



FASSBINDER, EL GENIO COMPASIVO

J. María Marco

Rainer Werner Fassbinder, reconocido en todo el mundo como el más genial y renovador de los realizadores cinematográficos actualmente en activo, nació en 1946 en un balneario, de padres intelectuales divorciados cinco años más tarde. Educado en Munich, se matricula en 1964 en Arte Dramático. Forma parte del *Action Theater* hasta 1968, año en que funda el *Anti Theater*. Intérprete, escritor y director de teatro y televisión, desde 1965 ha realizado más de 40 películas. Su último film estrenado es *Lili Marlen*, basado en la autobiografía de Lale Andersen. Actualmente trabaja en una adaptación de *Cocaína*, la escandalosa novela de Pitigrilli, y en un remake de *El Ángel Azul*.

«No hay razón alguna para dejarse arrastrar por la desesperación. Esta frase, la pronunciaré todavía muchas veces a lo largo de

este relato y antes de alcanzar su final, tan duro, tan terriblemente amargo. Porque, aunque se salga de lo corriente, el hombre cuyo destino nos ocupa aquí es un ser normal que comprendemos y algunas de cuyas acciones podrían haber sido cometidas por nosotros, del mismo modo que nos podrían haber sucedido algunas de sus aventuras.»

Así empieza Alfred Döblin el sexto libro de su novela *Berlin Alexanderplatz*. Franz Biberkopf, el protagonista, ha roto hace ya algunos capítulos su promesa de permanecer honesto, realizada al terminar la condena impuesta por el asesinato de su novia. Se ha dejado enrolar en una banda de delincuentes sin saber muy bien el trabajo que debía cumplir. Pero, después de su primera fechoría, uno de sus compañeros lo tira desde el coche en el que huyen, a conse-

cuencia de lo cual Franz Biberkopf pierde un brazo. Franz, de todos modos, no se resigna. Como dicen Sarug y Terah, sus dos ángeles guardianes, le gustaría morir pero es fuerte y sabe resistir. Cuando éstos lo abandonan, Franz se vuelve loco y es internado en un hospital psiquiátrico del que sale para ser contratado de guardacoche en unos almacenes, mientras los nazis llegan al poder. La novela de Döblin termina con una marcha militar: «Marchemos el paso, izquierda, derecha, izquierda, derecha, marchemos alegremente, la guerra nos espera... Dzing, dzing, bum, bum y ratachín.» Fassbinder pone fin a su adaptación superponiendo los acordes de Bandiera Rossa y un himno fascista.

Lotte Eisner le reprochó a Paul Jutzi, uno de los grandes realizadores realistas alemanes de entre-

guerras y autor de la primera adaptación cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz*, el haber esquematizado la novela hasta tal punto que el resultado era comparable a una película de propaganda nazi de la misma época. A Fassbinder en cambio el film de Jutzi le parece «muy bonito», a pesar de que, dada su corta duración (dos horas, cuando la adaptación de Fassbinder dura dieciséis), muy bien podría haber sido inspirada por la página de sucesos de cualquier periódico. Sin embargo, la complejidad de la trama de *Berlin Alexanderplatz* no disimula nunca la vulgaridad de los hechos narrados. Prostitución, delincuencia, alcoholismo, paro..., ni siquiera la subida al poder de Hitler como telón de fondo es capaz de conceder significado político a unos hechos tan triviales. Más interesantes son los dos puntos de articulación de la obra: el contacto del protagonista con dos instituciones consideradas normalmente como aparatos de poder, la cárcel y hospital psiquiátrico. A la salida de la cárcel, Franz Biberkopf se promete a sí mismo permanecer honesto. Cuando sale del manicomio permanece silencioso. En su adaptación, Fassbinder titula este último capítulo «Muerte de un niño y nacimiento de un niño útil».

Fassbinder ha insistido en la discreción con la que Döblin trata el trasfondo político de su novela. La trayectoria de Franz Biberkopf no lo convierte en un personaje prototípico, pero, además de ser perfectamente triviales, sus aventuras son tan extraordinariamente complicadas que lo individualizan hasta lo irrepe-

tible. Nadie puede considerar típica la conducta de Franz Biberkopf. No es el representante de una clase social, ni de un grupo de presión, ni de una tendencia ideológica, ni siquiera de una manera de vivir. Aunque evidentemente, todo el mundo ve en él el símbolo de la derrota del pueblo alemán. La protagonista de *El Matrimonio de María Braun* ha sido también considerada una metáfora de Alemania, esta vez de la Alemania de postguerra: la búsqueda y la consecución del éxito mediante la pérdida de la identidad. Que la metáfora se complique o, simplemente, se diluya como tal, al interpretar el final de *El matrimonio de María Braun* como un suicidio, como un accidente o como una necesidad, no tiene más interés que el de trasladar a un plano excesivamente abstracto el real funcionamiento de la película de Fassbinder. La derrota es el final reservado a dos procesos exactamente inversos. Si María Braun es el éxito a costa de la identidad, Franz Biberkopf es la resistencia a costa del éxito.

Decir que los personajes de Fassbinder son trágicos sería decir muy poco. En primer lugar, la excepcionalidad del héroe trágico no reside tanto en lo extraordinario de sus aventuras como en su ejemplaridad. Que el mito sea o no parte esencial de la tragedia no tiene ninguna importancia: lo importante es que el personaje trágico acaba erigiéndose siempre en universal. Y si algunos héroes de Fassbinder pueden aspirar legítimamente a ese estatus, este hecho, hoy en día, no vendría a demostrar originalidad alguna por parte

de su creador. Sin embargo, el que dos trayectorias tan opuestas como la de María Braun y la de Franz Biberkopf acaben en un idéntico desastre puede hacer aparecer la imposibilidad básica en la que se mueven esos dos personajes (y todos los de Fassbinder) como una fatalidad. En *Todos nos llamamos Alí* —la exótica traducción española de «Angst essen Seele auf», *Miedo comer el Alma*— el amor entre la ya vieja asistenta alemana y el inmigrado árabe dura lo que dura la intolerancia social: en cuanto ésta deja paso a una actitud más comprensiva el amor desaparece.

Pero las películas de Fassbinder no dan la sensación de describir conductas regidas por un destino superior. Por el contrario, esa imposibilidad de principio ante la que sucumben todos sus personajes es una imposibilidad social. Por eso, Fassbinder no se limita a contar la historia de una tragedia, sino que va proporcionando simultáneamente todas las claves necesarias para su comprensión. No se trata tampoco de didactismo, porque no hay superposición de dos discursos, uno narrativo y otro explicativo, sino de contar una historia no como realmente ocurrió, sino como necesariamente tuvo que ocurrir dadas las circunstancias en las que se desarrolló. Cualquier necesidad de verosimilitud queda así suprimida por innecesaria. Quizá se pueda ver aquí uno de los secretos de la fecundidad de Fassbinder: a partir del partipris narrativo anterior, cualquier historia es interesante y, dado que la narración implica un análisis

previo exhaustivo, se comprende lo que afirman todos los que han trabajado con Fassbinder: durante el rodaje sabe exactamente lo que quiere.

Por un lado, el rechazo de cualquier realismo convierte a sus películas en desarrollos abstractos de un problema matemáticamente planeado. Por otro, esta abstracción les confiere un carácter de evidencia absoluta: sobre ellas no queda nada por añadir. Incluso, si se quiere a toda costa interpretar la conducta de los personajes, Fassbinder se adelanta y supera cualquier hermenéutica. La historia de los últimos días de Elvira Weihaupt, travestí de Frankfurt que decide suicidarse ante la incompreensión y la falta de escrúpulos del mundo que le rodea, se titula *Un año con Trece Lunas*, porque durante los años con un mes lunar más «aquellas personas que sólo se guían en sus vidas por sus sentimientos padecen fuertes depresiones». Aunque resulte divertida, la frase no es un rasgo de humor. Responde, sencillamente, a la triste imposibilidad de no ver las causas por las que una persona puede llegar a sentirse desgraciada. Y por parte del espectador, si las películas de Fassbinder pueden llegar a transmitir una tal tristeza es por la claridad con la que se perciben los hechos que han provocado el drama. A medida que avanza su carrera, las películas de Fassbinder se hacen cada vez más complicadas, pero esto no implica una tendencia barroca como *a priori* estético, sino la profundización de lo que parece su lema original: decirlo todo.

Cuando el protagonista

de *Los Dioses de la Peste* sale de la cárcel, la cámara lo acompaña con un largo travelling horizontal que prosigue inmediatamente con otro en el bar en el que entra para llamar por teléfono. Este largo plano secuencia, que no jerarquiza los elementos no selecciona el material visible, tiene ya, a pesar de su clara referencia pop, un carácter teatral que se agudizará en películas posteriores. La entrada de Brigitte Mira en el bar árabe donde encuentra a El Hedi Ben Salem (de *Todos nos llamamos Ali*), con todas las figuras exóticas inmóviles y a la expectativa, es ya una fuerte inyección de artificialidad en el procedimiento, que se vuelve a complicar cuando a la exposición de situación se le añade, como en la escena del claustro de *Un año con Trece Lunas*, una doble exposición narrativa: la monja cuenta en *off* la infancia de Elvira Weihaupt mientras Ingrid Caven permanece inmóvil apoyada contra una columna, cerrándose el plano con el desmayo de Elvira. El recurso acaba estallando en *Berlin Alexanderplatz*. Al salir Franz Biberkopf de la cárcel, en la primera escena de la serie, el mismo plano secuencia de *Los dioses de la peste* se quiebra en tomas subjetivas vertiginosas, a las que se superpone un salvaje monólogo en *off*. Decirlo todo aparece como una necesidad hasta tal punto ineludible que Fassbinder se arriesga a que la convencionalidad de la expresión se confunda con lo ininteligible poético. Como él mismo escribió en unos maravillosos textos a propósito de Douglas Sirk: «Lo extraño pasa en la pantalla y no únicamente en la

cabeza del espectador. Su cine libera nuestras cabezas.»

A la artificialidad de los recursos expresivos corresponde la de los temas elegidos. El método expresivo sólo puede ser narrativo y explicativo a la vez en la medida en que cada película se presenta como una totalidad en la que la variación de un sólo dato provocaría la variación de toda la situación y, en consecuencia, de toda la película (hasta el punto que muchas de las películas de Fassbinder parecen consecuencia de la variación de un parámetro en una situación, por lo demás, idéntica). Pero esto a su vez sólo es posible en cuanto que el hecho contado sea ya de por sí un hecho culturalmente artificial, manipulado desde el momento mismo en que ocurre. Se trata, por lo general, de hechos que podrían formar parte de la crónica de sucesos de cualquier periódico. La analogía llega más lejos todavía: el mecanismo que pone en funcionamiento la crónica de sucesos al identificar una *víctima a priori* es idéntico al que Fassbinder utiliza en sus películas. Para demostrarlo basta con recordar el escándalo que produjo *La sombra de los ángeles* (realizado por Daniel Schmidt sobre guión de Fassbinder), en la que la aparición de un personaje judío como *víctima a priori* fue interpretada como signo del antisemitismo de sus autores.

Evidentemente, la diferencia reside en que si la crónica de sucesos posee la capacidad de bloquear la relación de lo que narra con su entorno social, Fassbinder logra romper esa frontera al relacionar en sus

personajes, y de un modo más fuerte que el meramente causal, el carácter de víctima *a priori* con el de luchadores natos. Los personajes de Fassbinder están condenados a desear y a luchar por cosas que provocarán su destrucción una vez las hayan conseguido. Y la situación es tanto más terrible cuanto que la conciencia total que todos estos personajes tienen del *impasse* en que se encuentran no resuelve nada. No sólo no se resignan a dejar de luchar, sino que ni siquiera aceptan la imposibilidad de la victoria. De ahí que muy pocos sobrevivan. Si no muriesen, instalados como lo están en esa contradicción de base, la película sería virtualmente infinita. *El viaje a la felicidad de mamá Kusters*, que describe el proceso mediante el cual un personaje perfectamente normal se instala en esa contradicción, termina, con la imagen congelada, en el momento en el que mamá Kusters, un ama de casa cuyo marido ha muerto en un accidente laboral, empuña definitivamente la pistola para convertirse en terrorista.

La imposibilidad de ser feliz —la imposibilidad de amar sin tener que pagar, la imposibilidad de vivir solos pero también la imposibilidad de vivir acompañados...— que caracteriza, de forma, positiva, a los personajes de Fassbinder, caracteriza también su género dramático preferido: el melodrama. No, por supuesto, en tanto que trivialización social o didáctica de la tragedia, ni en tanto que especialmente adecuado a la sensibilidad popular, sino en su más alta acepción genérica. El me-

lodrama establece siempre una profunda corriente de afecto entre el espectador y el protagonista víctima. En Fassbinder esta corriente sentimental no se produce por identificación, dado que el problema del personaje está demasiado expuesto. Por lo mismo, tampoco se trata de la antigua compasión retórica ante el personaje condenado por el destino. Es la compasión estética pura, el afecto inducido por la compasión que el propio creador siente hacia sus personajes. A este respecto, el final de *Nora*, basada en *La Casa de Muñecas* de Ibsen, es bastante significativo: Fassbinder no cierra la película con la huida hacia adelante de Nora, sino con el derrumbamiento del marido, como si el protagonismo quedara desplazado, en cuanto un personaje triunfa, hacia la víctima.

Quizá uno de los momentos más característicos en este sentido sea la admirable utilización de la banda sonora de *Amarcord*, de Fellini (otro gran especialista en la intrusión del autor en su obra), para *Un año con trece lunas*. Sobre todo cuando se sabe que este film fue rodado por Fassbinder como un emocionado homenaje a la memoria de un amante, el mismo que, en uno de los momentos álgidos de la crisis alemana, asumió ante la Policía toda la responsabilidad de una conducta susceptible de ser considerada escandalosa, salvando al cineasta de una detención segura. Fassbinder no quiso aceptar un tal acto de amor y se marchó al Festival de Cannes con otro amigo. A su vuelta a Munich, encontró en su apartamento el cadáver de su antiguo amante,

quien se había envenenado hacía una semana.

La historia no tendría más valor que el puramente anecdótico si no ilustrara a la perfección la relación de Fassbinder con su obra. Tal y como suele ser frecuente, este amigo, un encuentro casual, intervino en varias películas, incluido un pequeño papel en *El matrimonio de María Braun*. El carácter meramente técnico que tiene el aprovechamiento máximo de todos los recursos de un género se convierte, en virtud de ese género mismo, en una prolongación real de lo privado. En 1971 Fassbinder funda su propia productora, Tango Films, lo que le permite trabajar sistemáticamente real de lo privado. En 1971 Fassbinder funda su propia productora, Tango Films, lo que le permite trabajar sistemáticamente con un grupo de actores amigos rodajes, los rodea de afecto y atenciones. La relación puede llegar a ser tan asfixiante como para obligar a una actriz de la personalidad de Hanna Schygulla a abandonar su carrera durante varios años después de rodar con Fassbinder una obra maestra de delicadeza, *Fontane Effi Briest*. Fassbinder tiene, además, los mismos problemas que sus personajes: incapaz de vivir solo, pero incapaz también de vivir acompañado, rueda de comuna en comuna —estos últimos años sólo de hombres—, después de su matrimonio («un infierno») con la actriz Ingrid Caven. Del mismo modo, aparece con frecuencia en sus películas. Al principio —en *Los dioses de la peste*—, de forma un tanto excesivamente alegórica, como

comprador de revistas porno. Más tarde, en *La ley del más fuerte*, interpreta el papel protagonista de chapero explotado hasta la muerte por un amante burgués y, en su episodio de *Alemania en Otoño*, refleja la crisis provocada por el secuestro de Schleyer con una larga escena en la que interpreta su propio papel de intelectual en pleno ataque de nervios, provocado por el consumo excesivo de cocaína y el agobio de un Estado policial.

Esto no quiere decir que Fassbinder se compadece de sus personajes en la medida en que es capaz de sentir una ilimitada compasión de sí mismo. Al contrario, sus personajes pueden ser

calificados de cualquier cosa menos de fracasados, y ya se ha visto cómo su muerte no significa otra cosa que la incapacidad de aceptar ese fracaso. Y si las causas del fracaso pueden ser expuestas y conocidas, ¿cómo aceptar que ese conocimiento no desemboque en la posibilidad de creación de una sociedad justa? Sus películas presentan así una eficacia política no por sencilla menos real. A una entrevistadora que le preguntaba si en la sociedad que él buscaba existiría la Policía Fassbinder contestó: «¿Para qué...? Todo el mundo tendrá de todo y la humanidad aprenderá a suspirar por Bach.» Aunque el propio Fassbinder no pueda ofrecer esa al-

ternativa de forma operativa, sus películas no sólo sirven de testimonio de la infelicidad, sino que al mostrar las causas por las que la infelicidad puede destruir a alguien, demuestran también que ese alguien puede ser realmente, si no lo es ya, cualquier cosa de los espectadores. Como dice Effi Briest, la protagonista de la novela de Fontane, duramente, si no lo es ya, cualquiera de los espectadores. Como dice Effi Briest, la protagonista de la novela de Fontane, durante una de las ingeniosas conversaciones que mantiene con sus amigas antes de que la tragedia destroce su vida: «Una historia que termina en autosacrificio no es nunca mala.»