

Jordi Martí

Elnazisme, com va fer amb tantes altres coses, va acabar amb l'època gloriosa del cine berlinès. Els millors cineastes van ren haver d'abandonar el país, per la seva ideologia o per la seva condició jueva. Molts marxaren a Hollywood, cosa que va significar una injecció de vitalitat artística per al cine americà, que sense la forçosa aportació europea havia estat molt més pobre.

El cine negre, per exemple, no es pot entendre sense la influència tècnica i estètica de l'expressionisme alemany, de la mateixa manera que sense un Lubitch és possible que la comèdia americana hagués seguit el seu curs, però els cinèfils no hauríem gaudit de les seves obres mestres del període nord-americà.

Quan el govern nazi es va fer càrrec de la UFA, la productora estatal, el dirigisme propagandístic va establir per decret la mediocritat creativa del cine alemany, de la qual no crec que s'escapi, per molt que s'hagi intentat recuperar recentment la seva figura, ni tan sols Leni Riefensthal.

Reivindicada des

de fa uns anys per certes periodistes feministes, pel simple fet que era dona, la Riefensthal va sintetitzar amb el seu cine emfàtic i grandiloqüent tots els defectes de l'estètica feixista. Això, sense oblidar que mentre ella rodava alegrement els seus cants patriòtics i es recreava filmant cosos aris perfectes i esportius, els dirigents nazis que finançaven les seves pel·lícules estaven decidint la mort de milions de dones i homes en els camps d'extermini i en els camps de batalla d'Europa. I com deia, aproximadament, José M^a Valverde, «si la estètica se desentien de la ètica, pues apaga y vámonos».

D'aquest període de decadència, el cine alemany no va començar a sortir-ne fins a la dècada dels seixanta, amb dos fenòmens paral·lels. La progressiva acceptació internacional del Festival de Cine de Berlín, que va acollir i premiar les produccions innovadores dels joves cineastes que s'estaven donant a conèixer en aquells moments, com Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Roman Polanski, etc. Per altra banda, l'aparició d'una nova promoció de directors i actors inquiets i molt crítics amb la societat alemanya que s'havia anat forjant en

el marc internacional de la Guerra Freda,

amb els diners del Pla Marshall, com els directors Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Werner Herzog i Rainer Werner Fassbinder, o els actors Klaus Kinski i Hanna Schygulla.

Schlöndorff va ser el primer d'aquesta generació amb *El jove Törless* (1960), basada en la famosa novel·la de Musil. La seva millor pel·lícula és, no obstant, de quasi vint anys després, *El Tambor de hojalata* (1979), també basada en una famosa novel·la, en aquest cas de Günter Grass. La dura recreació de l'Alemanya nazi a partir de la mirada d'un nin que es nega a créixer explica molt bé la mirada crítica d'aquest cine alemany de postguerra. Un camí similar, entre la experimentació formal i l'actitud crítica, el trobem a la filmografia de Fassbinder, mort el 1982, als 36 anys, en circumstàncies encara no aclarides. La densitat psicològica d'alguns dels seus films, com *El matrimoni de Maria Brown* (1978) o *Lili Marlen* (1980), troba la seva culminació a la seva millor producció, *Berlín Alexanderplatz* (1980), a partir de la novel·la d'Alfred Döblin, una cruel mirada sobre les insuficiències i les injustícies de la república de Weimar, presentades com el brou de cultiu del nazisme. Pel·lícules com *Nosferatu* (1978) de Herzog, recreació i homenatge del clàssic expressionista de Murnau, *París-Texas* (1984) de Wenders, pel·lícula rodada als Estats Units, o *Fitzcarraldo* (1982) del mateix Herzog,

donen fe del revulsiu que va significar aquest grup de cineastes, amb una filmografia, a estones desigual, però en tot cas prou interessant com per haver enriquit la història del cine del nostre continent. ■

