, porque había asistido a la Academia de Cine y Televisión de Berlín con mi amigo Daniel Schmid. En esa época había muchos artistas alemanes que ayudaban a esa agrupación, entre otras cosas, hospedando a sus miembros transitoriamente. No se consideraba un delito. Durante algún tiempo convi-

* Se refiere al polémico suicidio en bloque de varios integrantes del grupo Baader-Meinhof, también conocido como RAF (Rote Armee Fraktion) reclusos en la cárcel de máxima seguridad de Stammheim. [N. de T.]

ví con Holger Meins, él me usaba la ropa. También conozco bien a Irmgard Möller, que sobrevivió a la operación de suicidio en la prisión de Stammheim, una mujer sensible, muy inteligente. A propósito, en la charla después del estreno de *Noche de perros* en Hamburgo, fue ella quien hizo la única pregunta inteligente.

Pero en esa época me interesaba más la situación en Italia. Las Brigadas Rojas, entonces activas, se llamaban a sí mismas anarquistas, pero teníamos todos los motivos para considerarlas neo fascistas. A comienzos de 1978, cuando se estrenó *Reino de Nápoles*, secuestraron y asesinaron al ex primer ministro italiano Aldo Moro, un político de derecha perteneciente a la Democracia Cristiana que abogaba por un “compromiso histórico” con los comunistas y había querido involucrarlos en su gobierno para controlar la crisis económica. Hoy se sabe con bastante seguridad lo que entonces era solamente un rumor: en su asesinato participaron servicios secretos italianos ayudados por la CIA con la intención de desacreditar a los comunistas y desestabilizar el país. Durante el estreno de *Reino de Nápoles* se habló abiertamente del tema.

En enero de 1979 el señor Von Praunheim intentó destruirme en un artículo sobre *Reino de Nápoles* titulado: “Con afectuosos saludos al multipremiado Schroeter de parte de Rosa von Praunheim”. Le ofreció el texto al periódico *Bild*, que finalmente no lo publicó, después a *Filmkritik*, que no tuvo tapujos de publicarlo. El artículo decía: “El film, a diferencia de otros del director, no tiene

humor, se toma terriblemente en serio a sí mismo. Trata del sufrimiento y la muerte de familias italianas, el coche fúnebre pasa sin cesar, una familia muere con arias de ópera, otras son fusiladas, una madre enloquece. Al final la prostituta muere, su alarido es el mensaje que Schroeter quiere transmitirnos y vaya si se parece al de Fassbinder: nada tiene objeto, estamos todos cagados". Fassbinder escribió una réplica en el *Frankfurter Rundschau* que tituló "Traicionar al mejor amigo". Antes me la leyó por teléfono para ver si yo la aprobaba. Necesitaba demostrarme su amistad y su aprecio.

Viaje blanco

Rosa von Praunheim tomó un camino diferente del mío. Su compromiso con el movimiento gay lo transformaron en todo un emblema. Era lógico que él esperara un compromiso de mi parte, constantemente me sacaba el tema. Yo estoy a favor de esta lucha, eso está fuera de discusión. Pero si me pedían firmar una proclama, la mayoría de las veces yo respondía que no podía suscribir una protesta contra la opresión de los homosexuales porque yo, personalmente, no me sentía oprimido. Que la gente piense lo que quiera; tengo mis dificultades con las asociaciones, los grupos y los activistas y me cuesta tratar con homosexuales profesionales. Personalmente consideré siempre mi homosexualidad como una vía para encarar el trabajo de manera no convencional. Mi actitud me trajo no pocos conflictos; tuve que prepararme

para resistirme a los embates tal como debe hacerlo todo aquel que sea un marginal.

A doce años de mis inicios como realizador, *Weisse Reise* [Viaje blanco] fue mi primera película de tema gay. Entre la filmación propiamente dicha y la repetición de escenas de *Reino de Nápoles*, preparé la segunda parte de mi trilogía italiana, *Palermo o Wolfsburg*, aunque tenía otro guión terminado, *Die Matrosen dieser Welt* [Los marineros de este mundo], que había aparecido en 1972 en la revista *Filmkritik*. Esta historia sobre dos marineros enamorados se había publicado en la revista *L'énergumène* con su título francés: *Tous les marins du monde*.

De Italia fui a Suiza con el pintor Harald Vogel. En Lucerna nos encontramos con Daniel Schmid y Eric Franck, un galerista y productor suizo que hoy vive en Londres. Franck estaba produciendo la película *Violanta* de Daniel en la que actuaba Maria Schneider. También estaba recorriendo Suiza Margareth Clémenti, por supuesto, nos reuníamos todo el tiempo. En realidad yo no me quería quedar mucho tiempo en Suiza, además de *Reino de Nápoles*, estaba abordando *Palermo o Wolfsburg*, pero me asaltó el afán de libertad y quise divertirme a lo grande.

Originalmente *Die Matrosen dieser Welt* era el bosquejo de mi primer largometraje en 35 mm. Trataría sobre el amor y las aventuras de dos marineros en los grandes puertos del mundo. Pero el plan de filmar en escenarios originales de Génova, La Spezia, Marruecos, San

Francisco, Hong Kong y otros lugares fracasó una y otra vez durante cinco años por problemas financieros.

Sencillamente no confiaban en mí. Además, la época no estaba madura para una historia homosexual tan íntima. En 1972, llevé el patetismo a su máxima expresión: la historia debía inmunizar al espectador contra el consumo banal. Por ejemplo, cuando Thomas, el pálido germano-estadounidense, y Fausto, el trigüeño ítalo-estadounidense, se pierden en las peligrosas calles de Hong Kong, describo de la siguiente manera la escena en la que, antes de la muerte de amor conjunta, Thomas busca a Fausto: “Por las calles ahora hostiles, en medio de la espantosa miseria del lugar, reconociendo su torridez, su deformidad bajo la luz matinal, Thomas vaga al borde de las lágrimas en busca del amigo; reprendido en un chino incomprensible por policías que creen dirigir el tránsito matutino, importunado por emperifolladas prostitutas con el maquillaje agrietado que han desaprovechado el negocio nocturno, Thomas pasa como un rayo delante de inmundicia callejera y puestos de flores sucios, percibe y absorbe en sus pulmones el hedor primitivo de miles de infelices, va de hospital en hospital, de comisaría en comisaría preguntando por Fausto”.

Cuando me encontré con Erik Franck durante el rodaje de *Violanta*, lo convencí de producir esta película y de hacerlo rápido. Consiguió el equivalente a unos veinte mil euros, y con eso rodamos *Weisse Reise*. En ape-

nas siete días, en una residencia de Zúrich participaron Maria Schneider, Margareth Clémenti, Harald Vogl, Jim Auwae, la bailarina Tilly Soffing y Trudeliene Schmid, la mezzosoprano hermana de Ingrid Caven.

Los escenarios, es decir los grandes puertos del mundo, eran bastidores colgados en las paredes, con pinturas de Harald, mi amigo y amante austríaco. Nos divertimos mucho con esa película casera. Todos gesticulaban como en la ópera, interpretaban varios papeles, improvisaban. De la cámara me ocupé yo mismo. Fue una película punk, rodada con humor y payasadas.

En un ensayo, Dietrich Kuhlbrodt describió muy bien lo que sucede en ese viaje alrededor del mundo en cincuenta minutos: “No se abandona el continente por más que se hable de países lejanos y de mares. El título se debe a un viaje en tren. Rumbo a Zúrich, Schroeter sostuvo la cámara por la ventana abierta y filmó la nieve blanquísima que caía sobre el paisaje oscuro. La senda autobiográfica por la nieve va tras las huellas de la pareja de marineros. Los rieles que conducen a Zúrich de algún modo se transforman en las huellas blancas, espumosas, alargadas de la quilla del barco que lleva a los amantes a lejanías desconocidas: a la muerte de amor. El film se enriquece con elementos biográficos, documentales y experiencias cinematográficas, literarias y teatrales. Se mueve en mil mesetas: sube y baja al mismo tiempo como un elevador que se ha vuelto loco. Además de los versos de Hölderlin ‘plateada en los días claros es la luz’

se citan las canciones 'At the time you'll get this letter' y 'Should I tell him'".

Un año más tarde me encontré con Bulle Ogier en el Festival de Montreal y le pregunté si quería sincronizar la película. Me dijo que sí y nos encerramos durante dos días en un estudio. Hizo todas las voces del film, sin reflexionar demasiado, como un juego. Después edité todo de nuevo siguiendo el principio de la asociación, como lo había hecho en *Willow Springs*. La película estaba terminada. Una gran diversión para todos. En realidad, otro disfraz grotesco de la fase 1 de Schroeter.

Fue una época de locura, punk. Maria Schneider se encontraba en un estado calamitoso, gravemente enferma por las drogas. Por suerte se salvó y hoy lleva una vida maravillosa con su novia. Así concluyeron definitivamente los últimos espasmos de la "regina dell'underground" como me llamaron en un libro italiano sobre cine alemán. Sin embargo, nunca abandoné la clandestinidad.

Extranjero en Alemania y en Italia

Después de *Reino de Nápoles* estaba claro que Thomas Mauch y yo filmaríamos juntos la segunda película de la diada italiana. Mauch no solo es camarógrafo sino también realizador y tiene una pequeña productora. Se dirigió a Erik Franck, que producía a Daniel Schmid y me había ayudado con tanta rapidez para hacer *Weisse Reise*. Así, en la producción de *Palermo o Wolfsburg*

hubo una pequeña participación suiza y también, otra vez, una colaboración del ZDF.

Yo conocía al periodista y escritor siciliano Giuseppe Fava, que en los años setenta se había opuesto a la mafia de su tierra natal con artículos, libros y obras de teatro. Pippo Fava, veinte años mayor que yo, era una figura carismática, impactante. Yo había leído su libro *La violenza: quinto potere* y me había fascinado. Años más tarde, en enero de 1984, lo mataron a tiros delante del teatro Bellini, la ópera de Catania. En su libro *La pazione di Michele* se ponía en la piel de un joven inmigrante siciliano; ese fue el punto de partida de la película. Me encontré con él en Roma, Múnich y Sicilia para trabajar en el proyecto. Más allá de mis arraigados lazos con Italia, hubo otro estímulo para la historia: durante una caminata en los alrededores de Bocum me topé con los restos de un ejemplar de la *Ruhrzeitung*. Me atrajeron los titulares, de modo que lo recogí y seguí leyendo la historia de un joven griego o español al que le había pasado exactamente lo mismo que contábamos en el film: había matado a los amigos de una muchacha alemana porque se burlaban de él. La historia era clara y simple. Me fascinó. Quise entonces encontrar un lugar adecuado para su hipotético nacimiento. Recorrí con mi asistente el sur de Italia: Apulia, Calabria y Sicilia, donde por fin dimos con Palma di Montechiaro que era el sitio ideal. “Bonito lugar hemos elegido. Aquí gobierna la mafia, es el sitio más miserable de todos” me dijo mi asistente. Para mí era el ambiente perfecto.

A finales de 1979 comenzamos a rodar en Palma di Montechiaro, que en el lenguaje popular de la zona se conoce como *il chesso di la Sicilia*, “el retrete de Sicilia”. En esa época era lo que se ve en la película, un pueblo derruido. Todas las casas estaban a medio construir, sus habitantes las habían abandonado para buscar mejor destino en Alemania. Algunos empezaban a construir y volvían a irse, o los que se habían ido perdían su empleo en Alemania y no podían concluir la casa en su tierra natal. Era la típica miseria del llamado intercambio de trabajadores entre el norte y el sur de Europa.

Si bien lo describo poéticamente, las personas que vivían en los albergues alemanes debían arreglárselas en condiciones terribles. A la vez intentaban mantener viva su cultura, sus juegos y sus fiestas, en las que por cierto no escaseaba el alcohol. ¿Qué otra cosa podían hacer? A pesar de los protectores para los oídos, el ruido ensordecedor de las obras donde trabajaban les ocasionaban daños auditivos incurables. Vivían en una carrera que los llevaba de la cuna directamente a una camilla de hospital. Al llegar a Alemania se los obligaba a firmar un contrato que incluía el viaje de regreso en ataúd. Una vida sombría.

El trato con la mafia no me preocupaba. Cuando Alberte Barsacq, mi directora de arte y vestuarista, bajó conmigo del avión en Sicilia, se nos acercaron dos tipos feroces que dijeron ser nuestros choferes. No nos resistimos. Querían ver si nos dejábamos intimidar, estuvieron un par de días dando vueltas en el lobby del hotel y luego

se esfumaron. Por supuesto que nos inspiraban miedo, eso era lo que buscaban. Yo seguía con mi trabajo como si la mafia no existiera. La mafia es un sistema centenario, un fenómeno cuyas dimensiones son inabarcables y aún hoy no estoy seguro si es inteligente declararle una guerra brutal que la incita a rearmarse. Solo puedo decir que durante el rodaje nunca me atemorizó; Alberte, sin embargo, veía las cosas de otro modo.

Estábamos concluyendo el rodaje cuando, una mañana, el asistente de producción aparece en mi hotel para decirme que “una dama” me buscaba. Era muy temprano, habíamos trabajado hasta la madrugada, yo no había dormido nada y tenía resaca. Pero bajé al vestíbulo, donde me esperaba una mujer vestida enteramente de negro, con un bolso entre sus manos. Me hizo pensar en un pájaro oscuro. Ella estaba como paralizada, se puso a temblar y me preguntó: “¿Cómo puede hacerle eso a mi hijo?”. “¿Cómo puedo hacerle qué?” Resultó que la historia que yo había leído en las hojas deshechas del periódico de Bochum, era precisamente la de un joven oriundo de Palma de Montechiaro. Me quedé sin habla. De entre miles de lugares de Grecia, Italia y España, yo había encontrado el sitio exacto del que provenía el joven. Intenté explicarle que todo había sido pensado para defender a su hijo, para que se entendiera su situación. Pero ella se limitó a sacar, de pronto, una pistola de su bolso. Qué curioso, estábamos solos, ella y yo. Los de la producción no tenían ganas de exponerse a esa situación, suficien-

te trabajo tenían con cuidar el equipo por las noches. Logré aplacarla y la llevamos a su casa en Palma. En el auto me dijo con inconfundible acento siciliano: “Lui ha fatto bene”.

Cada vez que me calificaban de melodramático yo respondía que para mí el melodrama era, ante todo, la representación de una opereta y que la ópera de mis emociones provenía de la vida misma, incluso de ese revoltijo de basura que son las noticias de los periódicos. Nunca me inspiré en *Imitación de la vida* de Douglas Sirk, sino más bien en *El Cristo prohibido*, única película del escritor Curzio Malaparte, arte supremo y kitsch grandioso, surrealista. Era la historia de dos hermanos involucrados en una traición cometida dentro de su grupo de resistencia a los nazis. Hay una escena en la que uno de los hermanos vuelve a casa después de la guerra; el otro, el traidor, lo está esperando. El encuentro se produce dentro de una atmósfera sobrenatural, una habitación blanca con paredes que reflejan la luz. Uno de los hermanos se acerca al otro y se abrazan bajo esa luz. A continuación, el que ha regresado se libera del abrazo, retrocede algunos pasos y se ve que tiene un puñal clavado en el corazón. La sangre fluye negra bajo la luz blanca. Sin esta película de Malaparte, Visconti no habría podido filmar *Rocco y sus hermanos*. Por el contrario, no se perdería nada si arrojáramos a la basura toda la producción de los melodramáticos hollywoodenses. Los melodramas me causaban pavor; una siciliana sedienta de venganza, no.

Nicola Zarbo, el joven actor de dieciséis años de mi película *Palermo o Wolfsburg*, provenía de una familia totalmente corrupta y semianalfabeta. Nunca dejamos de sentir, la producción y yo, que su familia intentaba extorsionarnos. Yo me llevaba bien con él pero ni siquiera los empleados italianos lo entendían porque hablaba un dialecto ininteligible. Las bellas cartas que él escribe en la película son de Giuseppe Fava. A propósito: siguiendo con mi costumbre, cambiaba todo el tiempo el guión. Cuando se trabaja con amateurs en un proyecto semidocumental hay que saber reaccionar a las diferentes situaciones para poder estar a la altura del tema. Por ejemplo, el extraño barón que siempre dice “¡Malborough! ¡Malborough!” era un verdadero aristócrata, proveniente de un antiguo linaje de Palma di Montechiaro. Filmamos en su casa sin levantar una sola de las chucherías que inundaban el lugar. Él seguía viviendo en ese delirante pueblito de montaña soñando con viajes que no había hecho. Nos daba consejos, ¡y qué consejos! También dejé que improvisara el cura, que advierte al joven sobre los peligros de irse al extranjero.

Durante los dos meses de rodaje Nicola no dejó de aumentar de peso. Al final tuve que maquillarlo porque se le notaba demasiado la gordura. Lo sometimos a una dieta de cereales y ensaladas que no surtió efecto. Entonces, una vez que llegamos a Wolfsburg, le di monedas de cinco marcos a Antonio Orlando, que hacía de su amigo en el film, y les hablé a los dos de los peep shows. A partir de ese momento Nicola volvió a adelgazar.

En todas partes trabajamos con actores no profesionales, también en Wolfsburg. Yo quería que en la película se viera cómo la forma de vida queda marcada en la gente. Los alemanes de Wolfsburg actuaban con el diletantismo de los intérpretes de telenovelas. Por el contrario, los sardos y los griegos, con su melancolía, conservaban la autenticidad. La esposa de un obrero inmigrante, una furia alemana, actuaba igual que en su vida real, estaba convencida de que era correcto poner de patitas en la calle a cualquiera que solicitara su ayuda. En el mundo viril de Nicola, nadie podía entender la forma de actuar de las mujeres alemanas.

Filmamos la escena final, un juicio, en Berlín. El lugar de rodaje había sido una de las sedes del tribunal popular durante el nazismo. Allí se habían dictado miles y miles de fanáticas condenas de muerte. El edificio irradiaba esa atmósfera, hoy las reformas borraron toda reminiscencia histórica.

Desde el punto de vista jurídico, el proceso que se ve en la película es verosímil. Los actores con los que trabajé —Otto Sander, Tamara Kafka, Ula Stöckl, y muchos otros— hicieron interpretaciones realistas. Sin embargo, al final no me pude contener e hice que la escena del juicio virara hacia el absurdo. Enjuiciar a las personas siempre me pareció un mecanismo grotesco que me recordaba la cita de la Biblia “Quien esté libre de pecado, que arroje la primera piedra”. Concebí la escena del proceso como una farsa llevada al límite. Recién al final adquiere un ritmo

más sereno cuando Magdalena Montezuma, la abogada de Nicola, logra su absolución. Entonces la luz cae sobre el rostro del joven como un sol artificial, él se levanta y confiesa: “Yo lo hice, quería hacerlo”. Ingenuo pero sincero, él se afirma en su propia existencia. Lo importante era esa sinceridad trágica.

Al final, se oye mi voz en off que hace un llamado: “¡Detenganlo, deténgalo, deténganlo!”.

Siempre pensé que en Alemania la gente le tiene terror al contacto físico espontáneo. Hoy que todos se mueven en el espacio virtual, esa incapacidad de involucrarse con el otro me parece aún mayor.

Terminado el rodaje teníamos material para una película de cinco horas. No hubo otra que cortar, con lo que quedaron afuera secuencias enteras, incluso una con Christine Kaufmann. En 1980 *Palermo o Wolfsburg* ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín. Un gran éxito artístico que me puso muy feliz. Lamentablemente, Thomas Mauch no logró vender bien la película, duraba casi tres horas y era difícil encontrarle un público.

La siguiente película iba a llamarse *Italia. Speranza del futuro?* En aquella época yo tenía una utopía: pensaba que Italia, por su gente, su calidad de vida y su sentido de la libertad, podía ser un modelo para toda Europa. No tardé mucho en abandonar esa esperanza y por eso nunca se realizó el tercer film de la trilogía que iba a ser un viaje por Italia en clave de *comedia dell'arte*. Me saqué el tema de encima y me olvidé de Italia. Así de simple.

Recién en septiembre de 2008, cuando se rindió homenaje a mi obra en el Festival de Venecia, volví a tomar posición sobre ese país. Desde el mediodía hasta la noche me ponían delante de las cámaras y los micrófonos; hasta tal punto que me dio fiebre y tuve que guardar cama. Querían escuchar mi opinión sobre la Italia de Berlusconi cuando yo me había desconectado de la realidad italiana hacía mucho tiempo. No estaba en condiciones de hacer poesía sobre ella aunque, debo admitirlo, Italia es un punto sensible en mi memoria. Dentro del festival solo podía sentir la aspereza del trato y mi bloqueo emocional. Cuando uno ama un país, las transformaciones lamentables que sufre su cultura saltan a la vista con dolorosa nitidez.

El complot de la salchicha

En 1980 la ciudad de Augsburgo apareció cubierta de afiches con una imagen mía. Al principio no me reconocía. El mensaje era más o menos así: Para impedir que un tipo de esta calaña no venga con su arte a Augsburgo, vote al CSU. Una estrategia increíble puesta en marcha por la Unión Social Cristiana que postulaba como canciller a Franz Joseph Strauss, un político turbio y reaccionario.

Yo acababa de ganar el Oso de Oro del Festival de Berlín y el teatro municipal de Augsburgo me había contratado para hacer la puesta de la ópera *Salomé*. El estreno tendría lugar el 4 de octubre. Era mi tercera *Salomé*.

En marzo de ese año *Die Zeit* publicó una entrevista que me había hecho André Müller. Hablamos de episodios de mi vida y los puntos de inflexión que me llevaron a realizar *Palermo o Wolfsburg*. Se mencionó la muerte de mi madre, mi amor por Maria Callas y mi opinión sobre Alemania. Hacia el final, André Müller me preguntó por Franz Joseph Strauss. En *Palermo o Wolfsburg*, que en ese momento se proyectaba en varios cines alemanes, yo me había anticipado mostrándolo ya como canciller, una utopía terrorífica, por así decirlo. La pregunta fue si mi última esperanza respecto a Alemania era que Strauss no ganara las elecciones. Respondí espontáneamente: “Ojalá que reviente de gordo. Solo habría que darle de comer una pequeña bomba en forma de salchicha. Pero no quiero hablar de eso. No me dan ganas de ocuparme de semejante mediocridad”. Después me referí a Hitler, dije que había desplazado su potencia hacia el exterior oprimiendo a otros, que su impotencia lo había investido de ansias de poder. Dije que no había podido coger decentemente, algo así como “si no se me pone dura, la culpa es de los demás”. Hacia el final de la entrevista hacía algunas observaciones sobre cómo me había liberado de mis sentimientos de culpa. Un ejemplo: de joven, por remordimientos, devolví discos que había robado, pero no los de Maria Callas porque esa mujer era más fuerte que cualquier sentimiento moral. Luego agregué: “Hoy podría matar a alguien sin cuestionármelo. Esa anarquía se corresponde con mi

sensualidad, es algo que me excita tremendamente, arriba, abajo y en el centro”.

La entrevista desató un escándalo, un terremoto ideológico, como dijo *Der Spiegel*... Llené dos maletas enormes con lo publicado alrededor de la entrevista, había algunos comentarios harto impertinentes. En la prensa local de Augsburgo aparecieron cartas de lectores que me difamaban por homosexual, artista degenerado, capitalista y expresaban el horror de una *Salomé* por la que iba a fluir sangre animal puesta por un exhibicionista que se daba el lujo de “atacar frontalmente las leyes morales de Occidente” (*Der Spiegel*). Los políticos del CSU se insultaban entre sí: “Si usted piensa que ser homosexual es normal, es su problema” (*Der Spiegel*). Un catedrático escribió una carta de lector donde pedía que no me dejaran ingresar a la ciudad, quién podía garantizar que el homosexual Schroeter no le hiciera a alguien una propuesta indecorosa y lo matara para después satisfacerse con su cadáver. El *Frankfurter Rundschau* lo citó en la primera página porque el comentario le parecía tan imbécil como a mí y titulaba “Encuentros cercanos del tercer tipo ausgburgués”. El catedrático era asaz provinciano, de una comicidad involuntariamente diabólica. Que fuera un docente lo volvía aun más escandaloso.

Cualquiera que me conoce sabe que soy pacifista, no terrorista. Por supuesto, la entrevista fue una jugada de humor negro. Pero Franz Joseph Strauss, que se había destacado con su frase “Mejor un guerrero frío que

un *hermano tibio*”,* se tomó el asunto en forma personal y, acusándome de atentar contra el pudor y de hacer apología del asesinato en público, me negó el derecho de trabajar en la ciudad bávara de Augsburg. El teatro se financiaba con el dinero proveniente de impuestos. Por *Salomé* me habían ofrecido veinticinco mil marcos, diez mil más de lo que se solía pagar allí. Habían reunido el dinero adicional a través de donaciones, algo que indignó aún más a los incendiarios. Mi provocación podría haberse interpretado como un desliz –admitamos que podía verse así–, pero en conjunto la reacción fue negarme cualquier tipo de aptitud artística. Las cartas de lectores estaban llenas de odio: “En la entrevista publicada por *Die Zeit* este señor demostró ser un perverso y un sinvergüenza que se atreve a exigir 25.000 marcos, un lenguaraz repugnante en su forma de expresarse. Si estos son los creadores de hoy, ¿cómo ha de creerse aún en lo sublime del arte?”.

Gerold Tandler, ministro del interior de Baviera y vocero de Strauss, se metió en la discusión y le exigió al alcalde de Augsburg que obedeciera las órdenes de arriba y rescindiera el contrato. De más está decir que todas esas órdenes eran absolutamente ilegales. En Alemania, un ministro de gobierno no puede meterse en la dirección de un teatro.

* “Warmer Bruder” en el original, locución que significa “homosexual”.
[N. de T.]

Alguien me inició una causa por apología de la violencia a la que se le dio curso en Hamburgo, donde salió la entrevista, y en Augsburgo, donde querían deshacerse de mí. La acusación fue revocada recién en junio, después de ir y venir entre los dos tribunales. El obispo católico de la ciudad, un tal Stimpfle, sumó su voz a la caza de brujas y dijo que la ciudad sería culpable "si aceptaba recibir gente de esa calaña".

Tuve el honor de que el *Süddeutsche Zeitung* publicara una excelente caricatura en la que el gordo Strauss aparecía como Herodes sobre el trono, el ministro del interior Tandler hacía la danza de los velos y mi cabeza con sombrero negro, pelo largo, bigotes y lentes de sol estaba servida en una bandeja.

Rudolf Stromberg, director artístico del teatro y Gabor Ötvös, su director musical, dijeron que mi entrevista era adolescente, estúpida, irresponsable y me lo reprocharon públicamente. Sin embargo, se negaban a rescindir el contrato. Cuando los herederos del compositor Richard Strauss elevaron su protesta y se negaron a ceder los derechos, el teatro tuvo que recular. El heredero principal era Richard Strauss hijo, un comerciante de estampillas intransigente que no cedió ante la oferta del teatro de enviarle los bosquejos de la escenografía con anterioridad. "*Salomé* me gusta mucho pero esta senda es riesgosa, un paso en falso, un camino directo a la grosería" escribió para justificar su negativa.

Los grandes periódicos publicaron largos artículos a mi favor. Benjamin Henrichs escribió en *Die Zeit* sobre la histeria pueblerina, aunque su artículo me pareció un poco ambiguo. Decía que todo era un papelón, la entrevista y las reacciones que produjo. Pero a mí me parecía sospechoso que él no criticara el escándalo ideológico que subyacía a todo el asunto. ¿A dónde se llegaría si comerciantes de estampillas declaraban hereje a un director y atacaban la libertad del arte?

Henrichs citaba también el *bonmot* de Oscar Wilde según el cual los hombres morales no son más que animales salvajes. Lo ocurrido en Augsburgo demostraba que efectivamente, desde la época del escritor inglés poco había cambiado en la postura homofóbica. Su respuesta fue genial: "Prefiero tener cincuenta vicios antinaturales que una virtud antinatural". Quizás lo que me molestó del artículo de Henrichs fue que pusieran una foto mía horrible en la que se me ve con la cara hinchada, como si hubiera estado bebiendo durante tres días seguidos. Al lado de esa foto, la de Strauss parecía bastante humana.

La situación se complicó más. Los cines de Augsburgo se negaron a exhibir *Palermo o Wolfsburg*. Tampoco se permitió la proyección de un film contra Franz Josef Strauss, *El candidato*, de los periodistas Stefan Aust y Alexander von Eschwege y los directores Alexander Kluge y Volker Schlöndorff. Finalmente una sala del Teatro Municipal la incluyó en su programa y los realizadores junto con Fassbinder, Alf Brustelin, Christian Rischert y otros apro-

vecharon la exhibición para hacer un acto de solidaridad conmigo. Se sumaron, además de la Asociación Federal de Cine Alemán, los teatros de Hamburgo, Berlín, Bremen, Stuttgart, Ulm, Mannheim, Kassel, Colonia y Bochum.

En la comedia de Thomas Bernhard *El poder de la costumbre* un personaje se lamenta sin cesar diciendo: “¡Y mañana, Augsburgo!”. Bernhard también sintió la cólera de la ciudad. Se dice que después se disculpó por haber dejado mal parada a la ciudad que había sido cuna de Bertolt Brecht y Leopold Mozart. Yo hice algo distinto. Luego de que me retiraran la invitación, el 1° de julio huí hacia adelante e hice pegar en Augsburgo afiches donde aparecía con calzoncillos largos. Abajo podía leerse un fragmento del informe sobre Alemania que había hecho el clandestino Partido Socialdemócrata en 1936: “En Augsburgo se siente a cada paso la presión del Estado policial y militar, toda la ciudad emana una atmósfera de represión y cárcel”.

Ese mismo verano me llamaron para preguntarme si estaba dispuesto a recibir el Premio de Cine de Baviera por *Palermo o Wolfsburg*. ¡Por fin un premio en dinero! Evidentemente era una orden de arriba; las altas esferas querían mostrarse magnánimas. Pretendían que el artista reconociera sus errores y aceptara la gracia que se le concedía. Fui suficientemente estúpido para decir que no, un pecado juvenil, una tontería.

Cuando le conté el episodio a mi “prometida”, Herbert Achternbusch, me contestó que era un imbécil, que tendría que haberme vestido de punta en blanco llevando

mierda de gato en el bolsillo derecho del traje. Al recibir el premio tendría que haber tomado el cheque con la mano izquierda y darle la derecha a Strauss después de hundirla en la mierda.

¿Cómo concluyó el asunto? El teatro y yo consideramos posibles alternativas: *Fedora*, de Umberto Giordano o *Medea* de Luigi Cherubini, pero el conflicto era más profundo, hecho que quedó demostrado en el escandaloso gesto de pretender mostrarle mi proyecto al comerciante de estampillas para que diera su aprobación. La cosa adquirió ribetes trágicos, me despidieron y, respecto de una indemnización, se pusieron del lado de mis adversarios. Me acusaron de haber pretendido deformar *Salomé*, de querer convertirla en una “obra panfletaria” de denuncia social. Me endilgaron “tendencias anarquistas”. Un año después de la entrevista, el tribunal del gremio teatral me otorgó por fin los honorarios acordados, sin el adicional recaudado por la colecta.

La patrie de l'âme

Por supuesto, me deprimió que me llamaran rata y monstruo durante el complot. Pero yo quería seguir adelante. Nunca me quedé estancado en un proyecto del pasado, mucho menos en uno fallido. El sentimiento es una fuerza esencial, el sentimentalismo solo es perjudicial. A pesar del Oso de Oro —era la primera vez que lo recibía un director alemán— *Palermo o Wolfsburg* fue ignorada en la entrega del Premio Federal de Cine,

es decir, me quedé sin apoyo financiero para la siguiente producción.

Durante la campaña bávara en mi contra estuve en Francia, en Italia, en Brasil y de nuevo en Italia. Como no podía hacer la puesta en Augsburgo, trabajé en Florencia y en Venecia. La crisis que estaba atravesando se manifestó en la película que filmé en mayo, *Ensayo general*, un estudio documental sobre el Festival Mondial du Théâtre de Nancy. Este film fue el germen de mis posteriores documentales sobre artistas, *À la recherche du soleil*, sobre Ariane Mnouchkine, *Poussières d'amour*, sobre las cantantes que amaba y *Die Königin* [La reina], sobre Marianne Hoppe.

Ensayo General se realizó con la ayuda de Thomas Schüly, ex asistente de dirección del Schauspielhaus de Bochum y luego ambicioso productor cinematográfico. Durante los preparativos nos asesoró Colette Godard, una crítica de teatro y cine que había acompañado todos mis trabajos en París y en Avignon y que en 1974 me hizo conocido en Francia al llamarme "súper estrella del *underground*" en *Le Monde*. Mostefa Djadjam, un amigo del que yo estaba muy enamorado, trabajaba de actor en París. En *Ensayo General* fue mi asistente de dirección. No obstante, jamás dejé de pensar en el rechazo y la difamación a la que me sometían en Alemania. Nunca me sentí integrado en el país de mi lengua materna y esta campaña me hacía ver con mayor claridad que solo en un sentido utópico Alemania era para mí *la patrie de l'âme*.

En esa casa de muñecas rocó que es el Festival de Nancy se reunían excelentes bailarines, mimos, marionetistas y performers, discutían acaloradamente sobre el futuro del teatro y ponían en escena coreografías, sketches y números nunca vistos. Era fantástico acercarse a ellos, asistir a sus ensayos o sencillamente filmar para mostrar cómo incluían a la ciudad en su arte. Ahí estaban Pina Bausch, el anciano bailarín japonés Kazuo Ohno, que con una flor en su cabello evocaba a Maria Callas, Reinhild Hoffmann, que durante todo su baile no abandonó un enorme sofá o Sankai Juku, la pareja de hombres japoneses empolvados de blanco que parecían un Maldoror duplicado. En la película también participó un anciano y majestuoso *clochard* de Nancy que se asemejaba a un gran duque ruso en decadencia. Él nos dio su opinión sobre el amor. La vida y la atmósfera que creábamos en el rodaje se mezclaban con el teatro, había que ver esos rostros y cuerpos; a todos nos envolvía alto etéreo, alado, melancólico. Colette Godard lo definió como “La vida como cómplice de la muerte”.

Después, en París, mi amiga Catherine Brasier-Snopko, mi montajista en esta y en las dos películas siguientes, me ayudó a rastrear el verdadero tema del film. “Parle moi d’amour” era nuestra consigna: nuestras conversaciones, las escenas, los diálogos y la música giraban en torno al amor, la entrega y lo efímero del mundo. En nuestras incontables sesiones nocturnas fuimos hallando la forma. Corté todo el material en fragmentos diminutos y los uní con un nuevo orden para hacer visible el mensaje poéti-

co. No podría describir cómo lo conseguí. En septiembre, cuando *Ensayo General* se estrenó en el Festival de Venecia —a propósito, al mismo tiempo que los catorce episodios de *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder—, las críticas fueron favorables.

Pero la campaña injuriosa seguía adelante, una y otra vez me hacían preguntas sobre el tema. En el cuadernillo de prensa de mi película cité el comienzo del Canto IV de *Los cantos de Maldoror*: “Cuando el pie resbala sobre una rana, se siente repugnancia, pero cuando se roza apenas el cuerpo humano con la mano, la piel de los dedos se agrieta, como las escamas de un bloque de mica que se rompe a martillazos; así como el corazón de de un tiburón que ha muerto hace una hora aun palpita con tenaz vitalidad sobre el puente, del mismo modo se agitan nuestras entrañas mucho tiempo después del contacto. ¡Tanto horror le inspira el hombre a sus propios semejantes!”.

Di muchas entrevistas en las que me remití a dos preguntas para mí cruciales en ese momento: si todavía era bienvenido en los teatros municipales de Alemania o tendría que buscar trabajo fuera de mi país. Yo simplemente insistía en mi excentricidad. Era consciente de que una imagen desprejuiciada puede darle valor a todo aquel que se animaba a ejercer su libertad. Las personas que intentan comportarse sin miedo se convierten obligadamente en enemigos del orden social. Si no lo intentaba yo, un artista con acceso a la opinión pública, ¿quién

más lo haría? Ya en 1973, mucho antes de la bomba de la salchicha, algunas críticas sobre la *Salomé* de Bochum decían que se debía proceder en mi contra no solo verbalmente. Peter Zadek, mi grupo y yo lo tomamos con humor y nos burlamos de los enemigos que podían estar detrás de eso. En otros países jamás se habría publicado una crítica teatral tan contundente. En Francia habrían sido necesarios conflictos de índole muy diferente para negarle a alguien la puesta en escena de una ópera y estigmatizarlo como hereje; por el contrario, en Alemania, un artista podía convertirse rápidamente en una figura superflua.

Lo importante para mí no era lograr que se condenara al vendedor de estampillas, ni siquiera a Franz Joseph Strauss (que por lo demás perdió las elecciones). Su campaña estuvo acompañada de duras protestas y operativos policiales; poco antes del día de las elecciones hubo un grave atentado en la Fiesta de la Cerveza de Múnich, atribuido un poco precipitadamente a la RAF. Los ánimos estaban caldeados y Strauss aprovechó la situación. Como fuera, con su acomplejada efervescencia, me resultaba más cercano en el plano humano que otros políticos alemanes. En el plano humano. Es que en el fondo, ese hombre con aspecto de ogro despertaba más emoción en los corazones porque, a diferencia de otros políticos, se parecía a las personas que luchaban por salir adelante. Pero como político y jefe de estado no me gustaba en absoluto. Era deprimente ver que se manipulara

y se azuzaran de tal modo las emociones y que, a falta de algo mejor, se inventaran enemigos. Para nosotros era una amenaza fascista y, desde esa perspectiva, comenté la situación en todas las entrevistas que di en Francia e Italia a periódicos alemanes. El fascismo comienza siempre con una concepción maniquea de la realidad, con la idea de que en el mundo hay solamente amigos y enemigos y que estos últimos son repugnantes. Es la idea pietista de la humanidad: por un lado, el puro, por el otro, el abismo de la perversidad. La consecuencia más terrible de todo el asunto de Augsburgo fue que entraron en juego presuposiciones falsas; me calificaron de anarquista, asesino, homosexual y capitalista. Se establecía una relación entre los sagrados valores del capitalismo —mis supuestas ganancias enormes por la puesta en escena— y la *femme fatale* de mi costado homosexual, entre mi intolerable posición política y el anarquismo asesino del “lanzador de salchichas”. Los autores eran las mismas personas que, en conformidad con las normas de nuestra sociedad competitiva, no tienen otra preocupación que incrementar el lucro. En el fondo, me reprochaban sus propios objetivos.

Por aquella época sostuve que Alemania no abría un debate creíble y serio sobre el Tercer Reich, que en su lugar se regodeaba en un juego negativo de complejos y emociones que impedía el análisis histórico. Las películas sobre Hitler de Joachim Fest y Hans-Jürgen Syberberg se nutrieron de este tema y en lugar de explicar la figura de

Hitler, la inflaron. Me enfadó mucho que compararan mi obra con las monstruosidades fílmicas de Syberberg, un paralelo inaceptable. Mis películas eran diálogos entre lo onírico y lo real, jamás me habría podido meter con la realidad alemana, tampoco con ese cine histórico que se puso de moda en ese momento.

El fracaso nos vuelve humanos

Nunca fuimos verdaderos hombres políticos, pero dentro del marco del compromiso político que suelen tener los independientes, estábamos del lado de quienes luchan para mejorar situaciones socialmente intolerables. Nunca hubo ambigüedad cuando se trataba de sostener ese cambio. Cuando en 1983 Kemal Altun, un joven turco que solicitaba asilo político en Alemania, se suicidó arrojándose de una ventana del Tribunal Social de Berlín porque temía que lo entregaran a la dictadura militar de su país, yo usé mi condición de personaje público para oponerme al procedimiento atroz de las autoridades alemanas. En esa época yo estaba poniendo la *Comedia de las equivocaciones* en la Freie Volksbühne. Al concluir el estreno aparecí sobre el escenario y exhorté al público a protestar.

En cuanto artistas, lo que más nos interesaba era quebrar las estructuras dominantes, por ejemplo las que operaban en la televisión, donde se abusaba de la psicología para crear vidas o mejor dicho simularlas sin ninguna innovación formal. Queríamos avanzar en los contenidos, también en el plano estético. Mi modelo era

de algún modo *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, la insolencia era mía.

Herbert Achternbusch nos enseñó cómo hablar de Alemania desde la comedia. Su humor se parecía al del episodio bávaro de mi película *Flocons d'or*. Para mí fue un honor hacer de obispo en su farsa blasfema *Das Gespenst* [El fantasma]. Es la historia de un Jesús que desciende de la cruz, anda a los tumbos por Baviera y hace todo mal. También actuó Annamirl Bierbichler, la novia de Achternbusch que era una mujer verdaderamente increíble. Bella, genial, lamentablemente murió de cáncer. Su amado Achternbusch era un gruñón, era ella la que tenía los pies en la tierra; ahora es la tierra la que la tiene a ella.

En 1982, cuando *Das Gespenst* estuvo lista para exhibirse, los censores alemanes la declararon blasfema e iniciaron una campaña en contra del film. El recién designado ministro del Interior Alois Zimmermann, miembro del Partido Social Cristiano CSU, era la instancia política más alta en materia de cine. Decidió sustraerle a Achternbusch la última cuota del subsidio que había obtenido. Yo era una *rara avis*, pero no era la única y lógicamente me sumé a las protestas de los artistas alemanes contra la política de la Unión Social Cristiana.

Entretanto había preparado otro proyecto; quería filmar la genial novela de Jean Genet *Querelle de Brest*. Jean Genet, el ladrón y joven prostituto que comenzó a escribir en la prisión, era nuestro ídolo. En lo intelectual me sentía

tan afín a él como a Lautréamont, Oscar Wilde, Antonin Artaud y William Burroughs. Cuando tomé la decisión de cambiar mi estilo, empecé a adaptar *Querelle de Brest* a mi manera. Quería darle un giro oscuro a la historia de amor de *Matrosen dieser Welt*, una continuación a través de un diálogo intenso con el mal y su belleza. Los delincuentes y los artistas son los únicos que mantienen cierta libertad de acción en la sociedad burguesa. Mi idea fundamental no había cambiado: toda persona tiene el deseo de “desplegar en su existencia un anhelo”, deseo originario que apunta a un sentimiento de alegría, de contacto con otras. En este sentido el arte es algo enteramente social, un cataclismo de anhelos no vividos. El arte, reitero, atañe a lo social igual que el crimen, es expresión de una frustración, mucho más valiente que comprar tres Mercedes Benz o cosas por el estilo.

Cuando el artista es consecuente con su marginalidad provoca dolorosamente a la sociedad sosteniéndole el espejo de su negatividad delante de la cara. Esa era nuestra posición. La homosexualidad me interesaba y me interesa como proyecto de vida artístico en tanto se rebele contra la normalidad social, contra el consumismo y el materialismo. Ser homosexual, ser artista, estar en contra del sistema y, en consecuencia, estar en contra de la heterosexualidad impuesta, es algo que tiene sustancia poética y no se somete a las exigencias represivas de la sociedad.

Para *Querelle de Brest* había hecho un casting de actores con buenas vergas y, después de investigar, había

encontrado en Cerdeña un cementerio de barcos del ejército italiano, donde me habían prometido la autorización para el rodaje... algo casi irónico. Los productores de Múnich que habían cerrado el contrato conmigo decidieron consultar a dudosos asesores impositivos. Empezaban a intimidarse ante los embates políticos que se libraban en mi contra. Temían no ser capaces de hacer que *Querelle*, esa historia apocalíptica de delincuentes y homosexuales, fuera aceptada por las asociaciones de promoción en las que se inmiscuía gente de los partidos políticos. Si bien hicieron una declaración en enero de 1981 en la que me mencionaban como director, asegurando que el rodaje comenzaría en otoño, lo que siguió solo puede calificarse de canallada. Me sacaron del medio y mi amigo Fassbinder aprovechó la ocasión para hacer él la película.

Otros proyectos también quedaron ese año en la nada. Había entrado en contacto con Romy Schneider para filmar eventualmente la vida de la aventurera suiza Isabelle Eberhardt. Yo le había asegurado a Schneider que el papel sería suyo, pero antes de que llegáramos a hablar concretamente del asunto, en mayo de 1982, se produjo su lamentable muerte. Quise adaptar *La condesa de Amalfi* de D'Annunzio y ensayar un documental sobre la jueza estalinista y ministra de justicia de Alemania Oriental Hilde Benjamin. *Im dunklen Herz des Nachmittags* [En el oscuro corazón de la tarde] era un proyecto sobre un joven que, en su relación con dos mujeres bastante mayores que él, conoce la sexualidad y el amor por los

libros. Estaba basado en la novela de James Baldwin *La habitación de Giovanni*, en la que un muchacho descubre su homosexualidad. De *Hochzeit mit Gott* [La boda con Dios] era un proyecto cinematográfico sobre el bailarín Vaslav Nijinsky y su caída en la locura de la que solo pude publicar una página del guión (escrito con Meir Dohnal) en los *Cahiers du Cinéma* en 1987 cuando Wim Wenders fue editor externo del número 200 de esa revista. Todos esos proyectos se arruinaron.

No tenía chances de participar de esas complicadas coproducciones entre financistas privados, asociaciones de promoción y canales televisivos. Y, sin embargo, prácticamente no paré de trabajar. Por otra parte, la *Salomé* de Augsburgo no habría sido mi primera puesta en un escenario de ópera. En 1979 había recibido la invitación del Teatro Municipal de Kassel y había puesto *Lohengrin*, de Wagner. Esa vez, la alegría exultante por trabajar en un teatro con buen presupuesto me llevó a diseñar una escenografía con una pirámide y arriba de ésta un cielo estrellado que, solo él, habría costado trescientos mil marcos. Finalmente solo pude plasmar una versión más económica, pero fue un estreno bello, en el que disfruté mucho el trabajo con James Lockhart, el director de la orquesta. En ese caso la música no fue un elemento de contraste o de realce sino el medio expresivo fundamental al que se subordinaba el resto. Estaba tan feliz por esta experiencia y por cómo interactuaba con el director que en la puesta destaqué casi infantilmente el núcleo ro-

mántico de la ópera de Wagner. Tomé a *Lohengrin* como un cuento popular y la monté de modo ingenuo, en lugar de seccionarla con un instrumental crítico. Aunque los críticos dijeran otra cosa, por principio en mis puestas nunca intenté ir en contra de la obra usando las armas de la deconstrucción.

Mis películas italianas tuvieron un agradable efecto colateral: gracias a ellas me invitaron a hacer puestas en teatros italianos. En enero de 1980 trabajé en el Teatro Niccolini de Florencia con la estrella Piera Degli Esposti en *Lunga notte di Medea*, de Corrado Alvaro, una adaptación moderna del mito griego. Y en octubre del mismo año tuve la dicha de volver a hacer otra ópera basada en un texto de Oscar Wilde, *Una tragedia florentina*, de Alexander von Zemlinsky.

Otro proyecto cinematográfico que tampoco prosperó me habría llevado de nuevo a Sudamérica a principios de los ochenta. Peter Berling dio en Roma con la historia de un excéntrico grupo de ballet. Nos pareció una buena idea hacer un film histórico en el que enviábamos al grupo al Amazonas de gira por las casas de los nuevos ricos del poscolonialismo. Hacia finales de 1981 aproveché una retrospectiva de mis películas en Brasil y me encontré con Berling para explorar la ruta transamazónica. Ver su construcción fue algo estremecedor. Nos mostró que la explotación del Amazonas no era en absoluto un tema mítico o romántico. En Manaos —queríamos filmar en su legendaria ópera por supuesto— el productor

Lucki Stipetic, hermano de Herzog, ya había iniciado los preparativos de rodaje para *Fitzcarraldo*. La película de Berling estaba demasiado cerca del proyecto de Herzog y, en consecuencia, no habría encontrado financiación.

Después sucedió que nos contrataron para *Fitzcarraldo*: a Berling, para la breve aparición del director de la ópera de Manaos que le muestra orgulloso a Klaus Kinski el ostentoso edificio que levantaron los barones del caucho y a mí, para la secuencia inicial que tiene como tema la actuación de Caruso y Sarah Bernhardt en la ópera de la selva. En marzo de 1982 me encargué en Manaos de la escena de la ópera-dentro-del-cine de la película, pero lamentablemente la montaron en la secuencia de apertura donde aparecen los créditos. En esa época Herzog no tenía idea de cómo se construía una escena de ópera. Más tarde, sin embargo, montó más de veinticinco óperas en todo el mundo. Esto se debió en gran parte a *Fitzcarraldo*.

En la escena del comienzo, Klaus Kinski y Claudia Cardinale llegan en un bote de remo a Manaos después de miles de kilómetros de travesía por el río. Quieren asistir, por una vez en su vida, a una actuación de Caruso y Sarah Bernhardt. Pero llegan tarde. Caruso está muriéndose delante de la desesperación de su novia mientras cae el telón. Elegí la ópera lírica *Ernani* de Verdi (que había citado previamente en *La muerte de María Malibrán*) ya que trata sobre la venganza y el honor de la nobleza española, conceptos grotescos que, al fin y al cabo, fueron exportados a la Sudamérica colonizada.

Por cierto, Enrico Caruso nunca cantó en Manaos. Sí lo hizo la trágica Sarah Bernhardt con su pierna de madera. Los millonarios del caucho querían contratarla a toda costa, aunque no supiera cantar. Hicimos que Jean-Claude Dreyfus, a quien yo conocía de la película *La sombra de los ángeles* de Daniel Schmid, imitara con su llamativo rostro a la Bernhardt mientras Mietta Sighele cantaba desde el foso de la orquesta. Jean-Claude bajó las escaleras a los tumbos con una peluca espeluznante y una túnica de diva con mangas de farol. Después extendió las manos en un pomposo gesto de desesperación. Resultaba rarísimo que *Fitzcarraldo* admirara eso en cuanto engendro de la ópera europea.

Después de la filmación, Peter Berling, Magdalena y yo nos dimos un gusto, nos lo merecíamos. Como veraneantes dándose la gran vida descendimos por el Amazonas en el vapor. Nos vestíamos de blanco, tomábamos coñac y dormíamos en hamacas. Berling repetía una y otra vez la frase que un crítico de Roma había acuñado sobre los Werner del cine alemán: Rainer Werner Fassbinder tiene la pinta de un camorrero de barrio de prostitutas, Werner Herzog, la de un demente que goza de salidas transitorias y Werner Schroeter, la de un profeta vagabundo.

El día de los idiotas

Conocí a Carole Bouquet en el verano de 1980, en Saint Tropez, mientras me recuperaba en casa de un amigo

del disgusto que me había causado todo el asunto de *Salomé* en Augsburgo. Carole tenía veintitrés años y era conocida en Francia desde su debut en *Ese oscuro objeto del deseo* de Luis Buñuel y *Buffet Froid* de Bertrand Bliers. Las dos películas me gustaron mucho. En Italia, cuando uno caminaba con ella por la calle, se producían accidentes de tránsito. Era tan bella que en varias ocasiones me encontré con hombres muertos de celos dispuestos a matarme. Motivos no les faltaban. Carole era en verdad bellísima, “ácida”, de una sensualidad incierta, aguda y fascinante. Después de la separación de sus padres, había crecido junto a un padre parco y severo. Lejos de su madre, durante mucho tiempo no supo qué era la feminidad ni cómo debía vivir. Era extremadamente tímida, muy seria y casi no podía conversar ni mirarse al espejo. Odiaba que alguien se quedara perplejo delante de ella.

Un día se me acercó el exiliado checo Karel Dirka y me propuso filmar una película coproducida por él, Veith von Fürstenberg y Peter Genée. Dirka el zorro, como lo llamaba Peter Berling, había huido del régimen comunista en 1968. Trabajó por un tiempo haciendo la foto fija durante las filmaciones y después montó una productora en Múnich que, pese a su condición de exiliado, logró conseguir una coproducción con los estudios estatales checos Barandov por vía secreta. El guión era de Dana Horáková, periodista del diario *Bild*, más tarde ministra de cultura de la ciudad de Hamburgo.

Horákova aportó la idea para la película, yo adapté el libro y, en febrero de 1981, comenzamos a rodar en estudios, en la calle y en algunos cafés de Praga. Carole Bouquet hacía de Carole Schneider, una mujer que por miedo a la vida desea que la internen en un instituto psiquiátrico. Del proyecto participaron muchas de mis amigas actrices: Magdalena Montezuma, Ingrid Caven, Ida di Benedetto, Christine Kaufmann y Marie-Luise Marja, entre otras. Marie-Luise tuvo después un papel que mantuvo por años en *Lindenstrasse*, la famosa serie de televisión alemana que yo nunca miré.

Praga misma es un espacio teatral y el psiquiátrico que construimos en el estudio era un lugar prehistórico y atemporal; yo quería que todo fuera surrealista, extraño e irreal, pero apenas contábamos con una décima parte del presupuesto necesario.

Siempre me sentí muy cerca del mundo interior de los locos. Son la verdadera transgresión en carne propia, algo que siempre me movilizó e inspiró. La idea de *Día de idiotas*, entonces, era narrar la locura, pero ligándola con lo que sucedía en el mundo fuera del psiquiátrico.

Dana Horákova había escrito un alegato político y hacía tiempo que a mí me interesaban *Historia de la locura en la época clásica*, de Michel Foucault, *El Antiedipo*, de Deleuze y Guattari y los escritos antipsiquiátricos de Ronald D. Laing, David Cooper y Franco Basaglia; este último, por ejemplo, logró que en Italia se diera cauce a su pedido de abrir los manicomios y soltar a los esquizo-

frénicos al mundo. La filosofía y la política de la apertura me interesaban mucho, pues a los homosexuales también se los definía como enfermos, se los apartaba y se los sometía a tratamiento: esa represión sancionada era la razón por la que yo rechazaba la psicología, el psicoanálisis y la psiquiatría.

Pero lo interesante, en realidad, es lo que le sucede al individuo, saber si puede o no soportar esa apertura, si es capaz de dominar la angustia.

Durante el rodaje de *Día de idiotas* surgieron muchas ideas. Con las mujeres que participaron pusimos en escena la vida cotidiana de los psiquiátricos, las manías, los miedos y el peculiar humor de los enfermos. La Carole de la película hace todo lo posible por ingresar en el encierro del psiquiátrico y huir de su locura mediante una coerción regulada.

A toda costa yo quería incluir el tema de la difamación por terrorismo que se hacía sin ningún fundamento. La Carole del film hace lo imposible para que la encierren en el psiquiátrico y poder así huir de sus demonios interiores. Lo logra solo cuando la toman por loca por haber denunciado a una mujer de terrorista. Dentro de la institución se encuentra con los personajes más extraños, mujeres atrabilarias con manías muy similares. Magdalena Montezuma grita reclamando su jabón perdido, Ellen Umlauf se jacta de haber ido cuarenta y nueve veces en un solo día a un sex shop, Christine Kaufmann se come las uñas, y Ulla Stöckel mea orgullosa de pie, algo que

siempre imaginé que también hacía Maria Callas. Sin embargo, Laura, la psiquiatra del instituto interpretada por Ingrid Caven, duda de la locura de Carole. Cuando llega el momento de decidir si puede salir, si puede hacer frente a sus necesidades, si es capaz, en realidad, de identificar cuáles son sus necesidades la psiquiatra habla sin rodeos: "Yo creo en un psiquiátrico abierto". Para ilustrar esa afirmación hicimos que el edificio que habíamos montado en el estudio, literalmente se desplomara. Cuando Carole ingresa a la libertad, vestida de muchacho, no logra su objetivo y se deja atropellar por un auto.

En *Día de idiotas* el estilo de Carole es insuperable. Ganamos la banda dorada del Premio Federal de Cine, pero en Alemania yo era persona *non grata*, de modo que no hubo forma de conseguir financiamiento para una segunda parte. La música, que en realidad habría querido componer yo mismo, era de Peer Raben y no me gustó. Sonaba como música judía. En Cannes, el film se llamó *Jamais la vie*, quizás el mejor título que tuvo.

Carole solía embarcarse en aventuras, era su forma de probarse a sí misma. Después del rodaje fuimos juntos a Italia; yo tenía treinta y cinco años, ella veinticuatro. Viajábamos en su fantástico auto pero no teníamos un centavo, algo que nadie podía creer viendo el lujoso vehículo que conducía. En un momento le dije que debía hacer una prueba de actuación y le indiqué que fuera a un café en Florencia y hablara con el dueño. El tipo, al verla, se agarró los testículos –ese típico gesto italiano– y

le dijo: "Listo para la acción". Cosas así le pasaban a Carole constantemente. Yo le había pedido que dijera que su esposo la esperaba afuera, que ella lo amaba pero que, por desgracia, le gustaban los hombres jóvenes. Carole le pidió al dueño del bar que le diera el nombre del mejor bar gay de la ciudad y el hombre casi se desmaya del susto. "¿Y? ¿Te quedaste mudo?", le dijo Carole, según pude leer en sus labios. El tipo garabateó una dirección en un papel. Con beneplácito le dije que había pasado la prueba. Nos dirigimos entonces a un antro gay; en Italia son muy pocos y los comparten gays y lesbianas. En eso se nos acerca un italiano en sus mejores años. Tenía un Jaguar, no recuerdo si negro o plateado, y nos invita a su casa en las colinas que dominan Florencia. Algunos clientes del local nos advirtieron que era un tipo peligroso. Pero ellos solo querían atrapar a Carole, evidentemente había varios a los que también les gustaban las señoras...

Fuimos con el hombre hasta su mansión. Tenía efectivamente una piscina iluminada desde el interior, era verano, el aire era tibio, el agua también. Junto a la espléndida cama que nos preparó había una botella de champán rosado. "No está nada mal", dijo Carole.

El mismo año que rodamos *Día de idiotas*, Carole fue la chica James Bond en *Solo para sus ojos*. Desde ese momento se transformó en una estrella.

Carole se casó con el excéntrico productor de cine Jean-Pierre Rassam, un libanés que había logrado fama y dinero con películas como *La gran comilona* de Marco

Ferreri o *Tess* de Roman Polanski. Rassam era un bebedor excepcional, un enorme y salvaje hedonista que durante algunos años también tuvo un romance con Isabelle Huppert y murió por sobredosis de tranquilizantes en 1985.

Para año nuevo organizamos una fiesta en París con Rassam, Carole y una gran cantidad de invitados. Mi amigo Antonio Orlando desapareció en el sótano con Sofia Coppola, que entonces tenía catorce años. ¡Fue un escándalo! Sofia, todavía una niña, y Antonio, un napolitano dulce y de baja estatura. Cuando volvieron a aparecer, pensé: el desastre se aproxima, pero Rassam hizo su entrada en escena y abofeteó a Antonio, mientras Francis Ford Coppola corría hacia ellos hecho una furia desde la habitación contigua. El castigo de Rassam evitó la catástrofe, le expliqué más tarde a un Antonio estupefacto. Rassam fue su salvación, de no haber sido así, el viejo le habría caído encima. Sofia simplemente se sentía atraída por la dulzura de Antonio, algo que yo podía entender perfectamente.

Carole filma hoy una o dos películas por año y actúa en obras de teatro. Por ejemplo, en *Berenice* de Jean Racine, en el Teatro Les Bouffes du Nord, donde Peter Brook dirige como invitado. Me pregunto si estará progresando como actriz, si puede dominar esa cantidad de texto. Ella no es un gran talento dramático, pero le gusta el teatro y trabaja mucho. Carole tuvo una relación prolongada con Gérard Depardieu, crió a dos hijos y está comprometida en luchas contra el abuso infantil y la emergencia habita-

cional. En la actualidad es una bella dama que gana fortunas como modelo para el perfume Chanel N° 5. Sin duda tiene el porvenir asegurado. La quiero mucho.

Jean-Pierre Rassam se merecería un capítulo completo, igual que su hermana, Anne-Marie. Los tres tuvimos toda clase de encuentros. También participó de estas reuniones el director Claude Berri, casado con la hermana de Rassam. Anne-Marie es una gran amiga y una de las pocas personas con las que me sentí a gusto durmiendo en la misma cama. Éramos como hermanas.

Durante el Festival de Cine de Venecia, Anne-Marie me envió espontáneamente su anillo de casamiento. Se volvió muy agresiva cuando le dije que no lo podía aceptar. “¡O lo recibes, o te lo tiro por la cabeza!”. Tuve que decirle que sí, que me lo quedaría. Era el anillo de la abuela de Claude Berri, de platino con un gran solitario de diamante; estaba valuado en cien mil marcos. Después, hice que Antonio se lo devolviera, y efectivamente me lo tiró por la cabeza. Así que lo usé. Cuando no tenía diner, pensé en venderlo pero me pareció infame. Al final me lo robaron en las Filipinas, mientras dormía; lo llevaba colgado al cuello de una cadena de plata.

Un linaje blasfemo

En 1982, cuando se estrenó *Das Gespenst* [El fantasma] en el Festival de Berlín, fui yo el que presentó la película en lugar de Herbert Achternbusch, que no había podido asistir. Pocos días después empezamos a trabajar

en mi película *Concilio de amor*, que todavía sigue prohibida en Europa y cuyo caso llegó al Tribunal Europeo de Estrasburgo. Alguien me envió hace años las actas del proceso pero no las conservé. Cuando uno vive de hotel en hotel o de casa de amigos en casa de amigos no arrastra una pila de documentos. El asunto llegó tan lejos que hubo gente que emprendió peregrinaciones a Altötting para rezar por mi alma. Nunca pude entender el alboroto causado por la película, pero en el Tirol, donde el noventa por ciento de la población es católica, la prohibieron. Lamentablemente un fallo avalado por Estrasburgo dice que cualquier distribuidor de películas debe tener en cuenta qué tipo de sátira resultará soportable para alguien según la confesión religiosa que impera en su zona. El film prácticamente desapareció de Austria, acusado de blasfemia y ofensa del sentimiento religioso mayoritario.

En realidad, la película es inofensiva, graciosa y entrañable. De algún modo, una continuación del proceso por blasfemia que se le inició al autor de la obra, Oskar Panizza. Panizza escribió la sátira anticatólica en 1895, pero no la publicó en su tierra, Baviera, sino en Suiza. Después de que en Múnich se vendieran veintitrés ejemplares, alguien lo denunció. Panizza no negó que su objetivo fuera vender muchos ejemplares de su obra y agregó que estaba orgulloso de haberla escrito. Su sinceridad le costó un año de cárcel; los costos del proceso lo dejaron arruinado.

Su obra volvió a estrenarse recién en 1969, en París. En 1981, Peter Berling la vio en el Teatro Belli de Roma y descubrió que el público la festejaba no sin euforia. Me propuso hacer una producción rápida y sencilla. Como mis proyectos no se realizaban, yo acepté. El distribuidor y productor Hanns Eckelkamp puso parte del dinero para la producción. Dietrich Kuhlbrodt, crítico cinematográfico, abogado y amigo mío desde hacía cuarenta años, escribió el guión de la historia. El director de fotografía fue Jörg Schmidt-Reitwein; ese era el equipo de *Concilio de amor*. Como el presupuesto era exiguo, filmamos diez días corridos con sus noches en Roma y Berlín. La película sigue la puesta de teatro italiana; escenas del juicio contra Panizza le confieren un marco adicional. Para la sincronización en alemán modifiqué el texto, que quedó mejor que el original. Metí mano durante la sincronización y realicé una obra completamente diferente, para mearse de risa.

Volker Spengler estuvo magnífico en su papel de Dios Padre con su Espíritu Santo, una paloma que le hace caca sobre la cabeza. Por cierto, a la paloma la amaestré yo. Con bombas de humo convertimos un cementerio abandonado de Berlín en el Infierno y un adyacente canal fue nuestra laguna Estigia.

La obra transcurre en la Edad Media tardía, en los tiempos del lujo y las orgías del Papa Alejandro VI, sobre cuya hija, Lucrecia Borgia, ya nos habíamos permitido una salvaje parodia en Bochum. Dios está viejo y tem-

bloroso; Cristo es débil; María, una astuta intrigante. Los tres observan la escalofriante situación que impera en la corte del Papa. Por cierto, esta escena se había omitido en la sumisa puesta del Teatro Belli. Dios necesita un castigo adecuado para los hombres que, sin embargo, deben mantener la capacidad de arrepentimiento y redención porque Dios no puede crear hombres mejores: está demasiado senil. El Diablo encuentra la receta correcta, la sífilis, y se la cambia a Dios por un nuevo portal para su Infierno, que ya está bastante descuidado. Como bonificación, obtiene el permiso de seguir ejerciendo sin castigo sus artes seductoras.

Cuando mostramos *Concilio de amor* en el Festival de Berlín, Hanns Eckelkamp hizo pegar por todas partes afiches que mostraban a un sátiro con una enorme verga erecta. En la película aparecía la escultura correspondiente coronando el piano del diablo... en un lejano segundo plano. La Iglesia católica se espantó, hubo protestas e incidentes. Acto seguido el distribuidor suspendió su propia estrategia publicitaria y llegó hasta el punto de pretender entregarle a la prensa una especie de dictamen pericial sobre nuestra película que contenía el parágrafo del código penal referido a la blasfemia. Yo estaba indignado. Más tarde publicamos libros con fotos que transcribían el texto que usé en la sincronización, documentos sobre Panizza y el bendito dictamen pericial. El miedo de Eckelkamp era escandaloso. Berling y yo protestamos vía télex: ESTIMADO ECKELKAMP, CON LA CAMPAÑA PUBLICITARIA

‘COMERCIAL’ Y ‘ESPECTACULAR’ EMPRENDIDA POR USTED HA CONSTRUIDO UN DRAGÓN DE PAPEL AL QUE AHORA PRETENDE ESCAPARLE GRITANDO DE MIEDO. NO ESTOY DISPUESTO A PARTICIPAR DE ESTE ESPECTÁCULO VERGONZOSO Y ESQUIZOFRÉNICO... LOS PEQUEÑOS BRIAROS NEGROS SOBRE PANIZZA SE DISTRIBUIRÁN ENTRE EL PÚBLICO DEL FESTIVAL. DEL MISMO MODO COLGARÉ DEL STAND DE LA DISTRIBUIDORA EN LA ENTRADA DEL CINE LAS SENTENCIAS DE PANIZZA. DE LO CONTRARIO, SEPA VD., NO HABRÁ FUNCIÓN. LE DESEO PARA EL FUTURO UN POCO MÁS DE VALOR, LIBERTAD E INCLUSO FE. POR SIEMPRE SUYO, WERNER SCHROETER. PD: ESPERO EN BERLÍN EL PAGO DE LA ÚLTIMA CUOTA QUE ME CORRESPONDE POR CONTRATO.

Réveille-moi à midi

Mayo de 1982, Frankfurt, acabábamos de estrenar *Don Carlos* cuando recibimos estupefactos la noticia de la muerte de Rainer Werner Fassbinder. Yo me había sentido furibundo, desilusionado y celoso cuando él me birló mi amado proyecto *Querelle de Brest*; la ofensa había calado en mí más de lo que podía admitir públicamente. Pero ahora, con su muerte, había perdido un ser humano con el que me sentía hermanado pese a todo.

El verdadero Fassbinder, el Fassbinder que yo veneraba, era el de *En un año con trece lunas*. Un film en el que el amor es un desperdicio completo e incondicional. La transexual Elvira, encarnada por Volker Spengler, vuelta mujer por amor a un hombre, solo experimenta rechazo y burla por todas partes. Más que en cualquier

melodrama, esta película había nacido del dolor. Fue el monumento que le hizo Fassbinder a Armin Meier, su compañero de vida, que se suicidó un día después de que Fassbinder lo abandonara. Fue la madre de Fassbinder quien tuvo que encontrar el cuerpo varios días después en la casa en la que vivían, casa que yo conocía muy bien. Cruel como soy, siempre me imaginé el cadáver lleno de gusanos. Cuando Armin murió, Fassbinder tenía que hacer de Yago en una puesta de *Otelo* en el Teatro de Frankfurt –una idea bastante extraña–, pero abandonó el proyecto y creó esta película densa y extrema sobre el amor y la incapacidad de amar. Junto a *El matrimonio de María Braun*, *El mercader de las cuatro estaciones* y *Katzelmacher*, *En un año con trece lunas* fue para mí, siempre, superior a todo el resto de sus películas.

En su sepelio me invadió una extraña paz. Después, su familia cinematográfica y la gente de la escena de Múnich me preguntaron asombrados por la razón de mi actitud. Todos pertenecíamos a la misma generación y sentimos que había concluido una era en la que habíamos marcado el cine alemán con nuestros gestos de ruptura y revuelta. Durante el resto del año las conversaciones rondaron una y otra vez sobre la pérdida de Fassbinder; yo desarrollé mi propia teoría. Fassbinder había cerrado un pacto fáustico con su propia alma, había renunciado al amor a personas concretas para ganarse el favor del público. Yo sentía que esa inaudita obsesión por el trabajo había sido su verdadera tragedia.

Muchos me reprocharon la reacción distante y fatalista que tuve ante la temprana muerte de Fassbinder. Soy consciente de la dosis de arrogancia que había en mi actitud, pero no podía reaccionar de otra manera, me había convertido en un experto en abismos espirituales. Lo que no tenía nada que ver con el decadente coqueteo con la muerte que se me atribuía. ¿Acaso no amamos la vida precisamente porque debemos morir?

Por otra parte, mi sarcasmo funcionaba como un paliativo contra la terrible fragilidad de nuestras existencias. Yo estaba rodeado de personas claramente en riesgo. Muchos eran adictos a las drogas, con la expansión del SIDA nos llegaban a diario noticias sobre nuevas y crueles enfermedades. En mi entorno las personas se morían como moscas. Recibí la peor noticia de todas después de la muerte de Fassbinder. En el verano de 1982 supimos que Magdalena Montezuma, que ni siquiera había cumplido cuarenta años, estaba gravemente enferma de cáncer.

La tristeza, la rabia y la desesperación no fueron de gran ayuda. A comienzos de año habíamos trabajado juntos en el Teatro de Frankfurt en *Don Carlos – Esta noche se improvisa*; además de dirigir, yo había diseñado la escenografía; Magdalena se había encargado del decorado y de interpretar el papel principal. No teníamos idea de que sería nuestro último trabajo juntos en el teatro. Ella había llegado a ser una reconocida actriz por mérito propio, un fenómeno completamente único que estaba

a punto de expandir el espectro de los papeles que podía interpretar. Pero la enfermedad destruyó sus planes. En 1983, durante los meses en los que trabajé en Buenos Aires, tuve que hacerme la idea de que ella no viviría mucho tiempo más. Mientras fuera posible, queríamos hacer algo juntos, crear algo, esa fue nuestra declaración de amor mutuo.

Ese triste verano presentamos el *Don Carlos* de Frankfurt en el Festival de Avignon. La función consistía en un divertido intercambio de rótulos: se anunciaba el gran drama de Friedrich Schiller pero lo que efectivamente presentábamos era *Esta noche se improvisa* de Luigi Pirandello. En la obra, un grupo de teatro estudia un drama matrimonial en el que una mujer infeliz quiere abandonar a su esposo celoso que no la deja ser actriz. Los protagonistas van creando la pieza, interrumpida una y otra vez por sus conflictos, de forma que el drama matrimonial y la realidad de los actores encastran entre sí como las partes de un mosaico.

Siempre me pareció que las obras de Pirandello expresan magistralmente la idea de que el teatro no es solamente un mundo de ilusión, sino que los actores, al construir ese mundo, lo vuelven real. En el teatro no existe la huida de lo real. Ese año hubo una fuerte campaña de protesta contra la ampliación del aeropuerto de Frankfurt y otra aún más fuerte contra el estacionamiento en suelo alemán de los Pershing, misiles estadounidenses de corto alcance. Me interesaban menos las deprimen-

tes perspectivas de una posible guerra nuclear que las manifestaciones, los movimientos sociales y la forma en la que se expresaba el yo del individuo en su despertar. No queríamos hacer teatro subvencionado para los richones de ese centro financiero que es Frankfurt, pero tampoco un teatro de denuncia obvio. Soñábamos con abrir el teatro a nuevos grupos de espectadores, con una nueva forma de arte dramático concebido como institución moral, tal como lo había propuesto Schiller. De ahí el título de *Don Carlos*.

Esta noche se improvisa se confrontaba con el tema de los celos sobre todo en nuestras relaciones de trabajo, de amor y de amistad. En escena, los protagonistas se preguntaban si había que vivir a fondo estas relaciones o más bien reprimirlas. En la pieza, la compañía lucha con un director tiránico que saca a la luz rivalidades y conflictos internos. A un modelo agotado queríamos contraponerle otras formas de relación. El cambio social me parecía más importante que la política. Mi punto de vista era que los celos son la forma negativa de la pasión sin la cual las relaciones humanas no pueden existir. Aunque dentro de ciertos límites, yo abogaba por que se comprendiera a los celosos. De lo contrario, los celos conducen a la muerte por asfixia. La obra planteaba eso. En charlas públicas y entrevistas sostuve la idea de que el amor es darle espacio al otro en lugar de forzarlo al encierro. Estar pegado el uno al otro es un desagradable vestigio de las normas heterosexuales. Pero la libertad, tal como yo

la vivía, podía ser un bálsamo para los demás. Yo era un individualista nato y desdeñaba las formas de vida burguesas, por eso me tomaba las libertades que también le deseaba de corazón a todo el mundo. Era espontáneo, nómade, inestable, un amante exigente y demandante. Por otra parte, necesitaba de personas que me obedecieran, me ayudaran, que hicieran de choferes y durante la noche se quedaran despiertos a mi lado hasta que por fin llegara el maldito sueño.

En la medida en la que mi inquietud y mi miedo a la enfermedad me lo permitieron, me involucré con el padecimiento de Magdalena durante mucho tiempo, pero solo a la distancia... Queríamos filmar una película. Me aboqué de lleno a este plan mientras preparaba mi viaje a la Argentina. Paralelamente, terminaba una película que representaba mi mirada sobre la historia y la cultura de las Filipinas, un comentario sobre el surgimiento de una dictadura. Para realizar este ensayo documental titulado *Der lachende Stern* [La estrella radiante], hice cuatro viajes a Manila. Por última vez, siguiendo mi antiguo estilo de trabajo, me hice cargo del guión, la dirección, la cámara y, también, junto a Christel Orthmann, de parte de la edición.

El film nació con la expectativa de funcionar como propaganda *a favor* del régimen del dictador Ferdinando Marcos, pero lo que salió fue un retrato hecho de puros fragmentos, la historia de un país bajo influencia americana en el que también se desenmascaraba a la obscena primera dama, Imelda Marcos.

En ese momento los filipinos sufrían cada vez más bajo la dictadura de Marcos. Imelda buscaba una forma de disimular la situación y se le ocurrió organizar un gran festival de cine que incluso fuera capaz de competir con Cannes. Y así en 1983, en un palacio horrible erigido de la nada, tuvo lugar el festival. En el cemento de las paredes estaban sepultados algunos trabajadores accidentados. El régimen no le prestaba la menor atención a la seguridad de las personas.

Cuatro años antes, en 1979, había recibido la invitación de la oficina de la primera dama para filmar una película en el país. Según decían, desde *Apocalipsis now* de Francis Ford Coppola, las Filipinas se habían convertido en un buen destino para las producciones internacionales. Imelda, ex reina de la belleza, con su inmensa colección de zapatos, sus extraños vestidos con mangas globo y sus pretensiones de pertenecer al jet set como ministra de "human settlement", quería brillar con costosos proyectos culturales. Acepté la sospechosa invitación con la intención de explorar ese país desconocido. Asia me había interesado siempre y yo quería ver qué había detrás del espejo del régimen. El resultado fue el caleidoscopio de un país desgarrado. Le pedí a los actores profesionales que narraran los mitos tradicionales y a los amateurs que improvisaran escenas de sus vidas. Entre ellos había campesinos arroceros, trabajadores recién llegados del campo, niños en edad escolar y antiguos extras de *Apocalipsis now*. Filmé a los protagonistas del

sangriento misterio de la pasión cristiana y a los descarados y obscenos actores porno en los bares gay de Manila: dos enormes atracciones turísticas que ya existían antes de la invasión del equipo de Coppola al archipiélago. Hollywood fue la retaguardia del ejército estadounidense que desde la Segunda Guerra Mundial había jugado el antiguo papel del sistema colonial español. El régimen corrupto sacaba provecho de esta dependencia. Durante la inauguración del festival, pude observar de cerca a Imelda Marcos mientras desvariaba sobre la humanidad, el desarrollo, las reservas humanas y entonaba la canción "Feelings". El título *Der lachende Stern* viene de un juego en el que un joven filipino junta trozos de madera hasta formar una cruz, que luego se pone en movimiento por acción de unas gotas de agua que le caen encima. Luego de varios intentos de hacerla mover, la cruz adquiere una forma con varias aristas hasta convertirse prácticamente en la estrella de la bandera filipina. Ese mismo punto de vista personal con el que intenté un acercamiento crítico a Manila era el que quería poner en práctica en el proyecto que seguiría en Buenos Aires.

El rey de las rosas

El rey de las rosas fue la primera de mis películas en la que Elfi Mikesch manejó la cámara. Sin vacilar un momento creó un mundo de imágenes mágico e imposible de superar. Fue su primer film en 35 mm de modo que para ella era todo un desafío. La película es densa y colorida y muy,

muy entrañable para mí. Era lo que de corazón había estado necesitando desde hace mucho tiempo.

Tres personas de mi vida interpretan los papeles protagónicos. En el centro Magdalena Montezuma. Además de ella, Antonio Orlando y Mostefa Djadjam. En esa época los tres eran mis mejores amigos; nuestras vidas estaban enredadas del modo más complicado. La historia que cuenta la película no surgió de un sueño surrealista sino de uno verdadero, existencial. El film comprende todo lo que ellos significaban para mí, en la vida y en el arte.

Magdalena sabía desde hacía un año que pronto moriría de cáncer. Quizá soñé ese cuento aterrador para reaccionar ante la pérdida y conjurar la muerte mediante una obra de creación. Fue un modo onírico de escapar a la situación en la que los tres estábamos involucrados. Magdalena murió apenas cuatro semanas después de terminado el rodaje. Había insistido en hacer la película como fuera y colaboró con el argumento y los diálogos. *El rey de las rosas* está dedicada a ella.

La película se basa en la siguiente idea: el día es una vida, la noche es otra y la síntesis de los dos es la muerte. El crítico cinematográfico Karsten Witte lo describió bien: "Un rey de las rosas no puede ser sino una leyenda. No tiene reino, salvo en el país de los sueños. El rey de las rosas es una figura artística que encarna en sí misma los peligros mortales del arte. Los experimenta, sucumbe a ellos de modo terrenal, viril, de ninguna manera espiritual. La madre del rey de las rosas, Magdalena Montezuma, es la

única que posee un halo de santidad porque ella sabe de la condena que hay detrás de la belleza”.

Magdalena interpreta a la propietaria de una plantación de rosas situada a orillas del Atlántico; Mostefa encarna a su hijo, que domina los misterios de la cría de rosas y comparte con la madre la preocupación por la bancarrota inminente, pero se aleja de ella para dedicarse a un bello peón de la plantación interpretado por Antonio. Lo encierra, lo quiere solo para él y en la apotheosis del film lo maltrata como si fuera una planta bella de la que quiere extraer algo aun más bello mediante la técnica del injerto. Es el sueño oscuro de un artista que se enamora de un bello peón y al mismo tiempo le quita todos sus poderes. Con excepción de *Weisse Reise*, *El rey de las rosas* es mi única película sobre un mito de pasión homosexual.

Magdalena estaba terriblemente flaca, transparente. No obstante trabajó llena de fuerza vital hasta que el rodaje terminó. No me parece que en ninguna parte de la película se vea mórbida.

Cuando presenté la idea de *El rey de las rosas* en la redacción del canal con el que ya había hecho muchas películas experimentales, rechazaron el proyecto con el pretexto de que no había dinero. El tiempo apremiaba: yo luchaba contra él por Magdalena. No me quedó otra opción que pedirle a mis amigos que colaboraran con lo que tuvieran. Obtuve ayuda de Rudolf Augstein, el director de la revista *Der Spiegel*, Margarethe von Trotta, Juliane

Lorenz, mi amiga y confidente Katrin Seybdol, realizadora y productora de Múnich, también su esposo, Thomas Harlan y un nada despreciable número de personas generosas que reconocieron que ya no había lugar para vacilaciones y que, por confianza en mí y en Magdalena, aportaron para el proyecto. Llegamos a reunir el equivalente de ciento treinta mil euros. El productor portugués Paulo Branco tomó la posta de la financiación de la película y me dio total libertad para empezar a filmar. La Fundación Hubert Bals, del Festival de Cine de Rotterdam, también aportó dinero. Teníamos lo suficiente para vivir y comer decentemente y, en la medida de lo posible, sentirnos bien. Concluimos el film sin cobrar honorarios y logramos exhibir una copia con colores corregidos.

El rey de las rosas se rodó en Sintra, en las afueras de Lisboa, un lugar con un microclima especial a causa de una especie de línea divisoria de vientos. De un lado del valle está el bosque selvático, del otro, las playas, que Magdalena podía contemplar desde la habitación del hotel. En esa zona alternan la oscuridad y la luz de manera imperceptible, lo que dio rienda suelta a mi eterna obsesión por la noche. Elfi Mikesch logró que en la película solo se sepa que es de día cuando aparecen los niños voyeristas, curiosos. Se había logrado el efecto de un espacio mágico, milagroso detrás del cual yacía la esperanza de que en la muerte nos acompañarían tales misterios.

Las casas antiguas de Sintra y el viejo granero que encontramos en Montijo, no lejos de Lisboa, nos permiti-

tieron hacer un viaje al pasado. Aquellos edificios aún reflejaban las vidas de quienes los habían habitado. En Portugal todavía quedan muchas casas antiguas, pero lamentablemente con el tiempo los legendarios mosaicos de las paredes se fueron quitando para venderse los a turistas.

Nosotros dejamos todo intacto, también las habitaciones llenas de telarañas. Lamentablemente, durante la filmación se murió una enorme araña madre. Rodamos en una casa mucho más siniestra que la de *Willow Springs*. Esta se abrió especialmente para nosotros después de haber estado cerrada durante, quizá, ciento cincuenta años. En la casa nos sentíamos uno con la historia y el genio del lugar... signos todos que nos recordaban la inminente muerte de Magdalena.

La fuerza y los dolores de Magdalena determinaron el ritmo del rodaje; cronogramas y horarios diurnos o nocturnos que figuraban en el guión fueron ignorados. La película se había integrado con nuestra forma de vivir. Cada vez que vuelvo a verla me convengo de que en esto reside su efecto atemporal. El padecimiento de Magdalena y su esfuerzo por hacer frente a la enfermedad repercutían en todos nosotros. Orlando volvió a caer en la heroína, que había logrado abandonar. Dicho sea de paso, después de *El rey de las rosas* pudo liberarse de nuevo. Yo estaba muy atormentado porque en cada turista femenina veía a una rival que podía seducir a mi amado Mostefa Djadjam. Cada uno reaccionaba a su manera

pero todos estábamos en cuerpo y alma dedicados a la película; nuestras reacciones se convirtieron en su riqueza. Nadie simuló nada y, sin tener que llegar al lamento, nuestras emociones se deslizaron dentro del film.

Como se trataba de un cuento popular siniestro, todo el tiempo aparecían animales extraños. Una vez se me cruzó una rana venenosa; yo imaginé que se trataba de una vieja bruja hechizada. Le puse Paula y la metí en la película. Sobrevivió a la filmación y recibió cuantiosos honorarios en forma de lombrices. Hubo una rata macho a la que le puse Mafalda, para ofenderla. La trajeron unos niños de Montijo. No era una rata de laboratorio sino una enorme rata de verdad, cariñosa y sumisa. Dormía en la cama de Elfi o en la mía, sobre mi pelo. Estoy seguro de que Mafalda soñaba. Su carrera también tuvo un final glorioso porque Elfi la hizo ingresar en Alemania de contrabando, escondida entre su abrigo, de modo que Mafalda vivió feliz y satisfecha en Hamburgo... al menos por un tiempo, porque desarrolló una siniestra adicción al detergente para baños Ata. La tremenda adicción por el detergente la llevó a la muerte. Había contraído un cáncer de hígado y los veterinarios no pudieron hacer nada.

Los gatos poseen carácter divino, hacen a la belleza de nuestra vida. En *El rey de las rosas* la mujer desesperada que interpreta Magdalena crucifica a un gato. Ella traspone el Jesús crucificado al mundo animal, hace algo terrible apoyándose en un culto cruel. Resulta curioso que después de las acusaciones de blasfemia contra

Das Gespenst de Herbert Achternbusch nadie expresara en los tribunales su indignación por *El rey de las rosas*. Al respecto solo puedo decir dos cosas: fui y soy un cristiano convencido, pero no me gusta la Iglesia. Respecto del film de Scorsese sobre Cristo, la teósofa Uta Ranke-Heineman sostuvo que el director no había logrado bajar a Jesús definitivamente de la cruz. En este sentido yo no me habría opuesto a que mi película fuera entendida como una crítica a la Iglesia. Hay una escena en la que el joven atrapado exhorta a una escultura de la Virgen a que lo ayude de una vez por todas, de lo contrario él se matará. Nunca quise interpretar esta escena de modo simbólico. Siempre que se intentó atarme a determinado simbolismo, me opuse. Lo que hago es provocar en el sentido del verbo latino *provocare*, que no quiere decir sino *producir*. El espectador de mis películas no tiene que dejar que se le imponga la violencia de una dramaturgia. Yo quiero *provocar* algo que a mí mismo me cause alegría, tristeza, preocupación. Si cada espectador se lleva a casa su propia película, yo estoy satisfecho.

El rey de las rosas no pudo usarse en las campañas contra el SIDA y la estigmatización de los homosexuales. La película no tenía pretensiones de actualidad, ni quería llamar la atención.

Magdalena murió en Berlín el 15 de julio de 1984. Nuestra película, la última que ella filmó, estuvo terminada recién en 1986. El material permaneció en depósito mucho tiempo, en casa de Juliane Lorenz, hasta que pu-

dimos comenzar el montaje. No se trataba de dinero sino del hecho de que *debíamos* hacerlo. Para esta película todos intentaron dar lo más extremo y lo más bello. Por eso resultó, al menos para nosotros, algo valioso...

Yo y el alcohol, el alcohol y yo

“Io regno la droga”, solía decir mi amigo Antonio Orlando. Reino sobre las drogas, las domino y controlo. Quienes en la vida buscamos algo más que la estabilidad de un contexto burgués, solemos ingresar demasiado pronto en ese mundo de “maravilla.” En nuestra sociedad y desde tiempos inmemoriales, la primera droga es el alcohol. Debo decir que siempre lo toleré muy bien, lo bebía no solamente por placer, sino para inspirarme. No recuerdo haber estado nunca tan ebrio como para perder el conocimiento. Tampoco bebí solo para emborracharme. Yo bebía alcohol de día mientras trabajaba, o cuando rodábamos hasta tarde. Era un placer constante hasta que en determinado momento me di cuenta que el alcohol empezaba a manejarme. Dejaba de ser un placer eufórico para convertirse en una necesidad, una dependencia. Podía ser un factor estimulante pero era insuficiente para desplegar la fantasía y la creatividad. Este es el punto en el que es una desgracia no poder dejar de beber. Yo tomé conciencia de esto a fines de los ochenta y traté de inspirarme con otras cosas. Es cierto que es imposible reemplazar el efecto de euforia que produce el alcohol. Hay que encontrar una actitud nueva dentro de uno mismo.

Por suerte, lo logré. Aunque, en realidad, ¿qué quiere decir “por suerte”? Cuando estaba enfermo beber no era placentero. Más allá se encuentra la lucha por la existencia, que de por sí libera otra clase de energía, creativa y eufórica nunca sometida a la dependencia. Por momentos pensaba que mi dependencia era física, temía no poder concentrarme o no sentirme seguro sin la bebida. Afortunadamente no era así: cuando la dejaba por un tiempo largo no sentía ninguna molestia, en absoluto.

Hoy, en 2009, el alcohol me sirve como una forma sensata de estímulo, incluso aconsejada por mis médicos. Me otorga cierta energía constructiva. La controlada cantidad de alcohol que bebo a diario genera en mí un sentimiento agradable y ligero. Es como recomenzar, volver al principio: uno bebe para volverse más leve.

Yo empecé con coñac. Mi madre tenía que traerme toneladas de Hennessy. En aquella época una buena botella de coñac francés costaba, si estaba en oferta, catorce marcos. ¡Un regalo! En casos extremos bebía una botella por día. Eran los niveles a los que había llegado Heiner Müller, a quien yo veneraba. Müller bebía una botella de whisky por día y nunca estaba ebrio. Jamás. La bebida no alteró el brillo de su espíritu y de su intelecto. Se trataba de un verdadero fenómeno.

Con el tiempo, mi dosis fue aumentando hasta que el vaso rebalsó. El exceso se siente en el estómago y en la falta de apetito. Entonces decidí beber solo champán o vinos blancos secos. Hoy bebo solamente vino blanco

con agua mineral: es lo único que me gusta. A veces, un poco de coñac en el café, un poco de ron en el té o unas gotas de licor de casis para darle color al vino blanco. Prefiero tomar vino blanco con agua sin gas porque, desde que empecé a tratarme del cáncer, no tolero la acidez del gas en la garganta. Descubrí que es delicioso mezclarlo con licor de duraznos blancos.

Hablo de este tema porque viví momentos muy infelices relacionados con las adicciones. Muchas personas con las que tuve relaciones intensas de amor y deseo tendían a anestesiarse con drogas y alcohol. Mi gran amante y colaborador de Nápoles, Antonio Orlando, lo hacía de manera trágica. Tomaba heroína. La aspiraba y también se la inyectaba. Yo trataba de ser lo menos paternalista y moralista posible para no caer en afirmaciones del tipo “conozco el camino correcto”. El efecto de la heroína sobre Antonio era paradójico. Su pensamiento no llegaba a eclipsarse por completo. Para él era más bien un estímulo, estaba siempre muy alerta, salvo cuando había tomado demasiado, algo que nunca hacía mientras trabajaba, porque tenía la capacidad de disciplinarse. Sin embargo, el proceso me preocupaba. Logré que dejara la droga por un tiempo breve, pero entonces bebía demasiado alcohol y se volvía desagradablemente brutal y agresivo.

La cosa fue tan lejos que llegué hasta el punto de comprarle yo mismo la heroína para que al menos tomara la de buena calidad, no esas que se mezclan con veneno

para ratas y talco de bebé, como hacían los traficantes en esa época.

Con Antonio fuimos a todas partes: Nueva York, Palermo, Londres y París. Cuando le sacaba el tema, me contestaba "lo regno la droga, la droga non regna me". Ese es precisamente el error fatal que repite todo alcohólico grave. Esa estúpida frase solo puede decirla alguien cuya adicción llegó tan lejos que le impide ver las cosas con claridad. En ese momento la droga ha triunfado.

La adicción de Orlando era intermitente pero no dejaba de ser un asunto muy triste. Ahora bien, su trabajo era siempre fantástico. Mientras estábamos rodando *Día de idiotas* en Praga, contraí hepatitis B. Entró en cuarentena, fue brutal. Yo la había contraído con anterioridad, seguramente por compartir jeringas. La lucha contra la heroína marcó nuestra relación y la situación fue empeorando cada vez más. La adicción enfermiza hace que el adicto mienta todo el tiempo. No es que yo tenga algo contra la mentira. La verdad es la mayor de las mentiras, sobre todo cuando alguien afirma decir solo la verdad (como le hace decir tan inteligentemente Hofmannsthal a Clitemnestra en *Electra*). En las situaciones de adicción dejan de cumplirse las promesas, aparecen los robos y las traiciones. La pulsión es más fuerte que cualquier compromiso ético o que la razón. Y yo amaba mucho a Antonio.

Antonio era mi novio pero también le gustaban las chicas jóvenes. Paralela a nuestra relación, yo desarrollé una gran pasión por Mostefa Djadman y Hakan Dalström. Nun-

ca pretendí poseer a nadie. Me sentía feliz de tener esos tres novios, era también una posibilidad de cambio que me hacía la vida mucho más fácil. Si solo hubiera tenido que ocuparme de Antonio, las cosas no habrían resultado bien.

Todos los adictos severos a las drogas o al alcohol terminan por hundirse con los seres que tienen alrededor. Hay mucho escrito sobre el tema. Los adictos arrastran al infierno a las personas cercanas. Yo mismo me sorprendía haciendo cosas como terminar los vasos de mis amigos alcohólicos cuando se levantaban para ir al baño. Yo terminaba bebiendo más que ellos, lo que no servía de nada, porque obviamente volvían a pedir tragos hasta que no les quedaba un centavo.

En el caso de Antonio, me resistí a comportarme de forma paternalista. Hablé con él del asunto pero me abstuve de hacer el papel de señorita maestra a la que nadie obedece. Era algo asqueroso y sin sentido.

De todos modos, entre Antonio y yo había magia. Él había nacido el 5 de abril de 1955 a las cinco y media de la mañana, yo, el 7 de abril de 1945 a la misma hora. Yo en Georgenthal, en Gotha; él, en Nápoles. Su madre se preocupaba mucho por él. Una vez me llamó pidiéndome: "Salva mio figlio". Cómo iba a prometerle algo que no podía cumplir. Yo trabajaba todo el tiempo y llevaba una vida que demandaba un enorme esfuerzo.

En los comienzos de nuestra relación Antonio me alentaba a "tomar un poco de heroína". Es una reacción típica. Uno piensa que así entenderá mejor a las personas

y, de hecho, lo intenta. Por suerte, el efecto fue espeluznante. La atmósfera se me volvió calurosa y crepuscular, me sentí mal, con la cabeza nublada, en un estado de confusión funesto. Vomité durante horas con la cabeza metida en el inodoro. Me acosté y, al moverme, volvía a sentirme mal. Fue fantástico que la heroína tuviese un efecto tan fuerte en mí. No puedo figurarme cómo alguien puede soportar esa primera etapa y después volverse adicto. Por lo visto, es algo que se me escapa, o a lo que reacciono con demasiada sensibilidad. En Antonio el efecto era totalmente diferente. Se volvía activo, lúcido e ingenioso.

Su temprana muerte, en 1989, me afectó profundamente. Me enteré mientras viajaba en avión a un festival. Ida Di Benedetto me dio la noticia. No se había atrevido a dármela durante varios días. Aquella muerte fue una verdadera catástrofe en mi vida, algo aterradoramente negativo.

Antonio había tenido un accidente. Iba en un auto con un amigo, bajaba de los barrios altos de Nápoles y dobló por la Via Roma, que también se llama Via Toledo, donde chocó contra un autobús. En Nápoles no suele haber accidentes mortales. Los napolitanos conducen rápido pero con destreza. Antonio debía estar en una fase de abstinencia, o bien se había inyectado demasiado, porque por lo general conducía muy bien. Al final, la droga y un suceso fortuito lo mataron. Yo no pude salvarlo.

Las personas de mi entorno que tomaban drogas duras eran siempre las más talentosas y sensibles. No se

trataba de gente venida a menos que murmura cosas entre dientes sino de los más sensibles y perceptivos, que también son los que se destruyen más fácilmente.

Aunque no podía protegerlas ni salvarlas, siempre me atrajeron las personas sensibles. Magdalena Montezuma, Antonio Orlando, personas que levantan la cabeza para observar los astros o se toman en serio a Kant: la ley moral en mí y el cielo estrellado sobre mí. Un amplio espectro de deseos, sentimientos y ternura. Desde mi punto de vista, una señal divina.

Por supuesto, no pretendo impedir que las personas creativas experimenten. Pero cuando la situación deja de ser “yo y el alcohol” y se vuelve “el alcohol y yo”, lo mismo con la droga, en ese punto de inflexión hace falta expresar una advertencia por más arrogante que pueda sonar. Es el único momento donde todavía se puede volver atrás. He visto morir a tantas personas por esta razón, tantos como los muertos por causa del SIDA. Cuando se llega a este punto hay que retirarse, hacer una terapia o tratar de canalizar la necesidad por otros medios. Resulta difícil, pero ahí todavía se puede; después se vuelve extremadamente arduo. Conozco muy pocos casos de gente que se recuperó después de haber pasado ese punto.

Duelo, anhelo, rebelión

Conocí a Marie-Louise Alemann en 1980 en el Palace de París, una discoteca-teatro emplazada en un edificio espectacular de principios de siglo donde yo había hecho la

puesta de un show de Ingrid Caven. El día de la fiesta de cierre del show reparé en una elegante señora rubia subiendo la escalinata del foyer, acompañada de un negro muy alto y un árabe muy bello. Me los quedé mirando a los tres, pero sobre todo al árabe que estaba en el medio. Me arrojé a sus pies y le grité: "Je vous aime!". Me respondieron con carcajadas y siguieron subiendo mientras yo, totalmente desquiciado, me escapaba al baño gritando "Tuez moi!", "¡Mátenme!", porque el sentimiento que se estaba apoderando de mí me causaba pánico. Obviamente, todo era un juego. Alguien se me acercó, me dio una bofetada y recuperé la sensatez.

Entretanto, los tres habían ocupado una mesa. Resultó que la señora Alemann venía de Buenos Aires. Estaba casada con un germano-argentino que era dueño de un periódico que se editaba para la colectividad alemana en el que ella también escribía. Marie-Louise había conocido a sus dos bellos acompañantes durante sus frecuentes viajes. Estaba familiarizada con mi trabajo y esto facilitó mucho la conversación.

Me enamoré locamente del argelino, era Mostefa Djadjam, una belleza demoníaca y aún el hombre más que puede verse en el cine y la televisión franceses. Mi inclinación por Mostefa tenía rasgos de obsesión, él no era homosexual. Ese verano me acompañó al Festival de Teatro del Mundo en Nancy, donde rodamos juntos *Ensayo general*. Mostefa era mi asistente de dirección y mi interlocutor principal. Trabajamos juntos en *Día de idiotas* y

Noche de perros. También en 1994, cuando filmó su documental sobre mi puesta de *Tosca* en la Ópera de la Bastilla. El testimonio más fuerte de nuestra amistad es *El rey de las rosas*.

Con Marie-Louise nos hicimos amigos desde aquel primer encuentro. Ella había filmado cortometrajes experimentales en super 8 y organizado happenings y exposiciones en la Argentina. A cuatro años de la muerte de mi madre, se convirtió en mi mamá adoptiva. Ella misma no veía nuestra relación de modo diferente. En sus cartas me trataba de “adorado” y cada uno de nosotros participaba de los anhelos y pasiones del otro. Éramos una yunta fantástica y Marie-Louise es aún hoy una de mis mejores amigas.

Ella mantenía buenos lazos con el Instituto Goethe y con la Universidad de Buenos Aires, donde dictaba talleres y seminarios sobre cine alemán. Me organizó varias invitaciones a Buenos Aires, donde la situación era igual a la que yo había experimentado en México: el Instituto Goethe no solo pretendía difundir a Goethe —la mayoría de los estudiantes lo conocían mejor que yo—, sino también promover el intercambio con la cultura argentina. En 1983 viajé a Buenos Aires para dictar un seminario taller. Marie-Louise y sus amigos pensaban que un realizador como yo podía sacudir un poco a los estudiantes de cine adormilados por el largo encierro en el que se encontraba el país. Ese encierro se debía a la terrible dictadura iniciada por el general Videla cuya impronta funesta de

terror y violencia se conocía en el extranjero sobre todo por la labor incansable de las Madres de Plaza de Mayo que se manifestaban para reclamar la aparición de sus hijos, aunque se tratara de sus cadáveres.

En aquel seminario, que duraría tres meses, decidí arriesgarme y activar la creación colectiva en contra de la agonía reinante. El seminario se llamaba *Tango y realidad en Argentina en 1983*. El sentido del título era político y puso a los servicios secretos de la dictadura tras mi rastro, aunque no se animaron a enfrentarme directamente. Comenzaron a amenazar a los estudiantes porque sabían que de mí no se iban a poder deshacer tan rápidamente.

Dividí a los estudiantes en grupos, les di grabadores y los envié a hacer entrevistas con artistas, políticos y personas de los barrios pobres para que hablaran abiertamente sobre la situación y sobre sus propias esperanzas. La idea era utilizar ese material para trabajarlo en escenas cinematográficas y teatrales. Ni siquiera había comenzado y el Instituto Goethe empezó a recibir llamados anónimos con amenazas de bomba: “Si el puto de Schroeter no abandona el país, volamos el edificio del Instituto entero”.

Al principio seguimos trabajando, no me dejé intimidar, pero era arriesgado porque todos los días entraban y salían del instituto cientos de personas. Yo informaba diariamente a los estudiantes sobre las amenazas que llegaban y –no puedo expresarlo de otra manera– ellos pusieron en riesgo su vida con un valor admirable.

Cuando nos juntábamos para trabajar, contábamos el número de los presentes para ver si faltaba alguien. En circunstancias así se sabe si un hombre es capaz de defenderse y cuán importante para él es la libertad. A pesar de las amenazas cotidianas, ningún estudiante se fue. La secretaria de cultura de la Embajada Alemana, la fantástica Frau Peters, nos daba todo su apoyo y no se despegó de nuestro lado. Nos instruyó sobre vías de escape, salidas de emergencia y con detectores de metales rastreó la presencia de bombas. Sin embargo, a los tres meses cedí, cuando a un catedrático y a su esposa los amenazaron con matar a su bebé si yo me quedaba en la Argentina. La despedida de los estudiantes en el aula magna de la universidad se extendió por más de tres horas. Ahí estaban también, con mirada tranquila y risas burlonas, los servicios secretos y la inteligencia militar. Todos los alumnos me abrazaron. Yo abracé a cada uno, noventa y nueve personas, tardé un buen rato, y tenía los ojos humedecidos, porque sabía que estaba sucediendo algo absolutamente excepcional y terrorífico. Fue la única vez que perdí la compostura y me eché a llorar cuando dije: "Estoy cediendo a la violencia, no hay sensación más espantosa que esta, estoy cediendo a la violencia".

Pocos meses después, la dictadura había terminado pero hasta el día de hoy sus heridas permanecen abiertas. Tomará tiempo. Piénsese que nosotros, en Alemania, a sesenta y cinco años, todavía no elaboramos todo el pasado sombrío del genocidio.

Al año siguiente me volvieron a invitar. No nos parecía bien dejar todo en la debacle del año anterior, máxime cuando había vuelto la democracia. Yo estaba muy apesadumbrado por la muerte reciente de Magdalena. La actriz y cantante Cipe Lincovsky, una conocida estrella del teatro argentino, quería que yo ideara para ella un concepto, una creación libre para un espectáculo con el título *Libertad*, un collage de textos que celebrara la libertad, el amor a la belleza, etc. Yo solo la conocía por los relatos de Marie-Louise; ella no conocía mi trabajo. En la Argentina era una personalidad que se permitía críticas a los poderosos. Por mis experiencias anteriores, propuse ir bien lejos en el plano político, es decir, mejor *Antígona* que un espectáculo ambiguo. Al texto de Sófocles le agregué citas de la Biblia, de Marx y Pasolini. Pero me costó hacerle entender a Cipe Lincovsky mi perspectiva. Por supuesto, en el programa incluí *Los cantos de Maldoror*, pues "el espanto que cada hombre le infunde a su prójimo" se podía palpar con las manos, nos afectaba a todos, había habido muchos delatores durante la dictadura y la puesta en el Teatro Lola Membrives no estuvo exenta de amenazas de bomba.

Para mi sorpresa me enteré de que, en la Argentina, Lautréamont trae mala suerte, su nombre no debe pronunciarse. Cipe Lincovsky casi se cae sentada cuando le fui con la idea. Al año siguiente, en 1985, volví a la Argentina y con los estudiantes que ya conocía del seminario rodé *De la Argentina*, un documental muy personal

sobre ese país en los años ochenta. Ahí percibí lo alto que era el nivel de formación allí; todos los estudiantes conocían mejor que yo la literatura alemana. Así que aprendí y aprendí, leí a Goethe, que no es mi autor favorito, a Julio Cortázar y a otros autores latinoamericanos. Me puso muy contento haber desarrollado en esos años de Latinoamérica una nueva intuición respecto a la necesidad interior de defenderse. Por suerte ninguno de nosotros terminó herido y mucho menos muerto. Estos jóvenes valerosos y mi madre adoptiva argentina Marie-Louise me abrieron los ojos.

Marcelo

Yo estaba buscando estudiantes y actores jóvenes para la puesta de *Libertad* en Buenos Aires. Para poder hacer la selección pedía que los aspirantes improvisaran. Fue un proceso de varios días repleto de sucesos bizarros. Una chica apagó cigarrillos en la palma de la mano, había sido víctima de la dictadura, estaba completamente perturbada y destruida. Los recuerdos espantosos se entrecruzaban con la sensación de que el "Nunca más" anunciado en 1984 aún no había llegado.

Uno de los aspirantes a formar parte de *Libertad* era un tal Marcelo Uriona, tenía dieciocho años. Lo hice venir varias veces, pero no terminaba de convencerme. Yo quería ser amable y hablaba personalmente con los aspirantes rechazados para exponerles mis razones. Así fue como Carlos, mi asistente, Marcelo y yo nos fuimos a un

bar donde intenté explicarle a Marcelo por qué me parecía que todavía no estaba listo para actuar. Hablé un rato largo hasta que de pronto le propuse que nos fuéramos a la cama. Al fin de cuentas íbamos a estar mucho más cómodos. Él dijo “¿por qué no?” y partimos juntos hacia la noche. Nos hicimos novios.

Estuvimos juntos durante el tiempo de mi estadía en Buenos Aires. Cuando volví a Europa no dejé de preguntarme si podía seguir adelante con una persona a la que le llevaba veinte años. Finalmente le pedí que se viniera a Alemania. Él aceptó. Yo estaba terminando de editar *El rey de las rosas* junto a Juliane Lorenz.

Marcelo vivió conmigo primero en Berlín y después en Bremen. Los dos trabajábamos en teatro. Él era un principiante, pero tenía talento. En *Don Carlos*, por ejemplo, se mostró grandioso. Para graficar el conflicto entre padre e hijo le ató a la espalda, como una suerte de fantasma, a Benno Iffland, que hacía del Rey Felipe. Como papel mudo fue sublime. Le metía la mano a Felipe en la boca como en una fusión de pesadilla y existencia. lo que Marcelo y Benno Iffland hicieron juntos fue algo genial.

Sus primeros pasos en la actuación fueron muy buenos. En el siguiente papel, en *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, en el Schauspielhaus de Düsseldorf, se limitaba a cantar. Le inventé el papel de un muchacho que cantaba canciones del poeta español. Ahí también estuvo fantástico. Marcelo tenía un talento especial para los idiomas, en dos años aprendió tan bien

a hablar alemán que corregía a los demás. Era un dotado para la música, un maravilloso cantante de tanguos. La velada de tango *Duelo, Anhelo, Rebelión*, que llevamos a escena en 1987 según una idea suya, tiene hasta hoy admiradores frenéticos. Marcelo, una pequeña orquesta de tango y Sandra Kunz, una bailarina de ballet, ocupaban la escena de esa puesta que fue un show muy poético, una velada sobre el tango como género. Trabajé con Marcelo en el Schauspielhaus de Colonia y colaboró en *La escalera de Jacob* también.

En 1989 Marcelo se enteró de que era HIV positivo. Para él comenzó una etapa de terribles sufrimientos que supo enfrentar con enorme valentía. Seguimos trabajando juntos mientras fue posible. En 1992 colaboró con Hans Hollmann en el Teatro de Basilea y con Raimund Hoghe, el ex asistente de Pina Bausch, que salió de gira con sus bellísimas coreografías por Alemania y Francia. Marcelo no volvió nunca a la casa de su madre en la Argentina y trabajó hasta el final, hasta que no pudo caminar más y tuvo que guardar cama porque estaba demasiado débil para trasladarse. Es espantoso cuando el corazón sigue latiendo y latiendo, pero el cuerpo ya no está disponible. El corazón de un hombre joven es sin dudas muy fuerte. Poco tiempo después, lo internaron en la clínica universitaria de Düsseldorf, donde lo pude visitar. A principios de 1993, dos meses luego de su ingreso en la unidad de HIV, se murió. Tenía veintisiete años. Era alguien de gran carácter que supo hacerle

frente a la enfermedad hasta que se entregó. ¿Por qué habría de resistirse? Había probado todos los tratamientos disponibles y prefirió dejarse llevar antes que dejarse caer en la desesperación.

Durante el tiempo que pasamos juntos atravesamos catástrofes de diversa índole. El engaño, por ejemplo. Es que yo no sabía ser fiel. La fidelidad es falaz cuando uno debe luchar contra sus propios deseos. Yo nunca fui fiel y estoy convencido de que exigir fidelidad es un contrasentido. Al fin de cuentas, la relación va a dejar de funcionar en algún momento. Por encima de todo, nuestra relación fue una amistad profunda que superó circunstancias difíciles.

Malina

Mi película *Malina* surgió en una época convulsionada. Era mi décimo tercer año en el Schauspielhaus de Düsseldorf, donde ese año hicimos un *Lear* que terminó en escándalo y, poco después, *Missa solemnis*, una aplaudida representación de la que se habla todavía hoy. Entre una obra y la otra vino a verme Thomas Kuchenreuther, distribuidor y propietario de cines, para preguntarme si no estaba interesado en filmar la novela *Malina* de Ingeborg Bachmann. Según él, yo era el indicado. *Malina* era su libro favorito, su pasión. Kuchenreuther trabajaba con su propio dinero, algo que en Alemania era muy inusual. Encontró coproductores en Austria y consiguió un subsidio. Con casi ocho millones

de marcos, *Malina* se convirtió en mi película más costosa hasta entonces.

Kuchenreuther vino a Düsseldorf para conocerme personalmente. Conocía mi trabajo y le gustaba especialmente el lazo estrecho que se da entre los personajes femeninos en films como *María Malibrán*, *Flocons d'or* o *Día de idiotas*. Todas encarnan el anhelo de absoluto y se pierden en él. Lo mismo sucede en *Malina*, que también retrata una búsqueda incondicional de la pasión. Tres años antes había hecho *Auf der Suche nach der Sonne* [En busca del sol], un documental sobre Ariane Mnouchkine y su compañía Théâtre du Soleil, siete años antes *Der lachende Stern*, el ensayo cinematográfico sobre Filipinas, y entre ellos *El rey de las rosas*.

Semanas más tarde, mientras viajábamos a Viena, le dije que yo siempre había tenido gran afición por la poesía de Ingeborg Bachmann pero que *Malina*, más que leerla, la había sobrevolado. Mi amor por la poesía de Bachmann se remonta a una experiencia bien concreta, una conferencia que dio una vez en Frankfurt en la que también leyó poemas. Me acuerdo de "Ondina se va". ¡Qué mujer! Primero se le cayeron los lentes, después se le cayó el manuscrito; era como de otro planeta. Esa mujer rara, extremadamente sensible, la extraña voz con la que leía sus poemas, me fascinaron. Parecía ausente y a la vez tenía clara conciencia de lo que estaba haciendo, eso era. Mi poema favorito es "Bohemia está junto al mar": "No soy yo, es alguien que es casi como yo", o algo así.

Cuando el proyecto tomó forma me dirigí a mi adorada Elfriede Jelinek, con quien me unen lazos diversos. Le pregunté si quería escribir el guión. Aceptó. Más adelante lo publicó en un libro sobre cine. El amor a Bachmann me llevó nuevamente a la novela y tomé como inspiración la impresión que me había dejado la lectura. Elfriede, que es una lectora más minuciosa, aportó lo suyo. Así surgió la obra en tres etapas: primero la señora Bachmann con su novela *Malina*, después Jelinek con su guión y finalmente mi realización en la que deseché la mitad de las otras cosas y sin embargo de algún modo las integré. Con esas tres instancias creamos una realidad propia.

La primera cuestión fue encontrar a alguien para el papel principal, esa mujer sin nombre que es escritora y se pierde entre dos hombres, entre su deseo y su arte. Barajamos distintas candidatas. Por supuesto, Thomas Kuchenreuther tenía sus propias ideas pero ninguna nos satisfacía.

Entonces recordé a Isabelle Huppert. Yo no la conocía, la había visto una sola vez, fugazmente. Había sido en 1980 cuando puse *Una tragedia florentina* de Alexander Zelinsky en la ópera La Fenice de Venecia. Isabelle estaba filmando en la misma ciudad *La dama de las camelias* dirigida por Mauro Bolognini. Hubo una fiesta en el hotel. Por casualidad pasé por el vestíbulo y ante mí se deslizó esa pequeña figura que tanto me impresionó. No sabía quién era. No la había visto en la pantalla y tam-

poco sobre un escenario, algo que, por cierto, le confesé después de que ella recibió en Alemania el Premio de Cine Alemán a la mejor actriz por su papel en *Malina*. Yo la había visto caminar y con eso me bastaba. Le dije a Thomas Kuchenreuther que la quería para *Malina*.

Nos pareció que Mathieu Carrière podría interpretar al escurridizo, curioso y frío Malina precisamente en el sentido que Bachmann quería darle. Así surgió el reparto. Yo veía a Isabelle en una relación física con la segunda figura masculina. Y así dimos con Can Togay, el actor húngaro-turco que interpreta a Ivan. Me gusta mucho la escena del cumpleaños infantil, cuando se embadurnan con la crema de la torta. Togay se enfureció cuando comprobó que, durante unos segundos, su verga queda al descubierto. Era un hombre sensible, extraño, pero encarnaba maravillosamente la sensualidad. Su contrincante fue el áspero, talentoso y admirable Mathieu Carrière que supo acentuar la frialdad y la antipatía de Malina. Para los otros papeles, incluidos los secundarios, conseguimos a los mejores actores de mi actividad teatral: Elisabeth Krejcir, Fritz Schediwy, Peter Kern, Libgart Schwarz, Isolde Barth, Wiebke Frost y muchos otros.

Rodamos en un estudio de la productora Bavaria; las tomas de exteriores y algunos interiores se hicieron en Viena. Alberte Barsacq bosquejó las habitaciones del apartamento con techos altos, ventanas de vidrio y espejos, un conjunto un tanto desconcertante. El verdadero lío se armó cuando, a medida que se acercaba el final,

comencé a rodear el apartamento de llamas. Cada vez con más llamas. El ambiente se incendiaba y las personas que estaban dentro debían seguir actuando como si nada. El problema era que la productora quería conservar los materiales por más que fueran de nuestra producción. Tenían un valor de casi medio millón de marcos y la Bavaria quería protegerlos para, astutos como son, fabricar otros decorados. Argumentaban que el techo podía explotar, pero no hubo caso: hicimos todo como lo habíamos previsto. Recuerdo a los bomberos, que sudaban de lo lindo en el estudio porque era pleno verano y afuera hacían 31 grados. Adentro, probablemente 48. La única que iba y venía entre las llamas sin que se le cayera una gota de sudor era Isabelle. Mathieu Carrière era de por sí un tipo de sangre fría. En determinado momento, sin embargo, se prendió fuego el zapato de mi amiga y camarógrafa Elfi Mikesch. Se me erizaron los cabellos, y los podría haber roto como ramas de tan secos que estaban por el calor. Enemigo como soy de cualquier efecto manipulado técnicamente, en *Malina* todo se hizo delate de la cámara, no hay trucos no hay sobreexposición, sobreimpresión, nada de computadoras. El fuego era de verdad. Yo quería que ese fuego y esas llamas se impusieran como una tragedia. Al fin y al cabo era de gran importancia en la novela. Dos años después de la publicación de *Malina*, Ingeborg Bachmann había muerto a causa del fuego.

Este segundo trabajo con Elfi después de *El rey de las rosas* se desarrolló sin fricciones a pesar de las complicadas condiciones en el estudio. Halló encuadres inusuales y siguió su propia máxima: "La cuestión es: nada más que luz y sombra". Isabelle se apropió del personaje a su manera, el desgarró de la mujer se refleja en su rostro inmóvil. Creó un perfil propio, una creación particularísima, un personaje de Bachmann y a la vez trascendental.

Giacomo Manzoni, que celebraba un enorme triunfo en la Scala de Milán con *Fausto*, escribió una partitura especial para *Malina*. Antes de rodar, trabajamos juntos en la música y marcamos los tiempos del guión escena por escena. Sin embargo, después tomé solo parte de su partitura gigantesca. Preferí agregar otras melodías, melodías opuestas, por ejemplo la *chanson* de Claire Waldoff "Wer schmeisst denn da mit Lehm?" [¿Quién está tirando con barro?]. La música de Manzoni y las maravillosas arias de Jenny Drivala me dejaron muy satisfecho.

Siempre me interesaron las manifestaciones fragmentarias en el trabajo artístico, fuera en la música, en la pintura, en el cine o en la literatura. ¿Por qué debería haber intentado hacer entrar todo en una narración "completa", lineal, cuando no correspondía a la intención de la novela?

Creo que *Malina* es un ejemplo exitoso de la versión cinematográfica de un texto literario; porque no se ciñe a la letra como sí lo hicieron algunas películas más recientes, por ejemplo, *Los Buddenbrook* o *Effi Briest*. La novela

de Bachmann es tan desgarrada, fragmentaria y singular que se vuelve ideal para crear algo nuevo. La crítica fue favorable tanto en el ámbito cinematográfico como en el literario. Cuando Isabelle Huppert y muchos otros que habían trabajado en la película ganaron el Premio de Cine Alemán se dijo que nacía una nueva época en la filmación de obras literarias, una libertad que dejaba atrás la imitación tartamuda.

Hay una crítica de Georg Seesslen que nunca olvidé. Ya lo dije, yo no puedo interpretar mis películas, solo puedo describir el marco en el que surgieron, su historia. Pero lo que dijo Seesslen resultó muy acertado: el film como metáfora de la contradicción entre “arte (que al fin y al cabo es solo un modelo de una manera de relacionarse con el mundo) y la vida (que es solo un medio azaroso en el que operan los impulsos de placer, trabajo y muerte). Elfriede Jelinek dice que para toda mujer la verdadera tarea en el amor es desaparecer. La protagonista de *Malina* vive para mostrar el espanto y el dolor de ese proceso de desaparición. Su alma masculina, marcada por un deseo enterrado, extinto, se rebela pero a la vez favorece esa desaparición”.

Yo diría que *Malina* es una metáfora que abarca a toda persona difícil. Me refiero a ese anhelo de sensualidad y de una vida plena con un otro, o lo que es lo mismo, de encontrarse a sí mismo a través del otro; eso también se refiere a mí. Seesslen también citó *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, para quien el otro aparece ahí donde yo lo espero, donde lo he llevado. Y si no

viene, lo alucino. ¿Qué puedo agregar? Es una observación muy aguda. La expectativa es el peor de los autoengaños, siempre se ve trágicamente frustrada. Por eso, libertad quiere decir vivir sin expectativas. Yo lo intento, pero nunca me sale.

La familia del teatro

El teatro como patria concreta y a veces, también, como gran familia. Desarrollé este sentimiento entre 1986 y 1996, a lo largo de los años en los que trabajé en el Schauspielhaus de Düsseldorf que dirigía Volker Canaris. En realidad, yo no estaba acostumbrado a trabajar comprometíendome con una sola institución. Pero cuando lo hice, el teatro se volvió mi familia y mi patria. Es que yo no tengo otra patria sino ahí donde estoy, en mi interior, en mis pensamientos y en mis amistades.

En Düsseldorf éramos un grupo tan fuerte que resultaba difícil abandonarlo. Yo estaba enamorado apasionadamente de esa familia, tanto, que me encariñé con la ciudad. Después de mucho tiempo volví a tener una casa. Era lo que Marcelo quería. Aunque amo las plantas, nunca podía tener ninguna porque vivía en casas de amigos o en hoteles. Recién con Marcelo me rodeé de plantas, nuestra casa parecía una selva. No percibía a Düsseldorf como una ciudad sino como el lugar donde vivíamos dentro del teatro. Entre 1986 y 1996 filmé muy poco, pero no extrañé el cine porque la familia que había encontrado me colmaba. Por momentos, Düsseldorf se convertía en un sitio legen-

dario. Yo siempre mantuve a la compañía en movimiento. Pasábamos noches enteras en la desierta y enorme Gustaf-Gründgens Platz, frente al teatro. Nos apropiábamos de las mesas del bar, festejábamos y conversábamos entre nosotros. Se volvió algo legendario porque también lo hacíamos en invierno. Al parecer mi salud era muy sólida. Temblábamos de frío, pero estábamos de buen humor, hablábamos, bailábamos y reíamos. Y por todo eso éramos tristemente célebres, pero no famosos. Como fuera, en ese clima surgían siempre nuevos proyectos.

Yo me inspiraba en el grupo o —lo que ocurría rara vez— la dirección del teatro nos daba ideas. La primera pieza que puse, con lo que ya era el núcleo de la compañía, fue *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca. Acepté el encargo totalmente convencido porque me gustaba Lorca y esta pieza me daba la posibilidad de trabajar los textos. Lamentablemente, la traducción de Enrique Beck cayó un poco en lo cursi. Pero la mejoré acercándola más al original; al haber pasado tiempo en México y en la Argentina aprendí muy bien español.

Siempre pensé, y sigo pensando, que el teatro debe estimular la fantasía y el pensamiento, es decir el alma y la razón. Pero uno nunca sabe cuán eficaz es lo que hace. A lo sumo puede verlo en el hecho de que la gente vuelva a ver la obra, o cuando en la recepción después del estreno, nadie habla de lo caliente que está el champagne o de los trajes elegantes sino de lo que acaban de ver. Cuando las preguntas dan vueltas una y otra vez en la mente del

espectador para rearmarse, luego, en un momento de inspiración, entonces puede verse el efecto que el teatro ha tenido sobre él. Eso era precisamente lo que buscábamos en Düsseldorf.

En 1987 descubrí *El árbol tropical* de Yukio Mishima y quise hacerla. Es una pieza excesivamente extrema. Mishima mismo era tan extremista que en 1970, junto a los estudiantes con los que había formado su ejército privado, se hizo el harakiri frente a los soldados del emperador japonés. Mishima valoraba mucho a Marguerite Yourcenar, quien a su vez era, como yo, una admiradora suya. Yo conocía los textos de Yourcenar sobre Mishima, que fueron también un punto de partida para nuestra puesta en escena. Era fascinante que la pieza de Mishima fuera una elaboración del mito de Electra inspirada en el teatro Nō. Isamuo se corresponde con Orestes; la muchacha Ikuko, con Electra; los padres, Ritsukyo y Keisoburo, son Clitemnestra y Egisto. Primero teníamos una traducción bastante pobre de Ursula Schuh, la mujer del realizador y director artístico Oskar Fritz Schuh. Cuando, por ejemplo, Ikuko (la Electra de la pieza), le dice a su hermano: "Debes hacerlo, debes matarla, ¿acaso no es suficiente que hayamos salido arrastrándonos de ese sexo lleno de moco, de esa madre, de esa horrible madre, que con su vómito es capaz de aniquilar las estrellas?", en la traducción de la señora Schuh se lee solamente algo así como: "Es terrible que provengamos de esta mujer capaz de tanta maldad". Si se quiere entender lo que buscaba Mishima hay que

tomar la traducción que hicimos Carole Regnier y yo. Tiene ese ímpetu arcaico que la vuelve una pieza increíblemente dura.

En esta obra volví a trabajar con los actores del grupo: Elisabeth Krejcir (que perteneció durante treinta años a mi círculo de actores) y Peter Kern hicieron de la pareja llena de odio y Arpad Kraupa y Karina Fallenstein, de los hermanos que se rebelan. La puesta ganó un premio en el Festival de Teatro del Mundo de Quebec, al igual que nuestra *Medea*, un año después. Yo no asistí porque ya estaba trabajando en la obra siguiente. A veces llegábamos a realizar cuatro puestas por año, aunque todo se daba de forma orgánica, como fue siempre el caso en mi trabajo.

Cuando empezaban los ensayos, siempre tenía un concepto, sabía lo que quería. Pero la mayoría de las veces lo arrojaba por la borda. Para mí lo más importante en la vida es el momento, el aquí y el ahora, toda mi vida trabajé con la inspiración del instante, con la intuición. En teatro y cine, uno tiene que abandonar sus propios planes y dejarse sorprender por los actores. Si uno no está abierto a esa inspiración, el teatro se vuelve aburrido, y el cine genera peliculitas burocráticas. Además, es injusto para los actores. Me atengo a la bella exigencia de Jean Cocteau: "Étonnez-moi!", "¡Sorpréndanme!". Si uno se deja sorprender por los actores y, a la inversa, los sorprende, surgen obras de arte asombrosas.

Un año antes de *El árbol tropical* en Düsseldorf, cumpliendo en cierta forma el rol de un médico de emergen-

cias, me hice cargo de una puesta de *Katzelmacher* que estaba viniéndose abajo. Con la ayuda de los maravillosos actores, mejoramos la obra. Fue un gran placer porque nos comunicamos muy bien entre nosotros. En el teatro, esos procesos son humanos y posibles, es decir, necesarios, y en esta puesta se dieron claramente sin peleas ni malentendidos. Le había dicho al director artístico, el señor Canaris, que solo me haría cargo de la puesta si lo aceptaban la realizadora, Anette Rosenfeld, y su dramaturga. Lamentablemente Rosenfeld murió al poco tiempo.

Que una producción entre en crisis después de cinco semanas de ensayo, como pasó con *Katzelmacher*, suele ocurrir por miedo o exceso de empeño. Al sentimiento de tener que hacer todo perfecto lo llamo “manía de realización”. Me recuerda a ese cuento que dice que “tiene que haber algo más que todo esto”. Cuando las puestas no se llevan adelante con un espíritu abierto y paciente, la cosa se acalambra. Esa pequeña obra de Fassbinder estaba tan sobrecargada, que había perdido el encanto. Y eso es lo que modificamos. Entremedio se armó un gran escándalo por una escena en la que se orinaba en vivo. Fue genial. Todavía recuerdo una reseña que se titulaba “Cerveza negra y orina”. En la obra, Fassbinder describe fantásticamente a dos estúpidos inofensivos, dos neonazis oriundos de Baviera. Cuando están borrachos mean en la esquina, dan vueltas sobre la orina y dicen: “¡Ah, es como un submarino, tan cálido y acogedor!”. La escena generó un gran revuelo. Los maquilladores tenían la tarea

de hacer ingerir mucho líquido a los dos actores desde temprano, a uno, té de hierbas, al otro, cerveza. Cuando llegaba la escena no podían contenerse más. Al terminar la función los actores y yo pasábamos un trapo sobre la orina. Pero como, desde el punto de vista sindical, no nos correspondía hacerlo, al final contrataron a una mujer para limpiar especialmente la orina. En síntesis, la obra funcionó muy bien, estuvo en cartel durante mucho tiempo y fue un gran éxito.

Lo más bello era la forma en que contrastaban mis proyectos teatrales entre sí. El mismo año de *El árbol tropical* de Mishima, pusimos en escena la velada de tango de Marcelo, *Duelo, anhelo, rebelión*, y el año siguiente, *Los hijos del sol* de Máximo Gorki.

El rey Lear de Shakespeare a principios de 1990 fue un deseo de Volker Canaris. Quería ver a toda costa a Hermann Lause como Lear dirigido por mí. Le dije que sí, que lo hiciéramos. Y la verdad, llegamos lejos. Alguien me dijo hace poco que el *Macbeth* que Jürgen Gosch hizo en Düsseldorf en 2005, dialogaba con mi *Rey Lear* y con la enorme violencia que hay en esa pieza.

El rey Lear, en Düsseldorf contó con la presencia de Hermann Lause en el rol principal, Eva Schuckardt, Christiane Lemm, y Elisabeth Krejcir, como Goneril, Regan y Cordelia, y Peter Kern como Gloucester. ¡Ahí sí que hubo sangre, sexo y violencia! Una provocación que generó un gran escándalo el día del estreno. Los tres primeros cuartos de hora reinó el silencio total... no se escuchaba ni la

caída de un alfiler. Después se desató el caos: “¡Basta! ¡Cerdos!” empezó a gritar el público. ¡Fue rarísimo! Aunque extrañamente, el momento en que mi rey Lear viola a su hija no produjo ninguna reacción audible durante la función. Hermann Lause se deslizaba debajo de la falda de Goneril, interpretada por Eva Schuckardt que no llevaba ropa interior; hincaba el diente en su sexo y reaparecía con una especie de barba hecha de vello púbico. Sin embargo, cuando Lear tiene un arretrato homosexual con el valiente Kent y lo toma de los pantalones, se desató el griterío. ¡Típico! Para los actores, la velada se volvió una verdadera lucha por la supervivencia. En el intervalo les di coraje. Después de terminada la función, Hermann Lause corrió perturbado ante el público e hizo una reverencia, solo, en medio de una tormenta de abucheos. Entonces fui hasta donde estaba y lo traje de vuelta.

El escándalo llegó hasta el Parlamento de Düsseldorf. La Unión Demócrata Cristiana organizó una campaña de difamación que acusaba a los actores de haber soportado ser víctimas de una violación. En la sala principal del teatro hubo una enorme conferencia de prensa con miembros del gobierno, los actores y yo, que se transmitió por radio. Los actores se mostraron muy lúcidos. Entre ellos, Peter Kern dijo que se los subestimaba diciendo que eran tontos pues juntos habíamos creado la pieza y todo había sido acordado. La prensa alemana estaba furiosa, salvo una buena crítica en el *Süddeutsche Zeitung* que entendió mi visión. Por fin, la Shakespeare Society de Londres

emitió un comunicado donde decían que consideraban que la puesta se aproximaba mucho al verdadero carácter de la obra. *El rey Lear* se volvió una función de culto en Düsseldorf y, luego del estreno, el público asistió con enorme atención. Lamentablemente, salió de programa demasiado rápido. No recuerdo bien si fue Peter Kern o Hermann Lause que por alguna razón no quiso seguir actuando y yo no tuve ganas de volver a asignar el papel.

La música comienza allí donde terminan las palabras

En los años noventa, luego de la muerte de mis amigos, de mi padre y de mi hermano, busqué una tarea que abordara de modo inmediato mis emociones y mis preguntas existenciales. Más que la tragedia de Esquilo *Los persas* y la comedia de Molière *El misántropo*, que llevé a escena en aquella época, lo que me atrajo fue la música. Trabajar con música me encantaba porque tenía un increíble efecto terapéutico en mi cerebro y en mi corazón. Así me vino a la mente un viejo proyecto que retornaba a las raíces y permitía expresar sin sentimentalismo la pérdida y la angustia.

Se trataba de una película que había pensado originalmente para Maria Callas. Cuando la conocí, ella era una persona profundamente infeliz. Yo quería investigar con ella en qué medida el amor, el anhelo y el dolor se integraban en su expresión musical y la forma en que su arte surgía de sus sentimientos. Una vez me escribió en una postal autografiada: "Dove finiscono le parole inco-

mincia la música, come ha detto il vostro grande poeta E.T.A. Hoffmann". Tal vez Maria Callas ya había iniciado un sigiloso camino para reencontrarse consigo misma, pero lamentablemente se murió antes de que yo pudiera presentarle la idea de la película. El proyecto quedó en suspenso durante mucho tiempo.

En las décadas siguientes, Maria Callas siguió siendo mi divinidad y *primadonna assoluta*. A medida que mi trabajo escénico se intensificaba se hacían menos frecuentes las oportunidades de escucharla. Ella y otras divas habían iluminado mi juventud; cuando resucité el proyecto en 1995 –modificado, más contemporáneo e improvisado– invité a tres de aquellas viejas cantantes: Martha Mödl, Anita Cerquetti y Rita Gorr.

En ningún momento *Poussières d'amour* se planeó como concierto escenificado. Siempre rechacé de plano las adaptaciones convencionales de óperas y conciertos. Odio las óperas filmadas. Por eso sentí siempre como una afrenta que en Alemania se me calificara frecuentemente de "operístico". A lo largo de mis cuarenta años de director me dediqué sobre todo al teatro hablado, mis puestas de ópera constituyen solo una pequeña parte. Yo me consideraba más bien un director con inquietudes musicales, no un director de óperas con toda la pompa y la solemnidad que eso implica. Mi gran amor por la música muchas veces me llevó a trabajar con los cantantes reduciendo al máximo todo lo que podía ser efectista. La soprano Montserrat Caballé me reveló una vez su secreto:

“le prendo fuego al escenario”. Precisamente por eso es que no me gustaba tanto. Yo pretendía un abordaje que significara una liberación para todos los integrantes de la puesta, es decir, necesitaba cantantes que dominaran la partitura, que fueran dueños absolutos del texto musical para lograr un máximo de expresividad.

Bien entendido, el concepto de “operístico” describe una cualidad positiva. El melodrama en el sentido de Claudio Monteverdi y Jacopo Peri es una invención artística “completa”, es decir, una obra de arte total conformada por escenografía, música de orquesta, canto y baile. El lenguaje se libera de la banalidad y se desplaza a esferas transparentes, transfiguradas. Si con el adjetivo “operístico” me hubieran atribuido haber dado nueva vida a esa forma de arte completa, acabada, el calificativo no me habría molestado. Pero cada vez que se lo aplicaba a alguna de mis producciones era sinónimo de cursilería, exceso, chabacanería.

Alexander Kluge, un cineasta y escritor que ama la poesía y la música –algo raro entre la gente de cine en Alemania–, fue uno de los pocos que entendió lo que yo hacía. Su ingeniosa caracterización de la ópera como una “central eléctrica de los sentimientos” fue inspirada por mí. Es una bella expresión para referirse a un bien muypreciado en un país en el que la atrofia de los sentimientos se considera un avance en dirección a una rentabilidad mayor. El proyecto *Poussières d’amour* debía girar en torno al origen del arte del canto, pero también en torno

a la pregunta de cómo el arte puede trascender la muerte. Si bien el desborde wertheriano con el que de joven me había imaginado el suicidio por amor era parte de mi historia personal, al mismo tiempo jamás había dejado de fascinarme por esa energía artística capaz de jugar con los límites. La exacerbación de la muerte, el coqueteo con ella a lo largo de toda mi producción me hacían inmune al suicidio. En la poesía de la muerte siempre había un rayo de esperanza.

Cuando se filma o se pone una obra en escena uno se deja atrapar por el *hic et nunc* de la presencia de los actores, uno logra arrancarle una forma a la fugacidad del instante. Siempre me atrajo la magia de esta contienda con lo efímero, porque representaba la fricción permanente con nuestra finitud y nuestra transitoriedad. Durante cuarenta años de trabajo cometí el error de no diferenciar la vida de la expresión, de ahí mi urgencia existencial en embaucar a la muerte, al menos en el escenario. Jean Cocteau dijo una vez que hacer cine era ver cómo trabaja la muerte. Yo consideraba, por el contrario, que el cine y el teatro permiten ensayar la muerte, probarla, ejercitarla, repetirla. El arte tiene la capacidad de detener el tiempo y jugar melancólicamente con el retorno de la vida. Cuando estamos en el cine, en el teatro o en la ópera estamos vivos. De no ser así, ¿por qué en la ópera son tan atractivos los momentos en los que llega la muerte?

Lograr ese momento de zancadilla a la muerte, esa burla que juega con la cercanía y la lejanía fue lo que siem-

pre buscaron mis trabajos. De ahí el "Life is so precious... even right now!" cada vez que en *Eika Katappa* vuelven a abrirse los ojos muertos, o la frase delirante de Christine Kaufmann en *Día de idiotas* "¡Nadie se muere realmente!". Esa rebelión contra la muerte, ese bello impulso pese a la certeza de su imposibilidad, se hace presente en la música, sobre todo en las grandes óperas. Paradójicamente, en la música la muerte se funde con una vitalidad y una armonía inexistentes que, a pesar de no existir, a través de la música tenemos la sensación que están más cerca de nosotros.

En las óperas de Verdi, por ejemplo, no hay muertes bellas ni lastimosas, lo que importa es la verosimilitud que surge de la belleza y el dolor. En *La traviata*, Maria Callas interpretaba la muerte de Violetta con una expresión de "estoy viva, siento que vuelven a mí fuerzas renovadas". Esa idea me parecía muy valiosa, porque representa la muerte como una especie de resplandor detrás del túnel.

Poussières d'amour debía tener esa carga de jovialidad. Yo quería hacer una película sobre cantantes de profesión, personas de vocación musical, interrogarlas sobre los orígenes vitales de su trabajo. Prueba de nuestra buena relación amistosa previa fue que apenas las llamé por teléfono para convocarlas, todas estuvieron dispuestas a entregarse a mi proyecto sin reservas.

Martha Mödl, Anita Cerquetti y Rita Gorr habían alumbrado mi juventud con su arte. Con ellas y otros cantantes más jóvenes como Sergej Larin, Laurence Dale, Trudeliese Schmidt, Jenny Drivala, Gail Gilmore, Kristine y Katherine

Ciesinski, de las que era amigo por haber trabajado juntos, logramos en el breve lapso de once días de rodaje dar con el hilo conductor de la película.

Planteé la consigna de que cada artista debía traer tres días a su pareja, a su amado o a un pariente. En esos tres días que trabajarían conmigo y con la pianista Elizabeth Cooper, debían estar dispuestos a mantener un diálogo frente a cámara. Le pregunté a cada uno que lugar ocupaban en su vida el amor, la pasión y la muerte. No se trataba de formular respuestas sino de desencadenar interrogantes, cuestionamientos. Algunos, sin embargo, tenían opiniones muy firmes: el tenor Sergej Lar opinó que Dios se revelaba en la música; la soprano Kristine Ciesinski, divertida, manifestó que cantaba con sus ovarios, que eran diez. La música como *poussière* del amor se refería a la delgada pelusa que se desprende del proceso de pulir la vida y conduce a creaciones enteramente nuevas. De este modo, casi sin proponérselo, obtuvimos una película sobre la cultura de la música y el canto, la lengua y la comunicación.

La soprano, más tarde mezzosoprano, Marth Mödl fue una de las más importantes primadonas de la posguerra alemana. Estuvo ligada durante años a la Ópera Alemana del Rin, de Düsseldorf y al Festival de Bayreuth. Fue una de las pocas que siempre se interesó por la música clásica contemporánea. Por iniciativa del compositor y director Eberhard Kloke, habíamos puesto con ella la obra *Acción eclesiástica* de Bernd Alois Zimmermann

en el Schauspielhaus de Düsseldorf. Lo que más admiraba de ella era la afectuosa sabiduría que le habían dado los años. Decía ignorar de dónde provenían su fuerza y su voz, solía contar que antes, cuando cantaba con Wilhelm Furtwängler, no era pecado no ser perfecta. En la película Martha cantó el aria de la condesa de *La dama de Pique* de Tchaikovski: "Je crains de lui parler la nuit". Su interpretación fue maravillosamente melancólica y, a la vez, estuvo despojada por completo de sentimentalismo. En ese papel se lucía y lo interpretó hasta poco antes de su muerte en 2001, a los ochenta y un años de edad.

En cuanto a la soprano italiana Anita Cerquetti, la más extática de mis invitadas, emprendimos un gran operativo de búsqueda hasta que dimos con ella. Hasta su retiro en 1960 había sido una de las más contundentes rivales de Maria Callas. Había comenzado su carrera a los diecinueve años y se había retirado apenas doce años más tarde, después de sufrir una especie de ataque de apoplejía debido al esfuerzo excesivo. No podía cantar más, pero el canto no dejó de ser más importante que su vida privada. También esta postura remite a la búsqueda de plenitud y totalidad que es tema de *Poussières d'amour*.

Anita Cerquetti llegó con toda su familia y aprovechamos la oportunidad para incluir los pequeños desastres que la parentela protagonizaba detrás de escena, por ejemplo cada vez que su hija, adulta pero totalmente malcriada y dependiente, se echaba a hablar sin parar. Anita la adoraba. A la gran Anita Cerquetti le correspon-

dió, obviamente, el conmovedor final de la película en el que ella, haciendo playback, parece volver a cantar "Casta diva" como en sus tiempos de gloria.

En los años cincuenta yo había conocido a la mezzosoprano Rita Gorr, por entonces una joven cantante wagneriana. La apreciaba por su enorme expresividad dramática. El repertorio francés de Rita Gorr era extraordinario, poseía un dramatismo que yo no dudaba en calificar de gestualidad interior y exterior digna de la *tragédie française*. Le pedí que cantara un aria de *La dama de pique*, que también cantaba Martha Mödl. Quise que comparando a una con la otra se manifestara lo inconfundible de esas dos voces.

Carole Bouquet e Isabelle Huppert nos visitaron durante el rodaje. Las dos estaban interesadas en la música y en el canto por eso se me ocurrió invitarlas a participar del film. "Vamos, no tienes que hacer nada", le dije a Isabelle, cuyo amor por la ópera yo conocía. Carole me dio el gusto de entablar un diálogo con Anita. En la clase de canto que filmamos Isabelle se acercó bastante a Martha Mödl, que no sabía francés. Yo hacía de traductor. Martha dijo de Isabelle que "de solo escucharla hablar, ya puedo oír que tiene talento musical y que tiene una relación especial con la música".

La atmósfera familiar y de confianza plena que se generó en el set hizo que cada uno aportara algo de su experiencia personal. A Sergej Larin, por ejemplo, lo conocía de nuestros maravillosos trabajos en común: *Luise Miller*,

en Amsterdam, *Lady Macbeth von Mzensk* en Frankfurt y otras óperas. Yo sabía que se había casado en Bratislava y que siempre viajaba con su esposa y su familia. Sin embargo, al rodaje vino con un tímido joven italiano que era su amante, algo que nadie había sospechado hasta entonces. Su relato se convirtió en un *coming-out* privado y público al que yo di forma lírica y poética, haciendo que un joven jinete desnudo galopara por la gran sala.

Igual que en *Malina*, Elfi Mikesch se hizo cargo de la cámara de 35 mm. Cada uno reaccionaba a su manera ante las distintas situaciones, pero en común construimos un espacio poético que cobraba una vida peculiar a través de nuestra mirada irónica. Encontramos el escenario que debía darle marco al banquete musical en la antigua abadía de Royaumont cercana a París, una magnífica construcción con una increíble atmósfera de recogimiento donde hoy funciona una academia de música.

Esta película franco-alemana tenía un presupuesto limitado. Sin embargo, la escasez estimuló nuestra creatividad. Disponíamos de solo once días para rodar y tuvimos que arreglárnoslas con poquísimos ensayos. Elfi se movió con mucha más espontaneidad e improvisación que en nuestros filmes anteriores, sin por eso traicionar la iluminación ni el encuadre. Supo atrapar la magia de modo extraordinario. A menudo me olvidaba de que Elfi estaba ahí, salvo alguna que otra mirada. Nos conocíamos desde mis comienzos y nos hacíamos el regalo mutuo de lograr que nuestra tarea común funcionara casi sin

palabras. Se produjo una atmósfera en la que la cámara parecía seguir el movimiento de la respiración y la voz. Las arias que se ensayaron e interpretaron atravesaban las historias personales. La música era parte de la vida, como siempre quise. Los artistas se sintieron liberados de su rutina, en cualquier momento podían suceder cosas que nos hacían reaccionar. Mis amigas Kristine y Katherine Ciesinski cantaban a dúo en la escalera de la abadía cuando se les cayó un cuadro encima. Después de un instante de miedo, continuaron su aria desenfadadamente sin haberla interrumpido un segundo.

Nada más lejos de nosotros que hacer una película de ópera anticuada. Por eso, Elfi y yo buscamos imágenes de espacios interiores, de construcciones y paisajes que correspondieran a las características de los diversos encuentros pero que en un segundo plano establecieran un contrapunto. En un momento Gail Gilmor canta un pasaje de la cantata de Berlioz *La muerte de Cleopatra*. Cuando antes de suicidarse la reina expresa su miedo de haber llevado una vida que los dioses no coronarán con una tumba honorable, la cámara se desliza por unos cristales clavados en el césped. A través de ellos se ve magníficamente el arroyo que corre un poco más abajo, pero originalmente no eran más que las tapas de los retretes del convento. Esas prácticas instalaciones de la Edad Media poseían en verdad una belleza poética que lamentablemente estaba por completo anulada en el entorno de nuestro escenario, en los espantosos suburbios de París.

Mi intención era que esa realidad brutal atravesara nuestro concepto como un soplo maligno, que distrajera la atención de cualquier patetismo de la música, que arrancara la música de su flujo continuo y así promoviera una apertura de la mirada. Elfi y yo buscamos, pues, imágenes de esas construcciones frías, fallidas, hostiles al ser humano, casas, plazas, cementerios y autopistas de París. Y lo hicimos a pesar de no tener ningún permiso para filmar. Con la cámara de 16 mm bajo el brazo, sin exposímetro, Elfi se coló en el ascensor de la Torre Eiffel, y de hecho pudo realizar una toma. Solo cuando intentó repetirla un guardia la echó del lugar. Ella simuló no entender francés, pero cuando el empleado contestó "Njet" ya no se pudo hacer nada. Al final obtuvimos, dado lo improvisado del rodaje, poco material, unas cuatro horas de filmación. Sin un plan previo, mi montajista Julianne Lorenz y yo trabajamos muchas semanas para darle forma.

Cuando veo hoy *Poussières d'amour*, la película me causa un extraño efecto de tiempo presente, a pesar de que Sergej Larin, Trudeliess Schmidt y Martha Mödl hace años no están entre nosotros. En la película todos respondieron valerosamente que no le temían a la muerte. Yo era consciente de que la pregunta era algo que remitía a mi situación personal, a mi duelo. No me parecía ni demasiado banal ni demasiado íntima u obsesiva, sino un poco de todo eso simultáneamente, es decir, importante en un plano existencial.

La reina

Marianne Hoppe acababa de cumplir noventa años cuando me dijo: "un artista que no lleva su infancia en el bolsillo no es un artista, nunca lo será". Y tenía toda la razón. Por eso son tan importantes los cuentos infantiles, porque hablan del alma y desde el alma. Un niño asimila todo, observa todo y cuando empieza a dibujar, con lápiz o estilete, siente la necesidad de colorear sus dibujos y, sin darse cuenta, se pone a tararear e inventa breves melodías. De pronto quiere hacerse un sombrero y se pone a juntar cualquier cosa, prueba, lo deshace, vuelve a buscar hasta que finalmente está listo. Con todo lo que encuentra hace algo y así, él no lo sabe, comienza a surgir una obra de arte total para seguir jugando. Esa libertad que proviene de la realidad de las ideas le permite al niño crear artísticamente. En sí, la infancia es para mí una obra de arte total en el sentido de la frase de Marianne Hoppe.

Cuando tenía doce años se dio en Bielefeld, donde vivíamos, una función del teatro Nacional de Austria. La obra que se representó era *Casi un poeta* de Eugene O'Neill, con Paula Wessely, Attila Hörbiger y Marianne Hoppe. ¡Fue horrible! Me permito decirlo porque la función fue tan mala que hasta yo, un niño de doce años, me di cuenta. Fue una de mis primeras experiencias teatrales. La actuación melodramática de la Wessely y ese "trombone", como se dice en Italia, de Attila Hörbiger eran un verdadero asco. Pero de pronto apareció ella: Deborah, la mujer del pasado del protagonista masculino. Era Ma-

rienne Hoppe vestida de blanco portando una sombrilla del mismo color. Venía caminando desde el fondo del escenario y lo cruzaba en forma transversal. Ejerció sobre mí una fascinación inmediata. Cuando terminó la función le pedí un autógrafo, creo que incluso llegué a pellizcarle el brazo para comprobar si era de carne y hueso.

Pasó una eternidad en la que prácticamente no tuvimos contacto. Recién en 1993 pude contratarla para reemplazar a Martha Mödl en *Acción eclesiástica* de Bernd Alois Zimmermann. Estábamos invitados a Los Ángeles con esa puesta del Schauspielhaus de Düsseldorf y Martha no quería volar, tenía miedo. Por eso fui a Berlín a ver a Marianne. Vivía en la Academia de las Artes, sobre la calle Hanseatenweg, donde los artistas miembros pueden alojarse para meditar o descansar por un tiempo, algo muy sensato, por cierto. Fui a verla y le ofrecí el papel.

La pieza es un diálogo entre Cristo y el gran inquisidor, haciendo referencia a la Biblia y a *Los hermanos Karamazov*. Me fascinaba la filosofía del tiempo que elaboraba Zimmermann, su idea de que la sucesión no existe en nuestra realidad mental. Martha Mödl hacía de gran inquisidor y yo necesitaba a alguien lo suficientemente musical para ocupar su lugar en Los Ángeles. Marianne aceptó sin vacilar: "Si la joven colega lo hace, yo también puedo hacerlo". Una tenía ochenta, la otra ochenta y tres.

Comenzamos a trabajar. Marianne tenía un estilo muy diferente al de Martha, que era una persona tierna, de una bondad increíble. Marianne también, pero daba

la impresión de ser mucho más estricta y las personas le temían por eso.

En la película que después hicimos sobre Marianne, Martin Wuttke dijo que ella se las había dado siempre de gran dama y lo había hecho sentir un provinciano. Pero a mí nunca me dio esa impresión. Después de eso comenzamos a vernos con frecuencia. La vi en *Quartett* de Heiner Müller y en *Rey Lear* de Robert Wilson. En 1996 y 1997 hicimos juntos *Monsieur Verdoux* en el Berliner Ensemble, una pieza inspirada en la película de Charles Chaplin, donde actuó junto a Wuttke, Anna Thalbach, Zazie de París y otros. Con ochenta y ocho años, Marianne hacía de la novia más vieja de Verdoux, un asesino de mujeres. Un pequeño papel, que sin embargo llevó adelante con *grandezza*. En el periódico *Die Zeit* Benjamin Henrichs destrozó mi puesta, pero se mostró fascinado por la forma en que Marianne decía sus textos. “La desesperación adormece el alma”, todavía recuerdo esa línea. En la época de *Monsieur Verdoux* nuestra amistad se hizo más estrecha.

Yo la visitaba en el espantoso hogar de acianos cercano al zoológico de Berlín; la pobre se sentía muy infeliz allí. Solía llevarla conmigo a los bares gay. Primero me dijo: “No va a funcionar, la gente me tiene miedo”. Pero después lo pasamos muy bien y le encantó.

Finalmente decidimos hacer un retrato de ella mientras todavía pudiera participar, porque con noventa años su memoria declinaba progresivamente. Al poco tiempo de hacer *Die Königin* [La reina], Marianne murió. Lamen-

tablemente la productora quebró y *Die Königin* ya casi no se exhibe en ninguna parte.

Marianne Hoppe no se dejó presionar por los nazis ni por Goebbels. Sea cual fuere su papel en el marco de la propaganda nacionalsocialista, yo pienso que después de la guerra Marianne expió sus culpas con su trabajo y su vida. Cuando presentamos juntos *Die Königin*, dijo: “Marianne Hoppe y Werner Schroeter saludando como prometidos. ¡Qué horror esta película!”. En realidad le gustó mucho.

Soplo de vida

Mientras Volker Canaris dirigió el Schauspielhaus de Düsseldorf dirigí obras como en una vorágine y el público me acompañó siempre. Las reacciones eran fuertes, eso es lo que me interesa del teatro. Nunca me importó que me ovacionaran. En 1990, apenas seis semanas después de *Rey Lear*, hicimos la *Misa solemne* de Beethoven. Fue un placer poner en escena ese concierto. Empezaba con la orquesta caminando por el teatro y con cantos en el vestíbulo. Textos bíblicos invitaban a los espectadores a entrar en la sala. En determinado momento aparezco yo y en uno de los silencios grito: “¡Infinitamente feliz!”. La *Misa solemne* fue un éxito ovacionado. Pero yo estimaba tanto las puestas polémicas como las aplaudidas. Lo que importaba era que nadie permaneciera indiferente.

En mi época de Düsseldorf dirigía obras simultáneamente en otros teatros y óperas. El trabajo teatral me

devoraba casi por completo. Trabajaba al mismo tiempo en diferentes proyectos y a su vez los nuevos aparecían cada vez más rápido. Por año realizaba entre tres o cuatro trabajos de grandes proporciones. Por ejemplo, en 1986, entre *Leonce y Lena* de Büchner en Bremen y *Doña Rosita la soltera* de Lorca en Düsseldorf, hice la grandiosa puesta del estreno de *Salomé* de Richard Strauss en la ciudad de México. También *Embriaguez* de August Strindberg, *Aliento* de Samuel Beckett y *Don Carlos* de Schiller, todas en Bremen y con una de mis actrices favoritas, Traute Hoess. La dramaturga Monika Keppler colaboró conmigo en el texto de *Don Carlos*, según la versión de Schiller de 1805. Cuando ella se hizo cargo de la dirección del Schauspielhaus de Colonia, dirigí algunas obras allí en simultáneo con mis compromisos de Düsseldorf. También llevé a escena óperas en Italia y otros lugares: en 1987, *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti en Livorno y *Medea* de Luigi Cherubini en Friburgo, otra bella producción con Kristine Ciesinski. Al año siguiente monté en Spoleto *Antígona* de Tomasso Treatta y en Basilea *Parisina d'Este* de Donizetti. En 1991, en Ámsterdam *Luisa Miller* de Verdi, en Frankfurt *Lady Macbeth de Mzensk* de Shostakovich, en Bonn *Werther* de Massenet y la especial *Tosca* de Puccini en la Ópera de París.

Básicamente alternaba mi trabajo entre Düsseldorf y Colonia. A veces el vértigo podía llegar a que por la mañana me ocupara de *Le prix Martin* de Eugène Labiche en Colonia y, por la tarde, del oratorio *La escalera de Ja-*

cob de Arnold Schönberg en Düsseldorf. Y en paralelo, de la *Acción eclesiástica* de Zimmermann, un proyecto con músicos y solistas de la Orquesta de Bochum, en el que participaron Martha Mödl, Jens Berthold, Marcelo Urión, Eva Schuckardt y otros cantantes. Fue el espectáculo que llevamos a Los Ángeles con Marianne Hoppe. Una época fantástica. Los ensayos eran de lo más excitantes, me atraía muchísimo el contraste entre los temas trágicos y Schönberg, por un lado, y el frívolo Eugène Labiche por el otro.

El trabajo iba en aumento. Hice *Severa vigilancia* de Jean Genet en Colonia y *Los soldados* de Jakob Michael Reinhold Lenz, una pieza que me gustaba especialmente. Los trabajos teatrales se sucedían sin interrupción, ¿cómo podría haber hecho cine en esa época? Durante años no filmé, la vida como director de teatro me aseguraba ingresos, algo que nunca había sido posible con mis películas.

Mi vida entre esas dos ciudades era confortable y práctica. El Schauspielhaus de Colonia me había alquilado un pequeño apartamento, de modo que solo viajaba a Düsseldorf para los ensayos y los fines de semana a visitar a Marcelo en el hospital. No podía quejarme. La situación era producto, otra vez, de un desarrollo orgánico, aunque también por supuesto operaba la fuerza del apremio, pues cada vez que yo sentía la necesidad de expresarme, encontraba el lugar y los medios para hacerlo.

El fárrago laboral no me privó de amargos sinsabores: en 1994 me visitó mi hermano en Düsseldorf, estaba

agonizando. Había llegado al estreno de *Acción eclesiástica*. Estuvo conmigo unos días hasta que mi prima Gina tuvo que acompañarlo de regreso a Baviera, donde murió poco después. Me había enterado de su enfermedad a principios de año, el día anterior al entierro de mi padre. En esa ocasión volví a verlo y lo encontré muy delgado, frágil. Le dije: "Te ves muy bien, no tan macizo, te ves bien". Él tenía cáncer y yo no supe qué otra cosa decir.

Seguí trabajando sin más, por ejemplo en la enigmática comedia de enredos de Jakob Michael Reinhold Lenz *Der neue Mendoza* [El nuevo Mendoza], una pieza que se representa rara vez y que transcurre en España y en Alemania. Y en 1996, *Divinas Palabras*, del grandioso transgresor Ramón del Valle Inclán, otra obra infrecuente en nuestro país que yo deseaba poner desde hacía tiempo. Es un pandemónium terrenal que por momentos recuerda al Bosco, una obra maravillosa que con nosotros adquirió ribetes de delirio circense. Se la podía leer como una discusión con Franco, que se había muerto veinte años atrás cuando la estrenamos en Alemania. *Luces de Bohemia* es otra obra de Valle Inclán desconocida por el público alemán, razón por la que me gustó tanto ponerla en escena. Sus temas son los míos: el placer de la existencia, la vitalidad, la sensualidad, la capacidad de ver la belleza en la miseria. Su fantasía surge de ser coherente, aun a costa de ser brutal consigo mismo y con los demás.

El Schauspielhaus de Düsseldorf llegó a ofrecerme la dirección artística general del teatro. Me prepararon una

oficina con todos los honores del caso pero yo dudaba. Le pregunté a las personas que quería si debía hacerlo. Me dijeron que no y tuvieron razón. No habría podido, implicaba meterme en el trabajo de otros. Antes de decir definitivamente que no, hice la prueba con una producción que todavía estaba en la etapa de ensayo. Me pareció que iba tan mal encaminada que le pregunté al director si tenía tiempo para una charla breve y le expliqué mis reparos con la mayor delicadeza. Cuando vi el horror paralizante con que tomaba mis críticas me di cuenta de que yo no podía ejercer la función de director artístico. No tenía ganas de experimentar conflictos semejantes ni de ejercer el poder. No me habría causado ningún placer y habría empeorado mi calidad de vida. El trabajo *debe* dar placer, de otro modo no tiene sentido. Entonces decidí que mi misión en la vida no era ni exigir cambios ni corregir a nadie. Hasta entonces yo había estado con los otros en el mismo barco y no tenía ganas de que eso cambie. Prefería estar entre la gente de teatro y dejar que las ideas surgieran conversando entre todos. Por otro lado, yo mismo no recibía ninguna indicación del director artístico que habían puesto provisoriamente, él cedía a todos mis deseos y yo podía imponer casi todo lo que quisiera.

En 1996 cambió la dirección artística y no nos entendimos. Así fue que terminó mi trabajo teatral en Düsseldorf.

Lo que se pierde

Esos últimos veinticinco años fueron muy productivos. Antes de dejar el Schauspielhaus de Düsseldorf había empezado a trabajar en otros teatros. Cuando la nueva directora artística del Teatro de Düsseldorf me dijo que prefería rescindir mi contrato, continué incrementando la lista de mis producciones teatrales, fracasos incluidos, en muchos escenarios de Europa.

Después de hacer *Tosca* en la Ópera de la Bastilla de París en 1994 y *Der neue Mendoza* en Düsseldorf, recibí la propuesta de montar *Los Persas* de Esquilo en Colonia. El resultado fue un fracaso. Debo admitir, sin embargo, que no recuerdo alguien que haya puesto alguna vez la tragedia de Esquilo de modo aceptable.

Fue una situación infeliz. Mi plan original era montar *Antígona* en la traducción de Hölderlin con mi queridísima amiga, la actriz austríaca Almut Zilchner, pero ella tenía otros compromisos. Günter Krämer insistía en que hiciera “algo de la Antigüedad”. No se me ocurrió nada mejor y tontamente acepté la propuesta de meterme con *Los Persas*. El problema eran los coros, que en alemán suenan siempre espantosos. De cien directores que lo intentan quizás uno solo sabe qué hacer con los coros. Salvo el caso de Einar Schleef, nadie pudo jamás resolver ese problema. En las producciones de mi querido colega Dimitter Gotscheff los actores hablan de a dos, o de a tres. Era el recurso que quería aplicar a mi puesta, pero en *Los Persas* tenía que trabajar con veinte.

Le siguió otra puesta fallida, *El Misántropo* de Molière, obra que interiormente sentía lejos. Nunca me interesó el tema de la misantropía, pero el director artístico del Teatro de Hamburgo, Frank Baumbauer, insistió. Y así, a pesar del buen reparto, el resultado fue mediocre. Me tuve que meter en algo que a priori no tenía nada que ver conmigo. Hoy no aceptaría trabajos por encargo, a menos que se tratara de alguna pieza que yo mismo hubiese querido hacer.

Al terminar los ensayos de *El Misántropo* en 1995 me dije: "Así no va. No puede ser que nada me salga bien". Tuve la suerte de montar *Fidelio* de Ludwig van Beethoven, enlazada con *Intolleranza* de Luigi Nono en el Teatro Nacional de Darmstadt bajo la dirección musical de Marc Albrecht. Esta coproducción con el Festival Musical de Estrasburgo me liberó del malestar anterior. Aprovechando el impulso de este pequeño triunfo, en el otoño de ese mismo año rodé *Poussières d'amour*, cuatro años después de *Malina*.

No puedo trabajar sin conectarme realmente con determinado material. Nunca me vi a mí mismo como un trabajador en serie, capaz de producir como una máquina. Mi irrefrenable pulsión creativa y mi compulsión a despilfarrar el dinero me obligaban a aceptar encargos sin pensar demasiado. Yo llevaba un nivel de vida al que no estaba dispuesto a renunciar. Por otra parte, de mí dependía mucha gente y la existencia se devoraba el dinero mucho más rápido de lo deseable.

Pero hubo excepciones. *Madame Butterfly* de Puccini no me decía nada hasta que, por azar en 2002 tuve que confrontarme con ella y descubrí su genialidad. El resultado fue una puesta excelente con Karine Babajanyan, una maravillosa soprano armenia, que luego trabajó en Stuttgart. La puesta se realizó en Bielefeld, un lugar por el que siento muy poco aprecio, de modo que lo esperable era que fracasara. Pero no fue así, disfruté de la magnífica colaboración de Birgit Kronshage, mi asistente. En el año 2005 pusimos el *Don Carlos* de Schiller en ese mismo teatro.

Como en el caso de Birgit, siempre que encontraba un buen colaborador trataba de repetir la experiencia. Pude mantener este principio con toda una serie de colaboradores que variaban según se tratara de proyectos de teatro, ópera o cine.

Durante aquella época, el desarrollo orgánico de mi vida y mi trabajo tuvo ingredientes extremadamente trágicos. La larga historia de las muertes empezó con Marcelo, que murió en enero de 1993. Después vinieron Arpad, mi padre, Jens y finalmente mi hermano. Marcelo, Arpad y Jens estaban contratados por el Schauspielhaus de Düsseldorf y me habían acompañado en experiencias bellas, salvajes e intensas.

Arpad Kraupa sabía de su enfermedad antes de que nos conociéramos. Me puso al tanto a mediados de los ochenta. Jens Berthold, hombre bellísimo y excelente actor murió en el otoño de 1994. La epidemia de SIDA hizo

recrudescer la homofobia; no podía esperarse otra cosa. Los sentimientos homofóbicos suelen ser mucho más fuertes de lo que normalmente se admite, se reprimen por no ser políticamente correctos. Nosotros comprobábamos que el SIDA volvía a explicitar actitudes reaccionarias reprimidas hasta entonces.

En mi caso particular, el SIDA no modificó la relación con mis amigos. A pesar de la vida que llevaba, nunca me infecté. Sobre este fenómeno existen las más variadas ideas y teorías. Muchos infectados practicaban el sexo anónimo, es decir, retozaban con alguien en los *dark rooms*, en los baños o donde fuere, movidos por el puro deseo carnal, sin conocer su nombre y casi sin verle la cara. Yo me acosté solamente con personas por las que sentía cariño, cuyas almas, cuyos nombres, cuya presencia eran próximas. Era gente a la que podía llamar por su nombre y que significaba mucho para mí. Nunca me protegí, pero no se lo aconsejo a nadie. Hay que cuidarse. Y hablando de la extraña interconexión de los fenómenos de la existencia, el periodo de Düsseldorf llegó a su fin cuando todos estuvieron muertos.

La última querida amistad

Desde *Malina* me unía a Isabelle Huppert una profunda amistad. Estábamos en contacto más allá del trabajo, ambos sentíamos que nuestro lazo era una bendición. Isabelle es muy intuitiva, muy centrada, dueña de una armonía poderosa de la que ella es consciente y va transformando a partir de sus experiencias.

En *Malina* llegué con ella mucho más lejos de lo que llegué con otras actrices. Tal vez, por la dimensión de su entrega y su confianza en mí. Isabelle era como una tela blanca en la que yo podía pintar. A nadie le pedí que llorara tanto como a ella. En su caso las lágrimas son un medio de expresión natural, un producto de su cuerpo que transmite sentimiento sin sentimentalismo. Isabelle es muy precisa en sus actuaciones. Al mismo tiempo tiene el don de representar las ideas y las emociones más complejas. Pude comprobar la intensidad de su presencia escénica en París, en el monólogo *4.48 Psicosis* de Sarah Kane que duraba dos horas. Cada vez que trabajamos juntos Isabelle me mostró su felicidad de comprobar cuán lejos podía llegar.

Nos apoyábamos mutuamente en todas las situaciones de la vida; en el trabajo pudimos alcanzar logros especiales, insospechados. Nuestro proyecto ideal era una película en la que Isabelle interpretaría a Federico el Grande de Prusia, desde su juventud hasta su coronación. A los hombres de pensamiento naturalista que decidían sobre la cuestión financiera, la sola idea de que esa

actriz tan femenina encarnara a un joven rey desde los catorce hasta los veintiún años les parecía un disparate. Yo les argumentaba que el naturalismo no tenía nada que ver con el cine y el teatro, pero no sirvió de nada. Nunca hubo plata para ese extraordinario proyecto.

En enero de 2001 yo me encontraba en París. De pronto vino a verme Paulo Branco, con el que tiempo atrás había hecho *El rey de las rosas*. Me preguntó si quería volver a hacer una película con él, una coproducción alemana, francesa y portuguesa filmada en Portugal. La oferta me hizo feliz; en ese momento todos mis proyectos cinematográficos estaban estancados y mi actividad en la ópera y el teatro era exigua.

Branco dijo que el proyecto del joven rey de Prusia era imposible de financiar, pero aceptó que hiciéramos una película para y con Isabelle Huppert, quien de inmediato se hizo tiempo para filmar. Con el joven guionista francés Cédric Anger escribí en menos de cuatro semanas el guión, que de hecho se basaba en intensas experiencias y sueños tomados de mi vida. Branco me dio vía libre, yo podía abordar la película en forma tan personal como quisiera. En Alemania habría tenido que explicar por qué alguien abría o cerraba una puerta o cómo tenía pensado filmar el vuelo de una mosca.

Yo quería expresar el mismo sentimiento que subsistía en *Poussières d'amour*, es decir, la representación de aquellas experiencias profundas que están más allá de los límites impuestos por las normas sociales y de géne-

ro. Si uno logra encontrar la forma adecuada de expresarla, esa totalidad que desborda todos los límites puede traducirse en una belleza acabada. No en vano los mitos antiguos sostienen que todo aquel que advierte su dualidad en el espejo, todo aquel que descubre la totalidad de su identidad, está condenado a morir. Desde mi juventud me había fascinado el mito de Narciso que en la muerte se encuentra con su doble romántico. A lo largo de toda mi vida me persiguió la sensación de que tenía un otro enfrentado y me había olvidado quién era. Las personas sensibles sienten con frecuencia que ese otro es parte de uno y al mismo tiempo, no dejan de sentir que ya no los une nada o los unen demasiadas cosas.

Isabelle y yo queríamos hablar de ese desgarró. Las imágenes fluyeron de mí en un torrente de recuerdos: anécdotas y vivencias clave de mi juventud con citas literarias de *Los cantos de Maldoror*. Cobró forma una narración onírica, asociativa y libre de toda cronología, que seguimos desarrollando con improvisaciones durante el rodaje gracias a la atmósfera espontánea y estimulante que lo imbuía. Lo que hice fue tomar esos mensajes que la vida nos manda, siempre los mismos, y trasponerlos en un laberinto enigmático en el que el espectador, guiado por el hilo de Ariadna que fue el montaje de Juliane Lorenz, encuentra la salida.

Deux gira en torno a dos gemelas, Maria y Magdalena, ambas lesbianas. Una vive en París, la otra en la costa atlántica de Portugal, en Sintra. Cambiadas al nacer, no

se conocen entre sí. Tampoco conocen a Anna, su madre. Cada una se encuentra en una especie de recorrido surrealista por sus historias de amistades y amores, siempre en busca de belleza, sexo, poesía y música. Esa curiosa naturaleza doble de las gemelas lesbianas no representaba una simple oposición entre el bien y el mal, sino una escisión interior tan radical que solo puede culminar en la muerte.

Todos los comentarios sobre la película se refirieron a la escena en la que Robinson Stévenin lleva a su alumna, interpretada por Isabelle, a casa en bicicleta. Durante el recorrido le cuenta el argumento de una película en la que trabajaba Diana Dors. En realidad pretende verla con su alumna. Era mi recuerdo de Siegfried en Bielefeld, el compañero del que yo estaba tan enamorado y me regaló la imagen antes de matarse.

Para Isabelle habría sido mucho más difícil encarnar los diferentes momentos de la vida de las gemelas si en la producción artística mi amiga Alberte no hubiera creado un ambiente que hacía las veces de indicador histórico. Isabelle siempre comienza a elaborar su papel vestida con la ropa y los zapatos del personaje en el que se transformará frente a cámaras.

Conseguí a Bulle Ogier para el papel de Anna, una mujer que parece de otra época y se pierde en sus arrebatos de alegría y sus fracasos. En un plano asociativo complementario, Bulle aparece en la película en una instalación de video paralela en la que repite: "La violencia comienza con el nacimiento". Tendemos a

olvidar el dolor que para nuestra madre significó nuestro nacimiento.

Gracias a los encuadres de Elfi Mikesch, el rostro y el lenguaje corporal de Isabelle alcanzaron una expresión nunca antes vista. En *Deux* todo salió mágica y plásticamente, sin falsedad: la luz, las nubes, las resplandecientes lenguas de fuego. Le insuflamos vida a los objetos muertos y a los seres vivos les hicimos recorrer los rincones más sombríos de su interior.

Cuando *Deux* se presentó en la competencia del Festival de Cannes, un crítico escribió que no había entendido todo el film, pero que ante sus ojos habían pasado varios siglos de historia del arte europeo. Voilà.

Me serví de mitos indios que había adoptado en mi universo personal como ritual entre la vida y la muerte. En la India existía la costumbre de atar a los cadáveres con varas con el fin de conducirlos como marionetas hacia la tumba. Montamos la escena de Isabelle devorando y enterrando su alter ego durante la noche, en la playa. En la India todavía existe el ritual que consiste en el canto de los expulsados de la sociedad, los llamados "intocables" frente a las casas de los recién nacidos: con esa música y ese canto le proponen a los padres llevarse al niño en caso de que haya nacido feo. Esta costumbre atávica es un símbolo oscuro que aparece reiteradamente en mi universo de imágenes.

Tomé otro detalle de *Las mil y una noches*. Un espíritu se le aparece a una joven viuda y le ofrece regre-

sar a su marido con la condición de comerse lo primero que llegue a su boca. El muerto regresa como espectro, se inclina sobre la mujer y vomita sobre su cara. Ella se traga el vómito y él recupera la vida. Si no estoy dispuesto a aceptar todo lo que el otro me da no puedo hacer que viva. En *Deux* incluí estas y otras inspiraciones provenientes de un afuera mágico. Las fundí con la poesía del romanticismo negro. Para Isabelle, la imagen de la mujer como muñeca que se deja guiar hasta la tumba no fue un momento angustiante sino una escena clave para entender su profesión. Así lo manifestó en varias oportunidades en las que se refirió a *Deux*.

También es cierto que algunas escenas no le resultaron nada fáciles. Mientras escribía el guión recordé escenas de mis caminatas con Michael O'Daniels por Los Ángeles en compañía del zorro. Desafié a Isabelle diciéndole que en el film ella debía tener una mascota, un zorro. En realidad usamos tres zorros amaestrados. Igualmente era muy complicado trabajar con ellos porque nunca dejan de ser indómitos e impredecibles. Isabelle tenía miedo pero no le importó un pito, de modo que en la película nadie lo percibe. Fue una aventura: para los zorros, para el equipo, para mí y, sobre todo, para Isabelle. La idea no era arbitraria: el zorro es una criatura maravillosa, precisamente porque no se puede domesticar. Los domadores que acompañaban decían que nunca habían tenido problemas con leones o tigres. De los zorros hablaban con un respeto reverencial. Los zorros

conservan esa mirada asombrosamente imperturbable y amenazante.

Arielle Dombasle, la esposa del millonario filósofo Bernard-Henri Lévy, interpretó a la profesora de canto de una de las gemelas. Las ideas conservadoras y reaccionarias de su esposo me resultaron siempre deleznales, pero trabajar con ella me divertía mucho. Sabe cantar, tiene una voz educada y su arte vocal era tan variado como gracioso. Era estupenda, un personaje estridente, extraño. En una oportunidad en la que rodábamos en la playa de Sintra se produjo un hecho desopilante. Las olas eran enormes. A mí se me había metido en la cabeza que Arielle tenía que dejarse arrojar al agua, pero ella se resistía, me decía que me dejara de pavadas. Paolo Trotta, mi genial asistente napolitano, estaba sentado a mi lado y vio que se aproximaba una ola gigante mientras Arielle cantaba en la orilla "*J'aime le militaire, j'aime le militaire*". Paolo saltó de su silla para ayudarla pero ¡zas!, la ola tapó a Arielle, que terminó dentro del agua. ¡Se enojó muchísimo!

A mí me divertía hacerle bromas no con afán de burlarme, sino para expresarle que me parecía una persona de gran calidad humana. Era muy atractiva y, como todos nosotros, estaba un poco chiflada. Tenía humor, de otro modo no me habría regalado una aguamarina en recuerdo de la piedra favorita de mi madre. Podía enfadarse mucho conmigo e insistía con que yo no quería más que atormentarla, pero al final, como dije, me regaló el aguamarina que llevo siempre conmigo. "Con esto te devuelvo

mis honorarios” me dijo cuando me la regaló. Al rodaje venía con el cuerpo totalmente “trabajado”, maquillada y peinada, como si hubiera alquilado la juventud eterna. No importaba si se le notaba la edad, su figura estilizada tenía que ver con lo que queríamos contar. Una película como *Deux* es todo lo opuesto a lo cotidiano, a no ser que se parta de la verdadera cotidianeidad de la vida anímica, que siempre es clandestina, profunda y respetable. En el tipo de narración que escogimos todo tiene el mismo valor: el lenguaje, la imagen, los ruidos, las citas literarias y la música. Mi leitmotiv fueron fragmentos de *Los cantos de Maldoror*, ese poema sobre el hombre que vaga cual monstruo por el mundo.

Rilke hablaba de lo bello como el comienzo de lo terrorífico. Hasta en la vida más banal la belleza puede resultar insoportable, funesta. *Deux* gira en torno a la conquista de la belleza tal como se la conoce en la tragedia, sea en su versión griega con la belleza de los dioses, sea en Shakespeare con la belleza del que obra como debe obrar.

Deux fue mi regreso a Cannes y la consideré mi obra maestra. En Francia despertó gran interés. En Alemania, por el contrario, no se distribuyó. Me hubiera gustado que en mi país se le prestara mayor atención, pero no tuve fuerzas para imponerla. Estaba en una situación desgraciada, en parte por mi culpa. Había contraído un montón de deudas y me entregué al alcohol y a noches sin sueño. Todo era tan dramático como trivial. No tenía idea

de cuánto eran mis gastos y mis ingresos, en realidad evitaba enterarme. De pronto me encontré con que alguien al que le había prestado mi apartamento de Düsseldorf había vaciado mis cuentas bancarias antes de desaparecer del todo. Yo estaba tan desconcertado y angustiado que hablé de mi situación personal en entrevistas públicas, por ejemplo, en el *Cahiers du Cinéma* y en una entrevista que me hizo el canal Arte. Tenía que ganar dinero y como no podía hacerlo con mis películas, hice una puesta de *Norma* de Bellini en la Ópera de Düsseldorf. Un trabajo así me aportaba tantos ingresos como dos o más años de cine.

El camino hacia algo nuevo

Siempre me burlé de mis catástrofes, de “mis grandes dramas”. Pero esta vez, el desastre de mi situación personal opacó en gran medida la alegría que me daba *Deux*, película que yo consideraba todo un logro, un lugar en materia de creación al que no había llegado antes. A pesar de todo, me satisfizo que la película se mostrara en un marco adecuado en el Festival de Cannes del año 2000 y que en todas partes se hiciera mención de la película con reconocimiento e inteligencia. En todos lados salvo en Alemania, donde la mayoría de las reacciones fueron producto de la incomprensión. Cuando volvía a ver el film años después en alguna retrospectiva, me daba cuenta de que la película no envejece. Para los que aman a Isabelle Huppert, para los que pueden apreciar el arte sutil

de Alberte Barsacq y el fantástico trabajo de cámara de Elfi Mikesch, el film constituye una experiencia inolvidable. Lamentablemente, las dos productoras entraron en una turbia debacle financiera y hoy por hoy *Deux* no puede exhibirse.

En el plano personal tuve buenos amigos y amigas que me ayudaron en la medida de sus posibilidades. Siendo enorme gratitud por muchísimas personas que me apoyaron en un momento muy complejo de mi vida. A ellos les debo haber podido seguir trabajando. Mi amiga Monika Keppler, que desde mis puestas en Bremen de los años ochenta ha sido no solo una de mis más importantes colaboradoras en lo artístico sino también confidente y compañera en todos los aspectos de la vida, tuvo la idea de fundar una agencia de teatro. Me asesoró como artista y con paciencia intentó desmalezar la jungla de mis deudas. Además, me ofreció que buscáramos juntos una casa en Berlín. Leander Haussmann, hasta el día de hoy uno de mis mejores amigos, a quien le agradezco innumerables y estimulantes conversaciones, nos ofreció alojamiento en su casa hasta que encontrásemos un lugar. Yo estaba ofuscado por mi situación personal, los conflictos, las negociaciones, los contratos, los problemas de alquileres... resumiendo, me abrumaban todos los desagradables aspectos materiales de una inestable existencia de artista. Me complacía repitiendo frases como: "El que no ve el desastre está ciego" y, al mismo tiempo, era absolutamente incapaz de sobreponerme a la catástrofe. Las mujeres de

mi vida quisieron hacerse cargo de mis problemas y yo acepté, aliviado. Así fue que, sostenido por el cariño de mis amigos íntimos, pude empezar nuevos proyectos en óperas y teatros y logré conectarme con mis “urgencias interiores”. Como un músico, yo siempre tocaba la misma pieza, solo que de forma renovada en cada repetición.

Algunos ejemplos de mi actividad entre los años 2002 y 2010: no suelo tomar posiciones políticas desde mi producción de artista, pero existieron momentos de excepción en los que no pude contener mi impulso. El avance bélico de Estados Unidos contra Irak de 2003, teatro ridículo y mentiroso orquestado como reacción al ataque del 11 de septiembre, fue una patraña paradigmática de lo lejos que puede llegar la demencia humana en cualquier momento de la historia. En la puesta de *Norma* de Bellini que llevé a escena ese mismo año en la Ópera del Rin de Düsseldorf, no fui tan ingenuo como para poner en escena carteles de protesta que dijeran “Make peace not war”, o “Abajo el presidente Bush”. Consideraba que mi tarea como artista era más bien la de ofrecer una toma de posición que estimulara la reflexión en los espectadores que estuvieran dispuestos a hacerlo.

En realidad se trata de la más humana de las ideas: el sentimiento como portador de la expresión, aliado con el pensamiento. La ópera es una forma de expresión altamente dotada para ese fin, una obra de arte total, no en el sentido ideológico que le da Richard Wagner,

sino en el de un teatro musical cuyas ideas se enraízan en experiencias y dilemas históricos concretos que se presentan en el mismo plano de importancia que la música. La música en sí, la música como música es aburrida, solo adquiere sentido cuando tiene un efecto que va más allá de ella. Maria Callas era mi mensajera divina porque supo dominar la música alcanzando espacios trascendentes. Yo partía de la base de que en el teatro y en el cine hay que vencer la forma artística para que pueda surgir un metaespacio del alma.

La ópera *Norma* de Vincenzo Bellini abre tales espacios. Narra episodios de la historia de Galia hacia el final de la civilización romana, una historia sobre la ocupación, las traiciones y la opresión. Termina con el auto-sacrificio de la sacerdotisa Norma y del procónsul Polión, que la ama. Los dos, inocentes, se dirigen hacia una pira dispuesta para otros. Este dilema habla de una injusticia que está más allá de la ópera y puede darse en cualquier momento de la historia. En la puesta de Düsseldorf, en la que también me ocupé de la escenografía, Norma, encarnada por la maravillosa soprano Alexandra von der Weth, atravesaba un cubo abierto mientras detrás de ella ardían llamaradas. Era una metáfora del paso hacia la muerte, pero también una suerte de obturador que representaba nuestra percepción de la guerra, la violencia y su propagación rápida. Para mí era más que nada una imagen del

dominio de la angustia, algo que ganaba cada vez más espacio en mi pensamiento.

A través de mi trabajo fui descubriendo que la ópera es un medio de transmisión de ideas humanistas. Cuando en *Poussières d'amour* les planteé a los cantantes que el anhelo de desentrañar la esencia de la vida, esa pulsión que consiste en preguntarse “¿quién eres tú?” y “¿quién soy yo?” hace posible ese bello “desecho” que es el arte, esa felicidad incondicional de crear, yo tenía claro que la pasión artística también debe dirigirse a lo social y a lo político. Las óperas que más quiero son las que expresan esa concepción humanista. *Fidelio* de Ludwig van Beethoven, que puse en 1995 en Darmstadt, es un buen ejemplo de ello. La acción transcurre en una prisión española del siglo XVIII. Leonor, la protagonista, disfrazada de muchacho que busca trabajo, intenta rescatar a Florestan, su esposo, preso por razones políticas. Le encargan cavar la tumba de un condenado a muerte y, mientras realiza su tarea, busca febrilmente a su marido en la oscuridad del calabozo. En esa escena canta: “No, nunca serás una víctima, vengo a salvarte, te salvaré no importa quien seas”. Insistí en que estas líneas del libreto se cantaran con claridad, es decir, quise evitar que pasaran inadvertidas por causa de una mala dicción. “Te salvaré *no importa quien seas*”, esta idea de comprometerse más allá de la unión matrimonial me parecía especialmente valiosa en la ópera de Beethoven.

En 2004 volví a utilizar los recursos del teatro grotesco que había puesto en práctica en trabajos anteriores.

En Darmstadt llevé a escena el estreno alemán de *La invención de Vals* de Vladimir Nabokov, obra que escribió en 1938 durante su exilio francés. Después de la Revolución de Octubre, Nabokov vivió durante quince años como refugiado en la comunidad de emigrados rusos en Berlín, donde también experimentó los primeros años del régimen de Hitler. *La invención de Vals* es su ruptura con la mentalidad totalitaria de los alemanes, a quienes despreciaba profundamente, sentimiento que lo llevó a extremar satíricamente la pieza con elementos de la comedia rusa y de la Commedia dell'arte. La atmósfera de manicomio de la pieza me sedujo; representaba una carcajada explosiva que se ubicaba entre el peligro dramático de Shakespeare y los elementos de la cultura trivial, un gesto también presente en el teatro de Castorf, que yo apreciaba mucho. El grotesco de Nabokov anticipa la invención de la bomba atómica cuando todavía no se reflexionaba sobre el tema. Con la ayuda de una buena compañía y de mi querida Elisabeth Krejcir, que encarno el papel principal de un agotado ministro de guerra, intentamos agudizar la malicia. Lamentablemente el resultado no fue el que yo quería. Vals, un terrorista, amenaza con pulverizar el mundo, lo que le da poder en un estado pequeño y pretencioso, al menos hasta que todo se desintegra volviéndose un mero sueño opresivo. Hice que los hombres hicieran de mujeres y las mujeres de hombres, lo que —como era de esperar— generó un malentendido en la crítica alemana. Respondí que yo mismo no quería ser el mismo todos los días y que dis-

frutaba de la hermosa posibilidad que la obra me ofrecía de “salirme de mi piel”.

Un trabajo de 2006 retomó mi antiguo tópico de buscar una nueva composición combinando de manera abierta y contrastante fragmentos de imágenes, música y texto. El collage escénico musical me había fascinado desde mis primeros films porque me permitía traducir formas caducas a una nueva realidad artística. Trabajé durante dos décadas para diversos teatros, realizando funciones experimentales de esa clase, muchas veces con Monika Keppler como antagonista creativa en la dramaturgia y Eberhard Kloke como co-compositor. En 2006, cuando se cumplieron ciento cincuenta años de la muerte de Robert Schumann y de Heinrich Heine, la Kunsthalle de Düsseldorf me invitó a realizar un mosaico escénico musical sobre los dos artistas. Como resultado de una colaboración con el director Roland Techet, surgió un homenaje titulado *Die Schönheit der Schatten* [La belleza de las sombras], que ponía en escena un encuentro ficticio entre el poeta y el compositor. Los dos artistas habían vivido durante un tiempo en Düsseldorf, Schumann le puso música a la poesía de Heine, y ambos atravesaron la experiencia de estar enfermos y morir lentamente en “la cripta de colchones” según palabras de Heine.

En *Die Schönheit der Schatten* unimos el ciclo para piano *Kreisleriana* de Schumann con sus Lieder, con Arnold Schönberg y Hans Werner Henze, todo cantado por la joven soprano austríaca Julia Kamenik. Una instalación

sonora de Christoph Seibert completaba la obra con episodios escénicos y de danza. Schumann y Heine como compañeros del viaje de la vida, me recordaban a Magdalena Montezuma y Christine Kaufmann en *La muerte de María Malibrán*. Sobre la poesía de ese juego con fragmentos escribí entonces: “Lo que ha de permanecer incompleto pende como una nube de sonido sobre todas las cosas: una utopía de reconciliación entre el arte, el amor y la vida”.

Durante mi estadía en Düsseldorf me invadió una sensación corporal espantosa, imposible de describir con palabras. Sentí que algo andaba mal, que una fuerza incontrolable había decidido poseerme. Enterarme de que estaba enfermo de cáncer, igual que el resto de mi familia, fue un impacto que no puedo describir. Me desesperé, entré en pánico, me invadió una tristeza inenarrable que mis amigos cercanos trataron de compartir conmigo. Con frecuencia me había imaginado el umbral de la muerte como un lugar extático, poblado de imágenes, un lugar que estimulaba mi avidez por alcanzarlo. Lo que experimenté cuando supe que estaba enfermo no tenía nada que ver con eso; de pronto entendí lo que significa el miedo a morirse, bien diferente del miedo a la muerte. Monika me ayudó a recurrir a buenos médicos, ella y Alberte se preocuparon y se ocuparon de mí, Isabelle Huppert vino a Düsseldorf para convencerme de hacer una quimioterapia en el hospital Tenon de París. Proclamando en mi interior una de mis máximas favoritas de Andreas

Gryphius, "Inmersos en el peligro y el dolor, justo medio es la muerte" me entregué a la tortura del tratamiento.

Tuve mucha suerte de poder alojarme en París en la casa de Alberte Barsacq. Yo estaba en un estado terrible, deprimente y Albert se ocupó de mí durante seis meses. Bulle Ogier, Isabelle Huppert, Nathalie Delon, Ingrid Caven y otros amigos intentaron que los repugnantes efectos secundarios de la enfermedad y la terapia fueran un poco más soportables. Perdí fuerza, estabilidad de movimiento y capacidad de dominar el dolor. Paso a paso fui controlando el miedo al desenlace fatal que nos invadía a todos. Lo hice a medida que iba recuperando la confianza en mí mismo. Desde entonces tuve que volver muchas veces al hospital, las operaciones fueron cada vez más frecuentes y siguieron al pie de la letra las reglas del arte quirúrgico.

Durante el primer año de la enfermedad, la vida en París me ayudó a encontrar mi camino. París siempre me pareció un buen lugar. Cuando no estaba en el teatro o con amigos en Alemania me sentía un completo extraño. ¡Esos rostros de tristeza por todas partes! Cuando le sonreía a la gente por la calle, miraban para otro lado. Cuando me limaba y pintaba las uñas en el hospital, las enfermeras cuchicheaban a mis espaldas.

Quizás mi salud quebrantada generaba una mayor distancia, tal vez, en mi estado, mis nervios percibían con mayor agudeza la meteorización creciente de los sentimientos. Con frecuencia me veía como un dinosaurio de

una época en la que no se conocían los mundos virtuales, cuando nadie se sentaba solitario frente a la computadora o la televisión. Cuando me pedían mi opinión sobre Alemania, no perdía la oportunidad de expresar mi extrañamiento con frases lapidarias hasta el punto de sentirme como el profeta vagabundo que alguna vez Peter Berling vio en mí. La nobleza de corazón, esa antigua virtud que poseía mi abuela, era lo que me faltaba en Alemania.

En el hospital leía novelas policiales sin parar. A la fuerza tuve que mirar televisión, la cursilería estupidizante que transmite ese aparato infernal me daba náuseas. Sin embargo, en ciertos programas nocturnos encontré algunas películas de autor que deberían haber sido proyectadas en el cine. Por ejemplo, me sorprendió mucho *El libre albedrío*; conseguí el teléfono de su productora y me propuse llamar al director y actor principal, Jürgen Vogel. Un film radical sobre las torturas interiores de un violador. Mientras estaba inmerso en mi trabajo no me interesaba saber nada de las nuevas películas; me distraían demasiado. Pero durante los tratamientos pude conocer un cine actual sobre el que valía la pena hablar cuando me encontraba con espectadores entusiastas en retrospectivas de mi obra o en festivales. Traté de que mis estadías en el hospital se acortaran cada vez más. Quería volver a ver a mis amigos y seguir con mis proyectos lo más rápido posible.

Noche de perros

Estaba bajo tratamiento médico en París cuando Paulo Branco me propuso hacer otra película Juntos. Qué felicidad. Branco, que había tenido el valor de producir *El rey de las rosas* y *Deux*, también en este caso tenía en mente un largometraje importante. A pesar de mi salud delicada, el proyecto, no exento de coraje, empezó a cobrar forma en un café de París. La búsqueda de una historia apropiada, los primeros esbozos del guión y la selección del reparto se hicieron en Francia. Como el productor alemán Frieder Schlaich estaba dispuesto a coproducir el film, los siguientes preparativos siguieron también en Alemania y Portugal.

En un esfuerzo titánico conjunto entre las sedes de París, Porto y Berlín logramos hacer el film entre 2007 y 2008. El equipo de Paulo Branco organizó el rodaje. El montaje y la posproducción tuvieron lugar en la productora Filmgalerie 451 de Schlaich en Berlín. Cada vez que podía, yo pasaba las noches en la sala de edición para ahorrarme los traslados, que me agotaban. La edición duró varias semanas en las que puse a prueba la paciencia de todos y la mía propia. Como mis películas anteriores, *Noche de perros* no surgió burcráticamente a partir de un guión, sino que se compuso en la sala de edición. Nadie me hizo sentir que yo estaba enfermo.

La primera idea que surgió a través del entusiasmo inicial fue realizar mi viejo proyecto de llevar al cine la novela de James Baldwin *El cuarto de Giovanni*. Para eso

trendríamos que haber filmado en París, algo imposible de financiar. Entonces Paulo Branco me recomendó que leyera la novela de Juan Carlos Onetti *Para esta noche*, que había aparecido en Francia bajo el título *Nuit de chien*. Era una de las novelas tempranas de Onetti que había sido publicada en Buenos Aires en 1943. Me atrapé enseguida y me sumergí en su poesía sombría.

El núcleo de la novela se centra alrededor de personajes que luchan por liberar a su país de la tiranía y son derrotados. Antes de que el viejo régimen vuelva al poder, los protagonistas se traicionan mutuamente, se persiguen y aterrorizan. Onetti describe un ocaso de los dioses, un cataclismo que a primera vista parece definitivo aunque deja entrever una mínima luz de esperanza. Onetti había escrito la novela durante la Segunda Guerra Mundial y está basada en testimonios de exiliados españoles que habían sido torturados en cárceles nazis. Refleja también las brutalidades de las postrimerías de la Guerra Civil en España. La lectura del texto de Onetti me trajo inevitables remiscencias de mi estadía en la Argentina donde habían amenazado a mis estudiantes para que abandonaran el proyecto que estábamos preparando. Todo lo que había vivido en Buenos Aires, el rostro de mi asistente desfigurado por la tortura, el valor de las Madres de Plaza de Mayo, la mujer que apagaba su cigarrillo en la palma de la mano, todo eso me dio fuerzas para filmar esa parábola universal. La fanstamagoría pesadillesca de Onetti estaba situada en una ciudad imaginaria y poseía validez más allá de los

acontecimientos concretos de los años treinta y cuarenta. Onetti fue un gran crítico de la condición humana, su humor negro, tenaz y fantasmagórico rayaba con el cinismo. Describía el desastre sin culpa, como si los personajes de la novela se atascaran en su destrucción recíproca. No hay una respuesta a la pregunta de por qué existe la guerra. Sin embargo, es válido plantearla una y otra vez.

Todas estas razones resultaron suficientes para sentarme a trabajar junto al guionista Gilles Taurand. Paulo Branco quería una película que en un plano lógico siguiera el hilo de la acción de la novela y yo me atuve a su deseo. Sin embargo, apliqué el mismo principio que en *Malina*: hice que el guión fuera una especie de pauta de mi lectura desordenada de la novela. Mi intuición me decía que la historia no podía reducirse al balbuceo de sus hechos lineales.

En la pintura del Tiziano *El castigo de Marsias*, se ve a un violinista que deja de tocar cuando comienza el flagelo de Marsias por orden de Apolo. En esa escena mítica en la que de pronto se interrumpe la música, se rozan la crueldad, la belleza y la violencia. Apolo, dios de la luz y de la lira, tortura y mata al flautista Marsias porque su música no se aviene a la armonía del canto, es demasiado salvaje, como un viento tormentoso que agita las hojas de los árboles. La imagen del Tiziano es una alegoría sobre la imposibilidad humana de tolerar lo diferente en el seno de la vida comunitaria. En *Noche de perros* sustituí

los títulos del comienzo del film por detalles del óleo del Tiziano.

Una noche en la que todo está por decidirse: Ossorio Vignal, encarnado por Pascal Greggory, es un médico y antiguo revolucionario que, después de la derrota del grupo armado en el que luchaba, regresa a la ciudad de Santa María para buscar a su amada Clara Baldi y abandonar el país con el último barco de refugiados listo para zarpar del puerto. Pero Clara no aparece y la búsqueda de Ossorio se convierte en una odisea por una ciudad en la que comienza el ajuste de cuentas entre los implicados. El jefe de policía tortura a los prisioneros para arrancarle delaciones y confesiones falsas. La novela de Onetti no se detiene en reproches o culpas morales; todos los protagonistas de esa noche cargada de presagios están igualmente poseídos por el miedo a la muerte. Yo estaba convencido de que el miedo, ese miedo mortal y convulsivo, inexorablemente conduce a la impiedad humana. Por eso puse al inicio del film una cita del Julio César de Shakespeare: "De todos los milagros humanos que he conocido, en la criatura humana el más grande es el miedo a la muerte. Porque le temen y le siguen temiendo por más que saben que la muerte, el destino que todos compartimos, llega cuando tiene que llegar".

"La Edad Media fue el último período humano en el que imperó una visión mágica del mundo." Cada vez que me hallaba en Porto, la ciudad del norte de Portugal, recordaba aquella frase de C.G. Jung: el último equilibrio real

entre el alma y la razón. Esa ciudad que se alza al cielo con sus calles anguladas, las oscuras casas de piedra y los interiores con azulejos de colores, despliega por las noches un encanto negro, durante el día, una magia resplandecientemente diáfana. Porto era el escenario ideal para la ciudad imaginaria Santa María de la novela. Paulo Branco consiguió los permisos para rodar en la ciudad vieja y en la catedral que se encuentra en el punto más alto de la ciudad y se eleva sobre ella como una santa patrona, como un lugar de refugio. En *Noche de perros*, dentro de la iglesia funciona una cárcel donde se interroga y se tortura. Filmamos estas escenas delante del altar mayor de la catedral.

Durante semanas trabajamos en el horario de seis de la tarde a siete de la mañana. Ese desplazamiento temporal hacia la noche formaba parte de mi vida, pero me trajo problemas con las reglamentaciones sindicales a las que debía someterse el equipo portugués. El trabajo nocturno hizo que todos cayéramos paulatinamente en un trance que se correspondía perfectamente con la atmósfera de pesadilla de la película. Nos movíamos en esas calles estrechas como por un laberinto que nuestro camarógrafo, Thomas Plenert, supo sumergir en una penumbra que irradiaba el brillo gastado de un lugar de poder que se resquebraja. Alberte Barsacq creó un concepto escenográfico maravilloso que resaltaba la parábola atemporal. De esta manera, los refugiados que Ossorio encuentra en la ciudad llevan trajes de diferentes épocas así como los taxis de la

estación del ferrocarril de Porto provienen de varias ciudades diferentes.

Igual que las anteriores, *Noche de perros* da testimonio de mi búsqueda de formas de articular la vitalidad, el placer de la creatividad y la belleza, que es un regalo de nuestra profesión: en la belleza, en el reconocimiento de la belleza hay una esperanza *malgré tout*. Y esa esperanza está ahí aun cuando la película aborde los aspectos más oscuros de la existencia.

Con esta película volví a Portugal, país del que me había enamorado filmando *Deux*. La ciudad de Porto, el Atlántico, el erotismo de los paisajes, el humor modesto de los portugueses, todo eso penetró de modo sutil en nuestra obra de arte total, ese ánimo de afirmación de la vida funcionó como contraste del pesimismo y el nihilismo que narraba la película.

Para la creación de esas atmósferas ambivalentes en mi trabajo teatral y cinematográfico la música es siempre de vital importancia. Ya se sabía que a todas partes yo llegaba con mi pequeño equipo de música y lo hacía sonar con mi repertorio personal. Ninguna de esas melodías integró luego la pista sonora del film. Esa música personal servía para estimular sentimientos durante el trabajo. Tanto los actores como yo disfrutábamos cuando dejábamos de concentrarnos exclusivamente en el texto. Shakespeare dijo que la música era el lenguaje de los amantes. Para mí era una instancia previa al trabajo de concentración en un plano meditativo. La música me servía también como

transición, como una manera de no quebrar atmósferas durante las pausas. “Descansa suavemente, vida mía, duerme hasta que se despierte la fortuna”, el aria de *Zaida* de Mozart nos acompañó durante el rodaje junto a la rapsodia en sol menor de Johannes Brahms, canciones de Federico García Lorca y música checa del siglo XIX muy poco conocida. También trabajamos, por supuesto, con marchas militares, algunas pertenecientes a la máquina propagandística de la junta militar argentina.

Yo estaba feliz de contar con Pascal Gregory para el papel de Ossorio Vignal. Lo conocía desde 1978, era el compañero de Patrice Chéreau. Me había parecido muy atractivo y había intentado seducirlo, aunque sin éxito. Seguí su carrera en Francia, donde se convirtió en estrella. Los actores franceses suelen tener una relación unívoca y académica con la expresión corporal, en esa tradición, el cuerpo es un soporte del lenguaje. Mi concepción era otra. En *Noche de perros* yo quería alcanzar una sensualidad mayor. Pascal Gregory, Bruno Tedeschini, Sami Frey y Jean-Francois Stévenin se mostraron felices de poder experimentar un campo nuevo de actuación.

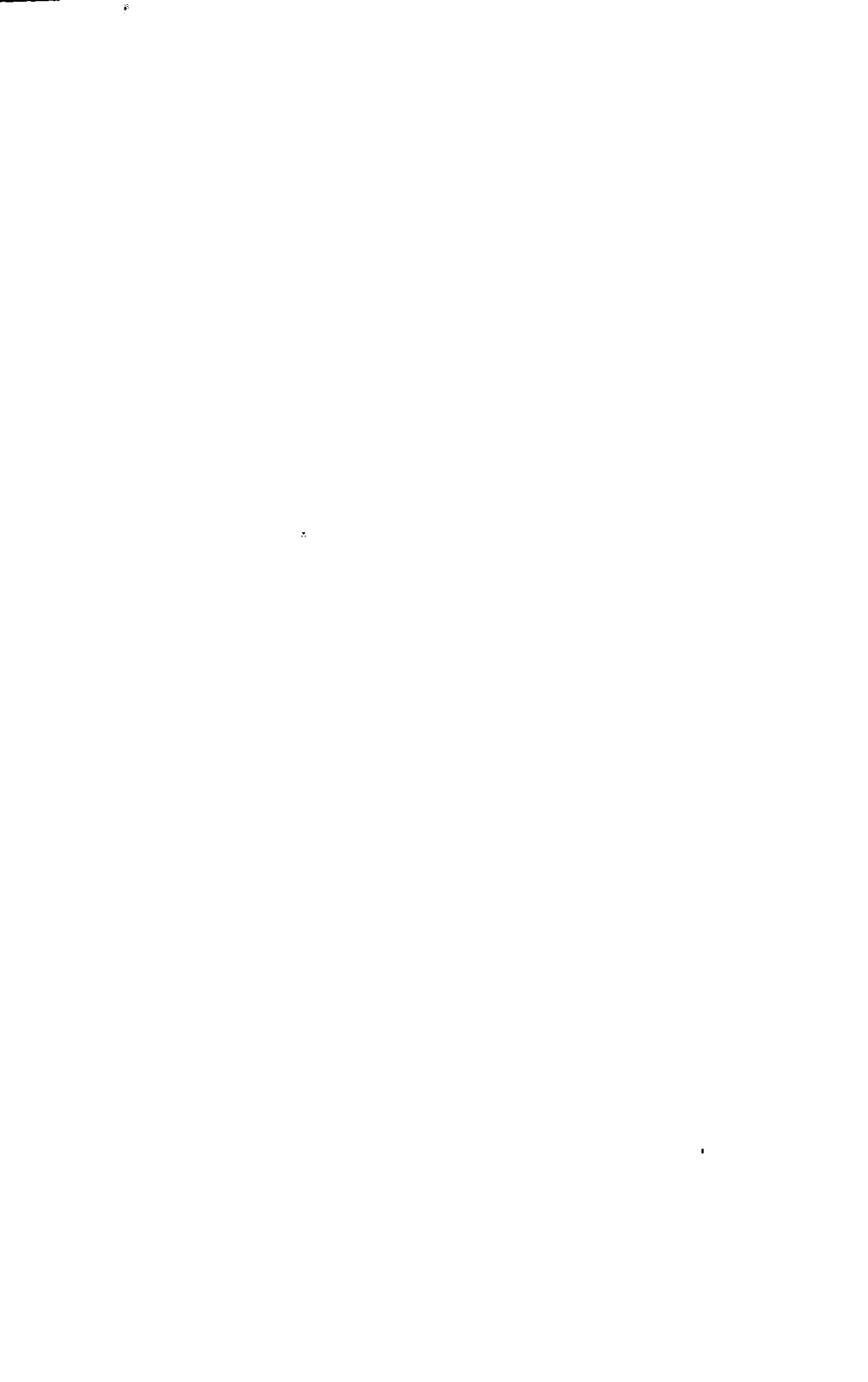
Todos los actores eran franceses, con la excepción de Pascale Schiller, Lena-Schwarz y Oleg Zhukov. Nathalie Delon y Bulle Ogier, amigas mías, interpretaron papeles pequeños pero significativos. Amira Casa, actriz de un patetismo infrecuente en la actualidad, encarnó a Irene, una puta a la que maltratan a golpes y obligan a la traición. Esa brutalidad contra las mujeres provocó críticas

encendidas cuando la película se estrenó en el Festival de Venecia. A la corrección política yo le opuse la cita de Goethe “Abre la turbia mirada”: el film es un diálogo con la realidad de la violencia traspuesto a una realidad artística absoluta, manierista. Siempre me gustó integrar el grupo de los manieristas, igual que Pasolini, un manierista de primera clase. Me importaba un bledo que me tacharan de manierista o de nihilista.

Al final Ossorio se hace cargo de Victoria, la hija de Barcala, el jefe del movimiento, que se ha suicidado. El productor Paulo Branco esperaba poder convencer a los productores de que esa pareja desapareja era la que se iba a escapar del infierno. De hecho, filmé un final feliz, pero la concesión fue banal y cursi. La película termina con un oficial adjunto, cómplice del jefe de policía —un cero a la izquierda, el colmo de la mediocridad— convertido en máximo funcionario que decide sobre la vida y la muerte.

Cada vez que en las charlas con el público se me reprochaba el pesimismo de Onetti, yo respondía: “No es verdad, la belleza triunfa”. Para decirlo en palabras de Tchaikovski: no se trata sino del “contraste nunca superado entre dolor y belleza”, contraste que revela la única búsqueda de la verdad artísticamente legítima. Sin dolor y sin búsqueda de la verdad no hay belleza. Esas frases resultaron ser sólidas como columnas, siempre me podía remitir a ellas para estimular a otros a que hicieran su propia experiencia.

No era raro que en mis películas y puestas teatrales se vieran imágenes de María y cruces con el Cristo sufriente. Algunos las interpretaban como folklore, otros como blasfemia. La cruz que llevo ostensiblemente en el cuello se consideraba un accesorio de moda. A menudo no se comprendía que yo soy creyente, cristiano. La cruz fue siempre de gran significación para mí. En *Noche de perros* remarqué mi postura vinculando una escena de tortura con Cristo en la cruz. El torturador realiza sus interrogatorios en la catedral, su mesa no es un altar, solo el escritorio de un victimario. Esa terrible fusión de iglesia y poder, fe y brutalidad era un mensaje importante para mí en cuanto creyente y crítico virulento de la Iglesia. La historia de los errores y los crímenes de la Iglesia es una catástrofe, la película se rebela contra esa traición. Con plena conciencia del desastre, a pesar de la tortura, de la infamia y de la intriga, predomina el anhelo de una comunidad posible, de una utopía verosímil. Esa esperanzadora falta de esperanza y esa esperanza desesperada son mi convicción. Soy un hombre lleno de esperanza.



Epílogo

Claudia Lenssen

La idea de esta autobiografía surgió en la primavera de 2009 cuando me encontré con Werner Schroeter en Berlín para entrevistarle unos días antes del estreno alemán de *Noche de Perros*. Werner estaba trabajando en la versión alemana del film, salió del estudio y de inmediato me introdujo en su situación del momento, su historia, su universo. Rápidamente me hizo saber que su horario preferido para trabajar era la noche, en lo posible rodeado por los actores de su “familia teatral”. Mencionó a Markus Boysen, Almut Zilcher, Martin Wuttke y otros actores del doblaje. Después de mucho tiempo volvía a verse una película de Schroeter en los cines alemanes y esto ameritaba que él mismo supervisara el doblaje.

Werner Schroeter estaba orgulloso de su creciente renombre. *Noche de perros*, una coproducción francesa, portuguesa y alemana, se había estrenado en 2008 en el Festival de Cine de Venecia, donde su amigo Wim Wenders le entregó el León de Oro en reconocimiento de su

trayectoria. Desde entonces empezaron a circular por los medios imágenes de su extravagante apariencia. Se lo redescubrió como el gran marginal del nuevo cine alemán. Poco después de nuestro encuentro, hubo un gran evento en la sala de la Volksbühne de Berlín para celebrar el estreno de *Noche de perros*; se planeaba, además, una gran gira por los cines de Alemania. Werner preparaba al mismo tiempo una puesta teatral y tenía proyectos para filmar en Hamburgo, Ámsterdam y Lisboa.

Me habló también sobre los trabajos de rodaje con la realizadora y camarógrafa Elfi Mikesch, que estaba terminando un documental sobre él. Este retrato titulado *Mondo lux* documentaba, entre otros, los ensayos de *Alles ist tot. Formen der Einsamkeit* [Todo está muerto. Formas de la soledad], una pieza que se presentó en junio de 2009 en un anfiteatro provisorio frente a la Volksbühne de Berlín. Junto a Monika Keppler, su dramaturga y compañera, Schroeter había creado un collage hecho de fragmentos de las tragedias *Antígona* y *Electra* de Sófocles, Hölderlin y Hugo von Hofmannstahl. La nueva pieza condensaba las historias trágicas de Antígona, Electra, Clitemnestra e Ismena/Crisótemis, la lucha inexorable entre hija, hermanas y madre por la venganza, la furia y el sacrificio. Se trataba de una parábola sobre el gran tema de Schroeter: Eros y Tánatos.

Paso a paso, el realizador y su dramaturga transformaron el complejo entramado textual en un suceso escénico del que participaron las actrices Almut Zilcher,

Dörte Lyssewski, Pascale Schiller y Anne Ratte-Polle. Werner Schroeter estaba feliz de que Elfi Mikesch hubiese registrado ese intenso proceso. Transmutar mágicamente escritos poéticos en una interpretación hecha de gestos, voces, sonidos, espacio visual y coreografía era el *métier* de Schroeter, su forma de comunicarse, la encarnación de su arte. No le gustaba exponer analíticamente sus ideas.

Durante su último año de vida, Werner Schroeter trabajó en varios proyectos que echaban una mirada retrospectiva sobre sus logros. La autobiografía con Mikesch era uno de ellos. Él sentía que todo en su vida debía unirse de forma orgánica. Cuando hablaba de ese tema, usando frases empáticas como “¿Sabe una cosa...?”, irradiaba una serenidad lúcida y amable. A pesar de estar gravemente enfermo, quería que cada nuevo emprendimiento se relacionara con los anteriores.

A principios de 2009, Schroeter puso en escena *Don Giovanni* de Mozart en Leipzig y mostró por primera vez su obra fotográfica en la galería Heitsch de Múnich. Estaba trabajando en el estreno de *Noche de perros*, ensayaba en la Volksbühne y presentó una retrospectiva de su obra en el cine Arsenal de Berlín. Participó del Festival de Cine de Ludwigshafen, se encontró con Isabelle Huppert para una acotada retrospectiva de sus películas *Malina* y *Deux*, y fotografió a la amiga envuelta en un remolino de plumas de ganso. En septiembre asistió a un simposio dedicado a él en Lugano e inauguró una muestra en Múnich sobre la actriz Marianne Hoppe. En diciembre,

en colaboración con el galerista Christian Holzfuss, inauguró una gran exhibición de sus retratos fotográficos de amigos y compañeros de viaje en la Berliner Galerie junto al Lützowplatz. En el marco de esta muestra hizo la puesta de una escena de *Los cantos de Maldoror*, paralelamente a *Quai West*, su siguiente pieza, que se estrenó en enero de 2010 en la Volksbühne. Quería aprovechar cada minuto, seguir trabajando incansablemente mientras le fuera posible.

La historia de su propia vida tenía un papel central en todos sus proyectos. Desde nuestros primeros encuentros en el café de Berlín al que concurría habitualmente, me narró lleno de entusiasmo anécdotas brillantes sobre Maria Callas, Magdalena Montezuma, su abuela, su infancia después de la guerra, su salida de la casa paterna, su amor incondicional por la ópera, su genial autoinvención durante la revuelta de 1968, sus estadias en Italia, Francia y Latinoamérica... en resumen, una vida de viajes como director y aventurero: innumerables apuntes que explicitaban todas las experiencias que lo habían marcado. Algunas, que narraba en versiones renovadas a lo largo de los numerosos encuentros, cuajaron en una mitología privada. Pero siempre había más, nuevos sucesos relacionados con otros anteriores que no habían sido contados todavía. Werner Schroeter sonreía satisfecho por su memoria "de elefante", decía que para tener su autobiografía completa, alguien debería escucharlo durante cuatro semanas sin interrupción. Tenía su historia

en la punta de la lengua pero le faltaba la calma para escribir. Finalmente, después de una última charla de prueba y un tiempo de reflexión, nos pusimos de acuerdo en escribir juntos el libro.

Werner Schroeter tenía la costumbre de informarse sobre las personas que lo entrevistaban. Leía los periódicos a diario, sabía quién había dicho qué de él, y por lo general, estaba predispuesto a hablar mal de los críticos alemanes. Amaba su lengua materna, sobre todo la literatura y la música de nuestra cultura, pero sentía rechazo por la mentalidad alemana. Vivía en Berlín, aunque sin mucho entusiasmo, pues interiormente estaba siempre en otra parte. Pero se sentía satisfecho con el reconocimiento público. Todo indicaba que era el momento de que una autobiografía completara la obra de Schroeter.

Durante el verano y el otoño de 2009 grabamos unas cincuenta conversaciones y reportajes. Yo estaba frente a una persona carismática que cultivaba su vanidad a través del humor, los eufemismos y la frescura. Werner Schroeter amaba monologar, pero siempre creaba una atmósfera de charla directa. Sus narraciones eran fascinantes, tenían una voz particular, solía mezclar citas literarias con palabras del dialecto típico de Turingia. Después de concluidos los encuentros con él siempre terminaban pareciéndome performances originales que se resistían a ser transcriptas. Werner Schroeter respondía a las ironías con una carcajada inquietante. Pensaba en varios idiomas y tenía la tendencia a usar muchos epíte-

tos, lo que hacía que su particular forma de hablar rozara la hipérbole todo el tiempo. Para las pausas apelaba a dilatados y melodiosos “ejems” que pronunciaba como forma de extender el placer de la palabra. “Genios burlescos” y “bichos raros” poblaban su mundo. Y si hacía aparecer al pato Donald, algo que ocurría muy pocas veces, como en la crónica del naufragio *Die göttliche Flamme* [La llama divina], que presentó en Oberhausen en 2002, era porque los personajes de historieta y los muñecos de peluche pertenecían a ese niño adulto que era Werner Schroeter. Otra de sus manías icónicas era hacer garabatos sobre papelitos, servilletas, cartas, tickets y programas, alegres monigotes con significativas narices largas.

Nos encontrábamos en cafés y restaurantes, casi siempre al aire libre, para que él pudiera fumar su inevitable cigarrillo. La privacidad no parecía importarle. Libros, cartas, discos, fotos, es decir, todo lo que hubiera podido ser un puente hacia el pasado, estaba guardado en cajas de cartón arrumbadas e inhallables o lo había regalado. El hombre inquieto con el bolso de tela al hombro ya no quería cargar con nada más.

Conocí a Werner Schroeter en 1999 en la Academia de las Artes en Berlín: una imponente presencia de gran señor, vestía de cuero, el pelo largo atado con tirantez sobre la nuca, la voz sonora de quien lleva una buena vida. El tema en aquella ocasión eran los sentimientos sobre la pantalla, la aversión al patetismo en el cine contemporáneo. La actriz Martina Gedeck contó como se enfrenta-

ba a ese dilema, Werner Schroeter se inmiscuyó con desenfado y arrogancia y convenció a la actriz de participar de un episodio de *Die Königin*, el film sobre la vieja actriz Marianne Hoppe.

Diez años después, el cáncer que padecía lo marcaba fuertemente. Era consciente de que sus imágenes se difundían en los medios con espíritu exhibicionista, pero se lo tomaba con calma. Sin embargo, no olvidó nunca las fotos que no lo favorecían. Se refería con frecuencia a su propia apariencia, se definía a sí mismo como "la muerte andante" y sentía que esas espantosas imágenes eran ofensas de parte de los periodistas.

Delgado, encorvado, vestido de negro, con un sombrero negro grande y elegante, parecía un *memento mori* sobre dos piernas. Caminaba con pasos cortos, inclinaba la cabeza hacia el lado enfermo. Por culpa de los tratamientos químicos y radiológicos, su voz era frágil. Lo único que bebía era agua sin gas con rodajas de limón, le costaba tragar. Solía levantarse abruptamente y dirigirse al mostrador para pedir algo más. Los cafés eran su mundo, aunque cada vez con mayor frecuencia perdía la serenidad cuando la atención no le parecía lo suficientemente cortés. Y a veces, sin motivo concreto, se levantaba de golpe y se iba.

En el cuello, Schroeter llevaba una aguamarina del color de sus ojos azules, junto a la que brillaba una cruz dorada; en la solapa del saco, una iguana cubierta de piedras. Anillos de aguamarinas adornaban sus dedos y se

volvían el centro absoluto de las miradas cuando movía las manos en el aire y parecía atrapar un pájaro de fantasía y apretárselo contra el pecho. La ópera estaba presente en ese gesto grandilocuente.

Reuníamos los materiales en el tiempo que le quedaba libre, todo lo demás tenía prioridad. A veces, Schroeter desaparecía del mapa por semanas. Simplemente daba por supuesto que la gente lo esperaba. Con frecuencia se alojaba temporariamente en casa de amigos. Confundía las invitaciones oficiales con vacaciones, tomaba el tren y buscaba descansar en festivales u homenajes, pero nunca lo conseguía. Era imposible pensar en encontrarse con él para conversar antes del mediodía. Decía que siempre había sido una persona nocturna, en el verano de 2009, sin embargo, y pese a su perfecto dominio de sí mismo, resultaba imposible pasar por alto la forma en que su estado lo torturaba, el infierno que intentaba soportar. Con descaro, pero con miradas de espanto, informaba sobre el doloroso tumulto en su cuerpo que se consumía: ya casi no podía comer ni dormir.

Hablaba abiertamente de su enfermedad, casi siempre en forma espontánea cuando acababa de recibir alguna noticia impactante sobre el avance de su mal. Al final, sin embargo, rechazó toda compañía, apoyo o ayuda. En sus películas la muerte fue siempre un acontecimiento comunicativo, un final que liberaba reacciones. Mi cercanía personal con él, sin embargo, me hizo ver claramente cuán solo debió sentirse de cara a su propia

muerte. El que alguien compartiera su angustia sin decir palabra lo consideraba un gesto de amistad. En cambio, cualquier manifestación explícita de compasión disparaba su sarcasmo.

La realización de esta biografía tuvo una relación muy estrecha con su inestable estado de ánimo. Yo lo pasaba a buscar por el consultorio del médico, lo llevaba a su sesión de rayos, sin olvidarme de llevarle al hospital los cigarrillos y el pequeño coñac prohibidos. De pronto se desahogaba hablando espontáneamente sobre su enfermedad. A pesar de que estuvo enfermo durante cuatro años, mientras concebíamos nuestro libro todavía intentaba ver su enfermedad como “algo nuevo”, frase con la que pensaba titular un capítulo. Pero ese texto nunca se concretó. Schroeter se asombraba de la forma en que su amigo Christoph Schlingensiefel hablaba de su cáncer en los medios: una epidemia en expansión que podía afectar a todos y que, por lo tanto, era de interés público. Schroeter rechazaba de plano este camino para sí mismo.

A lo largo de los meses empezó a apreciar el hecho de que yo pudiera recogerlo en la parte de Berlín donde se encontrara. Pasamos mucho tiempo en el auto, donde él me contaba muchas cosas sobre sí mismo sobre las que más tarde yo tomaba nota. Poco a poco Werner Schroeter fue incluyéndome en su mundo. Se alegraba por pequeñas experiencias compartidas conmigo, por la situación del momento más que por el curso de sus recuerdos. Yo lo llevaba hasta su disquería preferida y él, a

modo de agradecimiento, me indicaba las mejores y más baratas grabaciones de Magda Olivero o de *Seven last words on the cross* de James MacMillans, piezas sobre las que luego hablaba con conocimiento y autoridad. Realizar declaraciones en un libro le parecía algo abstracto, le costaba esfuerzo.

Sus memorias son la novela de su vida tal como la imaginó en sus últimos meses. Debíamos apurarnos, establecer los grandes hitos y documentar lo máximo posible su inigualable forma de expresión. A veces yo llevaba a nuestros encuentros algunos fragmentos impresos con el fin de reflexionar sobre lo dicho, de profundizar un poco más en algún tema. Pero su inquietud, el dolor, los malestares relacionados con la cotidianeidad, lo alejaban del riguroso trabajo textual. Como lo comprobé personalmente, Werner Schroeter era un creador dialógico que confiaba a otros la parte engorrosa de la escritura. Después de algunos encuentros iniciales, dejó de tener listos los papeles y prefirió ocuparse de anotar ocurrencias para el capítulo siguiente. Mientras más le costara dominar su enfermedad, mayor era su malhumor. En esos casos se evadía con el pretexto de haber dejado constancia de esa historia en otra parte. Cada vez más enojado, me remitía a los archivos de los diarios o a los documentos que había donado al Archivo de la Cinemateca Alemana. Recordaba pasajes completos de entrevistas pasadas de modo que yo debía tener a la vista todos mis textos como ayuda memoria para no tener que “estar diciendo todo dos veces”.

Werner Schroeter era consciente de que los estudios sobre su obra eran escasos, pero no tenía la ambición de compensar esa falta con investigaciones teóricas hechas por su cuenta. No le interesaba ahondar en los pormenores de las puestas en escena realizadas en el pasado y rechazaba comparaciones generales sobre los diversos géneros con los que trabajaba. El orgullo que sentía por los inmensos logros artísticos que había alcanzado en su vida se expresaba en un placer por inventariar, por realizar enumeraciones interminables; qué pieza, qué ópera “hizo”, en qué teatro y cuándo. Cualquier manifestación del público, ya fuera ingenua o teóricamente articulada, le daba pie para narrar el proceso de creación concreto, la aventura del hacer. Cualquier aproximación “académica” que redujera la fuerza de la asociación, le parecía en principio sospechosa. Un libro profundo, así rezaba su credo, era el que partía directamente de la vida, la emoción y la visión personal, eso era lo que también lo interpelaba como artista.

Con Werner Schroeter conocí a una persona extraordinariamente culta que se integraba en tradiciones culturales pero buscaba canalizar esa riqueza de referencias a través de citas, fragmentos y la invitación a realizar asociaciones.

Werner Schroeter comenzó su autobiografía muy entusiasmado por recordar sus vivencias. Sin embargo, mientras más larga se volvía la crónica del acontecimiento en curso, más difícil se le tornaba el trabajo por causa de

su enfermedad. Apenas pudimos repasar para este libro la cantidad abrumadora de puestas en escena de ópera y teatro que realizó durante los últimos veinte años.

Lo que Werner Schroeter más deseaba era volar hacia el calor del Atlántico portugués. A principios de 2009 soñaba con filmar una película en Lisboa y al mismo tiempo trabajar conmigo en sus memorias. Pero le faltaba dinero, salud, movilidad. A veces, cuando el trabajo del libro se atascaba, Schroeter se ponía a redactar pedidos a mano de los honorarios que le debían e íbamos a una casa de copiado o a algún bar donde pudiéramos enviarlos por fax. Hubo momentos en los que ni siquiera pudo contar con el dinero para pagar el costo del envío. Otras veces decidía cocinar para algún invitado y volvía del supermercado cargado de exquisiteces carísimas.

Werner Schroeter jamás dejó de luchar por su vida y jamás perdió la elegancia. A pesar de la miseria indescriptible en la que se encontraba, mientras pudo caminar y andar por el mundo como un nómada supo gozar de encuentros, libros, eventos y también de su propia vitalidad. Ni siquiera el dolor le hacía perder su carisma. Apenas concluida una de las innumerables operaciones se calzaba su elegante traje negro, se colgaba del hombro su inefable bolsa de tela y se largaba otra vez a peregrinar por el mundo como un dandy austero. Recorría bares, confiterías, se encontraba con amigos, asistía a ensayos teatrales, conversaba con productores y concurría a homenajes públicos. Su fatalismo, su humor y su profunda

religiosidad se combinaban para generar una autohipnosis mágica, admirable. Ese era su talento y fue su legado. La manía de explayarse en enumeraciones de sus obras era quizás un bello hilo de Ariadna que conducía a su centro interior. Bucear en el pasado le dio fuerza para soportar el presente. Este libro, tal vez, es expresión de esa búsqueda.

Werner Schroeter no ocultaba su fé cristiana. La cruz sobre su pecho no era una alhaja, sino una confesión, un indicio íntimo y diminuto entre los muchos signos de la iconografía cristiana escondidos en sus películas y puestas en escena. El cuerpo de Cristo maltratado, extáticamente trascendente, era una de las imágenes clave de su universo estético, filosófico y eróticamente ambiguo. La fuerza de convicción que tenían sus arrebatos espontáneos me hizo ver con claridad la seriedad con que asumía la religión y la importancia que le daba a las plegarias. Recuerdo que un día, después de enterarse del agravamiento drástico de su enfermedad, le pregunté si estaba dispuesto a someterse a otra operación. Su abrupta respuesta fue: "Eso lo arreglo yo con el Señor". Acto seguido me ordenó que detuviera el auto, abrió la puerta y desapareció.

Habría querido hacerle más preguntas, pero a fines del otoño de 2009 nuestro contacto se interrumpió. Él apenas podía soportar los ensayos de *Quai West*. En el Festival de Cine de Berlín de 2010 recibió con actitud conmovedoramente humilde el Premio "Teddy", dedicado al

cine lésbico y gay. Poco después, junto a Elfi Mikesch, el Premio F.W. Murnau de la ciudad de Bielefeld. Luego visitó la muestra que el Museo Gay de Berlín organizó en homenaje a su cumpleaños número sesenta y cinco. Llegó a viajar por última vez a París donde algunos cineastas organizaron una velada para celebrar su presencia. Los registros de esta etapa lo muestran en un estado físico lastimoso que contrasta con su eterna agudeza intelectual. Aquella despedida en París volvió a sellar su amistad con Carole Bouquet y su amor por ella. Pero el homenaje fue una aventura diabólica, una conmoción excesiva para su corazón debilitado. Schroeter quería compartir con el público presente una las experiencias cinematográficas que lo habían marcado y proyectó el documental estadounidense *Winter Soldier*. El film exhibía las confesiones de algunos jóvenes veteranos de la Guerra de Vietnam realizadas en el marco de una investigación pública del año 1971. Todos admitían haber cometido atrocidades contra la población vietnamita. La exposición de esos alevosos y bárbaros crímenes quería ser una exhortación en contra de la guerra. En un montaje contrastivo, insoportable y provocador, característico de toda su obra, Schroeter opuso a *Winter Soldier* su película *Poussières d'amour*. El único camino contra la barbarie es la belleza, le decía a la perturbada audiencia.

No volví a verlo. El 12 de abril de 2010, cinco días después de cumplir 65 años, Werner Schroeter murió en una clínica de Kassel. Esta biografía quedó inconclusa.

Muchas preguntas quedaron sin respuesta, preguntas que tal vez habrían abierto un segundo plano en la novela de su vida. ¿Qué rol jugó la pequeña diferencia entre los hechos y la ficción en su existencia? ¿Cómo se relacionaban el sueño y la realidad entre sí?

Werner Schroeter me dejó algunos fragmentos para el final de su libro. Los fragmentos fueron su instrumento artístico más importante. Deseaba que, en contraste unos con otros, lograran hacer surgir "algo nuevo" en la mente del público. En ese sentido, el final abierto de su autobiografía se corresponde con su iridiscente y dialéctico acceso al dolor y a la belleza del mundo. Queda en manos del lector sacar sus propias conclusiones.

Werner Schroeter: "Puede sonar raro: lo que siempre me fascinó del teatro es lo efímero. Cuando al final de una función cae el telón y se apagan las luces, queda eso que Lessing llamaba 'una vibración en el espacio'. Esa siempre fue para mí la imagen más bella de la vida, la fugacidad, ese saber que algún día se termina".

Ernst Bloch, *El principio esperanza*: "El ser humano vive aún en la Prehistoria. Porque todavía se espera la creación del mundo, de un mundo justo. El génesis verdadero no está al principio, sino al final. Comenzará a iniciarse cuando la sociedad y la existencia se radicalicen, es decir, se aferren a la raíz. Esa raíz de la historia es un ser humano que trabaja, crea, transforma y supera lo que nos fue dado. Una vez que el ser humano se haya comprendido a sí mismo y haya fundamentado su existencia

en una democracia real a partir de su propio centro de gravedad sin enajenarse ni alienarse, entonces puede surgir eso que solo resplandece en la infancia, ese lugar en el que nadie estuvo todavía: pertenencia compartida.*

Diciembre de 2010

* La palabra "Heimat" del original alemán (que también significa terruño, proveniencia, sentirse en casa) se traduce generalmente como "patria". Preferimos evitar la corrección para no traicionar el sentido general de este libro. [N. de T.]

Superar la insoportable realidad

Un diálogo entre Monika Keppler y Claudia Lenssen

Claudia Lenssen: El título de esta autobiografía de Werner Schroeter, *Días de penumbra, noches de embriaguez*,* se inspira en una frase de Ingrid Caven. ¿Cómo se interpreta esto?

Monika Keppler: El día pertenece a los virtuosos de la cotidianidad; la noche, a quienes desean tomar distancia de una rutina marcada por la sociedad, a quienes desean vivir en la imaginación, la fantasía, el arte. Werner Schroeter elevó su absoluta falta de aptitud para la rutina a una forma de vida, la estilizó como si fuera una actitud de protesta.

C.L.: Schroeter mencionaba una y otra vez a determinados poetas, filósofos y directores. Las citas de Hölderlin, Lautréamont y Bloch que aparecen en muchos de

* *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, título de la edición alemana. [N. de T.]

los programas de sus películas tienen indirectamente un carácter de manifiesto. ¿Podríamos decir que esa repetición, esa forma insistente de la cita constituía su comentario crítico del estado del mundo?

M.K.: Sí, las citas se repetían, todas, las literarias, las filosóficas, las iconográficas, metafóricas, musicales. Pero esto no era esencialmente diferente de lo que hacían otros artistas. Lo que a él siempre le interesó es cómo el individuo y sus potencialidades intelectuales y emocionales entraban en conflicto con la realidad concreta, social y política.

C.L.: ¿Esto no entraba en contradicción con su *pathos*, su diálogo obsesivo con la muerte?

M.K.: No, el tema era un mundo mejor y esto incluía la idea de huir del mundo, huir a un lugar libre de las contrariedades de la vida, un mundo añorado. Eran sueños lúcidos.

C.L.: Entonces era un comienzo, no un final.

M.K.: O una autoliberación en un sentido más amplio.

C.L.: Al comienzo de su carrera, Schroeter enfatizó su anarquismo. ¿Cómo se transformaron sus ideas?

M.K.: Cuando se declaraba anarquista, no lo hacía en un sentido político concreto. Era un anarquista individualista. En el programa que acompañó a su puesta de *La Wally* en 1985, escribió: "¿Y acaso toda obra de arte,

todo trabajo artístico no es el intento renovado de superar la insoportable realidad? ¿El intento de exasperar la realidad mediante el anhelo? Artistas y anarquistas coinciden en su rechazo a someterse a lo insoportable de la existencia. Tienen el coraje de romper las normas, los hábitos". Cuando empezamos a trabajar juntos y yo estaba colaborando con la dramaturgia de *Rausch* [Éxtasis] de Strindberg en 1987, una noche encontramos una frase de Ernst Bloch: "No se olvide nunca de que la felicidad, a diferencia del éxtasis, es signo de que una persona no está fuera de sí, sino que se aproxima a sí misma y a los suyos, a nuestro aquí y ahora".

C.L.: ¿Schroeter interpretó a Bloch en el sentido de una comunidad social?

M.K.: ¿Cómo se puede enfrentar lo insoportable de la vida sin sufrir? Werner dijo alguna vez, y puede leerse en su autobiografía: "Anhelo, fácil es decirlo" ... Después lo transformó: "Amor, fácil es decirlo/ y vivirlo es tan difícil./ Día, eres superficial como el arroyo, y yo sueño con el mar". El mar, las aguas indivisibles que nos rodean a todos.

C.L.: Su lugar, donde siempre pudo mantener viva esta búsqueda, fue el teatro, la ópera, el set de filmación. ¿Le interesaba encontrar también fuera del arte esta felicidad, ese "aproximarse a sí mismo y a los suyos"?

M.K.: Su anhelo de armonía, amistad y amor era tan inmenso que los pequeños conflictos que cualquier persona atraviesa a diario lo irritaban y perturbaban. Pero a la vez era una persona con un gran sentido del humor; cuando algo lo contrariaba, cuando el conflicto era manifiesto, le gustaba decir: “El sol saca todo a la luz”.

C.L.: Para Schroeter el director debía ser un *primus inter pares*. Esta aspiración, sin embargo, revela cierta ingenuidad, en un grupo siempre surgen jerarquías y conflictos. ¿Pudo Schroeter hacer de ello algo productivo?

M.K.: Por supuesto que había conflictos, pero no era algo cotidiano. En el trabajo artístico él podía aceptar y recoger cualquier protesta y su paciencia era extraordinaria. Era un gran seductor. No respondía a las agresiones, sino que las neutralizaba, las volvía creativas mediante asociaciones visuales o musicales. La gente lo amaba por eso. Cuando trabajaba se mostraba accesible, libre y generoso. Generoso era en todo momento, pero en el trabajo era además especialmente detallista y estaba pendiente de todos y de todo. Los conflictos, sin embargo, surgían en las horas diurnas, las iluminadas por el sol.

C. L.: ¿Tenía un aura de fracaso?

M.K.: A veces la vida cotidiana lo desesperaba, quizás esa haya sido la causa de su enfermedad. Pero nunca fue un fracasado. Siempre hubo amigos cercanos que es-

tuvieron para él y él para ellos. Lamentablemente, dado el carácter fragmentario del libro, algunos no están mencionados en la autobiografía.

C.L.: ¿No tuvo en los últimos años la necesidad de retirarse a un lugar propio, rodeado por sus cosas?

M.K.: El lugar de retiro lo tuvo, con todas las “cosas” que poseía y le quedaban. Su deseo era otro...

C.L.: ¿Cuál?

M.K.: Cuando se rompía la armonía, escapaba.

C.L.: ¿Qué hacía al ver que los conflictos lo perseguían y que un mismo patrón se repetía una y otra vez?

M.K.: Se dio cuenta de que las cosas explotaban siempre en el mismo punto. El problema principal de su vida era el dinero. Fracasó en su relación con el dinero.

C.L.: ¿Y él qué pensaba? ¿Culpaba a alguien por eso, por ejemplo, diciendo “mis padres no me enseñaron”?

M.K.: Jamás. Nunca culpó a nadie. Simplemente no sabía qué hacer. Durante un tiempo vivió bastante bien porque trabajó como un loco, pero cuando uno pasa años sin ocuparse de ciertos asuntos como los impuestos, en algún momento el sistema se desmorona. No era que no entendiera de números, sino que simplemente había cosas que no eran reales para él.

C.L.: Volvamos al libro. Schroeter no hizo una descripción detallada de sus puestas de óperas ni del trabajo con los cantantes. ¿Hay en su legado textos al respecto? ¿Dejó algún tipo de estudio, de diario de trabajo, o análisis de las obras?

M.K.: Seguro que alguna vez se encontrarán, pero básicamente no era alguien aferrado a los textos. Una lógica de escritura según la cual una cosa se deriva de la otra contradecía su forma de trabajar. Su pensamiento operaba más bien por asociación. Lo que sí existe son muchas conversaciones con dramaturgos y colaboradores, por ejemplo, con el director Eberhard Kloke, quien tomó muchos apuntes que hoy forman parte del legado. Hay también innumerables charlas inspiradoras que se conservan como actas de pensamiento en las mentes de muchas personas. Hay algunos programas y grabaciones muy interesantes que Alexander Kluge hizo con Schroeter para la televisión, y también son interesantes los textos y entrevistas de Dietrich Kuhlbrodt, Wolfgang Storch, Friedrich Schlaich y muchos otros.

C.L.: ¿Qué efecto tenía este aspecto dialógico en la escritura de los programas de mano?

M.K.: En principio los programas poco tienen que ver con el diálogo conceptual y dramático. Los programas surgen al final del trabajo. En el mejor de los casos son la síntesis de la perspectiva de quien se ocupa de la dirección y de la dramaturgia, dan su interpretación de la

obra y aportan datos e ideas que ellos consideran claves para comprender el punto de vista del autor y/o compositor. El diálogo entre dirección y dramaturgia es anterior a los ensayos, se cristaliza en ese primer texto que se necesita para comenzar y continúa hasta el ensayo general. Y después del estreno vuelve a empezar. La mayoría de las veces Schroeter me daba apenas un par de páginas con apuntes, sugerencias y citas. Con esto yo tenía que hacer una versión o formular un texto. Él leía muchísimo, sabía mucho de música y todo lo incluía en su trabajo. De esa cantera extraía sus materiales y después buscaba interconectarlos plásticamente.

C.L.: Era a la vez un coleccionista y un vagabundo. ¿Algo así?

M.K.: El rechazo a toda forma de existencia burguesa dio ese resultado. Lo más bello para él era que alguien lo llamara y él pudiera decir: "Tengo que empacar rápido, mañana salgo para París". Estar de viaje, embeberse del mundo.

C.L.: Usted posee los derechos de las películas de Werner Schroeter.

M.K.: Cuando a principios del milenio comencé a ocuparme de sus cosas materiales cerramos un contrato por el cual me cedía los derechos de sus películas. En principio, el contrato era algo puramente formal, algo que firmamos por si acaso. Estos derechos conciernen

a las películas que él mismo produjo o coprodujo, es decir, su filmografía temprana; también al archivo de materiales contextuales que, por su expreso deseo, se donó a la Cinemateca Alemana de Berlín. El material filmico que no se conserva ahí fue al Museo del Cine de Múnich. Stephan Drössler, su director, se comprometió mucho con la restauración de las películas tempranas. Werner Schroeter pudo participar y hacerse cargo de esa tarea. Anne Even, que como programadora de los canales ZDF y Arte había supervisado muchos filmes de Werner, colaboró mucho y aún lo hace. Y la realizadora de cine Katrin Seybold, que desde los años setenta era una gran amiga de Werner, puso a disposición material filmico que estaba guardado en su casa. Algunas películas muy importantes de la última época no se pueden conseguir sin poner una suma considerable de dinero, por la insolvencia de los productores de aquel momento. La compilación y restauración de tanta obra dispersa por el mundo requiere de un gran esfuerzo y no puede documentarse satisfactoriamente en un plazo tan breve. En ese sentido, también el apéndice de este libro tiene carácter fragmentario.

C.L.: Cuando estaba enfermo Werner Schroeter transmitía un carisma especial. ¿De dónde sacaba la fuerza para enfrentar con tanta entereza la enfermedad?

M.K.: De sus ganas de vivir, de realizar sus sueños y realizarse a sí mismo. Aceptaba la enfermedad pero no

se dejaba vencer por ella. Meditaba escrupulosamente sobre lo que todavía tenía por hacer, y era mucho...

C.L.: ¿Cuál fue su último proyecto?

M.K.: *Josefine y yo*, un curioso relato de Hans Magnus Enzensberger. Ingrid Caven deseaba que filmara ese cuento, donde ella haría de Josefine. Nos encontramos con Enzensberger, que estuvo de acuerdo con el proyecto y escribió un *exposé*. Wim Wenders tenía la intención de ayudarnos con la producción. Pero en fin, no nos alcanzó el tiempo...

Werner Isabelle Huppert

In Memoriam, 9 de mayo de 2010

Werner:

La palabra que más te escuché decir fue vitalidad. Todo el tiempo hablabas de la vitalidad.

La experimentabas, te alegrabas por su presencia y, cuando faltaba, la exigías.

Con vitalidad querías decir “vivo”, por supuesto, pero también “animado”, con alma.

Eso era la vida para ti: mostrar el alma. Si algo puede afirmarse sin vacilar es que siempre pusiste el alma en tu vida y en tu trabajo.

No me refiero solo a tu vida artística, porque tu vida misma fue una obra de arte, y tu trabajo se fundía con tu vida. A quien tuvo la suerte de conocerte, yo tuve esa suerte, le fue dado entender cómo era superar las fronteras entre el arte y la vida.

Toda tu vida buscaste la belleza más allá y a través del sufrimiento. Esa búsqueda te daba acceso directo al alma de los que te rodeábamos. Sabías quiénes éramos y para qué vivíamos.

Eras infinitamente amable y tolerante con los que amabas. En esa aventura de filmar sentíamos que nos amabas sin límites, todas las puertas estaban abiertas, todos los sueños y pesadillas, bienvenidas. Los filmes se volvían escondites secretos y misteriosos en los que uno podía desplegarse sin fin, decirlo todo, hacer de todo, ser uno mismo y encarnar el sueño de uno mismo.

Werner, cuando te pienso, pienso en la música, en la alegría de escuchar música juntos, en la conmoción que te provocaba. Pienso en la suerte de haber compartido la risa, tu humor, tu fantasía, tu desfachatez... pienso en la confianza que me tuviste y en la que yo te tuve, una confianza infinita, incondicional.

Pienso en las últimas fotos que hicimos en Frankfurt, donde te hacían un homenaje. Estabas feliz, lleno de orgullo.

Se te había metido en la cabeza que querías que-rías nieve artificial sobre mi cabello para una de las fotos. Te parecía muy importante y, como siempre, lo lograste, encontraste un estudio, la máquina para fabricar nieve falsa. Ese eras, Werner, esa obsesión, esa precisión, esa originalidad que siempre conocí a tu lado, hasta el final, querías nieve en el cabello, el cabello nevado...

Llegaste al corazón de la vida y le dedicaste tu vida
a los tesoros: el cine, el teatro y la ópera.

Llevaste ese desafío hasta su extremo más alto.
Creíste en eso hasta el final, sin transigir.

Eres un ángel.

Mi poeta para siempre.

Te saludo, Werner.

Te amo,

Isabelle

Vida y obra

Filmografía*

Verona / Zwei Katzen [Verona / Dos Gatos], 1967, 8 mm, 10 min.

Maria Callas Porträt [Retrato de Maria Callas], 1968, 8 mm, 17 min.

Mona Lisa, 1968, 8 mm, 35 min.

Maria Callas singt 1957 Rezitativ und Arie der Elvira aus Ernani 1844 von Giuseppe Verdi [Maria Callas canta en 1957 recitativo y aria de Elvira de Ernani (1844) de Giuseppe Verdi], 1968, 8 mm, 10 min.

La morte d'Isotta [La muerte de Isotta, montaje de textos de los *Cantos de Maldoror* de Leautreamont], 1968, 8 mm, 17 min.

Himmel hoch [Alto en el cielo], 1968, 8 mm, 12 min.

Paula – «Je reviens», 1968, 8 mm, 35 min.

Aggressionen [Agresiones], 1968, 16 mm, 23 min.

Neurasia, 1969, 16 mm, 36 min.

* Los títulos entre corchetes corresponden a películas que no han sido estrenadas en zonas de habla hispana. [N. de T.]

Argila, 1969, 16 mm, 33 min.
Eika Katappa, 1969, 16 mm, 143 min.
Der Bomberpilot El piloto bombardero, 1970, 16 mm, 65 min.
Salome, 1971, 16 mm, 81 min.
Macbeth, 1971, 16 mm 60 min.
Der Tod der Maria Malibran La muerte de María Malibrán,
 1972, 104 min.
Willow Springs, 1973, 16 mm, 78 min.
Der schwarze Engel El ángel negro, 1974, 16 mm, 71 min.
Johannas Traum [El sueño de Johanna], 1975, 16 mm, 22 min.
Flocons d'or, 1976, 16 mm, 160 min.
Regno di Napoli / Neapolitanische Geschwister Reino de
 Nápoles, 1978, 16 mm, 130 min.
Palermo oder Wolfsburg Palermo o Wolfsburg, 1980, 35mm,
 170 min.
La répétition générale / Die Generalprobe Ensayo general,
 1980, 16 mm, 88 min.
Weisse Reise [Viaje blanco], 1980, 16 mm, 51 min.
Tag der Idioten Día de idiotas, 1981
Liebeskonzil / Il concilio d'amore Concilio de amor, 1982,
 35 mm, 90 min.
Der lachende Stern La estrella radiante, 1983, 16 mm, 108 min.
De l'Argentine / Zum Beispiel Argentinien De la Argentina,
 1985, 16 mm, 91 min.
Der Rosenkönig El rey de las rosas, 1986, 35 mm, 101 min.
Auf der Suche nach der Sonne / À la recherche du soleil
 En busca del sol, 1987, 16 mm, 94 min.
Malina Malina, 1991, 35 mm, 121 min.

Poussières d'amour / Abfallprodukte der Liebe Poussières d'amour, 1996, 35 mm, 125 min.

Die Königin – Marianne Hoppe [Marianne Hoppe, la reina], 2000, 16 mm blow up, 101 min.

Deux [Deux], 2002, 35 mm, 117 min.

Nuit de Chien / Diese Nacht Noche de perros, 2008, 35 mm, 118 min.

Pruebas y proyectos inconclusos

Callas walking Lucia, 1968, super 8, 3 min.

CallasText mit Doppelbelichtung [Texto de Callas con sobreimpresión], 1968, 8 mm, 8 min.

Übungen mit Darstellern [Ejercicios con actores], 1968, 8 mm, 30 min.

Grotesk – Burlesk – Pittoresk [Grotesco, burlesco, pintoresco], 1968, 8 mm, 33 min.

Faces [Faces], 1968, 8 mm, 20 min.

Virginia's Death [La muerte de Virginia], 1968, 8 mm, 9 min.
Fragmento no conservado.

Nicaragua [Nicaragua], 1969, 35 mm, 18 min. Material perdido.

Anglia [Anglia], 1970, 16 mm. Según Werner Schroeter, el film no terminó de editarse. Material perdido.

Funkausstellung 1971 – Hitparade [Funkausstellung 1971-Hitparade], 1971, sin datos. Material perdido.

Teatro, ópera y danza

1972

Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti

Schauspielhaus de Hamburgo, estreno 28.5.1972

Oscar Wilde, Salomé

Schauspielhaus de Bochum, estreno 16.3.1973

1974

Victor Hugo, Lucrecia Borgia

Schauspielhaus de Bochum, estreno 6.11.1974

1977

August Strindberg, La Señorita Julia

Schauspielhaus de Bochum, estreno 21.9.1977

Gotthold Ephraim Lessing, Miss Sara Sampson

Staatstheater Kassel, estreno 30.11.1977

1978

Heinrich von Kleist, Catalina de Heilbronn

Schauspielhaus de Bochum, estreno 7.12.1978

1979

Richard Wagner, Lohengrin

Staatstheater Kassel, estreno 30.9.1979

1980

Corrado Alvaro, Larga noche de Medea

Teatro Niccolini, Florencia, estreno 19.1.1980

Ingrid Caven chante

Le Palace, París, marzo de 1980

Alexander von Zemlinsky, Una tragedia florentina

Teatro La Fenice, Venecia, Biennale Venezia, estreno 4.5.10.

1982

Luigi Pirandello, **Esta noche se improvisa** (anunciada como **Don Carlos**)

Schauspielhaus de Frankfurt, estreno 16.5.1982

1983

Werner Schroeter, **Tango y realidad social en la Argentina**

Taller, invitación del Goethe-Institut Buenos Aires, 1983

William Shakespeare, **La comedia de las equivocaciones**

Freie Volksbühne de Berlín, estreno 2.9.1983

1984

Werner Schroeter, **Libertad. Un collage escénico**

Teatro Lola Membrives, Buenos Aires

1985

Horst Laube, **Finale in Smyrna** (según motivos de Carlo Goldoni)

Bayerisches Staatsschauspiel de Múnich, estreno 24.2.1985

Alfredo Catalani, **La Wally**

Bremer Theater, estreno 24.11.1985

1986

Georg Büchner, **Leonce y Lena**

Bremer Theater, estreno 12.4.1986

Richard Strauss, **Salomé**

Teatro de Bellas Artes de la Ciudad de México, estreno

24.7.1986

Federico Garcia Lorca, **Doña Rosita la soltera**

[*título original: Doña Rosita bleibt ledig*]

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 15.11.1986

1987

August Strindberg, Embriaguez

Bremer Theater, estreno 16.1.1987

Rainer Werner Fassbinder, Katzelmacher

Schauspielhaus Düsseldorf, estreno 2.5.1987

Yukio Mishima, El árbol tropical

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 20.6.1987

Gaetano Donizetti, Lucia di Lammermoor

Teatro de Villa Mimbelli, Livorno, estreno 7.7.1987

Luigi Cherubini, Medea

Freiburger Theater, estreno 19.9.1987

Werner Schroeter, Trauer Sehnsucht Rebellion. Ein Abend mit Tangos

[*Duelo, anhelo, rebelión. Una velada con tangos*]

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 4.10.1987

1988

Friedrich Schiller, Don Carlos

Bremer Theater, estreno 16.1.1988

Maxim Gorki, Los hijos del sol

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 21.5.1988

Tomasso Traetta, Antígona

Festival Dei Due Mondi, Spoleto, estreno 24.6.1988

Gerlind Reinshagen, Die Feuerblume [La flor de fuego]

y **Arnold Schönberg, Pierrot Lunaire**

Bremer Theater, estreno 1.10.1988

Gaetano Donizetti, Parisina d'Este

Theater Basel, estreno 6.11.1988

1989

Hans Henny Jahnn, **Medea**

Schauspielhaus de Dusseldorf, estreno 21.1.1989

Richard Wagner / Klaus Huber, **Spes contra spem**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 22.2.1989

Samuel Beckett, **La respiración**

Bremer Theater, estreno 16.4.1989

Eugene O'Neill, **Largo viaje hacia la noche**

Theater Basel, estreno 10.12.1989

1990

William Shakespeare, **El rey Lear**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 25.3.1990

Ludwig van Beethoven, **Misa Solemne**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 3.6.1990

1991

Gotthold Ephraim Lessing, **Emilia Galotti**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 12.1.1991

Samuel Beckett, **La respiración**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 4.2.1991

Alfred de Musset, **Los caprichos de Marianne**

Thalia Theater de Hamburgo, estreno 6.4.1991

August Strindberg, **Danza Macabra I y II**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 13.10.1991

Giuseppe Verdi, **Luisa Miller**

Ópera Nacional de Ámsterdam, estreno 2.12.1991

1992

Jakob Michael Reinhold Lenz, **Los soldados**

Schauspielhaus de Colonia, estreno 5.6.1992

Arnold Schönberg / Bernd Alois Zimmermann

**Die Jakobsleiter / Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,
das geschah unter der Sonne**

*[La escalera de Jacob – Me volví a mirar toda la injusticia que
sucede bajo el sol]*

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 18.9.1992

Long Beach Opera, Los Ángeles, estreno 11.2.1993

Eugene Labiche, **Le Prix Martin**

Schauspielhaus de Colonia, estreno 24.10.1992

Jean Genet, **Severa vigilancia**

Schauspielhaus de Colonia, estreno 22.12.1992

1993

Giuseppe Verdi, Luisa Miller

Grand Théâtre de Geneve (Ginebra) estreno 1.2.1993

Dmitrij D. Schostakowitsch, **Lady Macbeth Deminsk**

Ópera de Frankfurt, estreno 7.3.1993

Samuel Beckett, **La respiración**

Theater Basel, estreno 20.5.1993

Jules Massenet, **Werther**

Ópera de la Ciudad de Bonn, estreno 11.7.1993

Eugene O'Neill, **A Electra le sienta el luto**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 25.9.1993

Tony Kushner, **Angels in America**

Schauspielhaus de Hamburgo, estreno 19.11.1993.

1994

Albert Camus, **Calígula**

Schauspielhaus de Colonia, estreno 4.3.1994

Giacomo Puccini, **Tosca**

Ópera Nacional de París, estreno 13.5.1994

Jakob Michael Reinhold Lenz, **Der neue Menoza oder die
Geschichte des Cumbanischen Prinzen Tandi**

[*El nuevo Mendoza o la historia del príncipe cumbano Tandi*]

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 15.10.1994

1995

Esquilo, **Los Persas**

Schauspielhaus de Colonia, estreno 5.3.1995

Jean-Baptiste Molière, **El Misántropo**

Schauspielhaus de Hamburgo, estreno 30.4.1995,

Ludwig van Beethoven, **Fidelio**

Staatstheater Darmstadt, estreno 18.6.1995

Luigi Nono, **Intolleranza** (1960)

Staatstheater Darmstadt, estreno 16.9.1995

1996

Ramón del Valle-Inclán, **Divinas palabras**

Schauspielhaus de Düsseldorf, estreno 24.4.1996

Heiner Müller, **Der Rest heisst Abgrund Grauen oder Lust,
Revue**

[*El resto se llama abismo, espanto o deseo. Revista*]

Berliner Ensemble, estreno 30.12.1996

1997

Charles Spencer Chaplin, **Monsieur Verdou** (estreno mundial
según guión homónimo)

Berliner Ensemble, estreno 19.1.1997

1998

Lars Noren, Sangre

Teatro Carcano, Milano, estreno 24.2.1998

Richard Wagner, Tristán e Isolda

**Ópera Alemana del Rin, Teatro de la ciudad de Duisburgo,
estreno 6.6.1998**

Slobodan Snajder, La novia del viento

Schauspielhaus de Bochum, estreno 13.11.1998

1999

Tennessee Williams, El zoo de cristal

Teatro Eliseo Roma, estreno 16.1.1999

Georges Bizet, Carmen

Staatstheater Darmstadt, estreno 12.6.1999

Jean B. Racine, Fedra

Schauspielhaus de Bochum, estreno 4.12.1999

2000

Giuseppe Verdi, Un baile de máscaras

**Coproducción Teatro Nacional de Mannheim y Festival San
Sebastián, estreno 13.4.2000**

Giuseppe Verdi, La Traviata

Staatstheater Kassel, estreno 23.9.2000

Tennessee Williams, Orfeo descende

Teather Oberhausen, estreno 15.12.2000

2001

Giuseppe Verdi, Otelo

Staatstheater Kassel, estreno 22.9.2001

2002

Werner Schroeter y Monika Keppler

Die göttliche Flamme oder die längste Sekunde

[*La llama divina o el segundo más largo*]

Theater Oberhausen, estreno 31.5.2002

Wolfgang Amadeus Mozart, **El rapto en el Serrallo**

Basado en una idea de George Tabori

estrenos: 27.7.2002, Iglesia Memorial Kaiser Wilhelm, Berlín;

17.8.2002, Nueva Sinagoga, Berlín; 27.8.2002 Templo Islámico

de los Alevíes

Georg Kreisler, **Adam Schaf hat Angst oder das Lied vom Ende**

[*Adam Schaf tiene miedo o la canción del final*]

erliner Ensemble, estreno 4.12.2002

Jacomo Puccini, **Madame Butterfly**

Theater Bielefeld, estreno 12.10.2002

2003

Vincenzo Bellini, **Norma**

Ópera Alemana del Rin, Ópera Düsseldorf, estreno 16.5.2003

Alban Berg, **Lulú**

Theater Bonn, estreno 1.10.2003

2004

Vladimir Nabokov, **La invención de Vals**

Staatstheater Darmstadt, estreno 8.5.2004

Roland Dubillard, **Madame fait ce qu'elle veut**

Théâtre du Rond Point, París, estreno 2.3.2004

Heinrich von Kleist, **Anfitrión**

Theater Bonn, estreno 1.10.2004

2005

Giuseppe Verdi, **Don Carlos**

Theater Bielefeld, estreno 19.2.2005

Werner Schroeter, **Schlafen kann ich, wenn ich tot bin**

[*Dormir, recién cuando esté muerto*] Homenaje con motivo del sexagésimo cumpleaños de R.W. Fassbinder, Theater Bonn, estreno 4.6.2005

Jan Müller-Wieland, **Die Irre oder nächtlicher Fisch-Fang**

[*La loca o la pesca nocturna*] Coproducción del Theater Bonn, Festival Beethoven de Bonn y la Sala de exposiciones de la República Federal de Alemania, estreno 28.9.2005

Werner Schroeter, **Ein Walzertraum oder die Juwelen der Callas. Eros' Heimfahrt**

[*Un sueño con ritmo de vals o las joyas de la Callas. El retorno de Eros*]

Theater Bonn, estreno 16.10.2005

2006

Die Schönheit der Schatten. Heinrich Heine und Robert Schumann, eine Hommage von Werner Schroeter und Roland Techet

[*La belleza de las sombras. Heinrich Heine y Robert Schumann, un homenaje de Werner Schroeter y Roland Techet*]

Kunsthalle Düsseldorf, estreno 12.3.2006

2007

Thomas Ades, **Powder her face**

Theater Bonn, en cooperación con la Sala de arte de la República Federal Alemana

2009

Wolfgang Amadeus Mozart, **Don Giovanni**

Ópera de Leipzig, estreno 31.1.2009

Friedrich Hölderlin / Hugo von Hofmannsthal (según Sófocles)

Alles ist tot / Formen der Einsamkeit. Antigone / Elektra

[Todo está muerto – formas de la soledad. Antigona / Electra]

Ágora de la Volksbühne Berlin, estreno 17.6.2009

Eine Hommage an Lautréamont und Weihnachten

[Homenaje a Lautréamont y Navidad]

Haus am Lützowplatz, Berlín, estreno 26.12.2009

2010

Bernard-Marie Koltes, **Quai West**

Volksbühne Berlin, estreno 10.3.2010

Cronología

1945

Nace el 7 de abril en Georgenthal (Turingia). Hijo de Hans Otto Schröter y Lena Schröter, hermano de HansJürgen Schröter.

1952

Traslado de la familia a Bielfeld.

1958

Muerte de la abuela.

1959-1966

Mudanza de la familia a Heidelberg-Dossenheim. Asiste a la escuela en Heidelberg, estancia de algunos meses en Nápoles. Ingreso al Liceo Americano de Heidelberg. Examen de bachillerato. Werner Schroeter conoce en Heidelberg a Erika Kluge, a quien le da el nombre de Magdalena Montezuma.

Primeras películas en 8 mm. Inscripción en la carrera de Psicología de la Universidad de Mannheim. Comienzo de los estudios en la Escuela Superior de Cine y Televisión de Múnich. Abandono de ambos estudios al cabo de algunos meses.

1967

Asiste como espectador al Festival Experimental de Cine en Knokke, Bélgica. Allí conoce a Rosa von Praunheim.

1969

Premio Josef von Sternberg de la Semana Internacional de Cine de Mannheim, por *Eika Katappa*. La película se vende a la televisión. Varios films que surgirán después son producciones del el programa "Das kleine Fernsehspiel" del canal ZDF [Segunda Cadena de Televisión], famoso por producir films de directores considerados de calidad que no encontraban financiación.

1970

Participación en la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes con *Eika Katappa*. Encuentro con Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, quien se ocupa de la difusión de la obra de Schroeter en Francia.

1971

Tras exhibirse *Salomé* por televisión, recibe invitaciones para hacer teatro por parte de JeanPierre Ponnelle, Peter Zadek e Ivan Nagel.

Primera estancia larga en los Estados Unidos. Investigaciones en Nueva York para el proyecto de *La muerte de María Malibrán*.

1972

Rodaje de *Willow Springs* en California. Primera puesta en escena: *Emilia Galotti* de Lessing en el Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Primeras retrospectivas: Cinemateca Francesa, París; Museo Metropolitano y Museo de Arte Moderno, Nueva York.

1973-1977

Encuentro con Maria Callas en París.

Retrospectivas en Londres y Viena.

Docencia en la Universidad de Berkeley y en la Universidad de Los Ángeles (UCLA). Dicta un taller en la San Francisco Art School.

Viajes a Sudamérica. Filma *El ángel negro*, *Johannas Traum* y *Flocons d'or*. Pone en escena *Salomé*, *Lucrecia Borgia* y *La señorita Julia* en el Schauspielhaus Bochum.

1975

En París conoce a la diseñadora y vestuarista Albert Barsacq, quien será directora de arte en muchas de sus puestas y películas.

1976

Muerte de la madre.

1978

Éxito internacional con la película *Reino de Nápoles*.

1979

Primera puesta en escena de una ópera: *Lohengrin* en el Staatstheater Kassel.

Rodaje de *Palermo o Wolfsburg* en Sicilia, Wolfsburg y Berlín.

1980

Oso de Oro del Festival de Berlín por *Palermo o Wolfsburg*

Trabajos de rodaje de *Viaje blanco* y *Ensayo general*

Puestas teatrales en Florencia y Venecia. Puesta del show *Ingrid Caven chante* en París.

En una entrevista con el diario *Die Zeit* Schroeter se refiere despectivamente a Franz Josef Strauss, gobernador de Baviera. Éste y otros políticos impiden que se lleve a escena una puesta de *Salomé*, de Richard Strauss.

1981-1983

Puestas en Frankfurt, Berlín y Buenos Aires. Rodajes en Brasil y Argentina. Filma *Día de idiotas*, *Concilio de amor* y *La estrella radiante*.

1984

En Buenos Aires conoce a Marcelo Uriona, quien vivirá con Schroeter hasta su muerte en 1993.

Rodaje de *El rey de las rosas* con Magdalena Montezuma en España.

Primer trabajo con Elfi Mikesch como camarógrafa. El 15 de julio muere Magdalena Montezuma en Berlín.

1985-1989

Puestas de óperas y de teatro en Bremen, Düsseldorf, Spoleto, Freiburg. Rodaje de *En busca del sol y De la Argentina*.

Después de vivir mucho tiempo en casas de amigos, Schroeter alquila con Marcelo Uriona un apartamento en Bremen, dos años más tarde en Düsseldorf, donde vive hasta 2002.

1990

Rodaje de *Malina*, primer trabajo con Isabelle Huppert.

1991-1995

Puestas de ópera y teatro en Basilea, Colonia, Frankfurt, Düsseldorf, Hamburgo, Darmstadt, Kassel, Roma, Milán, Ámsterdam, París.

1993

Muerte de Marcelo Uriona

1994

Muerte en febrero de su padre y en noviembre, de su hermano.

1995

Rodaje de *Poussières d'amour*.

1996-2001

Puestas de ópera y teatro en Düsseldorf, Berlín, Milán, Bochum, Roma, Darmstadt, Mannheim, Kassel y Oberhausen.

2002

Rodaje de *Deux* con Isabelle Huppert.

2003-2007

Puestas de ópera y teatro en Oberhausen, Berlín, Bielefeld, Düsseldorf, Bonn, Darmstadt, París, San Sebastián.

2005

Se le diagnostica cáncer. Comienzan las internaciones hospitalarias, las operaciones, los tratamientos de quimioterapia y radioterapia.

2008

Rodaje de *Noche de perros* en Portugal. Más internaciones hospitalarias.

Es galardonado con el León de Oro del Festival de Venecia.

2009

Puestas de ópera y teatro en Leipzig y Berlín.

Internaciones hospitalarias.

Exposición *Autrefois et Toujours*, fotografías de Werner Schroeter en Múnich y Berlín.

19 de febrero: Teddy Award del Festival de Berlín.

24 de marzo: exposición en el Schwules Museum Berlin, *Maria, Magdalena und all die andern*. Un homenaje a Schroeter por sus 65 años. Schroeter pudo ver la exposición pero no pudo participar de la inauguración.

2010

Muere el 12 de abril en una clínica de Kassel.

El 2 de diciembre se inaugura una retrospectiva en el Centre Georges Pompidou, en París. Simultáneamente el Goethe-Institut de París exhibe una muestra de trabajos de Alberte Barsacq. La galería Vu in Paris muestra parte de la exposición *Autrefois et Toujours*.

Agradecimientos

Este libro, como toda autobiografía, se basa en primer lugar en los recuerdos plásticos de Werner Schroeter, sus ganas de narrar y su interés por pasar revista a su vida. Sin embargo, la enorme confianza que él depositó en mí tiene un papel central también. Póstumamente, le agradezco por el espíritu abierto con el que aceptó mi papel de oyente, observadora, investigadora y coautora. El libro es producto de una situación existencial en que la colaboración fue más allá del marco profesional y se transformó en una serie de intensos encuentros personales. Eso también se lo agradezco. Desde el comienzo, y especialmente en la difícil fase posterior a la muerte de Werner Schroeter, Franziska Günther, mi editora, acompañó el proyecto con gran entrega. Vaya mi agradecimiento cordial hacia ella.

Dado que Werner Schroeter no pudo supervisar los trabajos de finalización del libro, las referencias, documentos y materiales proporcionados por muchos compañeros suyos, así como por las instituciones que se ocu-

pan del cuidado y reconstrucción de su obra, fueron de incalculable valor. Debo agradecer especialmente a Monika Keppler, que apoyó este proyecto con palabras y actos. El libro le debe no solo una gran cantidad de materiales provenientes del ámbito privado, sino también el amplio apéndice en el que se documenta detalladamente, y por primera vez, la biografía y los trabajos teatrales y cinematográficos de Werner Schroeter según datos existentes hasta la fecha.

Un agradecimiento especial a las siguientes personas e instituciones: Digne Meller Marcovicz, por las fotos de su gran archivo y por su juicio insobornable; Elfi Mikesch, por las imágenes y los sabios consejos, Frieder Schlaich y el personal de la Filmgalerie 451, por la información sobre *Noche de perros*; Gerrit Thies y Wolfgang Theis, por las imágenes y la ayuda en el trabajo en el archivo de la Cinemateca alemana de Berlín; Stefan Drössler del Museo de Cine de Múnich, por los materiales sobre los trabajos cinematográficos iniciales; Peter Berling, Thomas Mauch y Juliane Lorenz, por los consejos, los recuerdos y las películas; Christoph Holch y Anne Even, por la información, los materiales y las películas relacionadas con la historia televisiva de Werner Schroeter; Roswitha Hecke, Susa Katz, Ulrike Stiefelmayer, Monika Treut, Josef Schnelle, Wilhelm Roth, Wolfgang Storch y el Cine Arsenal de Berlín (Instituto de Artes Cinematográficas y de Medios), por el material y las indicaciones; Katrin Seybold y Wolfram Schütte

por sus opiniones; así como Gina Berg, por sus recuerdos familiares. Vaya mi agradecimiento también para Elfriede Jelinek e Isabelle Huppert por sus colaboraciones, y para Ingrid Caven por la idea del título.

Gracias a Christian Schiessler por el apoyo durante el trabajo en el registro civil. Y no olvido a Matthias Braun, a quien agradezco por su cariño y su paciencia.

Claudia Lenssen

tiempo



Preservar y compartir. Bienes comunes y movimientos sociales, Raúl Zibechi y Michael Hardt

El preceptor. Un caso de educación criminal en Alemania, Michael Hagner

Renunciar al bien común. Extractivismo y (pos) desarrollo en América Latina, Gabriela Massuh (compiladora)

Los límites del capitalismo. Acumulación, crecimiento y huella ecológica, Elmar Alvater



Se terminó de imprimir en el mes de julio de 2013
en Altuna Impresores S.R.L., Doblas 1968,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

El gran marginal del nuevo cine alemán
cuenta su vida con el mismo desparpajo
con el que la vivió.

"Un dios jamás se aburre porque también su ocio es una forma de creación. Ese fue Werner: un dios creador a la manera originaria, sin vacilaciones, sin titubeos" (Elfriede Jelinek). Schroeter fue mucho más que uno de los cineastas más renovadores de su tiempo. Fue un niño terrible que, a contrapelo de lo establecido, supo crear su propia norma artística y llevarla hasta el final. Su obra es como fue su vida: llena de arte y de pasiones confesas.

Narrada por su propia voz, en esta biografía desfilan sus amigos y sus amores: Rosa von Praunheim, Isabelle Huppert, Maria Callas, R.W. Fassbinder, Wim Wenders, Peter Zadek, Michel Foucault, Bulle Ogier, Ingrid Caven y muchos más.

La obra de **Werner Schroeter** (1945-2010) abarca más de treinta films entre documentales y ficción; además de ochenta puestas de teatro y de ópera en las más importantes salas de Europa. Su autobiografía no solo da cuenta de una particularísima visión del arte y la estética, sino que también revela el espíritu de toda una época de rupturas en la que no había diferencia entre la vida y el arte. Esta autobiografía fue escrita con Claudia Lenssen.



tiempo

www.mardulceeditora.com.ar



MARDULCE