

rías oprimidas dentro de la sociedad: los jóvenes, los delincuentes ocasionales (*Katzelmacher*, *Der amerikanische Soldat*, *La ley del más fuerte*), los homosexuales, la mujer. Los retratos femeninos de *Effi Briest*, *Maria Braun*, *Lili Marleen* son particularmente significativos; al respecto, observaba Fassbinder (3): «Hallo que la mujer, el comportamiento forzado de la mujer en la sociedad, dice más y mejor acerca de esta sociedad que el comportamiento de los hombres, que prefieren vivir como si todo anduviera bien. Las mujeres sienten más rápidamente, de manera más precisa, y mucho antes, que algo anda mal, que no marcha. Ellas no lo sienten aún lo suficiente y no se comprometen lo suficiente. Pero gracias a las mujeres se pueden mostrar muchas cosas.»

Hay, de todos modos, un período en que los filmes de Fassbinder tienen un fuerte elemento autobiográfico (de sí mismo y de su grupo), y otros siguientes en que el distanciamiento es más objetivo. Ya decía en 1974, cuando tenía veintiocho años, cuando se le sugiere que a partir de *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970) su autorrepresentación se desdobra por intermediación de muchos personajes: «No puedo negarlo, si bien pienso haber realizado, en otros filmes hechos antes, una autorrepresentación más exacta. Creo que *Warnung vor einer heiligen Nutte* es la representación de un grupo, casi el análisis de un comportamiento de grupo, de ese grupo, en tanto que me parece que *Liebe ist kälter als der Tod*, *Götter des Pest* y *Rio das Mortes* (y, con algunas restricciones, *Whity* y *Der amerikanische Soldat*) contienen las más fuertes representaciones. Por lo tanto, diría que, de hecho, cada personaje es una parte de mí mismo, aun si se contradicen parcialmente. En *Pionere in Ingolstadt* se encuentran aún restos de viejas cosas, mientras que *Nutte* es efectivamente el último filme antiteatro, si bien *Pionere...* se rodó un año más tarde. Los filmes siguientes son naturalmente autobiográficos también, si se quiere, pero son diferentes porque un año transcurrió entre *Pionere* y *Händler der vier Jahreszeiten*—estuve un año sin filmar— y hallé una posibilidad de no hacer autobiografía onírica, sino de expresar lo que tenía que decir de una manera más objetiva. Entonces comencé a verme en relación con mi entorno y no solamente conmigo mismo o con mis amigos. Esta es una diferencia entre los filmes del antiteatro (4) y los siguientes. Habrá, ciertamente, otra fase, si tengo la posibilidad de cumplirla y si vivo lo suficiente.»

(3) Entrevista en Antenne 3.

(4) El grupo Antithather, fundado en Munich en 1965 y al cual se unió Fassbinder en 1967.

Esa posibilidad existió, por cierto, y, si bien no vivió largo tiempo, pudieron aparecer otras etapas en su frenesí creador de dos películas por año... En ese período de ocho años, hasta su muerte en 1982, Fassbinder realiza obras en la línea experimental que marcaba sus comienzos, otros donde proyecta sus temas en formas más clásicas (o quizá más accesibles al espectador común) que emprenden una saga de la Alemania de los años cincuenta, que podría situarse entre *Chinnesisches Roulette* (*Ruleta china*, 1976) y *Die Sehensucht von Veronika Vöss* (*La ansiedad de Veronika Vöss*, 1981-82).

Pero antes de llegar a esta fase —en la cual Fassbinder tiene ya una fama casi mítica y dispone de medios de producción abundantes y a veces, como en *Ruleta china* y *Despair*, bordea peligrosamente el filme híbrido e internacional de factura industrial— hay una serie de filmes donde se equilibran dos códigos: el estilo lleno de citas y homenajes a cineastas que admira (Fuller, Douglas Sirk, Godard, Nicholas Ray), pero que también sigue las líneas de su teatro, a su vez influido por el cine, domina la primera etapa; luego se produce una reelaboración de los «Géneros» glosados entonces (el melodrama, el cine negro, el drama, el filme social). Al fin, como escribe Noël Simsolo, los estereotipos son llevados a un límite y comienzan a funcionar «al revés».

CINE Y POLITICA

Se ha criticado en diversos tonos el sentido «político» de los filmes de Fassbinder. Jugando superficialmente con la ubicación de sus personajes respecto a su contexto social se habla de su nihilismo izquierdista o derechista, sin observar que en ellos se manifiesta a la vez la empatía de los sentimientos y una voluntad de interrogación histórica. En este sentido hay declaraciones de Fassbinder que son suficientemente explícitas, puesto que reafirman lo dicho en sus películas y obras de teatro o televisión, así como sus dificultades con la censura indirecta del Estado, manifestada en sus series de televisión (5).

«La Alemania de hoy no es ni la República de Weimar ni, aún menos, el Tercer Reich, no es aún nada de eso. Sin embargo, tiene un destino político del cual me habría alejado si Franz Josef Strauss hubiese ganado las elecciones, porque este país, esta democracia,

(5) Entrevista realizada en febrero y marzo de 1974 por Wilfried Wieland y Wilhelm Roth. Extractada de *Ecran 74*, núm. 31, París.

dispone de leyes que han sido votadas en parte durante un período histórico. Si estas leyes de excepción (o de urgencia) que ya existen cayeran en malas manos, podrían hacer de esta democracia una cosa muy distinta de lo que es. Tanto las personas que dirigen este país como las leyes de que disponen, no pueden volverse contra nosotros, o sea contra quienes no están del todo de acuerdo con el Estado. En tanto no las utilicen contra nosotros hallaré soportable este país. Pero sé, al menos lo creo, que estamos sentados sobre un volcán.»

Más adelante, Fassbinder aclara su posición de desacuerdo con el Estado: «Es exacto. Quiero decir con eso que yo estoy contra este sistema como lo estoy, por otra parte, contra todo sistema, porque pienso que el hombre podría ser capaz de inventar una sociedad sin poderes dominantes y sus figuras jerárquicas. Estoy absolutamente convencido de que eso es posible. Y creo también que sería una vida más bella y mejor para cada uno de nosotros. En este sentido estoy evidentemente contra el Estado.»

Y a la pregunta siguiente, que le atribuye entonces una especie de «anarquismo clásico e idealista del siglo XIX», Fassbinder respondía entonces: «Utilizar el término anarquismo en la actualidad es algo delicado, porque está ligado a un término tal como *terrorismo*, o qué sé yo... Pero se trata, en efecto, si se toma la pena de comprenderlo, del anarquismo clásico e ideal del siglo XVIII. ¡Eso es!» (6).

Hace poco (julio de este año), la revista alemana *Der Spiegel* publicaba un inquietante *dossier* sobre el auge racista y xenófobo de la Alemania Federal de 1982, revelando asimismo el crecimiento de las organizaciones de extrema derecha, algunas explícitamente neonazis, sus ataques a inmigrantes extranjeros, que varias veces han llegado al asesinato, la lenidad de la vigilancia policial sobre estos hechos y, por añadidura, la escasa importancia que dan las autoridades al creciente fenómeno de la actividad neonazi entre la población juvenil.

Un año antes, en la entrevista citada, Fassbinder señala el peligro de este extremismo de derecha y el error que significa creer, como las autoridades actuales de Alemania (socialdemócratas), que este terrorismo blanco es más inofensivo que el de izquierdas. Relata, por ejemplo, que después de propalarse por televisión los primeros episodios de su telefilme *Berlin Alexanderplatz*, recibió verdaderas amenazas de muerte: «Hay, en Colonia, una asociación reconocida que se llama "Verein zur Erhaltung der Sauberkeit und

(6) Entrevista para Antenne 2, París.

Reinhit Deutschlands" (Asociación para el mantenimiento de la propiedad y la pureza de Alemania). De ella recibí verdaderas amenazas de asesinato» (...).

Hay, pues, sobre todo en los últimos filmes, una evidente voluntad del autor para expresar y situar la verdadera situación de la Alemania contemporánea, así como en sus historias de los años cincuenta un análisis de épocas decisivas y de sus raíces en el nazismo subyacente, que, como observa *Der Spiegel*, revive con fuerza y aprovecha el descontento de la juventud, el paro y la crisis económica creciente. En *Alemania en otoño* (7), por ejemplo, ha chocado que Fassbinder «hablase de política», es decir, que expresase la situación del individuo frente a la política del Estado... «Lo que ha sorprendido y molestado a mucha gente—dice el autor—es que no me asuste tanto el terrorismo como el uso que el Estado mismo hace de él para hacerse más fuerte y poderoso.»

Resulta curioso, otra vez, que ciertos comentaristas vean en filmes como *El casamiento de María Braun* y *La ansiedad de Verónica Vöss* (y antes en *Lola* y *Lili Marlen*) la «nostalgia del pastiche» o el *revival* del cine negro y otras modas cinéfilas. Parece más justo pensar que Fassbinder evoca los fantasmas del pasado (el nazismo triunfante en *Lili Marlen*; el lapso entre la guerra y la derrota en *María Braun*; el «milagro económico» y la corrupción en los años cincuenta en *Lola*; otra vez los años cincuenta, a través de una olvidada estrella de cine nazi, en *Verónica Vöss*), para extraer ciertos paralelismos con el presente. La nostalgia que envuelve las imágenes «retro» de estos filmes es un decorado que, significativamente, ilustra las tentaciones de la Alemania actual por el antiguo fascismo que revive entre sus cenizas. Basta leer el ya citado *dossier* de *Der Spiegel* para descubrir que las inquietantes premoniciones de Fassbinder, envueltas en los ropajes de un falso melodrama decorativo, corresponden a una ominosa realidad.

LA ESTETICA FASSBINDERIANA Y SUS EQUIVOCOS

Ya hemos comentado los elementos antológicos del cine americano que Fassbinder solía citar, lo mismo que sus apoyaturas en el melodrama, el «kistch» y la nostalgia. Estas citas visuales y musicales han dado origen a su leyenda de cineasta barroco, «coleccionista» de

(7) *Deutschland in Herbst* (77-78). Fassbinder realizó el segundo episodio. Los otros los dirigieron A. Brustellin, Alexander Kluge, M. Mainka, E. Reitz, K. Ruppe-Cloos, V. Schlöndorff y B. Sinkel.

géneros y homenajes a sus autores preferidos, de Sirk a Godard... Podría pensarse, en cambio, que su utilización del «género» hollywoodense (especialmente de los años cincuenta) es una forma de desmontar, de hacer estallar, los mecanismos de estilos en decadencia. Estos, entonces, se convierten en piezas testimoniales de una «estética en decadencia», que Fassbinder utiliza distanciadamente. No es casual que la nostalgia «retro», el «kistch» y la recreación de estilos del pasado (en la moda, en el arte) reaparezcan casi siempre en épocas de crisis y conmoción social, como las que sucedieron a las conmociones del sesenta y ocho, o los retornos a las políticas conservadoras de los años setenta.

Del mismo modo, hay una interrelación entre la escritura teatral y la cinematográfica. En sus filmes, basados en obras dramáticas suyas (*las amargas lágrimas de Petra von Kant*, *Pioniere in Ingolstadt*, *Katzelmacher*), hay una penetración del gesto y el espacio del teatro que se deforma o sublima en el encuadre, el movimiento de cámara y la angulación. Asimismo, el estatismo del espacio teatral se transforma en un recurso fílmico que Fassbinder utiliza a menudo para encerrar sus secuencias en un helado círculo vicioso, como si sus personajes no pudieran avanzar en el tiempo, condenados a repetirse en un infierno consabido. Por el contrario, algunas de sus piezas teatrales, como *Bremer Freiheit* (1973) están penetradas por una intrusión de efectos cinematográficos que, paradójicamente, aumentan el clima teatral en la versión filmada de la pieza.

¿Qué quedará de la obra multitudinaria de este «enfant terrible» del cine y del teatro? Contra la opinión de sus detractores, que, apoyándose en su período más débil, el que comienza con *La ruleta china*, ven a Fassbinder como un forzado recopilador de modas «retro», puede considerarse su obra más valiosa (desde sus primeros filmes experimentales hasta *Mamá Kunster va al cielo o Satansraten*) como un adecuado testimonio de una época. Naturalmente, como todo artista auténtico, trasciende el mero testimonio y adquiere una dimensión clarificadora que ilumina zonas oscuras del hombre.—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13*).