

cas, en parte complementarias del tema de la imposibilidad del intelectual burgués de asumir consistentemente una actitud rebelde), indirecta en *La estrategia del ragno* (donde la ambientación en el período fascista era sobre todo un telón de fondo para una reflexión sobre la utilidad del mito) y más concreta en *El conformista* (con su examen de las raíces psicológicas y sociales del fascismo), hasta la espectacular toma de partido de *Novecento*, que ha dado lugar a una amplia polémica sobre compromiso y recuperación. En *El último tango* y en *La luna* parecen incidir más los elementos personales y psicoanalíticos (aunque Bertolucci haya podido ver en el personaje de María Schneider un reflejo de todo un sector social, la pequeña burguesía). *La tragedia di un uomo ridicolo* insiste con un tema de raíz política (el terrorismo), pero allí asoman igualmente los conflictos generacionales y la nostalgia por un olvidado pasado rebelde.

Bertolucci ha conservado de su pasado cinéfilo una admiración perdurable por los grandes clásicos del cine: Murnau, Sternberg, Ophüls, Welles, Renoir y Rossellini surgen frecuentemente en sus declaraciones. Pero las influencias más visibles son las de Pasolini, Godard y Visconti. De Pasolini y Godard ya se ha hablado a lo largo de esta nota; Visconti está en un gusto muy italiano por el melodrama, el lirismo y las puestas en escena operáticas (frecuentemente, con Verdi en la banda sonora). Las referencias de su cine no son, por otra parte, únicamente cinematográficas: europeo culto, en sus imágenes asoman igualmente influencias literarias (Dostoievski, Stendhal, Moravia, Borges), pictóricas (Ligabue en *La estrategia del ragno*, De Chirico en *El conformista*, Francis Bacon en *El último tango*), y también musicales (Verdi y Arnold Schönberg en *La estrategia*, Verdi otra vez en *La luna*).

Lo poco que se ha visto en el Uruguay de Bertolucci lo revela como un exigente de la forma, aunque igualmente ha podido objetársele que esa preocupación formal obstaculiza a veces los contenidos (o enmascara acaso una sustancia que tal vez importe menos). De todos modos, uno de los admiradores del director ha podido sostener que *"la mise en scène se revela como una de las preocupaciones máximas del director, que cuida al máximo los efectos de tiempo, espacio, luz, color... No sólo como factores decorativos o ambientales sino como elementos integrados a la acción, como recursos descriptivos de las situaciones o de la psicología de los personajes. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la división de la luz y el color de los tres espacios que definen El último tango en París: el apartamento (iluminación matizada de tonos dorados); el hotel (claroscuros de efecto siniestro y mortuorio); y los encuentros con Tom (rodaje en exteriores, planos breves, sensación de inestabilidad y dispersión). Otro elemento que ayuda a crear esa "estética de la fascinación", peculiar del director parmesano, es el uso constante de medios técnicos "deslizantes" —grúas, panorámicas, travellings—, cuyo encadenado dé a las imágenes una particular armonía musical"*.

¿Artista o bluff?. ¿Rebelde o conformista?. Desde el Uruguay es casi imposible, todavía, sumarse a la polémica sobre Bertolucci. Queden a lo sumo, para información, estos apuntes. En serio: ¿no pueden ir en El cine que no se ve? ♦ Guillermo Zapiola



Los rigores creativos de Volker Schlöndorff

Desde la rigidez de castas en un internado para jóvenes (Nido de escorpiones) hasta la injusticia social en el siglo XIX (La súbita riqueza de los pobres de Kombach) y los años del nazismo (El tambor o la guerra del Líbano (El ocaso de un pueblo), al alemán Volker Schlöndorff parecen preocuparlo los temas que importan.

Alguien ha dicho que el tema central de las películas de Volker Schlöndorff es la antipatía social al tiempo que se produce una confirmación de la vida. Por lo que se conoce de esa obra sus films aluden claramente a formas de injusticia o de conflicto que pueden referirse a los años del nazismo (*El tambor*), a las matanzas en el Lí-

bano (*El ocaso de un pueblo*) y, antes aún, al colapso cultural de Austria que preanuncia el nazismo (*Nido de escorpiones*), injusticias más cotidianas (*La moral de Ruth Halbfass*), el terrorismo y sus efectos sensacionalistas en la sociedad (*El honor perdido de Katharina Blum*). Esas preferencias sin embargo no alcanzarían para ubicar a



EL TAMBOR
Con escenas emblemáticas

FILMOGRAFIA VOLKER SCHLÖNDORFF

COMO ASISTENTE

- 1960 - **Zazie en el metro** (Zazie dans el métro). Director, Louis Malle. Libreto de Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau sobre novela de Raymond Queneau. Fotografía (color), Henri Raichl. Música, André Pontin. Con Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Hubert Deschamps, Antoine Roblot. 90'.
- 1961 - **Vida privada** (Vie privée). Director, Louis Malle. Libreto de Louis Malle, Jean Paul Rappeneau. Fotografía, Henri Decae. Música Fiorenzi Carpi. Con Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni, Ursula Kubier, Gregoire von Rezzori, Dick Sanders. 113'.
- 1961 - **Un cura** (León Morin, prêtre). Director, Jean-Pierre Melville. Libreto de Jean-Pierre Melville sobre novela de Béatrix Beck. Fotografía, Henri Decae. Música, Martial Solal, Albert Rainer. Con Jean-Paul Belmondo, Emmanuelle Riva, Irène Tunc, Marielle y Patricia Gozzi. Nicole Mirel, Monique Bertho. Marco Behar. 125'.
- 1962 - **Mourir matando** (Le doulos). Director, Jean-Pierre Melville. Libreto de Jean-Pierre Melville sobre novela de Pierre Lesou. Fotografía, Nicolas Hayer, Henri Tiquet. Música, Paul Misraki. Con Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani, Jean Desailly, Fabienne Dali, Michel Piccoli, René Lefèvre. 108'.
- 1963 - **El fuego fatuo** (Le feu follet). Director, Louis Malle. Libreto de Louis Malle sobre novela de Pierre Drieu La Rochelle. Fotografía, Ghislain Cloquet. Música, Erik Satie. Con Maurice Ronet, Léna Skerla, Yvonne Clech, Hubert Deschamps, Jean-Paul Moulinot, Mona Dol, Jeanne Moreau, Alexandra Stewart. 106'.
- 1963 - **Muriel/Muriel, el tiempo del retorno** (Muriel, ou le temps d'un retour). Director, Alain Resnais. Libreto de Jean Cayrol. Fotografía (color), Sacha Vierny. Música, Hans Werner Henze. Con Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thiérree, Claude Sainval, Jean Champion, Laurence Badie. 116'.
- 1963 - **Un joven honorable** (L'ainé des Ferchaux). Director, Jean-Pierre Melville. Libreto de Jean-Pierre Melville sobre novela de Georges Simenon. Fotografía, Henri Decae. Música, Georges Delerue. Con Jean-Paul Belmondo, Charles Vanel, Michèle Mercier, Stefania Sandrelli, Todd Martin, Jerry Mengo. 105'.
- 1965 - **Viva María** (Viva María). Director, Louis Malle. Libreto de Louis Malle, Jean-Claude Carrière. Fotografía (color), Henri Decae. Música, Georges Delerue. Con Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, George Hamilton, Gregor von Rezzori, Paulette Goddard, Claudio Brook, Carlos López Moctezuma. 120'.

CORTOMETRAJES

- 1960 - **Wen Kümmert's** (t.l. A quien le im-

Schlöndorff como uno de los directores mayores del cine alemán y probablemente del cine europeo actual.

Nacido en Wiesbaden en marzo 1939, su formación fue predominantemente francesa: cursó en el Lycée Henri Quatre de París, como estudiante universitario compitió para el premio nacional de filosofía en Francia, se graduó en economía y ciencias políticas, ingresó luego al Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, el famoso IDHEC de París. El hecho es que Schlöndorff no estaba en Alemania a comienzos de los sesenta y tampoco estaba en Oberhausen cuando un grupo de jóvenes realizadores lanzó allí un manifiesto que históricamente se suele considerar el origen del nuevo cine, o por lo menos el comienzo de la muerte del viejo cine de papá, cuyo fallecimiento proclamaron los jóvenes Kluge, Herzog, Wenders, Fassbinder, Lilienthal y otros rebeldes. En ese momento Schlöndorff trabajaba en Francia como ayudante de directores notorios y en particular de Melville, Resnais y Louis Malle. Por un tiempo, incluso después de su regreso a Alemania Federal en 1966, seguiría con un pie puesto en París, con influencia del Mayo francés, e intentaría todavía en 1969 formar una productora (Hallelujah-Film) en sociedad con Peter Fleischmann, otro alemán que como Schlöndorff había pasado la mitad de su vida en París. Ese mismo año ocurre otro hecho fundamental en su vida y en su carrera: conoce a una rubia que es actriz y es además una mujer excepcionalmente inteligente, Margarethe von Trotta (Ball, 1969), que sería libretista y co-directora de varias de sus películas siguientes y que terminaría casando con ella. Independientemente de su actitud creativa, con el paso de los años el cine de Schlöndorff ganaría en profundidad, en sabiduría y su esquema de desajustes sociales con una confirmación de lo humano en primer plano se volvería progresivamente una manera de ver el mundo y no sólo una actitud intelectual. Es la vía hacia la madurez a lo largo de diecisiete años y de casi veinte films.

EL REDESCUBRIMIENTO DE ALEMANIA.— El primer largometraje de Schlöndorff, con el que vuelve a su patria curiosa-mente no se refiere a Alemania sino a Austria, aunque el tema alude directamente a

premoniciones del fascismo y el nazismo que conducirían a Hitler. También alude a la mentalidad militarista, pero todo aparece hábilmente ubicado en la escuela militar austríaca. Para ello se basa en una novela de Robert Musil de 1906, previa a la primera guerra mundial, y se detiene en los detalles de sadismo con que el joven Törless es aquejado por compañeros de estudios militares, lo cual le permite resumir algunas ideas sobre esa enseñanza y a qué conduce. El dato complementario es que en la producción del film intervino una fuerte financiación francesa favorecida por amistades parísinas, que sumaron sus capitales a Franz Seitz, el productor alemán de la película (que años después produciría *El tambor*), uno de los sobrevivientes del viejo estilo de producción, con empresas establecidas y con poco margen librado a la improvisación y a la improvisación. Quizás esas formas de producción condicionaron también la exacta ubicación geográfica del tema, pero —lo más significativo— el film en sus esquemas previos no parecería vincularse demasiado con lo que los jóvenes del manifiesto de Oberhausen intentaban por vías muy alternativas. El resultado, sin embargo, se vinculó de inmediato a ese movimiento de rebeldía, obtuvo premios en festivales internacionales (Cannes, que queda en Francia) y el reconocimiento de los críticos y los realizadores jóvenes rebeldes.

Las virtudes de esta película, al menos en un más o menos distante recuerdo, consisten de una atmósfera opresiva, agobiante, de un clima psicológico donde al espectador no le queda mucho margen para intentar la rebeldía en parte porque el protagonista es un pasivo que no se anima a rechazar agravios. Esas virtudes son las que lo emparentan desde el comienzo con lo que otros están haciendo en su país, es decir, la actitud crítica sobre la propia Alemania, un país donde podría pensarse que todo está bien y sin embargo hay mucho que está mal. Pero la ubicación no es, casualmente, Alemania. Su siguiente film, *Mord und Totschlag*, desconocido en Uruguay, participaría de la misma actitud (la clase burguesa, las amoralidades de esa clase, con muchacha que mata antiguo amante y oculta su cuerpo). Sus intenciones fueron poco comprendidas porque el estilo era una réplica de los malabarrismos que por esos mismos años Godard había implantado en Francia. Como si su mente estuviera ya colocada críticamente en Alemania, pero su sensibilidad siguiera siendo francesa, el director seguía dependiendo de su formación anterior. Tampoco es casual, entonces, que la película vaya a Cannes, donde no obtuvo premios esta vez.

El tercer intento de nuevo descubre el peso de París: *Michael Kohlhaas* es una coproducción con Francia y Checoslovaquia y fue inscrita en Cannes. Pero ahora la temática se descubre mucho más alemana, quizás porque se basa en una novela de Heinrich von Kleist cuyo tema es la reforma de Lutero y la insurrección campesina: el fracaso fue notorio. La reacción de Schlöndorff empero resultó decisiva: con varios amigos intentó formar un sello productor (Hallelujah-Film) y terminó por constituirlo sólo con Fleischmann. Lo que pudo ser el comienzo de una aventura para afrancesar la producción y financiar películas desde París, terminó siendo el entronque con su propia realidad cultural y con Alemania, porque Hallelujah encontró como única posibilidad real de trabajo



NIDO DE ESCORPIONES
Un comienzo con gran nivel

realizar películas en cooperación con la televisión de Munich. El primer film fue *Baal*, donde asomó su rostro Margarethe von Trotta. Esa película, sobre Brecht, es el comienzo de un nuevo período en su carrera, y en su vida. El protagonista era Rainer Werner Fassbinder como actor, un hombre que había estado desde el 62 en el movimiento de los jóvenes. El tema era claramente la amoralidad entre las dos guerras, el lugar era Alemania, la crítica a lo que allí ocurría puede verse ahora como un antecedente de obras mayores; *El tambor* por ejemplo.

UNA ACTITUD SERIA.— Nadie puede seriamente asegurar si la influencia fue la de Margarethe o si simplemente al cabo de tres años largos Schlöndorff completó su reflexión y su reaclimatación a un país del que faltaba desde la niñez; pero al fin de cuentas su vigor creativo comienza después de 1969. La primera marca es la que le imprime la televisión, con presupuestos bajos, rodaje en 16mm. (*Baal*), a veces con premuras de tiempo (*La súbita riqueza de los pobres de Kombach*), ocasionalmente con prescindencia del color (*Kombach*). De esa manera Schlöndorff tuvo, obligatoriamente, que aportar a su obra una mayor concentración. Entonces *Kombach*, con su ambientación en el siglo pasado, su relato sobre campesinos arruinados, probables bandidos y una tensión social como trasfondo histórico, se convierte, según insisten quienes vieron el film, en un llamado a la humanidad y a la justicia "cuando los derechos individuales son violados hasta el punto de provocar la explosión de ira", señala el británico Ronald Holloway.

Los títulos siguientes mantienen un nivel parejo de interés y a veces de logros reales, sin las frustraciones de films anteriores y en particular Kohlhaas. Son estos títulos los que van conformando algunas de las tendencias del director, como su predilección por el interés sociopolítico de los temas, la preferencia de adaptar obras literarias previas y reconocidas, la inclinación a tratar asuntos notorios, el cuidado por la precisión narrativa, particularidad que suele diferenciarlo de parte de sus compañeros de generación. La moral de *Ruth Halbfass* se apoya en un caso célebre, un proceso judicial en el valle del Ruhr, sobre un triángulo sentimental, con dos hombres opuestos enfrentados por una mujer. Uno de los hombres es un poderoso industrial, el otro un profesor de arte progresista. *Fuego de paja*, inmediatamente después, fue descrito como un film de buen nivel, también para la televisión, pero con las limitaciones que impone el medio, incluyendo la reducción de despliegues y artificios y la elección del elenco. Georginas grunde afirmó de inmediato sus predilecciones literarias, para el caso Henry James, vertido con espíritu documentalista. En cambio Heinrich Böll sería la base de *El honor perdido de Katharina Blum*, codirigido con Margarethe von Trotta, otra vez sobre un caso célebre, otra vez con implicancias políticas que se centran en una indirecta acusación contra el periodismo sensacionalista y la histeria frente al terrorismo. Un dato significativo, que vincula a este film con *Nido de escorpiones*, es el procedimiento de hacer crecer desde un caso particular hasta una propuesta general su polémica a propósito de muchacha implicada con un caso de desertión y quizás de terrorismo del que es ajena (ha pasado simple-



EL OCASO DE UN PUEBLO
Las amenazas del Líbano

mente la noche con un muchacho al que, después descubre, están persiguiendo).

Antes de *El tambor* hay varios films intermedios que incluyen *Golpe de gracia*, sobre ámbito de guerra civil en el Báltico, 1919, ambientes de decadencia. En su capítulo para *Alemania en otoño*, colabora por segunda vez con Heinrich Böll, pero la anécdota que inventan juntos es menor, sobre una producción de *Antígona* de Sófocles para televisión y problemas históricos en derredor. Y de inmediato una película para la campaña a canciller de Franz Josef Strauss, *Der Kandidat*.

ULTIMAS CULMINACIONES.— Sus dos últimos films son mejor conocidos internacionalmente, y hasta han llegado a Montevideo normalmente: *El tambor* y *El ocaso de un pueblo*. Ambos se basan en novelas, de Günter Grass y de Nicolas Born. Ambos refieren momentos críticos y más bien caóticos en la historia, de Alemania y del Líbano; en ambos la personalidad humana aparece avasallada por acontecimientos de difícil gobierno y solución. Lo que también los vincula es la capacidad de mostrar las pulsiones de la vida por encima de la destrucción, la violencia y las cuotas de inmoralidad individual y de alguna manera, a partir de lo individual, arribar nítidamente a un juicio social. En *El tambor* algunos momentos siguen pareciendo particularmente brillantes, como la parodia de un festejo nazi. En cambio en *El ocaso de un pueblo* no hay esplendores imaginativos, pero una secuencia (una feroz e insensata batalla durante la noche) corresponde al climax que en el film anterior ocupaba ese pasaje irónico, sarcástico, festivo y a la vez reflexivo sobre la naturaleza del nazismo. También aquí esa secuencia central parece resumir un juicio sobre la situación en el Líbano, donde muchas cosas resultan decididamente insensatas.

Ambos films ilustran, independientemente de otras particularidades, sobre el método operativo de Schlöndorff, que estaba en germen en sus films iniciales. Cuando en *Nido de escorpiones* la agresión contra el protagonista se convierte en una exacerbación y en una culminación dramática se advierte que la tensión y la fuerza corresponden a una visión crítica, a una opinión (expresada indirectamente), sobre el milita-

- porta...), Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff.
1970 - *Ein unheimlicher moment* (t.l. Un momento aterrador). Director Volker Schlöndorff. Episodio para un film inconcluso 13'.
1978 - *Deutschland im Herbst* (t.l. Alemania en otoño). Episodio *Antígona* (t.l. Antígona). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Heinrich Böll, Volker Schlöndorff sobre argumento de Heinrich Böll. Fotografía (color), Michael Ballhaus. Con Helmut Griem.

LARGOMETRAJES

- 1966 - *Nido de escorpiones* (Der Junge Törless). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff sobre "Die Verwirrungen des Zöglings Törless" de Robert Musil. Fotografía, Franz Rath, Música, Hans Werner Henze. Con Mathieu Carrière, Marian Seidowsky, Barbara Steele, Bernd Tischer, Alfred Dietz. 87'.
1967 - *Mord und Totschlag* (t.l. Una forma de muerte). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff, Gregor von Rezzori, Arne Boyer, Niklas Frank. Fotografía (color), Franz Rath, Música, Brian Jones. Con Anita Pallenberg, Werner Enke, Hans-Peter Hallwachs, Manfred Fischbeck, Angela Hillebrecht, Sonia Karzau. 87'.
1969 - *Michael Kohlhaas, der Rebelle* (t.l. Michael Kohlhaas, el rebelde). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Edward Bond, Volker Schlöndorff, Clement Biddle-Wood sobre relato de Heinrich von Kleist. Fotografía (color), Willi Kurant. Música, Stanley Myers. Con David Warner, Anna Karina, Relja Basic, Anita Pallenberg, Inigo Jackson, Michael Gothard. 100'.
1969 - *Baal* (t.l. Baal). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff sobre la pieza de Bertolt Brecht. Fotografía (color), Dietrich Lohmann. Música, Klaus Doldinger. Con Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Sigi Graue, Günther Neutze, Miriam Spierri, Marian Seydowski, Irmgard Paulis. 87'.
1970 - *Der plötzlicher Reichtum der armen leute von Kombach* (t.l. La súbita riqueza de los pobres de Kombach). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Fotografía, Franz Rath, Música, Klaus Doldinger. Con Georg Lohm, Reinhard Hauff, Karl-Josef Kramer, Wolfgang Bächler, Harry Owen, Harald Mueller, Margarethe von Trotta. 102'.
1971 - *La moral der Ruth Halbfass* (Die moral der Ruth Halbfass). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff, Peter Hamm. Fotografía (color), Klaus Müller-Lae, Konrad Kotowski. Con Senta Berger, Helmut Griem, Peter Ehrlich, Margarethe von Trotta, Marian Seidowsky, Karl Heinz Merz. 94'.
1971 - *Fuego de paja* (Strohfeuer). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Fotografía (color), Sven Nykvist. Música, Stanley Myers. Con Margarethe von Trotta, Friedhelm

Ptok, Martin Lüttge, Georg Marischka, Walter Sedlmayer, Konrad Farner. 101'.

- 1973 - **Übernachtung in Tirol** (t.l. Una noche en el Tirol). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff, Peter Hamm. Fotografía Franz Rath. Con Margarethe von Trotta, Reinhard Hauff, Herbert Achternbusch. 78'.
- 1974 - **Georginas Grunde** (t.l. Las razones de Georgina). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Peter Adler sobre el relato "Georgina's Reason" de Henry James. Fotografía (color), Sven Nykvist. Con Edith Clever, Joachim Bissmeyer, Eva Maria Meineke, Beles Adam, Margarethe von Trotta. 65'.
- 1975 - **El honor perdido de Katharina Blum** (Die verlorene ehre der Katharina Blum). Directores, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Libreto de Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta sobre relato de Heinrich Böll. Fotografía (color), Jost Vacano. Con Angela Winkler, Mario Adorf, Dieter Laser, Heinz Bennent, Hannelore Hoger, Harald Kuhlmann, Karl Heinz Vosgerau. 106'.
- 1976 - **Golpe de gracia** (Der fangschuss). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Geneviève Dormann. Margarethe von Trotta, Jutta Brückner sobre novela de Margarethe Yourcemar. Fotografía, Igor Luther. Con Margarethe von Trotta, Matthias Habich, Rüdiger Kerschstein, Mathieu Carrière, Valeska Gert, Henry van Lyck, Marc Eyraud, Frederik von Zichy. 95'.
- 1977 - **Nur zum spazz - Nur zum Spiel. Kaleidoskop Valeska Gert** (t.l. Sólo para divertirse - Sólo para jugar. Kaleidoscopio Valeska Gert.) Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Sch-

löndorff. Fotografía (color), Michael Ballhaus. Con Valeska Gert, Pola Kinski. 60'.

- 1979 - **El tambor** (Der Blechtrommel). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff, Jean-Claude Carrière, Franz Seitz, Günter Grass sobre la novela "El tambor de hojalata" (Der Blechtrommel) de Günter Grass. Fotografía (color), Igor Luther. Música, Maurice Jarre. Con Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Daniel Olbrychski, Katharina Thalbach, Heinz Bennent. 150'.
- 1980 - **Der Kandidat** (t.l. El candidato). Directores, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge. Libreto de Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Stefan Aust, Alexander von Eschwege. Sobre la campaña para cancelar de Franz Josef Strauss. Fotografía (color), 120'.
- 1981 - **El ocaso de un pueblo** (Die Fälschung). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Volker Schlöndorff sobre la novela de Nicolas Born. Fotografía (color), Igor Luther. Música, Maurice Jarre. Con Bruno Ganz, Hanna Schygulla, Jerzy Skolimowski, Jean Carmet, Gila von Weitershausen.
- 1983 - **Un amour de Swann** (t.l. Un amor de Swann). Director, Volker Schlöndorff. Libreto de Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff sobre la novela de Marcel Proust "En busca del tiempo perdido". Fotografía (color). Con Jeremy Irons, Ornella Muti, Fanny Ardant. En Francia.

DIRECTOR DE OPERAS

- 1974 - **Katja Kabanova**. De Leos Janacek. En Frankfurt.
- 1976 - **Wir erreichen den Fluss**. De Edward Bond, Hans-Werner Henze. En Berlín.



KATHARINA BLUM
Angela Winkler

rismo. El desgarramiento de Katharina Blum cuando se entera de la muerte de su madre coincide con la inculpación de la irresponsabilidad periodística. También los momentos de mayor despliegue de **El tambor** y de **El ocaso de un pueblo** contienen escondidas las claves de lo que piensa el realizador, y justifican su interés por temas, personajes y anécdotas.

Aparentemente los films de Schlöndorff no son ni percutantes, ni incisivos en sus propuestas ideológicas. Y sin embargo están recorridos por un sentimiento humanitario, primera manifestación del pensamiento del autor, y sobre todo están contruidos para que el centro de tensión corresponda con los temas sociales mayores que propone a través de anécdotas más mansas e inofensivas. En ese sentido su claridad conceptual lo distingue de realizadores como Schroeter, Wenders, Fassbinder, Herzog, algunos de los otros nombres famosos del nuevo cine alemán. Esa es una diferencia notable y ciertamente atendible. No todo el nuevo cine alemán es una nube de humo o un devaneo intelectual. ♦

M. Martínez Carril

Una opinión

Quizás Schlöndorff está menos dotado para las grandes reconstrucciones de grandes despliegues al estilo de Mikael Kohlhass (aún cuando el hecho de haber rodado en Checoslovaquia inmediatamente después de agosto de 1968 no haya por cierto facilitado las cosas), pero ninguno de sus films de tema contemporáneo alcanza (incluso Katharina Blum) la calidad, la terminación, la potencia casi obsesiva a un mismo tiempo, la dinámica crítica de su primer film de autor. ♦

Albert Cervoni (en
L'Avant-Scene du Cinéma,
París febrero 1977)