

ECONOMÍAS SIN AFECTO: LA ESCUELA DE BERLÍN Y EL NEOLIBERALISMO¹
AFFECTLESS ECONOMIES: THE BERLIN SCHOOL AND NEOLIBERALISM

Hester Baer²

University of Maryland, College Park, USA

hbaer@umd.edu

<http://orcid.org//0000-0002-5036-0763>

RESUMEN

Economías «sin afecto» es una crítica formal al neoliberalismo, la cual se presenta como una desorganización de la lógica cinematográfica en los films de la «Escuela de Berlín» a través del tiempo narrativo y la representación del espacio. En la primera parte, el artículo explica las características y problemáticas de hacer cine para la Escuela de Berlín en tiempos digitales y comerciales. Luego, se realiza un análisis al film *A Fine Day* de Thomas Arslan, la cual representa una búsqueda de la belleza en «no-lugares», «estética de la reducción» caracterizado por cuadros estáticos, mínima edición y grabación casi natural. Y finalmente se desarrolla un análisis al film *Passing Summer* de Angela Schanelec, predominio de la forma, mas no del contenido, evidenciando un alejamiento de estatus o estereotipos culturales.

PALABRAS CLAVE

Neoliberalismo, estéticas sin afecto, estética del recibimiento, espectador.

1 Este artículo fue publicado en *Discourse*, 35(1), pp. 72–100. Agradecemos a César Gonzales Pérez (cesarjunior.gonzales@unmsm.edu.pe) por la traducción del texto.

2 Profesora de German and Cinema and Medies Studies.

ABSTRACT

Economies «without affection» is a formal critique of neoliberalism, which is presented as a disorganization of cinematographic logic in the films of the «Berlin School» through narrative time and the representation of space. In the first part, the article explains the characteristics and problems of making films for the Berlin School in digital and commercial times. Then, an analysis is made of the film *A Fine Day* by Thomas Arslan, which represents a search for beauty in «non-places», «aesthetics of reduction» characterized by static frames, minimal editing and almost natural recording. And finally, an analysis of the film *Passing Summer* by Angela Schanelec is developed, predominating in form, but not in content, evidencing a departure from status or cultural stereotypes.

KEYWORDS

Neoliberalism, aesthetics without affection, aesthetics of reception, spectator.

La Escuela de Berlín es un grupo libremente afiliado de cineastas alemanes contemporáneos cuyo trabajo puede ser mencionado por constituir un nuevo contracine. Emergiendo en los 1990s, cuando la primera generación de cineastas de la Escuela de Berlín, Thomas Arslan, Angela Schanelec y Christian Petzold, revelaron sus primeras características. El grupo ha ganado creciente reconocimiento a lo largo de la década pasada por un cuerpo de películas que presta renovada atención a filmar forma y estética, dirigiendo sus lentes a la vida en Alemania y Europa durante la era del capitalismo tardío y la globalización.³ Tal interés por el cine alemán en estos recientes años ha enfocado sus películas al alto

1. El término «Escuela de Berlín» deriva de tres conexiones a la ciudad. Empezando en los 1980s, muchos cineastas afiliados también como personal técnicos fueron formados en la Academia de Cine y Televisión de Berlín, una escuela de cine con una larga reputación de cineastas entrenados con conciencia política; su trabajo coincide con el periodo en el que Berlín se convirtió en la capital unificada de Alemania (a veces referida como la «República de Berlín»); y muchas de las películas son situadas en las inmediaciones de Berlín, aunque tiendan a situarse en gran medida en espacios periféricos urbanos, en lugar del corazón de la metrópolis, solo una de las razones por las que los críticos han buscado problematizar el término «Escuela de Berlín» como un nombre inapropiado. Sobre la Escuela de Berlín, véanse: Abel, Marco (2008; 2012); Clarke, David (2012); Kopp, Kristin (2010); y Miller, Matthew (2012).

perfil y los grandes presupuestos, que son amigables al Oscar (de hecho, son a veces producidas por compañías de Hollywood) y capitalizan la familiarización de la audiencia con la historia alemana, especialmente del pasado Nazi y de la Alemania del Este. Por contraste, las películas de la Escuela de Berlín son normalmente situadas en el presente. Transmitiendo un fuerte sentido de contemporaneidad, ellos no representan la turbulenta historia alemana del siglo veinte, sino prefieren sus secuelas menos sensacionalistas. En particular, estas películas experimentan con el tiempo narrativo y la representación del espacio, centrandó menos atención en los dramáticos eventos históricos y más en las vidas cotidianas de sus personajes. Estos alemanes promedio han pasado por la disolución de sus fronteras nacionales, alteraciones radicales de los espacios de sus ciudades y pueblos, la aceleración del tiempo y un decrecimiento de las distancias espaciales debido a los desarrollos tecnológicos, también como receptores de otros cambios provocados por la unificación alemana, la expansión de la Unión Europea, el impacto de la globalización y la hegemonía de la economía de libre mercado. Las películas de la Escuela de Berlín examinan los efectos de las transformaciones de una forma discreta, explorando el impacto en las estructuras sociales, en la familia y las relaciones amorosas, y en el problema de superar la alienación y encontrar felicidad.

Las películas de la Escuela de Berlín han sido el tema del debate público acerca del rol del cine en Alemania y Europa contemporánea, no solo porque, como en las películas del Nuevo Cine Alemán de los 1970s, ellos hayan recibido una crítica más cálida en el circuito del festival y en el exterior que en casa. Los críticos y eruditos han tendido a enfocarse en la rigurosa estética de las películas, viéndolas como intentos de redención de la tradición europea del realismo de cara al estilo transnacional predominante de la producción cinematográfica comercial. Al mismo tiempo, un número de expresivos detractores de la Escuela de Berlín han deplorado el hecho de que las películas con tan poca apariencia comercial hayan generado tanta discusión.⁴

⁴ Esto incluye al productor cinematográfico Günter Rohrbach así como a los directores Oskar Roehler y Dominik Graf. See Rohrbach, «Das Schmollen der Autisten: Hat die deutsche Filmkritik ausgedient?», *Der Spiegel* (22 de Enero, 2007): 156–57; Rüdiger Suchsland, «‘Man macht sich was vor, und das ist auch gut so . . .’: Oskar Roehler unplugged», *Artechock*, 24 de Octubre, 2004, www.artechock.de/film/text/interview/r/

Los postulados acerca del lugar del cine en el mundo contemporáneo, especialmente de aquellos que enfatizan la producción y el financiamiento, han estado relativamente unidos en sus apreciaciones del cine del arte de la cotidianidad como un retroceso nostálgico al siglo veinte. De acuerdo a tales consideraciones, el ascenso de las tecnologías digitales implica que el cine se haya vuelto una forma residual de la cultura visual, una reliquia analógica que el cine del arte intenta resucitar. Más significativamente, en la era de los regímenes de los medios neoliberales, las estrategias del cine del arte —técnicas de desfamiliarización, distanciamiento, estética contemplativa, autoreferenciación y subversión, entre otros— han sido recogidas a fondo por el cine mainstream, drenando el cine del arte de su valor opositor.

En esta discusión de los emblemáticos trabajos post cinematográficos a comienzos del siglo veinte, por ejemplo, Steven Shaviro desestima la actual boga por un «cine contemplativo» como un reciclaje nostálgico sin base política.⁵ Shaviro privilegia las producciones de video y cine que trazan el momento presente empujando la estética multimedia contemporánea a un extremo, de ese modo «anticiparse a nuestra propia complejidad con las tecnologías y acuerdos sociales que nos oprimen». En una era en la que es imposible imaginar alternativas al capitalismo, Shaviro argumenta, los medios post cinematográficos desempeñan una valiosa función de esquematización cognitiva y afectiva del momento presente: «Ellos nos ayudan y entrenan para soportar —y quizás también para negociar— la complejidad del ciberespacio y el capital multinacional»⁶.

Desde una perspectiva diferente, la discusión de Randall Halle acerca de la «película alemana después de Alemania» sigue el modo de producción transnacional y comercial que emergió en Europa en los 1980s y 1990s, después del desmantelamiento de los esquemas de subvención de películas para producir cine nacional, en una nueva era dirigida por

roehler_2004.htm; y Graf, «Unerlebte Filme», *Filmschnitt* 43, no. 3 (2006): 62–65, cited by Clarke, «Capitalism Has No More Natural Enemies», 135.

5 El término «cine contemplativo contemporáneo» fue acuñado por Harry Tuttle, cuyo sitio web ha popularizado el modo como un género emergente al clasificar y catalogar numerosos ejemplos de él extraídos del cine arte global. Véase: Unspoken Cinema, <http://unspokencinema.blogspot.com>.

6 Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (116, 137).

el mercado que exige producción cinematográfica rentable y autosostenible. A pesar del convencionalismo estético y políticas dirigidas al consenso de tal producción cinematográfica, Halle sugiere que el modelo característico de producción transnacional del cine comercial contemporáneo «refuerza la sensibilidad de la especificidad cultural», representa nuevas concepciones de espacio y comunidad, y ofrece a un nuevo y enriquecido lenguaje para el momento contemporáneo. Las nuevas películas transnacionales no solo llegan a una audiencia mucho más amplia de lo que logra el cine del arte europeo de la posguerra (no solo porque sean entretenidas), sino también porque hablan de una nueva función de la película: el transnacionalismo «organiza y media las esferas públicas; ofrece nuevos imaginarios de comunidad» (Halle, 2008, p. 28).

Halle plantea el caso de que la «rentabilidad y autosostenibilidad de la industria audiovisual sirva para asegurar la estabilidad de la producción cultural experimental y crítica» junto a la tarifa de entretenimiento popular y de gran presupuesto. No obstante, él advierte contra el nostálgico apego al cine del arte como cine político y encuentra poco sentido en el proyecto de un renovado cine arte contemporáneo. Como Shaviro, Halle señala que las estrategias del cine arte han sido captadas. Halle señala también que las películas son reflectivas en lugar de constitutivas de las condiciones sociales: «Las películas son tan revolucionarias como las eras de donde emergieron» (Halle, 2008, p. 192).

Hasta ahora la pregunta de si las películas pueden crear imágenes del momento presente tiene tanto que ver con los modos de producción como con las opciones de representación.⁷ En ambos aspectos, las películas de la Escuela de Berlín presentan un reto a la tendencia contemporánea de rechazar el cine arte como una empresa nostálgica que refleja un esquema de producción anacrónico, y uno cuyas estrategias para cautivar a los espectadores son reliquias anodinas sin aceptación política. En una era en que la producción cinematográfica en Alemania ha sido en gran medida concentrada en manos de un muy pequeño conglomerado de medios, la Escuela de Berlín ha creado un exitoso modelo de producción. Confiando, como la mayoría de producciones cinematográficas alemanas, en una combinación de financiación a través de las juntas

7 Georg Seeßlen sostiene este punto en «Die Anti-Erzählmaschine,» Der Freitag, 14 de Setiembre, 2007, www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine.

regionales de filmografía, inversión privada y financiamiento televisivo, estas películas de bajo presupuesto (costando en promedio poco más de un millón de euros) han sido generalmente reproducidas en cines solo en lanzamiento limitado, donde raramente han atraído espectadores, no solo debido a los bajos presupuestos de publicidad. Sin embargo, en la televisión lo han hecho excesivamente bien, a veces encabezando las tablas por sus franjas horarias y retirando grandes cuotas de mercado (8-15 por ciento, representando más de un millón y a veces hasta varios millones de espectadores).⁸ Las producciones de la Escuela de Berlín son virtualmente todas rodadas en película de 35mm, y no son «hechas para la televisión» en términos de su estilo formal o contenido.⁹ No obstante, la exposición y recepción televisiva sustenta el modelo de producción cinematográfica y expande su audiencia. Así, las películas de la Escuela de Berlín reflejan un modo de producción y recepción transnacional post cinematográfico, y son firmemente incorporadas en (y también puesta en pantalla) los mismos medios de comunicación neoliberales, así como los vehículos estrella de gran presupuesto discutidos por Shaviro o las taquillas comerciales alabadas por Halle.¹⁰

8 Véase Susanne Gupta, «Berliner Schule: Nouvelle Vague Allemande,» fluter: Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung, 31 de agosto, 2005, <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/>.

9 Las dos películas que voy a discutir aquí, *A Fine Day* de Thomas Arslan y *Passing Summer* de Angela Schanelec, ambas estrenadas en el canal de televisión pública ZDF como parte de la serie *Das kleine Fernsehspiel*, una rúbrica que ha estado en el aire desde 1963 y ha desempeñado un rol crucial al llevar películas independientes y experimentales a las audiencias en Alemania, no solo a través de su ala de producción. Las películas de Arslan y Schanelec fueron ambas coproducidas por ZDF y rodadas en una serie titulada «Berlín. Echtzeit» (Berlín. Tiempo Real), que incluyó producciones de ZDF filmadas en Berlín que datan de de los 1970s, entre ellas la película feminista de Helke Sander REDUPERS: *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* (Redupers, 1977). Las películas transmitidas dentro de esta serie proponen al menos algunas conexiones formales y narrativas con otros hitos del cine/televisión alemán financiados por este «vanguardismo del ZDF». Véase Christian Buss, «Sorgenvoller Hauptstadt-Sommer», *Die tageszeitung*, 8 de abril, 2002, 17.

10 A pesar de las diferencias estéticas entre las películas reduccionistas de la Escuela de Berlín y los trabajos comerciales del post cine transnacional, tanto las películas de Arslan como las Schanelec son distintivamente transnacionales. Las películas de la Trilogía de Berlín de Arslan, incluyendo *A Fine Day*, fueron todas rodadas en alemán y turco, y en todas participaron actores turco germanos representando personajes de varios grupos étnicos. Mientras que la trilogía fue grabada exclusivamente en Berlín y financiada principalmente por entidades alemanas (incluyendo subvenciones del Filmboard Berlin-Bran-

Hasta ahora, en contraste con aquellos resultados generalmente positivos, las películas menos comerciales de la Escuela de Berlín sirven para desorganizar la realidad contemporánea al adoptar una estética sin afecto, vista en su uso del diálogo, los estilos de actuación y la denegación de cierre, así como su técnica de «representar emociones sin emocionalizar» (Leweke, 2001). Esta estética sin afecto es un vector central no solo del modelo de producción cinematográfico (al usar actores laicos y un estilo minimalista reduce los costos de producción) sino también de su representación de la vida cotidiana y el atractivo ambivalente del espectador.

Los críticos se han esforzado en discernir la precisa naturaleza del valor político u opositor consagrado por las películas de la Escuela de Berlín, tal vez porque parecen encajar muy fácilmente en las dicotomías aceptadas (alto/bajo, cine/medios, arte/comercial, intelectual/popular, internacional/nacional) que continúan orientando nuestra aprehensión de la cultura contemporánea. Así, la tendencia crítica ha sido ver las películas de la Escuela de Berlín como un tipo de redención del cine arte o incluso del medio del cine mismo. Mi lectura, en contraste, sugiere que las películas resignifican legados cinemáticos bajo el rótulo de postcine y que lo hacen captando la antinomia central de desorganización (en lugar de distanciamiento) al esquematizar la realidad contemporánea. Enfocando en dos películas paradigmáticas de la Escuela de Berlín del 2001, *Der schöne Tag* (*A fine day*) de Arslan y *Mein langsames Leben* (*Mi vida lenta*) de Schanelec, yo en particular considero que las películas de resignificación de las convenciones de arte cinematográfico de representar como protagonistas a mujeres jóvenes dentro del paisaje urbano y la forma en que esta resignificación contribuye a una vista desorganizada de la vida diaria en el capitalismo neoliberal.

denburg y financiamiento a través de la estación de televisión pública alemana ZDF), las películas más recientes de Arslan han reflejado cada vez más un modelo de producción más explícitamente transnacional mediante esquemas de financiamiento y distribución (incluyendo derechos de televisión). Casi todas las películas de Schanelec han mostrado una modelo de producción transnacional, con locaciones y financiamientos internacionales. *Passing Summer* incluye locaciones de grabación en Alemania, Francia y Suiza, y un argumento en torno a Italia, mientras que otras películas (Marseilles) fueron rodadas casi por completo en el extranjero, fueron financiadas transnacionalmente (Orly) e incluyeron reparto internacional y múltiples idiomas.

En contraste con las teorías acerca de cómo el capitalismo ordena la vida cotidiana, Lauren Berlant ha propuesto un acercamiento a «lo abrumadoramente común que es desorganizado por él, además de muchas otras fuerzas» (Berlant, 2011, p. 8). Su énfasis en la inseguridad y la precariedad como estructuras de experiencia contemporáneas dominantes empalma con la discusión de Volker Woltersdorff sobre las «sexualidades precarias»; eso es, de la erosión (pero no desaparición) de las normas sexuales y de género en el neoliberalismo. Como Woltersdorff argumenta, el neoliberalismo está caracterizado por una ambivalencia paradójica entre desestabilizar y fortalecer la heteronormatividad: «Es simplemente el terreno de la feminidad y la masculinidad que se ha vuelto cada vez más precario, por la flexibilización neoliberal de las identidades sexuales y de género facilita la coexistencia de roles de género tradicionales y flexibles» (Woltersdorff, 2011, p. 173). Como Woltersdorff sugiere, el discurso neoliberal de movilidad y desregulación aparece para abrir espacios de identificación de géneros no normativos, prácticas sexuales y vínculos afectivos, pero el sistema institucional sexo—género es aún un imperativo, creando una situación de inseguridad permanente. En este contexto, yo sostengo que *A Fine Day* y *Passing Summer* presentan una visión desorganizada de estatus como raza, etnicidad, clase, género y sexualidad, estatus que no ya no forman la base de una política opositora en el contexto contemporáneo y aún orientan las vidas subjetivas e individuales, sus «ajustes al presente» y su habilidad de sobrevivir o ser protegidos en el mundo (Berlant, 2011, p. 9).

Como muchos críticos han señalado, el neoliberalismo, aunque raramente nombrado, se ha vuelto cada vez más hegemónico, tanto que sus conceptos parecen haberse vuelto como sentido común o segunda naturaleza.¹¹ La imperceptibilidad del neoliberalismo, junto a la imposibilidad de comprender la abstracción del sistema financiero transnacional, conduce a una situación en la cual el mundo contemporáneo mismo aparece incomprensible e irrepresentable. Como los teóricos de la afectividad han sostenido, en esta situación los individuos perciben gran parte de las respuestas afectivas actuales; el afecto se vuelve una forma de rastrear ajustes de transformaciones en la sociedad, la política

11 Véanse: Harvey, David (2005); Duggan, Lisa (2003); Levinson, Brett (2004); y Connell, Raewyn (2010).

y la economía que puede incrementar o disminuir «una capacidad del cuerpo de actuar, para comprometerse y conectar» (Ticineto y Halley, 2007, p. 2). Como «máquinas para generar afecto» (Shaviri, 2010, p. 3) las películas son únicamente preparadas para construir, desempeñar o hacer palpable las cualidades del momento contemporáneo para los espectadores.

El antropólogo Marc Augé ha descrito la situación contemporánea así: «Nosotros vivimos en un mundo donde no hemos aprendido aún a mirar» (2008, p. 29). Augé argumenta que, en el neoliberalismo, «donde no hay más otros lugares» (2008, p. 21) es tanto más crucial y difícil para el arte transmitir algo acerca del mundo: «[El arte] tiene que ser expresivo y reflexivo si quiere mostrarnos algo que no vemos diariamente en la TV o en el supermercado». Augé así propone que hoy los artistas son «condenados a perseguir belleza en “no-lugares”, para hallarla al resistir la aparente obviedad de los eventos actuales» (2008, p. 22)¹², una propuesta que los cineastas de la Escuela de Berlín, que a menudo cita Augé, se podría decir que han adoptado como un programa estético para sus películas.

THOMAS ARSLAN, ANGELA SCHANELEC Y LA ESCUELA DE BERLÍN

Nacido en 1962, el cineasta bicultural Thomas Arslan creció en Alemania y Turquía antes de estudiar dirección en el «Berlin Film and Television Academy». Es escritor y director de siete largometrajes y un documental, también ha coproducido la mayor parte de sus propias películas. Arslan se hizo notorio con su renombrada Trilogía de películas de Berlín acerca de turcos germanos en esa ciudad: *Geschwister* (Siblings, 1996), *Dealer* (1999) y *A Fine Day*. Su posterior trabajo desplazó el enfoque en

12 Augé no utiliza la palabra «neoliberalismo» pero sí en su descripción del mundo contemporáneo de lo que él llama «supermodernidad», con el cual enfatiza el abismo entre la riqueza y la pobreza como una característica central, sin duda resonando con los críticos del neoliberalismo. Considerar, por ejemplo, su debate acerca del sistema global: «El mundo que envuelve al artista y el periodo en que vive lo alcanza solo como formas mediadas que son efectos, aspectos y fuerzas impulsoras del sistema global. Ese sistema funciona como su propia ideología; se desenvuelve como un conjunto de instrucciones de uso; proyecta literalmente la realidad por la cual está subsistiendo o más bien en la cual está teniendo lugar» (2008, p. 18).

el turco germano y lo incrementó hacia el género cinematográfico, y sus películas más recientes son una historia de crimen y un western. Toda la filmografía de Arslan está caracterizada por un «estética de reducción» unificada, destacando los cuadros estáticos, lenta exposición sostenida por una mínima edición y una cámara neutral al estilo de un documental.¹³ Enfocándose en la política de la vida cotidiana y enfatizando la antinomia de movilidad como posibilidad y límite, especialmente por turcos germanos, la Trilogía de Berlín de Arslan se genera en los no lugares de la metrópolis.

Angela Schanelec, también nacida en 1962, fue una exitosa actriz de teatro antes de renunciar al escenario para estudiar dirección en la «Berlin Film and Television Academy» en 1990. Ella es directora de seis largometrajes y también escribió, produjo y en ocasiones editó y actuó en cada una de estas películas. Una figura central en la Escuela de Berlín, Schanelec ha dicho que lo que le interesa acerca de la producción cinematográfica es la forma en lugar de las historias. Sus películas están unidas por un estilo de autor muy específico derivado especialmente de su elección de «editar en la cámara», filmando un párrafo del guión a la vez. Esto típicamente significa usar planos extremadamente largos (no es común transcurrir por más de un minuto antes de un corte), y no se permite en los rodajes las tomas múltiples o ángulos diferentes. A pesar de su profesa resistencia a las historias, casi todas las películas de Schanelec presentan narrativas acerca de la precariedad y la contingencia de la vida contemporánea, situadas en los no lugares de las ciudades francesas y alemanas, y enfocan especialmente en los personajes femenino que están averiguando cómo construir una vida en medio del cambio de expectativas del presente neoliberal.

Como directores de autor, Arslan y Schanelec comparten un compromiso de crear un cine polisémico abierto que requiera de la participación de los espectadores. Esta cualidad polisémica es producida no solo por su común estética sin afecto, que drena la emoción del texto fílmico mismo (a través de estilos de actuación sin afecto, narrativas

13 El término «estética de la reducción» es una denominación estándar para las películas asociadas a la Escuela de Berlín. Véase, Abel (2012, p. 30). En el uso particular de esta estética por Thomas Arslan y Angela Schanelec, véase Schick, Thomas (2011, pp. 79-104).

fragmentarias, un rechazo al cierre, y demás) y de un discurso al espectador (al desorganizar el proceso de visualización, excluyendo procesos de identificación y oponiéndose a la emocionalización). Notablemente, ellos no describen la participación del espectador como un proceso de creación de sentido de sus películas. Más bien, Arslan y Schanelec dejan abiertas las posibilidades del actor de sentir los escenarios de la vida contemporánea que visualizan.

Shaviro ha descrito recientes trabajos del postcine como «expresivo: eso quiere decir, ...ellos dan voz (o mejor, dan sonidos e imágenes) a un tipo de ambiente, sensibilidad de flotación libre que cala en nuestra sociedad actual, aunque no puede ser atribuido a ningún asunto en particular. Por el término *expresivo* me refiero a sintomático y productivo». Como otros ejemplos del postcine, las películas de Arslan y Schanelec pueden ser también vistas como sintomáticas, bajo el sentido de Shaviro de proveer «índices para procesos sociales complejos» (2010, p. 2), y productivas, siempre y cuando no describen tanto estos procesos sociales como participan en su constitución. Todavía en contraste con los ejemplos de Shaviro (donde emplear tanto normatividad de género como representaciones cliché de raza y género, elementos que él argumenta que ayudan a exponer las ideologías neoliberales), las películas de Arslan y Schanelec desorganizan tales representaciones normativas, proponiendo un marco de trabajo de interpretación diferente.

Lo crucial aquí es la forma en que Arslan y Schanelec resignifican los elementos del cine arte europeo, incluida la Primera Ola, feminista y contracines minoritarios, en su desorganización de los binarismos étnicos, de género y sexuales. Tanto Arslan como Schanelec citan a Robert Bresson como una primera influencia (la productora de Arslan se llama Carterista, como su primera pieza maestra), y adoptan los elementos de su trabajo, incluyendo el uso de actores laicos y enfatizando una paridad entre forma estética y trama o historia. Las películas de Jean-Luc Godard, Maurice Pialat y Eric Rohmer son también intertextos importantes. Las películas transnacionales independientes están producidas por cineastas de la diáspora, como Arslan, «no solo habitan espacios intersticiales de la sociedad receptora pero también trabajan en los márgenes de la industria del cine mainstream» (Naficy, 1996, p.125). En términos de forma, la discusión de Naficy sobre el género transnacional inde-

pendiente comparte algo en común con el proyecto de cine feminista descrito por Teresa de Lauretis y otras teóricas del cine feminista que debatieron en los 1970s y 1980s que, para alcanzar un nuevo espacio de representación, la producción cinematográfica feminista debe movilizar precisamente las contradicciones entre mujer como imagen o símbolo y mujeres como sujetos históricos (Lauretis, 1984).

Arslan ha descrito su obra como un intento no tanto de escapar de las imágenes aceptadas, clichés o estereotipos, sino de reelaborarlos. Una forma en que él lo hace es creando conexiones deliberadas a través de sus películas para que puedan ser vistas en una relación cíclica una a la otra, como un ciclo de poemas. Temas y secuencias específicos reaparecieron en sus películas, permitiendo que los espectadores reinterpreten ideas similares de distintas formas. Usando actores laicos y dando un papel a los mismos actores en roles distintos en todas sus películas, Arslan crea personajes a quienes describe como «páginas vacías —pantallas de proyección para el espectador».¹⁴ Arslan ha dejado claro que él utiliza deliberadamente estereotipos particulares de los turcos germanos y convenciones particulares del cine transnacional a fin de problematizarlos para el público. En el caso de *Dealer*, por ejemplo, él explica que «Mi tarea no fue abandonar los clichés todos juntos —porque entonces no se podría narrar nada— sino disolverlos en el curso de la película, para hacer visible otra realidad».¹⁵ De esa forma, la práctica cinematográfica de Arslan hace eco con la descripción de De Lauretis de la «estética del recibimiento» practicada por cineastas feministas como Helke Sander y Chantal Akerman (también citados por Arslan como una influencia directa en su trabajo), «donde el espectador es la principal preocupación de la película —primordial en el sentido de que hay un inicio, inscrito en el proyecto cinematográfico e incluso en la producción de la película» (Lauretis, 1987, p. 141). Asimismo, Schanelec recurre al proyecto cinematográfico feminista cuando dice que filmar a un actor directamente desde el plano frontal es «brutal», un acto de violencia —«Yo no quiero atacar de esa forma». En cambio, ella confía profundamente en el sonido para atar el proceso artístico, pidiendo a los espectadores que confíen

14 Entrevista con Thomas Arslan, DVD extra, *Ferien* (2007), dirigido por Thomas Arslan (Berlín: Filmgalerie 451, 2007).

15 Gudrun Holz, «Kein Zugang zum Glück» (entrevista con Thomas Arslan), *Die tageszeitung*, 22 de marzo, 1999, n.p.

en «palabras y oídos» antes que en los ojos y de esta forma se «desarrolla la imaginación».¹⁶

En una entrevista que dieron juntos poco tiempo después del lanzamiento de *A Fine Day* y «Mi vida lenta», Arslan y Schanelec hablaron largo y tendido sobre la forma en que conceptualizan y abordan al espectador.¹⁷ Describiendo la elección de restringir el afecto de sus personajes, Arslan explica: «Hacer una película siempre plantea la pregunta sobre cómo producir vitalidad estéticamente. Este proceso artístico no me sirve para estructurar la vida en toda su intensidad frente a la cámara, sino para activar algo comparable en la audiencia. Hay que dejar un margen de participación al espectador [Spielraum: literalmente, 'posibilidad de jugar']. Eso no sucede si los actores interpretan todas las emociones». Del mismo modo, Schanelec describe el desacoplamiento del sonido y la imagen como una faceta central de su discurso al espectador y como un dispositivo formal para anular el afecto: «Para mí, la pregunta surge: Cómo puedo comprometer el ojo y el oído del espectador, sin duplicar todo lo que muestro».¹⁸ Ambas estrategias —evitando las representaciones abiertamente emocionales de la vida contemporánea y resignificar la correspondencia entre sonido e imagen— desestructura los modos convencionales de visualización y crea un deslizamiento entre identificación y voyeurismo que es a menudo reflejada al nivel de la narrativa también.

16 «Das Kino von Angela Schanelec», dirigido por Geremia Carrara and Gisella Gaspari, DVD extra, *Nachmittag* (2007), dirigido por Angela Schanelec (Berlin: Filmgalerie 451, 2007).

17 Arslan y Schanelec fueron compañeros de clase en la Academia de Cine y Televisión Alemana y terminaron trabajando juntos ocasionalmente. Schanelec se desempeñó como directora asistente en una temprana película de estudiante de Arslan, *Im Sommer* (*Die sichtbare Welt*) (In Summer [The Visible World], 1992), la cual inspiró su propia película *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben* (I Spent the Summer in Berlin, 1992), todas de alguna forma precursoras de *Passing Summer*. Schanelec también tuvo un cameo en *Dealer* de Arslan. Arslan y Schanelec en realidad no colaboraron en *A Fine Day* ni en *Passing Summer*, pero las películas asumen un parecido en términos de narrativa, forma y locación que muchos críticos discutieron en la misma reseña, y Arslan y Schanelec otorgaron una entrevista mutua para el principal periódico de Alemania, *Der Tagesspiegel*.

18 Julian Hanich, «Ein Recht auf Liebe gibt es nicht» (entrevista con Thomas Arslan y Angela Schanelec), *Tagesspiegel*, 13 de agosto, 2007, s. p.

Estas películas de Arslan y Schanelec típicamente dejan a los personajes y espectadores *queriendo sentir algo*. Un elemento común de los tantos debates acerca de la Escuela de Berlín en los medios alemanes es una frustración fuertemente articulada acerca de cineastas «que han asimilado toda la historia del cine, que idean un título pretencioso después de otro, pero que no son capaces de generar un solo sentimiento auténtico, y no hablemos de representar el amor de forma convincente». ¹⁹ Como deseo sostener, esta respuesta a la situación contemporánea emblemática donde, los críticos han argumentado, la emoción subjetiva ha disminuido. ²⁰ Al crear una conciencia, incluso frustración, acerca de las cada vez más escasas emociones, las películas de Arslan y Schanelec hacen palpable la inseguridad y precariedad del momento presente.

A FINE DAY

A Fine Day sigue a la protagonista Deniz, una actriz aspirante, a través del curso de un día de verano gastado en el tránsito mientras circula en trenes, taxis, subterráneos, parques públicos, complejos de apartamentos, cafés y áreas de trabajo en Berlín. En el curso de la película, Deniz termina con su novio Jan, audiciona por un papel en una película, se encuentra con su madre y hermana, y persigue a un atractivo extraño con quien se cruzó en los subterráneos y trenes. En muchos aspectos, el ideal neoliberal de sujeto, Deniz encarna la movilidad y posibilidad, destacada fílmicamente por las tomas incesantes de ella moviéndose por los espacios públicos, a pie y en varias formas de transporte urbano. Mientras Deniz adopta la libertad de elección y de movimiento prometido por el neoliberalismo, las otras mujeres que encuentra —su madre, su hermana e incluso la profesora con quien discute sobre la historia de amor del final de la película— ejercen potentes recordatorios de los límites de la libertad.

La recepción crítica inicial de Arslan se enfocó de cerca en su estatus como una minoría de cineastas y sus contribuciones en la representación

19 Esta emblemática cita proviene de una reciente publicación de blog por el director Dietrich Brüggeman que ha generado una oleada de discusiones públicas en Alemania. La publicación hace referencia a la última película de Thomas Arslan: *Gold*, la cual se estrenó en el 2013 en el Berlin Film Festival. Véase: «Fahr zur Hölle, Berliner Schule», D-Trick, 11 de febrero, 2013, <http://d-trick.de/blog/fahr-zur-holle-berliner-schule/>.

20 Véase, Massumi (2002).

de la migración y el intercambio cultural turco—germano, y su trabajo ha sido constantemente elogiado por desafiar estereotipos de turco-germanos. Por ejemplo, Deniz Göktürk ha definido las películas de Arslan como el ejemplar de un «nuevo modo de plasmar a los inmigrantes y su descendencia híbrida», que parte de un «cine del deber» que caracterizó la representación de migrantes durante los 1970s y 1980s (Göktürk, 2000, p. 65).²¹ Como Joanne Leal y Klaus-Dieter Rossade anotaron, las películas de Arslan también desafían lo estereotipos de género, a menudo contrastando un personaje masculino pasivo con una «contraparte femenina activa» que aparece «exitosa al determinar su propia existencia con la ayuda y el apoyo de otras mujeres» (Leal & Rossade, 2008, p. 77). Así, las películas de Arslan son consideradas por enfatizar la libertad de movimiento y libertad de elección en la construcción de identidades.

A pesar de que la carrera cinematográfica de Arslan refleja en gran medida a un cineasta transnacional independiente, sus películas —especialmente *A Fine Day*— envuelven género y espacio en formas que desafían la descripción de Naficy del mal llamado «espacio fóbico» que caracteriza el género transnacional independiente.²² En cambio, como otros cineastas de la Escuela de Berlín, Arslan está principalmente preocupada por los espacios liminales de la sociedad contemporánea. A diferencia de los espacios claustrofóbicos habitados por personajes del cine diaspórico (especialmente personajes mujeres), estos no espacios parecen fomentar movilidad y transición. También coinciden con una exploración de épocas intermedias —adolescencia, vacaciones, la ruptura de una relación de largo plazo— cuando los personajes se encuentran a punto de una transición. Efectivamente, el énfasis formal y estético en tales no lugares y tiempos transicionales es fuertemente imbricado con el enfoque de la narrativa de Arslan en la búsqueda de la buena vida y las posibilidades de ajuste del presente. Mientras que sus películas se centran precisamente en la búsqueda como un proceso, reflejado en las recurrentes escenas de personajes moviéndose a través del espacio

21 El término «cine del deber» describe la obligación a menudo sentida por cineastas migrantes (para recibir financiamiento para sus proyectos) de hacer películas que representen la migración como un problema social y que reflejen su cultura y su gente en términos de estereotipos comúnmente celebrados. Sobre el cine del deber, véanse: Göktürk (2000, p. 67) y Malik, Sarita (1996, pp. 202-215).

22 Naficy, «Coded Spaces».

y sus habituales imágenes de encrucijadas, muy a menudo terminan en un impasse. En el mundo de las películas de Arslan, las estructuras tradicionales de familia extendida, religión y bienestar social se están derrumbando, reemplazadas por los discursos de responsabilidad personal y automoldeamiento individual. Mientras que la ausencia de estructuras tradicionales indudablemente libera a sus personajes de expectativas convencionales en lo que podría ser interpretado como caminos beneficiosos, por el contrario, las decisiones que enfrentan son esas alternativas irreconciliables.

En *A Fine Day*, algunos eventos trascendentales ocurren en la vida de Deniz, incluyendo la ruptura de una relación a largo plazo y el encuentro con su hermana, a quien Deniz descubre que está embarazada. Pero el comportamiento sin afecto de Deniz (y el estilo de actuación absolutamente sin afecto de Serpil Turhan, quien interpreta a Deniz) nos da pocas pistas como de su propia aprehensión de, o respuesta a, estos eventos. Arslan combina esta estética reductiva con un discurso expresamente reflexivo de verse afectado (en particular las emociones de felicidad y amor), elementos que contribuyen a la elaboración cinematográfica de un «cruel optimismo» que caracteriza el presente neoliberal.²³

Trazando las características formales del cine feminista, Arslan hace de Deniz la portadora de la estética, y las extensas secuencias enfatizan su mirada activa, no solo en Diego, un hombre que mira en las plataformas de los subterráneos y trenes y con quien inicia contacto en el transcurso de la película. Aunque Deniz no expresa emociones, su búsqueda de deseo es la antinomia central de la película. Como lo pone ella, «Hay que desear algo, de otra forma no tiene sentido». Berlant describe cómo el sujeto neoliberal la hace desear verse «como un agente solitario que puede y debe vivir la buena vida prometida por la cultura capitalista», una frase que resume las aspiraciones de Deniz (Berlant, 2011, p. 278).

A Fine Day empieza con una serie de tomas de ubicación que duran aproximadamente diez segundos cada una: una larga toma de nubes tenues dejándose llevar casi imperceptiblemente en un día azul brillante; un primer plano de una puerta abierta y una cortina blanca flotando

23 Berlant (2011, p. 24) define «cruel optimismo», un efecto característico del neoliberalismo, como ocurre cuando algo que deseas es un obstáculo floreciente.

suavemente por la brisa; un plano medio de un hombre durmiendo, envuelto en un edredón verde; y un contraplano de la sombra del perfil de una mujer, retroiluminada por el sol fluyendo por la puerta abierta. Cuando vimos por primera vez a Deniz en esta toma, ella mira firmemente la figura durmiente de Jan antes de voltear lentamente, 180 grados, para escapar de su departamento. En adelante vemos a Deniz en marcha, corriendo hacia abajo por las escaleras para comenzar su día. Sale del edificio de Jan y camina deliberadamente por la ciudad silenciosa muy temprano por la mañana. Sube al subterráneo, observa dos dormilones amantes dormitando en el brazo del otro. Detrás del apartamento, Deniz toma café y estudia su guión. Cuando su teléfono suena y la contestadora automática recibe un quejumbroso mensaje de Jan, vemos su rostro, ya no expresa nada. En toda esta secuencia, Deniz se caracteriza por la acción, propósito y distancia.

Deniz deja el apartamento y vuelve al subterráneo; mientras se para en el asiento vacío, la cámara graba su mirada cuando mira alrededor y conecta visión con un hombre parado en la plataforma opuesta. Una secuencia de toma/contratoma posiciona a Deniz como la portadora activa de la mirada y a Diego como su objeto, en la primera de tres secuencias en la película en la cual Deniz encara y mira activamente a este atractivo extraño en espacios públicos antes de acercarse a él en un parque. Parándose en la plataforma en la secuencia inicial, Diego eventualmente se da cuenta que está siendo observado y levanta la mirada. Deniz enseguida voltea la mirada, pero luego fija su mirada en él nuevamente. Un tren llega a la estación, rapando la cara de Diego. Mientras Deniz continúa mirándolo fijamente, él sube al tren, sentándose cerca a la mirada de Deniz. La mirada de Diego es parcialmente oscurecida por el resplandor de la ventana del tren y la oscuridad del interior. Lejos de bloquear su panorama, activa la mirada de Deniz y mira activamente a Diego mientras su tren parte de la estación.

En esta toma de ubicación, las convenciones de género de la estética cinematográfica son desestructuradas. Sobre todo, porque el personaje femenino es el portador de la mirada y las características masculinas son su objeto, en una inversión de la clásica formulación de Laura Mulvey de «Mujer como una imagen, Hombre como portador de la mirada».²⁴

24 Esta formulación viene del debate de Mulvey sobre la estructura de género de la mirada

Pero la representación de la mirada de Deniz va más allá de una mera inversión de géneros binarios en estructuras visuales. En una reseña de la película, Manfred Hermes la describe como una «mirada cruzada, cuyos signos apertura cualquier opción» (2001, p. 15), insinuando ambos una distintiva connotación sexual en su mirada y un componente queer para su representación. El comportamiento sin afecto de Deniz no delata sus motivaciones al estar mirando a Diego, dejando abierta la pregunta de si lo desea sexualmente o quizás desea estar con él. Sin duda, la interacción de miradas entre los dos personajes crea una atmósfera cargada mientras la película avanza, desde que se encuentran en repetidas ocasiones y se evaden las miradas uno al otro. La sugestión de sus miradas y su último encuentro en el Tiergarten (el parque central de Berlín y también un reconocido lugar de cruce) implica la posibilidad de un encuentro sexual, a pesar que esto nunca sucede a lo largo de la película. Es igualmente probable que la fascinación de Deniz por Diego sea una señal de una identificación con él. Vestidos en camisetas, jeans y zapatillas de tenis y cabello deportivo del mismo tamaño, Diego y Deniz se asemejan en estatura y apariencia. Mientras que es evidente que ningún personaje es étnicamente alemán, tampoco son explícitos al representarlos así en la película, resaltando ambos una afinidad de estatus entre ellos y la normatividad de su representación.

En este día cuando Deniz dejó a su novio y empieza a buscar una vida mejor, es así igualmente plausible que su mirada en Diego indique voyeurismo femenino heterosexual o una identificación más fluida con el cuerpo masculino erotizado. Para el espectador de la película, la actuación sin afecto de Diego y especialmente de Deniz, con la falta de cierre narrativo en la película como un todo, facilita el deslizamiento entre voyeurismo e identificación, habilitando posiciones visuales que son «múltiples, cambiantes, oscilantes y fluidas». Como las representaciones queer teorizadas por Caroline Evans y Lorraine Gamman, las películas de Arslan «no añaden un todo coherente. A menudo dejan que el espectador se cuestione» (Evans y Gamman, 1995, p. 47). La movilidad y ambigüedad envolvente entre identidad y deseo constituye una

en el cine dominante en su ensayo de 1975 «Visual Pleasure and Narrative Cinema», reimpresso en Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 14-26.

característica clave de *A Fine Day* y uno de los medios por los cuales la película desestructura la cotidianidad neoliberal.

Al presentar a Deniz como protagonista de *A Fine Day*, la secuencia inicial discutida anteriormente recupera elementos de las dos cineastas feministas, en su crítica de los sistemas patriarcales de representación fílmica, y el cine de la Nueva Ola, con su énfasis en el personaje femenino desplazándose por el paisaje urbano. Estos elementos son explícitamente contruidos en la siguiente escena, la cual comienza con un corte con salto hacia un primer plano de un monitor de reproducción de video que transmite una secuencia en la cual los actores hablan en francés. Esta es la primera de muchas secuencias claves en *A Fine Day* que establece su explícita relación intertextual con las películas de autor francesas, especialmente aquellas de los directores autores de la segunda generación de la Nueva Ola, Eric Rohmer y Maurice Pialat. Aquí, vemos a Deniz trabajando en su empleo como artista de doblaje, hablando del rol de Margot en la versión alemana de *Conte d'été* (Cuento de Verano, 1996). Cuando Deniz y un colega trabajan en un estudio de grabación oscuro, escuchamos un diálogo en francés y vemos imágenes de la película rebobinada, reproducida y manipulada en el monitor. Este montaje intermedio es acompañado por la lectura repetida de Deniz — con diferente modulación— de la línea «Für dich sind im Grunde alle Mädchen austauschbar» [para ustedes todas las mujeres son básicamente intercambiables], un enunciado que sienta una tensión con su propia agencia sexual. Finalmente, vemos la secuencia completa y oímos la voz de Deniz surgiendo de la boca de la actriz francesa Amanda Langlet. Como un conducto de traducción, la voz (alemana) de Deniz es desacoplada de su cuerpo, deslizando su etnicidad (turca) y subrayando la antinomia central de movilidad de la película.

En una secuencia posterior, Deniz viaja a través de Berlín para audicionar en un casting para un rol en una película donde se le pide que cuente una historia. Aquí de nuevo, Arslan emplea dimensiones intermedias, incluyendo un monitor de video donde vemos la prueba escénica de Deniz. Ella elige narrar el argumento que vio recientemente en la TV; aunque no sabe el nombre de la película, cita los actos de *A nos amours* (*A Nuestros Amores*, 1983). Mientras que *Cuento de Verano* concierne a un hombre que se rehúsa a elegir entre sus tres amantes, A

Nuestros Amores se centra en los amores fugaces seriales de una joven cuya familia se preocupa porque ella encuentra que todos los hombres son intercambiables, un soporte argumentativo que demuestra afinidad con la historia de Deniz. La cita, por parte de Arslan, de las películas de Rohmer y Pialat —las cuales son ambas historias acerca del amor y las relaciones amorosas— ayuda a reafirmar el discurso sobre el amor y el afecto de *A Fine Day*. Como los cineastas de la Nueva Ola, Arslan emplea la pantalla como un espacio discursivo y sus documentales realistas enfatizan en las políticas del día a día y el uso del plano largo recuerda a la estética de la Nueva Ola. Sin embargo, más que jugar con el género (una faceta clave de las películas de la Nueva Ola), él rechaza estrictamente ambas convenciones de las historias de amor y sus emociones correspondidas, a favor de la representación del deseo y la identificación sin afecto.

El discurso reflexivo sobre el afecto en *A Fine Day* llega a su ápice en la penúltima escena de la película, en la cual Deniz inicia una conversación con una profesora de historia que encuentra en un café.²⁵ El profesor, escenificado por el renombrado periodista y escritor alemán Elke Schmitter, es un historiador que dicta clases sobre «las cosas de la vida diaria. Cómo comemos, dormimos, enterramos, amamos». En una serie de planos largos, el profesor le explica a Deniz que las emociones como el amor son históricamente construidas:

DENIZ: ¿El amor no fue siempre igual al actual?

PROFESSOR: Nuestro ideal del amor, nuestra concepción romántica de él, es una invención del siglo dieciocho.

DENIZ: Pero los sentimientos como el amor, los celos y otros siempre existieron.

PROFESSOR: Probablemente, pero no tuvieron la misma significancia que tienen ahora, porque otras cosas importaban más. Ellos estaban pensando en cómo sobrevivir. Valores como la protección, la seguridad y la solidaridad fueron más importantes. Hoy tenemos muchas más posibilidades de expresar nuestros sentimientos y también de realizarlos.

25 En entrevistas, Arslan ha señalado que el diálogo en esta escena está basado en una entrevista radial con el teórico francés Friedrich Kittler con el que Arslan se topó mientras escribía el guión para *A Fine Day*.

DENIZ: Es raro. Parece que no funciona para mí. Tan pronto como consigo estar con alguien, algo sale mal.

Mientras la conversación continúa, Deniz le pregunta al profesor «Es tan difícil hablar acerca de los sentimientos. Cuando lo intento, siempre suena falso de alguna manera. Tan banal, como si lo estuviese repitiendo constantemente». El profesor responde que es difícil expresar los sentimientos en un lenguaje porque estamos «rodeados por conceptos de lo que suponemos que sentimos» hasta un punto en el que no sabemos más cuáles son nuestros sentimientos auténticos. Deniz cuestiona esta idea, situando un énfasis más allá de lo textual de su propio afecto en *A Fine Day*: «Pero hay gestos, miradas. Contienen algo de verdad». El profesor está de acuerdo con que quizás sean la afectividad «más inmediata» que tenemos, pero argumenta que evitar el lenguaje podría solo disminuir nuestra habilidad de comunicarnos. Como explica al final, «Si nosotros viéramos el amor no solo como un sentimiento privado sino como medios de comunicación, quizás podríamos empezar a llegar a algún lado». Este intercambio entre Deniz y el profesor añade un comentario expresivo a la representación de los gestos afectivos, particularmente la mirada cruzada, a través por el cual Deniz busca entablar comunicación con otros en el espacio de la ciudad en el curso de un día en el cual termina una relación de largo plazo con Jan. Como esta conversación lo sugiere, Deniz busca una transición de una relación monogámica en la cual el amor ha estado conceptualizado como «sentimiento privado» a una forma de amor más flexible y comunicativa (visualizada por estos sucesos en una serie de no lugares públicos), aunque no es hasta su encuentro con el profesor que Deniz puede articular esta transición.

La conversación de Deniz con el profesor resalta los desafíos de su búsqueda de una vida mejor a través de las promesas ofrecidas por los discursos neoliberales de movilidad y flexibilización. Al mismo tiempo, sin embargo, esta conversación también apunta a los límites de su movilidad, como cuando el profesor señala cómo las posibilidades de abrirse hoy en día nos llevan a una inseguridad fundamental o cuando ella subraya la forma de enfocarse en el amor romántico de la esfera privada ha eclipsado los valores comunitarios como la protección, la seguridad y la solidaridad. La conversación así enfatiza las paradojas del neoliberalis-

mo, las cuales crean nuevas formas de precariedad tanto como empodera a Deniz a buscar una autorrealización sexual, personal y profesional, a pesar de su estatus como una joven turca germana.

La discreta representación del estatus étnico de Deniz en *A Fine Day* ha dejado perplejos a los críticos, uno de los cuales la encontró «especialmente asombrosa, desde que Thomas Arslan...es ampliamente reconocido por ser el narrador de la identidad conflictiva turco-germana» (Hermes, 2001, p. 15). En comparación con sus precursores de la Trilogía de Berlín, *A Fine Day* es mucho menos situada en locaciones turco-germanas, escuchamos mucho menos diálogos en turco y los problemas narrativos que enfrentan los personajes no se refieren específicamente a asuntos de minorías, como la búsqueda de Ahmed en *Hermanos* para navegar en un sendero entre la subcultura de Kreuzberg y la cultura dominante representada por su escuela académica o el problema de Can con los arrestos policiales en *Dealer*.

En respuesta a las interrogantes sobre la forma en que *A Fine Day* minimiza el estatus étnico de Deniz, Arslan ha explicado que Deniz «tiene algo más que hacer además de enfocarse constantemente en su identidad. Era importante para mí no definirla de acuerdo a lo que es supuestamente “extranjero” de ella. El tan discutido tema de ser desgarrado por dos culturas no corresponde a su experiencia de vida. Ella se desplaza por un ambiente en donde vive naturalmente. Es una persona con sus propios secretos, contradicciones y cualidades únicas y esto no puede ser reducido a una herencia». ²⁶ Arslan enfatiza en la dimensión antiesencialista de su representación de Deniz y no es un accidente que con *A Fine Day*, Arslan también buscó explícitamente tomar distancia del estatus de cineasta de minorías. ²⁷

En este sentido, Arslan y Deniz aparecen ambos como poster de niños por una nueva tolerancia multicultural y una forma de equidad

26 Gabriela Seidel, entrevista con Thomas Arslan, 14 de enero, 2001, boletín informativo para *Der schöne Tag*, Schriftgutarchiv, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlín.

27 Arslan enfatizó repetidamente en entrevistas que después de dos películas acerca de protagonistas hombres, él quiso enfocarse en una protagonista mujer en la tercera entrega de la Trilogía de Berlín. No es ciertamente accidental que la representación de Arslan de una joven mujer lo haya alejado de un foco más estrechamente definido en los grupos étnicos.

política no redistributiva que Lisa Duggan describe como facetas centrales del «proyecto de amplio espectro político y cultural —la reconstrucción de la vida diaria del capitalismo» del neoliberalismo (2004, p. IX). Como Duggan y otros críticos han señalado, el neoliberalismo ataca simultáneamente los decrecientes movimientos sociales de redistribución y reconfigura muchas de sus potentes premisas mediante discursos de igualdad ficticia que interpelan a las minorías de género, sexuales y étnicas al empoderarlos como ciudadanos consumidores, ofreciéndoles las mismas oportunidades en la vida cívica y profesional, y garantizarles la libertad de elegir en muchas facetas de la vida. No obstante, esta igualdad debe ser alcanzada a través de la elección personal y la responsabilidad, en lugar de disposiciones sociales, que el estado neoliberal dismantela. Como Angela McRobbie ha apuntado, el neoliberalismo está caracterizado por un «doble movimiento» que hacer ver los ideales del feminismo (así como los derechos gays y los movimientos antirracistas) en segundo plano o como sentido común, mientras que los movimientos per se son rechazados e injuriados (McRobbie, 2009, p. 6).

En *A Fine Day*, la hermana de Deniz, Leyla, le explica que lo más probable es que interrumpa su embarazo a pesar de que está en una relación con un hombre que ama y con quien quisiera tener un hijo, porque no puede conciliar la maternidad con su trabajo en un estudio de arquitectura, donde regularmente trabaja doce horas al día, incluso los fines de semana. Como le comenta a Deniz, «Yo no fui a la universidad para ser una ama de casa». El dilema de Leyla rememora los discursos neoliberales que confieren a la mujer la responsabilidad de construir un balance entre la vida laboral y privada, mientras que dismantela las políticas públicas que podrían hacerlo posible. Como McRobbie argumenta, mientras el feminismo perseguido para cambiar radicalmente la división del trabajo dentro del hogar, las políticas sociales neoliberales de promoción de la paternidad facilitan la participación (especialmente de los hombres) de una cuestión de elección personal y planeamiento de una buena vida para las mujeres: «Tener una vida bien planificada surge como una norma social de femineidad contemporánea» (McRobbie, 2009, p. 77).²⁸

28 En el caso de Alemania, las mujeres siguen enfrentando obstáculos particularmente

Aunque ella es confrontada repetidamente por pruebas de lo contrario, Deniz persigue la esperanza de que alguien pueda alcanzar la felicidad mediante la autorrealización y el amor. Durante la Trilogía de Berlín, las protagonistas mujeres de Arslan intentan elaborar buenas vidas por ellas mismas, a menudo al desafiar las disposiciones domésticas convencionales. En *Los Hermanos*, la única hija (también escenificada por Serpil Turhan, la misma actriz que encarna a Deniz) planea mudarse con su novia para escapar de las casas de sus padres y especialmente de las expectativas de ella como mujer de su padre turco. En *Dealer*, Jale deja a su pareja, el epónimo vendedor de drogas Can, llevando a su hija con ella para encontrar un hogar alternativo con su novia. *A Fine Day* empieza con Deniz dejando el apartamento de Jan; más tarde termina con él y pasa el día explorando sus opciones y deseos.

La madre de Deniz le advierte que no espere toda su vida por el amor verdadero, ya que la maternidad crece a través del respeto mutuo, la responsabilidad y el comportamiento racional, en lugar de la pasión y la fogosidad. Como su madre lo plantea, «La felicidad no es alegre y emocionante». Deniz aún sostiene que, sin deseo, no tiene sentido. En las películas de Arslan, simplemente al articular la posibilidad del deseo supone un paso hacia el mundo de la obligación que caracterizó tanto las vidas de la generación previa de los turcos germanos y el cine del deber que los representó. Todavía en muchos de sus personajes, el deseo —por la buena vida, el amor como redención— entra en conflicto con las experiencias de la vida cotidiana definida por la precariedad. Finalmente, los personajes de Arslan desafían los roles convencionales, pero fracasan cuando se trata de moldear nuevos. Lo que se mantiene en esta película es la forma en que comprometen al espectador en la representación de las subjetividades neoliberales que imaginan la vida contemporánea como un dilema.

fuerzas para alcanzar la paridad en el espacio de trabajo y al combinar la vida familiar y profesional. Las mujeres en Alemania ganan 23% menos que los hombres trabajando horas similares, son 47% más propensas a trabajar en un medio tiempo que en un tiempo completo, y solo ocupan el 2% de las posiciones ejecutivas en negocios. Solo el 14% de las mujeres con un hijo y solo el 6% de mujeres con dos o más niños, tienen trabajos a tiempo completo.

PASSING SUMMER

Passing Summer de Schanelec sigue las historias entrelazadas de un grupo de viejas amistades a lo largo de un curso de verano y otoño en Berlín. La película es libremente organizada alrededor del personaje de Valerie (escenificado por Ursina Lardi), una estudiante graduada que está terminando su grado en arquitectura. Valerie comparte un apartamento con Marie y Alexander, una pareja que experimenta problemas matrimoniales, y su hija de nueve años Clara. Otro argumento de la película envuelve a Maria, la niñera de Clara, una chica de veintiún años que se casa al final de la película. Casi como Deniz en *A Fine Day*, vemos a Valerie (que soporta un sorprendente parecido con Jean Seberg in *Breathless* de Godard) pasando un verano en los no lugares de la ciudad, incluyendo cafés, parques y bloques de apartamentos, donde se encuentra con amigos, mantiene conversaciones y trabaja en su tesis. Muchos acontecimientos transicionales ocurren en la vida de Valeria en el transcurso del verano. Su padre cae enfermo y se va de Berlín para visitarlo en el sur de Alemania antes de su fallecimiento. Valerie presenta su tesis a su asesor y empieza a salir con Thomas, el hermano de Marie, un hombre recientemente divorciado que es padre de un pequeño niño. Como en *A Fine Day*, *Passing Summer* describe estos hechos significativos en una tendencia completamente sin afecto, reflejando la pronunciada conducta sin afecto de Valerie.

Passing Summer comparte muchas características en común con *A Fine Day*, incluyendo su foco central en un personaje femenino experimentando un momento transicional de su vida en los espacios liminales de Berlín, su estética sin afecto y su atención formal y narrativa a la precariedad en el presente. Sin embargo, mientras Arslan se enfoca en relaciones horizontales de amor apasionado, sexo y paternidad como ámbitos clave a través de los cuales se persigue la felicidad y la buena vida, Schanelec enfatiza las relaciones verticales, explorando las posibilidades de amor filial y vida familiar en un periodo dominado por el colapso de las esferas públicas y privadas. La temática de la película enfocada en las posibilidades de alcanzar una buena vida es presentada explícitamente en una escena temprana cuando Marie, Alexander, Thomas y Valerie están cenando juntos en un café. El grupo discute los méritos de vacacionar, culminando con un comentario de Alexander acerca de que

nadie necesita vacacionar si vive bien en su día a día. Thomas consulta a Valeria, «¿Tú vives bien?» Valeria responde, «Ahora, en este preciso momento, estoy bien». La duda de Valeria es acentuada cuando Marie increpa a Thoma y le dice que deje a Valerie en paz. La incertidumbre fundamental presentada en esta escena será confirmada por los eventos que le ocurren a Valerie en el curso de la película. Como Deniz, Valerie está posicionada como un agente solitario en búsqueda de la promesa neoliberal de la buena vida, cuya precariedad se visualiza en la película.

En un nivel formal, el retrato de la precariedad de Schanelec es alcanzado mediante una profunda desorganización del tiempo y el espacio. *A Fine Day* de Arslan discurre en el transcurso de un día cualquiera, que está narrado mediante la descripción convencional del tiempo cronológico. La película se sitúa enteramente dentro de la ciudad de Berlín, que Arslan retrata con un gran nivel de detalle con la exactitud de un espacio contiguo. En contraste, *Passing Summer* se caracteriza por los saltos abruptos en el tiempo y el espacio, notados por los planos lejanos (largos tanto en distancia como en duración) que son combinados con los cortes con salto. Estos cortes con salto pueden evitar un periodo de varios días o meses, y es solo en retrospectión que el espectador puede cohesionar aproximadamente una cronología básica de la historia de la película. Asimismo, los saltos con corte conectan escenas de Berlín y París, solo con señales visuales y lingüísticas en la puesta en escena para hacernos saber que hemos viajado a otro país. De esta forma, el lenguaje formal de Schanelec en *Passing Summer* hace visible la «comprensión temporal-espacial» que David Harvey describe como una característica central del neoliberalismo (2005, p. 4).

Como el tiempo y el espacio, tanto las relaciones apasionadas como filiales en *Passing Summer* son precarias, y Schanelec explora la forma en que están imbricadas, y a menudo subordinadas, la una a la otra. Los personajes de la película están buscando caminos para explorar relaciones y encontrarles significado en un momento caracterizado por una erosión de las estructuras y roles de género de la familia tradicional. En entrevistas, Schanelec cita la máxima de Godard que señala que es «imposible grabar un beso» para explicar cómo las consideraciones formales dirigen su opción a no representar contacto sexual en escena.²⁹ Ella se

29 Antonia Ganz, «Interview: Angela Schanelec,» *Revolver*, 8 de marzo, 2001, www.revolver.com

atiene rigurosamente a esta opción en *Passing Summer*, incluso en las escenas que describen a un esposo y una esposa concibiendo a un bebé, una pareja yendo a la cama juntos por primera vez, y un matrimonio. No obstante, Schanelec ha señalado que, en sus películas, «la oposición es menor entre hombres y mujeres que entre los grupos étnicos». ³⁰ Como en *A Fine Day*, los treintañeros personajes hombres y mujeres en *Passing Summer* parecen asemejarse uno al otro, incluyendo similitudes transversales de género, contribuyendo a la representación de la movilidad y la ambigüedad de género, la sexualidad y el deseo, en la película. No obstante, en la película de Schanelec, el límite de esta movilidad y ambigüedad se halla en la familia.

Como en última instancia sugiere *Passing Summer*, es en las relaciones filiales intergeneracionales (más aún en relaciones amorosas horizontales) donde consideramos posibilidades para alcanzar una buena vida, definida como un conjunto significativo de conexiones y respuestas afectivas, aunque las relaciones filiales ciertamente no ofrecen garantías. Como Berlant (2011) remarca, los niños han funcionado largamente como «la razón para tener optimismo». Actualmente en el neoliberalismo, los individuos están garantizados de elegir reproducirse o no (junto a la obligación de asumir la responsabilidad personal de esa decisión sin una red de protección social para apoyarse). *Passing Summer* explora la incertidumbre experimentada por los individuos frente a esta decisión, junto a la precariedad que deriva de erosionar las estructuras sociales y familiares, de tal forma que las relaciones familiares son paradójicamente vividas como extremadamente precarias y como la solución a la precariedad.

Esta situación es perfectamente ilustrada por una escena temprana de *Passing Summer* cuando Valerie y Thomas se encuentran con su amiga Linda en un parque público, donde ella está sentada sola en la banca de un parque. Linda entra en una diatriba acerca de su familia: su hermana recientemente regresó de África con su nuevo esposo, y se van a quedar en el apartamento de Linda mientras encuentran un lugar para

ver-film.de/Inhalte/Rev5/html/Schanelec.html.

30 Erika Richter, «Lust erwecken auf eine Suche nach etwas Wahrheit: Ein Gespräch mit Angela Schanelec über ihren neuen Film,» Peripher Filmverleih, 22 de diciembre, 2000, www.peripherfilm.de/meinlangamesleben/interview.htm.

ellos. Linda considera que la erosión de su esfera privada es totalmente arrolladora, como su diatriba deja claro: «Tengo que trabajar. Quiero trabajar. Quiero estar sola». Thomas sostiene que ella solo debe sacarlos, pero Linda, cada vez más avergonzada de haber expresado algo que no debería ser mencionado, replica, «Ese no es el problema. El problema es que me estoy fijando en lo que me gusta, y yo no quiero ser de esa forma. ¡Quiero divertirme!...[Somos] una banda de egoístas, y yo soy la peor». Thomas se opone, pero Linda responde diciendo «Tú la tienes fácil. Cuando tengas niños, ¿sabes lo que deberías estar haciendo! ¿Estoy en lo correcto? Me gustaría tener niños pronto. Quisiera realmente tener una vida diferente». Aquí, Linda expresa ideas contradictorias —ella quiere preservar el espacio privado de su apartamento para el trabajo y la soledad, pero también quiere tener niños, lo cual describe como el único sendero a la buena vida— una ambivalencia que una vez más hace visible las paradojas del neoliberalismo, rememorando el debate de Angela McRobbie sobre las feminidades contemporáneas como espacios de autogestión y buena planificación, donde «en cambio, la ausencia de tales estilos de autoorganización se convierten en indicadores patológicos, una señal de fracaso o un síntoma de otras dificultades personales» (2009, p. 77).

Linda se cubre el rostro con sus manos y empieza a llorar, pero luego se levanta abruptamente, le dice adiós a Valerie y Thomas, y sale del cuadro. Valerie y Thomas se mantienen detrás de la banca del parque y observan a Linda partir sin reaccionar a su difícil situación. A través de *Passing Summer* vemos a un número de personajes expresar respuestas afectivas en conexión con las relaciones filiales: Valerie llora cuando se entera que su padre está cerca a morir, Alexander refleja enojo cuando se entera que su esposa está embarazada, y el padre de Maria pronuncia un hermoso discurso expresándole su amor en su boda. Por el contrario, estos personajes se adaptan a relaciones horizontales con un comportamiento totalmente sin afecto.

La secuencia de Linda, la cual dura aproximadamente cuatro minutos, consta de solo tres tomas. La escena comienza con un primer plano del rostro de Linda cuando reacciona a alguien que se acerca, a quien saluda, besa y empieza a hablar (este es Thomas). Solo vemos el rostro de Linda, puesto que la cámara no se mueve cuando Thomas entra al

espacio de encuadre. Su figura oscurece el rostro de Linda, pero solo lo vemos detrás de las sombras. Ya que nunca hemos visto a Linda antes y no se puede ver a Thomas, quedamos sin los soportes de proximidad, lo cual nos obliga a mirar y escuchar de cerca. Un corte a un plano medio inverso muestra a Valerie de pie a cierta distancia, y la vemos mientras continuamos escuchando la diatriba de Linda. Finalmente, un plano inverso muestra a Linda sentada en una banca, y al mismo tiempo Valerie y Thomas entran al cuadro y se sientan a su lado.

Esta última toma, durante la cual Linda describe cómo los niños le dan sentido a la vida, dura más de tres minutos sin ningún movimiento de cámara o edición. El aspecto predominante de esta escena es la voz de Linda, hablando fuerte y rápido, casi sin dejar que sus acompañantes hablen. Este énfasis en la voz es muy característico de la práctica cinematográfica de Schanelec en general, la cual describe como un desacoplamiento del sonido de la imagen para evitar duplicar «la información para el ojo y el oído» en el espacio de recepción. Como ella explica:

La imagen es enmarcada entonces lo que está fuera de la imagen es siempre perceptible, en ello yo siempre trato de hacer (al espectador) consciente de que solo estamos viendo un encuadre posible. La cuestión decisiva es que es solo un encuadre posible. Están los bordes y lo que está fuera de ellos. Y a menudo lo que está realmente pasando se desarrolla ahí, para hacer (al espectador) más consciente de ello.³¹

Desacoplar sonido e imagen es una estrategia tanto del New Wave como del cine feminista en el sentido de que desafía los códigos convencionales al desnaturalizar la alineación voz-cuerpo y específicamente resiste el imperativo de alinear a las mujeres con la especularidad.³²

Schanelec resignifica esta estrategia para llegar al espectador, la cual llama la atención de los límites de la representación cinematográfica. En la secuencia comentada arriba, la voz de Linda se hace cargo de la imagen estática, y su historia asume un estatus de sí misma, su mensaje se vuelve aplicable a cualquiera de los personajes de la película y efectivamente a los mismos espectadores. Por otra parte, la forma sin afecto con

31 Ganz, «Interview: Angela Schanelec».

32 Véase, por ejemplo, Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), especialmente el capítulo 5.

la que Valerie y Thomas escuchan la narrativa de Linda además facilita espacios de recepción: «Algunas cosas tienen que ser olvidadas, para dejarlas a la imaginación del espectador». ³³

Esta escena clave es apoyada por escenas que destacan las dos diferentes posibilidades articuladas por Linda para perseguir lo que ella llama «una vida diferente», entendida como una vida mejor: trabajo y familia. En la escena siguiente, vemos una toma persistente de Valerie escribiendo en su escritorio en solitario silencio, insinuando la vida laboral a la que aspira Linda. Y en la escena previa, Alexander, el compañero de habitación de Valerie, mira tiernamente a su hija Clara durmiendo. Enmarcado en un portal, Alexander se levanta hasta que la imagen se ve como una fotografía. Luego lo vemos subir al lado de Claro y echarse con ella en la cama. Después, Alexander acompaña a su esposa Marie en la cocina. De nuevo Alexander, junto a Marie, está enmarcado en un portal; el portal subdivide la toma para entonces ver a Alexander y Marie en el extremo izquierdo de la pantalla, mientras que una ventana empañada ocupa dos tercios del encuadre. El diálogo entre Alexander y Marie acentúa la ambivalencia de la composición de planos: ¿Estos es signo de claustrofobia o una sensación de confort en un espacio doméstico? En la fase temprana de la película, nos enteramos que Marie ha vivido en el mismo apartamento por varios años y espera no irse nunca. Ahora ella comunica a Alexander que el arrendador lo está vendiendo, ofreciéndoles la oportunidad de comprar el apartamento:

ALEXANDER: Entonces podrías hacer incluso un mejor trabajo de anidarte como un erizo.

MARIE: Erizos, sí, amo a los erizos. Son tan tiernos. ¿Podemos dormir juntos?

ALEXANDER: Sí, claro.

MARIE: Justo aquí sería mejor. ¿Cómo?

ALEXANDER: Quizás parándose primero. Luego ya veremos.

La conversación entre Marie y Alexander, a través de su abrupto, la naturaleza sin afecto, acentúa la precariedad del espacio doméstico y

33 Ganz, «Interview: Angela Schanelec».

su relación matrimonial, y propone la calidad transaccional de su vida sexual. Luego, encontramos que Marie ha quedado embarazada, y su embarazo intensifica la crisis de su relación con Alexander. En la escena final de la película, nos damos cuenta que Marie pasó por un aborto porque ella «no quería nada que la cambie», solo para enterarse que Alexander había estado manteniendo encuentros extramatrimoniales todo el tiempo. En esta escena, Marie conversa con su hermano Thomas mientras caminan en el Friedrichshain Volkspark de Berlín, donde celebraron el reciente matrimonio de Maria. En un gran plano general, vemos diminutas figuras vestidas de negro —la escena parece más un funeral que una boda— y solo sabemos que son Marie y Thomas porque escuchamos sus voces. Esta escena resalta las limitaciones de las sexualidades precarias, tanto como las relaciones poliamorosas que en momentos de la película parecen celebrarse, señalando la forma en que sus situaciones se involucran. Como en *A Fine Day*, Marie vive el embarazo como un conflicto que contrasta su estatus de género y se posiciona en tensión con su deseo de una buena vida como una forma de salvar y proteger la estructura familiar. Como Woltersdorff escribe, «No tener niños, o tener el privilegio de ser capaz de buscar soporte y protección, no son condiciones necesarias, pero ciertamente representan enormes ventajas para estilos de vida no monogámicos». En el neoliberalismo, el estado promueve cada vez más lo no monogámico como una forma de delegar nuevos tipos de alianzas de soporte y protección anteriormente proporcionada por el estado de bienestar. Mientras que esto trae ventajas en la movilidad social y la elección, así como la posibilidad de nuevas transformaciones sociales y asociaciones domésticas:

La ausencia de solidaridad social prueba que es una condición histórica por el reconocimiento y normalización de los estilos de vida no matrimoniales y se desplaza en la constelación neoliberal de ganancias en la industrialización y el crecimiento del riesgo (Woltersdorff, 2011, p. 177).

Si la precariedad define todas las relaciones en *Passing Summer*, el trabajo parece ofrecer una alternativa, como en la escena donde vemos a Valerie escribiendo silenciosamente su tesis o cuando vemos a su hermano Ben trabajando en su negocio de fabricación de veleros a mano. En última instancia, el trabajo es también contingente (no solo en la percepción de otros), como vemos en la escena hacia el final de la película

donde Valerie visita a su asesor para dialogar sobre su tesis. Esta escena marca un fuerte paralelismo con la conversación entre Deniz y el profesor en el final de *A Fine Day*, de forma que provoca un metacomentario en el proyecto cinematográfico de Schanelec. El profesor primero muestra aprobación por el trabajo de Valerie antes de articular una crítica estratégica sobre su estilo: «Mucho mejor cuando te dejas llevar...cuando no tratas tanto de expresarte sola a través de un estilo...Tener tanta libertad en el estilo da por resultado solo una manera de probarlo. Bueno, la edad también, quizás. Pero llega a un punto donde esta necesidad de ser entendido se vuelve pueril. Estoy exagerando...pero, leyéndolo, empiezas a desear algo más normal. ¿No te parece?». Aquí, el profesor hace eco de un lugar común en las reseñas de las películas de Schanelec, en el cual se la acusa de ofuscación a través del exceso de la forma. Cuando Valerie se defiende, insistiendo en que quiere que las personas entiendan su trabajo, el profesor contesta, «En primer lugar, quieres que las personas te entiendan a ti. El tema es solo un medio para tal fin». Tú quieres principalmente despertar interés en ti, no en el tema». Mezclando su trabajo con su subjetividad —una típica forma de entender el trabajo de las mujeres artistas— el profesor en última instancia termina la conversación diciéndole a Valerie que «tiene que empezar a alejarse de esas figuras paternas». En uno de sus pocos primeros planos del rostro de Valerie durante toda la película, presenciamos su respuesta afectiva a los comentarios ofensivos del profesor, que no solo la degradan como académica sino también manifiesta insensibilidad tras la muerte de su padre. Esta escena vislumbra la forma en que el estatus de Valerie como una joven mujer influye en su habilidad para triunfar en una profesión aún dominada por figuras paternas, como el profesor sexista. Incluso en un primer plano, es difícil distinguir si Valerie se está riendo, llorando o carcajeando. Esta ambigüedad de afecto una vez más acentúa la apertura polisémica de *Passing Summer*, contribuyendo con su representación desorganizada de la realidad contemporánea.

Las películas de Schanelec han sido comparadas no solo a las películas de Rohmer, por su énfasis en el diálogo, sino también con las películas experimentales de Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, cuyo uso del sonido original, las tomas largas, la puesta en escena estática y

el encuadre, que Schanelec resignifica.³⁴ Aun cuando conserva cercana conexión con el cine arte europeo, la práctica cinematográfica de Schanelec también se conecta claramente con los elementos del post cine contemporáneo. Los críticos han enfatizado su concentración en los protagonistas treintañeros y el discurso generacional, ambas convenciones del cine y la televisión alemana desde 1989. Más significativamente, sus películas usan música y bailes de forma que se asemeja a un «pasaje audiovisual» discutido por Shaviro como un vector central del afecto post cinematográfico: «Una canción pop familiar es reproducida en su totalidad; su excesiva insistencia dentro de la película dirige, y afecta, directamente al espectador, exigiendo una respuesta emocional inmediata. Interrelacionados de esta forma, el espectador no puede percibir la canción solo como una expresión de la sensibilidad del protagonista. La música desborda la situación diegética en que se presenta, y a la cual aparentemente se refiere» (Shaviro, 2010, 174-175). En *Passing Summer*, aparecen muchos de estos pasajes audiovisuales. En la etapa temprana de la película, Clara y su niñera Maria escuchan la Lied compuesta por Schubert del poema de Goethe «Der Erlkönig», la narración dramática del intento del padre de salvar de la muerte a su enfermo hijo. Clara le pide a Maria bailar la canción, y a pesar de su inicial rechazo, Maria parece forzada. Sin embargo, en el gran plano general estático que abarca el pasaje audiovisual, solo vemos a Clara. Mucho después que su padre fallezca, Valerie y su hermano Ben bailan juntos una antigua canción pop en una discoteca de pueblo en otra escena extremadamente larga. En ambas situaciones, los personajes permanecen totalmente sin afecto, pero la duración de la escena y su «excesiva insistencia» en la canción exige al espectador a conocer y contemplar la precariedad de las relaciones filiales.

Thomas Shick ha escrito que:

Con la ayuda de estrategias estéticas específicas, su radicalidad formal, las [películas de Arslan y Schanelec] pueden atraer las miradas a los problemas sociales de cerca (sin retratar sugerencias simplistas para resolverlos) y pueden ofrecer a los espectadores una «mirada detrás de las imágenes» a través de la cual las

34 Véase, por ejemplo, Cristina Nord, «Notes on the Berlin School» en *A German Cinema-Indie Lisboa 2007: 4th International Independent Film Festival*, editado por Olaf Möller and Nuno Sena (Lisbon: Associação Cultural, 2007), 25.

contradicciones y ambivalencias de la vida en el mundo moderno se han vuelto más reconocibles. (2011, 101)

La noción de Schick de una «mirada detrás de las imágenes» ayuda a conceptualizar la forma en que las películas de la Escuela de Berlín hacen visible el presente neoliberal. No es que ellas «apunten hacia afuera», ni tampoco que simplemente adopten una «posición post ideológica», como Cristina Nord ha argumentado al afirmar que presentan «no alternativas para la neoliberalización y la economización del trabajo y la vida [que] ha empezado a surgir» (Nord, 2007, p. 24). En cambio, al organizar modos convencionales de representar los estatus —incluyendo raza, etnicidad, género y sexualidad— y al simultáneamente rehusarse y participar en modos comerciales de representación post cinematográfica, *A Fine Day* y *Passing Summer* elaboran un crítico espacio de cobertura que enfatiza las respuestas afectivas e intelectuales a la hegemonía del presente neoliberal. Como escribió Volker Woltersdorff en un contexto distinto, mientras que la participación y el rechazo pueda dirigir a la afirmación y la ambivalencia, «Afortunadamente, el proceso de lidiar críticamente con estas ambivalencias...no es ajeno a sus propios placeres» (Woltersdorff, 2011, p. 179).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, Marco. (2008). Intensifying Life: The Cinema of the «Berlin School». *Cineaste*, 33, no. 4, www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm
- Abel, Marco. (2012). The Counter-Cinema of the Berlin School. En Gabriele Mueller y James M. Skidmore (Eds.), *Cinema and Social Change in Germany and Austria* (pp. 24-52). Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- Augé, Marc. (2008). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. London: Verso.

- Berlant, Lauren. (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Clarke, David. (2012). «Capitalism Has No More Natural Enemies»: The Berlin School. En Terri Ginsberg y Andrea Mensch, *A Companion to German Cinema* (pp. 134-54). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Connell, Raewyn. Understanding Neoliberalism (2010). En Susan Braedley y Meg Luxton (Eds.), *Neoliberalism and Everyday Life*, (pp. 22-36). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Duggan, Lisa. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon.
- Evans, Caroline y Gamman, Lorraine (1995). The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing. En Paul Burston and Colin Richardson (Edits.), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men, and Popular Culture* (pp. 13-56). Londres y New York: Routledge.
- Göktürk, Deniz. (2000). Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational German Cinema. En Myrto Konstantarakos (Ed.), *Spaces in European Cinema*. Portland: Intellect Books.
- Halle, Randall. (2008). *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.
- Harvey, David. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hermes, Manfred. (01 de noviembre de 2001). *Der Einfluss des Augenblicks* (reseña de *Der schöne Tag*). Die tageszeitung. <https://taz.de/Der-Einfluss-des-Augenblicks/11143412/>
- Kopp, Kristin. (2010). Christoph Hochhäusler's This Very Moment: The Berlin School and the Politics of Spatial Aesthetics in the German-Polish Borderlands. En Jaimey Fisher y Brad Prager (Eds.), *The Collapse of the Conventional: German Film and Politics at the Turn of the Twenty-First Century* (pp. 285-308). Detroit: Wayne State University Press.
- Lauretis, Teresa de. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: MacMillan.
- Lauretis, Teresa de. (1987). Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory. En *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- Leal, Joanne y Rossade, Klaus-Dieter. (2008). Negotiating Gender, Sexuality, and Ethnicity in Fatih Akin's and Thomas Arslan's Urban Spaces. *German as a Foreign Language*, 3, 59-87.

- Levinson, Brett. (2004). *Market and Thought: Meditations on the Political and Biopolitical*. New York: Fordham University Press.
- Leweke, Anke (14 de febrero de 2001). *Gehen und reden. Tip*, s. p.
- McRobbie, Angela. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture, and Social Change*. Los Angeles y Londres: Sage.
- Malik, Sarita. (1996). Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s. En Andrew Higson (Ed.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (pp. 202-215). London: Cassell.
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Miller, Matthew D. (2012). Facts of Migration, Demands on Identity: Christian Petzold's Yella and Jerichow in Comparison. *German Quarterly*, 85(1), 55-76.
- Naficy, Hamid. (1996). «Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre». En Rob Wilson y Wimal Dissanayake (Eds.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Nord, Cristina (2007). Notes on the Berlin School. En Olaf Möller y Nuno Sena (Edits.), *Cinema-Indie Lisboa 2007: 4th International Independent Film Festival*. Lisbon: Associação Cultural.
- Shaviro, Steven. (2010). *Post-Cinematic Affect*. Winchester: O-Books.
- Schick, Thomas. (2011). Stillstand in Bewegung: Raum, Zeit, und die Freiheit des Zuschauers in Thomas Arslans *Der schöne Tag* and Angela Schanelecs *Mein langsames Leben*. En Thomas Schick and Tobias Ebbrecht (Eds.), *Kino in Bewegung: Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms* (pp. 79-104). Wiesbaden: VS Verlag.
- Ticineto Clough, Patricia y Halley, Jean (Eds.). (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Woltersdorff, Volker (2011). Paradoxes of Precarious Sexualities. *Cultural Studies*, 25(2), 164-182.