

HANEKE POR HANEKE

ENTREVISTAS CON
MICHEL CIEUTAT
Y PHILIPPE ROUYER



Michel Cieutat
Haneke por Haneke

«Bookwire»

Cieutat M.

Haneke por Haneke / M. Cieutat — «Bookwire»,

Un libro fundamental para conocer la vida y obra de Michael Haneke. Una recopilación de entrevistas que se adentran en la vida de uno de los directores más relevantes de nuestro tiempo.
Michael Haneke (Munich, 1942), autor de películas como La cinta blanca o Caché, no es un cineasta habitual. Y este libro tampoco lo es. Fruto de más de cincuenta horas de entrevistas desarrolladas a lo largo de varios años entre París y Viena, cada capítulo, acompañado de fotos inéditas, permite al director de Funny Games o Amor, desarrollar sus teorías sobre el séptimo arte y su visión del mundo.
El retrato más completo de uno de los cineastas contemporáneos de mayor relevancia, que se descubre como un hombre riguroso y repleto de sentido del humor.
Un libro fundamental para los amantes del cine.

© Cieutat M.

© Bookwire

Содержание

PRÓLOGO	8
INTRODUCCIÓN	9
1	12
2	26
3	33
4	47
Конец ознакомительного фрагмента.	61

HANEKE POR HANEKE

ENTREVISTAS CON
MICHEL CIEUTAT
Y PHILIPPE ROUYER





Edita: Gonita Filmacción S.L.

Haneke per Haneke @ Éditions Stock, 2012

Fotografía de cubierta: © Peter Rigaud c/o Shotview Syndication

Traducción: Mathilde Grange

Diseño y maquetación: mgrafico.com

Producción del ePub: booqlab

ISBN 978-84-949927-8-0

© 2018, Gonita Filmaccion S.L.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

A la memoria de Jean-Marie Boehm Michel Cieutat

A mi hijo Melvil Philippe Rouyer



Philippe Rouyer, Michel Cieutat y Michael Haneke.

PRÓLOGO A LA NUEVA EDICIÓN

Cinco años después de la publicación de la presente obra hemos vuelto a encontrarnos con Michael Haneke, siempre con las mismas ganas, primero en París y luego en Viena. De acuerdo con Manuel Carcassone, que ha ocupado el puesto del lamentado Jean-Marc Roberts en la editorial Stock, nos pareció que había llegado el momento de seguir con nuestras conversaciones para publicar una versión actualizada.

Desde el año 2012, Michael Haneke ha puesto en escena otra ópera de Mozart, *Così fan tutte*, que tuvimos ocasión de aplaudir en el Teatro de la Monnaie de Bruselas en junio de 2013. Y durante dos años intentó, sin éxito, sacar adelante la película *Flash-Mob*, antes de renunciar y dedicarse a *Happy End*, presentada en la Sección Oficial del Festival de Cannes en mayo de 2017.

Decir que con esta película Michael Haneke volvió a dividir a La Croisette no es hablar por hablar. Después de los triunfos internacionales de *La cinta blanca* y *Amor*, algunos no entendieron que el realizador quisiera regresar a una vena que ha explorado desde un principio, concretamente la fragmentación del relato mediante una forma coral. Es posible que muchos se sorprendieran al descubrir que los múltiples personajes pertenecían todos a una sola familia, pero aquí reside la fuerza y originalidad de la película. Asimismo, el hecho de que la historia transcurra en Calais dio alas a la imaginación de la prensa cuando se anunció durante la preproducción, pero decepcionó a aquellos que esperaban ver una película en torno a la inmigración. Ahora bien, ¿cómo podía Haneke abandonar sus costumbres y describir un entorno que no conocía de primera mano? ¿Cómo podía, a estas alturas, hacer una película tesis? Hay inmigrantes en la película, desde luego. Pero en la pantalla ocupan el mismo lugar que los personajes de la película les asignan en su vida, la periferia. Son una especie de evidencia que rehúsan ver, cegados por sus problemitas y sus sufrimientos.

Happy End no tiene nada que ver con dar una lección de moral. Es una constatación lúcida, aunque nunca desesperada, del malestar de la clase burguesa en nuestras sociedades occidentales. “Estamos tristes, solos y solitarios”, dice el cineasta. A pesar de vivir bajo un mismo techo y de los vínculos de sangre que unen a los personajes, no hay comunicación, les cuesta compartir los sentimientos. Hacia el final de la película hay una secuencia extraordinaria entre Jean-Louis Trintignant y su nieta, con la que intenta establecer una relación privilegiada. Pero antes de este momento excepcional, nos encontramos con todas las pistas que nos ofrece una puesta en escena sutil y atenta, que teje ecos entre cada fragmento de la trama dejando al público la puerta abierta para que saque sus conclusiones. Al igual que todas las anteriores películas de Haneke, *Happy End* no señala la más mínima respuesta a las numerosas preguntas que el espectador se planteará.

El realizador tampoco dio respuestas en la larga entrevista que nos concedió en febrero y junio de 2017 para escribir estos nuevos capítulos. Fiel a sus principios y a nuestras conversaciones anteriores, Michael Haneke se niega a reducir en palabras lo que expresa a través de las imágenes y los sonidos que plasma en la pantalla. A cambio, nos invitó con gran generosidad a entrar en las bambalinas de su creación. Desde la génesis de la puesta en escena de *Così fan tutte* hasta algunos secretos de fabricación de *Happy End*, nos ayuda a entender cómo evoluciona su arte. Nos atreveríamos a añadir que hacia una especie de madurez. Pero este libro no está para demostrarlo. El espectador debe forjarse su propia opinión, aunque esperamos que estos nuevos capítulos le faciliten abarcar mejor la obra compleja, en ocasiones molesta, pero siempre estimulante de uno de los más grandes cineastas de nuestra época.

Michel Cieutat y Philippe Rouyer.

Junio, 2017.

INTRODUCCIÓN

Once largometrajes con intérpretes conocidos en todo el mundo como Juliette Binoche, Isabelle Huppert, Daniel Auteuil, Jean-Louis Trintignant, Ulrich Mühe o Naomi Watts. Una multitud de premios y galardones internacionales, entre los que destacan dos Palmas de Oro concedidas en Cannes, la primera en 2009 por *La cinta blanca* y la segunda en 2012 por *Amor*. Sin embargo, este libro es el primero traducido al español dedicado a la obra del cineasta austríaco Michael Haneke.

El cine de Haneke es demasiado radical para que haya unanimidad de criterio. Por eso mismo, su rechazo del énfasis y su gusto por lo abrupto nos sedujeron desde que vimos su primer largometraje, *El séptimo continente*, descubierto en Cannes en 1989. Para contar un viaje inexorable de una familia cualquiera hasta la autodestrucción, Haneke se limitó a filmar tres días a un año de distancia. Esta decisión le permitiría establecer los cimientos de su cine: la imposibilidad de los personajes de expresar sus sentimientos; la insistencia en objetos cotidianos; la fascinación por las imágenes fijas o animadas; el valor de la elipsis y del fuera de campo, y la inusual atención que presta a la banda sonora. Todo lo anterior son rasgos que no tienden a proscribir la emoción, sino a desviarla y contenerla de una forma elegante.

El deseo de alcanzar la verdad de los seres y de las situaciones mediante el artificio que supone la recreación de imágenes y de sonidos es el núcleo del cine de Haneke. El cineasta lo siente desde la escritura del guion, que redacta siempre solo, con la idea de inventar en cada ocasión la forma que dará cuerpo a la historia. *El vídeo de Benny*, su segundo largometraje, rodado en 1992, enmarca su reflexión en torno a la representación de la violencia, mientras que *71 fragmentos de una cronología del azar*, de 1994, disgrega la reproducción de la realidad para recalcar sus múltiples facetas. Es posible pasar revista a toda su filmografía, desde *Código desconocido* (2000), que enlaza destinos para marcar los límites de una fraternidad utópica, a *Caché (Escondido)*, (2005), que se reviste de los oropeles del thriller para mostrar un sentimiento de culpabilidad del que nadie puede escapar. Incluso cuando decide rehacer una película suya, Haneke inventa una forma inédita. *Funny Games USA*, (2008) sigue siendo el único ejemplo en el cine de un remake que realmente retoma el original *Funny Games*, (1997) plano a plano, con otros actores, pero con ejes y movimientos de cámara idénticos al original.

La singular forma que tiene Haneke de fundir sus propias obsesiones en universos tan etiquetados como los del cine policíaco, las películas corales, incluso de la tragedia, tiende a que su estilo sea reconocible de inmediato. La misma mirada planea sobre el pueblecito alemán de *La cinta blanca*, la Viena contemporánea de *La pianista* o los Estados Unidos imaginados de *Funny Games USA*, la mirada del artista inquieto que ve en el arte la única manera de aceptar la realidad.

La consideración fantasmagórica de su origen austríaco, al que se añade una media verdad sobre su vocación frustrada de pastor, su reputación de déspota en los platós y la aparente austeridad de su silueta han bastado para que el cineasta fuera caricaturizado como sermoneador. Sin embargo, en su juventud, Haneke se interesó más por la filosofía que por la religión, empujado por el ingenuo deseo de encontrar respuestas a sus preguntas existenciales, antes de entender que la literatura, el teatro y el cine le permitirían realizar una búsqueda más conveniente. Hasta *Amor*, su penúltima película, que plantea un comportamiento imposible ante el sufrimiento del ser amado, el cine de Haneke explora y rasca donde la vida duele, desestabiliza al espectador y le invita a cuestionar sus certezas.

Ahora bien, es necesario saber descifrar unas películas que captan los matices y las ambigüedades de la realidad. Ni los padres de Benny, que encubren el asesinato cometido por su hijo, ni el presentador de televisión de *Caché (Escondido)*, incapaz de sobrellevar un pasado vergonzoso, son unos cabrones. Sus actos revelan simplemente su pánico, en ocasiones su cobardía, pero la puesta en escena jamás les juzga ni muestra qué actitud hubieran debido adoptar. No cuesta mucho pensar que, en la misma situación que los protagonistas, no nos habríamos comportado mejor... Este

enfrentamiento con películas espejo no es relajante ni tranquilizador. Las películas de Haneke nunca nos permiten imaginar que todo acabará bien. Reiteran que nada se arreglará nunca para ayudarnos a aprender a vivir con esa idea. Cada uno es libre de escoger las redondeces del universo de Disney, que pesan bien poco ante las realidades de este mundo, tal como sugieren las máscaras del ratón Mickey barridas por las pulsiones mortíferas de Don Juan en la puesta en escena de Mozart realizada en París por Haneke en 2006.

Las máscaras de Mickey que llevaba el personal de limpieza que desea montar una fiesta en su lugar de trabajo (concretamente una de las torres de la Defensa) reflejan el humor particular de Haneke. Un humor muy negro que reencontramos en todas sus películas y que hace hincapié en la distancia que separará siempre la realidad de su representación. Pensamos, claro está, en los chistes ruines de los dos jóvenes asesinos de *Funny Games*. ¿Una provocación gratuita? En absoluto, sus bromas interpelan directamente al espectador y aumentan el horror de las situaciones, creando un desfase insostenible. Haneke pidió a los actores que encarnaban a las víctimas que su interpretación fuera trágica, y a los asesinos, que fuera cómica.

Se esconden toques de humor en las peleas entre madre e hija y en los delirios sadomasoquistas de *La pianista*, como ocurre en algunos vuelcos de *La cinta blanca*. Los telefilms de Haneke ya cultivaban esta paradoja e introducían toques de humor en medio del drama.

Los diez primeros telefilms de Haneke, inéditos en DVD (excepto *El castillo*) por razones de derechos, son poco conocidos del público español. Rodados en su mayoría antes de su debut en el cine, se hacen imprescindibles para la comprensión de su obra. Desde *Und was kommt danach...*, su primer intento en 1974, donde intenta alejarse de sus orígenes teatrales, pasando por *Lemminge*, un ambicioso fresco en dos partes que fue su primer guion original en 1979, hasta *El castillo*, adaptado de la novela de Kafka en 1996, que fue su último trabajo para televisión y la primera oportunidad de dirigir a la pareja de actores formada por Ulrich Mühe y Susanne Lothar, todos representan mucho más que simples borradores para futuras obras maestras. Y aunque la mitad de sus telefilms sean adaptaciones literarias cuya primera vocación es homenajear los textos originales, en todos experimenta con la dramaturgia. Desde sus comienzos, Haneke ha considerado cualquier nuevo proyecto como un desafío. Nos ha parecido obvio integrar sus telefilms en este libro. Para plasmar el gesto del artista, no debíamos dejar nada de lado: los años de formación, el nacimiento de su pasión por la música, la experiencia radiofónica, los años de teatro, los inicios en televisión y la plenitud de su arte en el cine, sin olvidar un escaqueo por la ópera.

Habíamos hablado con Michael Haneke en varias ocasiones para realizar entrevistas destinadas a la revista *Positif*. La idea de dedicarle un libro que recogiera una serie de entrevistas nació a raíz de un encuentro particularmente estimulante con motivo del estreno de *La cinta blanca*. Sus palabras siempre son precisas y apasionantes, y Haneke forma parte de esos realizadores cuyas películas se parecen a su forma de hablar. Apoyados por nuestro editor Jean-Marc Roberts, que nos dio libertad total con la condición de que volveríamos a empezar desde cero, sin utilizar las entrevistas que ya habían sido publicadas, grabamos unas cincuenta horas de charlas escalonadas en casi dos años entre París y Viena. Trabajamos por bloques de varios días en sesiones de cuatro a cinco horas seguidas, sin pausas, por la tarde. Solíamos cenar juntos en un buen restaurante, casi siempre con Susie, la esposa del cineasta, que también es su primera lectora y espectadora, su figurante fetiche y una gran ayuda en la disposición de los decorados. Michael Haneke mostró una disponibilidad excepcional para la buena consecución del proyecto y aceptó hablarnos en francés. Asimismo, se empeñó en releer cada una de las páginas, corrigiendo y cambiando el texto sin nunca censurarlo, para que sus palabras fueran aún más precisas. Incluso más que las entrevistas en sí, esta minuciosa relectura nos ofreció una ilustración exacta de Haneke trabajando: pudimos ver su energía, su impaciencia y su determinación al servicio de un perfeccionismo sin fisuras. Haneke no mitigó la convivencia de nuestros intercambios, tampoco la vitalidad de su pensamiento ni su sentido del humor. Esperamos que el resultado ofrezca el retrato más fidedigno posible del hombre y del creador.

Siguiendo el modelo histórico del famoso documental *Hitchcock/Truffaut*, hemos sido fieles a la cronología de la obra durante nuestras conversaciones y en la transcripción, exceptuando las últimas películas para televisión, que reagrupamos en un solo capítulo por comodidad, así como las dos *Funny Games*. Haneke no eludió ninguna de nuestras preguntas; únicamente rehusó, con feroz determinación, dar una interpretación de sus películas. No será aquí donde descubriremos quién es el autor de las fechorías de *La cinta blanca* ni lo que dicen los dos niños en el último plano de *Caché (Escondido)*. Pero importa poco porque lo esencial no está ahí, sino en el cuidado puesto en la composición de las intrigas, en la precisión de la dirección de actores o en la elaboración de una puesta en escena que muestra la mirada del autor al mundo. Si la lectura de estas páginas contribuye a que se entienda mejor y se ame más el cine de Haneke, habremos cumplido con nuestro objetivo.

Michel Cieutat y Philippe Rouyer.

Mayo, 2012.

1

Crecí en el campo – Cómo descubrí la música – Primeros recuerdos del cine – Hacerse pastor – Airado contra todo – Estudiante de filosofía – Comienzos en la radio y en la prensa – El más joven Dramaturg de Alemania – 1968 y el terrorismo – Bergman, Bresson y el cine de autor – Mis películas favoritas.

A menudo ha dicho que una biografía no aclara una obra...

Así es, porque se limita el alcance de las preguntas que plantea una película al indicar que están ligadas a la biografía del realizador. Ocurre lo mismo con los libros. Siempre quiero enfrentarme directamente a la obra, sin buscar explicaciones en otra parte. Por eso me niego a responder preguntas de tipo biográfico. No hay cosa que me saque más de quicio que escuchar: “¿Qué clase de persona es ese Haneke para hacer películas tan sombrías?” Me parece tonto y no quiero entrar en ese falso debate.

Aun así, vamos a hacerle preguntas referentes a su juventud.

Será una decepción para todos, porque no tuve una infancia triste. Soy una persona muy normal. Quizá cueste creerlo, pero es verdad.

Su padre era actor y director, su madre, actriz. Creció en un medio artístico que debió influirle...

En absoluto porque no me criaron mis padres. Crecí en casa de la hermana de mi madre, en el campo, en una finca muy grande. Estaba en Wiener Neustadt, una pequeña ciudad a cincuenta kilómetros al sur de Viena, donde situé la acción de la película *Lemminge*.

Pero a su tía le interesaba la música, ¿no le marcó el ambiente musical en sus primeros años?

No mucho. Aunque hubiera podido marcarme, ya que había un músico en la familia. Al acabar la guerra, mi padre, que era alemán, regresó directamente a su país y no volvió a Austria. Mi madre se casó de nuevo con un compositor judío, Alexander Steinbrecher, que se fue a Inglaterra huyendo del nazismo y se convirtió en *Kapellmeister*, o sea director musical, del Burgtheater.

Es muy melómano...

Pero no por mi familia. Me entusiasmó el encuentro con la música misma. Cuando era niño, mi tía quiso, de acuerdo con lo que mandaba la tradición para el hijo de una familia burguesa, que aprendiera a tocar el piano. Al principio, lo aborrecí. Incluso quise dejarlo. Debo añadir que, mientras tocaba, mi tía siempre estaba a mi lado, repitiendo: “¡Desafinas, desafinas, desafinas!” Pero un día, lo recuerdo perfectamente, tendría unos diez años, en Todos los Santos la familia entera había ido al cementerio y yo no había querido acompañarles. Por la radio oí una música que me pareció extraordinaria. Al final de la pieza dijeron que era *El Mesías*, de Haendel. Para mí fue una revelación. Hasta entonces solo me había interesado por los *Schlager*, las canciones de éxito. A partir de ese momento empecé a escuchar música clásica y unos pocos años después –debía tener trece años– se estrenó *Mozart*, una película muy kitsch¹, con Oskar Werner, que estaba absolutamente genial en el papel protagonista. Cuando regresé a casa, reuní mis ahorros y fui a comprarme las partituras de todas las sonatas de Mozart. Empecé a trabajar como un loco, sin parar. Mi pasión por la música me viene de esa época. Soñé con ser pianista, claro. Por suerte, mi padrastro me escuchó mucho. Él componía *Singspiele*, unas obras cercanas a la ópera cómica, y también *lieder*. Varias piezas suyas que casi han caído en el olvido hoy en día tuvieron mucho éxito en Austria. Era un hombre muy culto, que había sido una especie de niño prodigio con el piano. Cuando empecé a componer pequeñas piezas ingenuas –me había lanzado a escribir una misa, nada menos–, me dijo que estaba muy bien, pero que quizá sería mejor dejar de pensar en ser compositor.

¿Su primer impulso creativo tuvo que ver con la música?

Sí. Luego, con la pubertad me volqué en la poesía, como muchos adolescentes en aquella época.



Beatrix von Degenschild y su hijo Michael.



Fritz Haneke,
el padre de Michael.

¿Recuerda qué fuentes le inspiraban? ¿Leía mucho?

Siempre he leído mucho. En esa época no había televisión.

¿Qué clase de adolescente era? ¿Le gustaba vivir en la naturaleza?

La finca familiar estaba en medio del campo, pero también teníamos una casa en la ciudad vecina, Wiener Neustadt, donde crecí y fui al colegio. De adolescente, me sentía frustrado viviendo en el campo porque no había nada que hacer. Sin embargo, nunca me aburrí. Siempre leía, escuchaba música. Como cualquiera de mi generación, no tenía ordenador ni televisión. Pero hacíamos muchas cosas en grupo, como jugar al pimpón y al ajedrez.

¿Hacía mucho deporte?

Sí. Estaba algo delgado, y mis padres le preguntaron al médico qué era lo mejor para incrementar mi desarrollo. Recomendó la esgrima, un deporte que me gustó mucho. La practiqué hasta los dieciséis, diecisiete años; no se me daba mal.

¿Competió alguna vez?

Sí, y me gustó. Luego ya no tuve tiempo. Otro deporte que practiqué desde muy joven fue el esquí cada invierno, en Bad Gastein. Incluso diré que era una norma para la burguesía austríaca, se me daba bien. Incluso gané una competición municipal una vez. Hoy todavía me encanta esquiar. Mi mujer y yo vamos regularmente a practicarlo a Zürs, en la sierra Arlberg.

¿Tenía muchos amigos en Wiener Neustadt, salía mucho?

No tengo recuerdos de cuando era pequeño. Pero en cuanto entré en el instituto, hacia los diez u once años, formé parte de un grupo de chicos. En esa época, las escuelas no eran mixtas. Tan solo en las clases de baile, cuando teníamos unos diecisiete años, los chicos entraban en contacto con las chicas. Dicho eso, mi familia poseía una finca a unos kilómetros de Wiener Neustadt que daba directamente al lago y donde pasaba todos los veranos. Allí, con los hijos de los vecinos, todos de la burguesía local, formábamos un buen equipo de chicos y chicas.

De niño también estuvo en Dinamarca, ¿por qué?

Para mí fue un episodio muy triste que evoqué en mi ensayo acerca de *Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson². Ocurrió inmediatamente después de la guerra. Mi madre y mi tía pensaban que por mi delgadez me sentaría bien participar en un programa que los países vencedores organizaban para ayudar a los niños de los países vencidos. Creían que Dinamarca, con su gran producción de mantequilla, ayudaría a su niño enclenque. Pero no imaginaron lo que representaría para un niño de cinco años, que nunca se había alejado de su hogar, encontrarse en el seno de una familia extranjera de la que no sabía nada. Fue una auténtica conmoción para mí. Hasta el punto de que, cuando regresé al cabo de tres meses, no hablé con nadie durante varias semanas.

¿Qué hacía allí?

¡Nada! Intentaron hablarme un poco en alemán, explicarme cosas, pero me sentía totalmente perdido. Recuerdo que había un columpio con una barra metálica delante para sujetarse y que me rompí un diente al darme con ella. Lo único que se me quedó grabado de mi estancia fue el recuerdo de un cine muy largo cuya sala daba directamente a la calle y donde vi una película sobre África. Después de la proyección, me encontré de golpe en la calle, llovía, y no acababa de entender cómo podía haber regresado tan deprisa de África a Dinamarca.

¿Cuál fue su relación con el cine en su juventud?

La primera vez fue aterradora. Mi abuela y yo fuimos a ver *Hamlet*, de y con Laurence Olivier, pero pasé tanto miedo que me puse a llorar ruidosamente. Tuvimos que irnos para no molestar a los otros espectadores. Pero, claro, no sé si de verdad recuerdo el episodio o si mi abuela me lo contó más tarde. Luego vi muchas películas, pero no de autor, no había salas de arte y ensayo en la ciudad. Veía películas alemanas de éxito.

¿Krimis, cine policíaco?

Más bien los *Schlagerfilme*, un género de comedia musical alemana, también melodramas. Y cuando ponían una película para niños, mejor aún. Más tarde, para la primera película en Cinemascope, *La túnica sagrada*, se abrió un nuevo cine en Wiener Neustadt, y recuerdo la sensación que me invadió delante de esa gran pantalla. Todo el mundo quería conseguir entradas. Entonces teníamos verdaderas ganas de ver cine. Durante toda mi juventud, en cuanto tenía un poco de dinero, iba al cine. Pero no era el único, todos mis amigos hacían lo mismo.

Verían muchas películas americanas...

Cuando llegaron las películas con James Dean fue como una especie de culto, lo mismo que *Semilla de maldad*, con Glenn Ford, que nos permitió oír rock por primera vez, concretamente la canción "Rock Around the Clock". Recuerdo que aún no era lo bastante mayor para verla cuando se estrenó. Había policías de civil en la entrada que comprobaban la documentación de los que no parecían tener la edad requerida. Intentábamos colarnos, esperábamos los momentos en que no estaban. Pero no conseguí entrar para ver esa película. Solo la vi mucho más tarde. De hecho, no había tantas películas americanas, sobre todo pasaban cine alemán.

No descubrí el cine de autor hasta la universidad. Excepto las películas de Ingmar Bergman, que eran muy conocidas y pude apreciar desde mis años en el instituto. Entonces aún no se consideraba a Bergman como un cineasta elitista. La película *El silencio* provocó un escándalo y todo el mundo quería verla. No he vuelto a encontrarme con una cola tan larga delante de un cine en Viena. Ese éxito hizo que pudiera ver todas las películas siguientes de Bergman y otras como *El manantial de la doncella*, que fueron ampliamente distribuidas en Austria.

¿Iba a ver esas películas porque se hablaba de ellas o porque había leído críticas que las analizaba?

Al principio porque se hablaba de ellas, desde luego. Oíamos decir que era interesante e íbamos a verla. Pero no por razones cinematográficas. Íbamos por el contenido, los problemas que tenían que ver con la religión. El enfoque estético llegó después, cuando era universitario, gracias a las clases en las que me inicié.

Hace poco ha dicho que leía mucho de joven, ¿recuerda algunos títulos?

No recuerdo lo que leí de niño. Pero sí sé que al llegar a la pubertad, leí mucho. Sobre todo historias de amor. Me impresionó *La dama de las camelias*. En el instituto estudiamos a algunos escritores franceses, como Francis Jammes, pero mi libro favorito era *El gran Meaulnes*, de Alain Fournier. Durante mucho tiempo fue mi libro de cabecera. También leí, claro está, a Heinrich Heine, así como a todos los clásicos que debíamos estudiar y que me gustaban. Luego seguí con Eichendorff y otros románticos. Son lecturas que corresponden a la sensibilidad de una edad y que, por desgracia, no vuelven a leerse después, a pesar de ser muy buenos libros. A los quince años, naturalmente, adoraba a Dostoievski. ¡Por fin me entendía alguien!

¿Recuerda cuál fue la primera novela de Dostoievski que leyó?

La que creo que es la mejor, *Los endemoniados*. Es un libro increíble. Pero ningún libro de Dostoievski es malo.

¿Debía ser el más culto, incluso el intelectual, de la pandilla?

Todos éramos burgueses, teníamos el mismo nivel cultural. Pero es cierto que en la pandilla siempre fui el “artista”. Quería montar una compañía de teatro. Algo que nunca conseguí.



La madre de Michael. Actriz.



La tía de Michael.

Y los pequeños poemas que escribía, ¿se los enseñaba a los amigos?

A los amigos no, ¡a las amigas!

¿Y les gustaban?

Se sentían muy complacidas. También escribí una pequeña colección de poemas para mi madre, y un amigo que tenía muy buena letra los caligrafió. Un poema por página, como regalo para el Día de la Madre.

A pesar de tener una vida muy ocupada como actriz, ¿pudo vivir con su madre?

No, pero iba a verla muy a menudo a Viena.

¿La vio en los escenarios entonces?

Pocas veces. La primera vez era muy pequeño. Fui a verla con mi abuela en una obra de Ferdinand Raimund, *Der Verschwendter*, un clásico austríaco donde interpretaba a la reina de las hadas. Cuando apareció a bordo de una canasta suspendida en el aire, grité: “¡Miren, es mi mamá!” Toda la sala se rió. Volví a verla varias veces en los escenarios, pero no muy a menudo.

Hace un momento ha mencionado el proyecto de formar una compañía con sus amigos...

Sobre todo era para hacerme el interesante.

¿Hacerse el interesante como actor, como director?

¡Como todo! Protagonista, director de la compañía, director teatral e incluso autor de la obra. Había unas ruinas a unos cinco kilómetros de Wiener Neustadt, un lugar muy bello al que íbamos a menudo en bicicleta y donde escribí una nueva versión de *Electra* para una joven a la que conocía. Ella debía aprenderse el texto. Fue un desastre, pero en la época estaba muy orgulloso.

¿Ha conservado algún poema de entonces, o esa obra?

No. Aún debo tener alguno de los ensayos que redacté de joven, pero dejamos muchas cosas atrás en nuestras mudanzas.

¿Fue a clases de Teatro?

No, aborrecía cualquier tipo de escuela a partir de la pubertad. Me rebelé.

¿Se rebeló contra qué?

Contra todo. Lo aborrecía todo. Me parecía que se ejercía una presión insoportable sobre mí. Había decidido dejar Wiener Neustadt y ser actor. Mis padres lo eran, yo también podía serlo porque, además, estaba convencido de tener talento. Una mañana salí del instituto e hice autoestop hasta Viena para presentarme a las pruebas del Reinhardt Seminar, una escuela de arte dramático de la que había oído hablar. Sin decirle nada de esta escuela, ya había hecho una prueba delante de mi madre para que me dijera si tenía o no tenía talento. Naturalmente, le había parecido fantástico, por lo que estaba seguro de que lo conseguiría. Había escrito a la escuela para apuntarme. Debía preparar tres textos y escogí un monólogo de *Hamlet*, un extracto de una charla bastante cómica con el diablo de *Jedermann*, de Hugo von Hofmannsthal, y el *Heiligenstädter Testament*, de Beethoven, un testamento del compositor con cuya lectura había impresionado a mi madre. Pensé iniciar la prueba con el diablo, pues era lo que peor se me daba. Solo empezar, supe que estaba execrable. Pensé que con *Hamlet* todo iría mejor. No me dieron la oportunidad de seguir interpretando. Nada más acabar la primera prueba, dijeron: “¡Sí, gracias!”, lo que reforzó mi idea de que no lo había hecho bien. Esperé todo el día para tener los resultados, pero cuando colgaron la hoja en la que no aparecía mi nombre, ¡no podía creerlo! Volví a casa y no dije nada a nadie, excepto a mi madre, a la que pregunté por qué no me habían seleccionado. Indagó entre sus compañeros de profesión y le dijeron que tenía la voz mal impostada. Más bien creo que estuve pésimo. De todas formas, fue el final de mi carrera de actor. Luego, como no soportaba el instituto, decidí dejarlo. Ya me habían hecho repetir una asignatura porque había rehusado llevar cuadernos.

¿Qué es lo que no aceptaba, la autoridad o las materias que enseñaban?

¡Todo! Estaba en contra de todo.

¿Incluso de la enseñanza literaria?

No, en eso era una estrella. Al igual que en música. A estas dos clases siempre llevaba los cuadernos y sacaba las mejores notas. Pero en todo el resto suspendía.

¿Cuánto tiempo duró este comportamiento?

Bastante tiempo. Incluso se acentuó durante la pubertad. A los dieciocho años obtuve el permiso de conducir para motos porque me había comprado una motocicleta vieja por poco dinero. Era el mes de marzo y decidí irme a Francia. Me marché bajo la nieve. Tardé una semana en llegar a París. Una vez allí, me quedé tres meses en casa de unas personas muy simpáticas: el padre había sido prisionero de guerra en Austria y había trabajado en la finca de mi tío, que le trató bien. Vino de vez en cuando con su familia para darle las gracias y le había ofrecido cobijarme en París cuando quisiera. Y eso hizo, a pesar de vivir muy modestamente: tenía siete u ocho hijos en una casa pequeña. Cuando llegué, me dejaron una habitación para mí solo, sus hijos se amontonaron en otra, en agradecimiento a cómo le había tratado mi tío. Me quedé sin dinero al cabo de tres meses y regresé a casa.

¿Qué hizo durante este tiempo en París?

No mucho. Me alojaba a las afueras e iba a recorrer París en moto. Cuando por fin volví para reemprender mis estudios, no fui recibido con mucho entusiasmo en el instituto, pero mi tía era muy diplomática. Habló con los profesores, les explicó que debían entender a un chico tan sensible como

yo... Entonces comprendí que debía hacer un esfuerzo y estudiar para acabar el bachillerato. Y eso hice.

¿Decidió ponerse a trabajar durante su viaje a París?

Sí, más o menos. Pensé que había ido muy lejos, pero al fin y al cabo no había cambiado nada. Así me di cuenta de que todo dependía de mí.

Su familia, su tía, su madre eran bastante indulgentes con usted para la época, le dejaban descubrir las cosas por sí mismo.

No era fácil para ellas, pero con un chico tan testarudo como yo, ¿qué otra cosa podían hacer? Fueron muy inteligentes reaccionando así.

Cuando aprobó el bachillerato, tuvo que pensar en el futuro, en la universidad...

Sí, y fueron las mejores vacaciones que jamás he vivido. Decidí estudiar Filosofía.

¿Porque se hacía muchas preguntas existenciales?

Hablábamos mucho del existencialismo francés, estaba de moda. Hoy en día, los jóvenes miran hacia Estados Unidos. Para nosotros, el país ideal era Francia. Todos los jóvenes interesados en la cultura se sentían fascinados por Francia, Sartre, Camus, la Nouvelle Vague...

Durante la adolescencia, se sintió muy atraído por la religión...

Fue antes de que la pubertad se hiciera sentir mucho. Durante un tiempo jugué con la idea de convertirme en pastor. No era una vocación seria. Pero sí puedo decir que las preguntas que me planteaba entonces ya eran existencialistas.

Hay una diferencia entre querer ser pastor y ser existencialista.

Nunca fui existencialista, y mi evolución espiritual fue como la de cualquier adolescente. Al principio se busca una respuesta a los miedos, a los deseos. Luego se conoce al otro sexo y todo se canaliza en otra dirección. Primero fue Dios, y luego las chicas. Dicho así puede parecer frívolo, pero todos los jóvenes pasan más o menos por estas etapas.

¿Su familia era muy religiosa?

Para nada. En casa nadie iba a la iglesia, pero tampoco se hablaba mal de la religión. La iglesia no era el centro de nuestros intereses.

¿No le enseñaron a rezar?

Sí, en el colegio. A los protestantes se nos administra la confirmación a los catorce años. Se nos prepara, debemos aprender bastantes cosas, no solo a rezar. Me interesó mucho. Recuerdo que sentí un auténtico temblor interno la primera vez que comulgué en una iglesia donde no había un alfiler. Estaba de rodillas y me recorrían escalofríos por la emoción. Fue extraordinario. Pocas veces se viven momentos tan intensos, pero duró un tiempo y luego se acabó.

¿Su breve vocación de pastor surgió de esa intensa emoción?

No, más bien creo que se trataba de una simple coquetería ligada a la idea de ser el elegido. A esa edad se hacen las cosas en serio, pero de forma bastante simplista.

A pesar de dejar atrás la posibilidad de ser pastor, no abandonó su reflexión existencialista.

Cuando uno empieza a plantearse preguntas existencialistas, no se olvidan de un día para otro. De hecho, no abandoné la idea de convertirme en pastor la tarde que conocí a una chica guapa, todo ocurrió poco a poco.

Con semejantes preocupaciones, debió de ser un buen estudiante de Filosofía.

¡Ni siquiera! Para ser buen estudiante de Filosofía, como de cualquier otra disciplina universitaria, hace falta una memoria prodigiosa. Y no era mi caso. Además, no fui a la universidad para hacerme profesor ni tener una profesión, no me preocupaba el futuro ni cómo me ganaría la vida. Buscaba respuestas a las preguntas existencialistas que me asediaban. Pero la única respuesta que conseguí entonces, ¡es que no hay respuesta! Lo que ya es un paso adelante. Cuando ingresé en la universidad, imaginaba que unas personas muy sabias me explicarían el mundo.



Michael Haneke a los 18 años.

¿Qué filósofos estudió en la universidad?

Debía estudiar a Schopenhauer, Kant y Hegel; este último me causó grandes problemas, porque usa un idioma que apenas puede descifrarse. Pero me gustaron mucho, aunque no estaban incluidos en el programa, Pascal y Montaigne. El pensamiento de Pascal es de una claridad refrescante. A pesar de no ser creyente, siempre es un placer leerle. Contestó mejor a mis preguntas que Hegel, cuyo pensamiento es demasiado abstracto y obliga a trabajar mucho para intentar entender lo que dice. Luego pasé a Wittgenstein... De hecho, ninguno de los filósofos que me interesaban estaba incluido en el programa oficial.

¿Qué le aportó Wittgenstein?

Me hizo entender que no podría ser filósofo. Recuerdo un seminario organizado por un profesor en el que un alumno realizó una exposición para poner en duda matemáticamente las tesis que expone Wittgenstein a partir de fórmulas en su *Tractatus*. El alumno era tan brillante que me dije a mí mismo que jamás alcanzaría su nivel, y eso me deprimió.

El otro filósofo que le gustó en aquella época era Theodor Adorno.

Otro filósofo al que no estudié en la universidad. Empezó a ser muy conocido hacia 1968, pero antes ni se hablaba de él en la Universidad de Viena. Le descubrí cuando mi profesor neohegeliano se centró durante todo un semestre en Nietzsche y en *Doctor Fausto*, de Thomas Mann. Adorno jugó

un papel muy relevante en la escritura del libro y me entraron ganas de leer algunos textos suyos. No todos, pues son muy numerosos. No tardó en convertirse en mi guía intelectual en lo que respecta al arte y a la sociedad. En cuanto a *Doctor Fausto*, incluso hoy en día sigue siendo mi libro preferido.

¿Por qué le marcó tanto?

Porque en este libro, Thomas Mann se interesa por lo que queda de los recursos ofrecidos por la cultura después del horror y la barbarie del fascismo. Adrian Leverkühn, el protagonista, es un gran compositor que llega tan lejos en su arte que lo convierte en la negación de la cultura tradicional, que ha perdido la credibilidad por los acontecimientos a los que estaba ligada. Y así, en su ultimísima creación, la música se reduce a un grito, a un aullido. Una de las claves del libro es el paralelismo que Mann establece entre la descomposición de Alemania y la del protagonista, que por desesperación llega a hacer un pacto con el diablo. A la vez, el destino de Leverkühn remite al de Nietzsche, cuyos escritos, gracias a unos tremendos malentendidos, acabaron por preparar el advenimiento del fascismo. Por lo tanto, puede leerse *Doctor Fausto* como una biografía indirecta de Nietzsche trasladada al mundo musical. Pero el discurso de Thomas Mann es tan complejo, mezcla tantas referencias y conceptos, que es imposible resumirlo en unas pocas frases.

¿Hasta dónde llegó en la universidad?

Hasta cuarto curso, aunque el último año ya había empezado a trabajar. Debía cumplir con mis obligaciones, me había casado y esperábamos un hijo. Empecé como obrero en una fábrica, luego arreglé calefacciones y más tarde fui cajero en Correos. A la vez también trabajaba para la radio y la prensa.

¿Cómo pudo acceder a la radio y a la prensa si carecía de experiencia en ese sector?

Me había puesto en contacto con varios periódicos para ofrecerles algunos relatos que había escrito. En cuanto a la radio, tenía una carta de recomendación de alguien que conocí en Wiener Neustadt y que era profesor en una universidad estadounidense. Mientras estaba en el instituto le enseñé lo que escribía, y me apoyó y alentó. Gracias a él, me puse en contacto con el encargado del servicio cultural de la radio austríaca, que me encargó críticas de libros, y para los domingos, adaptaciones radiofónicas de novelas literarias divididas en capítulos de media hora de duración. Al mismo tiempo, también publicaba críticas cinematográficas en la prensa escrita. Así empecé a ganarme la vida. Eran unos ingresos muy modestos, pero el trabajo me gustaba mucho. Luego, a través de mi padre, que ya no era actor, sino director de casting de los telefilms de la cadena de televisión ZDF, pude hacer unas prácticas de tres meses en la cadena Südwestfunk de Baden-Baden. Fue en 1967 y pasé de un mundo absolutamente apolítico a otro en ebullición. Me interesó mucho descubrir puntos de vista totalmente nuevos. Tuve la suerte de sustituir, durante las prácticas, a alguien que se había jubilado. Era *Dramaturg*, un puesto que no existe en la televisión francesa, me parece. Consiste en leer los guiones que llegan a la cadena, seleccionar los mejores y seguir la producción de estos telefilms hasta su finalización. Hacía un año que buscaban a alguien para reemplazarle, pero ninguna persona de las que se habían presentado valía y se quedaron conmigo. Así fue como me convertí en el *Dramaturg* de televisión más joven de Alemania. A partir de ese momento llevé una vida normal con un verdadero salario y horarios de oficina.

¿Cómo vivió el inquieto periodo de los años 1967-1968?

Como le he dicho antes, en Baden-Baden todo era nuevo para mí. Mucho más tarde me enteré de que también había un movimiento contestatario en algunos círculos de Viena, pero como no me movía en esos ambientes y no se hablaba mucho de sus actividades, desconocía su existencia. En Baden-Baden todos los de mi edad participaban en el debate. El director de programación era un periodista muy famoso, Günter Gaus, que tenía un programa titulado *Zur Person*, al que invitaba a personalidades conocidas. Se portaba como un auténtico juez y hablaba con suma precisión. Los invitados siempre eran personas complejas, como Rudi Dutschke³, que demostró ser brillante. A todo el mundo le encantaba el programa.

¿Se implicó personalmente en los diversos movimientos contestatarios?

No del todo. Estaba de acuerdo con algunas ideas, pero nunca he sido de los que bajan a luchar en la calle. Soy demasiado cobarde. Es más, contaré algo que me pasó mucho más tarde en Francia, en Avignon. Me había separado de mi primera mujer y vivía con una actriz. Nos encontramos en medio de una manifestación de campesinos que tiraban manzanas a la calle cuando, de golpe, aparecieron los antidisturbios con escudos transparentes para cargar contra la gente. Eché a correr a toda velocidad, y al cabo de un momento me pregunté dónde estaba mi chica. Luego ella me puso verde, con razón. Me sentí muy avergonzado.

Pero en la radio, ¿no incitó a los oyentes a pasar a la acción?

No. A pesar de compartir muchas de estas ideas, tampoco me interesaba tanto por la política. Lo mismo ocurre con mis obras como cineasta, hablo de la sociedad, pero no lo hago desde un punto de vista ideológico.

Sin embargo, que sepamos, durante el Festival de Berlín del año 2000 firmó una petición contra Jörg Haider, líder de la extrema derecha austríaca.

No lo recuerdo en absoluto. Pero estoy seguro de que Haider era una vergüenza para el país. Generalmente hablando, no suelo firmar peticiones. Muchos colegas míos lo firman todo, donde sea, lo que conlleva una auténtica inflación y no me gusta. Pero Haider me sacó de quicio y debí dejarlo claro de una forma u otra en algunas entrevistas. Todavía hoy, el escenario político en Austria es una auténtica catástrofe y prefiero no hablar de ello.

Volvamos a los últimos años de la década de los sesenta. ¿El movimiento contestatario le ayudó a abrir la mente?

Al igual que conocer a Ulrike Meinhof, una mujer realmente asombrosa a la que la cadena de radio le propuso escribir un guion. Todos los jefes de departamento vinieron a saludarla cuando llegó. Era brillantísima, expresaba cómodamente sus opiniones sin dejar de ser encantadora, con mucho humor y riéndose de sí misma. La veíamos a menudo durante el periodo en que preparaba un guion en torno a unas chicas en un reformatorio. Se implicó mucho para apoyarlas. Intentó ayudarlas e incluso acogió a varias en su casa, pero se radicalizaba cada vez más. Con cada nueva visita a nuestra oficina, se mostraba algo más amargada, convencida de que nunca se conseguiría una buena reforma porque el sistema no lo permitiría. Y llegó el momento en que participó en la primera acción violenta con el grupo Fracción del Ejército Rojo. No pensábamos que daría el paso, tenía hijos, era una mujer muy culta y una auténtica estrella del periodismo. Pero debíamos haberlo previsto: su rigor moral y su intransigencia solo podían empujarla hacia métodos radicales.

¿Cómo explica esta contradicción en el comportamiento de Ulrike Meinhof, que partiendo de ideas humanistas se convirtió en una terrorista de la banda de Baader?

Es el eterno problema que plantea cualquier ideología. Cuando una idea se transforma en ideología, se crean antagonismos y las relaciones personales se hacen rápidamente inhumanas. Es el tema de *La cinta blanca*.

Es una teoría que se ha demostrado regularmente: Jesús tenía buenas ideas...

¡Exacto!

...pero la Iglesia las convirtió en cristianismo.

Es exactamente el problema que existe hoy en día con los musulmanes y el islamismo.

En cierto modo, también ocurrió lo mismo con el nazismo. ¿En qué medida le impactó la herencia de culpabilidad nacional que sintió la generación de la cultura germana nacida durante o poco después de la guerra?

Aunque fuera inconscientemente, debió marcarme. He pensado mucho en este problema, como es natural, pero nunca me he sentido culpable en cuanto al nazismo. Me siento culpable por otras mil cosas en la vida diaria. Creo que no se puede vivir sin ser culpable, pero es un tema que me toca profundamente y que se encuentra en todas mis películas. Y aunque no me sienta culpable, la mala conciencia germánica en cuanto a la II Guerra Mundial me parece totalmente justificada. Anoche vi un pequeño reportaje sobre un festival de cine alemán donde el conocido actor Moritz

Bleibtreu decía: “Todos los protagonistas del cine alemán son unos antihéroes, unos perdedores”. Y es verdad. Un guionista alemán sigue sin poder describir a un protagonista vencedor, como hacen los estadounidenses, por ese sentimiento colectivo de culpabilidad. Y me parece muy bien.

¿Qué opinaba de la banda de Baader en la época?

Por un lado, me sorprendió, y por otro, entendí por qué Ulrike Meinhof se pasó al terrorismo. No creía que su decisión fuera la correcta, pero sus opiniones se habían radicalizado enormemente, mucho más que las de cualquier otro conocido mío, y ya no podía llegar al más mínimo compromiso. Y es el problema de todos los radicales, pero sorprendía en alguien con semejante sentido del humor y de la ironía. Una vez me contó, sonriendo como una niña traviesa, que había recomendado a sus hijas, cuando la maestra las regañaba porque llegaban tarde –cosa que ocurría bastante a menudo–, que dijeran: “Es por culpa del capitalismo”. Todos nos reímos mucho.

Durante los años que trabajó en televisión en Alemania, ¿siguió haciendo radio?

Fui crítico del teatro regional del suroeste de Alemania en un programa. Parte de mi trabajo consistía en buscar actores en compañías de teatro regionales para pequeños papeles en los telefilms, por lo que debía estar al corriente de las producciones locales. Así nació la idea de un programa radiofónico que me permitió asistir a todos los estrenos de las obras teatrales de la región.

¿Tuvo relaciones privilegiadas con algunas personas del entorno teatral de la época?

No muchas, excepto en Baden-Baden, cuando trabajé para la televisión. Desarrollé una estrecha colaboración con el teatro municipal y otra más personal con una actriz. Allí fue donde hice mis primeras puestas en escena teatrales.

¿Creía encontrar en el teatro una nueva forma de expresión que le llevaría a dejar la televisión?

No. Trabajé durante veinte años tanto en televisión como en teatro. No rodé mi primer largometraje para la gran pantalla hasta los cuarenta y seis años. Cada año montaba una obra de teatro y escribía un guion para un telefilm. A veces la alternancia cambiaba, unos años había más obras de teatro, y otros, más guiones televisivos.

Antes de hablar de su trabajo durante estas dos décadas, una pregunta acerca de su cinefilia de juventud. ¿Cómo descubrió el cine de autor?

En la universidad me apunté a la clase de un profesor danés, especialista en teatro, pero que organizaba un seminario en torno al cine con el apoyo del Instituto Cultural Francés, que disponía de un gran número de películas. Fue muy agradable porque el seminario ofrecía la posibilidad de ver una película y, luego, debatir sobre ella. Bastaba con hablar bien, ser un bocazas como yo, para sacar unas notas estupendas. Asistí varios años al seminario, y fue así como descubrí a Bresson. También nos permitió ver películas de la Nouvelle Vague, como *Jules y Jim*, o *La felicidad*, de Agnès Varda, películas de culto a nuestro entender. Y claro, nos interesaba todo lo nuevo Godard.

De los cineastas de la Nouvelle Vague, ¿cuáles son los que más le marcaron y quizá inspiraron?

Cuando vi por primera vez una película de Bresson, *Au hasard Balthazar*, me quedé muy impresionado. Era un cine nuevo, diferente de todo lo que estaba acostumbrado a ver y pensé que quizá podría explorar ese camino. Pero también estaba *Banda aparte* y las otras películas de Godard, que no eran tan complicadas como las que rueda actualmente. Todos los jóvenes iban a verlas, quedaba bien. También nos gustaban las películas italianas. La universidad al completo acudía a ver el cine de Antonioni.

Con tantas películas de autor de los años sesenta, ¿pensó alguna vez en ser cineasta?

Antes de trasladarme a Alemania, pensaba más en ser escritor. Ya había publicado algunos relatos, pero la posibilidad de entrar en el mundo del cine me parecía muy lejana, ya que no conocía a nadie del entorno. Incluso luego, cuando trabajaba en televisión, escribí un guion titulado *Wochenende (Fin de semana)* que anunciaba la futura historia de *Funny Games*, aunque sin utilizar el distanciamiento y con un criminal que no tenía nada que ver con un torturador. El guion no debía estar mal porque me concedieron una subvención por la futura taquilla alemana, 300.000 marcos, una cifra importante pero insuficiente para producir la película.

¿Existía una gran separación entre el mundo del cine y el de la televisión?

No tanto. Por ejemplo, la cadena WDR hizo muchas coproducciones cinematográficas, como las de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La ZDF también. Pero no conocía a la gente del cine. No supe a quién dirigirme y tuve que devolver el dinero. Fue una lástima, pero me reforzó en la idea de que algún día haría una película. También sabía que si seguía en mi puesto de *Dramaturg* en televisión, a nadie se le ocurriría pedirme otra cosa. Empecé a realizar escenografías para el teatro de Baden-Baden y pude invitar a mis jefes a ver mi trabajo. Así conseguí la posibilidad de dirigir mi primera película para televisión.

*En 2002, la revista **Sight & Sound** le preguntó –a usted y a otros muchos realizadores– cuáles eran sus diez películas favoritas. Contestó en este orden: 1. **Au hasard Balthazar** y 2. **Lancelot du lac**, ambas de Bresson; 3. **El espejo**, de Tarkovski; 4. **Saló o los 120 días de Sodoma**, de Pasolini; 5. **El ángel exterminador**, de Buñuel; 6. **La quimera del oro**, de Chaplin; 7. **Psicosis**, de Hitchcock; 8. **Una mujer bajo la influencia**, de Cassavetes; 9. **Germania, anno zero**, de Rossellini, y 10. **El eclipse**, de Antonioni. ¿Sigue estando de acuerdo con la lista, ya que al cabo de un tiempo dijo que le habría gustado añadir **Hasta que llegó su hora**, de Sergio Leone?*

La película está tan bien hecha que merece figurar en esa lista. Es una auténtica obra de arte, perfecta desde cualquier ángulo, pero no la vería diez veces. No es el tipo de cine que prefiero.

No le gustan las películas de género.

No, no mucho.

Siempre ha preferido el cine de autor, pero cuando ejercía de crítico, ¿veía todo lo que se estrenaba?

No, solo las películas que me interesaban. La verdad, cuando era crítico en el periódico, escribía más acerca de libros que de películas. Al principio me imponían ciertos títulos, aunque no me gustasen. Pero en cuanto ocupé un puesto un poco más elevado en el equipo, les hice comprender que era mejor limitarme a escribir sobre libros que me interesaban. No me parece bien leer o ver cualquier cosa, incluso para redactar una crítica. En mi opinión, el gran problema de la crítica es cómo no convertirse en un cínico y no odiar la profesión por perder tanto tiempo con libros y películas que pueden parecer idiotas. Ser crítico es una profesión difícil. Por suerte, no era mi trabajo principal y podía permitirme escoger. Reconozco que, de vez en cuando, me complacía demoler una película que había aborrecido. Todos sabemos que es mucho más fácil criticar que elogiar.

*De la lista publicada por **Sight & Sound**, las películas que más cita durante las entrevistas son **Au hasard Balthazar**, **El espejo** y **Saló**, ¿siguen siendo sus preferidas?*

Hoy siguen siendo muy importantes para mí. Pero si tuviera que hacer una lista nueva, colocaría *El espejo* en primer lugar. No sé cuántas veces la habré visto, muchas más que *Au hasard Balthazar*, y cada vez descubro un nuevo matiz en el que no me había fijado. Y cada vez estoy a punto de llorar, embargado por la emoción ante tanta belleza. Es algo que me ocurre en contadísimas ocasiones con el cine. En la Universidad de Viena, donde doy clases de cine, es la primera película que muestro a cada nueva promoción de estudiantes. No entienden nada porque no están acostumbrados a ese tipo de cine. Es vergonzoso, pero el 90% de alumnos de Cinematografía nunca han visto una película así. Son incapaces de descifrarla. No solo se quedan sorprendidos, les sienta mal. Con el tiempo y después de verla varias veces con el fin de redactar un análisis muy detallado, igual que para todas las películas que les enseño, acaban entendiéndola mejor e incluso disfrutan. No significa que quieran realizar películas como esta después, pero les abre la mente hacia otro tipo de cine.

Volviendo a sus tres películas preferidas...

Es meramente emocional. Son las que más me han marcado. Pero *Saló* debe ocupar un lugar aparte porque es aterradora. Solo la he visto una vez, nunca he vuelto a verla.

¿No tiene el DVD en su importante colección?

Sí, pero no me atrevo a verla. Me dejó destrozado en la época, y sigo pensando que es una película de gran importancia.

No se la enseña a sus alumnos.

No, porque hay personas, mujeres sobre todo, muy sensibles y no quiero ofenderlas. Pero sí les hablo de su importancia y recomiendo que la vean si tienen la fuerza suficiente. Cada uno es libre de decidir, no quiero obligar a nadie.

*Debió hacerle gracia cuando muchos compararon *Funny Games* a *Saló*...*

¡Sí! Las dos películas tienen la misma meta, pero intentan llegar a ella de forma diferente. *Saló* es la única película, a mi entender al menos, que muestra la violencia tal como es en realidad. En general, las películas violentas, sobre todo estadounidenses, muestran la violencia dirigida al consumo mediante el espectáculo. Uno se siente protegido en la butaca, y al salir de la sala, es como si no hubiera pasado nada. Pero en *Saló* es otra cosa: uno se da cuenta realmente de lo que es la verdadera violencia y se hace insoportable. Esperé acercarme a la misma intensidad en *Funny Games*, pero no puedo comparar las dos películas. Una la realizó Pasolini, y la otra es mía.

1. Dirigida por el vienés Karl Hartl, estrenada en Austria el 20 de diciembre de 1955.

2. “*Schrecken und Utopie der From, Bresson’s Au hasard Balthazar*”, in Verena Lueken, *Kinoerzählungen*, Hanser Verlag, Munich, 1995.

3. El representante más famoso del movimiento estudiantil de Alemania Occidental en 1968. Posteriormente fue uno de los miembros fundadores del partido alemán de Los Verdes.

2

Debuté en el teatro gracias a mi novia – La dirección de actores – Experiencia y talento – Cómo dejé el teatro – Un gran recuerdo y un desastre – Dos westerns en escena – Soy un hombre de oído – Melancolía y cultura austríacas – Tres turistas en un convento griego – Chéjov, Shakespeare y Bach.

Hablemos de sus años de teatro. ¿Pudo dedicarse desde el principio a la puesta en escena de obras de teatro escogidas por usted?

No, en absoluto. De hecho, monté la primera obra de teatro gracias a mi novia de entonces. Era actriz en la compañía de teatro de Baden-Baden y se quejaba mucho de las indicaciones de sus directores de escena. Le propuse ayudarla a preparar las obras, pero se negó aduciendo que yo solo era un aficionado, pero insistí y acabó haciéndome caso. Mis sugerencias le parecieron lo bastante buenas como para comentárselo a sus compañeros y les propuso que trabajara con ellos. Era la joven estrella de la compañía, se fiaron de ella. Entonces fui a ver al director del teatro para decirle que me apetecía mucho montar una obra. Primero se quedó muy sorprendido y luego dijo que no tenía dinero. Le respondí que me daba igual, me interesaba montar una obra. Añadió que tampoco tenía dinero para los decorados y le propuse hacer *Días enteros en las ramas*, de Marguerite Duras. Acabábamos de rodar una adaptación para televisión, con Heinz Brennen y Roma Bahn, y podía recuperar los decorados. Harto, acabó por aceptar. Fue un éxito y me permitió seguir.

¿A partir de entonces pudo escoger las obras?

Sí, a partir de entonces escogí las obras. Empecé con cosas pequeñas y luego me atreví con los grandes clásicos, como *El príncipe de Homburg*.

¿Siempre con la compañía de teatro de Baden-Baden?

Sí, lo que me planteaba un problema. Al estar en provincias, era muy difícil convencer a alguien de un teatro importante que viniera para enseñarle lo que hacíamos. Esa gente se basa en el principio de que no se descubre a un artista de talento en una pequeña ciudad como Baden-Baden. Escribí montones de cartas a las que nadie contestó jamás. Finalmente, una actriz con la que acababa de trabajar, consiguió convencer al *Dramaturg* del famoso teatro de Darmstadt –con quien tenía relaciones– para que viniera a una de nuestras representaciones. Le gustó y me hizo una propuesta. Pero entre la obra que puse en escena y su visita transcurrieron casi tres años. Aprendí mucho acerca de los actores en ese periodo. Cuando no hay más remedio que trabajar con el mismo grupo de intérpretes, de los que al menos la mitad son malos, se descubre poco a poco cómo ayudarles a actuar mejor.

¿Cómo puede ayudarse a un actor a mejorar su interpretación?

Es una pregunta que me hacen siempre mis alumnos de cine. Temen esta parte del trabajo, mientras que los planteamientos técnicos no les asustan. Es verdad que las óperas primas suelen ser técnicamente buenas, pero dejan que desear en cuanto a la interpretación. ¿Cómo remediarlo? No existe una respuesta fácil. Cada actor es diferente y solo con la experiencia se sabe qué actitud adoptar con cada uno. Unos deben tratarse con mimo, otros, a empujones. Unos necesitan explicaciones, incluso que se les enseñe muy claramente lo que deben hacer, otros deben arreglárselas solos. La dirección de actores depende de cada caso.

Siendo así, ¿cree que unos buenos conocimientos de psicología del comportamiento son necesarios para cualquier aprendiz de cineasta?

No, no me lo parece. No se hace cine con teorías. Solo cuenta la práctica. Aunque decir que “solo se aprende a hacer una película haciendo una” suene a lugar común, es la verdad. Lo mismo ocurre en cualquier profesión artística o artesanal. No se aprende a pintar un cuadro aplicando teorías. Si fuese así, todos los eruditos serían grandes artistas. Por otra parte, la realización de una película contiene una dimensión artesanal en la que creo profundamente. Al igual que un artesano, debo ser preciso y saber exactamente lo que hago. Luego, no es asunto mío determinar si lo que hago es

artístico. Aquí entra en juego el talento y eso no se aprende. Es como la música. Imagine a alguien que no tiene talento. Por mucho que se mate a trabajar para interpretar la más sencilla de las sonatas, solo conseguirá un resultado mediano. Otro le dedicará una hora y dejará a todos boquiabiertos. El talento es algo injusto, pero la dirección de actores depende del talento.



Kabale und Liebe, de Friedrich Schiller, en Baden-Baden.

El teatro le permitió aprender a dirigir a los actores. ¿También le enseñó cosas en otros campos, como la iluminación?

Sí, y aunque no se ilumine del mismo modo en teatro y en cine, un director teatral, al igual que un realizador, debe saber qué iluminar y cómo hacerlo. Tampoco depende de conocimientos científicos ni de la práctica. Después de veinte años en la profesión, algunos directores seguirán equivocándose. Y por mucho que se les explicara que su idea no funciona, no lo entenderían. Es cuestión de talento y de sensibilidad.

¿Intervenía directamente en la escenografía si algún aspecto (decorados, iluminación...) no le gustaba?

Sí, metía las narices en todo. Quizá por eso nunca me sentí realmente en casa en el teatro, al contrario del cine. Llegaba al escenario con una idea muy clara de lo que quería y no paraba hasta conseguirlo. A los técnicos les viene muy bien que se les indiquen cuantos más detalles mejor lo antes posible, pero es más complicado con los actores. Siempre había algunos que hacían lo que les pedía por obligación o porque mis argumentos eran convincentes, pero les frustraba que no saliera de ellos y lo hacían notar. Varias puestas en escena mías no funcionaron por los actores. El director alemán Peter Zadek, que falleció en 2009, había ideado un método excelente. Empezaba los ensayos dejando que los actores le enseñaran todo lo que querían hacer. Una vez agotadas sus propuestas, Zadek les pedía que volviesen sobre tal o cual cosa y empezaba a dirigirlos dejándoles creer que todo salía de ellos mismos. Eso les motivaba. Pero yo era demasiado impaciente para comportarme así, incluso si en el teatro se dispone de tiempo, no como en el cine o la ópera, donde el tiempo de ensayo es limitado debido a los costes que implica. Conseguí algunas buenas puestas en escena en el teatro, pero en muchas no obtuve lo que deseaba porque no supe dar el espacio suficiente a los actores. Cuando

lo entendí, y tardé tiempo en hacerlo, dejé de trabajar para los escenarios. Siempre digo que “no se debe pedir a un zapatero remendón que haga sombreros”. Reconozco que mi caso era algo así.

¿Cuándo fue su última puesta en escena para teatro?

Cuando rodé mi primera película para la gran pantalla, *El séptimo continente*.

Montó obras de autores totalmente dispares, como Strindberg, Goethe, Bruckner, Kleist, Hebbel, Duras... ¿Cuáles son los mejores recuerdos que conserva de estas puestas en escena?

Me parece que mis mejores puestas en escena fueron *Der zerbrochene Krug (El cántaro roto)*, de Heinrich von Kleist, y *Maria Magdalena*, de Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena* es una obra intimista que funciona a modo de máquina infernal. En su diario íntimo, Hebbel dijo que estaba contento porque había conseguido tapar todos los agujeros por donde habrían podido escaparse los personajes. Es una obra terrible, sumamente pesimista, deprimente, pero muy fuerte. La obra de Kleist es una comedia amarga escrita en un idioma sublime.

Pero mi mejor experiencia teatral sigue siendo *Kabale und Liebe (Cábala y amor)*, de Friedrich Schiller, porque es una obra que me encanta. Fue una de las primeras que puse en escena en Baden-Baden. A pesar de que la dificultad casi me supera, fue un gran placer escenificar esta tragedia burguesa. Es eminentemente triste, pero muy bella, gracias a un idioma fantástico. Recuerdo que estaba muy nervioso durante el estreno –incluso me hice una herida rascándome la mano–, y en vez de mirar a los actores, no quitaba ojo a los espectadores. El primer acto es realmente desgarrador, y cuando al final vi al público con lágrimas en los ojos, fue un tremendo alivio. Me sentí muy feliz y ahora es un bello recuerdo.

¿Es verdad que solo dirigió un vodevil y que no fue un éxito?

Ah, ¡fue una catástrofe! Era una obra de Eugène Labiche, *Le plus heureux des trois (El más feliz de tres)*, en alemán *Das Glück zu dritt*, que la dirección del teatro me propuso para San Silvestre. No estaba convencido de que fuera el hombre adecuado, pero quise probar suerte. Desde el primer día de ensayo supe que no lo conseguiría. Al cabo de dos o tres días, las cosas empeoraron. Me daba cuenta de que la obra solo podía funcionar dependiendo del ritmo de los diálogos, pero no era un humor que entendiera y no tenía la menor idea de cómo trasladarlo a la puesta en escena. Quise parar, pero me comunicaron que era imposible, no había posibilidad de sustituir la obra para San Silvestre. Hubo que seguir adelante, ¡y fue un desastre! La puesta en escena era tan sosa que nadie podía reírse. Todo pesaba. Los espectadores habían venido a pasar un buen rato; cada vez que se levantaba el telón, aplaudían calurosamente porque los decorados eran muy bonitos. Pero el entusiasmo se desvanecía muy pronto. Al final de la representación, cuando los actores salieron a saludar, los aplausos fueron educados, nada más. Y durante la recepción posterior, nadie parecía conocerme.

Pero, durante los ensayos, ¿los intérpretes no podían poner algo de sí mismos, proponerle soluciones?

No, todo el mundo estaba afectado. Nunca ha vuelto a ocurrirme. En cambio, me lo pasé muy bien montando obras cómicas de Carl Sternheim. No tenía nada que ver. Había un humor ácido y, sobre todo, eran realistas. Aunque tampoco es un criterio. Por otra parte, también me divertí mucho con el estreno mundial de dos westerns, uno de los cuales estaba escrito por un crítico de cine de Múnich bastante conocido. Nos propusieron la obra porque ningún teatro de prestigio quería montar un western. Todo el mundo se lo pasó realmente bien. Incluso los actores de la compañía que no estaban en la obra venían a ver los ensayos.



Michael Haneke dirigiendo a los actores de una obra estilo *spaghetti western*.

¿Había caballos en escena?

No, era más bien al estilo del *spaghetti western*. Utilizamos la música de Ennio Morricone, y contenía muchas referencias además de un toque de ironía. Una especie de juego con los tópicos.

¿Puso en escena alguna obra de Shakespeare?

Nunca. Ni tampoco a los clásicos griegos, cuya estética no parecía encajar con mi estilo escenográfico. Tampoco dirigí obras de Chéjov, pero por otras razones. En primer lugar sentía demasiada admiración por ese dios del teatro para creer que sería capaz de imaginar una puesta en escena a la altura de su genio. Tampoco veía cómo reunir al reparto ideal, con un gran actor para cada papel. Por eso es tan raro ver una puesta en escena convincente de Chéjov. Recientemente he visto una magnífica representación de *Tío Vania*, con Jens Harzer en el papel de Astrov, un actor tan genial que hacía olvidar a los demás, algo desiguales. Yo estaba como un niño delante del árbol de Navidad. Fue un gran momento de placer. Hoy en día no voy muy a menudo al teatro, pues suele decepcionarme.

¿Volvió a trabajar en sus películas para televisión o cine con algunos de los actores que dirigía en los escenarios?

Sobre todo en las películas para televisión, ya que seguía dirigiendo obras de teatro a la vez. Debo citar la extraordinaria cooperación con Josef Bierbichler, un actor al que adoro, que protagonizó mi peor telefilm (*Sperrmüll*) y con quien me alegró reencontrarme para trabajar en *La cinta blanca*, donde tenía el papel del capataz.

Antes de su primer telefilm, ¿había dirigido películas como aficionado en Súper 8?

No, pero sí trabajé en dos cortometrajes. Cuando aún vivía en Wiener Neustadt había un empresario que estaba loco por el Súper 8. Hacía películas idiotas, pero tenía un Jaguar blanco que nos fascinaba a todos. Como sabía que yo era el “artista” del grupo e hijo de actores, me pidió que actuara en dos de sus películas. Carecían totalmente de interés, pero fue una experiencia muy divertida.

¿La experiencia que adquirió en la radio al adaptar novelas literarias a novelas radiofónicas le sirvió para enfrentarse a la puesta en escena teatral?

No, mi trabajo en la radio se limitaba a redactar adaptaciones de novelas y críticas literarias que leía yo mismo.

Mi mejor aprendizaje consistió en leer guiones malos cuando era *Dramaturg* en la cadena de televisión. Cada mañana encontraba una pila de guiones nuevos en mi mesa y aprendí muy deprisa a ver lo que no funcionaba en un texto. Hoy en día, a la hora de construir un guion, me apoyo mucho en esa experiencia.

¿La pintura tuvo un papel en sus años de aprendizaje?

No mucho. Soy un hombre de oído. En el teatro, durante los ensayos, me sentaba a menudo mirando el suelo y escuchaba a los actores. Solían quejarse porque no les miraba. Yo contestaba: “Os veo mejor cuando no os miro”. Lo digo porque me doy cuenta inmediatamente de si un sonido es falso, si el sentimiento que se expresa no es el adecuado. Me cuesta más detectarlo cuando miro a los actores. De igual modo, al escribir nunca parto de una imagen, sino de una situación que intento expresar con la mayor intensidad posible. En mi caso, esta búsqueda no suele pasar por referencias pictóricas.

¿Visitaba museos cuando estudiaba?

No, más bien no. No descubrí la importancia de la pintura hasta hace unos años. Claro que antes había cuadros que me asombraban, pero no pasaba de eso. Bueno, sí, cuando estuve en Baden-Baden, descubrí la pintura del Renacimiento. En la época fumábamos hachís y una noche en que estaba *stoned*, miré un libro sobre esa pintura. Ya la conocía y siempre me había parecido muy bella, pero por primera vez vi la relación entre las imágenes. Me contaban una historia. Luego, ya en un estado normal, cuando volví a ver esos cuadros, me invadió la misma sensación. No fui más allá hasta hace unos pocos años cuando, no sé por qué, empecé a disfrutar viendo cuadros del siglo XV, XVI, XVII, incluso del XVIII. El siglo XIX, el impresionismo es bello, pero no me conmueve. El retablo en Gantes de *La adoración del cordero místico*, de Van Eyck, me parece extraordinario. Como los cuadros de Velázquez que volví a ver hace unos meses en El Prado.

Al contemplar los cuadros de Egon Schiele puede verse una cercanía a la melancolía que también se siente en algunas de sus películas.

Es posible, pero les toca a ustedes decidirlo. No puedo ver mis películas bajo ese prisma. Es verdad que existe una melancolía austríaca, tanto en literatura como en pintura, y en torno a la que se ha escrito mucho. Ahora bien, no sé de dónde proviene y ni siquiera quiero pararme a pensarlo. No me sentaría bien intentar analizarlo. Del mismo modo que no creo que el psicoanálisis pueda ayudar a un artista.

En su opinión, ¿el cine que hace tiene que ver con la cultura austríaca?

Existe cierta melancolía en la cultura austríaca, especialmente en varios escritores que me gustan mucho. Joseph Roth, por ejemplo, del que adapté la novela *La rebelión*, es un escritor austríaco típico, con una inclinación a la melancolía y un gran dominio formal que se basa en la elegancia del idioma. Pero si me pide que defina el alma austríaca, no encontraré más palabras que las antes mencionadas, melancolía y elegancia. Tenga en cuenta que, en literatura, esto se limita al final del siglo XIX y al principio del XX. No tenemos una gran tradición literaria. No hubo nada extraordinario en la época clásica. Al contrario de lo que ocurre hoy, cuando el lugar que ocupa Austria en la literatura en lengua alemana es muy importante, a pesar de ser solo algo más de ocho millones de habitantes en comparación a los más de ochenta millones de Alemania.

Volviendo a su recorrido teatral, aparte de Baden-Baden, ¿dónde montó obras?

Al principio fui a Hildesheim, luego a Darmstadt, Düsseldorf, Hamburgo, Berlín, Viena, Fráncfort, Stuttgart...

El hecho de trabajar a la vez en teatro y en televisión, ¿no le planteó dificultades de gestión?

Había que planificarlo todo. Y de vez en cuando, no funcionaba. Tuve que renunciar a algunas cosas que me apetecía hacer. Pero fui un privilegiado porque excepto en los primeros años, cuando dejé mi trabajo fijo en la televisión para dedicarme exclusivamente a la puesta en escena y no conseguía darme a conocer fuera de Baden-Baden, pude encadenar una obra tras otra. Por eso empecé tan tarde a hacer películas para la gran pantalla. No tenía tiempo. Entre el teatro y la televisión, recibía muchas ofertas y hacía más o menos lo que me apetecía. Y si un proyecto no llegaba a buen fin, me iba de vacaciones. Hoy en día ya no tengo tanto tiempo, pero entonces me venía muy bien pasar tres meses en una isla griega.

*Hablando de Grecia, publicó un relato titulado **Perséphone (Perséfone)**, ¿cuál era el tema?*

Era una especie de fábula en torno a tres turistas que se enfrentaban a toda una serie de problemas en un convento de una isla griega. La mujer acababa por matar a uno de los dos hombres con una flecha y el superviviente se preguntaba si había sido culpa suya. En un idioma al que quise aportar una gran sofisticación, el texto anunciaba la problemática de mis películas futuras: ¿Qué ocurrió realmente? ¿Corresponde mi punto de vista a la realidad?

¿Publicó otros relatos?

Solo uno más, cuyo título he olvidado. Era una historia bastante cercana a la de *Perséphone* de la que solo recuerdo un final muy deprimente. Un personaje le decía a otro: “Pero es mi historia, ¿qué vamos a hacerle?” Y el otro contestaba: “Nada, desde luego”.

¿Dónde pueden encontrarse estos relatos actualmente?

En ninguna parte. Fueron publicados en colecciones presentadas a un premio de literatura austríaca y que hoy ya no se encuentran. *Perséphone* no debía de ser muy malo porque, después de su publicación, me pidieron que escribiera más relatos. Ocurrió en 1967, más o menos, una época en que me habría encantado tener un trabajo remunerado en una editorial. Pero querían una colección de relatos para publicar, y yo solo tenía dos o tres historias en la cabeza. Habría tardado al menos dos años en entregarles una decena.

Antes de empezar a hablar de las películas que rodó para televisión, ¿puede hablarnos del papel de la música en su vida después de renunciar a ser concertista o compositor?

Cuando llegué a Viena no tenía piano. Solo podía tocar cuando volvía a Wiener Neustadt. Lógicamente, cada vez tocaba peor y me sentí tan frustrado que preferí dejarlo del todo. Me convertí en consumidor de música y compré muchos discos.

¿Va a menudo a conciertos?

No, no muy a menudo. En cuanto a la ópera, odio ir porque las puestas en escena no suelen ser buenas. Tampoco voy al teatro. Prefiero no tener a gente a mi alrededor cuando estoy ante una obra de arte. Además, si ahora voy al teatro, todos me conocen, y si es un estreno debo dar mi opinión. Me saca de quicio. Si quiero ver una obra, voy unos días después para poder disfrutar tranquilamente sin tener que hacer comentarios. Es más, en Viena conozco a casi todos los actores y directores, y me incomoda decirles lo que pienso de su trabajo. Pero volviendo a la música, me desplazo a menudo para oír *Las pasiones*, de Bach, porque los grandes coros no se oyen en casa. Incluso teniendo una buena instalación acústica en casa, en el campo y en la oficina, donde siempre escucho música.

Durante su juventud, ¿se limitó a la música clásica o también se interesó por otros ritmos, como el rock?

El rock me interesó en la época de la pubertad. Nos encantaba bailar con Little Richard, Elvis Presley, Bill Haley y todos los demás. Luego, cuando fui a vivir a Baden-Baden, en la época del hachís, la música popular que más escuchaba era Pink Floyd. Y no pasé de ahí. Sé quién es Michael Jackson, claro, pero no sé nada de su música.

¿Recuerda cómo descubrió a sus músicos favoritos?

Recuerdo la emoción que sentí al oír el *Mesías*, de Haendel, o como ya le he dicho, las sonatas de Mozart en do menor que escuché en la película con Oskar Werner. Bach me gustó muy pronto,

pero no sabría decir cómo ni por qué. Es una música que está por encima de todo. Se penetra en otro universo que tiene que ver con lo divino.

¿Antepone Bach a Schubert?

No negaré que Bach, Mozart y Schubert son mis tres compositores favoritos. Pero me cuesta anteponer uno a los otros dos.

3

Und was kommt danach...: *mi primera película para televisión – Godard, McLuhan y los Beatles, en torno a una canción de los Rolling Stones – Las virtudes del plano secuencia – Sperrmüll es nula – La escritura cinematográfica de Drei Wege zum See – Adaptar para televisión – Dios, la suerte y la inspiración – ¿Mi película más austríaca? – No creo en la felicidad.*

UND WAS KOMMT DANACH...

Una pareja en la cama, después de hacer el amor. La mujer reconoce que no ha disfrutado mucho. A continuación, otros sainetes con el hombre y la mujer, ambos de unos treinta años, en su piso, ante una rutina tanto material como sentimental cada vez más frustrante. Las escenas están entrecortadas por citas que comentan la acción y obligan al espectador a reflexionar. Entre los autores que se citan están, entre otros, Marshall McLuhan y los Beatles (“The Word Is Love”), Wittgenstein y Hunter Davis, Andy Warhol y Thomas Wolfe, Siegfried Lenz (“Todos los conflictos del ser humano obedecen a la ley de la guerra”) y Norman Mailer (“Ni el saber ni la imaginación son innatos. Están estrechamente ligados al sufrimiento de un pasado que hemos olvidado”). Estas citas, al igual que los múltiples conflictos que oponen a los protagonistas, tienden a darnos “una visión del mundo característica de una generación” (según la fórmula de Jean-Luc Godard) y aparecen, en la mayoría de casos, impresas sobre una imagen de los Beatles actuando mientras se oye, en la banda sonora, el leitmotiv emblemático de los Rolling Stones “(I Can Get No) Satisfaction”. Poco a poco, los dos se dan cuenta de que, en su necesidad de contacto, solo pueden hablarse y nunca alcanzarán el conocimiento mutuo. El aburrimiento se apodera de la mujer. El hombre se aleja de ella, y la pareja acaba por confirmar la cita de Theodor Adorno: “El amor es la facultad de percibir semejanzas donde no las hay”.

En 1974, para su primer telefilm, **Und was kommt danach... (Y lo que hay después...)**, adaptó la obra radiofónica **After Liverpool**, de James Saunders. *¿En qué circunstancias llegó a la dirección para la pequeña pantalla?*

En la jerarquía de las actividades artísticas en Baden-Baden, la televisión se consideraba superior al teatro. Por lo tanto, pedí a personas de la televisión que vinieran al teatro a ver lo que hacía para que les entraran ganas de que dirigiera algo para ellos. Lo que vieron les convenció y me dieron una oportunidad en la programación regional. Pero, claro, no había dinero. Solo podían poner a mi disposición unas gigantescas cámaras de vídeo Apex, un estudio, el decorador jefe de la cadena y la obra radiofónica de Saunders, de la que tenían los derechos. Acepté encantado porque los diálogos me parecían muy entretenidos.

¿Pudo escoger a los actores?

Sí. Quedé muy satisfecho del trabajo de la actriz, algo menos de la interpretación del actor, el compañero de otra actriz con la que yo había trabajado en los escenarios. En el texto, Saunders deja muy claro que puede cambiarse de intérpretes para cada sainete. Pero esta posibilidad no se planteaba, ya que por razones presupuestarias debía trabajar únicamente con dos actores.

Solo rodó veintidós de los veintiséis sainetes que componen la obra original, ¿cómo los escogió?

Por la decisión de trabajar únicamente con dos actores. Aproveché la libertad que ofrecía el autor a la hora de remodelar el texto; realicé cortes y desplazé algunos sainetes para contar una historia, cosa que no ocurría en la obra, donde las relaciones entre hombres y mujeres se tratan de forma abstracta.

También añadió encabezamientos...

La idea surgió a partir del título. Se me ocurrió que Saunders había titulado la obra *After Liverpool* porque esbozaba el retrato de una generación bajo la influencia de la revolución cultural,

nacida en Liverpool con la música pop y los Beatles. Por eso decidí presentar cada secuencia con una cita de moda en los años sesenta y acompañar esos encabezamientos con alguna estrofa de *Satisfaction*, la canción de los Rolling Stones.

Cita a los Beatles en los encabezamientos, pero sus personajes nunca los mencionan, ¿por qué?

Porque la referencia a Liverpool es más una cuestión de ambientación, de clima, que de preferencias musicales. En esta película tuve, en cierto modo, la ambición ingenua de hacer el retrato de mi generación, la de los treintañeros. Escogí actores que tenían mi edad, pero la música de los Beatles no nos había marcado porque ya éramos demasiado mayores cuando aparecieron.

Entonces, ¿a qué viene recurrir permanente a la canción de los Rolling Stones, desfasada en relación a la edad de los personajes? ¿O se debe a que el título completo, (I Can Get No) Satisfaction, se hace eco de uno de los temas principales de la película y de su cine en general, la...?

...frustración existencial. Sí, desde luego. Pero también se hace eco de la cita de Andy Warhol donde dice que, de una generación a otra, solo cambia la ropa. Los problemas fundamentales permanecen.

¿Pensó en usar la canción de los Rolling Stones desde que empezó a escribir el guion?

Sí, se me ocurrió inmediatamente, pero todo dependía de si se conseguían los derechos. Y eso teniendo en cuenta que era mucho más fácil obtenerlos para televisión que para cine. Por ejemplo, en otra película mía para televisión, *Wer war Edgar Allen? (¿Qué fue de Edgar Allen?)*, utilicé la música compuesta por Ennio Morricone para *1900*, de Bernardo Bertolucci. Años después, cuando un distribuidor quiso estrenarla en salas de cine, los derechohabientes de Bertolucci le pidieron una cifra tan disparatada que renunció al proyecto.

La otra gran referencia cultural de Und was kommt danach... es Jean-Luc Godard. La película empieza con una cita suya.

En la época era un gran fan de Godard. Con la distancia, incluso diré que este primer telefilm, que por otra parte no me parece genial, quizá fuera un intento, ingenuo eso sí, de “hacer un Godard”.

¿Qué le gustaba especialmente de él?

Su refinamiento intelectual. Puede decirse que institucionalizó lo que yo llamo la autorreflexión en la pantalla, el cine que se interesa a sí mismo. Nadie lo había hecho tanto como él antes. Para mí, el efecto fue el mismo que cuando descubrí a Bresson. Era un cine que ni siquiera había imaginado hasta entonces.

En la película hay al menos otras dos referencias a Godard. Enseña el cartel de Masculino, femenino y, al principio de la tercera secuencia, filma a los personajes con un travelling lateral de derecha a izquierda, y luego a la inversa, tal como había hecho Godard con Ana Karina y Sady Rebbot, de espaldas en el mostrador del bar en Vivir su vida.

Sí, era un guiño.

Las citas de los encabezamientos son muy variadas, de Adorno a Henry Miller, pasando por Norman Mailer, los Beatles y Andy Warhol. La de Marshall McLuhan (“La imagen televisada exige a cada instante que apretemos las mallas de la red mediante una participación activa de los sentidos”) parece anticipar las películas que haría posteriormente para cine.

La cuestión de la manipulación a través de la televisión me interesó enseguida. Y había leído a McLuhan, claro, era muy conocido en Austria.

Tratándose del lenguaje y de la dificultad de comunicar, no duda en citar a Wittgenstein: “Los acuerdos tácitos relacionados con la comprensión del idioma hablado son sumamente complicados”. Retomará esta misma idea después.



Hildegard Schmahl y Dieter Kirchlechner.

Todas estas citas no fueron incluidas porque sí. Desde la infancia tuve la sensación de que la comunicación era difícil entre los seres humanos. Nadie intenta ser preciso en la expresión cotidiana. Todos hablamos, pero no siempre escuchamos lo que dice el otro, o al menos no con gran atención. Esta es la principal fuente de los problemas en nuestras tentativas de comunicación. Pero aunque se intente ser preciso, el rojo y el azul que veo no serán el mismo rojo ni el mismo azul que ven los otros.

Los encabezamientos funcionan con un doble principio: o bien anuncian el siguiente sainete o concluyen el anterior.

Quise evitar el lado sistemático de la yuxtaposición. Intenté jugar con el dispositivo. Incluía mucha ironía. En esta primera película toqué temas que me interesaban, como la dificultad de comunicar. Pero tampoco quería debutar con algo demasiado complicado. Dos personajes, un único decorado, tres semanas de rodaje; pensé que sabría dominar el dispositivo. No tenía la impresión de rodar una película importante, y eso me permitió no exceder los límites presupuestarios. La película fue un éxito. Al principio, la emisión iba a ser regional, pero acabó viéndose a escala nacional y, posteriormente, volvió a emitirse varias veces.

Solo dispuso de tres semanas de rodaje, ¿no le limitó para el número de tomas?

No, rodamos en vídeo y no costaba multiplicar las tomas. Pero tampoco hicimos muchas porque eran buenos actores, sobre todo Hildegard Schmahl.

¿Ensayaron mucho antes?

No ensayamos, pero hablamos largo y tendido sobre las modificaciones realizadas en la obra. Los actores contribuyeron en gran medida a dichos cambios. Todo era posible con diálogos que podían colocarse en cualquier momento. Por ejemplo, a la actriz se le ocurrió el sainete de Navidad.

La preparación con los actores era muy similar a las lecturas de las obras que se hacen en el teatro...

Sí, puede verse así. De hecho, la puesta en escena era algo teatral. Los recursos específicos de la escritura cinematográfica no abundan.

Y cuando llegan, la película ya está muy adelantada, como si la puesta en escena se desplegara poco a poco. El primer sainete es un plano secuencia fijo, antes del travelling lateral del que hemos hablado antes. En cierto modo, es como asistir a la génesis del futuro estilo cinematográfico de Michael Haneke. Cuando se oye la réplica con la referencia al pimpón, nos recuerda a una escena clave de 71 fragmentos de una cronología del azar.

Bueno, ¿por qué no?

Sorprende la decisión, en la primera escena, de mostrar a la pareja en la cama después de hacer el amor mediante una toma vertical casi absoluta. Volverá a usar este encuadre en sus largometrajes de cine, para las manos en el teclado en La pianista, por ejemplo, pero sigue siendo un ángulo poco usado. ¿Qué le empujó a presentar a los protagonistas de este modo?



El primer plano rodado por Michael Haneke.

Empezar la película con esta toma era una forma de presentar la idea general que la recorre. Es decir, una visión desde arriba, casi científica, sobre la comunicación, a partir de ejemplos modelo.

Otro plano igual de impresionante es el último. Se ve a la pareja al fondo del decorado, en un plano abierto. La cámara se acerca muy lentamente mediante un travelling de catorce minutos de duración.

El travelling fue posible gracias a esas grandes cámaras de vídeo que se desplazaban muy lentamente porque pesaban mucho. Si hubiera usado una cámara de cine y negativo, no habría podido hacer durar el plano tanto tiempo. Me habría limitado la necesidad de cambiar la bobina.

¿Por qué decidió acercarse con semejante lentitud a la pareja en el sainete final?

La idea no fue nada teórica. A mi entender, es la mejor manera de enfocar la escena de la despedida. El principio del plano debía ser un cuadro bastante abierto para mostrar lo solos y perdidos que están en el espacio. Luego debía acercarme lentamente a sus rostros para captar una cierta belleza

ligada a la tristeza de la situación. En cuanto a la duración del plano, tiene que ver con la duración de la historia que el hombre le cuenta a la mujer en la escena. Para simular la sensación que se tiene al leer un relato que parece no acabar nunca, no debía interrumpirlo visualmente con cambios de plano.

Desde su primer telefilm utilizó el plano secuencia, al que recurrirá posteriormente a menudo en la gran pantalla.

Existen dos razones para hacer planos secuencia. En primer lugar, ayuda a los actores porque les da tiempo suficiente para desarrollar una emoción, un sentimiento. El juego del actor me parece primordial. Cuando ruedo con plano y contraplano, dejo a los actores empezar desde el principio, aunque la cámara no rueda hasta después. Tratándose de una escena emotiva, me parece tonto pedirle al actor que diga solo una frase. La segunda razón por la que se puede preferir un plano secuencia tiene que ver con la manipulación. El plano secuencia manipula menos porque no hace trampas con el tiempo, lo que permite hacer subir la tensión. El plano secuencia juega con la impaciencia del espectador para mantenerle en vilo.

¿Por qué tuvo a tres directores de fotografía en esta película?

Son los tres operadores de las cámaras electrónicas. En las producciones de televisión de la época había la costumbre de incluir a todos los operadores de cámara en los créditos, sin diferencia alguna, a pesar de que solo uno era realmente el director de fotografía.

Los decorados son muy realistas y estilizados al mismo tiempo.

Sí, algo teatrales, pero la obra original lo requería. Los personajes, también las situaciones, son modelos, pero pueden presentar aspectos realistas. Era necesario jugar con ambas facetas: ir hacia la estilización a la vez que se evitaba ser demasiado abstracto para no perder la impresión de realismo. Fue difícil encontrar el equilibrio adecuado.

Al descubrir este primer trabajo para televisión, nos ha seducido su dominio formal. Pero en la época, ¿pensó que ese primer intento le abriría tan deprisa las puertas del cine?

Desde luego esperaba que esta primera experiencia me llevara algo más lejos. Pero no pensé entonces en realizar una obra para cine. Hasta el guion de *El séptimo continente* no tuve la sensación de haber encontrado un idioma propio. Buscaba, quería saber dónde estaba mi fuerza y mi debilidad.



El decorado de *Und was kommt danach...*

Rodó su segunda película para televisión, **Sperrmüll**, en 1975. Ya nos ha dicho que era nula y no la hemos visto...

¡Les prohíbo que la vean! Por suerte, ya no queda ninguna copia.

Mientras esperamos poder transgredir esta prohibición, nos gustaría saber por qué la considera nula y qué le hizo rodarla.

Después del éxito de mi primer telefilm para SWF, la segunda gran cadena alemana, ZDF, se puso en contacto conmigo. Me propusieron adaptar una obra con dos personajes, escrita por un autor latinoamericano, que se emitiría en la tercera parte de un programa. Me daban cuatro semanas para rodarla. Pero cuando ya tenía a los dos actores, la cadena me dijo que acortaban el rodaje una semana. Contesté que si solo contaba con tres semanas, no lo conseguiría. Me pidieron que me lo pensara porque la adaptación era la manera de entrar en ZDF. Después de pensármelo, seguí negándome. Estaba convencido de que jamás volvería a tener noticias de la cadena. Sin embargo, un año después, un director de producción de ZDF me llamó y dijo que le apetecía rodar conmigo. Pero, desgraciadamente, antes debía rodar otro guion porque él ya había firmado un contrato con el autor. Al leer dicho guion me di cuenta enseguida de que no era fantástico. Era la historia de un profesor de instituto jubilado al que sus hijos quieren ingresar en un hogar para mayores. Él se niega porque no quiere vivir en dos habitaciones cuando siempre ha tenido cinco, pero le obligan a hacerlo. Es un hombre testarudo y exige mudarse con todos sus muebles, que en gran parte se quedarán en la calle. Era un melodrama... ¡muy pesado! ZDF pensó que si lo rechazaba, nunca volvería a ver a nadie de ZDF, y quedaba la posibilidad de intentar mejorar el proyecto. Así fue, mejoró un poco, pero seguía siendo muy malo. Además, al contrario de SWF, donde conocía a todo el mundo y había rodado con los mejores operadores de cámara y ayudantes de dirección, en Múnich no conocía nadie y me dieron a los peores técnicos. Y para colmo, la cadena tampoco podía pagar a los actores con los que quería trabajar... A pesar de todo, a la película no le fue mal cuando se emitió e incluso ganó un

premio. En cuanto al hombre que había prometido producirme una película, falleció sin que tuviera la oportunidad de trabajar para la cadena. Fue entonces cuando pensé que todo el mundo tiene derecho a cometer un error, pero no dos. A partir de ahí fui muy exigente con la televisión. Siempre insistí en obtener todo lo que quería porque si algo no funciona, uno acaba siempre por pagar el pato.

¿Qué significa el título del telefilm, Sperrmüll?

Es un servicio que ofrecen los Ayuntamientos para retirar los objetos grandes y molestos. Es un título metafórico. Al final de la película, no solo molestan los muebles, sino también el protagonista.

DREI WEGE ZUM SEE

Elisabeth Matrei va a pasar las vacaciones en casa de su padre viudo en Klagenfurt, capital del estado federado de Carintia (sur de Austria). Su idea es descansar y bañarse en el lago cercano. No tarda en descubrir que los tres senderos que llevaban al lago ya no tienen salida. Su estancia es propicia para la introspección. Le cuenta a su padre cómo fue la boda de su hermano Robert en Londres, a la que él no quiso asistir. Robert se ha casado con una mujer más joven, pero la diferencia de edad es menor que la existente entre Elisabeth y Philippe, su compañero actual. Elisabeth es fotógrafa de prensa, una pasión que siempre sorprendió a Trotta, el amor de su vida: ¿de qué sirve fotografiar la guerra y la miseria? Después de numerosas peleas e incomprensiones, acabaron por separarse al final de la guerra de Argelia. Elisabeth tuvo muchos más amantes, pero hoy sabe que Trotta fue el único que contó. Más que Hugh, su marido estadounidense, del que aceptó divorciarse demasiado rápido. Más que Manes, con el que tuvo una relación apasionada después de que Trotta se suicidara. Su padre le da noticias de Klagenfurt, de los vecinos, de los comercios que cierran o que otros compran. Después de encontrarse por casualidad con una antigua compañera de clase algo amargada cuando habla de su vida, Elisabeth ya no quiere quedarse. Le pide a Philippe que le mande un telegrama desde París ordenándole regresar a la capital por razones personales. Mientras espera un avión en Viena, se cruza con un primo de Trotta, casado recientemente. Este le confiesa (mediante una nota que desliza en su bolsillo) que la ama y que siempre la ha amado. Lee la nota en Orly, momentos antes de reencontrarse con Philippe, que ha ido a recogerla. Él le explica que ha prometido casarse con una joven a la que ha dejado embarazada. Elisabeth aprovecha para romper con él. Sabe que al día siguiente aceptará una peligrosa misión en Saigón que le ha propuesto su jefe.

En 1976 adaptó Drei Wege zum See (Tres senderos al lago) a partir de un relato de Ingeborg Bachmann, publicado en 1972 en la antología Simultan. ¿Qué le empujó a realizar este telefilm coproducido por SWF y la cadena austríaca ORF?

Siempre me ha gustado la obra de Ingeborg Bachmann, considerada hoy en día como la poetisa austríaca por excelencia entre los autores de posguerra. Había leído todos sus relatos, pero quería adaptar este especialmente porque presentaba una estructura muy cinematográfica.

¿Qué lo hace ser particularmente cinematográfico?

Se articula en torno a idas y venidas temporales que unen historias correspondientes a diferentes momentos de la vida de la protagonista. La mayoría de los otros relatos de Bachmann son muy interiorizados y no se prestan a la construcción de una narración cinematográfica. Entre los otros textos suyos que se han filmado, la novela *Malina* sigue siendo la más conocida, adaptada por Werner Schroeter, con Isabelle Huppert. Es muy bella, pero está más cerca de Schroeter y de Jelinek, la guionista, que de Bachmann.

Una de las elecciones más sorprendentes que hizo en la película fue confiar el comentario en off, que corresponde a la voz interior de la protagonista, a Axel Corti.

Nunca pensé en una voz femenina. ¿Por qué? No lo sé. Descarté de inmediato la voz de Ingeborg Bachmann, muy conocida por las numerosas lecturas públicas y grabaciones en CD que hizo. Tenía una voz muy especial, conmovedora. Recuerdo que asistí a una de sus lecturas en el Auditorio Maximum de la Universidad de Viena donde mantuvo en vilo a mil doscientas personas

con una voz tan frágil que todos temían que rompiera a llorar en cualquier momento. Pero no encajaba con la película. La voz de Axel Corti también era conocida en Austria. Los sábados tenía un programa de radio de un cuarto de hora de duración titulado *Der Schalldämpfer*, en referencia al “silenciador”, a la sordina de la trompeta. Hablaba de todo un poco con tono irónico y en un lenguaje magnífico, lo que me hizo pensar que era la mejor elección posible para el comentario en off.

¿Por qué mantuvo el comentario en off?

En todos los telefilms que adapté a partir de una obra literaria, intenté conservar al máximo el texto original. Hay una gran diferencia entre adaptar un libro para televisión o cine. Veo el cine como una forma artística, y la obra literaria adaptada debe someterse. En televisión, al contrario, la obra de arte es el libro; el objetivo consiste en que los telespectadores tengan ganas de leerlo. Para conseguirlo, debo realzar la belleza del idioma.

¿La televisión austríaca en los años setenta se preocupaba por producir programas de elevada calidad artística?

Sí, la televisión austríaca era muy diferente de lo que se hace actualmente. Dejaba cierto margen a la innovación porque no había cine austríaco por falta de dinero. Aún no había sido creada la Federación Cinematográfica, que permitiría el nacimiento de una producción nacional embrionaria, y solo un listillo conseguía de vez en cuando la financiación suficiente para hacer una película. Cualquiera que deseaba hacer una película sería pasaba por la televisión. No podía hacerse cine experimental, pero los productores estaban deseando que se adaptaran las grandes obras literarias alemanas y austríacas. Duró un tiempo. Me parece que se adaptaron todas las novelas de Joseph Roth e incluso me propusieron que me lanzara con *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, a lo que me negué porque no tengo tendencias suicidas. Si la mayoría de telefilms que dirigí son adaptaciones, se debe sencillamente a que eran más fáciles de producir. Con el paso de los años fui dándome cuenta de que cada vez era más difícil conseguir que la televisión financiara algo que no fuera un mero divertimento. Y cuando les propuse *El castillo*, adaptado de la obra de Franz Kafka, el director de la cadena me preguntó si “realmente era necesario”.

Pero volviendo a *Drei Wege zum See*, la idea se me ocurrió cuando aún estaba en Baden-Baden, aunque ya no trabajaba para SWF. Fui a Viena en busca de un coproductor y allí conocí a un *Dramaturg* que me apoyó desde el primer momento. Fue el principio de una larga colaboración con ORF (Österreichischer Rundfunk), la televisión austríaca.

Además de la voz en off, otra particularidad de la película es la escritura. Consiguió hacer cinematográfico el discurso interiorizado del relato mediante efectos de “montaje mental” parecidos a los que inventó Resnais en los años sesenta para La guerra ha terminado o Te amo, te amo. Un buen ejemplo se encuentra al principio de la película: la joven Elisabeth llega a la estación de tren de Klagenfurt, donde su padre la espera y la lleva a casa en taxi. Pasan por delante de una gran estatua que representa a un Lindwurm, un dragón, el emblema de la ciudad. De golpe, vemos el plano de un hombre negro, desnudo, inclinado sobre un lavabo. La joven abre la puerta y él le grita que salga. En este momento, los espectadores ignoran que es un flash-forward, y no pueden entender de quién ni de qué se trata. La asociación entre el dragón y el hombre que la asusta no está en el relato original, pero respeta el espíritu de una historia construida en torno a los pensamientos, los recuerdos y las sensaciones de la protagonista...

Es un buen ejemplo de lo que siempre he intentado hacer con las adaptaciones literarias. Me preguntaban a menudo si era más fácil escribir un guion original o hacer una adaptación. En mi opinión se tarda más con una adaptación porque la historia ya existe y no es tan obvio apoderarse de ella. Eso siempre lleva más tiempo que una historia inventada. Para realizar una adaptación leo el texto varias veces, subrayo ciertos pasajes con diferentes colores. Cada personaje importante tiene un color. Luego, reestructuro lentamente el material original de forma cinematográfica. No quiero seguir la estructura del texto al cien por cien porque se trata de otro medio. En *Drei Wege zum See* tuve la idea de intercalar flash-forwards para crear tensión y enganchar al espectador a un relato interiorizado.



Todavía es más atrevido cuando Elisabeth, camino del lago, debe detenerse de golpe porque el camino termina y da al vacío (por culpa de unas obras). Con un corte seco pasa al recuerdo del suicidio de Trotta. Su discurso cinematográfico es más abrupto que el fluido discurso literario de Bachmann.

Es normal porque en una sola frase escrita es posible reunir a muchos personajes y mezclar diferentes momentos, mientras que en una escena cinematográfica solo es posible recurrir a oposiciones o yuxtaposiciones, por lo que todo se vuelve mucho más abrupto que en la literatura. Pero puede ser una ventaja para mantener en vilo al espectador.

También está muy próximo al proceso asociativo del cerebro humano, algo instantáneo y, por lo tanto, abrupto. Procediendo así, ¿pensó que la emoción podría nacer a partir de esta forma de contar la historia?

Admiro profundamente el relato y sentí el deseo de proceder de este modo. Me pareció lo más apropiado para respetar la integridad del texto. Ignoraba si iba a funcionar en el rodaje, pero después de haber realizado la nulidad total que fue *Sperrmüll*, no podía permitirme otro fracaso. Me impuse una especie de seguridad formal mediante un montaje mental.

¿Este tipo de tratamiento mental le interesaba más allá de su aplicación al relato de Ingeborg Bachmann?

Me interesaba porque es algo propio del lenguaje cinematográfico. Surgió naturalmente, no porque buscara una estructura original costase lo que costase. Pensé que debía encontrar la forma de contar una historia bastante compleja y cuando la encontré se abrieron numerosas posibilidades.

¿Trazó líneas temporales muy definidas en el guion?

Siempre hago gráficos mientras escribo. Una línea para cada personaje. Cuando tengo cinco líneas delante, veo si una escena cualquiera es demasiado larga o corta. Primero trabajo con diversas estructuras. Para cada escena dispongo de pequeñas tarjetas que voy desplazando en una gran pizarra. Luego lo paso todo al ordenador. Al principio es difícil entender cómo puede funcionar, pero al cambiar de estructura –incluso tratándose de gráficos–, siempre se aprende algo. Es lo que intento

hacer entender a mis alumnos, que se precipitan porque son unos impacientes. Personalmente, prefiero hacer varios intentos antes de que todo encaje. Claro que una estructura puede imponerse desde el primer momento, pero este tipo de regalo escasea. Hay un chiste judío que me gusta mucho: Moshe llega donde el rabino y se queja de que nunca le toca la lotería, mientras que a sus amigos siempre les toca. Y el rabino le contesta: “Dale a Dios una oportunidad, para ganar tienes que jugar”. Más o menos es lo que les digo a mis alumnos. Siempre hay que dar una oportunidad a la inspiración, pero la suerte solo llega si se trabaja mucho. De tanto mirar desde cualquier ángulo se acaba por encontrar algo. Si uno solo se limita a esperar a que llegue la inspiración, ¡puede que espere mucho!

Dedica mucho tiempo a la preparación, pero ¿debe cambiar a menudo lo que tenía previsto cuando rueda?

Me ocurre muy pocas veces. Y cuando ocurre, me deprimó mucho. En general, si se debe cambiar algo en el último momento, es que no se tiene toda la película en la cabeza y eso facilita los errores. Excepto si el cambio surge de la proposición de un actor. Puede enriquecer la película y me obligo a tenerlo en cuenta. Pero solo pasa dos o tres veces en el conjunto de un rodaje. La mayoría del tiempo apenas hay cambios. Creo que si se ruedan películas cuya forma se ve condicionada por el contenido, es muy difícil improvisar.

*Rodó **Drei Wege zum See** en localizaciones diferentes, una ciudad de provincias, el campo, París. ¿Había previsto la continuidad?*

Sí, claro. Incluso si rodase una película en una única habitación, me esforzaría en tenerlo todo previsto. Me aporta seguridad y también hace que sea mucho más fácil saber si la proposición de un actor, por ejemplo, vale la pena o no. Depende del estilo de la película, desde luego. Si rodase un documental, debería reaccionar ante las situaciones y las personas filmadas. Pero no es mi punto fuerte y por eso mismo nunca he realizado un documental.

El tercer aspecto que nos impactó en la película es la excelente interpretación de Ursula Schult. ¿Era una actriz conocida?



Ursula Schult.



Bernhard Wicki.

Era una de las estrellas del teatro Josefstadt de Viena y la escogí porque correspondía físicamente a la perfección con el personaje de Elisabeth. Mi padre, que había trabajado con ella hacía varios años, me advirtió que era muy complicada. ¡Y lo era! No estaba acostumbrada a trabajar delante de la cámara y nos costó mucho entendernos. Durante el montaje, todavía me sentía muy crítico hacia ella debido a las dificultades del rodaje, pero con la distancia reconozco que estuvo muy bien. Aunque me sigue pareciendo más conmovedor Guido Wieland en el papel del padre. Ya ha fallecido. Era un actor extraordinario, que también había trabajado en el teatro Josefstadt. Y disfruté trabajando con Yves Beneyton, al que conocí a través de mi colega Peter Patzak. Le había dado el papel protagonista en un telefilm policíaco que acababa de rodar para televisión, *Zerschossene Träume*, y me lo recomendó. Vi un fragmento y me pareció excelente. Luego me gustó mucho en *La encajera*. No he vuelto a verle desde entonces, lo que me sorprende porque era un hombre apuesto y un actor interesante.

En la escena del aeropuerto, donde ve al primo de Trotta interpretado por Bernhard Wicki, Elisabeth realiza un gesto bellísimo cuando su interlocutor se va: recoge las cenizas de un cigarrillo con la mano y las deposita en un cenicero. ¿Se le ocurrió a la actriz Ursula Schult?

No, ese tipo de cosas siempre proceden de la puesta en escena.

Es una idea muy bella que comunica con exactitud el estado anímico de Ursula en ese momento.

¡De cuando en cuando tengo buenas ideas! Siempre hay que buscar signos exteriores para expresar los sentimientos que se interiorizan.

¿Por qué escogió a Bernhard Wicki para el papel del primo?

Era más conocido como realizador que como actor. Y como cineasta tenía muy mala fama; incluso le tachaban de sádico. Cuando llegó al aeropuerto de Viena, el productor, Rolf von Sydow, que también estaba a la cabeza del departamento de producción de SWF, fue personalmente a darle la bienvenida. Temía que Wicki, al encontrarse con un realizador tan joven, sintiera la tentación de aplastarle. Pero no hubo ningún problema. Lo mismo pasó con *Lemminge*, para la que también recurrí a él. Todo el mundo se desplazó a Viena para recibirle. Pero lo gracioso fue lo que ocurrió a continuación. Lo primero que debía hacer era dejar que le sacaran un molde de la cara para conseguir la máscara mortuoria que necesitábamos en la segunda parte de la película. Yo estaba en pleno rodaje y vi aparecer al jefe de producción en el plató presa de un ataque de pánico. Me explicó que para la dichosa máscara habían recurrido a un especialista conocido por haber trabajado con famosos ya fallecidos. Pero el líquido especial que mezcló se quedó pegado a la barba de Wicki y, una vez solidificado el molde, no había forma de quitárselo. Wicki se ahogaba y hubo que meterle en una

bañera para retirar la máscara trocito a trocito con una pera insufladora. Wicki estaba furioso, pero a eso de las diez de la noche salió de su habitación del hotel con la cara todavía un poco hinchada y nos invitó a cenar. Luego no tuvimos ningún problema. Quizá fuera una persona difícil como realizador, pero como actor se portó muy bien.

Y para contestar a su pregunta, Wicki no era un gran intérprete. Sin embargo, su fuerte presencia dejaba claro en muy poco tiempo que su personaje era importante. Siempre digo que para el papel más pequeño hay que tener al mejor actor, pero no es fácil conseguirlo.

Como el papel de Trotta, por ejemplo.

Walter Schmidinger, que lo encarnó, era un gran actor de teatro en la época, el que más me gustaba de todos los intérpretes de habla alemana. En cuanto decidí hacer la película, quise que interpretara a Trotta.

¿Y Udo Vioff, que hace de Manes?

Era un actor bastante apuesto, muy conocido en Alemania, que rodó sobre todo para televisión. Tenía un papel muy ingrato, pero trabajar con él fue un auténtico placer.

¿En la época también escogía a los figurantes, como el hombre negro en el cuarto de baño del que hemos hablado hace poco?

Sí. Recuerdo que el casting se hizo en Londres. Les habíamos dicho que necesitábamos a un figurante negro y que saldría desnudo. Seleccionamos a uno de los candidatos. No recuerdo si ensayamos, pero no era un papel complicado. Ya habíamos localizado un cuarto de baño muy blanco en un hotel y fue la blancura del decorado lo que me dio la idea de un hombre negro para el contraste.

Para la música utilizó a Mozart y a Schönberg de manera muy opuesta...

Sí, Mozart para los momentos de plenitud en la relación entre padre e hija, como en la escena del lago, mientras que Schönberg, con *Verklärte Nacht (Noche transfigurada)*, hace referencia a la vida interior más dolorosa de la protagonista. También hay una pieza de Purcell en la escena anterior al cuarto de baño con el hombre negro. Es un fragmento de *Hark! The Echoing Air*, cantado por Kathleen Ferrier, que escogí por la letra y también porque era una melodía inglesa conocida que encajaba bien con un viaje a Gran Bretaña.

Nos parece que en esta película expresa más la melancolía austríaca...

Puede ser, pero no fue intencionado. Todo lo austríaco en la película procede del relato. Es la melancolía que Ingeborg Bachmann expresa con una elegancia y belleza poco habituales en el idioma alemán de entonces, además de las múltiples referencias a la literatura austríaca que aparecen en toda su obra. Por ejemplo, el personaje de Trotta es una referencia a von Trotta en *Die Kapuzinergruft (La cripta de los capuchinos)*, de Joseph Roth. Por mi parte, mi meta no era hablar de Austria, sino adaptar un texto a partir de las sensaciones que me causaba. Y si, como Bachmann, hago referencias a la cultura austríaca no es para hacer pasar un mensaje, sino porque he crecido en este país, que me ha impregnado desde siempre. Por ejemplo, creo que el personaje del padre representa al antiguo régimen austríaco.

*Cuando afirma que todo estaba acabado en 1914 y que los nazis solo fueron la consecuencia de este fin, anticipa **La cinta blanca**.*

Sí, desde luego. Estaba dentro del relato, pero comparto este punto de vista. Y no es de extrañar que lo retomara en *La cinta blanca*. Lo he dicho muchas veces: es la misma cabeza la que sigue haciendo las películas.

Muchas otras ideas vuelven a aparecer en sus películas posteriores, como el amor imposible.

Dicho así me parece una exageración. Pero tiene que ver con la melancolía: no creo mucho en la felicidad. Eso no significa que no haya momentos de felicidad. Para mí, la felicidad es momentánea. Por ejemplo, si me enamoro de alguien, estaré en el séptimo cielo durante un tiempo, pero no durará. No es un verdadero estado, sino más bien un momento de la vida. Esta idea reaparece en varias películas mías. Muestran una serie de momentos de alegría, pero no es comparable a esa forma de optimismo tonto que nos propone el 90% de las películas. Nos hacen creer que todo se arreglará, pero

no tiene nada que ver con la realidad. La realidad es compleja, contradictoria y no necesariamente agradable. Si ahora me preguntasen si soy pesimista, les contestaría que soy realista.

La película no es pesimista, tampoco lo es el relato...

Son tristes.

Pero nos invitan a reflexionar acerca de la posibilidad de ser menos desdichados al abrirnos más hacia los otros. Trotta le dice a Elisabeth: “Nunca he sabido lo que significaba la vida. No estoy nada vivo. La vida es lo que busco en ti”.

Es el texto de Ingeborg Bachmann, y es realmente muy bello. Numerosos intelectuales austríacos pueden identificarse con Trotta y su morbosidad. Joseph Roth encarnó esa actitud a lo largo de toda una vida muy desdichada. Pertenece a una mentalidad a la vez checa y eslava; es la tremenda fatiga del gran imperio.

El único rayo de esperanza de la película viene de una idea que sugiere el comentario en off: “Al menos podríamos ser amables con los demás, aunque fuera un instante”.



Guido Wieland y Ursula Schult.

No me acuerdo precisamente de esta frase, pero podría ser mía. He hablado de esto en varias películas. Es la verdad y es bonito.

Ha dicho hace un momento que la felicidad no es posible, pero si hacemos caso a Ingeborg Bachmann, la amabilidad podría ser una solución para mejorar las relaciones humanas, es más sencillo...

No es tan sencillo, pero sí accesible a todos, es una cuestión de voluntad. Si todos fuéramos amables los unos con los otros, el mundo sería muy diferente. Tengamos en cuenta que siempre soy yo el que decide portarse bien o mal con alguien. Si el otro es un idiota, nada me obliga a serlo a mí también.

En la película, la comunicación le plantea un difícil problema a Elisabeth. Mientras se baña en el lago, de pronto le dice a su padre: “Papá, ¡te quiero!”, pero él no la oye. Tiene la ocasión de

*repetirlo, y no lo hace. Es la misma situación que vuelve a mostrar en **Lemminge**. Cada vez hay un bloqueo: temen ser amables.*

Absolutamente. Por ejemplo, adoraba a la tía con la que crecí, pero nunca fui capaz de decirle: “Te quiero”. Es muy difícil expresarlo con los padres. Con una mujer es otra cosa, aunque también sea difícil. Pero con los padres se viven a diario tantas cosas banales... Incluso personas que viven relaciones muy fuertes solo son capaces de esbozar algún que otro gesto para demostrar su afecto. Tanto en teatro como en cine, esta moderación es una baza porque incita a ser inventivo para demostrar indirectamente los sentimientos.

En Drei Wege zum See, Trotta le reprocha a Elisabeth que fotografíe el sufrimiento, el mismo reproche que le harán al reportero gráfico de Código desconocido. Ya que es parte del relato, nos preguntábamos si la lectura de Bachmann le había inspirado esa actitud crítica.

No lo sé. Todo lo que se inventa, todo lo que nos obsesiona, nunca sabemos de dónde viene.

¿Por qué situó la acción en Klagenfurt?

Está en Carintia, donde nació Ingeborg Bachmann. Quise rodar en los verdaderos decorados que describe la autora para estar más cerca de la realidad. Pero no pudimos rodar en su casa. Ya había fallecido cuando empezamos a rodar. Llevamos el guion a su hermana y lo tachó de pornográfico. No nos permitió rodar en su casa, debimos encontrar otra en el mismo barrio. Esa hermana se comportó como la hermana de Nietzsche y como algunas viudas de escritores. Pero cuando vio la película, le pareció fantástica y me escribió para decirme que se arrepentía de su decisión.

¿Cómo fue recibida la película cuando se emitió?

Las críticas fueron buenas, pero siempre es difícil saber qué piensan los telespectadores.

4

Lemminge: *mi primera película personal* – *Arcadia, mi juventud y Julien Duvivier* – *Una amalgama de personajes a los que conocí* – *Unos pequeños roedores suicidas* – *Me gusta utilizar las técnicas del cine policíaco* –

La indiferencia y la glaciación – *Un defecto de juventud* – *Una pésima publicidad para la Iglesia* – *Recuerdos de una maestra rubia.*

LEMMINGE...

Primera parte: *Arkadien (Arcadia)*

La crónica de unos jóvenes en la pequeña ciudad de Wiener Neustadt, Austria, en otoño de 1959 empieza con actos anónimos de vandalismo perpetrados contra coches aparcados en la calle. La joven Eva Wasner sale con Christian Beranek, al que ha conocido en clase de baile. Fritz Naprawnik tiene una aventura con Gisela Schäfer, la mujer de su profesor particular de latín. Cuando sale a la luz, estalla un escándalo en el instituto, salpicando a las familias afectadas. Y más aún porque Gisela le confiesa a su marido que está embarazada de su joven amante. A fuerza de golpearse el vientre, mata al niño que lleva en su seno. Eva también se queda embarazada. Es una catástrofe porque, en esa época, ser madre soltera está muy mal visto y abortar es ilegal. Debe dejar el instituto. Por fin se sabe que los actos de vandalismo son obra de Sigurd Leuwen y de su hermana Sigrid, los hijos de dos inválidos ricos (heridos durante la guerra por proteger a sus vástagos). Desenmascarado, Sigurd se tira al vacío delante de su hermana Sigrid y muere. Cuando su padre les trata de lemmings, a Sigrid solo se le ocurre decir que se lo pasaban muy bien destrozando coches. Fritz deja a su amante Gisela por Bettina, una chica de su misma edad. Eva intenta suicidarse y Christian no se interpone. Eva falla y él decide casarse con ella. Se esfuerzan en aprobar estudiando solos. Christian se lo cuenta todo a Sigrid en el tren que la llevará a Viena; ha decidido irse. El chico está a punto de seguirla, pero regresa a Wiener Neustadt para enfrentarse a su destino.

Segunda parte: *Verletzungen (Heridas)*

Un coche se precipita contra un árbol. Llega la ambulancia, pero no se distingue a los ocupantes del vehículo accidentado. Eva se despierta en casa. A su marido Christian, ahora un oficial del ejército, le duele el estómago. Uno de sus hijos ha vuelto a tener una pesadilla. Ella es ama de casa y monta a caballo para distraerse. También tiene un amante, y este le cuenta que pronto se irá a Noruega. Sigrid ha vuelto a Wiener Neustadt por la muerte de su padre. Rehúsa ver el cuerpo en el hospital donde trabaja Fritz. Sin querer, el sacerdote rompe la máscara mortuoria del padre. Sigrid llora.

Sigrid invita a cenar en la mansión familiar a las dos parejas formadas por sus antiguos amigos, Fritz-Bettina y Christian-Eva. La velada acaba con un arreglo de cuentas y con una Bettina descontrolada. Eva sufre una depresión cuando su amante la deja. Durante una visita al hospital, se le ocurre proponerle a Fritz que tengan una aventura, y él acepta. Christian descubre que su esposa tiene un amante y le monta un número. Sigrid está embarazada, pero al ver tanto odio e ira en las calles, se pregunta cómo podrá criar a un hijo en semejante entorno. El cura al que visita para hablarle de su desconcierto le ofrece como única respuesta la acumulación de botellas de vino que llenan su apartamento. Christian le revela a Eva que tiene un mal incurable y le hace chantaje para que los dos se vayan dos semanas sin los niños para “volver a encontrarse”. Por otra parte, a Fritz no parece importarle mucho la relación. Acepta irse con Christian, que acelera y lanza el coche contra un árbol (plano del principio). Eva muere y él queda herido. Sigrid aúlla de dolor en su cama mientras da a luz. Convaleciente, con el brazo en cabestrillo y en compañía de sus hijos, Christian se cruza con unos reclutas cuyo comportamiento le molesta. Les recrimina con insultos y se pregunta qué cuenta en el mundo actual.

Con Lemminge dejó las adaptaciones para escribir una historia original. ¿Tuvo dificultades para que la televisión le produjera la película?

Efectivamente, es mi primera película personal. Después del éxito de *Drei Wege zum See*, los productores me comunicaron que deseaban volver a trabajar conmigo. Armado con la regla que siempre doy a mis alumnos y que consiste en decirles que, cuando se es joven, es preferible trabajar con historias vividas personalmente, les propuse pintar el retrato de mi generación. Al principio solo pensaba hacer un largometraje, el que ahora lleva el número “1” con el subtítulo de *Arkadien*. Pero me llamó el director de la cadena ORF, a quien le había gustado mucho mi adaptación de Bachmann, y me dijo que si quería hacer un retrato de mi generación, debía ser más largo. En su opinión había que pensar en tres partes, y le contesté: “¡Con mucho gusto!” Pero al salir de su despacho, donde llegué pensando que solo quería conocerme, me di cuenta de que me habían caído encima dos largometrajes adicionales para los que no tenía ni una sola idea. Durante nuestra conversación se me ocurrió dedicar una primera parte a la juventud de los personajes y una segunda a lo que eran en la actualidad. Pensé en realizar la tercera entrega sobre el futuro, pero seguía siendo una idea muy vaga. Por lo tanto, empecé a escribir la primera y la segunda parte antes de atacar la tercera. Pero después de una larga reflexión, renuncié por falta de una idea convincente.



Michael Haneke durante el rodaje de *Lemminge*.

La primera parte, Arkadien, corresponde al tiempo de las grandes esperanzas y de las terribles desilusiones.

Es un título lleno de ironía, desde luego, del que quiero contarles los orígenes. De joven me había conmovido la película romántica *Marianne de ma jeunesse*, de Julien Duvivier. Deseoso de conocer la fuente, fui a la biblioteca de Viena donde encontré el libro de Peter de Mendelssohn, autor de una famosa biografía de Thomas Mann. Era un escritor judío alemán que emigró a Inglaterra en 1936 y que escribía tanto en inglés como en alemán. El libro –que robé, por cierto– contenía el relato *Schmerzliches Arkadien (Dolorosa Arcadia)*, en el que se inspiraba la película, y un texto en torno al rodaje de Duvivier. Fue así como me enteré de que el cineasta deseaba adaptar *El gran Meaulnes* al cine, pero que Isabelle Rivière, la hermana del autor, no quiso cederle los derechos. Entonces, Duvivier buscó un tema que le permitiera contar *El gran Meaulnes* sin pasar por la novela de Alain Fournier. Encontró el relato de Peter de Mendelssohn, escrito cuando este era muy joven.

Aún recordaba el título cuando empecé a escribir *Lemminge* y decidí poner un título a la primera parte que se refería a un relato que nadie conocía. Posteriormente volví a ver *Marianne de ma jeunesse* en televisión y fue una gran decepción. Duvivier hizo películas muy buenas, pero esta era realmente kitsch.

¿Cómo articuló el guion sobre cinco jóvenes que debían representar un microcosmos de su generación?

Hice el retrato de gente a la que conocía modificándolo un poco. Por ejemplo, la historia del alumno que tiene una aventura con la mujer de su profesor es algo que me ocurrió. Creo que es mi película más autobiográfica, aunque una parte de *Variation* también está muy próxima a mí.

La historia de Sigurd y Sigrid, el hermano y la hermana cuyos padres son discapacitados físicos, que se atraen mucho y se convierten en vándalos, ¿también es real?

Es una amalgama. No ocurrió todo en el seno de una misma familia. Por ejemplo, la madre condenada a guardar cama era un poco la mía, que después de desmayarse dos veces en los escenarios no pudo seguir actuando y debió retirarse con cuarenta y pocos años. Siempre estaba tumbada, en la semioscuridad, perdida entre el humo de los cigarrillos. Sin embargo, el padre autoritario al que da vida Bernhard Wicki no era el mío. Como ya saben, crecí sin presencia paterna y mi tío no se inmiscuyó en mi educación. Pero no cuesta imaginar que no me resultó complicado encontrar un modelo para el padre. La historia entre el hermano y la hermana es uno de los pocos elementos totalmente inventado.

¿Por qué les llamó Sigurd y Sigrid, dos nombres de pila muy similares y cuyo diminutivo es «Siggi»?

Eran dos nombres muy de moda durante la época nazi porque tenían que ver con la mitología germánica, como Siegfried.

¿Y la relación con sus padres, que quedaron impedidos al tirarse encima de sus hijos para protegerlos durante un bombardeo?

Alguien me lo contó. En cuanto a las relaciones filiales, son típicas de los niños de esa generación, que convivieron con figuras paternas, culpables o no, que habían regresado de la guerra.

Es un aspecto que reaparece en varias películas tuyas, como en Caché (Escondido), donde los hijos se sienten culpables de los actos de los padres.

No son culpables, pero sí son los herederos de los actos de sus progenitores. Existe una frase que expresa claramente esta situación: “Los pecados de los padres son las neurosis de los hijos”.

La primera parte recuerda, en cierta medida, el tono de su película anterior. La pareja de adolescentes románticos formada por Eva y Christian es muy conmovedora. Ella quiere perder la virginidad, pero no se atreve. Una vez conseguido el objetivo, quiere suicidarse, pero falla. Todo es bonito, sencillo y tonto...

¡Éramos así! No tuve que inventar mucho en esta película. Todos los que vivimos esos años pasamos más o menos por lo mismo. El guion no contiene nada de extraordinario. El interés de la película reside en la composición del conjunto de personajes que transmite la sensación de malestar propio de la época. Sobre todo porque todo dependía de mí esta vez, mientras que en la adaptación de Bachmann me había limitado a seguir el relato.

La gran originalidad y osadía de Lemminge reside en la idea de reunir al conjunto de personajes veinte años después, pero con actores diferentes, algo desconcertante para el espectador.

Al principio, uno se siente un poco perdido, como en cualquier película que nos proyecta veinte años más allá, excepto si se encuentran actores con hijos que posean dotes interpretativas y se les parezcan. En este caso, nos esforzamos en buscar a intérpretes con un físico semejante al de los actores de la primera parte. Aun así, se tarda algún tiempo en identificarlos en la pantalla.

¿Rodó las dos partes de forma consecutiva?

Sí.

¿La emisión televisiva también lo fue?

En dos días. Pero antes de emitir la segunda parte, hubo un pequeño resumen de la primera para ayudar a los telespectadores.



Walter Schmidinger, Elisabeth Orth y Christian Spatzek.

*La imagen general que desprende **Lemminge** es la de una nueva generación que quiere vivir de otro modo y, por lo tanto, se rebela. Pero al hacerlo con demasiada timidez, veinte años después se enfrenta al fracaso. De ahí el título de la segunda parte, **Verletzungen (Heridas)**.*

En la primera parte, Sigurd se suicida y Eva lo intenta, aunque no lo consigue. El título de la película hace referencia a los lemmings, esos pequeños roedores que se suicidan en masa y, metafóricamente, a los jóvenes austríacos, entre los que había una tasa de suicidio muy elevada según las estadísticas de la época. Pero el título perdió parte de su significado a partir del momento en que otras películas se refirieron a los lemmings sin aludir a la idea del suicidio colectivo.

Al final de la segunda parte pone en boca del sacerdote la tasa de suicidio entre los jóvenes. Se trata de un hombre de la Iglesia poco ortodoxo, ya que es alcohólico.

Para este personaje me inspiré en un monje, un profesor de latín al que conocí. Era un hombre muy amable y daba lecciones gratuitas de latín a todos, incluso a los protestantes como yo. Podíamos ir a su casa, y al igual que en la película había una habitación llena de botellas llenas y otra llena de botellas vacías. De hecho, era muy gracioso, hablaba de sí mismo en tercera persona. Después de cada clase iba a “probar” una nueva botella, ¡que solía vaciar! Todos le queríamos mucho. Me impresionó y le integré en la película, transformando un poco el personaje.

Otro momento fuerte de la película es cuando Sigrid, hacia el final, está a punto de dar a luz al hijo que tanto desea, pero al que no puede imaginar viviendo en un mundo donde reina el odio. La muestra sola en la sala de partos presa de terribles dolores. ¿Por qué escogió un final tan duro?

Es verdad, el nacimiento no da pie a un final positivo. Entonces pensaba que vivíamos en un mundo donde no debían nacer niños.

Pero no es la escena con que acaba la película. Termina con Christian, el hombre que al final de la primera parte asumía su paternidad y su responsabilidad, veinte años después, como militar y padre de familia al que su mujer le es infiel, que se venga lanzando su coche contra un árbol y matando a su esposa. Volvemos a verle con el brazo en cabestrillo, gritando con furia a unos soldados que no le reconocen y preguntándose si aún queda algo que valga la pena en el mundo.

Antes les contaré una anécdota divertida. Queríamos rodar la última escena en una base militar. El Ministerio de Defensa quiso leer el guion y nos denegó la autorización. Según ellos, la esposa de un oficial austríaco no podía engañarle y, además, nunca reaccionaría como el personaje. ¡Lo consideraron un insulto al ejército austríaco! Dicho eso, añadiré que el fin es reiterativo. Ya se había entendido antes. Hoy no lo filmaría así, pero evito ser más explícito. Sin embargo, sigo estando de acuerdo con la primera parte, en la que se muestran las cosas de forma más indirecta. Cada uno puede sacar la conclusión que desee de lo que cuento. La segunda parte se resiente de mi gran voluntad de expresar lo que quería decir en la época. Es un defecto de juventud; uno se siente muy seguro de sus afirmaciones y pierde toda medida. Eso sí, el balance que hice de la debacle de una generación y de la pérdida de valores no cayó en oídos sordos. La primera emisión de *Lemminge* en 1979 despertó la ira de algunos críticos que me reprocharon haber ocultado 1968. Pero había dejado de lado de forma muy consciente el movimiento contestatario porque, diez años después, en Austria aún seguían buscando qué impacto había tenido.

En esa última escena, Christian aparece como alguien que se ha convertido en la mismísima imagen de sus padres, lo que nos hace pensar en la cita de Warhol de su primer telefilm, Und was kommt danach..., donde decía que las generaciones y los problemas se repiten, que solo cambia la ropa.

Pero de eso se trata, ¿no?

Visualmente hablando, en la época debieron parecer atrevidas algunas cosas: la representación del acto sexual, la desnudez frontal...

Y también la escena del aborto, un tema tabú en televisión. Le costó mucho interpretarla a la actriz Elisabeth Orth, muy afamada en el Burgtheater e hija de la gran intérprete Paula Wessely. Esta última formaba con Attila Hörbiger la pareja de actores por excelencia en Viena. Ella había trabajado en películas nazis, pero se había excusado posteriormente. Era una historia algo complicada. Total, después de emitirse la película, Elisabeth Orth recibió un montón de cartas reprochándole que la hija de Paula Wessely se hubiera prestado a interpretar esa escena y a mostrarse completamente desnuda. Fue un auténtico escándalo.

¿El departamento de producción no reaccionó al leer el guion?

No, no aplicaron la menor censura. Añadiré que nadie se metió nunca conmigo en televisión. En esta película solo me impusieron una cosa. Al final de todo, cuando Christian deplora la desaparición de los valores, añade: “¡Austria ha muerto!” Me explicaron que no podía decirse eso en la televisión austríaca, por lo que añadí el ruido de un avión sobrevolando la escena para que la frase no se entendiera. Un poco como hizo Buñuel en *El discreto encanto de la burguesía*.

¡Qué curioso! No conocíamos la anécdota y creíamos que el ruido del avión estaba añadido a propósito. Aporta densidad al final con ese sonido desagradable que añade un toque de desesperanza...

Y no se equivocan. Tenía previsto desde el principio acabar con el ruido del motor de un avión, pero tuve que adelantarlo para tapar la voz del actor. La producción me pidió que sustituyera la frase durante el doblaje como fuera, pero preferí conservarla y aplastarla con el sonido del avión.

*A partir de entonces, su cine ofrece una gran coherencia temática. El tema de la nostalgia, muy presente en *Drei Wege zum See*, regresa aquí con fuerza. De hecho, Fritz le pone voz al afirmar: “Lo único que realmente se siente es la tristeza o quizá también la nostalgia”.*

Sí, en alemán se dice *Sehnsucht*. Al igual que *Heimat* es una palabra típicamente alemana, cuyo equivalente exacto no se encuentra en otros idiomas, como español, francés o inglés.

*Los personajes de **Lemminge** se contradicen constantemente. Por ejemplo, Eva, la adolescente romántica de la primera parte debe casarse porque está embarazada. En la segunda, decepcionada por su marido, tiene un amante y luego otro...*

Conozco a mucha gente así. Al menos, Eva es un personaje positivo que siempre intenta tener una relación auténtica y que sigue insistiendo a pesar de sus fracasos. En la segunda parte, los hombres son más negativos. No cabe duda de que su marido Christian sufre, pero su dolor le empuja a destruir a los demás. Como el médico en *La cinta blanca*. Cuando dice cosas tremendas a la comadrona, ella le contesta que debe sufrir mucho para ser tan malo. Creo que siempre es así: uno se vuelve malvado cuando el dolor es demasiado grande. Nada puede acabar con este proceso.

*Las dos partes de **Lemminge** se estructuran sobre el mismo principio. Ambas empiezan con una escena que sorprende (coches destruidos y un vehículo que colisiona contra un árbol), pero no se sabrá por qué hasta el final.*

Es una forma de crear tensión. Como en *71 fragmentos de una cronología del azar*, que empieza con el texto de una matanza que no se entenderá realmente hasta el final de la película.

Pero al contrario que en el guion de 71 fragmentos de una cronología del azar, donde no se tarda en adivinar la identidad del asesino, Lemminge mantiene vivo el suspense. Es una especie de “whodunit”⁴.

Me gusta usar las técnicas del cine policíaco para clavar al espectador en su asiento. No hay nada mejor para mantener despierta la atención.

A la hora de escribir ambos guiones, ¿se impuso el establecimiento de paralelismos estructurales entre las dos partes?

No, para nada. La estructura de la segunda parte es mucho más sencilla que la primera. Hay menos personajes y se entiende enseguida en qué dirección evolucionan. Eso sí, el hecho de empezar ambas partes con una escena de destrucción de coches fue una decisión deliberada.

Tanto en una parte como en la otra, los personajes conservan ciertas características. Por ejemplo, antes de hacer el amor por primera vez, Eva pide un coñac. Luego, en la segunda parte, cuando va a casa de su amante, vuelve a pedir uno.

Sí, este tipo de guiños siempre me hacen gracia. También permiten seguir con más facilidad la evolución de un personaje de una parte a otra.

¿Prepara fichas de los personajes antes de escribir el guion?

Sí. En cuanto tengo a los personajes en mente, abro una ficha para cada uno donde apunto todo lo que pueda utilizarse para su comportamiento. Por ejemplo, en la primera parte de *Lemminge* estaba Fritz, un joven proletario al que volvemos a encontrar en la segunda como médico y al que Eva pide que sea su amante. Me inspiré en un amigo mío idéntico al personaje. Llené una ficha con detalles precisos sobre su evolución. Pero no siempre es tan sencillo.

No es raro que al principio no sepa cuántos personajes habré de crear. También me pasa a menudo que una idea o una situación corresponda a tres o cuatro personajes. Entonces debo decidir quién hará esto y quién hará lo otro. Es el placer y la dificultad de la escritura.



Storyboard de *Lemminge*.

Para los personajes de *Lemminge*, ¿no tuvo que documentarse?

No, me bastó con clasificar mis recuerdos. Me limité a visitar a mis antiguos compañeros de instituto para saber si habían conservado algo de la ropa que llevábamos entonces: un vaquero, una camisa blanca y un suéter negro puesto encima de los hombros y atado al cuello. Tenía que recuperar algunos de esos suéteres porque ya no se fabricaban cuando rodamos la película. Por otra parte, tuvimos la suerte de filmar donde transcurría la acción.

Generalmente hablando, ¿sus personajes existen antes de la construcción dramática?

No, son dos trabajos que se desarrollan a la par. Siempre se lo digo a mis alumnos: lo más difícil es la construcción, porque ahí se decide quién representa qué. Si las decisiones son buenas en esa etapa, la escritura se hace mucho más fácil porque habla y actúa el personaje. Y el guionista conoce al personaje. Pero si la preparación no ha sido buena, si no se conoce lo suficiente al personaje, la escritura puede volverse muy trabajosa. Ahora bien, tampoco es fácil estar seguro de que el relato esté bien construido antes de lanzarse a la escritura del guion propiamente dicho.

¿Cuándo escribe los diálogos? ¿A medida que redacta las escenas o una vez elaborado el conjunto de la estructura?

Solo empiezo a escribir los diálogos cuando está definida la estructura general. A veces hay un bloqueo y debo cambiar algo en la escena, lo que puede repercutir en las escenas siguientes. Si es así, realizo todas las modificaciones antes de volver a los diálogos. Me parece normal. No creo que pueda escribirse un guion o una obra de teatro como si fueran una novela porque hace falta impedir que el espectador se aburra. En un libro, el autor puede permitirse algún relleno que otro. En una película, el espectador desenchufa y es sumamente difícil recuperarlo después.

Tomemos, por ejemplo, a Sigurd y a Sigrid. ¿Recuerda cómo imaginó a esos dos personajes? ¿Primero fueron ellos, sus padres llegaron después?

En realidad, los dos personajes hacen referencia a un relato de Thomas Mann, *Wälsungenblut*, la historia de un hermano y una hermana incestuosos que, a su vez, se refieren a *La Valquiria*, de Wagner. Me basé en esos personajes para construir a los dos Siggis de mi película, su relación ambigua, su familia noble con apellido alemán en Austria, su mansión donde reina una gran tristeza porque la madre está paralizada, pero ignoramos el porqué. Los niños son abandonados a sí mismos, lo que les une más. ¿Tienen una relación incestuosa? Aunque su proximidad sentimental es mayor de lo habitual entre un hermano y una hermana, la pregunta queda abierta. Con estos dos personajes rodé una de mis escenas favoritas de la película: cuando Sigurd vuelve y Sigrid deja de tocar al piano una pieza de Schubert, algo ocurre entre los dos. Al final de la toma, nadie se movía en el plató, todos estábamos emocionados.

Eva Linder, que encarna a Sigrid, ¿sabía tocar el piano?

No, tuvo que aprender. Paulus Manker, que interpreta a su hermano, también practicó durante tres meses la pieza de chelo con un músico de la Filarmónica de Viena. Cuesta aún más fingir que se sabe tocar el chelo que el piano. Los dos se esforzaron muchísimo. Si querían el papel, debían saber tocar.

Es un riesgo escoger a actores que no saben tocar un instrumento...

Sí, por eso desde el principio insisto: “¡Tienes que aprender!” Puedo ser muy convincente.

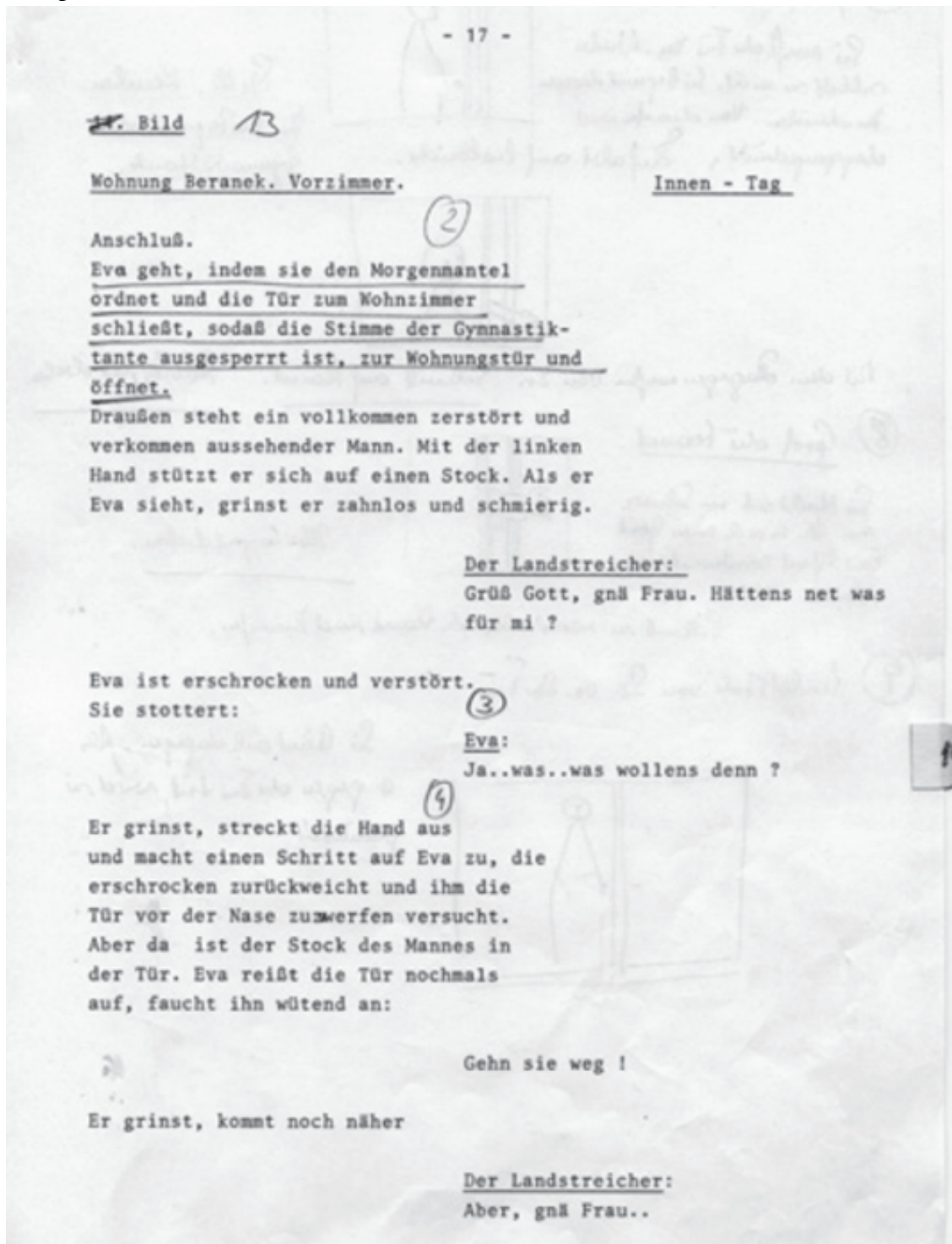
En la segunda parte hay una secuencia sorprendente con un pordiosero que parece querer colarse en casa de Eva estando ella sola. Adelanta el pie para evitar que cierre la puerta, pero ella consigue echarle.

Representa la pobreza, el tercer mundo, todo lo que nos asusta y de lo que solo podemos deshacernos destruyendo al otro. Preferimos romperle el pie o la mano antes que dejarle entrar.

También está la escena en la que Eva ve a dos niños peleándose cerca de una iglesia, y luego a un gato muerto en la acera al que nadie mira antes de que un cubo caiga de lo alto de un edificio en obras.

Sí, pero es demasiado. Quería crear una sensación de *Entfremdung* (alienación), una sensación de miedo ligada al hecho de que solo somos cosas pequeñas, como en la escena de *El diablo, probablemente*, de Bresson, en la que se ve al chico subir a un autobús. Página del guion de *Lemminge*, cuyas puertas no funcionan. Nadie sabe qué hacer y entonces se oye a alguien decir: “¡Será el diablo, probablemente!” Una escena muchísimo mejor que la mía. Si hubiese visto esta película antes de rodar la mía, nunca habría rodado la escena así. Pero tenía que crear una atmósfera que explicase por qué Eva está tan destrozada al final. También es cuestión de percepción. En algunos momentos de

la vida no nos damos cuenta de nada. Y en otros, solo vemos estas cosas. Nos aplastan y nos hacen la vida imposible.



Página del guion de Lemminge.

De hecho, la segunda parte empieza con esa actitud indiferente: Sigrid no siente nada ante su padre muerto, pero se echa a llorar cuando el sacerdote rompe sin querer la máscara mortuoria. Nos preguntamos si el mundo no habrá perdido su humanidad.

Pero, ¿el mundo fue humano alguna vez?

Con el progreso y la evolución del mundo moderno, podríamos esperar una vida mejor, pero usted muestra lo opuesto.

Además, todos los personajes de las dos partes de *Lemminge* son gente mimada que no tiene problemas de dinero.

Seres privilegiados que son víctimas de lo que no tardará en llamar “la glaciación emocional”.

Me pesa mucho haber acuñado esta expresión que ahora me persigue por doquier.

Se equivoca, la expresión resume a la perfección esa actitud que aún existe hoy en día.

Me preguntaban tanto acerca de este tema en la época de la trilogía (*El séptimo continente*, *El vídeo de Benny* y *71 fragmentos de una cronología del azar*) que sentí la necesidad de tener una expresión para resumirlo todo, como una palabra clave. Pero conlleva ciertos riesgos; una palabra clave siempre reduce la complejidad de la idea que se expresa. Es como etiquetar algo, siempre hay una connotación simplista. En cuanto se da un nombre a algo, la complejidad se desvanece. Y es lo que me molesta. Cada vez que me obligan a expresarme sobre mis películas, cualquier cosa que diga limitará su alcance. Es verdad que *Lemminge* es una película en torno a la glaciación emocional, pero no es solo eso. Si se la reduce a esta única interpretación, se crea una falsa jerarquía, la glaciación se convierte en el tema principal en detrimento de los otros. Lo mismo pasa con la violencia. Al contrario de lo que suele decirse, no trato la violencia en sí, sino únicamente su representación y la explotación de la misma por los medios de comunicación. De todas formas, esto es menos grave porque se trata de una película, y no de evocar sentimientos que no pueden resumirse con una sola palabra.



Eva Linder y Paulus Manker.

*A nosotros, que nos interesamos por su obra de forma retrospectiva, no nos cabe duda de que **Lemminge** representa de forma manifiesta la génesis de sus futuros grandes largometrajes para cine.*

Sí, yo también lo creo así.

*Por lo tanto, poco importa que le guste o no la expresión “glaciación emocional”. La indiferencia, el primer paso hacia dicha glaciación, es el núcleo de *Lemminge*. Asimismo, desde sus primeras películas, hace brotar la violencia recurriendo regularmente a las bofetadas. Hasta *Amor*, hemos inventariado veinte.*

¡Vaya! Se parecen a mi mujer; un día me hizo notar que varios personajes míos se orinaban encima y que ya era hora de que lo dejara. La multiplicación de bofetadas no me extraña. La bofetada es un medio muy sencillo para comunicar la humillación. Más que la violencia física en sí, importa el gesto. Recuerdo que en *Lemminge*, Georg, el profesor de latín, abofetea a su esposa Gisela cuando se entera de que está embarazada de Fritz, su alumno. La madre de Fritz también le abofetea cuando se entera de la situación.

La violencia empieza de forma muy natural dentro de la familia, con una bofetada, antes de cobrar importancia en el plano social e internacional.

Una vez me pidieron que escogiera una palabra para describir el conjunto de mi trabajo, lo que era una idiotez, pero acepté el reto y contesté: “La guerra civil”, porque de eso se trata. No me refiero al sentido político, claro, sino al día a día, a la guerra que nos hacemos a diario.

Nos parece que con Lemminge, filosóficamente hablando, ya denunciaba el fracaso del cristianismo, algo que seguirá haciendo siempre simbólicamente.

Sinceramente, no lo había pensado.

No desde un punto de vista religioso, sino estrictamente desde un plano humano, el cristianismo en su origen era una gran llamada para que los hombres fueran capaces de una mayor tolerancia...

Siendo así, también podemos decir que es el fracaso de la cultura humana y que no se limita solo al cristianismo. Ahora pienso en la... frialdad –para no emplear el término glaciación–, una señal que todos estos valores, de los que se habla constantemente, ya no funcionan. Aún tienen un espacio de vez en cuando, pero cada vez funcionan menos en nuestra sociedad. Al menos es la impresión que tengo. El fin de la segunda parte, concretamente la escena con el sacerdote alcohólico, que considero una escena clave en el plano filosófico, es muy esclarecedora. El personaje dice que la Edad Media ha terminado, pero que nadie ha perdonado nuestra culpa; de ahora en adelante deberemos vivir con esa culpa, y será difícil. Además, lo dice un sacerdote, lo que da más peso a la afirmación. ¡Es una pésima publicidad para la Iglesia! Si leemos los escritos de todos los existencialistas católicos franceses estamos más o menos en el mismo registro. Hoy en día, la religión se reduce a una dimensión mística, pero no funciona como sistema social.



Michael Pitt, Tim Roth (de espaldas) y Brady Corbet en *Funny Games USA*.

*De ahí la presencia del cuadro de Francis Bacon **Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez** en casa de Fritz, el que fue amante de Gisela y ahora es un médico solitario a quien Eva va a ver en su desconcerto.*

Sí, pero esto también es una exageración. ¿Cómo podría un médico comprar semejante cuadro?

Hemos pensado que se trataba de una reproducción...

Quizá, pero hoy en día evitaría algo así.

Pero ¿por qué escoger un cuadro que representa a un eclesiástico gritando?

Para mí, el cuadro de Bacon representa la encarnación absoluta de la situación. Es un ser que grita, pero no se le oye. La verdad, esta simbología es aplicable a prácticamente todos los personajes. Ahora bien, entre nosotros, y vuelvo a decirlo, mostrarlo en la película es artísticamente falso por demasiado explícito.

Las dos partes nos parecen muy diferentes: la primera presenta una serie de acontecimientos, mientras que la segunda es más simbólica, sin grandes sucesos, a excepción del accidente de coche de Christian.



Monica Bleibtreu y Wolfgang Hübisch.

La primera parte es más elegante, está más conseguida. En la segunda me superó a veces la dificultad de representar artísticamente un elevado nivel de intercambio entre los personajes.

Antes ha dicho que en la segunda parte, los personajes masculinos no son maravillosos. Se nota, sobre todo en las escenas de comidas, cómo encuadra a las mujeres y cómo pone de relieve su soledad en el montaje. En este caso, todo depende de la puesta en escena.

Es algo instintivo. Sé que mi forma de filmar guiará al espectador hacia la simpatía o la antipatía que desprende el personaje. Cada plano implica un juicio en el desglose, pero no siempre es racional porque, lo reconozco, las mujeres me interesan más que los hombres. Incluso suelen decirme que soy un director de mujeres. Me interesan porque son más complejas que los hombres. Y también porque a menudo son víctimas. Y las víctimas siempre me han parecido más interesantes que los verdugos. Todo lo contrario de las convenciones del cine estadounidense, donde el protagonista debe ser el fuerte.

También realizó un gran número de primeros planos frontales, algo poco frecuente en la televisión de la época.

No, no, era bastante frecuente entonces. De hecho, los primeros planos dependen de la fe que el realizador tiene en los intérpretes. Basta con ver *Secretos de un matrimonio*, de Bergman, para darse cuenta de que hay numerosos primeros planos porque Liv Ullman y Erland Josephson son extraordinarios, y Bergman lo sabía. Siendo así, el rostro lo dice todo. Desde luego, en algunas situaciones el cuerpo es importante, pero tratándose de expresar sentimientos, de todo lo que surge de dentro, prevalece el primer plano. Siempre he intentado hacerlo.

Aunque diga que la pintura no le influyó, esos primeros planos son auténticos retratos de los personajes vistos de frente. Individualiza sus personalidades en ciertos momentos y subraya la dificultad de comunicación cuando aísla, a su vez, al interlocutor en el cuadro.

Desde un punto de vista clásico existen dos procedimientos. Cuando quiero mostrar que la comunicación entre dos personajes funciona, trabajo el plano y el contraplano desde el hombro, con la cabeza del interlocutor en escorzo. Si, al contrario, quiero mostrar su dificultad en comunicarse, los aísló totalmente en los planos y contraplanos.

*Antes de acabar con **Lemminge** queríamos hablar de una escena que nos asombró porque vuelve a usarla en **La cinta blanca**. En la segunda parte, Fritz le cuenta a Eva que, de niño, mató al pájaro de su padre y dejó el cadáver del ave para que creyesen que había muerto de forma natural.*

¡Es verdad! Había olvidado del todo que esta escena ya estaba en *Lemminge*. Pero tengo una buena explicación: conté lo mismo en el primer relato que escribí. Era la historia de un chico de unos diez años que adoraba a su maestra. Un día está delante de la puerta de la clase y la ve llegar desde el fondo del pasillo. Sus compañeros hacen mucho ruido y les manda callar. Al no obtener ningún resultado, se pone a gritar para hacerles callar en el momento en que entra la maestra, que le llama la atención por armar jaleo. Cuando regresa a su casa, bajo los efectos del impacto, tiene un ataque de fiebre y se pone enfermo. Ya a punto de recuperarse, va al cuarto de su padre y mata al pájaro. Yo mismo viví una situación similar en el colegio, cuando la maestra, una rubia muy guapa a la que adoraba, me acusó equivocadamente. No maté ningún pájaro, pero me dolió tanto que cuando empecé a escribir, fue lo primero que quise contar. Es mi forma de crear, utilizo vivencias mías que me vuelven a la memoria.



Rüdiger Hacker (centro) y David Haneke, hijo de Michael Haneke, (en segundo plano).

Para la última escena de la segunda parte, ¿por qué dio el papel del hijo mayor de Christian a su hijo David?

Buscaba a un chico de su edad y pensé que sería más fácil trabajar con alguien a quien conocía muy bien y que era apuesto. Además, me divirtió.

4. Nombre que se da popularmente a un texto o película donde debe resolverse una intriga criminal. “Whodunit” por “Who has done it?”, «¿Quién ha sido?»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.