

Después del trauma soy otro, reflexiones sobre la representación del cambio de identidad después de la guerra. El caso de *Phoenix* (2014) de Christian Petzold

*After the trauma I am another, reflections
on the representation of identity change
after the war. The Case of Phoenix (2014)
by Christian Petzold*

FABIOLA ALCALÁ¹

<https://orcid.org/0000-0002-1200-280X>

Este texto estudia, desde una perspectiva estética, narrativa e intertextual, un filme que se cuestiona sobre ¿Cómo se puede ser uno mismo después de la guerra y qué significa ya no serlo? El caso es *Phoenix* (2014) de C. Petzold. Esta película sofisticará el motivo del “doble femenino” en el cine contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: La escuela de Berlín, identidad, Petzold, intertextualidad, modernidad.

This text studies, from an aesthetic, narrative and intertextual perspective, a film that questions how can one be oneself after the war and what does it mean and not be? The case is Phoenix (2014) by C. Petzold. This film will sophisticate the motif of the “feminine double” in contemporary cinema.

KEYWORDS: The Berlin school, identity, Petzold, intertextuality, modern.

¹ Universidad de Guadalajara, México.

Correo electrónico: f.alcala79@gmail.com

Fecha de recepción: 11/07/17. Aceptación: 12/01/18. Publicado 01/03/18.

Después de la guerra las personas dejan de ser ellas mismas, vivir en primera persona un conflicto bélico marca para siempre, por lo que el trauma se vuelve irreversible. En el cine se han representado un sin número de historias, principalmente melodramas, que desarrollan este hecho: cómo después de la guerra las personas son distintas, es decir, cómo el trauma modifica la identidad física y psíquica de los personajes; y además, y sobre todo, se vuelve sinécdoque de una nación lastimada también por el combate (Páez & Basabe, 1993).

Un ejemplo son los niños que se comportan como adultos después de la Guerra Civil española en películas protagonizadas por ellos, como pueden ser *Pa Negre* (2010), *El embrujo de Shanghai* (2002), o *El espinazo del diablo* (2001). Todos estos niños cargan sobre sus hombros el peso de la guerra, si bien ninguno de ellos participó directamente en la contienda, sí sufren las consecuencias del conflicto y la necesidad de tener una postura madura a pesar de su corta edad. Son personajes obligados por las circunstancias a ser diferentes (Sánchez-Biosca, 2006; Yela Fernández, 2013).

El trauma condiciona al personaje alejándolo de lo que era antes. La marca de la guerra y sus consecuencias se apodera de sus gestos y de su espíritu, su identidad se ha transformado, por más que lo intente no puede ser la persona que era. Ya que los hechos traumáticos se definen por su carácter negativo, extremo, inusual y porque se asocian a amenazas a la vida de las personas, pero también, porque “son los hechos traumáticos los que alteran profundamente el conjunto de creencias esenciales de las personas sobre sí mismas, el mundo y los otros” (Janoff-Bulman, 1992, p. 12).

Este texto pretende analizar la representación de este suceso, estudiando *Phoenix* (2014) de Christian Petzold, que además de mostrar a un personaje que no puede volver a ser el mismo después de la guerra –literalmente porque su rostro ha sido reconstruido, y metafóricamente porque ya no queda huella de lo que era antes–, ofrece una serie de intertextos con otros filmes, en los que la reflexión sobre la identidad, el motivo del *doble* femenino y el trauma son centrales, tanto en el sentido narrativo, estético, como argumental.

El recorrido teórico-metodológico que se propone para este análisis recupera el concepto de imagen-tiempo de Deleuze (1987), así como

las reflexiones sobre mitos y motivos visuales de Balló (2000), y también, algunas de las nociones sobre narratología desarrolladas por Gaudreault y Jost (1995), quienes aplican al cine los postulados de Genette. Un modelo de elaboración propia que permite analizar la película tomando en cuenta sus distintos contextos y relaciones con otros filmes que desarrollan el tema de la identidad desdibujada después del trauma para profundizar en su reflexión.

APUNTES PREVIOS SOBRE *PHOENIX*

Petzold es uno de los cineastas que conforman el movimiento de cine alemán contemporáneo conocido como *Berliner Schule* (La escuela de Berlín); junto con Angela Schanelec y Thomas Arslan.² Su cine es muy diferente entre sí pero tienen algunos rasgos en común, según la Cinemateca Sevilla: “los tres comparten la necesidad de trabajar sobre el mundo contemporáneo, sobre la realidad como materia viva y sobre personajes sin certezas, en situación de tránsito” (2012, s.p.).

La escuela de Berlín, y de forma particular el cine de Petzold, propone filmes en los que se respira un nuevo realismo, una sofisticación de los cines nacionales de los años sesenta y setenta, y del concepto de modernidad construido por ellos. Es un cine de carácter humanístico que busca explorar, de la mano de sus personajes, una serie de dudas, miedos y tensiones no resueltas.

Para Petzold, hay tres clases de cineastas: los pintores, los músicos y los escritores; afirma que David Lynch sería de los primeros, Brian de Palma de los segundos y él, sin duda, de los terceros (Petzold en entrevista con Reviriego, 2013). Petzold estudió literatura y en todas sus películas puede reconocerse una intensa filiación con este campo. El peso de sus obras está, principalmente, en el guión.

A lo largo de su carrera ha trabajado junto con Harun Farocki en la escritura de algunos de sus guiones, de hecho *Phoenix* es la última de sus colaboraciones, ya que el mismo año de su estreno, muere el legendario cineasta de la imagen. Juntos, para este filme, adaptaron la

² Son ellos tres los iniciadores del movimiento, luego se suman: Ulrich Köhler, Christoph Hochhäusler, Valeria Grisebach y Maren Ade.

novela *Le Retour des Cendres* de Hubert Monteilhet, un proyecto que querían llevar a cabo desde su primer encuentro en el año 2000, porque coincidían en que después de la guerra, nadie quería realmente saber nada de los sobrevivientes de los campos y ellos deseaban documentar este tema: cómo convivían los sobrevivientes intentando recuperar una normalidad perdida, una identidad desdibujada, mientras que otros querían simplemente olvidar y hacer como si no hubiera pasado nada.

Phoenix es la segunda película en la que Petzold viaja al pasado para contar un fragmento de la historia de Alemania, en su anterior producción ya lo había hecho y promete hacer un tercer filme que cierre esta trilogía histórica. La historia de *Bárbara* (2012) la primera de ellas, sucede en 1980 en tiempos de la RDA. Bárbara (Nina Hoss) es una médica que ha sido trasladada a un hospital cerca del mar Báltico, como castigo por haber solicitado un permiso para abandonar la República Democrática Alemana. Vigilada por la Stasi planea su fuga a Dinamarca pero termina quedándose ahí para ceder su escape a una joven maltratada a quien ella protege junto con su colega André (Ronald Zehrfeld). Farocki también coescribió este guión.

En *Phoenix*, el viaje en el tiempo nos coloca en Berlín después de la Segunda Guerra. Nelly (nuevamente Nina Hoss), es una cantante sobreviviente de Auschwitz quien vuelve de los campos con el rostro desfigurado y necesita someterse a una cirugía reconstructiva. Desea que su nuevo rostro se parezca lo más posible al anterior, quiere verse como era antes y con ello recuperar su vida pasada. Su amiga Lena tiene planes para ella pero Nelly solo desea buscar a Johnny, su esposo, y confirmar si él verdaderamente la amó o si fue quien la traicionó y la envió a los campos. Johnny (Ronald Zehrfeld) no la reconoce como tal, sólo siente que le recuerda a su esposa y le propone fingir que es ella para poder cobrar su herencia.

En términos estéticos *Phoenix* recupera el modelo del cine negro, que se caracteriza por “la metafísica dual”, como afirma Sánchez Noriega:

Las señas de identidad del cine negro residen no tanto en los aspectos formales o temáticos como en una consideración de lo real que establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad, y

una indagación más profunda ... que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, etc. (2002, p. 164).

Esta historia explica el amor ciego de Nelly por Johnny, y durante todo el filme se respira una extraña tensión porque al igual que con una película de detectives, en *Phoenix* el espectador se pregunta todo el tiempo qué hará la protagonista y la acompaña a recoger una serie de pistas para poder tomar alguna decisión. Esclarecer el misterio equivale a encontrar su lugar en el presente, con su nueva identidad y con el trauma de la guerra a cuestas.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Para Deleuze (1987), la imagen-tiempo condensa las características del cine moderno que se diferencia del cine clásico por dejar de centrar su atención en la causa y el efecto. En el cine moderno las acciones se convierten en automatismos y los héroes ceden el paso a personajes más complejos y realistas. Los espacios cobran protagonismo no solo como contexto geográfico sino como imágenes metafóricas de los estados de ánimo de quienes los transitan y en general de la atmósfera que envuelve la historia.³

La imagen-movimiento sería la imagen organizada según la lógica del esquema sensoriomotor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto análoga a la del encadenamiento intencional de percepciones y acciones. La imagen-tiempo se caracterizaría por una ruptura de esa lógica, por la aparición –ejemplar en Rossellini– de situaciones ópticas y sonoras puras que ya no se transforman en acciones. A partir de ahí se constituiría –ejemplarmente en Welles– la lógica de la imagen-cristal, donde la imagen actual ya no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual. Cada imagen se separa en-

³ Deleuze explica que el punto de partida de la imagen-tiempo es el neorealismo italiano, que después se ve sofisticada por el cine de Antonioni o posteriormente por el de Ozu.

tonces del resto para abrirse a su propia infinitud. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia del enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío (Rancière, 2005, p. 130).

En el régimen de la imagen-tiempo aparece la imagen-cristal como representativa de este tipo de imagen única. En la imagen-cristal conviven el pasado y el presente, la imagen en sí y su imagen virtual, además de que cobra valor por ella misma, sin necesidad de depender de un montaje que la organice y la signifique. En palabras de Deleuze:

En el cine moderno se observó con frecuencia que el montaje estaba ya en la imagen, o que los componentes de una imagen implicaban ya el montaje. Ya no hay alternativa entre el montaje y el plano (en Welles, Resnais o Godard). Unas veces el montaje pasa a la profundidad de la imagen, otras se achata: ya no pregunta cómo se encadenan las imágenes sino “¿qué es lo que la imagen muestra?” Esta identidad del montaje con la imagen solo puede surgir bajo las condiciones de la imagen-tiempo directa. En un texto de amplio alcance, Tarkovski dice que lo esencial es la manera como el tiempo fluye en el plano. Su tensión o su enrarecimiento, “la presión del tiempo en el plano”. Tarkovski parece enrolarse así en la alternativa clásica, plano o montaje, y optar vigorosamente por el plano o mejor dicho la fuerza del tiempo en la imagen, y el otro las relaciones de tiempos o de fuerzas en la sucesión de las imágenes (relaciones que no se reducen precisamente a la sucesión, como tampoco la imagen se reduce al movimiento) (1987, pp. 65-66).

El tiempo y cómo este se vierte en cada plano harán de la imagen-tiempo una forma de hacer y pensar cine que se distancia del cine clásico, y que además propone una ruptura o mejor dicho una sofisticación de este. Como se verá más adelante, *Phoenix* se inscribe en la lógica de la imagen-tiempo, principalmente por este ejercicio en el que el tiempo se impone al movimiento y en el que la fuerza del plano predomina sobre la del montaje. Las escenas parecen mosaicos individuales con una fuerza tal, que aparentan no necesitar de las otras. Los personajes están atrapados no en la causalidad sino en el asombro de una realidad que los dejó perplejos, confundidos y atemorizados. Los espacios del presente

están impregnados de huellas del pasado volviéndolos irreconocibles y familiares a la vez.

Por su parte, Balló, en su texto las *Imatges del Silenci* (2000) considera que el cine utiliza unos determinados motivos visuales, que son imágenes que aparecen una y otra vez en filmes diferentes y que, gracias a su composición visual, dan una información emotiva que el espectador sabe descifrar y complementar.

Esto significa que solo viendo la composición visual de un segmento de un filme entendemos perfectamente lo que pasa, lo que piensan los protagonistas, su estado de ánimo. El consumidor cinematográfico actúa más como un conocedor que como un espectador. Es como si funcionara un contrato de inteligencia entre el director y el espectador, un contrato que permite al director omitir parte de lo que va a contar y deja al espectador que ponga lo que falta (Cavero, 2000).

Entre los motivos más recurrentes se encuentran: la piedad, la mujer frente al espejo, la casa como tumba, el pensador, el baile, el espectador delante del espectáculo, etc. Si se estudia a cada uno de ellos se podrá reconocer que tienen un poder simbólico que funciona como síntesis emotiva en el filme, un gesto para optimizar pero sobre todo para condicionar la lectura de la película.

Los motivos en el cine (que provienen de un objeto, un escenario, un dispositivo de puesta en escena) tienen características ambiguas, y están abiertos a la sugerencia, pero nunca representan algo totalmente inerte, que se agota en su propio símbolo, sino que tienen capacidad de saltar de un film a otro, con lo cual resulta adecuado analizar la funcionalidad expresiva y narrativa de su carácter repetitivo, de crear una forma recurrente que se convierte en mecanismo comunicativo (Balló & Carnicé, 2017).

En *Phoenix* se encuentra el doble como motivo, como se explicará más adelante, este gesto lo hemos visto en las películas de Hitchcock, Bergman, Kieslowski o Buñuel de ahí que se puede pensar como uno más para la tipología propuesta por Balló, y que funciona igual que los descritos por el autor, con una fuerza narrativa, expresiva e intertextual.

Además de los motivos, también se pueden reconocer otro tipo de relaciones o filiaciones entre *Phoenix* y otros filmes, sobre todo con los de los cineastas del Nuevo Cine Alemán quienes marcaron un antes y un después a la hora de reorganizar y volver a escribir, en imágenes, la Historia de Alemania después de la Segunda Guerra. El cine de Petzold recupera preocupaciones narrativas, argumentales y/o formales de esta tradición cinematográfica.

Por último, se recupera el concepto de elipsis que dentro del trabajo narratológico desarrollado por Genette y repensado para su aplicación al cine por Gaudreault y Jost; la elipsis se define de la siguiente manera:

El cuarto caso que define Genette es la elipsis. Corresponde a un silencio textual (y por lo tanto narrativo) acerca de ciertos acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar. Ello se traduce en una fórmula un poco más compleja que las dos últimas y que recuerda, dado que es justo su opuesto, a la primera de todas, la de la pausa: $TR=0$ y $TH=n$, con lo cual $TR < \infty TH$ y se lee como sigue: El tiempo del relato equivale a cero, mientras que el tiempo de la historia equivale a “n”, duración indeterminada, con lo cual el tiempo del relato es infinitamente menos importante que el tiempo de la historia (1995, p. 128).

La propuesta es pensar la elipsis no solo como un elemento de la historia o como un recurso narrativo y de montaje, sino como una decisión estética que concede una relevancia al plano por encima del montaje –al igual que la imagen-tiempo– y que además exige del espectador un trabajo más activo en el que debe rellenar los huecos del relato, que en el caso del filme que se estudia, pensar la historia es también reflexionar en la Historia con mayúsculas.

Con estas herramientas teóricas en mente, el análisis del filme se divide en tres partes: la primera que permite ver cómo está estructurada narrativamente la película y qué papel juega la elipsis en esta organización, la segunda en la que se revisan las posibles filiaciones con los cineastas del Nuevo Cine Alemán, y la tercera, en la que se desarrollará el motivo del doble para con él reflexionar sobre el tema central del filme –y de este trabajo– que es el cambio de identidad después del trauma. El concepto de imagen-tiempo recorrerá de forma transversal las tres divi-

siones precisamente porque su alcance es mayor a esta división, y funciona como marco epistémico de un tipo particular de cinematografía.

ECONOMÍA NARRATIVA, EL PESO EN LA IMAGEN

El filme está contado en dos actos. En el primero se asiste a la recuperación de Nelly: a través de una serie de escenas minimalistas se sabe que recibió un disparo en el rostro estando presa en Auschwitz, que su amiga Lena se está haciendo cargo de ella, ya que es quien la lleva al médico para que le realicen una cirugía reconstructiva, y es quien después de su recuperación la hospeda en su casa y pretende ayudarla a salir de Berlín y llevarla a vivir al Estado de Israel. En este primer acto también conocemos la motivación de Nelly: buscar a su marido Johnny por quién ella afirma pudo sobrevivir a los campos, y quien según las investigaciones de Lena fue quien la traicionó y la hizo encerrar por los nazis.

El segundo acto, comienza cuando Nelly encuentra a Johnny y aunque él no la reconoce, le propone fingir ser su esposa muerta puesto que le recuerda mucho a ella y porque la necesita viva para cobrar su herencia. Juntos comienzan a planear el regreso de Nelly. Johnny ayuda a la transformación trayendo ropa, tinte de cabello y enseñándola a caminar y a escribir como su esposa. Nelly por su parte pretende reconquistar a Johnny y está entusiasmada por este juego perverso de dobles, imaginando que así lo recuperará. Cuando le explica a Lena su juego y lo ilusionada que está, ella no lo aprueba y días después se suicida, dejando una carta para Nelly junto con la solicitud de divorcio que firmó Johnny el mismo día que la apresaron. Es la prueba de su traición. En este segundo acto Nelly se reconstruye y se va, mientras que Johnny termina por darse cuenta —en la última y muy emotiva escena de la película— que ella era realmente su esposa.

Estos dos actos que conforman la estructura narrativa básica del filme están articulados principalmente por escenas breves, que se valen, en una enorme proporción, del fuera de campo y se concentran en dar el equivalente a pinceladas de información y sobre todo de sensaciones en las que el plano cobra mayor relevancia que el montaje. Y es en este ejercicio de narración fragmentada en la que la elipsis cobra relevancia.

El papel que juega la elipsis en la historia es especial ya que toda la película está contada a base de fragmentos utilizando las imágenes y los sonidos mínimos. Por ejemplo, la película comienza con una escena en la que Lena y Nelly, con el rostro desfigurado cruzan un punto de control americano, el soldado pide que se descubra la cara, sin escuchar las explicaciones de Lena. Cuando Nelly lo hace, lo hace fuera de campo y lo único que se muestra en el filme es el rostro del guardia que queda impresionado ante el rostro desfigurado y pide disculpas por haberle exigido que se destapara.

Las escenas se conforman de pocos planos, pero cada uno de ellos describe, muestra y hace sentir. La economía de imágenes y sonidos eleva a otra potencia el relato. De ahí la relevancia de pensar la elipsis como un recurso narrativo pero también como un recurso estético en este filme. Estamos ante imágenes-tiempo, en las que además de las acciones necesarias, suceden otras de carácter expresivo y poético que no actúan bajo la lógica de la causa y el efecto, sino que se articulan en la lógica del tiempo, incluso del que no transcurre en pantalla, sino de otros tiempos. El rostro desfigurado de Nelly es metáfora de la Alemania herida que tiene que encontrar su sitio después de la guerra.

INFLUENCIAS, FILIACIONES Y MARCAS

Una de las influencias que podemos ver en el filme es la del trabajo de Alexander Kluge, cineasta del Nuevo Cine Alemán que gusta de escribir cine como si se tratara de literatura y de escribir textos literarios como si se tratara de imágenes cinematográficas. El cine de Kluge es un cine activo que toma en cuenta los conocimientos previos del espectador y los utiliza para poder interpretar la película.

En *Phoenix*, se respira este mismo espíritu ya que el espectador debe imaginar y recurrir a su propio acervo de recuerdos y visualidades para completar el texto filmico. Por ejemplo, solo sabemos cómo fue la estancia de Nelly en el campo a través de un breve diálogo en el que describe cómo las mujeres del campo debían sentarse desnudas sobre una viga, y cómo cuando llegaban los nuevos presos eran ellas las encargadas de revisar sus ropas en busca de dinero o joyas, y explica que en una ocasión una niña la miró mientras revisaba el vestido de su

madre y le dice a Johnny temblando, conmovionada, que nunca pudo olvidar la cara de esa niña.

Evocar el rostro de la niña se convierte en la metáfora de todo lo que Nelly vivió en el campo, son tantos los textos sobre el Holocausto que no se necesitan detalles, solo una imagen potente como la de una niña que mira cómo escudriñan el vestido de su madre, para evocar todo tipo de posibles violencias, humillaciones, y/o privaciones vividas en ese periodo de reclusión, represión y locura. No hace falta extender el relato, sólo imaginar ese rostro y entender su significado. El peso de una sola imagen como símbolo del trauma, el horror y el genocidio.

Así como se reconoce una filiación con el cine de Kluge en términos narrativos podemos hablar de otra, pero en este caso de carácter estético, con el cine de Fassbinder. Sobre todo se puede identificar esta relación en la selección de los colores y en la elaboración de una atmósfera minimalista, teatral y simbólica que da cuenta de la ciudad después de la guerra como si se tratara de construir frescos realistas pero con un tinte de fantasía. Un Berlín que ya no es lo que era antes, en el que sus habitantes conviven con miedo y lo hacen en diferentes idiomas, entre extraños y esquivando ruinas. Un escenario de escombros desconocido para todos, como puede apreciarse en la Figura 1.

Las ruinas parecen ser las mismas, tanto las que aparecen en *El matrimonio de María Braun* (1979) como las que están afuera de lo que

FIGURA 1
FOTOGRAMAS DE *PHOENIX* (2014) Y
EL MATRIMONIO DE MARÍA BRAUN (1979)



Fuentes: Gaczkowski y Petzold (2014); Fengler y Fassbinder (1979).

fue la casa de Nelly. El bar “Phoenix” –donde trabaja Johnny– nos recuerda también al Bar en el que Eva actuaba para sobrevivir a la post-guerra. Los espacios están representados con tonos parecidos y con pláticas similares.

Estos espacios son también personajes heridos, por ejemplo en el filme de Petzold, Nelly recorre la calle temblorosa y atemorizada buscando a Johnny, se detiene y le pregunta a un músico callejero dónde podría encontrar a un pianista después de la guerra, él le responde que con suerte trabajando en algún bar para soldados americanos. Efectivamente lo encuentra en un bar, pero limpiando mesas, no tocando el piano. El espectáculo grotesco del bar funciona como parodia en ambas películas, la realidad se ha salido de proporciones, los lugares también sangraron, sus habitantes ya son otros.

La reflexión sobre las imágenes de Farocki también se respira en *Phoenix*. Un ejemplo, son las imágenes fijas que permiten reorganizar la historia: cuando Nelly está en el hospital deambula por los consultorios y encuentra una fotografía, es de ella y sus amigas (Lena aparece también en la imagen, Figura 2); una de ellas tiene la marca de una cruz que significa que ha muerto. Más adelante en el filme cuando Johnny y Nelly preparan su llegada, él le muestra otra fotografía: en ella aparecen

FIGURA 2
LA MARCA EN LA FOTOGRAFÍA, *PHOENIX* (2014).



Fuente: Gaczkowski y Petzold (2014).

sus amigos y además de que algunos de ellos también llevan la cruz que significa muerte, otros tiene un círculo que los señala como nazis.

Este gesto de revisar en las imágenes nuevos significados y otras formas de organizar la memoria, sea personal o histórica evocan a otros filmes de Farocki en los que insiste en que volvamos a mirar las imágenes porque los significados cambian con el tiempo y porque las imágenes no son siempre testigos fehacientes de la realidad si no se saben leer adecuadamente y en varias ocasiones.

En *Imágenes del mundo y epítafios de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Kriegeres)*, 1988), Farocki analiza, entre otras imágenes, las fotografías aéreas tomadas y en teoría estudiadas por la fuerza aérea estadounidense, en las que aparece claramente el campo de concentración de Auschwitz; y sin embargo, como cuenta el filme, en su momento fueron revisadas sin tomar en cuenta este importante detalle, no es hasta los años setenta que se dan cuenta de ello. Información adicional que más que solo recabar aún más datos sobre la Segunda Guerra y sobre los campos de exterminio nazi, nos permite mirar y cuestionarnos qué es lo que omitimos cuando revisamos la Historia. Farocki se detiene en una reflexión que no habla solo de la guerra sino también sobre los documentos que dan cuenta de ella, poniendo en duda tanto el objeto como la mirada. La profundidad del filme es aún mayor por la yuxtaposición de un discurso analítico y un archivo que creíamos haber visto ya (Alcalá, 2014, p. 116).

Estas filiaciones contextualizan la película y la colocan en la línea de las propuestas reflexivas de estos cineastas que nacieron en plena guerra y quienes tuvieron que reescribir sus consecuencias. Volver a retratar esa época no significa simplemente hacer un filme histórico porque el presente se asoma también en las imágenes recreadas, es más bien sumarse a un discurso reflexivo sobre quiénes somos y cómo nos cambia la guerra; mirar hacia atrás para entender el ahora. En ese sentido se puede pensar que el cine de la Escuela de Berlín reconoce en el Nuevo Cine alemán un punto de partida para seguir contando historias, una influencia algunas veces narrativa, otras estética o incluso ideológica.

EL DOBLE COMO MOTIVO VISUAL

El doble es un motivo visual que se repite en varias películas con intenciones estéticas y significados narrativos parecidos, un motivo que exige una complicidad por parte del espectador que se convence de que este u otro personaje pueden ser el mismo o multiplicarse. Un juego completamente cinematográfico.

Phoenix repite el motivo del doble como lo hemos visto en otros filmes. Por ejemplo, el motivo aparece en *Más allá del olvido* (1956), película argentina en la que un hombre queda devastado por la muerte de su esposa y conoce a una chica que se le parece, la enamora y la trata de convertir en su esposa muerta, la transforma para que se parezca a ella. Tanto la película de Hugo del Carril como la de Petzold recurren al motivo del doble para trascender a la muerte, ya sea por amor-obsesión como es el caso del filme Argentino o por dinero, como resulta ser en *Phoenix* (Figura 3).

Tanto Mónica como Nelly se esfuerzan en parecerse a la esposa muerta de Fernando y de Johnny, respectivamente; ellos no se dan cuenta de lo inútil de la transformación ni del amor genuino que se les ofrece, sus obsesiones pueden más, y para cuando tienen un segundo de revelación, ese en dónde ven realmente a la persona que tienen delante, es demasiado tarde. Mónica ha muerto y Nelly se ha ido.

FIGURA 3

MÁS ALLÁ DEL OLVIDO (1956), *PHOENIX* (2014).



Fuentes: Del Carril (1956); Gaczowski y Petzold (2014).

En este sentido también se puede trazar un paralelismo con *Vértigo* (1958) de Hitchcock, ya que Nelly al igual que Judy Barton, debe transformarse en ella misma. Ambos personajes participan de este engranaje de identidades multiplicadas para poder complacer a la persona que aman, aunque el proceso pueda ser doloroso y devastador.

Nelly acepta el cambio para recuperar a su esposo, para transformarla. Johnny le pide que se pruebe unos zapatos de su esposa muerta que compraron en París, vista un vestido rojo como los que ella usaba y se aplique un tinte de cabello para parecerse más a la Nelly cantante y sexy que fue su mujer. Para ella todo esto es demasiado y pregunta constantemente a Johnny si no cree que toda esta transformación es artificial y falsa puesto que ninguna persona regresa así de los campos. Él se limita a decir que nadie quiere mirar a los que regresan con todas esas quemaduras o con las caras con disparos que a todos ellos los evaden.

En *Vértigo*, Judy acepta vestirse como Madeleine para complacer a Scottie, pero la transformación en sí revela su mentira y su culpa, volver a ser Madeleine significa aceptar que fue ella quien fingió en un principio ser la señora Elster, reconocer que lo enamoró y lo convirtió en testigo de un asesinato, por considerarlo vulnerable.

Mientras, en el caso de Nelly, volver a calzar sus propios zapatos o teñirse el pelo es demasiado para alguien que acaba de vivir los horrores de la guerra; ya no puede andar con esos zapatos porque todo su cuerpo tiembla al andar, porque el trauma se apoderó de ella alejándola de quien era antes de Auschwitz. Transformarse en ella misma le recuerda que ha cambiado y que todo lo que le importaba ha desaparecido.

En las tres cintas la creación del doble es un juego perverso, se trata de crear vida para satisfacer a alguien en particular, pero es un juego destinado al fracaso porque la verdad termina por revelarse y ese cuerpo transformado ya no puede quedarse en el mismo lugar.

El espectador debe ser cómplice del motivo en las tres películas, imaginar a Madeleine Elster puesto que se parece a Judy, pero nunca aparece en pantalla, confiar en que Mónica se parece a Blanca Arellano, ya que solo se cuenta con un retrato para corroborarlo, y en que Nelly se parece a cómo era antes de la cirugía, pero no se tiene prueba de ello. La misma actriz debe ser y dejar de ser ella misma.

El doble en el cine permite entender la complejidad de la identidad y más aún si se trata de una identidad trasformada por un trauma, ya que todo termina por dejar de ser lo que era y obliga a una reconstrucción desde las cenizas.

Resulta muy interesante que este ejercicio del doble sea completamente femenino; los dobles mujeres son creadas por hombres para complacer su imaginación, pero no sucede de igual manera con los dobles masculinos. Cuando un hombre se desdobra en la pantalla, generalmente se asocia con alguna enfermedad mental, pero no hay un creador o creadora que lo construya.

CONCLUSIONES

Phoenix permite reflexionar, a través de la historia de Nelly, sobre lo difícil que es volver a ser quien se era antes de la guerra. En el filme el rostro reconstruido de Nelly, sirve de metáfora de todo lo que ha cambiado en ella, no sólo físicamente sino emocionalmente, después de cumplir una condena por ser de origen judío. Ella ni siquiera se siente judía, su realidad antes de la guerra era la de una cantante berlinesa enamorada de su esposo que nada tenía que ver con el conflicto en el que se ve envuelta.

No todas las personas de origen judío que fueron a los campos de exterminio pensaban lo mismo ni actuaban de la misma manera, muchos de ellos se sentían tan alemanes como sus perseguidores y les costó mucho entender que no era así. El caso de Nelly es un ejemplo.

El filme traza un diálogo interesante con algunas de las tendencias narrativas, estéticas y argumentales de los cineastas del Nuevo Cine Alemán, a manera de homenaje pero también remarcando la necesidad de seguir escribiendo sobre los temas y preocupaciones identitarias de una Alemania compleja y en constante cambio, y por supuesto, de hacerlo utilizando los recursos del realismo y repensando su estética.

Recuperar la forma de escritura minimalista de Kluge, la estética de Fassbinder o la preocupación por las imágenes de Farocki, permite que *Phoenix* sea un texto más sólido y que actualice los estatutos y reflexiones anteriores, y los vuelque nuevamente sobre la mesa. Porque el cine también debe pensar en sus propias formas de mirar y representar la Historia y su historia.

Las imágenes de *Phoenix* se construyen en el marco del cine moderno, los personajes deambulan por los espacios permitiendo que sea el tiempo el que se encargue de transformarlos. Por ello, se vale de escenas mínimas en las que la elipsis juega un papel muy importante, no solo para ayudar con los saltos narrativos sino también para otorgarle al plano mayor relevancia que al montaje y dejar que estos mosaicos únicos impacten al espectador, como si se tratara de un cuadro pictórico y por lo tanto, lo vuelvan cómplice del juego de ir suturando los huecos del relato.

El motivo del doble aparece con la fuerza de un mito o bien de un relato conocido. El espectador ya ha vivido transformaciones así y presiente que algo no muy grato resultará del perverso ejercicio de la transformación. Crear monstruos siempre ha tenido consecuencias. En el caso de *Phoenix*, Johnny terminará por reconocer a Nelly en su doble y cuando lo haga será demasiado tarde porque ella ya se habrá marchado después de cantar juntos por última vez y de hacerlo “en voz baja”. Un doble femenino, que debe perecer para castigar a su creador.

Referencias bibliográficas

- Alcalá, F. (2014). El cine de lo real. La huella de Alexandre Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki. En J. Català (Ed.), *El cine de pensamiento* (pp. 105-121). Barcelona: Aldea Global.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J., & Carnicé, M. (2017). Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 29-48. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=395>
- Cavero, M. (13 de julio de 2000). Jordi Balló estudia en un libro las imágenes que se repiten en las películas. *El País*. Recuperado el 1º de marzo de 2017 de http://elpais.com/diario/2000/07/13/cultura/963439204_850215.html
- Deleuze, G. (1987). *Estudios sobre cine: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

- Janoff-Bulman, R. (1992). *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma*. Nueva York: The Free Press.
- La cinemateca Sevilla. (1º de enero de 2012). La escuela de Berlín. El joven cine alemán del siglo XXI. *La cinemateca Sevilla*. Recuperado el 1 de marzo de 2017 de <https://lacinematecasevilla.wordpress.com/2012/01/31/la-escuela-de-berlin-el-joven-cine-aleman-del-siglo-xxi/>
- Páez, D., & Basabe, N. (1993). Trauma político y memoria colectiva: Freud, Halbwachs y la Psicología Política Contemporánea. *Psicología Política*, 6, 7-34. Recuperado de <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N6-1.pdf>
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Reviriego, C. (5 de abril de 2013). Christian Petzold: “El cine necesita 10 años para tratar la actualidad”. *El Cultural*. Recuperado el 1º de marzo de 2017 de <http://www.elcultural.com/revista/cine/Christian-Petzold-El-cine-necesita-10-anos-para-tratar-la-actualidad/32603>
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra Civil, del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Yela Fernández, O. (2013). Infancias vulneradas en las guerras civiles de España y Guatemala. Una revisión desde el cine. *El Futuro del Pasado*, 4, 207-226. Recuperado de <http://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/147/138>

Filmografía

- Del Carril, H. (Productor y Director). (1956). *Más allá del olvido* [Película]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Del Toro, G., Almodóvar, P. (Productores), & Del Toro, G. (Director). (2001). *El espinazo del diablo* [Película]. España: El Deseo.
- Farocki, H. (Director). (1988). *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)* [Película]. Alemania del Este: Harun Farocki Filmproduktion.
- Fengler, M. (Productor), & Fassbinder, R. W. (Director). (1979). *El matrimonio de María Braun* [Película]. Alemania: Westdeutscher Rundfunk.

- Gaczkowski, J. (Productor), & Petzold, C. (Director). (2014). *Phoenix* [Película]. Alemania: Schramm Film Koerner.
- Gómez, A. V. (Productor), Huete, C., & Trueba, F. (Directores). (2002). *El embujo de Shanghai* [Película]. España: Lolafilms.
- Hitchcock, A. (Productor y Director). (1958). *Vértigo* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Koerner von Gustorf, F. (Productor), & Petzold, C. (Director). (2012). *Barbara* [Película]. Alemania: Golem Distribución.
- Passola, I. (Productor), & Villaronga, A. (Director). (2010). *Pa Negre* [Película]. España: Emon.