

## **El Hispanismo alemán y el cine Recuerdos narrados**

Jörg Türschmann, Ralf Junkerjürgen<sup>1</sup>

**Resumen:** Sobre la base de dos voces, el artículo elabora cómo el cine español ha penetrado hasta cierto punto en los discursos académicos en Alemania. El marco cronológico despliega desde los años setenta hasta el presente un panorama de recuerdos personales de dos hispanistas alemanes, Jörg Türschmann (Universidad de Viena) y Ralf Junkerjürgen (Universidad de Regensburg). En forma de retrospectivas biográficas, cuentan cómo entraron en contacto concreto con el cine español y cómo se desarrolló su trabajo de investigación a partir de ello.

**Palabras clave:** cine español; Carlos Saura; perspectiva biográfica; historia del hispanismo

**Abstract:** On the basis of two voices, the article elaborates how Spanish cinema has to some extent penetrated academic discourses in Germany. The chronological framework unfolds, from the 1970s to the present, a panorama of personal memories of two German Hispanists, Jörg Türschmann (University of Vienna) and Ralf Junkerjürgen (University of Regensburg). In the form of biographical retrospectives, they tell how they came into concrete contact with Spanish cinema and how their research work developed from this.

**Keywords:** Spanish cinema; Carlos Saura; biographical perspective; history of hispanism

### **El colegio. La familia. El español o España en el colegio**

Jörg Türschmann (JT): La cultura española no desempeñó ningún papel en mi familia. En los años sesenta y setenta, España, como Italia, Grecia y Dinamarca, fue sin duda un destino popular para muchos

---

<sup>1</sup> Queremos dar las gracias a Cristina Alonso Villa por su supervisión lingüística del texto. Sin su ayuda no hubiera sido posible llevarlo a cabo.

turistas alemanes. Esto no se aplicaba a mi familia. La elección del destino de vacaciones se regía por la actitud hacia los países del sur de Europa, por un lado, y el norte, por el otro. Italia, Grecia y España representaron más o menos los estereotipos de la *dolce vita*. Por el contrario, Escandinavia y el Mar del Norte representaban una naturaleza salvaje e intacta y un clima áspero. Puede ser una especulación, pero la afición de mi familia por el norte siempre me llegó como un legado ininterrumpido de la disciplina prusiana y su dudosa tradición hasta la década de los cuarenta del siglo pasado. En lo que a la escuela se refiere, no tuve clases de español, así que no tuve contacto con las culturas de España o Latinoamérica en ese momento.

Ralf Junkerjürgen (RJ): Nací en 1969 en una ciudad de provincias al noroeste de Alemania; mi padre era zapatero y mi madre secretaria. Ninguno de los dos hablaba otras lenguas aparte del alemán y habían viajado más bien poco. Así, por un lado, mi mundo era pequeño y cerrado, pero, por otro, la privilegiada situación de la vivienda familiar en la ciudad puso al alcance de mi mano una ventana inigualable: el cine. Justo delante de mi casa se encontraba el único cine del lugar: un monosala de provincias, de los que desaparecieron de la geografía alemana para siempre en el curso de los años ochenta. Siempre había cuatro películas en cartelera. Cada mañana antes de ir a la escuela me paraba para admirar las fotos fijas y los carteles promocionales. Parecían portales hacia un mundo intenso de aventuras, portales inalcanzables, por desgracia, porque como aún era pequeño no tenía permiso y, aunque lo hubiera tenido, me habría faltado el dinero para pagar la entrada.

En 1976 estas ansias cinéfilas mías conocieron su apogeo con el estreno de *Tiburón*. El cartel de la película me impactó tanto que un día, durante el pase de las siete, me planté delante de la cristalera del vestíbulo del cine y clavé los ojos en la cortina que cerraba el acceso a la sala, una cortina densa y oscura, el único obstáculo entre la pantalla y yo. Así dispuesto, esperaba alerta a que alguien saliera o entrara de la sala para conseguir echar un vistazo a la pantalla en esos escasos segundos en los que se abría la cortina. Para mi decepción, en el caso de *Tiburón* no vi más que planos generales del mar, porque, claro, la

gente no salía de la sala durante las escenas de acción... Por supuesto, en aquel temprano universo filmico mío, el cine español no existía, para mí todo el cine era norteamericano. El éxito de *La guerra de las galaxias* dos años después solo sirvió para confirmar esta convicción mía.

En aquella época, los años de oro de la antigua RFA, mis padres abrieron una zapatería, y nos fuimos convirtiendo, poco a poco, en una familia de clase media de verdad. Así, en 1982, se compraron un segundo televisor y yo heredé el viejo, que coloqué en mi habitación, cumpliendo así otro sueño mío. Por aquel entonces, aunque había solo tres canales y no existía la miríada de canales privados que hay ahora, la televisión tenía ya mala fama. Se consideraba que te volvía tonto y que tenía misteriosos efectos semimágicos, que mi padre resumía de la siguiente manera: “A fuerza de ver tanta tele se te van a poner los ojos cuadrados”. Es verdad que por aquel entonces dedicaba muchas horas a la pequeña pantalla y todos me profetizaban un triste futuro. La gente siempre quería que los jóvenes leyéramos libros, aunque ellos luego tampoco leían. Así que yo seguía viendo mucha tele, aunque siempre con mala conciencia. Esto cambió el día en que la segunda cadena pasó *El bueno, el feo y el malo*. A partir de ese momento ya no lo dudé más: no había nada mejor que el cine y lo que yo necesitaba era comprar un video para captar esas imágenes que corrían demasiado rápido por la pantalla, para poder verlas cuando me apeteciera. *El bueno, el feo y el malo* fue la primera coproducción española que vi, aunque en aquel momento no fui consciente de ello. Para mí, como todas las demás, era norteamericana. Vi también *Lawrence de Arabia* sin saber que se había rodado en España, del mismo modo que, unos años más tarde, también pasé por alto este detalle en *Indiana Jones y la última cruzada*.

La convicción de que todo el cine era norteamericano me acompañó hasta la adolescencia, cuando me di cuenta de que había un cine con muchos más desnudos: el cine europeo. Así, cuando anunciaron una película llamada *Belle de jour*, me dije que no me la podía perder. Esta sería la primera película de un director español que vería en mi vida, aunque en ese momento no lo sabía. Para mí, aquella película era claramente francesa. De este modo, el cine español seguía sin existir en

mi universo cinematográfico. Esto tampoco cambió cuando mis padres compraron por fin un aparato de video. Entonces tenía ya 16 años y podía entrar en las videotecas y ver todas las películas sin tener que esperar a que las pusieran en la tele (donde solían mostrar, además, versiones cortadas). Es posible que por aquel entonces hubiera ya alguna película de Jesús Franco en la zona para adultos del videoclub, pero allí todavía no me dejaban entrar.

España entraría por primera vez en mi vida de la mano de Brenda, una compañera del colegio que tenía unos apellidos muy raros: Sánchez y Funke. Brenda era la hija menor de un español de Orense que había venido a Alemania en los años sesenta, se había enamorado de la señora Funke y había tomado la decisión de quedarse en tierras germanas. A pesar de que Brenda apenas hablaba español, porque en aquellos años el bilingüismo no se apreciaba, ya que se creía que los bilingües no sabían ninguno de los dos idiomas bien, fue ella mi primer contacto real con la cultura española. Lo primero que aprendí de ella fue que su padre no debía saber para nada que nos veíamos. Le pregunté por qué y me contestó simplemente que “es que es español”. Sin embargo, en una ciudad de provincias no se puede esconder nada mucho tiempo y su padre nos vio un día por casualidad en la calle. Al poco tiempo, Brenda me presentó a la familia y así comenzó mi relación con España.

El padre conducía un viejo Mercedes color azafrán que cuidaba mucho. Cada año durante las vacaciones iban en coche a España para ver a la familia. Yo le pregunté al padre de Brenda si no era un viaje demasiado largo, a lo que él me contestó que no, que a él le gustaba conducir. No obstante, con esta relación tampoco comenzó mi idilio con el cine español, porque al padre de Brenda lo que le gustaban eran los Wésterns. No hablaba nunca del cine español, como si no existiera. Y así, para mí, seguía sin existir.

El cine tampoco existía en el colegio, ni español ni de ningún otro sitio, porque de forma general el cine no se tomaba muy en serio. Se consideraba puro entretenimiento y, por lo tanto, una pérdida de tiempo, a no ser que fueran adaptaciones de literatura clásica. Una vez vimos *L'étranger* de Visconti, pero no entendimos casi nada. La novela

nos pareció mucho más interesante, para sorpresa y gran alegría de nuestro maestro.

Así pasaron los años hasta que por fin el cine español realizaría una tímida incursión en mi mundo en 1989, uno año después de terminar el colegio. Vi el tráiler de una película llamada *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de un director cuyo nombre no se sabía ni cómo se pronunciaba. El film parecía muy artístico, estilizado, pero como se trataba de una comedia romántica sobre mujeres, no me interesaba. Todavía no me había emancipado de mis costumbres: en 1990 triunfaron *Cyrano de Bergerac* y *Bailando con lobos*, aventuras masculinas; eso era lo que me llamaba a mí.

### **La universidad. Los estudios**

JT: Primero estudié francés y luego español. Por aquel entonces se podía elegir entre realizar estudios solo de Lingüística o de Literatura, o escoger ambas. Tuvimos un profesor de Literatura Francesa que también ofrecía cursos de Cine y así fue como entré en contacto con el realismo poético y, más adelante, con el cine de autor de la Nueva Ola francesa. Después de los acontecimientos de Mayo de 1968 y las revueltas estudiantiles francesas y alemanas contra la presencia continua de personalidades nazis en la vida pública, la década de 1970 fue un momento en el que las Humanidades trataban el tema del fascismo europeo. Por lo tanto, el manejo académico de la Literatura y del Cine estaba muy politizado. En este contexto, Jean Renoir era un director respetado, mientras que las películas de Marcel Carné, por ejemplo, se consideraban *kitsch*. El cine español se reducía principalmente a Carlos Saura, cuyas películas cumplían con las expectativas de los antifascistas. Las películas surrealistas de Luis Buñuel, por el contrario, fueron criticadas a menudo por su esteticismo “burgués”.

RJ: No tuve la misma suerte que Jörg Türschmann. En 1990 me inscribí en Filología Alemana y Francesa en la Universidad de Münster. El Departamento de Lenguas Románicas era uno de los más importantes de Alemania y disponía por aquel entonces de diez cátedras, de las que hoy quedan solo cinco. Tenía hasta una biblioteca propia con una

colección impresionante de más de 100.000 volúmenes. Disfrutaba de muy buen renombre en aquellos años, de lo que yo me daría cuenta más tarde cuando la gente me decía asombrada: “Oh, vienes de Münster”. La verdad, yo nunca había pensado en la reputación de la universidad, ni mucho menos; había escogido Münster porque mi novia estudiaba allí.

En Münster, como en casi todas las facultades de lenguas románicas de Alemania, el francés se consideraba la materia más importante. No obstante, si estudiabas francés, te pedían conocimientos básicos de otro idioma románico. El español me pareció la mejor opción dado el número de hablantes, así que en 1991 empecé a ir a clase. La docente era chilena y nos habló mucho de Chile, de la dictadura y del exilio. De España no aprendí casi nada.

La idea que se tenía entonces de los estudios (y se mantiene hasta hoy en día) era exclusivamente filológica. Se estudiaba el idioma y la literatura, nada más. En el caso de la literatura española, el Siglo de Oro era la época más popular entre los investigadores, ya que en Alemania te daba (y sigue dando en muchas universidades) un gran prestigio. Del cine no se hablaba, ni siquiera en Filología Francesa.

Un lector español más moderno empezó a comprar películas en VHS y en el transcurso de los años la biblioteca llegó a tener unos ochenta filmes españoles. Estos, sin embargo, tenían un carácter espectral, porque estaban encerrados en el archivo y no se podían tomar prestados. La única manera de verlos era en la biblioteca misma, pero eso no lo hacía nadie. En las clases vimos solo una película española, un *biopic* sobre Lorca, pero la calidad del sonido era muy mala y no se entendía nada.

Contrariamente a la resistencia académica al cine, la ciudad de Münster tenía muchos cines en el centro, cines *arthouse* que ofrecían una amplia gama de películas de cine internacional, sobre todo el Schloßtheater (que hoy es patrimonio nacional). En 1994 o 1995, el Schloßtheater invitó a un tal Carlos Saura para presentar un corto llamado *Sevillanas* y después su largo *Carmen*. Yo no le conocía, pero como en los materiales promocionales decían que era muy importante, decidí pasarme por el evento. El cine estaba lleno a rebosar y había muchos estudiantes y hasta algunos docentes del departamento, pero

ningún catedrático. En ese momento comprendí que había un interés real por el cine que no se aprovechaba. Así, en aquel cine se presentó ante nosotros Carlos Saura, alto y seguro de sí mismo, comentando sus películas, que nos habían encantado. Por desgracia, como los contextos no eran muy conocidos, muchos abandonaron la sala con la certeza de que el flamenco era lo más importante de la cultura española. No obstante, al menos aprendimos que había un cine español de autor interesante, aunque apenas había manera de verlo en Alemania.

### **España. Las primeras visiones contrapuestas con los lugares de origen**

JT: Los *hippies* de Torremolinos fueron un fenómeno de los años sesenta. Eran mayores y no pertenecían a mi generación, porque la década de 1980 fue la época que más tarde se bautizó la revuelta hedonista. Todavía existían debates políticos sobre el fascismo, que continuaron con el antiguo movimiento estudiantil marxista-leninista bajo la influencia de la Escuela de Frankfurt y que convivía con la preocupación por los problemas ecológicos, que se consideraban igual de importantes. En esta época el turismo fue duramente criticado, también el turismo de masas en España, al que los alemanes contribuyeron significativamente. Este fenómeno fue una espina en el ojo de la generación de los ochenta y la arquitectura de los hoteles en las costas españolas fueron símbolo de este tipo de capitalismo. Por eso, mi generación prefería viajar al sur de Francia, acampar en las playas de Ardèche, ayudar con la cosecha de uvas y manifestarse contra las centrales nucleares, o a Grecia para vivir en una cueva en Creta.

RJ: En 1992 todavía no había estado en España, pero como las clases de español me gustaban y había estudiado muchísimo, decidí inscribirme también en Filología Española. Era una idea puramente estratégica: creía que si sabía otro idioma, encontraría un puesto de trabajo con más facilidad. Me empujaba también mi novia alemana, que era una gran aficionada de España. Era muy católica y creía que en España la religión estaba todavía muy arraigada en la sociedad. No obstante, había estado en Zaragoza y, según lo que me contó, de lo que más había

disfrutado era de la marcha nocturna. Creo que esa era la verdadera razón de su entusiasmo. Con ella hice mi primer viaje a España en 1993, entrando desde el sur de Francia por Barcelona hasta Zaragoza. Me llamaron mucho la atención las profundas diferencias regionales, algo que no hay en Alemania, o solo de manera superficial.

En aquella época me parecía que mi novia tenía razón sobre el importante papel de la religión en la sociedad española, porque fuimos a Montserrat para ver la Virgen negra. Allí había una larga cola y tuvimos que esperar mucho. No entendía por qué hasta que vi que la gente se paraba a hablar con la Virgen y la besaban en el pie. De hecho, le habían dado tantos besos en uno de los pies que una parte se había quedado blanca, pulida. En mi vida había visto tanta devoción.

En lo que al cine se refiere, en España en aquella ocasión tampoco vimos mucho cine español. De hecho, no vimos nada. Si íbamos al cine, era para ver producciones internacionales, hasta los españoles nos desaconsejaban ver cine español. ¿Por qué ir si ni los españoles mismos querían verlo? Esta cuestión surgía casi siempre al hablar con españoles sobre su cine patrio.

### **El primer contacto con la institución del cine español. Los archivos, las películas, las universidades, la crítica, los festivales**

JT: Solo puedo recordar vagamente mi primer contacto con el cine español. Llegó de una manera indirecta, porque sin la televisión nunca hubiera visto películas españolas tan pronto en mi vida. En estos años, hubo una oportunidad importante ofrecida por la televisión pública para ver películas extranjeras. En la cadena WDR (Westdeutscher Rundfunk) se emitían por la noche algunas películas que habían sido premiadas en festivales. Esto sucedió en un momento en que no solo se doblaban las películas de los EE.UU., sino también aquellas que coincidían con la postura política del canal de televisión y por eso se podían ver en la televisión junto con muchas obras maestras de la historia del cine internacional. La WDR era y sigue siendo en mayor parte una emisora progresista, en el sentido de que muestra películas que tratan sobre la historia política y el fascismo o el franquismo. En esta cadena



he visto tanto las películas más importantes de Saura como documentales de Jorge Sanjinés y Patricio Guzmán.

Tuve otra oportunidad para familiarizarme con el cine español y latinoamericano cuando fui el portavoz de un grupo de cines de arte y ensayo y miembro del consejo administrativo de un cine financiado por la municipalidad de mi ciudad natal, Gotinga. Durante este tiempo, organicé varios festivales dedicados al cine español. Dos eventos destacados fueron, sin duda, las visitas de Carlos Saura y Juan A. Bardem al cine municipal de Gotinga. Estos encuentros solo fueron posibles en cooperación con la Embajada de España en Berlín, el Instituto Cervantes en Bremen y la Universidad de Gotinga. En ese momento yo era estudiante de doctorado en la Universidad de Gotinga y estaba escribiendo una tesis sobre teoría de cine francés. Durante este tiempo, se organizó el congreso bianual de la Asociación Alemana de Hispanistas en Gotinga. El programa del congreso incluyó una conferencia de Manuel Gutiérrez Aragón, lo que me brindó la oportunidad de conocerlo. Desde entonces, soy un gran admirador de sus películas.

Durante mi época de estudiante, doctorado incluido, viajé varias veces a un festival organizado por el Instituto Jean Vigo en Perpiñán. Como entre los organizadores se encontraban muchos historiadores, se discutía mucho sobre la relación entre el cine, la realidad histórica y la ideología de las películas en el programa. El *spiritus rector* fue Marcel Oms, quien tuvo una influencia significativa en el festival con su energía. Su monografía sobre “Don” Luis Buñuel fue la primera que leí sobre el director. No es casualidad que en 2005 el Instituto Jean Vigo dedicara, con motivo de la muerte de Oms, un número de sus *Cahiers de la Cinematèque* a la hispanidad. A mediados de la década de 1980, viajé desde Perpiñán por primera vez a España, concretamente a Barcelona. Sin el festival habría tardado mucho más tiempo en llegar allí.

Gracias a mi trabajo para una pequeña distribuidora alemana pude visitar algunos de los festivales más importantes de cine en Europa. En estos festivales, tuve la ocasión de visionar películas españolas también y seleccionar las más adecuadas para el programa del cine municipal del que era responsable junto con mis colegas. Los festivales más importantes para mí eran los de Alemania y Suiza, porque en ellos se mostraban películas para las que era más probable que existieran los derechos de distribución

en Alemania. Además de los festivales en Berlín, Múnich, Friburgo, Locarno y Wurzburg, las jornadas de cine latinoamericano en Tubinga fueron muy importantes, ya que se trataba de las muestras más amplias de cine sudamericano contemporáneo.

RJ: En 1997 me fui de lector alemán a la EOI de Oviedo. Todavía había cines en el centro de la ciudad y, como era barato, iba de vez en cuando. Del cine español vi *La camarera del Titanic*, *La buena estrella*, *Carne trémula*, *Airbag*, *Abre los ojos* y *Secretos del corazón*. La película que menos entendí fue *Airbag*, que fue también la que más había gustado al público a juzgar por la cantidad de carcajadas. Son filmes muy diferentes, pero me llamó la atención que en todos ellos el sexo era muy importante, no solo visualmente, sino también para la historia, algo muy poco frecuente en el cine norteamericano.

No obstante, aún había visto demasiado poco cine español y no sabía cómo remediarlo. El año que cambió todo fue el 2004, momento en el que pasé un par de meses haciendo una investigación en la Biblioteca Nacional de Madrid. Allí, me hice amigo de un grupo de italianos que preparaban sus tesis doctorales sobre temas relacionados con la filología española. Una de las chicas salía con un español que era socio de una productora de cine de animación, donde también trabajaba un alemán, Thorsten Rienth, experto en efectos especiales. Una de las noches que salimos juntos les pregunté por el cine español y me dijeron que en la glorieta de Bilbao había un quiosco que vendía DVD baratos. Fui allí y compré unos ochenta que luego fui viendo poco a poco. En mi humilde opinión, la colección de películas españolas “Un país de Cine” que *El País* sacó en 2003 ha hecho más para la difusión del cine español que cualquier programa estatal.

De todo el cine español que vi entonces, el que más me gustó fue, por una parte, el de los años cincuenta y sesenta, y luego el de los noventa. Era muy visible que directores como Almodóvar o Bigas Luna introdujeron un cambio que luego siguieron otros más jóvenes, como Julio Medem, Álex de la Iglesia o Alejandro Amenábar. Las películas de estos últimos eran más divertidas, con historias innovadoras, soluciones visuales inauditas (sobre todo en el caso del primer Medem), y se inscribían en estéticas internacionales, lo que facilitaba mucho su

recepción en el extranjero. Fue a partir de entonces cuando el cine español se empezó a encontrar también en las videotecas alemanas.

Mi reciente descubrimiento me entusiasmó tanto que decidí introducir el cine español en mis campos de investigación. Me llamó la atención que en los noventa también cambió la imagen cinematográfica de Madrid y que se sacaba más provecho de lugares emblemáticos, como la Gran Vía, la Torre Picasso, el puente Juan Bravo o las Torres KIO. Entonces empecé a investigar y comencé a frecuentar, por primera vez, la Filmoteca Española, donde me recibieron muy bien. Allí trabajé mucho en la biblioteca e hice varios visionados. Gracias a la iniciativa de Jörg Türschmann y Burkhard Pohl, que organizaron una sección sobre el cine de los noventa en el Congreso del Hispanismo alemán en Bremen en 2005, tuve la posibilidad de presentar y de publicar mi trabajo.

No obstante, no fue hasta 2010 cuando empecé a frecuentar los festivales de cine, sobre todo el de Alcalá de Henares y el de Málaga. Un lector español de nuestro departamento, Pedro Álvarez Olañeta, había empezado a organizar muestras de cine español con los estudiantes, que paso a paso se iban convirtiendo en el festival de cine cinEScultura. Cuando descubrimos nuestra común afición al cine, le di mi apoyo en su iniciativa. Una de las principales barreras para la circulación del cine español en Alemania era que muchas veces no había subtítulos. Por eso, empezamos organizando talleres para mi alumnado en los que subtitulábamos películas al alemán. Al principio nos concentrábamos sobre todo en cortometrajes. Los primeros largos fueron *Stockholm*, de Rodrigo Sorogoyen, *Ilusión*, de Daniel Castro, y *Pepe el andaluz*, de Alejandro Alvarado y Concha Barquero, tres películes que actualmente me gustan tanto como el primer día. El trabajo directo con el material fílmico me puso en contacto con los directores mismos y con personas que trabajan en las distribuidoras.

### **La universidad de origen. Trabajar en el hispanismo en el sector del cine. La mirada de los colegas**

JT: Literatura y lengua española se enseñan en la universidad alemana en los Departamentos de Estudios Románicos. La “Romanística” es

una disciplina que solo existe de esta manera en Alemania, Austria y Suiza. Los graduados deben estudiar varias lenguas románicas. Al principio, las culturas española y latinoamericana estuvieron presentes en mis estudios solo en forma de literatura y lingüística. No había espacio para el cine. Además, Hispánicas eran la parte más joven de los estudios románicos y se sospechaba que eran demasiado progresistas y politizadas, especialmente cuando se trataba de América Latina y el cine. Hoy en día, sin embargo, se han convertido en la parte más importante de la Filología Románica. No obstante, recuerdo bien que durante mucho tiempo la adaptación literaria fue el único objeto legítimo de investigación. Esto explica el éxito de las películas de Mario Camus en Alemania. Todavía son parte de los programas de los cursos universitarios. Una película como *Los santos inocentes* es en este sentido sociocrítica y se consideraba genuinamente valiosa debido a su modelo literario. Así, los estudiantes finalmente podían llegar a conocer la literatura española sin tener que leerla.

En la Filología Románica alemana, el cine suele ser instrumentalizado por otras disciplinas como la historiografía, la crítica literaria, el psicoanálisis, los estudios de género y la sociología. El noventa por ciento de todos los estudiantes son mujeres. Por lo tanto, hay un interés especial por las películas de Pedro Almodóvar, Icíar Bollaín y Lucrecia Martel. *Todo sobre mi madre*, *Te doy mis ojos* o *La niña santa* son “clásicos” en las facultades de lenguas románicas. Otros temas inagotables son el surrealismo, la Guerra Civil española y las dictaduras en América Latina. Para decirlo sin rodeos, estos temas son más bien la parte de los estudios cinematográficos que los romanistas masculinos prefieren. Sin embargo, ya no se trata de una crítica a las ideologías fílmicas como bajo la influencia del movimiento estudiantil y sus subestructuras marxistas-leninistas. Gilles Deleuze y Jacques Lacan proporcionan actualmente, más bien, los fundamentos teóricos y eliminan las películas de sus referencias históricas concretas.

RJ: Entre 2001 y 2007 trabajé de asistente en la cátedra de Literaturas Románicas en la Universidad de Chemnitz. Era un pequeño departa-

mento que se había creado después de la reunificación alemana. Teníamos muy pocos estudiantes y mucho espacio, por lo que disfrutaba de un despacho propio.

La fundación de nuevos departamentos de románicas causó mucha alegría entre los romanistas alemanes, y algunos catedráticos eméritos hicieron donaciones de libros para nuestra biblioteca. Uno de ellos, Heinrich Bihler de la Universidad de Gotinga, que había sido uno de los primeros hispanistas alemanes en el sentido estricto del término, nos regaló su biblioteca entera. El problema era que no había programa de filología española, solo francesa o italiana. La donación, por tanto, no tenía mucho sentido, pero al menos yo estaba encantado, porque se encontraba al completo en mi despacho. A mí me gustaba hojear las publicaciones que nos había regalado, muchas de los años sesenta y la mayoría sobre el Siglo de Oro. No hace falta decir que no había nada sobre el cine.

Aunque no había programa de estudios de Hispánicas, algunos alumnos que habían optado por el español como segundo idioma románico precisaban de un curso de Filología Española. Como era el único del departamento que sabía español, todos los temas relacionados con este idioma me tocaban siempre a mí. A mi jefe, Joachim Leeker, le daba completamente igual lo que enseñara, así que, aprovechando esta libertad inusitada, en el 2005 decidí impartir un curso sobre el cine español de los noventa. A los estudiantes les encantó, sobre todo porque la técnica digital permitía ahora mostrar pequeños extractos de las películas con buena calidad de sonido, con los que se podía trabajar muy bien en clase. El cine de Medem era especialmente fascinante para todos por su complejo lenguaje simbólico. Mi película favorita era *La ardilla roja* por sus fuertes toques irónicos y la impactante presencia visual de Emma Suárez, Nancho Novo, Carmelo Gómez y el inmejorable Karra Elejalde, que se convirtió en uno de mis actores españoles favoritos.

Mi puesto de asistente me ofrecía también la posibilidad de solicitar a la biblioteca la adquisición de DVDs, y le mandaba con regularidad correos electrónicos con nuevos títulos a la responsable del servicio de compra de la biblioteca. Poco después de haber encargado la compra

de *Jamón Jamón* de Bigas Luna, un compañero muy amigo de la bibliotecaria se me acercó y me dijo que mis pedidos la habían escandalizado por su alta carga erótica, y que ella se preguntaba si aquello era realmente necesario para una biblioteca universitaria. A mí lo que me escandalizó fue lo estrecho que a ella le parecía el margen de lo que se debía coleccionar o no. Yo seguí pidiendo lo que quería, con más ganas aún, porque además de que me parecía lo correcto, ese ligero prejuicio que mostraban algunas personas en la propia universidad me hacía sentir moderno y progresista.

Poco más de una década después de haber fundado el Departamento de Románicas, la Universidad de Chemnitz decidió cerrarlo porque había pocos estudiantes y ya no añadía mucho al perfil que se quería dar a las Humanidades. El ambiente crepuscular que se produjo después de estas noticias me permitió obrar ya con total libertad. Qué más daba lo que hiciera yo si se iba a cerrar de todas formas.

En 2007 conseguí una cátedra en el departamento de la Universidad de Regensburg, donde trabajo ahora. Allí, me incorporé a un equipo mucho más abierto a la inclusión del cine en el currículum educativo, sobre todo gracias a Jochen Mecke, que trabajaba desde hacía ya muchos años sobre la Nouvelle Vague francesa y el Nuevo Cine español. Gracias a esta feliz coincidencia, pude continuar sin problemas con el nuevo campo de trabajo que había empezado en Chemnitz.

### **Las publicaciones. ¿Por qué esos temas? ¿Es el canon de estudio en España distinto al de otros países?**

JT: Existe una diferencia entre el canon de estudio en España, por un lado, y en Alemania o Austria, por el otro, donde los Estudios de Cine son solo una parte de los Estudios Románicos y se enseñan, por lo general, en combinación con la crítica literaria. Sin embargo, muchos libros se han publicado en editoriales alemanas dedicadas exclusivamente al cine. En estos casos, se da una situación especial. Por un lado, la gran mayoría de los libros alemanes sobre el cine español y latinoamericano se publican en español. Esto significa que los libros en Alemania, Suiza y Austria generalmente son leídos solo por colegas profesionales. Quien no habla español queda excluido. Por otro lado, la

distribución de casas editoriales alemanas en países de habla hispana a menudo está poco desarrollada, por lo que los lectores de España y América Latina ni siquiera saben que estos libros existen. En los últimos años, la situación ha mejorado porque los editores reconocen que una gran proporción de lectores no están en Alemania, Austria y Suiza, sino en España y América Latina. El desarrollo futuro está abierto, porque Internet ha mejorado enormemente las posibilidades de difundir literatura especializada. Las publicaciones en línea han hecho que los artículos sean más fáciles de encontrar.

Volviendo a las diferencias entre la cultura de publicación en España y en los países de habla germana: como el cine desempeña solo un papel menor en los estudios románicos y como los departamentos de Periodismo y Medios Audiovisuales en Alemania rara vez se ocupan de los medios en los países de habla hispana, casi no aparecen monografías sobre cine en Alemania. Las monografías existentes suelen redactarse en el marco de una disertación o de un trabajo denominado *Habilitation* (trabajo de investigación postdoctoral necesario en los países de habla alemana para poder ocupar una cátedra universitaria). Sin embargo, es arriesgado para una carrera académica centrada en las lenguas románicas elegir una especialización de este tipo, porque la literatura se valora más. Así, si aparece una monografía sobre el cine español, se tratará con seguridad de una tesis doctoral y con una perspectiva fuertemente influida por los métodos de la crítica literaria y las referencias a la literatura.

Otra cuestión que es preciso mencionar es que no existe una introducción al análisis del cine español o latinoamericano en alemán, solo algunos capítulos en libros para la introducción al análisis de la literatura. No obstante, los estudiantes suelen leer las introducciones al análisis de cine general que se han publicado en Alemania. Los libros introductorios en inglés, como los de David Bordwell y Kristin Thompson, que no están traducidos al alemán, son, según mi experiencia, rara vez tomados en cuenta por los estudiantes de lenguas románicas –por lo menos en Viena–. Recurren a las introducciones en español, o a las francesas traducidas al español.

Asimismo, me parece importante mencionar la relación del análisis académico del cine con el estructuralismo y la semiótica. Mientras que

en América Latina e incluso en España ambos proporcionan fundamentos metodológicos, estos casi no han desempeñado papel alguno en el análisis cinematográfico de los Estudios Románicos, aparte de la Gran Sintagmática de Christian Metz. Esto también explica las dificultades que tienen los estudiantes alemanes con la lectura de obras españolas que realizan una introducción al análisis del cine y que están basadas en la semiótica.

Finalmente, hay una tendencia general en los estudios cinematográficos en las carreras de lenguas románicas: la búsqueda de películas canónicas. Es sorprendente que, en la era de Internet, donde hay muchas más películas disponibles que antes, siempre haya referencias a las grandes películas de los festivales. El resultado es doble: por un lado, se prefieren las películas que ya son conocidas por los críticos de cine y, por otro lado, las películas antiguas ya no se tienen en cuenta. La historiografía cinematográfica, que creo que está siendo intensamente desarrollada en España y que recupera muchas películas que han sido olvidadas, recibe menos atención en Alemania, al menos en lo que se refiere a las épocas anteriores. Por lo tanto, el cine mudo, con la excepción de las películas de Buñuel, no tiene peso en los Estudios Románicos.

RJ: Al solicitar la plaza en Regensburg en 2007, creía que las cosas iban a cambiar y que pronto el cine iba a tener más importancia en los estudios de lenguas románicas en Alemania. Por eso, cuando me invitaron a dar una conferencia como parte del proceso de selección, decidí prepararla sobre símbolos e identidades en *Jamón Jamón*. Me acordaba de que en la película había tanto sexo que había incomodado a la bibliotecaria de la Universidad de Chemnitz cuando encargué el DVD. ¿Era verdaderamente buena idea escoger este tema? Era la primera vez que me invitaban a dar una conferencia de estas (era mi primera solicitud a una cátedra tras terminar mi *Habilitation*) y creía que no tenía ninguna posibilidad, así que, como no importaba demasiado, decidí que era mejor hacer algo que realmente me apasionara.

Un conocido mío, Jörg Kersten, cantante en la ópera de Chemnitz, me ofreció su ayuda para preparar la voz y la puesta en escena de mi ponencia. Para ello, me recibió en su casa y se dispuso pacientemente



a escucharme. En *Jamón Jamón* hay una escena en la que el personaje de Javier Bardem sufre un momento de impotencia. A mí me parecía un punto importante en el perfil de las masculinidades que se presentaban en la película y, por supuesto, quería incluirlo en la ponencia. No obstante, al decir la palabra “impotente” bajé la mirada, casi como avergonzado. En ese momento, Jörg Kersten se enfadó conmigo e incluso me gritó: “¡No debes bajar la mirada!, ¡jamás!, porque con eso le dices al público que no solo el personaje es impotente, isino tú también! Míralos a los ojos y disfruta de la palabra ‘impotente’, porque así les indicas que si hay impotentes en el aula, no eres tú, sino ellos”. Así, el día de la ponencia, lo hice tal como me había dicho y conseguí la plaza. Cada vez que les cuento a mis conocidos y amigos españoles que he sacado la cátedra en parte gracias a una ponencia sobre *Jamón Jamón*, apenas se lo pueden creer, piensan que se trata de una broma. Pero no, parecía que las cosas estaban cambiando de verdad y que cada vez el tema del cine español se apreciaba más.

Desgraciadamente esto no fue así del todo, al menos hasta la fecha, y tuve que sufrir un poco de lo que Jörg Türschmann ha denominado “el riesgo de especializarse en cine español”. Para acelerar el proceso de cambio, pensé que eran necesarios libros más divulgativos en lengua alemana. Como los hispanistas alemanes no estudiaban cine y como los estudios cinematográficos en Alemania no incluían el cine español, no había en realidad nadie que lo estudiara. Estaba seguro de que eran las Hispánicas las que tenían que fomentarlo. A mi parecer, hacía falta una antología académica con interpretaciones de películas clave españolas, apto también para el uso en clase. Ya había cooperado con una editorial de Berlín, Erich Schmidt Verlag, que publicaba este tipo de manuales y tiene una buena distribución. Les convencí de que el cine era el futuro y me puse a elegir películas y a buscar autores para componer un volumen. Al final, la lista contaba con 20 títulos, desde *L'âge d'or* de Buñuel hasta *Mi vida sin mí* de Isabel Coixet, pasando por los clásicos indispensables de Berlanga, J. A. Bardem, Carlos Saura o Víctor Erice, los directores que surgieron después de 1975, Bigas Luna o Pedro Almodóvar, y el cine de los noventa, que me parecía especialmente importante para suscitar el interés de los cinéfilos y de un

público joven. El libro se publicó en 2012 y fue el primero de esta índole en lengua alemana.

A pesar de que algunos de mis compañeros me dicen que se ha convertido en una obra de referencia, es obvio que un libro solo no cambia mucho. Tenía que entender que, aunque los estudiosos de las lenguas románicas alemanes incluyeran alguna que otra sección de cine en sus congresos y aunque aparecieran de vez en cuando tesis doctorales sobre cine español, el sistema seguía mostrándose resistente a lo más importante: la inclusión de los medios de comunicación o el cine en la denominación de las cátedras. Hasta la fecha, no hay ninguna cátedra en Alemania que se ocupe oficialmente de cine español. En los anuncios de cátedras siguen pidiendo lo mismo desde siempre: literatura y más literatura.

El momento más frustrante para mí fue el Congreso del Hispanismo alemán de Münster en 2013. Marta Álvarez, Hanna Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón organizaron una sección sobre nuevas formas documentales en el mundo hispánico con unos invitados de primera categoría, entre ellos Alejandro Alvarado, Concha Barquero, María Cañas, Josetxo Cerdán y Andrés Duque. Me parecía una ocasión excepcional para sumergirme en un tema nuevo y poco conocido en mi país. Pero, aparte de Hanna Hatzmann, fui yo el único participante de lengua alemana, todos los demás eran españoles. En otros términos: en un congreso en el centro de Alemania en el que participan unos 300 hispanistas no había otro alemán que fuera a la única de las dieciséis secciones que se dedicaba exclusivamente a un tema audiovisual. Mejor demostración de la falta de interés general es imposible.

No obstante, la frustración no significa que uno se rinda ante las circunstancias. Que las cosas no hayan cambiado todavía no quiere decir que no lo vayan a hacer nunca. Por eso yo sigo y seguiré convencido de que un cambio es posible y que, para lograrlo, hay que empezar por cambiar la infraestructura. Con esta convicción me dirigí hace ya algunos años a la editorial Vervuert/Iberoamericana para comenzar una colección en formato de bolsillo que se dedique a temas poco estudiados para abrir nuevos caminos. Era consciente del problema que también Jörg Türschmann describe más arriba: hay poco público para publicaciones sobre lo audiovisual español. Por eso pensé que hacía falta

incluir a los profesores de español de los institutos alemanes como público meta, que cada vez son más numerosos dado el gran éxito que tiene el español entre los alumnos. La idea era ofrecer algo que se pudiera utilizar en clase sin renunciar al rigor académico en la investigación.

La solución que se me ocurrió fue incluir con cada volumen un DVD con materiales fílmicos y didácticos directamente aplicables en clase, sin necesidad de que los profesores tengan que preparar nada más. Inauguramos la colección Pedro Álvarez Olañeta y yo con un volumen sobre Alber Ponte, uno de los directores de cortometrajes españoles más prolíficos y especialmente interesante para nuestros objetivos, ya que el cortometraje me parece el formato ideal para la enseñanza. Alber Ponte, además, se mostró muy generoso con nosotros y nos dejó los derechos de reproducción de seis de sus cortos. Hasta la fecha han aparecido cuatro volúmenes más en dicha colección, que han tenido una buena acogida.

Durante estos últimos años, he llevado a cabo un proyecto a priori alejado del cine español, pero que está estrechamente relacionado con la imagen y España. En este marco, he tenido el placer de colaborar con Helmut C. Jacobs de la Universidad de Duisburg-Essen, el investigador que más ha trabajado en Alemania sobre la historia del arte español y es autor de una impresionante lista de libros sobre Goya, Sorolla, Miró y Dalí. La idea de la que partimos era la de crear una antología sobre la pintura española parecida al mencionado volumen sobre cine español, en la que se mostraran los matices y la diversidad de la cultura española a través de la pintura y completar así un hueco en el estudio de la imagen en las culturas románicas en los países de habla alemana, en pos de remediar el exceso de punto de vista filológico que impera en este campo, por tener un programa muy anclado en la literatura y el análisis textual. En el curso de unos meses escogimos 32 cuadros representativos españoles, desde El Greco hasta Barceló, que irían acompañados por interpretaciones de expertos centradas en aspectos culturales. El volumen se publicó a finales de 2018. Para mí personalmente la edición del libro ha cumplido las expectativas: me permitió profundizar mis conocimientos sobre la tradición

pictórica española, que completan a su vez mi visión sobre el cine español también.

### **Los viajes a España. Las ciudades de España. Los intercambios académicos**

JT: Con el tiempo, por supuesto, comencé a realizar viajes durante las vacaciones para visitar España y conocer un poco más las costumbres de la vida cotidiana. Aquí son importantes también los contactos profesionales. El departamento en el que trabajo en la Universidad de Viena es el mayor de Estudios Románicos en los países de habla alemana y tiene por eso muchos contactos con universidades españolas, además de mantener intercambios regulares en el marco del programa Erasmus. En la medida en que fui responsable de establecer el contacto con algunas universidades españolas, tuve también la oportunidad de conocer a muchos colegas de allí. Siempre he viajado a España para dar conferencias o visitar festivales de cine, incluidos los de Málaga, San Sebastián, Barcelona y, por supuesto, Madrid.

Desafortunadamente, los programas que permiten un intercambio regular de profesores entre España y Austria se han vuelto cada vez más escasos. Para aquellos que trabajan en Austria existen algunas dificultades burocráticas para ir como profesor visitante a otros países, incluida España. Por lo tanto, tiene sentido buscar formas alternativas que permitan al menos estancias cortas. Un ejemplo fue la Acción Integrada, un programa que desafortunadamente ya no existe. Asimismo, hubo un período de tiempo en el cual se podía trabajar con el Departamento de Periodismo y Comunicación audiovisual de la Universidad Carlos III en Madrid. En este marco, dos grupos de profesores y estudiantes de doctorado y posdoctorado tuvieron la oportunidad de trabajar juntos en un proyecto y visitarse regularmente. En este contexto se organizaron varios coloquios, conferencias y publicaciones. No obstante, tengo la impresión de que la cooperación es cada vez más difícil. En el futuro será necesario buscar la cooperación entre varios países a nivel europeo, porque solo en este contexto existen aún fondos disponibles para trabajar en redes internacionales. No hace falta decir que preparar un gran proyecto europeo es un proyecto en sí

mismo y que se requiere una decisión consciente para someterse a este esfuerzo.

Además de todo esto, tuve otras oportunidades para conocer España. Tengo la suerte de vivir y trabajar en Viena, la ciudad de la diplomacia internacional. Hay embajadas de muchos países y, por supuesto, España está tan presente en este nivel como otros países latinoamericanos. Con el fin de promover el turismo español, la Embajada de España en Viena a veces les ofrece a los profesores de escuelas secundarias y universidades el apoyo financiero para participar en un viaje destinado a promover el turismo español. Por supuesto, esto está pensado principalmente para fomentar la enseñanza de idiomas. Por lo tanto, estos viajes se utilizan principalmente para visitar escuelas de idiomas. Son institutos privados que aprovechan estas oportunidades para promocionarse. Participé en uno de estos viajes. Recuerdo lo agotador que fue ir de una escuela a otra en Salamanca y discutir con los responsables allí. Si lo has hecho durante una semana en varias ciudades, puedes decir que conoces Castilla y León.

RJ: La situación que describe Jörg Türschmann es comparable con la que tenemos en Alemania. Gracias a nuestros programas de los Estudios Interculturales, en Regensburg tenemos una cooperación directa con la Complutense; además existen muchas cooperaciones Erasmus con España y algunas incluso con Latinoamérica, tantas que es casi imposible visitar todos los destinos. Desde hace algunos años mi universidad dispone, asimismo, de un programa para invitar a profesores extranjeros que no exige mucha burocracia. Con el apoyo de este programa pude invitar a Josetxo Cerdán en 2018 y esperaba poder invitar a más compañeros y compañeras españoles cuando la pandemia cortó por un tiempo esa posibilidad.

En Regensburg, además, existe una fundación universitaria que ofrece subvenciones para viajes y estancias de investigadores extranjeros. Aunque dichas subvenciones no son muy elevadas, son suficientes y muy útiles para organizar pequeños congresos. Así, con la ayuda de este programa, pude invitar a participar en diversas jornadas a Jean-Paul Aubert, José Luis Castro de Paz, Sally Faulkner, Jean-

Claude Seguin Santos Zunzunegui o Belén Vidal, por nombrar solo algunos.

### **El trabajo en el aula. ¿Qué buscan los alumnos/as? ¿Qué se les da?**

JT: Podría hablar durante horas sobre el trabajo en el aula. Los problemas y oportunidades serán probablemente parecidos a los de muchos lugares y muchas disciplinas. Sin embargo, hay algunas peculiaridades que tienen que ver solo con la cultura española en general y el cine español o latinoamericano en particular. Es importante saber que la gran mayoría de nuestros estudiantes se convertirán en docentes de escuela secundaria. Por lo tanto, lo que les interesa especialmente es cómo pueden aprender algo que puedan usar fácilmente en sus clases. Por este motivo, los estudiantes calculan exactamente si vale la pena tratar un tema que puede no corresponderse con el currículum escolar que tendrán que cumplir más adelante cuando trabajen. El cine sirve a muchos estudiantes como un medio para un fin. Piensan que ofrece imágenes de un país, en este caso España, que parecen representar la realidad. Es por esto por lo que a menudo hay una falta de actitud crítica hacia la estética, especialmente de documentales dedicados a un tema social en particular. Además, está la cuestión que mencioné anteriormente: las adaptaciones literarias sirven para evitar la lectura de una novela. Así, la adaptación, sin crítica y análisis, se considera una traducción inmediata del modelo literario. Por eso, las películas antiguas no son muy interesantes si no tratan un evento histórico en particular, como por ejemplo la Guerra Civil española.

En el aula universitaria, es siempre ventajoso que haya personas de España o América Latina entre los participantes en una clase, ya que estas están en posición de hablar sobre las últimas tendencias cinematográficas y las películas exitosas en sus respectivos países. Por lo general, saben exactamente dónde encontrar ciertas películas y logran animar a sus compañeros de clase austriacos a que vean películas que de otra manera ni siquiera les interesarían.

Con respecto al equipamiento técnico, en la universidad en la que trabajo disfrutamos de una situación privilegiada. Todas nuestras salas de conferencias ofrecen la oportunidad de acceder a Internet y ver películas. Esto no es obviedad, ya que en muchas otras universidades austriacas el equipo debe ser prestado y configurado específicamente para los cursos de los departamentos de lenguas románicas.

RJ: Creo que Jörg Türschmann ya ha dicho lo esencial y voy a añadir solo poca cosa. Como los estudiantes alemanes, por regla general, saben poco de cine y menos aún de cine español, cualquier tema resulta novedoso. La única preparación que hay que tener en cuenta es la necesidad de una introducción al análisis fílmico y un recorrido por la historia del cine español, cursos que imparto con regularidad para darles las herramientas necesarias para el análisis y para situarles en el contexto apropiado. Después de esto se puede hacer prácticamente cualquier cosa que a uno le parezca interesante, aunque es obvio que los estudiantes prefieren temas actuales. Los últimos cursos sobre cine español que di fueron sobre Javier Bardem, el cine de la crisis, el cortometraje desde 2000 y las localizaciones españolas en el cine internacional. Temas históricos como el neorrealismo, en cambio, suscitan mucho menos entusiasmo. Como ya he comentado en apartados anteriores, el cortometraje tiene un interés especial para los alumnos, sobre todo para los que serán profesores de español.

La generación actual de estudiantes tiene mucho menos interés en teorías que en la aplicación práctica de sus conocimientos. Es un cambio que está en curso en Alemania y que obligará a la universidad a ajustar su autoimagen basada (en el caso de las Humanidades) en la idea de ser “ciencia pura”, sin contacto con el mercado laboral. Esta nueva tendencia se hizo obvia para mí cuando vi el entusiasmo de los estudiantes al subtítular películas españolas. Les gusta trabajar con el material y crear algo que tenga un toque personal. No nos vamos a transformar en departamentos de traducción, pero hay que pensar en establecer oficialmente el subtítulado en las clases de idioma. Si no entra en el programa de estudios, seguimos siempre con el mismo problema: dependerá exclusivamente de que la persona inclinada a hacer este tipo de cosas lleve adelante estas ideas, pero cuando esta persona

se jubile y su puesto lo ocupe otra persona, el tema volverá a desaparecer.

### **La creación de un campo de investigación. Las continuidades de nuevas generaciones**

JT: No estoy seguro de que la innovación signifique lo mismo en las Humanidades que en las Ciencias Naturales, por ejemplo. Entonces, cuando uno se pregunta cómo crear un nuevo campo de investigación, la respuesta siempre tiene que ver con la tradición de la disciplina. Como ya dije, la cultura española se enseña en los departamentos de Estudios Románicos, y dentro de ese concepto de cultura se incluyen los medios de comunicación. De este modo, si buscamos una cooperación con socios en España o América Latina, en el caso de los Estudios de Cine, siempre tenemos que ver con los departamentos de medios audiovisuales, que corresponden a los Departamentos de Medios Audiovisuales en Austria, pero no a los Departamentos de Lenguas Románicas, que son los que tratan con los medios audiovisuales en las culturas de habla hispana. En el caso de los Estudios Románicos austriacos y alemanes, las nuevas generaciones de jóvenes investigadores están tratando de asegurar su futura carrera con un tema de investigación prometedor. Desafortunadamente, esto no incluye los medios audiovisuales o el cine. Así, la convicción de larga tradición en la academia, según la cual se valora más la literatura que el cine, impide que los jóvenes investigadores se atrevan a establecerse en los Estudios Románicos con una monografía científica sobre el cine. Así, los jóvenes investigadores, en particular, se enfrentan a esta situación paradójica cuando se enfrentan a la selección del tema de investigación y terminan escogiendo un objeto de estudio entre los temas tradicionales que incluyen obras canónicas, ya sea en literatura o en forma de adaptaciones cinematográficas de la literatura canónica. Las excepciones confirman la regla: algunos jóvenes investigadores valientes confían en la oportunidad de diferenciarse por un perfil científico especial. Esto da lugar a considerables tesis doctorales o de *Habilitation* sobre el cine español o latinoamericano, aunque con frecuencia dentro del marco metodológico del análisis de obras literarias.



En mi opinión, para lograr establecer una colaboración internacional fructífera, es necesario comprender qué pueden aportar los especialistas de Austria, Alemania y Suiza al trabajo que se realiza en España o América Latina. Es decir, lograr innovar en la investigación ya existente a través de la inclusión de la perspectiva externa. Esta práctica tiene como resultado, además, una especie de reflexión introspectiva también sobre la cultura que observa.

RJ: Estoy totalmente de acuerdo con lo que ha dicho Jörg Türschmann y lamento como él que a menudo los doctorandos más ambiciosos se inclinan hacia un supuesto canon literario solo para asegurar una plaza. Esto tiene el efecto perverso de que algunos de los jóvenes investigadores son mucho más conservadores que aquellos que están más avanzados en su carrera.

En cuanto a la creación de nuevos campos de investigación, me parece muy importante cooperar con especialistas de España que, por estar mucho más cerca de la situación actual, son capaces de detectar nuevos temas con más facilidad. Nosotros los hispanistas extranjeros podemos aportar, como bien dijo Jörg Türschmann, la perspectiva externa sobre España. No digo que sea mejor o peor, solo que es distinta y que por eso puede enriquecer los discursos.

### **Hispanismo, España, las distintas Españas, Latinoamérica**

JT: Cuando se habla de Hispanismo en los países de habla alemana, se incluye tanto el trabajo concreto en España como el de otros países de habla hispana. Si he de comparar a España con un país de Sudamérica, solo puedo hacerlo con Argentina, país cuyas infraestructuras he tenido la oportunidad de conocer gracias a colaboraciones con la Universidad de Buenos Aires. Por un lado, tuve la impresión de que los estudiantes y los profesores leían mucha literatura especializada y estaban muy versados en los estudios de medios audiovisuales. Por el otro, me sorprendió la práctica inexistencia de un equipo técnico. Al parecer, una universidad pública no tiene los recursos para equipar sus aulas con lo necesario para que puedan usarse en clases de cine. Es, por supuesto, una idea romántica decir que es precisamente esta

carencia la que alienta los esfuerzos particulares para enseñar y aprender, y serviría solo al encubrimiento de las circunstancias. Seguramente los estudiantes y profesores estarían más que contentos de poder contar con un equipamiento audiovisual adecuado en las aulas, porque pedir prestados los dispositivos cada vez resulta una tarea ardua y, a menudo, se debe recurrir a material privado. Es interesante observar que estas condiciones producen una politización de la enseñanza y la investigación. De este modo, a través del cine, también se discuten cuestiones sociales y políticas generales que están directamente relacionadas con la propia situación en las aulas. Así, la situación general afecta a la selección de las películas que se están estudiando. Esta es la diferencia entre los investigadores más jóvenes y los más avanzados en la Argentina. Los más jóvenes siguen buscando la relación con la realidad social, mientras que los más avanzados intentan transmitir el canon de las obras maestras cinematográficas. Ciertamente, la situación es mucho más compleja de cómo yo la he presentado aquí y, ciertamente, siempre hay excepciones que no encajan en este esquema. Pero se nota que la tradición estética y la interpretación política del cine forman un fuerte contrapunto. Este no es el caso en España, en mi opinión, donde tratar el cine en el aula no parece tener tanta carga política como en Argentina. No obstante, debo admitir que mis observaciones son muy superficiales, por lo que tengo que generalizar mucho para afirmar estas diferencias.

RJ: Me resulta difícil añadir algo más. Hace quince años se fundó en Regensburg un Centro de Estudios Hispánicos del que soy miembro. Nos concentramos exclusivamente en España e intentamos tocar temas actuales y culturales, teniendo en cuenta el papel de puente que tenemos entre los dos países. Un tema reciente, por ejemplo, es la nueva migración de españoles hacia diversos países europeos, a la que dedicamos tres volúmenes con relatos cortos de españoles en Alemania, Francia y el Reino Unido en los que narran sus experiencias migratorias. Hasta la fecha, Latinoamérica ha estado un poco fuera de nuestra perspectiva.

## **El trabajo para un hispanista en la España contemporánea y en el lugar de origen (extensión universitaria, los Institutos Cervantes...)**

JT: No puedo decir mucho sobre el trabajo en España, ya que, aunque estuve varias veces en la península, fue siempre por poco tiempo para utilizar las filmotecas o las bibliotecas, por ejemplo. En lo que respecta a Austria, y más específicamente a Viena, ya he mencionado que la presencia de las instituciones diplomáticas ofrece muchas oportunidades para la cooperación. Así, junto con la Embajada de México, ha sido posible mostrar un ciclo de películas en una sala de cine dirigido a una amplia audiencia para promover el cine en español. Regularmente invitamos a representantes de embajadas a abrir reuniones y congresos que tienen lugar en nuestro departamento. Asimismo, trabajamos regularmente con el Instituto Cervantes de Viena. Esto permite invitar a ilustres personas a participar en congresos. También intentamos celebrar reuniones no solo en nuestro departamento, sino también en el Instituto Cervantes. Ambos se benefician de esto, porque el Cervantes también intenta estar presente en la vida pública, y eso incluye a la universidad.

Otra colaboración importante se realiza con la Asociación Austriaca de Profesores de Español, que se reúnen una vez al año en las salas de nuestro departamento. Este pequeño gesto por parte de la universidad les permite a ellos reunirse de forma regular y a nosotros ofrecer a los estudiantes la oportunidad de participar en la presentación de nuevos libros didácticos para la enseñanza de la lengua española. Las editoriales organizan durante este evento una feria para presentar sus publicaciones actuales y algunos profesores informan sobre las tendencias presentes en la organización de las clases escolares.

RJ: En Regensburg cooperamos con regularidad con el Instituto Cervantes de Múnich que, por cierto, tiene la colección más grande de cine español en Baviera, aunque nosotros en la universidad procuramos comprar constantemente nuevos DVDs y nos mantenemos a su altura. Desde este punto de vista, los Institutos Cervantes son clave para la

difusión del cine español en el extranjero. Durante algunos años presentamos en el Cervantes cortometrajes españoles con nuestros subtítulos con motivo de la celebración del Día de la Lengua Española. A pesar de que todos estos programas tuvieron mucho éxito, no hemos podido continuar, porque ahora casi todos los directores dan sus cortos a distribuidoras. De este modo se ha perdido el contacto directo con los creadores y con ello la posibilidad de intercambiar la creación de los subtítulos por los derechos para un pase en el Cervantes. Las distribuidoras prefieren dinero, lo entiendo, pero el Cervantes no dispone de presupuesto para eso. Así que ya no lo hacemos.

Aparte de esto, cooperamos con la asociación hispano-alemana de Regensburg, El Puente, que ofrece con regularidad diferentes actividades relacionadas con la cultura española. Otras cooperaciones son más puntuales y dependen mucho del contexto y del contenido que podemos ofrecer. Hicimos presentaciones de libros en el Cervantes de Hamburgo y recientemente en la Embajada de España en Berlín.

Como bien ha dicho Jörg Türschmann, es importante tener en cuenta a los profesores de instituto también. Por este motivo, organizo dos eventos con diferente regularidad. Por un lado, hace unos años establecí una cooperación oficial con un instituto de Kelheim (una localidad a treinta kilómetros de Regensburg) en el que se imparte español como lengua extranjera. A través de esta colaboración, recibo cada semestre la visita de un grupo de unos 50 alumnos que asisten a clases universitarias. Por otro lado, una vez cada dos o tres años realizamos en el departamento unas jornadas de formación de profesores de instituto para presentar nuevos materiales para la clase de español, que pueden ser cortometrajes, música u otros aspectos culturales, en las que colabora profesorado de otras universidades también.

Todos estos esfuerzos tienen su sentido y están justificados. Sin embargo, creo que en el caso de Alemania lo que falta todavía es un proyecto de investigación mucho más grande que los congresos o las publicaciones que hemos llevado a cabo hasta la fecha, un proyecto con un gran volumen de subvención capaz no solo de producir resultados interesantes, sino también de dar más visibilidad a lo atractivo y fascinante que es el cine español.