

Ciclo

lugar a dudas

Rainer Werner Fassbinder

CINE CLUB
CINE DE AUTOR

Mayo-Junio
2010

22/05 Dios de
la Peste

29/05 Mercader de las
Cuatro Estaciones

05/06 Las Amargas Lágrimas
de Petra Von Kant

12/06 La Ruleta
China

19/06 Lili Marleen

26/06 Querelle

Rainer Werner Fassbinder

El cine de Fassbinder es todo un enigma para sus espectadores. Tal vez porque murió joven dejando cabos por atar en su filmografía, o porque planteó grandes cuestionamientos a la sociedad, ocultos para quienes observen sus películas como un melodramas más. Y es que el cine de este director alemán tardó mucho tiempo es ser reconocido como importante dentro del espíritu de una sociedad posmoderna –como la germana- que surgió tras la guerra. Una sociedad que emergió de su propia historia, y de una historia ajena que llegó a gobernar su inconsciente a través del cine: Estados Unidos y su industria cinematográfica le brindaban a los espectadores alemanes el confort de un par de horas en las que éstos olvidaban que afuera la gente se encontraba absolutamente aturdida tras las acciones del régimen nazi. Así como el pueblo alemán aprehendió a divertirse con películas norteamericanas, o bien las alemana coproducidas con fuertes bases del cine hollywoodense, así mismo lo hizo Fassbinder, asistiendo cuando niño hasta dos y tres veces a ver películas hollywoodenses. Y aunque el *Manifiesto de Oberhausen* se oponía a esto, Fassbinder y los otros *Wunderkinder*: Werner Herzog y Win Wenders, deciden incluir esta fuerte influencia dentro de su cine. Es pues a través del melodrama, el cine negro y la comedia, la manera en que este cineasta muestra a la sociedad alemana, sus tradiciones, los lastres de su historia, y el constante debate entre los infortunios y pasiones del hombre posmoderno.

Al hablar de Fassbinder resulta muy interesante conocer en su historia personal, ya que su cine está cargado de anécdotas y demonios que el autor decantaba a través de la realización de sus películas. Muchos lo califican como un sujeto absolutamente turbado, egocéntrico y manipulador, que regía su vida por sus pasiones. Y el cine era una de ellas: le ayudaba a no estar solo y a sentirse querido. Era tal su febrilidad, que producía hasta siete películas en un año, con el afán de tener a un actor a su lado; pasaba a menudo cuatro días en vela, a veces a punta de cocaína que luego rebajaba con dosis de morfina y pastillas para el insomnio. La gente solía depender de él, lo cual le ayudaba a tener a su disposición a los actores, a pesar de la carencia constante de presupuesto. Algunas -como Irm Hermann, su actriz favorita para los papeles de mujer manipuladora y calculadora, o sumisa e hipócrita-, imploraban por su amor hasta el punto de amenazarlo con suicidarse. Ella llegó incluso a prostituirse para ayudarle a construir el guión de *El amor es más frío que la muerte*. Incluso uno de sus colegas, Kurt Raab, escribió luego de su muerte una controvertida biografía del director, narrando historias bizarras y privadas.

Los actores con los que rodaba pertenecían al *Anti-teatro*. Cuando se decidió a trabajar con esta compañía, iba todos los días a sus funciones y luego, en un bar fuera del teatro, se hacía junto a ellos, hasta que un día logró el interés de sus directores, Ursula Strätz y Peer Raben, quienes lo introdujeron como actor. El talento de Fassbinder pronto se hizo notar, y poco a poco fue ganando poder dentro del grupo, dejando por fuera a los directores iniciales, quienes pasaron a segundos roles dentro de sus filmes (por ejemplo, Peer Raben le terminó colaborando con la música). Muchos dicen que el teatro fue para Fassbinder simplemente una forma de llegar al cine, y que por eso no mostró mayor interés cuando le ofrecieron dirigir el Teatro de Frankfurt. La compañía *Anti-teatro* se acabó al dedicarse todos a hacer películas con Fassbinder, quien los elevó a sus más importantes momentos como actores, para luego dejarlos caer en el olvido.

Jean-Luc Godard lo catalogó como el cineasta que fundó las bases del Nuevo Cine Alemán dejando inservible más de una década de producción cinematográfica, hecho que a su vez dictamina como la causa de su muerte (*“hacer cine en un lugar donde la pereza mental, la estupidez y la depravación reinan, significa desangrarse”* dijo algunas vez Fassbinder). Se le ha puesto además, en el mismo pedestal de realizadores como Enseinstein, Ford, Griffith o Rosellini, al proveer una mirada sobre una sociedad naciente. Y se ha llegado incluso a decir que sus películas dan luces para entender a la sociedad alemana que engendró al Tercer Reich, y por lo tanto a lo que ocurre con sus hijos.

Dios de la Peste

Año: 1970

Es uno de sus primeros cuatro filmes. Fassbinder tenía por aquellos días 24 años y mucho que decirle al público alemán. De modo que se valió de un género, el policiaco, pero no para que el espectador disfrutara viendo la película; al contrario: deja de lado el drama-cliché propio del género, para adentrarse en los sentimientos individuales de los personajes, que hace que el espectador salga abrumado, y tal vez algo confundido, luego de ver una historia que contiene personajes contruidos a través de su pasado culpable.

Todos, sin importar el protagonismo que tengan se dejan llevar por la corrupción, se dejan contaminar por la peste. No hay final feliz ni misericordia posible para sus espectadores.

Dios de la peste el cineasta alemán habla de la tradición machista, de mujeres sometidas a los deseos del hombre: cómplices en sus crímenes, pero causantes de sus dramas. Las viejas tradiciones atadas a la sobrevivencia, en el mundo capitalista y posmoderno. Mundo que no duda en mostrar con música de Estados Unidos, como país colonizador transcultural, ni con vitrinas que son testigos del desangramiento *Gorila*, uno de los personajes. A esto podríamos sumarle las revistas pornográficas que ayudan a sobrevivir a algunos, no sólo económicamente.

Las imágenes del filme no buscan el realismo que persiguieron insistentemente los neorrealistas o la nueva ola francesa. *Dios de la peste* es rodada en un 97% en estudio, dejando el 3% restante como elemento curioso dentro de su filmografía. Fassbinder decía que encontraba más realidad en lo que ofrecían sus actores y su equipo al librarse de los inconvenientes de rodar en una calle repleta de personas, carros y ruidos. También la luz y la sombra hacen parte de esta estética que proviene sobre todo del teatro. Con ella, el director alemán recrea lo oculto, o más bien aquello ante lo que el hombre se vuelve ciego.

Mercader de las Cuatro Estaciones

Año: 1972

Uno de los primeros filmes que catapultan al autor. Fassbinder había logrado gran destreza como director, y eso se hace evidente en este filme que logra rodar en tan sólo diecisiete días. En esta película el cineasta alemán narra la historia de su tío, quien luego de ser descubierto comprando tabaco ilegal para llevarle a su familia, es expulsado del ejército. A partir de entonces, su vida se convierte en un fracaso: al no ser lo que quiso, nada de lo que consiga logrará satisfacerlo. Siempre querrá encajar de alguna forma, ser querido por alguien, sentirse incluido. Un sentimiento semejante al de Fassbinder, que lo estimulaba a rodar sus películas.

A pesar de lo personal de la historia, Fassbinder logra dimensionar y hablar de la sociedad alemana: vista a través de unas personas que se atan a su moral, ya sea la del trabajo o la demócrata cristiana, o bien la ligada a una institución como la familia, tan cuestionada en sus películas. Posibilidades todas de vida que para ser aceptadas, no sólo en lo público sino en lo íntimo, debían ser heredadas: los padres les dicen a sus hijos qué ser, y ellos cargan con esto para siempre. No tanto por el dinero que se gane en el trabajo que cada quien escoja, o por la posición social que se adquiera, sino por el deseo de ser aceptados dentro de la intimidad del hogar, el amor de los padre; porque por más brutales que nos resulten las películas de Fassbinder, en ellas el amor siempre lo rige todo.

Así es como el hombre se somete. Se ata a su moral para ser digno de respeto, aun cuando sus sentimientos -que ni las mentes modernas logran dominar- le obstaculicen alcanzar su tan anhelada meta. De ahí que los protagonistas de *Mercader de las cuatro estaciones* lleven a cuestas pesadas cargas de conciencia producidas por obrar bajo el signo de sus deseos.

Y la pregunta que deja en el aire el autor, con esa niña que observa, es: ¿Qué pasará con las generaciones que vienen? Esa niña -luego de ver cómo su padre le pega a su madre, cómo ella se acuesta con otro hombre, y de presenciar los juicios que los adultos lanzan unos contra otros-, ¿qué posición de vida tomará aparte de la que sus padres, hipócritamente, querrán que decida? Después de todo, lo único que parece importar es mantenerse dentro de los dictámenes morales de la familia, el trabajo, y la religión, para no sentirse solo, para no ser un extraño. Tal vez esa sea la posición que la niña tome, posición que se verá trastocada por aquello que Fassbinder también aprendió: lo *inmoral* que puede llegar a ser el comportamiento de los humanos.

Las Amargas Lágrimas de Petra Von Kant

Año: 1972

Fassbinder realiza este filme luego de recuperarse de su rompimiento con Günter Kaufmann, quien hace el papel de *Gorila* en *El dios de la peste*. Había rodado con él siete películas en un año, todo para mantenerlo alejado de su mujer e hijos. También le había comprado lujosos carros para mantenerlo cerca, pero no sirvió de nada. Así que se lanza a realizar esta película, una vez superado su amor no correspondido por el africano, con la que logra racionalizar lo ocurrido: un director que en la cúspide de su fama y prepotencia cae subyugado bajo los influjos del amor de un joven. *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* podría ser

entonces perfectamente representado por hombres aun cuando la única aparición masculina dentro del filme sea el cuadro enorme que hay en la pared del cuarto de Petra, en el que un grupo de hombres glorifica la desnudez y belleza de otro.

También Irm Hermann parece representarse a sí misma en el papel de Marlene. Ella se constituye en una figura que sólo sirve para llenar los momentáneos vacíos de la melancolía de Petra. No es la inspiración de la diseñadora –en el caso de la película-, ni de Fassbinder -si hablamos de la referencia autobiográfica presente en esta obra-. Ella es una esclava que se convierte en pieza clave dentro del proceso productivo, no del creativo. Las tres mujeres, con Petra en la mitad personificando a Fassbinder, componen un extraño triángulo amoroso, pues hay una que sólo se limita a observar cuando se le permite. Ella, Irm Hermann o Marlene, es una espectadora del drama amoroso, de las amargas lágrimas de Petra, o bien de las de Fassbinder, ante las que sólo puede responder con su mirada y sumisión.

Fassbinder nos muestra en este filme su postura en contra de la institución del matrimonio, con una mujer que rechaza los cánones de conducta a los que esta institución somete; como la premisa de que es el hombre quien socialmente pone el dinero en el hogar, o bien la de tener que acostumbrarse a lo cotidiano y aburrido en que se puede convertir la relación. Es también una mirada a la clase alta y culta y a sus prejuicios raciales. La forma en que se relaciona Petra con Karin se construye como un deseo de posesión y no de comprensión mutua. Petra se encuentra por encima de la muchacha gracias a su cultura y a su pasado bien construido, que contrasta con el de Karin, proveniente de un hogar humilde que terminó en tragedia. Karin no pudo culminar sus estudios en el colegio, y Petra la quiere reconstruir a su gusto.

La Ruleta China

Año: 1976

Los *ménage a trois*, las parejas que se entremezclan y los triángulos amorosos, son una constante en la obra de Rainer Werner Fassbinder. Con ellos plantea la abolición del *“sacrosanto principio de la familia”*, un enfrentamiento a las sensibilidades humanas que los lazos institucionales coartan para mantener la moral demócrata cristiana.

La ruleta china lo plantea desde una familia de clase alta, en la que el accidente que sufre la hija ocasiona la separación de los padres. El hogar feliz y la vida fiel de pareja se rompen gracias a la insatisfacción que el dinero no puede llenar, y que llega incluso a hacer más daño cuando el carácter intelectual y caprichoso de la niña se vuelve en contra de los padres. Pero Fassbinder no plantea como una tragedia la separación de esta pareja, ya que ellos se siguen amando gracias a lo que han vivido juntos, pero encuentran en otras dos personas eso que el esposo y esposa han perdido: la juventud, el dinamismo, y tal vez la belleza. Y no sólo cada uno encuentra en el amante propio aquello que se tuvo, sino que al conocerse los cuatro, hallarán ese gusto por la imagen propia, la seducción por personas del mismo sexo.

El espacio en que se construye este *ménage a trois* es una metáfora del mundo oculto de los personajes. Los pasillos vacíos –emblema aristocrático y de trato entre la clase alta-, llevan a puertas tras las cuales están las verdades más íntimas de los sujetos: aquellas habitaciones que contienen estas vidas y en las que se encuentran cajones de cristal que guardan más cosas ocultas: armas y alcohol, principalmente.

Todo un escenario asombroso e intrincado, construido como parte de una jugada de la vida, una lotería o un juego de azar, en el que las personas se cruzan unas con otras, y en el que los espacios convergen. Las puertas se abren inesperadamente revelando incómodas situaciones, y los destinos se salen de lo previsto y racional. Pero es precisamente ese juego lógico, el actuar con raciocinio lo que traerá la desgracia cuando se empiecen a develar las pasiones, el verdadero amor.

Lili Marleen

Año: 1980

La historia de *Lili Marleen* se basa en un hecho real. Su canción, tal como se la anuncia al principio de la película, fue un éxito durante la guerra. Empezó como un poema llamado *Canción de un joven soldado de guardia*, que luego llegó a manos de Norbert Schultze, un reconocido compositor que hizo la canción. Lili Marleen se grabó en 1938 durante la Primera Guerra Mundial, pero sólo alcanzó fama durante la Segunda Guerra, cuando el encargado de la emisora de Belgrado decidió programarla tras haberla escuchado en una reunión informal de colegas. Esta emisora tenía una amplia cobertura y llegaba a ambos frentes de la guerra,

era como un lazo de unión entre bandos enemigos. El éxito de la canción llamó la atención del Ministro de Propaganda, Josef Goebbels, quien decidió prohibirla porque consideraba que influía de forma negativa en la moral de las tropas. Pero Lili Marleen era ya tan famosa que los soldados protestaron, y la canción siguió sonando en la radio de Belgrado.

La historia de la canción, aunque no se retoma igual en la película, se asemeja a la relación de Fassbinder con Hanna Schygulla. *Lili Marleen* fue el último filme que el director alemán hizo con ella, luego de haberla convertido en una diva del cine. Schygulla surge como el *“motor de sus filmes...como una piedra angular”* dentro de su filmografía. Ella sólo tomaba papeles que la hicieran *“crecer como persona”*, y eran siempre los grandes. Cuando se le encomendaban pequeños roles, el director tenía que rogarle que los aceptase, y ella siempre se lo echaba en cara durante el rodaje. Además, los interpretaba mal, a ver si Fassbinder entendía que con su ego no se jugaba. Pero él había ido perfeccionándose poco a poco en al arte de dirigir a esta actriz, sin que ella lo notara.

De todos modos Fassbinder había empezado a hastiarse un poco de Schygulla y de su estatus de estrella. De allí que este filme sea realizado a manera de despedida a la diva, dándole quizá su papel más grande al personificar a una estrella que brilla sólo durante la guerra, así como Schygulla únicamente brilló en la filmografía cruda y violenta de Fassbinder, quien escribió en su texto *Sobre Hanna Schygulla*: *“Y si lo que la hiciera importante sólo hubiera sido la voluntad de probar su importancia para mí, ¿so what? ¡Honni soit qui mal pensé!”*. Palabras con las que el cineasta alemán logró, una vez más, demostrar su soberanía sobre los demás. Podía llevarlos a la cima y dejarlos caer al suelo de nuevo.

Cabe resaltar que en *Lili Marleen* se habla poco de la guerra y sus crímenes. El director quiso darle relevancia a temas que nunca se decían sobre ella, como el papel de los medios -en este caso la radio-, y la posición de rechazo racial ejercido por los judíos, cosa que a Fassbinder siempre le causó problemas. Para él, el mal estaba en todos.

Querelle

Año: 1982

En esta película Fassbinder construye un mundo de hombres, en el que la única mujer que aparece se constituye en un obstáculo a los deseos homosexuales y de emprendimiento masculino, de sus protagonistas varones. Una escenografía y una iluminación teatral recalcan el carácter fantástico de esta historia que los hombres encuentran el amor en su propia imagen reproducida por la ‘naturaleza’, como *“...un encuentro más allá de la homosexualidad. En esa región confusa del deseo homosexual en la que la muerte ofrece los labios del amor, se sitúa la extraña fascinación del hombre por su doble”*. Pero estos encuentros sexuales se conforman para estos sujetos en un juego de hombres, pues no hay amor que intermedie. De hecho el amor nunca se verá consumado en el acto carnal.

Un amor que a su vez se constituye en rito cristiano de muerte. Matar es como sentir el éxtasis del orgasmo, se mata a quien se ama, al enemigo oculto tras el destino. Y es en Querelle, un villano a quien por su belleza muchos aman -sin conocer que su cuerpo hermoso y su cara perfecta son las facciones de un monstruo que ama a través del derramamiento de sangre de otros-, en quien se cumple semejante paradoja, porque *“matar es un ademán que pone de manifiesto la belleza, la realización del individuo”*.

La película es dedicada a la amistad de Fassbinder con El Heidi ben Salem m’Barek Mohammed, protagonista del filme *Todos nos llamamos Alí*. Con Salem, Fassbinder tuvo una tortuosa relación de pareja. Trató de construir con él una familia trayendo de Armenia a Colonia los dos hijos de Salem, pero muy pronto el cineasta se deshizo de uno y se quedó con el menor con quien repitió la violencia que había aprendido de su padrastro. Pero la idea de familia le duró muy poco a Fassbinder, quien se fue a Berlín al montaje de una obra y no regresó jamás a la vida de Salem, quien empezó a perseguirlo y a enloquecer. Cargaba una navaja pues quería matarlo, según le dijo una vez a Kurt Raab. Un día terminó hiriendo a tres personas, a una de ellas de gravedad. Fassbinder no le ayudó a pagar la fianza. Años más tarde, cuando estaba rodando esta película, *Querelle*, se enteró de su muerte. Salem se había ahorcado en su celda en Nimes.

Bibliografía

FASSBINDER, Rainer. *W, La anarquía de la imaginación. Entrevistas, ensayo y notas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2002.

LARDEAU, Yann, *Rainer Werner Fassbinder*, Cátedra Signo e Imagen/Cineastas, Madrid, 2002.

AVINA

STIFTUNG

M

useo

deBerlín

deHistoria

Mario

Scarpetta

daros-latinoamericaLas publicaciones

reciben el apoyo de:

Ernesto

Fernández