

En febrero de 2013, el cineasta austriaco Michael Haneke visitaba el CBA para recibir la máxima condecoración de la institución, la Medalla de Oro. Minerva recupera una entrevista con él publicada en la revista *Film Comment* en 2009 –poco después del estreno de *La cinta blanca*– a cargo del crítico Alexander Horwath, director del Museo del Cine de Austria, en Viena.

sin cortes

ENTREVISTA CON **MICHAEL HANEKE**

ALEXANDER HORWATH

TRADUCCIÓN FELIPE CABRERIZO

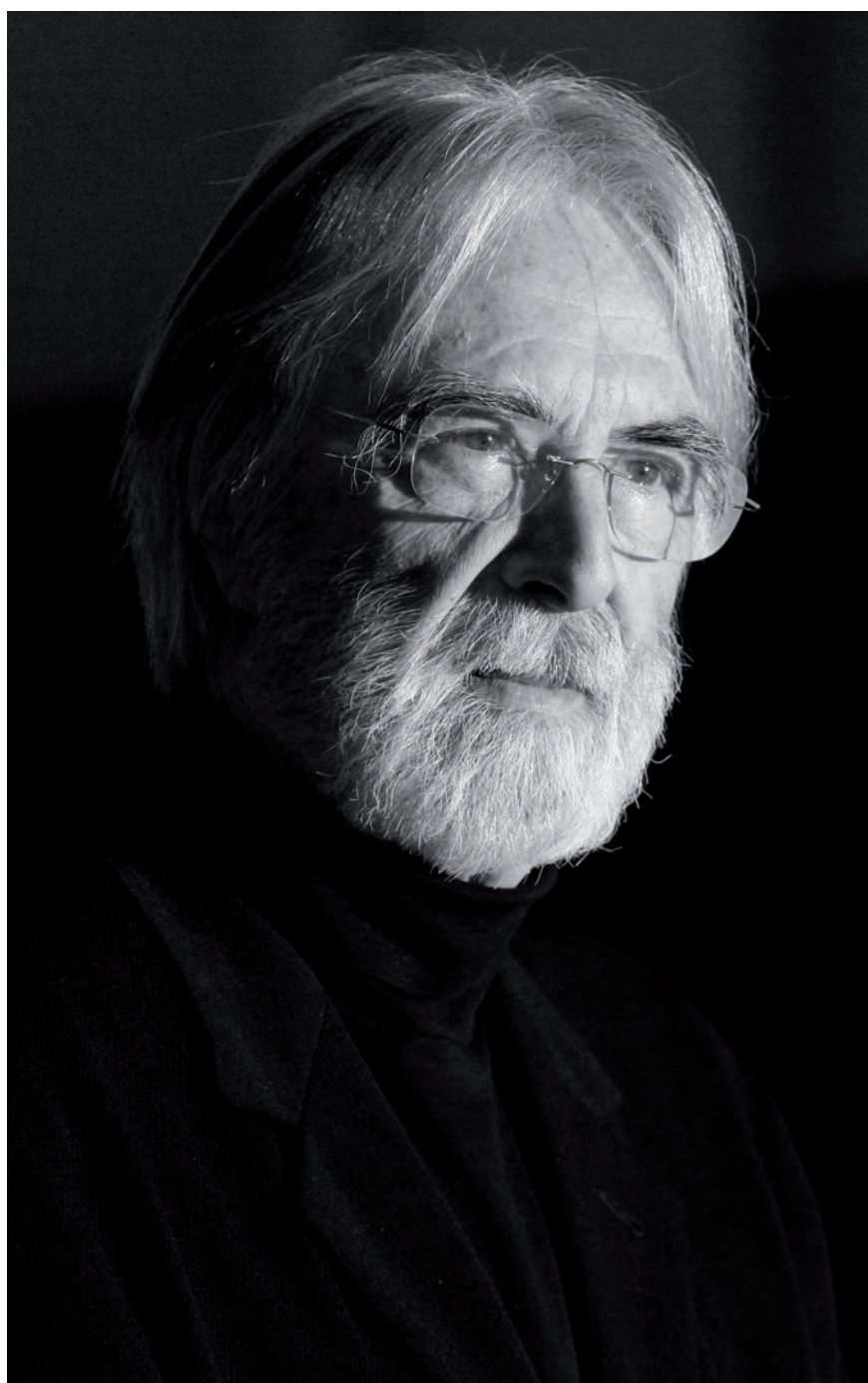
COPYRIGHT © 2009 FILM SOCIETY OF LINCOLN CENTER / FILM COMMENT MAGAZINE, NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2009

FOTOGRAFÍA MIGUEL BALBUENA

La siguiente entrevista tuvo lugar bajo la suave luz del sol, en la terraza de la casa de fin de semana que Michael y Susi Haneke tienen a poco más de una hora al sur de Viena, en la Baja Austria. Debido a su entorno montañoso, los vieneses siempre han llamado a esta zona tan sumamente hermosa *die Bucklige Welt*, «el mundo jorobado», lo que sugiere una naturaleza tenebrosa y deforme. Con toda probabilidad, esta contradicción no es casual: los vieneses disfrutaban de los dobles sentidos y de las expresiones a las que se les puede dar la vuelta, como la «dulce corrupción de la belleza» (y viceversa). Tienden a ser escépticos con lo exacto e inequívoco tanto en la vida como en el arte. Quizás por ello, Michael Haneke (como cualquier otro cineasta, escritor o compositor serio radicado en Viena) ha tardado mucho en convertirse en un héroe cultural en su propia ciudad. Durante veinticinco años, sus películas recibieron, como mucho, el aplauso de la crítica (o despertaron la controversia), pero apenas lograron abrirse camino entre el gran público. Su imagen de inexorable seriedad y su aire de catedrático tampoco han ayudado. Hubo que esperar a que Haneke recogiera importantes premios en Cannes por *La pianista* (uno), por *Caché / Escondido* (cinco) y ahora por *La cinta blanca*, para que el público austriaco lo aceptara, a sus sesenta y siete años, como uno de «sus» más insignes artistas. Pero Haneke nunca se convertirá en un «divo» y, como explica en esta entrevista, jamás se ha esforzado lo más mínimo por conseguir desempeñar ese papel en el espectáculo de la cultura. En el mundo jorobado privado de su jardín, se muestra como una persona mucho más relajada, divertida y amante de la vida de lo que su imagen pública podría soportar.

¿Es coincidencia que a su *remake* americano de *Funny Games* –una producción que, en cierto modo, parece la más «extranjera» de su carrera– le haya seguido una obra que enraíza más profundamente con su propia cultura e historia que ninguna de sus anteriores películas?

No es más que una coincidencia, no había nada planeado. Para serle sincero, es difícil hablar de la «lógica interna» de la propia obra. Es raro que yo piense en esos términos. Es más fácil categorizar a posteriori. La llamada «trilogía austriaca», por ejemplo, no fue planificada de manera unitaria. Solo después de haber terminado *El video de Benny* pensé que era necesario hacer una tercera película. Y mucho más tarde. Fue más el resultado de lo que el contexto de cada producción me permitió hacer, que de una noción estética global que dé continuidad a una película con otra.



Es decir, que su nueva película no es una reacción a su experiencia de trabajar en Estados Unidos.

¡La única reacción fue que estuve mucho más relajado en el rodaje de *La cinta blanca*! Mi inglés no es particularmente bueno y es mucho más fácil controlar la situación si trabajas en tu propio idioma. Como obseso del control, necesito ser plenamente consciente de todo lo que me rodea en el plató. Así que, aunque *La cinta blanca* ha sido, y con diferencia, la película más compleja, cara y absorbente que he hecho, desde mi punto de vista el trabajo ha resultado fácil y natural.

La película está ambientada en 1913-1914, en un pequeño pueblo del norte de Alemania. Como momento histórico es un dato importante. Y, sin embargo, las localizaciones están extremadamente alejadas de los espacios de interés histórico y de los acontecimientos importantes. ¿Cómo llegó a esa conjunción de tiempo y espacio?

En términos de ambiente espiritual y moral, creo que es siempre en los lugares pequeños donde se ensayan los acontecimientos mayores o sus desarrollos. Mi idea básica era contar la historia de un grupo de niños que convierte en absolutos los ideales con los que los martillean padres y educadores. Pierden su humanidad al erigirse en jueces de quienes no viven conforme a lo que ellos predicán. Si la rutina a la que estás expuesto es extremadamente rigurosa se convierte en un perfecto campo de cultivo para cualquier tipo de terrorismo. Conviertes una idea en ideología y todos los que se oponen a ella o se mantienen neutrales son considerados enemigos.

Cartel original de la película *La cinta blanca*, 2009



La elección de ambientar esta historia en un pequeño pueblo de la Alemania protestante en vísperas de la I Guerra Mundial tiene un cierto trasfondo personal, pero el principal motivo fue que permitía a la película referirse implícitamente a elementos que se desarrollarían posteriormente a lo largo del siglo xx e incluso hoy día. El elemento personal es que yo fui un extraño caso de niño protestante en la Austria católica. Y el rigor que encontré como niño en el protestantismo fue absolutamente fascinante. En cierto modo, es mucho más elitista y arrogante que el catolicismo, donde hay un intermediario entre Dios y tú. Un sacerdote católico puede absolvarte y quitarte la culpa, mientras que en el protestantismo tú eres responsable directo ante Dios.

Históricamente, la generación de niños que usted muestra y el tipo de «entrenamiento» al que fueron sometidos nos hace pensar en su futuro rol como adultos, incluso en su propia descendencia. Asumo que esta es la explicación de que la voz del narrador sea la de un hombre anciano. La distancia entre su voz y la aparición de su personaje en la película, un profesor joven, abre un amplio arco de experiencias históricas subyacentes.

1914 fue un auténtico punto de ruptura cultural. En Alemania y en Austria, la unidad de Dios, emperador y Madre Patria se rompió con la I Guerra Mundial y, en muchos aspectos, la II Guerra Mundial y el desarrollo de la posguerra pueden relacionarse con este hecho. En el punto álgido del nacionalsocialismo, los niños de entre ocho y quince años que aparecen en *La cinta blanca* alcanzarían la edad en la que uno asume su responsabilidad. Pero también pensaba en la historia del terrorismo de izquierdas, en la Fracción del Ejército Rojo. Gudrun Ensslin era la cuarta de las siete hijas de un pastor evangélico y Ulrike Meinhof también provenía de un ambiente religioso. Ambas manejaban ese rigor moral que encuentro muy interesante. Conocí un poco a Meinhof a finales de los sesenta, cuando preparaba el guion de su película *Bambule* para la televisión alemana Südwestfunk, donde yo trabajaba como montador. No parecía para nada una fanática. Era encantadora, muy educada y bastante divertida. Una vez que sus hijos llegaron tarde al colegio les dijo que si volvía a suceder debían justificarlo diciendo «es culpa del capitalismo».

En un contexto diferente, con diferentes raíces pero similar estructura moral, es lo que sucede con los fundamentalistas y terroristas islámicos. Lo que comparten todos estos grupos e individuos es que las ideas se transforman en ideología hasta un punto que pone en riesgo la vida. No solo la de otras personas, sino también la suya, porque están dispuestos a morir por sus convicciones.

Salvo por una breve y un tanto vaga observación inicial, el narrador no se extiende más allá de esta historia concreta y estos personajes locales. Y sus últimas palabras son «No volví a ver nunca más a ninguno de ellos». El efecto paradójico, por supuesto, es que inmediatamente empezamos a pensar en dónde y cuándo podemos habérmolos encontrado bajo otra apariencia, a lo largo de la historia o en nuestras propias vidas. Es un buen ejemplo de su doble estrategia de dejar algunas cosas abiertas pero sembrando al mismo tiempo suficientes pistas para una cierta interpretación.

En una historia siempre busco los puntos en los que dejar elementos abiertos pueda convertirse en algo productivo para el espectador. A menudo comparo la dirección de cine con la preparación de un salto de esquí: en el cine el verdadero salto debe realizarlo el público. Para el cineasta es algo muy complejo, sería mucho más sencillo hacer el salto uno mismo, hacerlo para el espectador. Porque siempre existe el miedo a no dejarlo satisfecho. ¿Qué tengo

que indicar? ¿Qué dejo fuera? ¿Cuánto puedo omitir o limitarme a esbozar en la construcción de una película sin frustrar las expectativas del público? Estas estrategias están ampliamente aceptadas en la literatura moderna, pero no tanto en el cine. Es un poco triste.

A la hora de escribir un guion, ¿siempre maneja demasiados elementos como punto de partida, demasiadas explicaciones que luego debe ir podando?

Eso sucede en una fase inicial, durante la escritura. Es en ese momento cuando me planteo estas cuestiones. Cuando comienzo a escribir el guion definitivo la estructura ya está organizada. La escritura definitiva es un proceso agradable que implica también al inconsciente. Pero antes de eso necesito conocer con detalle la economía y los medios de la narración. No creo que ninguna obra de arte basada en un vector temporal pueda ser construida sin restricciones. Si se puede, en cambio, empezar a escribir una novela o un poema sin saber a dónde te va a conducir (el autor de un libro puede navegar por vías diferentes a las de su lector). Pero el vector temporal que implica una obra de teatro, una película o una pieza musical te exige incluir una cierta noción del espectador o del oyente en la propia construcción artística. En una película esto presupone, por supuesto, que la puesta en escena debe estar al mismo nivel artístico que la escritura. Las películas que me han entusiasmado, ya sea emocional o intelectualmente, siempre están construidas con esta unidad, la unidad de forma y contenido. Puede sonar a algo pasado de moda, pero no conozco ninguna aproximación razonable que haya conseguido superar este planteamiento.

Me gusta mucho la escena en la que la niña Erna rompe a llorar cuando pregunta al profesor si los sueños pueden convertirse en realidad. Ella asegura que soñó con uno de los actos violentos que crean tensión en el pueblo, antes de que este tuviera lugar. A mayor escala, esta escena reconoce la idea de cierta capacidad de premonición en la sociedad, de que las sociedades pueden soñar o imaginar cambios o catástrofes que terminarán sucediendo en una fase posterior, como en la metáfora de Kracauer sobre el Doctor Caligari y Hitler.

No me opondré a esa interpretación, pero lo cierto es que todo fue mucho más banal. Buscaba una manera de conseguir que uno de los niños dijera algo que nos dejara con una sensación de sospecha

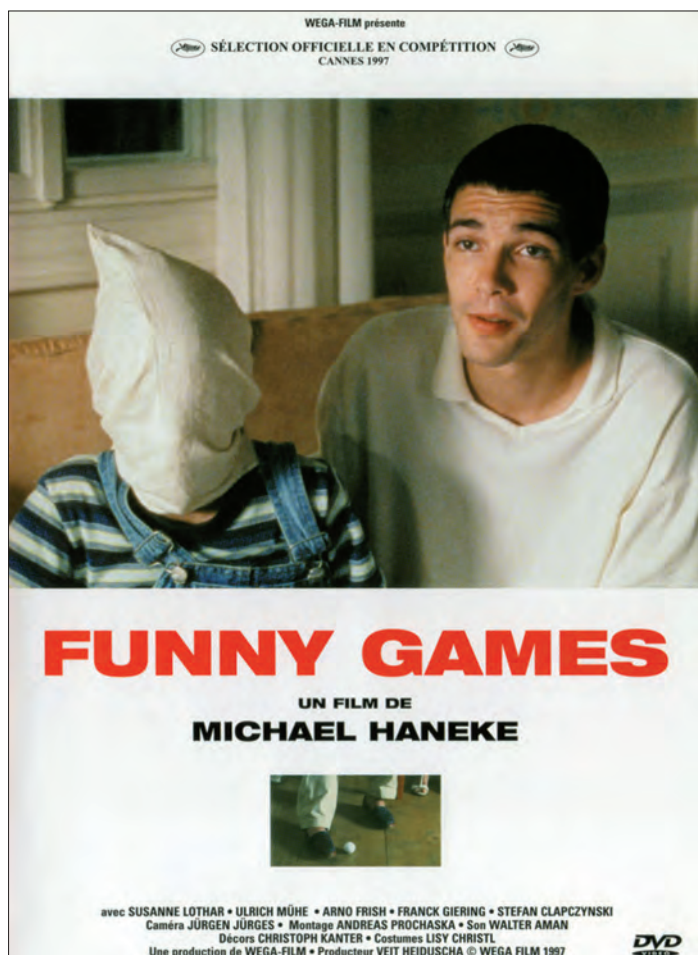
y de tensión. Cuando habla sobre su sueño da la impresión de que sabe algo, pero es posible que no sea así. Decidí hacerlo de este modo porque recordaba una experiencia muy lejana en el tiempo, cuando la mujer con la que vivía por aquel entonces se despertó una mañana y me contó un sueño que acababa de tener. En él, su hermano estaba junto a un precipicio, en lo alto de una montaña, pidiendo ayuda a gritos. Unas horas más tarde llamó su madre para contarle que su hermano había ido a esquiar a los Alpes y no había vuelto a casa todavía. Muchas horas más tarde el equipo de rescate lo encontró con dos amigos, perdidos junto a un precipicio, donde habían estado a punto de morir congelados. ¡Exactamente tal y como ella lo había soñado esa misma noche! Si alguien me hubiera contado esta historia no la habría creído, pero fui testigo directo.

En nuestra primera entrevista, hace veinte años y coincidiendo con el estreno de *El séptimo continente*, la cuestión religiosa consumió gran parte de nuestro tiempo. Entre otros temas, usted habló del jansenismo, de Pascal o de Bresson. En años posteriores los teólogos han debatido sobre su trabajo en libros y conferencias. Últimamente usted solo habla de estos temas en raras ocasiones, pero *La cinta blanca* es una película que aborda directamente la religión, aunque sea en sus aspectos menos trascendentes.

No me molestan estos acercamientos a mi obra, pero no soy un cineasta religioso. En absoluto. *El séptimo continente* es una película mucho más existencial que *La cinta blanca*, que guarda una relación directa con el aspecto más epidérmico de la religión, con sus ramificaciones políticas negativas. La cuestión de Dios no se trata en ella. Ninguna religión engendra terror, son siempre las iglesias y la gente que usa las necesidades religiosas básicas de los demás para sus propios fines ideológicos, en alianza con la educación y la política. La fe por sí misma es un elemento positivo, da sentido a la vida. Yo he perdido la fe religiosa. ¡Mala suerte! Porque si la conservas consigues una perspectiva diferente sobre la vida, mucho más satisfactoria. Para los jansenistas, la existencia de Dios radica en su lejanía, en su indisponibilidad. Podría decirme que esto no es más que un juego de palabras, pero se acerca mucho más a lo que uno experimenta que la explicación puramente racional. Después se puede racionalizar y explicar como la sensación de vivir abrumado por la naturaleza, por ejemplo, pero, aún así, la sensación permanece.

Fotograma de *La cinta blanca*, 2009





Carátula del DVD de la película *Funny Games*, 1997

Ha mencionado que fue bautizado como protestante, pero también me ha contado que creció sin ver mucho a su padre y que fue criado por tres «madres» en una acogedora mentalidad católica que a usted no le gustaba. Su educación ha sido exactamente la opuesta a la de los niños del pastor de *La cinta blanca*.

Desde la pubertad siempre me he definido como una persona que toma una cierta distancia. Lo veo hasta en las conversaciones cotidianas. Por eso no me gusta aceptar premios. Cómo podría decirlo... Como principio, en el momento en el que una mayoría toma forma yo me pongo en contra. Es instintivo. Cuando la gente está de acuerdo en todo me vuelvo agresivo. En el colegio no acudía a las clases de educación católica: tenía clases de formación protestante una vez al mes, y disfruté de ser diferente a los demás compañeros de clase. Nunca me gustó que me dieran palmaditas en la espalda, y tampoco intento dárme las a mí mismo. Ya de niño era un solitario y lo he seguido siendo. No estoy particularmente orgulloso de ello, por supuesto, es solo un hecho.

A menudo se habla de la violencia y su representación mediática como si fueran el tema central en sus películas. Sin embargo, puede que haya un tema más importante que define mejor sus intereses y que incluye en cierto modo la violencia: la falta de amor. Es también el punto central de su nueva película.

¿No giran en torno a él todas las obras dramáticas? Como mínimo las de Chéjov, el más grande autor dramático junto a Shakespeare. Su forma de presentar la indiferencia y el deseo desesperado de un amor que al final uno es incapaz de mostrar es completamente desgarradora en *Tío Vania*. Por lo demás, ese sentimiento de ausencia de amor aflige a todo el mundo, es algo que está totalmente presente en la vida cotidiana.

Dado que la imagen del amor en todas sus variedades se ha convertido en un elemento central de la ideología de la clase media durante dos siglos, no es de extrañar que las grandes obras de arte de la misma época traten con frecuencia de destapar la ausencia de amor en las relaciones burguesas. Es una forma importante de crítica social, y yo entiendo sus películas como parte de esta tradición, aunque usted no tienda a verlas como una crítica social explícita.

Lo cierto es que soy parte de la cultura burguesa y veo la sociedad en la que vivo como muy carente de amor. Es probable que en *La cinta blanca* el tema se presente de manera más explícita, casi de forma modélica, debido a la distancia histórica entre los sucesos narrados y nosotros mismos. Pero no creo que sea un tema limitado a los dos últimos siglos. Creo que vemos los poemas y las obras de arte de la Antigüedad a través de nuestro propio prisma. Lees o escuchas algo realizado en el siglo XVII o en la Antigüedad y lo traes a tu terreno. De otro modo no nos conmovieran tantas creaciones de un pasado distante. No puede negarse una continuidad de ciertos temas, incluso aunque la sociedad y la expresión artística hayan sufrido una transformación sustancial.

Me interesa mucho el tema de la educación y su representante en *La cinta blanca*, el profesor y narrador de la película. En muchos aspectos, se aparta de la rigidez, el cinismo y la brutalidad que muestran con frecuencia las demás figuras autoritarias (el pastor, el doctor, el administrador). Es el único personaje masculino que hace preguntas, casi como un detective, y también es el único a quien se le permite una auténtica historia de amor. Pero en realidad nunca lo vemos en su trabajo, enseñando o haciendo entender cosas a los alumnos. Prácticamente es como si se convirtiera en parte del sistema represivo por incomprensión, su potencial como figura alternativa no se realiza plenamente.

Sí, estoy de acuerdo. Por un lado, es desde el mismo inicio una persona rebelde. Un contrapeso de la construcción completa, alguien que toma distancia y tiene sus dudas. Los profesores juegan este papel con frecuencia. Piensa, por ejemplo, cómo ponía en práctica su labor de profesor de escuela Wittgenstein, siempre en conflicto directo con la pequeña comunidad en la que trabajaba. También recuerdo un par de profesores de mi infancia que eran auténticos idealistas. Por otro lado, en ocasiones se comporta como un oportunista, por ejemplo cuando remeda la postura autoritaria hacia los alumnos del pastor. No es capaz de entender cómo actuar de manera diferente. Me parece que no hay personajes completamente positivos o negativos en la película. El pastor tampoco es una figura maligna, es simplemente alguien completamente convencido de lo que hace. Ama a sus hijos. Ahí está el horror. Era normal pegar a los hijos. Cuando les dice «esta noche no podré dormir porque mañana tendré que castigarlos» suena cínico, pero creo que es mejor creerle. No tiene interés verlo como un sádico o como un caso grotesco de enfermedad mental. Si estas personas hubieran sido solo unas perversas, este tipo de comportamiento no habría tenido consecuencias tan amplias. Y no estoy seguro de que otro tipo de sistema educativo sea intrínsecamente mejor. Es algo que tiene que ver con el impulso pedagógico individual: si intentas simplemente ejercer tu autoridad o si tratas de ayudar a otra persona a encontrar su camino en la sociedad —por asquerosa que esta pueda ser—. Cada sistema educativo es tan bueno como la persona que actúa en su seno.

Como profesor de la Vienna Film Academy usted también se dedica a la enseñanza. ¿Siente alguna obligación de educar a los estudiantes en un sentido general más allá del aspecto

profesional, es decir, más allá de enseñar realización cinematográfica?

Supongo que soy un profesor exigente porque creo que no suelo tratar a los alumnos con guantes de seda. En la Academia trabajan con red, por lo que intento prepararles con la mayor rapidez posible para las exigencias de la vida profesional. Procuro también facilitarles el acceso a prácticas en mis rodajes, pero no puedo hacerlo con más de dos alumnos por película. Y normalmente no mezclo a los alumnos con asuntos personales. Esto es, les doy consejos cuando me llaman, pero no salgo a tomar cañas con ellos. No creo que la figura del «colega» deba ser algo a lo que aspire un profesor o un padre. Al contrario, creo que es algo que los chavales odian, ellos encuentran a sus colegas en el colegio, pero en un padre o en un profesor buscan una figura modélica.

Tras el estreno en Cannes muchos amigos críticos me preguntaron por la obra literaria en la que está basada *La cinta blanca*. Pero, por supuesto, es un guion original. ¿Podría describirme el tono que pretendía conseguir? ¿Qué tipo de escritura buscaba cuando trabajaba en los diálogos y en la narración?

En términos formales tomé dos decisiones desde un primer momento: filmar la película en blanco y negro y contar con un narrador. Ambas son formas de crear distancia y evitar cualquier falso naturalismo. Es la memoria de alguien sobre esa época, por lo que quise encontrar un lenguaje adecuado a ese periodo. Quería escribir desde la sensación de cómo había experimentado yo esa época a través de la literatura. Theodor Fontane es probablemente el escritor más similar a lo que intentaba conseguir. Su escritura es muy característica. Me encanta su lenguaje comedido, que da una cierta dignidad al tema y al lector, al que no intenta enganchar por cualquier medio. Es dulce y discreto.

Me parece muy atrevido introducir un narrador con tanta presencia. Es una opción que hace diez o quince años hubiera sido considerada anticuada, pero en el paisaje fílmico actual parece más bien un acto radical.

Es por eso por lo que me sentí legitimado para hacerlo, y es por eso por lo que fue algo divertido. Es como una bofetada a lo que se considera actual y necesario en la narración contemporánea. Y es un intento de provocar una cierta atención en el espectador que los modelos narrativos fílmicos actuales han dejado de provocar, por refinados o complejos que sean. Hay también personas en el mundo de la música y la literatura que crean obras altamente avanzadas y que en un cierto momento regresan al modo «clásico».

Además del efecto distanciador, ¿ha habido alguna otra razón para la elección del blanco y negro?

Hay también una importante razón práctica. Cuando haces una película histórica te ves obligado a engañar, porque nunca encuentras escenarios originales que hayan permanecido intactos. Siempre tienes que contar con las localizaciones y estructuras que encuentras, algo mucho más sencillo si el resultado final es en blanco y negro y no en color. Si recorres la antigua RDA, por ejemplo, verás cómo las cosas tienen colores muy diferentes a las nuestras, al ser fabricadas por una industria diferente que producía elementos químicos diferentes. Cada época y región tiene su propio color, un color que muere con las compañías específicas que las producen. Rara vez he visto películas históricas que luzcan bien en color.

¿Cuáles son las excepciones positivas?

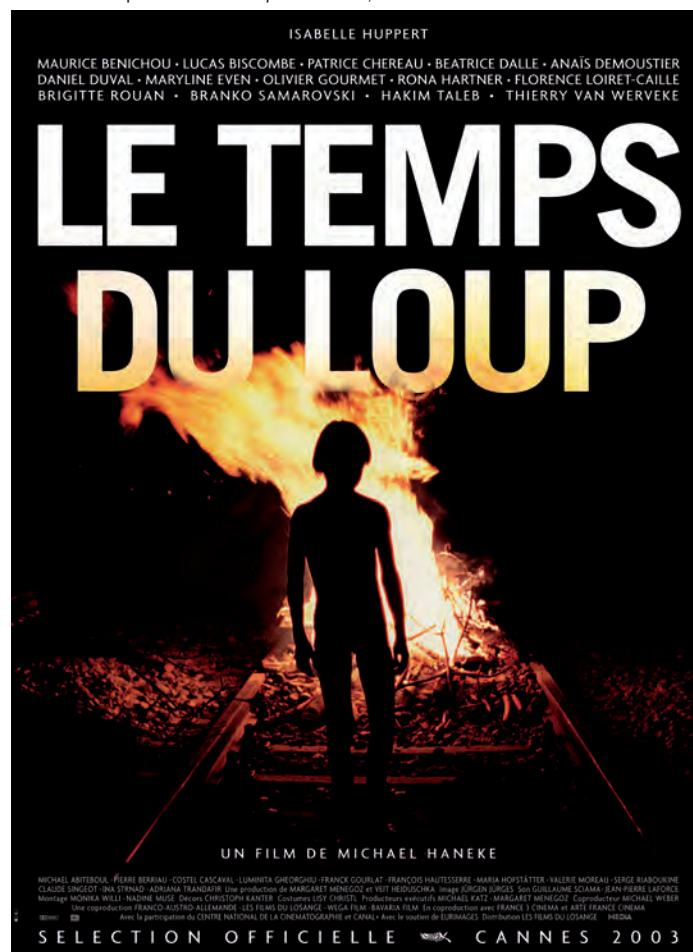
Encuentro espectacular *La reina Margot*, de Patrice Chéreau. Consigue crear un clima histórico del que no tenemos fuentes fotográficas, por supuesto, pero que encuentro completamente creíble y que al mismo tiempo se convierte en operístico. Visconti también consiguió hacerlo, incluso mejor.

Hasta ahora, el aspecto técnico de la realización no ha sido un tema habitual de debate sobre su obra. Pero el componente visual de sus películas parece haberse convertido en algo más importante con *El tiempo del lobo*, por ejemplo, y especialmente con esta nueva cinta.

Para mí siempre es algo importante, pero cuanto más experiencia tienes, más de cerca puedes seguir el trabajo del operador. Por ejemplo, siempre he luchado por tener menos luz cuando ruedo. En este caso filmamos con película en color, porque si tienes que trabajar con velas y lámparas de aceite necesitas un material de una sensibilidad extremadamente alta, algo que no es posible hacer con el blanco y negro. Solo se convirtió en una película en blanco y negro en la fase de posproducción. Tuve un equipo fabuloso: Christoph Kanter, mi director artístico con el que llevo años trabajando; o Moidele Bickel, la diseñadora de vestuario, a quien contraté porque había hecho los trajes de *La reina Margot*, los mejores que he visto en el cine. Es una maestra creando la pátina necesaria, ropas que parecen raídas. No creo que un director necesite ser un experto en estos terrenos, la fotografía, el diseño de decorados... pero sí necesita la habilidad de percibir rápidamente todos los detalles y proporciones y ver si hay algo que no funciona.

Hoy en día, la posproducción digital también permite «arreglar» cosas que no eran físicamente posibles o que se hicieron mal en el rodaje.

Cartel de la película *El tiempo del lobo*, 2003



Fotograma de *La pianista*, 2001Fotograma de *Caché / Escondido*, 2005Fotograma de *La cinta blanca*, 2009Fotograma de *Caché / Escondido*, 2005

La única cosa importante es el resultado, el efecto en el espectador. Y si el espectador es respetado en la obra, cualquier tipo de intervención artística o técnica no solo es legítima sino necesaria.

¿Le resultaría concebible realizar una película generada por ordenador, a la manera de Pixar, siempre y cuando fuera posible conseguir un realismo total, imágenes de humanos completamente realistas?

Por supuesto. Sería un *cinéma d'auteur* total. Pero el placer y el valor de colaborar con otros, principalmente con los actores, desaparecería. El tipo de tensión que siempre buscas entre un papel escrito y una persona que le dé vida con todas las cualidades adicionales únicas de ese actor desaparecería.

¿Hace *storyboards* completos de sus películas? Me pregunto si algunas imágenes particularmente intensas (como el pájaro crucificado) están ya presentes en el guion o se las «encuentra» durante el rodaje.

Por lo general, dibujo los *storyboards* una vez he decidido cuáles serán las localizaciones. Pero imágenes como la del pájaro siempre están en el guion. No creo en los golpes de suerte fortuitos durante el rodaje, excepto en lo referente al trabajo con los actores. No creo en los elementos «simbólicos» que suceden por azar en el rodaje. A veces aparecen como «propuestas» repentinas, pero normalmente no puedo juzgar sobre la marcha lo que significaría para el conjunto de la película incluirlas. Lo he hecho un par de veces en mi carrera y al final terminé cortándolas. Pueden parecer hallazgos estupendos en el momento, pero al final terminan siendo elementos equivocados. Por lo general sigo el plan de rodaje al cien por cien.

La idea original de *La cinta blanca* se remonta a finales de los noventa, cuando usted todavía tenía contacto con la producción televisiva. Era un proyecto pensado como coproducción. ¿Cómo lo reestructuró?

En televisión necesitas muchos elementos explicativos de los que puedes prescindir haciendo una película «real». Del mismo modo, había muchos personajes secundarios de los que fue fácil desembarazarse. Para la versión final del guion tuve la ayuda del guionista Jean-Claude Carrière, que tuvo algunas ideas brillantes sobre lo que había que cortar: por ejemplo, había muchas escenas de los niños jugando que desaparecieron. Hacían la película demasiado obvia.

Uno de los temas centrales de su trabajo ha sido siempre cómo la culpa y la violencia se heredan, especialmente de una generación a otra. Su película televisiva de cuatro horas *Lemmings* (1979) es un claro ejemplo. La primera parte está ambientada en los años cincuenta y la segunda en los setenta. Podría casi pensarse *La cinta blanca* como una precuela tardía, dado que configura una gran epopeya generacional sobre la culpa.

Nunca lo había visto así, pero tiene razón. Hay una cierta similitud temática. Como decía antes, no tengo concepción de mi «obra completa», pero al fin y al cabo se trata siempre del mismo cerebro sembrando cizaña...

Lo que me hizo establecer esta conexión es lo que figura escrito en el papel de la escena en la que el niño discapacitado es torturado. Es una cita de la Biblia luterana: «Soy un Dios celoso, que castiga a los niños por el pecado de

los padres hasta la tercera y cuarta generación». La idea de una violencia heredada generacionalmente siempre conlleva la pregunta de dónde se originó esta «maldición», dónde comenzaron los actos violentos y cómo podemos pararlos. Si se quiere evitar el concepto religioso del pecado original necesitamos encontrar los orígenes históricos o sociológicos de esta genealogía.

Creo que todo el mundo es capaz de todo, de toda clase de maldades y de sus contrarios. Como dijo Goethe, «nunca he oído hablar de un crimen que no pudiera haber cometido». La balanza del bien y el mal siempre está ahí, la cuestión es cómo las circunstancias y las elecciones individuales la inclinan hacia uno u otro lado. En el mundo radica una tremenda injusticia, porque no todas las situaciones familiares y sociales ofrecen las mismas oportunidades para el bien ni la misma capacidad para reflejarlas en el comportamiento y las opciones personales. Pero para los que tienen estas oportunidades y capacidades la cuestión del bien y el mal está presente de manera inmediata, así como la cuestión de cómo vivir con el peso de algo que has hecho, cómo asumir esa responsabilidad. Es como la cita bíblica de la película, que utilicé porque era particularmente horrible. Y los niños se la toman en serio, pues es lo que les enseña su padre. Para ellos, legítima la tortura de la persona más débil del pueblo. Es lo que hacen los fanáticos.

A pesar de Freud, los niños son tomados en nuestra cultura como fetiches representativos de la inocencia y la naturaleza incorrupta. Pero en sus películas no es así. El subtítulo irónico de *La cinta blanca* es «Una historia de niños alemanes». Por otra parte, algunos de los niños de sus anteriores películas están fuertemente asociados a momentos utópicos, como la niña de *El séptimo continente* o el niño de *El tiempo del lobo*. Parece que la infancia es un terreno abonado para su narrativa.

El niño es un personaje muy útil: el 80% de lo que llevamos con nosotros está basado en las huellas de nuestra infancia, de un momento anterior a que desarrolláramos mecanismos de protección. Por lo que, si se quiere representar un drama humano, la infancia puede servir como tabla rasa a la espera de ser impresa. Si se quiere describir los conflictos o las relaciones de poder de una sociedad, es un elemento fundamental, porque sea cual sea el poder ejercido, el niño está normalmente en el escalafón más bajo y se convierte en receptor del mismo. Y cualquier niño transformará esas experiencias en algo interesante.

Además, es divertido trabajar con niños en el rodaje, por mucho tiempo que consuma. Tienes que trabajar con ellos de una manera diferente, porque son muy inteligentes a la hora de actuar pero no saben mentir ni son profesionales. Dependes en gran medida de su talento, por lo que el *casting* es fundamental. Si el talento está ahí y el papel es correcto se consigue algo muy especial, mucho más que con cualquier actor profesional.

Algunos críticos han traído a colación *El pueblo de los malditos* al ver algunas escenas de *La cinta blanca*, pero usted, que no es una persona interesada por el cine de género, normalmente desestima estos planteamientos y los califica de simples coincidencias. ¿Puede explicar por qué los esquemas del cine de género no le resultan atractivos, por mucho que en casos como *Funny Games* o *Caché* los puntos de contacto sean obvios?

«Puntos de contacto» es una expresión correcta, porque yo uso el género: las dos películas que menciona son en cierto modo *thrillers*. Pero normalmente lo que me aburre en el cine de género es el tipo de abstracción o deconstrucción que tiene lugar en él. Me aburre como espectador, no como realizador. Es similar a lo que sucede en



Carátula del DVD de la película *La pianista*, 2001

el teatro, en casos como Ionesco o Gombrowicz: cuando el mundo se reduce a un modelo pierdo interés tras cinco minutos, porque sé perfectamente a dónde se va a llegar. También intento construir modelos en mis películas, pero modelos que estén «conectados con el mundo», donde el efecto no sea simplemente metafórico sino que esté impregnado por una realidad verificable. Y la mayoría de películas de género (aparte del *thriller*) no me parece que consigan eso. Ofrecen maneras prototípicas de comportamiento que solo me interesan si puedo reflejarlas como realizador.

Ese es el motivo por el que muchas veces he dicho que me gustaría hacer un *western*, un *western* hiperrealista. De hecho, me encantan los *spaghetti westerns*, que sacan al niño que llevo dentro... En la música también me sucede, solo me interesan ciertos compositores. El mundo de la música es infinitamente más rico que mi campo de interés personal. Y sucede lo mismo en el cine, no siento la necesidad de estar interesado en todo. Ah, sí, Altman, él también hizo cine de género, pero lo hizo de una manera que me fascina, al menos en parte. No todas sus películas son excelentes, pero algunas sí son realmente increíbles.

Si echa una mirada al paisaje fílmico actual, ¿a qué colegas ve cómo aliados, a cuáles aprecia más?

Tengo que mencionar a Kiarostami. A día de hoy no hay nadie igual. Como dijo Brecht, «lo sencillo es lo más complicado de conseguir». Todo el mundo sueña con hacer cosas con sencillez impregnadas por la plenitud del mundo. Solo los mejores lo consiguen. Como Kiarostami, o como Bresson. Pero debo reconocer que no veo muchas películas de estreno: antes veía más, pero últimamente veo más películas antiguas, en casa. Me siento mucho más enriquecido personalmente volviendo a ver un Dreyer o algún otro clásico. ¡Me cuentan más del mundo actual que las películas contemporáneas! Por supuesto, hay algunas excepciones. Veo las películas de Lars Von Trier: él es especial y posiblemente representa un ejemplo óptimo en el trabajo con los actores. Me gustan los hermanos Dardenne, me encanta *The River* de Tsai Ming-Liang, aunque ha pasado ya una década... Y me interesa el trabajo como directora de Valeria Bruni Tedeschi. Ha encontrado algo, una forma original, que es realmente suya.

Respecto a sus proyectos futuros, ¿hay alguna colaboración con algún actor específico que le gustaría poner en marcha?

He trabajado con frecuencia con los llamados «actores difíciles» y me he divertido como nunca con ellos. Así que a menudo quiero llevar esas relaciones profesionales a proyectos futuros, porque de este modo no es necesario volver a empezar de cero. Por lo general es mucho más agradable colaborar con actores exigentes e inteligentes, con auténticos «trabajadores» que se piden mucho a sí mismos. Creo que Sean Penn es el mejor actor de hoy en día, puede hacer cualquier cosa y por supuesto que quiero trabajar con él si tiene sentido en el proyecto. Sucede lo mismo en Francia: Valeria Bruni Tedeschi o Charlotte Gainsbourg, con quien estoy hablando estos días. Hay que buscar la constelación adecuada. No importa si son actores conocidos o no, simplemente tienen que cuadrar en la historia. Hay un proyecto que me encantaría llevar adelante con Jean-Louis Trintignant, a quien he admirado durante más de cincuenta años.

He encontrado por azar una frase de Pascal, uno de sus gurús. Proviene de sus *Pensamientos*: «No nos conformamos con la vida que tenemos en nuestro interior y en nuestra propia esencia; deseamos vivir una vida imaginaria en la mente de otros y con esta finalidad nos esforzamos por brillar». Me hizo pensar en Cannes, donde usted es habitual y donde su reciente Palma de Oro conllevó todo el *glamour* y fama del mundo del cine. No parece algo hecho a su medida, pero quizás usted también desee esta «vida imaginaria en la mente de otros».

Este es un momento particularmente feliz de mi vida. Todos somos seres sociables y nos esforzamos por buscar el reconocimiento de los demás. Si tu trabajo es el centro de tu existencia es estupendo ser reconocido por ello. No haces todo esto por ti mismo, lo que quieres es comunicar. En primer lugar necesitas hacerlo por tu propio placer, porque te gusta hacerlo, pero esta energía quedaría estancada si no encuentras respuesta o éxito. Lo que me hace feliz de la Palma de Oro no es el *glamour* que conlleva, sino que es la forma idónea de reconocimiento de mi profesión. Es la película la que debe brillar, es lo que yo muestro al público. Personalmente prefiero conservar mi paz y mi tranquilidad.

AMOR (AMOUR), Francia / Alemania / Austria, 2012

LA CINTA BLANCA (DAS WEISSE BAND - EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE), Alemania / Austria / Francia / Italia, 2009

FUNNY GAMES (FUNNY GAMES U. S.), EE UU / Francia / Reino Unido / Austria / Alemania / Italia, 2007

CACHÉ / ESCONDIDO (CACHÉ / HIDDEN), Francia / Austria / Alemania / Italia / EE UU, 2005

EL TIEMPO DEL LOBO (LE TEMPS DU LOUP), Francia / Austria / Alemania, 2003

LA PIANISTA (LA PIANISTE), Austria / Francia / Alemania, 2001

CÓDIGO DESCONOCIDO (CODE INCONNU: RÉCIT INCOMPLÉTE DE DIVERS VOYAGES), Francia / Alemania / Rumanía, 2000

FUNNY GAMES / JUEGOS DIVERTIDOS (FUNNY GAMES), Austria, 1997

71 FRAGMENTOS DE UNA CRONOLOGÍA DEL AZAR (71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS), Austria / Alemania, 1994

EL VÍDEO DE BENNY (BENNY'S VIDEO), Austria / Suiza, 1992

EL SÉPTIMO CONTINENTE (DER SIEBENTE KONTINENT), Austria, 1989

MEDALLA DE ORO DEL CBA A MICHAEL HANEKE

20.02.13

PARTICIPANTES MICHAEL HANEKE • JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

ORGANIZA CBA

CICLO DE CINE RETROSPECTIVA INTEGRAL MICHAEL HANEKE

21.02.13 > 17.03.13