

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA A WOLFGANG BECKER.

Esta entrevista al cineasta alemán, Wolfgang Becker, fue grabada en Santiago de Chile. Agosto, 2007.

CW:

(Imágenes de la película Good Bye Lenin de Wolfgang Becker)

“Una mujer, anónima, en una ciudad cualquiera, en una esquina, está detenida, perpleja. De pronto del cielo, una imagen alucinante. Una estatua que es transportada lejos de ahí, es el busto de Lenin. Esa mujer cualquiera, esa mujer N.N, cruza su mirada con la mirada muerta de esa estatua. Es un instante impresionante, la estatua pareciera querer tenderle una mano. Pero es un gesto vacío, es un gesto imposible. La estatua se aleja, y la mujer, cualquiera, anónima, queda ahí en la esquina de esa ciudad. Pero ya todo ha cambiado, un mundo ha caído, un mundo y una época y un tiempo han terminado.”

Cualquiera de nosotros podría haber estado ahí en esa esquina. Muchas veces en la vida nos ha tocado, en la historia de nosotros, o en la historia de nuestros antepasados, cruzarnos con la mirada vacía y ausente de un dios muerto, de un icono desaparecido, de un líder que ya no existe. Y... esa escena, una de las más inolvidables, tal vez, del cine de las últimas décadas, de la película *Good Bye Lenin*, sintetiza poéticamente, ese momento en que la épica se derrumba, en que el relato macro de una sociedad, el macro relato, la meta historia se derrumba, y solo quedan, los sobrevivientes, los naufragos, los seres humanos anónimos.

Esa mujer a pesar de lo frágil que es, es más potente que esa estatua.

Y para conversar de esa magnífica película, para conversar de ese momento histórico único y tan importante para todos nosotros en el siglo XX, la caída del muro de Berlín, y el fin de un tiempo y el comienzo de otro, no sé si mejor que el anterior, está conmigo Wolfgang Becker, director de cine alemán, creador y director de la película “*Good Bye Lenin*”, y también “*La vida está en obras*”, entre otras películas.

Bienvenido a Chile, bienvenido al programa *Una Belleza Nueva*, Wolfgang.

WB:

Me alegro de estar aquí, muchas gracias.

CW:

Wolfgang la primera pregunta que quería hacerle, ¿puedo tutearte primero que nada?

WB:

Sí

CW:

La primera pregunta que quería hacerte Wolfgang es, ¿cómo llegaste tú a esa imagen?, me imagino es un hecho real, ¿te la imaginaste?, te lo contó alguien ¿cómo aparece esa imagen en ti? Esa imagen que va a hacer axial dentro de esta película y para todos los espectadores que la vimos.

WB:

Bueno, ocurre como en muchas cosas esenciales, que no nacen repentinamente sino crecen de manera paulatina. No fue que esa idea se me apareciera esa idea como algo repentino, sino llegué a ella como por desvío.

Si me permiten contarlo, en el antiguo Berlín Oriental había una gran estatua de Lenin de más de 20 metros de altura, que estaba frente a una de estas típicas construcciones de la RDA, parecida a las construcciones usadas en la película, donde se ve a la mujer, pero filmamos en otro lugar; porque ellos vivían en la *Karl Marx Allee*, donde siempre pasaban las paradas militares todos los años.

En Chile o Latinoamérica no se hubiese sabido que son dos lugares distintos, pero cualquier alemán o habitante de Berlín lo habría reconocido y por eso, específicamente esta estatua de Lenin que está en otro lugar, no la pudimos usar para la película. La idea era que se iba a retirar la estatua de Lenin; y *Alex*, nuestro protagonista iba a fundar un movimiento ciudadano para evitar que la removieran, porque se veía justamente desde la ventana de la casa de la madre; y dado que no lo podíamos hacer y nuestra película está ambientada en el verano de 1990, aunque históricamente lo correcto hubiese sido en verano de 1991 cuando se removió de verdad; y a través de este desvío llegamos a que en todo el bloque del este, en Rusia, en Polonia, en Hungría, en Checoslovaquia, en todos lados, removieron las estatuas de Lenin. Y la estatua nuestra es ésta típica que tiene su mano aquí, el brazo hacia delante, el manifiesto comunista debajo del brazo y es el Lenin prototípico, que no existía así en Berlín oriental. Pero nosotros lo hemos tomado así, como un dios, como un líder, como un ícono, como un prototipo, en una escena que no es realmente auténtica, sino que transita entre lo real y la fantasía. De repente, la mujer fantasea y estrecha la mano, no sólo estrecha la mano sino que, casi como que le da una bendición a la mujer; y desaparece en dirección al Occidente. Entonces, también es una expresión –digamos- de largarse hacia el oeste. Y hasta Lenin se va al oeste. Incluso él se larga de la RDA.

CW:

A veces esas imágenes se transforman en símbolos inevitablemente, ahí hay un símbolo. Los símbolos no tienen solo una interpretación, hay muchas interpretaciones, cada espectador puede tener la suya propia. Pero ese momento en que los dos se miran, la mujer a la estatua y esa estatua que ya no mira, pero que de alguna manera está mirándola frente a frente. ¿Qué se están diciendo ahí? esa mujer y esa estatua ¿qué crees tú que se están diciendo Lenin y esa mujer? ¿Cuál es el diálogo que se establece ahí? ¿Cuál es la conversación que se establece ahí, en ese símbolo?

WB:

Creo que la mujer está incrédulamente asombrada y no tiene el tiempo para hacer una pregunta y la estatua ve el asombro y la consuela de alguna manera: "Todo se va a arreglar. No te preocupes". Y se va volando. Es como... Sí, hay algo como consolador en este gesto de la madre. Curiosamente es así: muchas veces no pienso demasiado sobre la fuerza simbólica de las escenas de mis películas. Yo le entrego al espectador lo que él quiera hacer con las escenas; no quiero tomar al espectador como rehén, no quiero que tenga que ver la película de una cierta manera; pero en este caso, la producción de la escena era muy importante para mí, iba a tener mucha fuerza simbólica y cuando la rodamos tuvimos muy mala suerte. Una vez no la pudimos filmar porque había una tormenta en Berlín, que ocurre pocas veces. La segunda vez se rompió el helicóptero, y al final tuvimos que producirla de una manera digital y eso demoró como casi medio año. Y todos los intentos de colocar ahí un Lenin, que se viera como un Lenin... no resultaban. A veces se veía como *Beethoven*, otras como *Sigmund Freud*, y otras como no sé quién; después parecía como inflado. Luché mucho por eso, volví loco a medio mundo, también a la producción y costó mucho dinero. Todo eso porque era la escena clave de la película y si hubiese sido una escena ridícula, toda la película hubiese sido obsoleta; y por eso era importante.

CW:

De hecho, hay una emoción, ese momento produce una emoción interior muy potente. Incluso para los que no han estado en Alemania y no estuvieron en Alemania. Yo estuve en Alemania cuando joven y creía en las utopías que encarnaba Lenin. Mi generación, una parte de ella, creyó en esa utopía, y yo fui a República Democrática Alemana en busca de esa utopía y estuve debajo de una estatua, no sé si, creo que era la de *Marx y Engels*, no sé si eran ellos dos o una estatua parecida a la de Lenin. Y me encontré con una utopía, que no era la utopía que habíamos soñado desde acá y por eso que la película, para una generación como la nuestra, la chilena, fue tan tremenda, nos remeció por dentro, los dos lados, es como un remezón, es un doble remezón.

Quería ir hacia atrás, para ver cómo llegamos a esa escena y a esa película. Conocer un poco a Wolfgang Becker como director y como ser humano, conocer su historia. Quiero preguntarte Wolfgang ¿Dónde naces tú? ¿Dónde transcurre tu infancia? ¿Cuáles son tus primeros sueños, tus primeras ilusiones, tu mundo, el mundo de donde tú vienes?

WB:

Vengo de un mundo provinciano muy pequeño que se llama el Sauerland en Westfalia; es una región de media montaña y con unas pequeñas ciudades. No hay nada grande. Para los niños es un mundo bonito, pero para los jóvenes adolescentes es muy estrecho, uno se siente muy provinciano y quiere salir de ahí. Crecí, puedo decir, en una familia extremadamente católica. Muy tempranamente, sufrí la presión de esta casa paterna tan católica. Yo siempre tenía que hacer un montón de cosas, no por interés propio: tenía que ser monaguillo, tenía que ir a campamento de verano -esa parte era todavía más agradable- pero lo que yo quería, no les preocupaba mayormente a mis padres. Yo estaba ahí para cumplir con sus expectativas y eso se vio después en muchos casos de esta generación de la guerra, a quienes se les habían destruido sus sueños. Mi padre tenía el sueño de estudiar en la universidad y llegar a ser ingeniero civil, pero como hombre muy joven debió ir a la guerra, como soldado, y después de la guerra no tuvo posibilidades de vincularse a nada. Entonces, se trataba sólo de asegurar la sobrevivencia diaria y esto es algo que lo amargó mucho y esta amargura se sintió también en la educación. Y había esta absoluta necesidad de que *“mi hijo tiene que llegar a ser algo mejor, tiene que hacer el bachillerato”*. En ese entonces, el gobierno de *Willy Brandt*, socialdemócrata, hizo posible que también la gente normal, los hijos de obreros, pudieran acceder al bachillerato; y me presionaron para que formara parte de eso. Viví una pubertad bastante terrible, mis rendimientos en el colegio eran pésimos; estaba interesado en el deporte y secretamente un poco, obviamente también, en las niñas; pero eso igual era difícil en ese mundo tan católico, porque cualquier corporalidad era imposible. Y recién después de que terminara la pubertad encontré mi camino y tuve mi primera novia que me ayudó mucho. Y ahí sentí un impulso, mejoró mi rendimiento en el colegio y, por primera vez, pude formular mis deseos profesionales. Antes me gustaban cosas, como ser bombero, lo que cualquier niño quiere llegar a ser. Pero ya en el tiempo del colegio, se perfiló el interés mío por la literatura y todo lo que tenía que ver con la historia: dónde provenimos, cuáles son nuestras raíces, qué es lo que ha hecho de nuestro mundo lo que hoy en día es. Eso se cristalizó en este tiempo. Y después de bachillerato fui a Berlín, comencé a estudiar literatura inglesa y alemana en la universidad, y también estudié historia y algo de política.

CW:

Alguna... uno siempre en la infancia o en la adolescencia tiene encuentros con un libro, con un poeta, con un narrador o con un cineasta. ¿Qué libros o qué literatura te marcaron cuando joven? Fueron de alguna manera como esas ventanas que te abren un mundo, te descubren el valor de lo imaginario, la potencia de la ficción y de la creación estética. ¿Qué fue lo que te marcó cuando joven y cuando niño literariamente?

WB:

Yo crecí en un tiempo totalmente libre de televisión, no había luz en mi casa, había radio y se podían leer libros. Y leía como loco, yo devoraba los libros. Pero mi autor favorito era alguien no muy conocido fuera de Alemania: *Karl May* ¿No sé si has escuchado hablar de él?

CW:

He escuchado el nombre, pero no lo he leído. Sí, sí, haber háblame de él, cuéntame de él. Sí, cuéntame de él.

WB:

Él escribía historias de aventura, era un sajón que vivía cerca de Dresden. Parece que hizo su vida en un radio de acción de unos veinte kilómetros, pero escribía historias ambientadas en Sudamérica, Norteamérica, en India, en Arabia. ¡Eran fascinantes las historias, y como niño me impresionaban porque eran grandes fábulas! Y aparte de esto, yo leía toda esta literatura de aventuras, “*Moby Dick*”, “*La Isla del tesoro*”, que fueron los libros que al principio me interesaron. Y que uno llegara a la literatura propia, eso ocurrió después en el colegio. Yo creo que uno de los autores que más difícilmente se lee es *Kafka*, él era alguien que me fascinaba muy desde el principio. Y me doy cuenta que, en el caso de mi hija, sin que yo la llevara a esto, también ella comenzó a estudiar literatura y muy tempranamente llegó a la literatura a través de *Kafka*. Hay ciertas afinidades que los jóvenes tienen, y *Herman Hesse* es también es uno de estos autores; leía mucho de él, en los años posteriores de la pubertad.

CW:

Bueno, *Herman Hesse*, que aquí es bastante leído, ha sido un referente, por ejemplo, para muchos lectores en Chile. Él a través del libro *Demian* o *El lobo estepario*, representó de alguna manera también a esos personajes que tienen que enfrentarse a medios familiares riguristas o rigurosos y buscar en otro lugar su referencia.

De alguna manera en tus películas, yo siento que tú has rescatado a los personajes, no a los triunfadores, sino que a los seres anónimos, a los seres que incluso están al borde del fracaso, como en el caso de la película “*La Vida está en Obra*”, y has sido capaz de sacar de esos personajes, anónimos, urbanos, que no son modelos de nada, una poesía, una belleza. ¿Por qué te interesa? ¿Es verdad eso?

WB:

Me encantaría poder decirlo de una forma tan bonita como tú lo acabas de decir, también es un interés mío. Sí, “*La Vida está en Obra*” se hizo en Alemania cuando en Alemania cuando en el país ningún guionista o productor creía que una absolutamente normal podría despertar algún tipo de interés –poético o de cualquier otra naturaleza-. Entonces los héroes eran extraños, artificiales, que como figuras no tenían carne, no tenían sangre, no eran creíbles, pero se les llevaban a las pantallas. Eran tipos como de unos treinta años, que no tienen más problemas que cómo encontrar un novio o una novia en la vida y eso me molestó mucho. Quería vincularme a las tradiciones de las décadas de los sesenta y setenta con una mirada muy cariñosa hacia este tipo de persona y creo que en “*La vida está en obra*”, eso me ha resultado.

CW:

Hay un autor, a lo mejor a ti no te gusta, no lo sé. Pero hay un autor alemán que tal vez le falta el sentido del humor que tus películas tienen. Le falta es humor maravilloso, ese humor que rescata justamente lo cotidiano. Que yo siento que también rescató a los personajes que fracasaron en otro momento generacional, los que perdieron. Me refiero a *Heinrich Böll*. No sé si es un autor que alguna vez te interesó, o la narrativa de *Heinrich Böll* te interesó o no. Pienso en “*Las opiniones de un payaso*” o pienso en “*El pan de los años mozos*”, libros que rescatan también personajes, a veces urbanos, que viven una derrota, un fracaso amoroso, profesional y que son náufragos en una Alemania que viene saliendo de la guerra.

WB:

ES un gran equívoco decir que no me gusta; definitivamente a mí me encanta *Heinrich Böll*, y es el primer autor que yo he trabajado, el primero que he trabajado intensamente. Un poco antes del bachillerato, todavía en el colegio, teníamos que entregar una tesis justamente sobre “*Opiniones de un Payaso*”, y no estoy tan de acuerdo que sea tan falto de humor. Yo creo que es un humor bien especial, como de la zona del *Rhin* y se presenta en una forma distinta, que es como más de anecdótico. Porque es un humor que está en la fineza del lenguaje y a veces difícilmente imaginable que eso se pueda traducir. No me parece que le falte humor. Entonces, la obra de *Böll* para mí es muy familiar porque es alguien que se preocupa de existencias fracasadas. Hay un cuento de *Böll*, que describe... ¿puedo contarlo?

CW:

¡Por favor! Interesantísimo, sí, sí.

WB:

Hay un hombre triste, descontento, descontento consigo mismo, y con todo lo que hace en la vida; nada tiene sentido para él, pero de repente lo descubren y es de una empresa funeraria. Y le dicen que su cara es tan impresionantemente triste, una cara que está llena de consuelo, y que, tantas veces, hay funerales donde no hay parientes y entonces necesita a alguien que vaya detrás del ataúd. Y entonces, ahí se transforma en el hombre del duelo profesional, y es un cuento muy bonito que demuestras lo que acabas de decir: que incluso en el fracaso puede encontrarse un momento muy interesante. Entonces, es una historia muy bonita y me encanta *Böll*.

CW:

De alguna manera, yo sentí en las dos películas que vi, *La vida está en obra* y *Bye Bye Lenin*, la poesía, haber, de las vidas fallidas, las vidas anónimas, las vidas quebradas. Ahí hay una poesía, que se contrapone a la gran épica. Las épicas que quisieron traer la felicidad al hombre, pero que finalmente trajeron el sufrimiento humano. Veo esa polaridad, de una sociedad como la alemana, que le ha tocado vivir el experimento de tantas épicas. Y que finalmente el único refugio es el ser humano común y corriente, el amor individual entre un hombre y una mujer, el gesto de responsabilidad de acoger al otro, más que los grandes relatos, más que los grandes discursos. Eso es lo que yo siento, por lo menos, que está como un hilo conductor en el cine, el hacerse responsable del otro. Hay una escena en *Bye Bye Lenin*, cuando el protagonista le dice al médico, en el fondo le dice, tú te vas a ir de acá, tú no te vas a hacer responsable de esto. En cambio, él sí se hace responsable de su madre. Lo que te quiero decir es que ha habido un abismo, una separación en el siglo XX, entre los grandes relatos, los grandes discursos y la vida común de los hombres. Eso es un poco mi apreciación ¿Qué piensas de eso?

WB:

Me gusta mucho cuando esto le llega a la gente y se describe tan bien como tú lo haces. Yo evito analizar lo que estoy haciendo ahí, porque me da miedo. Porque si yo me acerco a mi trabajo con un sobreanálisis, voy a perder parte de la ingenuidad que se necesita. Y hay películas que están muy marcadas por la cabeza; se nota que están llenas de tesis, de hipótesis y eso de alguna manera, tapa lo simplemente humano y los espectadores, tienen una sensibilidad muy precisa para sentir eso. Es decir, van a sentir si una figura, un personaje, se les acerca de manera natural o de una manera cabezona, llena de hipótesis y programada. Y trato de evitar este camino y de no analizar mi propio trabajo. Yo realmente creo fuertemente en la inocencia. Tengo 53 años y no soy tan inocente, pero la necesito.

CW:

Bueno de hecho en tus películas siempre hay niños, está la mirada de los niños. En *Bye Bye Lenin* eso es muy potente ¿no es cierto? La mirada del niño, son personajes que están ahí presentes como referentes, como miradas dentro de tu película. A mí eso es lo que me llama la atención, la mirada... De hecho *Bye Bye Lenin* parte con un niño mirando el mundo, es un niño que mira el mundo. Esa inocencia ¿En qué cineasta tú la has encontrado? Esa inocencia de la que tú hablas al momento de filmar y de crear. ¿Qué cineasta para ti tiene, de tus cineastas más queridos, tiene esa capacidad de filmar con inocencia?

WB:

Lo veo sobretodo *en Truffaut*; al principio ni siquiera entendía mucho qué era lo que me atraía tanto de las películas de *Truffaut*. Pero tiene que ver con que su capacidad de lograr retratar a seres humanos muy simples, que son capaces de tener emociones muy complejas, de una manera maravillosa, cariñosa; no en un sentido de kitsch, no así. Que sea cariñoso, aquí no significa que no sea crítico frente a estos personajes. Pero eso es algo que en *Truffaut* me ha gustado muchísimo y es uno de mis directores favoritos. Hay una película mía llamada “Jeux d’ enfants”, en español “Juegos de niños” donde todos los protagonistas son sólo niños y este filme es “*Los cuatrocientos golpes*” mío propio. Entonces, cada director hace “la” película que describe su niñez o infancia o que tiene mucho que ver con ella. Yo creo que “*Los cuatrocientos golpes*” tiene muchísimo que ver con la vida de Truffaut. No uno a uno como historia, pero él está ahí fuertemente presente y ésta es la mía, estos son mis “cuatrocientos golpes”. Lamento que no la hayas visto.

CW:

La vamos a buscar para verla.

A tú generación le tocó vivir un momento en la historia en que todo se cae a pedazos, en que la vida cambia rápidamente de un momento a otro. Todo se sacude y todo se transforma, incluso vertiginosamente. Eso se ve muy bien en *Bye Bye Lenin*. ¿Cómo fue para tú generación, la generación tuya de cineastas, de artistas, pero también de alemanes de tu generación, vivir ese cambio y ese momento histórico en que la historia... desaparecen las dos Alemania, aparece una nueva Alemania, cambia el mapa del mundo totalmente y uno se encuentra, de pronto, sin referentes, sin nada? ¿Qué pasó ahí? ¿Cómo contarías esa historia de tú generación?

WB:

Creo que hay una gran diferencia entre cómo se vivió esto en la parte Occidental y en la Oriental: que el mundo, sobre todo el cotidiano, cambiara de la noche a la mañana. Eso ocurrió especialmente en la Alemania Oriental. En Berlín occidental también se sentía fuerte, pero no era tan doloroso. No era doloroso, en realidad. Hay partes en Alemania, en Baviera o muy al occidente, donde da la sensación de que la gente prácticamente no se dio cuenta de los cambios que ha habido y también existe o existió un gran desinterés, y hay lugares donde no se molestarían si volvieran a construir el muro, digo provocadoramente. Para mí, no fue ningún dolor y fue un tiempo fascinante y tenía la sensación de que aquello que en Berlín Occidental era tan fascinante en los años setenta, se estaba gastando en los años ochenta. La ciudad se estaba como cocinando en su propia salsa; y no había oxígeno y tenía que pasar algo y pasó algo; algo mágico y nadie pensaba que iba a venir de este lado. Se esperaba cualquier cosa menos ésta. Y al principio, como en todas las grandes transformaciones, la pregunta era: ¿Qué es esto que se presenta aquí? Había cierto miedo, cierto escepticismo, pero dio mucha vida y prefiero mucho más todavía vivir en esta ciudad, que en aquel entonces. No sé como otros lo han visto, en mi generación occidental, no lo sé tanto. En la parte Oriental fue chocantemente distinto, porque ellos tuvieron que cambiar todo. Hay que imaginarse que todo lo que tenía que ver con la vida cotidiana, como por ejemplo ir a los supermercados, y que de repente desaparezcan los productos conocidos, d de la noche a la mañana, y ver que todo está lleno de productos nuevos. Tengo una televisión nueva, tengo un seguro médico totalmente nuevo; en el banco las cosas funcionan de forma distinta. Todo es completamente nuevo. Y esto es un proceso. Varias personas desarrollaron un gran rechazo, una tendencia de rechazo; había gente que quería volver a su situación segura, conocida.

CW:

Yo sentí, muchos sentimientos, los que vimos la película, los que vimos *Bye bye Lenin*, sentimientos que de alguna manera cuando cae el muro y comienzan a pasar de un lado a otro de la ciudad, hay un momento de euforia inicial, de celebración, de un mundo nuevo que viene, de promesas. Pero uno tiene la sensación de que el protagonista quiere todavía conservar la Alemania Oriental, no sólo para ocultárselo a su madre. Da la impresión de que es casi un deseo inconsciente de mantener ese mundo de la República Democrática Alemana, que comienza, a pesar de que fue un mundo muy duro, había una dictadura, pero era un mundo donde había una cierta inocencia frente al otro lado, el Occidente. Y recuerdo esto, por lo que tú me decías recién de la inocencia, había... hay una búsqueda, da la impresión en tú película, de una inocencia, de un mundo ingenuo incluso, al otro lado del muro digamos, del mundo Oriental, de una cierta ingenuidad, de una cierta inocencia que se va perdiendo de a poco. Pero que el personaje quiere guardar y quiere conservar. ¿Qué crees tú de eso?

WB:

Eso seguramente no tiene nada que ver con mis deseos o mis ideas. Yo seguí desarrollando la figura de Alex consecuentemente y lo que él hace, es no sólo conservar un mundo para salvar la vida de la madre, sino también tiene que ver con no poder liberarse de la propia juventud; de aceptar que el mundo cambió. Es el paso hacia el mundo adulto, la historia del muchacho que hasta el último momento quiere agarrarse de su juventud, porque eso tiene algo que ver con la certeza, con la seguridad y lo que viene después, uno no sabe qué es lo que será. Seguramente va a haber menos seguridad y obviamente eso forma parte del todo, pero eso no significa que yo como *Wolfgang Becker*, tenga la opinión de que debería conservarse. Es una observación de cómo la gente se ha comportado, y se podía ver en el hecho que algunas personas durante un par de años rechazaban llevar ropa occidental: todavía usaban la ropa de la República Democrática Alemana, el corte de pelo de la RDA; en señal de protesta siguieron manejando su auto de la RDA, y había gente que cultivaba ese comportamiento y lo hacen hasta el día de hoy. Y todavía existen rincones, algunos nichos en la ex RDA, donde sigue ocurriendo.

CW:

Fue refrescante y oxigenante para un espectador sudamericano, ver por fin películas filmadas por alemanes, que nos mostraran una Alemania no caricaturizada, no caricaturesca y no sumergida en la eterna culpa de lo que había sido el Nazismo. Hemos recibido durante mucho tiempo, películas llenas de caricaturas, películas donde hemos visto a Hitler, hemos visto a los alemanes, son todos malos, eran todos parte... y de pronto aparece este cine, que nos trae la Alemania profunda, la Alemania de los seres anónimos, la Alemania vital. Costó mucho deshacerse de esa culpa, de ese relato, que de alguna manera ha mantenido como atrapado a Alemania durante mucho tiempo. ¿Cómo fue ese proceso de liberación y desde el punto de vista como creador?

WB:

Mi manejo de lo que se llama la “culpa colectiva” comenzó muy tempranamente; eso fue en la fase cuando ni siquiera pensaba en hacer películas y todavía estudiaba historia; ni siquiera reflexionaba en la posibilidad de hacer películas. Pero ya en ese tiempo tenía la opinión que había algo fuera de balance; la manera de cómo nosotros nos comportábamos frente a nuestra propia historia, que de alguna manera está llena de fórmulas panfletarias, aceptando nuestra culpa, pero veladamente sintiendo que “no es correcto como nos trata el mundo;” pero uno no se atreve a decir esto, porque tiene miedo de que lo tomen como chauvinista alemán. Entonces, es una forma bastante extraña, casi patológica, de cómo eran los comportamientos y de cómo estos se traspasaron de generación en generación. Y tempranamente yo fui de la opinión que la generación de nuestros alemanes más jóvenes, que no tenían nada que ver con los nazis, tenía el derecho de emanciparse de la culpa. Pero emanciparse de la culpa no significa cerrar la tapa y olvidarse de todo, sino mantener viva la memoria. Y eso es mucho más importante para la generación de mi hija, para que puedan viajar al extranjero seguros de sí mismos, sin sentirse pequeños y que les digan nazi, o ser más cuidadoso que otros. Y también se trata del orgullo nacional. No sé si supiste que el año pasado, el campeonato Mundial de Fútbol se celebró en Alemania y hasta este momento era prácticamente imposible que los alemanes colocaran una bandera alemana en su auto o que uno caminara por la calle con la bandera y gritando ¡Alemania! ¡Alemania! Ese era como el terreno de los neonazis, de los neofascistas, el decir “estoy orgulloso de ser alemán”. Esto es absurdo. Ustedes, casi todo el mundo, dice: “estoy orgulloso de ser chileno”. Cuando digo “estoy orgulloso de ser alemán”, uno es neofascista. Y en ese sentido, el Tercer campeonato Mundial de Fútbol en Alemania, nuevamente fue tan decisivo para Alemania, a pesar de no haber salido campeón, sino tercero; fue una especie de liberación, todo el mundo estaba viendo a los otros y preguntándose, “¿por qué entregarle este terreno a los fascistas, a los neonazis? Nosotros tenemos que llenar este potencial y ahí les vamos a quitar el piso para sus argumentos.” Y ahí, realmente se comenzaron a mover las cosas. Y posiblemente, desde lejos esto se ve mucho mejor que cuando uno está en el medio de las cosas; tal vez no se da mucha cuenta de lo que ocurre. Y posiblemente, desde lejos esto se ve mucho mejor que cuando uno está en el medio de las cosas; tal vez no se da mucha cuenta de lo que ocurre. Y es posible que esta nueva seguridad en sí mismo tal vez se exprese también en la película, porque no es necesario cada vez de tener la escena -la toma con el nazi a modo de coartada para mostrar nuestra culpa- sino también, incluso, podemos comenzar hacer comedias sobre este tema. Y ahí hay una nueva cualidad. Y yo deseaba mucho esto y me alegro mucho de que esto exista ahora. Y lo que más me gusta es que, de hecho, afuera, en el extranjero, la gente se está preguntando ¿por qué no lo han hecho antes? Y se alegran de que esto se haga. Se esperaba que alguna vez aconteciera, y ahora está ocurriendo. Es un proceso lento, pero ocurre, y ojalá se exprese no sólo en el arte alemán, sino también en un nuevo arte centro europeo.

CW:

Bueno, y la culpa es un sentimiento paralizante y castigador que no lleva a ninguna parte. La culpa, llevada al extremo, es paralizante en la vida privada y en la vida de los pueblos también ¿No es así?

En relación al cine alemán, este cine nuevo, cada cineasta tiene su estética, pero hay un cierto movimiento o por lo menos una cierta vitalidad en el cine del último tiempo en Alemania. ¿Cómo te colocas tú frente a los referentes anteriores del cine? El cine alemán que nosotros recibíamos, que yo recibí, era las películas de *Herzog*, *Wim Wenders*, bueno, *Fassbinder*. Ante esos cineastas, ante esas referencias ¿Cuál es tu relación, tus oposiciones y tu cercanía? ¿Cómo dialogas con ellos, con estos referentes anteriores?

WB:

Esas eran las películas... Cuando yo era joven y comencé a ir al cine y a interesarme por el cine de autor, obviamente esas fueron las primeras películas que vi. Aparte de las películas francesas, que eran mis favoritas, me gustaban las obras sobre todo de *Herzog*, también *Wenders*, *Fassbinder*, bueno... Algunas películas de *Fassbinder* me impresionan mucho; otras que me complican, porque con el melodrama, lo melodramático tengo mis problemas. Pero lo complicada fue que al terminar esta fase del cine alemán, aparentemente no aparecía nada nuevo. Si hace diez años uno viajaba a Francia, al conversar con algún periodista francés, uno se daba cuenta que en relación al cine alemán, seguía viviendo en este mundo de los años 70. No se habían dado cuenta que ya existía un nuevo cine de los años 90'. Lo que aparece visiblemente ahora en el mundo tiene su raíz, diez años antes; tiene que haber semillas antes de cosechar. Y era enervante prácticamente que los periodistas franceses y otros te seguían preguntando por *Herzog* y *Fassbinder*, como si después de ellos no hubiese habido nada. Hoy en día, sé que sí existe algo, que hay una autoconfianza mayor y entonces estas preguntas sobre *Herzog* y *Fassbinder* me las puedo tomar con más ánimo, con más calma. Lo que se ignora es que *Fassbinder*, *Wenders*, *Herzog*, hoy en día, no tendrían ninguna posibilidad de hacer una película, de que les financiaran una película. Y eso sí, creo que es grave.

CW:

¿Y por qué? ¿Y por qué? ¿Qué es lo que hay en ese cine que no da cuenta de lo de hoy día?

WB:

Para el cine actual, y también el cine de autor, cuando se trata de la entrega de recursos, de apoyo también públicos, tiene que demostrar que tiene una calidad comercial; es decir, otros rubros, el teatro, la ópera, no necesariamente tienen que medirse por su grado de comercialidad. Y estas artes se subvencionan en un grado mucho mayor que el cine. Yo creo que la confianza en el individuo del director, era tan grande antes, que la gente prácticamente no tenía idea de lo que éste quería hacer, pero decían: “le vamos a entregar plata y vamos a ver lo que hace”. Y creo que la libertad de manejar ese dinero de una manera muy individual era mucho mayor en los años 70. Hoy día, todo está fuertemente reglamentado. Hay que entregar versiones muy precisas de guiones. El sistema tampoco era tan sofisticado en su momento. Existe esta subjetividad sin límites en estas películas, que en su momento se encontraron en una contradicción mucho mayor todavía, con lo que se llamaba el cine de los padres o de los abuelos, es decir, el cine de los años 50' y 60' realizado por la misma gente que, había hecho estas películas bajo los nazis, estas películas costumbristas sobre el dulce hogar. El nuevo cine era totalmente antagónico, y esto era algo nuevo. Tan nuevo ya no puede ser el cine en este aspecto, porque esto ya se ha pensado alguna vez. Y para mí, este es el gran logro de este nuevo cine alemán, que ya no están nuevo.

CW:

En la película *Bye bye Lenin*, hay un momento en que, hay un diálogo en que un personaje le dice: “El socialismo es convivir con los demás, no sólo soñar con cambiar lo real, sino cambiar lo real”. De alguna manera, la película *Bye bye Lenin* tiene que ver con el fin de las grandes utopías colectivas, el fin de los grandes relatos. Cuando se terminan esas utopías... esa es una pregunta que te hago personal, no de interpretación a tú película, sino personal. Cuando se terminan los relatos y se acaban las utopías ¿Qué ilusión queda? ¿Cuál es la ilusión que queda? En un mundo que está en ruinas, donde, donde, los grandes relatos están en ruina, donde las grandes ideologías están en ruinas, donde las creencias están en ruinas ¿Cuál es la ilusión? ¿Cuál es el sueño que puede sostener al hombre, en el siglo XXI? Crees tú, tú como Wolfgang Becker, no solamente como director de cine.

WB:

Bueno, yo creo que fue tan tremendo que se puede decir que se acabó el sueño. No sé si quedan muchas ilusiones. Lentamente está volviendo, y eso se ve también en el movimiento de la izquierda alemana, que hoy en día se presenta de una forma totalmente distinta que en los años setenta y ochenta. Vuelve el sueño del tercer camino, el socialismo democráticamente elegido. Y Chile y Portugal en los años 70', era nuestro sueño; que eso pudiese funcionar como forma social. Y en mi socialización política fue un momento muy fuerte el golpe militar en Chile, porque se derrumbó parte de mi sueño. Y mucha gente políticamente interesada en Alemania, sabe perfectamente donde estuvo el día del golpe en Chile, igual como ocurre en el caso de la caída del muro o del asesinato de Kennedy. Es un día que se ha grabado en la memoria de la gente. Y lo que ocurre hoy en día en Venezuela, yo no puedo evaluar mucho que es lo que el señor *Hugo Chávez* está haciendo, pero yo creo que para mucha gente es como una pequeña chispa de esperanza; que algún resto rudimentario de un socialismo de cara más moderna pueda sobrevivir de alguna manera. Pero en Alemania ya no existe este sueño. Yo en este momento no veo nada de eso. Hay un movimiento reformista, que se está refiriendo a ciertos puntos. Pero la gran coalición que tenemos ahora en Alemania ha llevado a que nos encontremos, más bien, en una fase restauradora. Siento que esta fase actual no está orientada hacia la reforma, sino hacia la restauración.

CW:

Pero tal vez la gran esperanza, la ilusión, más que... no te lo preguntaba tanto en el sentido político, sea en los seres humanos concretos, los personajes de tus películas. Es decir, en tus películas, la gran esperanza es el amor entre un hombre y una mujer, ese encuentro azaroso. En ambas dos, un hombre y una mujer se encuentran, por casualidad en una manifestación y ahí nace una historia y nace una posibilidad y nace una ilusión. Es decir, tal vez el tiempo que viene, sea el de la relación con seres humanos concretos, individuales, más que con grandes relatos, que ya están agotados, que están cansados. Yo sentí ese aire fresco en tus películas. Una cierta tristeza y una melancolía por un mundo que se acababa, pero también la posibilidad de fundar algo nuevo, a partir de los seres humanos comunes y corrientes, de los N.N., de los que, un filósofo español, llamó la "infrahistoria", la historia que está debajo de la gran historia. Yo siento que tus películas son un canto al ser humano común y corriente, anónimo.

WB:

Yo creo que lo vivimos todos nosotros, en nuestras vidas con la caída, no la caída del socialismo del tipo RDA o Unión Soviética, porque para nosotros, como izquierda en Alemania Occidental, aquel era un socialismo corrupto, pervertido. No tenía nada que ver con el socialismo que nosotros buscábamos. Pero, igual fue una despedida triste y como en muchas tristes despedidas, todavía ahí queda algo de la fuerza del amor. Pero decir, como lo hace la película norteamericana, que sólo el gran héroe es capaz de este amor, y que el pueblo, el vulgo no es capaz de hacerlo; donde uno mire, la gente es capaz de las cosas más impresionantes, de emociones simples, pero muy grandes. Y basta mirar mi familia, mi abuela, que no fue una mujer extremadamente educada o culta, pero tenía una inteligencia emocional impresionante, que me dejó huellas cuando yo era niño. Y el cociente emocional, este conocimiento emocional inmediato de lo que entrega consuelo, de lo que es la esencia de la vida, esto, para mí es muy importante mostrarlo en gente que supuestamente es normal o común. Y no ocurre por coincidencia, sino conscientemente como un opuesto a este cine héroes.

CW:

Todo director tiene que enamorarse de sus personajes, todo escritor se enamora de sus personajes, incluso de los malos, a veces. De la película *Bye bye Lenin* ¿Cuáles son... un personaje por el que tú sientas un especial cariño, o un personaje que haya tomado vida propia a través de la película y que se te haya revelado en la película con una vida propia, que te haya... de alguna manera se te haya ido de las manos, se te haya crecido sólo?

WB:

Hay muchas, hay muchos personajes que son muy cercanos. Es una muy buena descripción, porque mucha gente piensa, que una figura negativa, crítica, uno debería odiarla como escritor, como autor, como director. Pero eso no es cierto; se necesita una cercanía en relación a una figura y para eso se requiere de una relación empática. También en relación al mal o amoral, porque si no, no hay más que una distancia moral. A mí me gusta mucho más esta manera fenomenológica de aproximarse y de ver qué ocurre ahí, qué hay por debajo, no comenzar ya con un juicio moral. Pero obviamente, está claro que *Alex* como protagonista, me es más cercano. Porque *Alex* es el personaje más contradictorio en la película. Él comienza a partir de una emoción de amor por su madre, pero es tan obsesivo en su actuación, que se vuelve injusto también e instrumentaliza a otra gente, manipula a gente para seguir con su idea. Y en un primer paso, *Alex* hace lo mismo que hacía la *Stasi* en la RDA: "Si los otros no quieren, como yo, entonces yo tengo que controlarlo, que manipularlo". Y estos mecanismos no existieron todos desde el principio, sino crecieron lentamente, como un pulpo que a lo largo de 30 años se ha transformado en un instrumento increíble. Los inicios de esta obsesión por el control, de ver exactamente lo que están haciendo los otros, también existe el *Alex*, y esto me interesó mucho. Eso está puesto en escena de manera muy sutil; alguna gente lo ve, otros para nada. La madre también es una figura muy interesante.

CW:

Es tremendo personaje la madre. La madre... digamos, la figura femenina es también la RDA, es la patria, es una figura conmovedora, impresionante. A pesar de que ha mentado, y de que ha cometido una mentira feroz. Ella emerge con una belleza y una... impresionante. Llega al cielo, estalla en el cielo, no cierto, nos conecta con el cosmos, siendo ella la tierra. Bueno, yo lo sentí así. Es un personaje, la madre es impresionante como personaje.

WB:

Eso no tiene que ver con la madre “escrita”, sino que esto es la madre “actuada”. Es *Katrin Sass*, la actriz, eso es lo que ella coloca ahí. Otra actriz, con el mismo guión, no hubiese presentado esta figura tan maravillosamente como tú acabas de decir. Por eso, busqué tanto tiempo a esta mujer; hice un casting de tres meses hasta que supe que *Daniel Brühl* y *Katrin Sass*, eran ideales para estos roles. El peligro era muy grande con la madre: que se tratara como una madre RDA, un prototipo, que uniera en sí todo lo que era la RDA. Y eso hubiese sido fatal. Lo importante era todo lo contrario: que la madre fuese lo más individual posible, que representara algunas partes de la RDA, algunas partes críticas de la RDA, que no representara de una forma burda, no reflexionada, alineada, la posición de la RDA, sino que fuera como una socialista reformada, que creyera fuertemente en *Gorbachov*, sin entender, como el mismo *Gorbachov*, que este socialismo ya no se puede reformar. Y en este hecho reside una tragedia tremenda. Y es la figura con la que más se identificaron los comunistas franceses e italianos. La película fue muy exitosa, en Francia, en Italia, y muchos jóvenes me contaron que sus padres, viejos comunistas, vieron la película y que esta desvinculación de la madre con comunismo, de una manera simbólica, no era lo que ellos vivieron fácticamente, pero sí era exactamente lo que ellos habían sentido. Y mientras los jóvenes en el cine se estaban riendo, los padres estaban llorando, viéndolo desde una perspectiva totalmente distinta... Y esto es algo que no me parece problemático, sino que me encanta: que existan estas perspectivas tan variadas de la misma película.

CW:

Varias lecturas... Ahí hay un misterio, el misterio de por qué el personaje que un director ha creado, encarna mejor en una actriz y no en otra. ¿Cómo se maneja eso? ¿Cómo lo maneja un director? Hay algo que es inmanejable ¿Cómo llega a encontrar a esa actriz y cómo se dirige a un actor y a una actriz? ¿Cuál es tu experiencia como director?

WB:

Eso realmente es un proceso muy complejo. Tengo la gran suerte... de vivir en un sistema donde no es necesario trabajar con estrellas. Si trabajara en *Hollywood*, tendría que hacerlo, porque si no, no voy a llenar mi presupuesto. Un ejemplo simple: *Good bye Lenin*, en Estados Unidos significaría, *Nicole Kidman* en el rol de la madre, *René Zellweger*. Yo tengo la suerte de poder trabajar con gente que es desconocida, porque no tenemos un sistema de estrellas en Alemania. Y una figura, un personaje escrito, si convence en el papel, eso no significa que el personaje actuado va a funcionar o va a ser convincente de la misma manera. En el caso de *Alex* se ve mejor. Es una afirmación bastante osada que el hijo crea o recrea el mundo de la RDA para salvarle la vida a la madre. Es tremendo decir esto, y en el casting hubo varios actores jóvenes a quienes yo no les creí que podían decir esto. Y *Daniel Brühl* es un actor que lo hace de una manera tan natural, que el espectador ni siquiera se pregunta, por qué hace todo esto por su madre. Eso está dentro de su figura, de su persona y eso es maravilloso. No es necesario que lo actúe y si lo tienes que actuar, normalmente resulta terrible. Y eso se ve rápidamente en el casting. Y lo que también es importante para mí es que yo no busco a la actriz para la madre, el actor para el hijo sino que ellos ya se conocieron dos meses antes. Sé cómo es la química entre ellos; si se les puede creer que son madre e hijo; si se quieren a nivel personal; si existe una afinidad, si hay ganas de actuar con el otro. A veces veo películas que muestran claramente que los actores no quieren actuar juntos y cuando el director dice "corte", se largan. En este caso fue distinto. Aquí, el grupo se trató más bien como un elenco de teatro. Queríamos que la hermana, el amigo, formaran parte del elenco, y al final nos entendíamos como un elenco teatral; y posteriormente cuando *Katrin Sass* y *Daniel Brühl* recibían los premios, me parecía una pena porque estos premios de los actores, deberían haberlos recibido todos.

CW:

Bueno, en tus actores y en la dirección hay una humanidad, tus películas exhalan una humanidad, una humanidad concreta, real, una credibilidad. Es decir, cuando uno ve tus películas, siente una verdad, una verdad humana y no un producto prefabricado en Hollywood, ni una película hecha con fórmulas, sino que hay una verdad que se traspasa. Y yo te quiero agradecer muchísimo, que tú nos hayas regalado esas películas. *Bye bye Lenin*, ha sido una película entrañable y lo será siempre, permanecerá en nuestro corazón y en nuestro espíritu. Y hay escenas de esa película que han sido muy importantes en la vida de todos nosotros aquí en Chile. Así que te agradezco, muchas gracias de haber estado en esta conversación conmigo aquí en *Una Belleza Nueva* Wolfgang, bienvenido a Chile.

WB:

Muchísimas gracias y espero que mi nueva película, que ojalá esté lista algún día, se muestre también en Chile; me encantaría.

CW:

Así lo esperamos.

WB:
Ok.