

MIREN ERASO

Ulrike Ottinger en el espejo del cine

Esta entrevista se realizó en Berlín el pasado mes de febrero. La directora de cine Ulrike Ottinger (UO) habló sobre los cambios producidos en la sociedad contemporánea, la mujer y el cine, Europa Oriental y Occidental, la literatura y el teatro, y explicó el contenido de su archivo de imágenes.

¿Cómo empezaste tu vida de artista, primero en París y después en Berlín? Empecé muy joven. Mi madre, por su profesión, tenía que viajar mucho, y yo viajaba con ella de niña. Cuando cumplí nueve años, me regaló una pequeña cámara Kodak Retina. Podía sacar fotografías a toda la gente interesante que conocía. Así fue como empecé a descubrir al “otro”. Después actué en el teatro, en Constanza. En aquella época había un montón de directores que estaban volviendo de la emigración, había mucha cultura francesa por todas partes, porque los militares franceses estaban destacados en Constanza. Como mi padre era pintor, teníamos muchísimo contacto con artistas. Pero después necesité mucho tiempo para descubrir qué quería en realidad. Fui a París, y al principio empecé como pintora. Después, hice lo que en aquella época se llamaba en francés “action”, que después se llamaría performance. En París empecé a interesarme mucho por el cine.

Pasaste de la pintura al cine de forma natural. ¿Qué tipo de vínculos has establecido entre las artes plásticas y el cine? En París estuve en un grupo de jóvenes pintores franceses, una especie de grupo post-surrealista. Hice varias exposiciones en aquella época; nuestro estilo se llamaba “peinture narrative” y estaba inspirado en el estilo de “bande dessinée”, de tira de cómic. Yo acudía regularmente a la Cinemateca, y allí vi no sólo los clásicos de la historia del cine, sino también la obra de Cocteau y todos los directores independientes estadounidenses, así como cine de vanguardia francés e internacional. Aquello fue muy importante, y entonces, finalmente, empecé poco a poco a volverme hacia el cine, con dificultades debido a los aspectos técnicos, y de manera especial debido a la financiación de tales proyectos.

Me gustaría repetir algunos de tus comentarios acerca de tu primera película, *Laocoon & Sons*¹, hecha en 1973:

*“Llegan los cuentos de hadas
Los cuentos de hadas han llegado para quedarse
Soy una imagen
Soy un cuento de hadas
Y éste es el sonido de la música
Esto es Laocoon and Sons
Laocoon and Sons es una historia para todas las épocas.
Una, dos, tres o cien voces cuentan esta historia
Para deleite de nuestros ojos y oídos.
Se trata de voces de mujer”.*

A mi entender, esas palabras resumen algunos de los rasgos de tu obra, así como algunos de los personajes de tus películas. Pasemos a la pregunta: ¿Qué significa “soy un cuento de hadas”? ¿Eres su personificación?

Por supuesto. Yo lo llamaría autobiografía del cine. Nunca he trabajado directamente con mi autobiografía, pero es normal en una vida artística que todas tus experiencias e intereses sean importantes para tu obra. Mis películas se inspiran en la literatura, viajes, experiencias, se inspiran mucho en la vida cotidiana. Pero no puedes explicar cómo juntas esos elementos diversos; es como un *mosaico* que existe en tu mente, pero no puedes explicar cómo le das forma y haces la elección. Es también una cuestión estética.

Si *Laocoon and Sons* es una historia para todas las épocas, ¿qué sentido tiene el mito en nuestra sociedad contemporánea? Creo que es interesante saber acerca de los mitos y la función que desempeñan, y transferirlos a nuestra época con nuevos contenidos, y tal vez también con otras formas, o con la misma forma pero con un nuevo mito. Viajando desde el pasado hasta nuestra época, encuentras arquetipos, imágenes tan potentes que a la gente le hace recordar cosas, aun cuando no tengan conocimientos históricos. Es así como funcionan todas las publicidades. A veces la gente no sabe por qué les parecen potentes ciertas imágenes o películas. Me estoy convirtiendo en una especie de pequeña especialista en la arqueología de esas formas antiguas, en el modo en que han cambiado y se han transformado para adaptarse a nuestra época. Estoy sumamente interesada, fascinada... Trabajo con eso irónicamente, por supuesto, es como una diversión, como en *Madame X*², pero al mismo tiempo las tomo en serio.

En *Madame X*, como dijo Karsten Witte, tratas de suscitar miedo entre quienes oponen resistencia contra la fascinación de ese poder ritualizado y totalmente estetizado, más frecuentemente en el imaginario del hombre que en el de la mujer. Eso me recuerda el tópico del placer de la visión, cuando Laura Mulvey hizo un llamamiento a las primeras artistas feministas de vídeo para que lucharan contra el placer proporcionado por el cine orientado a los hombres. Estoy en contra de todas las ideologías, pero no en contra de la teoría. Estoy en contra de ideologías y dogmas, no ayudan para nada, ni en el mundo del arte ni en la vida real. Por tanto, si trabajas en el cine, tienes que encontrar imágenes interesantes, y por supuesto que son seductoras, pero tal vez tienen que ser seductoras, y no estoy en contra de eso. Pero hay que tomar el comentario de Laura Mulvey en el contexto de cuando se hicieron esas declaraciones, cuando estaba claro que había que oponerse a un montón de cosas que estaban sucediendo.

Por esa época hice una especie de comedia que mostraba que el movimiento de las mujeres se estaba convirtiendo en un dogma más, en una ideología más. Pero me parecía que el movimiento de las mujeres tenía más libertad y estaba abierto en parte al panorama artístico. Parecía ofrecer más alternativas de las que muchas mujeres tenían en aquella época.

Volviendo al poema, el coro, un personaje grupal del teatro griego, tiene mucha importancia en tus películas. ¿Podrían considerarse identidades colectivas de hoy en día? Siempre tienen formas diferentes. *Ticket of No Return*³ es un “retrato de una bebedora”, en el que aparecen tres señoras llamadas “Estadística”, “Sentido común” y “Cuestión social”. Hacen comentarios sobre todo cuanto ocurre -como en un coro griego-, desde su propia perspectiva de estadística, cuestiones sociales y sentido común. En Alemania, cuando aparecieron esas tres señoras, parte de la opinión pública se puso nerviosa; no les gustaban, porque les parecía que sus comentarios no eran amables. Pero recuerdo la misma película en Gran Bretaña; el estreno fue en un gran cine de Londres, y la gente no paraba de reír. Eso tiene que ver con las diferencias culturales, las

diferencias de percepción y los diferentes sentidos del humor. Pero también tengo tres personajes en *Dorian Gray*⁴, que en el “escenario” de la ópera son las Diosas del destino, mientras que en el centro mediático multinacional son secretarías y tienen nombres de ordenadores de verdad con gran capacidad: “Susy”, que en alemán significa “Suchsystem” (sistema de búsqueda), “Golem” y “Passat”. En *Dorian Gray*, la Doctora Mabuse es la directora de una gran empresa multinacional, y Dorian Gray es un joven, rico y guapo, con un pasado exótico. En la ópera, la Doctora Mabuse es la “Gran Inquisidora” de la ciudad de Sevilla, y Dorian Gray es el infante Don Luis de la Cerda. Siempre trabajo con la mitología del pasado, y la transfiero al presente, que de ese modo se hace más complejo.

Hablando de cuentos de hadas, en ese sentido, ¿por qué haces hincapié en la presencia de la transmisión oral en ese poema? En la mayoría de tus películas, la transmisión oral es muy importante. La transmisión oral es la forma más antigua de poesía rapsódica; hasta Shakespeare trabajó siguiendo esa tradición: había que recitar en voz alta, debido al ritmo. Yo tengo mucha experiencia con esas rapsodias maravillosas, de Mongolia y África, donde esa tradición se mantiene viva. De hecho, la lengua escrita es lengua hablada. Las diferentes lenguas tienen su cultura, sus escritos y su música. Me gusta utilizar diferentes lenguas en mis películas. En mi última película, *Twelve Chairs*⁵, me negué a traducir los diálogos del ruso, porque los actores son de Odessa, y llevan consigo ese maravilloso color musical. Ésa fue mi primera película basada en la literatura. Y tuve que encontrar la forma adecuada y el modo específico en que iba a convertirlo en película. Las partes más emotivas y directas se transformaron en diálogos vivaces entre los actores, y los comentarios literales del libro *Twelve Chairs* observan la acción desde un punto de vista sumamente irónico. Es un libro fantástico en el que puede encontrarse de todo: lo nuevo, lo antiguo, fantasía y realidad.

No me gusta demasiado el cine comercial habitual que sólo funciona cuando explota las emociones. Es una especie de materialismo brutal. Creo que debemos reflejar la realidad en nuestra obra. Y que tenemos que trabajar con la realidad y ponerla dentro de un marco artístico. Esto es lo que no está sucediendo en muchos documentales recientes, y también en películas de ficción, que a menudo trabajan con las emociones, en una época en la que están perdiéndose las emociones.

***Twelve Chairs* ha sido clasificada por la crítica como una novela picaresca, mientras que de hecho muestra la relación existente en Rusia entre economía y política al principio de la era comunista. Pero tú haces que la acción se desarrolle en una sociedad capitalista. ¿Qué relaciones estableces entre ambos periodos?** En épocas de grandes cambios, la mayoría de la gente se siente insegura, la mayoría pierde algo; todas esas épocas de grandes cambios suponen un desafío para la vida diaria, cosa que los artistas suelen ver a menudo y trabajan con esas situaciones. De modo que lo que ocurre en *Twelve Chairs* es que están describiendo esas *extrañas* situaciones de la vida diaria entre la vieja Rusia zarista y la Rusia revolucionaria. Yo estaba muy fascinada por lo grotesco, sobre todo por la literatura y teatro rusos, donde usan una forma artística y estética de lo grotesco para hablar de la imposibilidad y las penalidades de la vida cotidiana. Antes de eso, hice la película *Southeast Passage*⁶. Viajé desde Berlín a los países del sureste europeo, que son muy pobres y luchan contra problemas de todo tipo, tanto antiguos como nuevos. Oficialmente, ya no están detrás del “telón de acero”, pero en cierto modo hay otro telón, un telón social, tal vez incluso más alto que el de antes. Por tanto, en nuestra época los cambios radicales son tan grandes como

durante la época entre la Rusia prerrevolucionaria y el periodo socialista en la Unión Soviética. Estructuralmente es bastante similar, pero de hecho hay muchas cosas que ahora son posibles y que en aquella época no lo eran. Quería hacer una especie de diálogo filmado entre aquella época y la nuestra. Creo que la película funciona muy bien en países que están atravesando una fase de cambios, sociales o de otro tipo. Por ejemplo, en Berlín, somos la ciudad germano-occidental más cercana a la gente de la Europa del Este o del Sureste, y aquí somos conscientes de ello, y quizá comprendemos un poco mejor esos cambios.

Mobile Image Archive

Ya sé que has mostrado algunos de tus documentos en la exposición que tuvo lugar en el Witte de With el año pasado. Creo que la gran cantidad de películas que has hecho -tanto ficción como documentales- muestra la riqueza de tu mundo visual, que está lleno de referencias múltiples: pictóricas, literarias, históricas, etnográficas, antropológicas o musicales. Ese universo complejo muestra la magnitud de la obra que has realizado. Pero ya sabemos que ese vasto universo esconde muchas conversaciones, viajes, lecturas, documentos, fotos, recuerdos, recortes de periódico, cartas y demás. ¿Cuántos documentos, historias orales, experiencias vividas, libros y fotografías has empleado en tu investigación? Sospecho que tus archivos esconden el testimonio no sólo del pasado, sino del futuro. Lo que trato de hacer con mis obras de teatro -que son libros enormes como grandes biblias antiguas- es una especie de miniatura de la película con diálogos, mis fotografías, colecciones de postales, cosas coleccionadas, todo tipo de materiales, lo que yo denomino “archivo de imágenes”. Pasé años organizando la exposición del Witte de With, y Catherine David solía venir a observar atentamente conmigo aquella enorme colección. Dividí las diez salas del museo Witte de With según los diversos temas: el primero era acerca de *Freak Orlando*⁷, que era una película que hice con historias de gente que queda en un segundo plano, minorías, *freaks*, y relacionada también con el terror colonial y las atrocidades del nacional-socialismo y la Inquisición. En uno de los episodios, trabajé con los “Caprichos” de Goya. Es uno de mis héroes, porque analizó del punto de vista artístico las atrocidades de su época y la Inquisición española en los “Desastres de la guerra”. También hay procesiones de todo tipo relacionadas con ese tema. Por ejemplo, hice fotos de la Semana Santa de Málaga. El tema siguiente fueron las esculturas de huesos dentro de iglesias, que había fotografiado en la República Checa y Europa del Este. Tras la reunificación de Alemania, hice *Countdown*⁸, un documental que trata de la realidad. No es una película muy espectacular, no aparece toda la gente agitando banderas con el muro al fondo; muestra pequeñas diferencias, señales ya entonces que más tarde serían tan importantes. Lo que me interesa es darme cuenta de lo que cambia. Esas sombrillas enormes en forma de publicidad de cigarrillos “Test the West” aparecieron en cafés de Berlín Este y en el campo. La publicidad era agresiva y de colores vivos. Todo ese estilo de cosas irónicas que son tan obvias, sólo tenías que recogerlas y ponerles un marco. Después trabajé con Eva Meyer, una filósofa y artista alemana, haciendo una compilación de textos de Walter Benjamin. Tratábamos de reflejar lo que estaba ocurriendo.

Pero, ¿cómo pasas de la realidad a la ficción (si es que aún existe), y viceversa?

Countdown era completamente diferente, no tan espectacular como mi película de ficción, que es imaginaria. Parecen completamente diferentes, pero mi enfoque es el mismo. También mostré mi obra teatral, hecha en colaboración con Elfriede Jelinek. Llevé a las tablas su primera obra, *Clara S.* (Clara Schumann); me parece que hace un trabajo fascinante dentro de la literatura moderna. En dos salas se exhibían mis películas de ficción y documentales sobre Mongolia, un montón de fotos de sesiones chamanísticas y retratos, y demás. Hice una especie de vitrina con todo tipo de retratos que había hecho a actores, amigos y otras personas durante mis viajes o mi trabajo de documentalista. Hice también fotonovelas. En la última sala, colocamos un maravilloso diván oriental, organicé un diorama compuesto de unas 220 diapositivas presentadas en diferentes combinaciones. Al final de la exposición comprendías, en cierto modo, cómo se reúnen diferentes temas en diferentes contextos.

El metraje de tus películas es inusual, y están realizadas de forma que podemos considerarlas como cine no comercial. En tu opinión, ¿cómo puede sobrevivir el cine no comercial en el mundo comercializado de hoy en día? Cada vez peor. Los años setenta y ochenta eran todavía diferentes, se aceptaban, e incluso esperaban, cosas inusuales. En aquella época, el comercio y el arte no eran opuestos entre sí. La ruptura radical entre el cine comercial y el artístico empezó ya a finales de los ochenta. La gran comercialización se ha reforzado enormemente desde mediados de los noventa hasta ahora. Yo creo que, con la nueva economía, la gente se da cuenta de que hay algunas diferencias peligrosas en ese nuevo sistema, que es también sumamente burocrático en la Unión Europea. No soy en absoluto antieuropea, pero el problema de la elevada burocratización es que las cosas se están poniendo tremendamente normativas. Y el arte siempre necesita una especie de fuerza osmótica, y eso no existe ya. Además, en el cine europeo están intentando hacerse tan fuertes como en Hollywood, en términos de comercialización. Yo creo que no es nada realista; es lo que en buen yiddish llamamos “Luftgeschäfte”, un negocio sustentado en el aire.

Para terminar, dinos qué planes tienes de cara al futuro. Tengo varias películas de ficción, listas para empezar a rodar, tengo muchas ideas para documentales... El problema es encontrar el dinero. Tengo un magnífico esperpento de vampiros que me gustaría presentar en Viena y algunos países del Este. En este momento, estoy volviendo a un proyecto que empecé a principios de los años noventa, *Diamond Dance*. Después haré varias exposiciones, por ejemplo, en España, en Castellón (en el EACC, del 8 de abril al 19 de junio de 2005) y Valladolid (en el Museo de la Pasión, del 12 de julio al 21 agosto de 2005). Y ya sabes, a medida que pasan los años vas compilando una obra, de modo que también trabajas en ello. El año pasado tuve diez u once retrospectivas por todo el mundo.

ULRIKE OTTINGER es directora de cine con base en Berlín. Para recabar información sobre películas, textos, fotografías y biografía, visitar la página web en <http://www.ulrikeottinger.com>

SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS DE REFERENCIA

¹ *Laocon and Sons*. Érase una vez un país conocido por el nombre de Laura Molloy. Laura Molloy era el nombre de dicho país. En Laura Molloy sólo vivían mujeres. Esmeralda del Río era una mujer. Un día, a Esmeralda del Río se le ocurrió la idea de someterse a una serie de transformaciones, que iban a llevarla muy lejos. Llegó tan lejos, que no tuvo manera de saber hasta dónde había llegado. Dos cosas eran

seguras: Esmeralda del Río era rubia, y, a su manera, practicaba un tipo de magia que me gustaría llamar “magia rubia”.

² *Madame X*, una belleza cruel y despiadada, reina sin corona del Mar de la China, hace un llamamiento a todas las mujeres que quieran cambiar sus vidas cómodas y seguras, pero insoportablemente tediosas, por un mundo lleno de peligros e incertidumbres, pero lleno de amor y aventura. Mujeres de las más diversas nacionalidades y condiciones sociales responden a su llamada. Todo su descontento acumulado se une para formar una totalidad potente, y parten viento en popa.

³ *Ticket of No Return*. [Ella] compró un billete sólo de ida a Berlín-Tegel. Quería olvidar su pasado, o más bien abandonarlo, como se abandona una casa expropiada. Quería concentrar todas sus energías en una cosa, algo que fuera suyo. Seguir su propio destino por fin era su único deseo. Berlín, una ciudad en la que era una completa extraña, parecía el lugar idóneo para entregarse a su pasión sin que la molestaran. Su pasión era el alcohol, vivía para beber y bebía para vivir la vida de una borracha. Su determinación por vivir un culto a la soledad narcisista, pesimista se reforzó durante su huída, hasta que alcanzó el nivel al cual podía ser vivido. Había llegado la hora de poner en acción sus planes.

⁴ *Dorian Gray in the Mirror of Yellow Press*. Nuestra organización va a crear un ser humano que podamos moldear y manipular según nuestras necesidades. Dorian Gray: joven, rico y guapo. Lo haremos, lo seduciremos y lo destruiremos. La doctora Mabuse, jefa de un imperio mediático internacional, ha diseñado un plan sin escrúpulos para expandirse más aún.

⁵ *The Twelve Chairs...* Su yerno, Ippolit Matwejewitch Worobjaninow, es un antiguo noble y un dandy, que actualmente se consume en su cargo de magistrado de una ciudad pequeña, encargado de los matrimonios civiles. Toma con entusiasmo la búsqueda del tesoro. Mientras tanto, con el paso de los años, las doce sillas se han dispersado por todo el país. No obstante, Worobjaninow no es el único que busca el tesoro. Le pisan los talones Ostap Bender, un estafador listo y original, y el Padre Fjodor, un sacerdote a quien la rica aristócrata ha confesado también su secreto. Así empieza una búsqueda disparatada que se desarrolla de norte a sur, de este a oeste, a través de mares y continentes, del campo a la ciudad.

⁶ *Shouteast Passage*. La película, estructurada en tres partes, registra encuentros culturales con la cámara: un viaje que partiendo de Berlín atraviesa la Europa Oriental, y dos expediciones urbanas, una a Odessa y la otra a Estambul. Detallista impresionante que muestra respeto por los individuos que entrevista, Ulrike Ottinger presenta un retrato de la gente que vive al borde de Europa y no ha conseguido beneficiarse del final de la Guerra Fría.

⁷ *Freak Orlando*. Es una historia del mundo, contada en forma de “pequeño teatro del mundo”, desde sus comienzos hasta nuestra época, incluyendo los errores, la incompetencia, la sed de poder, el miedo, la locura, la crueldad y el tópico, en una historia estructurada en cinco episodios.

⁸ *Countdown* sigue una secuencia cronológica. La película se rodó en Berlín y alrededores durante el periodo de diez días inmediatamente anteriores a la unificación de las monedas, el 1 de julio de 1990. Por tanto, la película termina en la fecha que marca “la primera fase de la reunificación alemana”.