

# Rainer Werner Fassbinder<sup>1</sup>

Rainer Werner Fassbinder

---

Manny Farber y Patricia Patterson

Resulta interesante que los auténticos herederos del primer Andy Warhol, el de *Chelsea Girls* (1966) y *My Hustler* (1965), estén en Munich, mientras que las nuevas películas de Warhol-Morrissey se han desplazado hacia el Oeste: por ejemplo, *Heat* (1972) es *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) en clave Zap Comix<sup>2</sup>, mientras *Flesh for Frankenstein* (1973) es una salaz versión infantil del clásico de James Whale. La idea que tiene Warhol de un contra-mainstream consiste en revertir las convenciones de la alta cultura artística: renegar con socarrona alegría de los edictos de Greenberg<sup>3</sup>, anteriormente considerados los diez mandamientos: el artista como una figura de superioridad moral, la integridad de la superficie del cuadro por encima de la ilusión, la relación del interior del encuadre con sus límites, la polaridad entre lo alto y lo kitsch.

Como la polémica postura de Genet en relación a la belleza del crimen y la perversidad, Warhol proclama la maravilla de la monotonía, la banalidad, el arte fabricado a máquina, el

oportunismo y la movilidad entre diferentes medios. Se desplaza con gusto hacia la burla y la flexibilidad: no sólo demuestra su talento polifacético en su docena de profesiones, sino que además intenta imprimir un aire “no-tan-exigente” a cada nuevo cuadro-lámina-película-entrevista.

Por osmosis, el aire *kinky* de Warhol dejó huella en Munich, la capital bávara de la cerveza, el bratwurst, Bach y el cine. Probablemente, pocos muniqueses hayan visto un Warhol, pero el *Bike Boy* (1967) y las *Chelsea Girls* son vecinos bajo la piel de algunas películas muniquesas financiadas por la televisión; en particular, las obras de anticine de Rainer Werner Fassbinder. Ahí está la misma habilidad pictórica para conjugar colores inocentes e insolentes, utilizando formatos planos, simples, directos; las imágenes de Warhol son más porosas, de grano grueso, mientras que las de Fassbinder poseen un *look* sardónico, de cuento de hadas. El escritor-director-actor de rostro tártaro ha hecho (prácticamente) una película a la semana desde 1971, un ritmo similar al de los inicios de Warhol; y en el trasfondo de

1. La traducción al castellano de este artículo apareció en el libro: YAÑEZ MURILLO, Manu (Ed. 2012). *La mirada americana. Cincuenta años de Film Comment*. Madrid. T&B Editores. Agradecemos a Manu Yáñez Murillo, editor del libro y traductor del artículo, que nos haya cedido su traducción para esta publicación, y a Patricia Patterson el permiso para editar el artículo original, que apareció originalmente en las revistas *City* (27 de julio de 1975) y *Film Comment* (Noviembre-Diciembre de 1975, como “Fassbinder”) y recopilado en: FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press; FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America.

2. Nota del traductor: Zap Comix es una publicación emblemática del cómic *underground* de Estados Unidos, surgida en el marco de la contracultura juvenil de finales de los años sesenta. El primer número de Zap, en formato comic-book, apareció en San Francisco a comienzos de 1968, consagrado por entero a la obra de Robert Crumb.

3. N. del t.: Clement Greenberg (1909-1994) fue un influyente crítico de arte estadounidense muy relacionado con el movimiento abstracto en los Estados Unidos. En particular, promovió el Expresionismo abstracto y tuvo relaciones muy estrechas con el pintor Jackson Pollock.

las imágenes de Fassbinder confluyen las ideas de timo y contrabando con la sensación, propia del primer Warhol, de ser capaz de controlar dicho nivel de anarquía. El desencadenado mundo marxista de Fassbinder aparece comprimido y delineado; sabes en qué punto empieza y acaba cada forma, idea y secuencia narrativa.

Un bobo calzonazos golpea a su mujer en una habitación de *tableau* que permanece en escena, sin movimiento de cámara alguno, hasta el implacable final: el marido desfalleciendo en su alcohólico estupor. La imagen del agonizante y frustrado borracho golpeando a su mujer es una de las más viejas del cine; es posible rastrearla hasta *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924), pero su estallido fútil y plenamente iluminado en una película múniquesa de 1971 le otorga una mezcla de encanto y ferocidad. Dirigida contra el remilgado gusto de la clase media, la exageración grandilocuente remite a *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) y a otra película de Douglas Sirk, *Sólo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955), que es citada de forma más explícita en *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974). Al mismo tiempo, la candidez *cool* y muy contemporánea sugiere la impavidez de Warhol, propia de un submundo andrógino.

Un ejemplo menor del paralelismo de Fassbinder y Warhol: la presencia del quejido empalagoso y nasal de Viva en el asombroso retrato que hace Irm Hermann de la evasiva esposa de un vendedor ambulante en *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971). En este retrato, que bascula entre una convencionalidad insignificante y momentos de sensualidad y coraje, el burlón parloteo lánguido de las *superstars* de Warhol se combina con los rasgos de una clase baja de otro mundo. Es como

cruzar el Soho “liberado” con la uniformidad de baratillo de J. C. Penney<sup>4</sup>. La mirada recelosa de Hermann tras sus gafas sin estilo, su cuerpo espectacularmente delgado recubierto por desaliñados y estampados vestidos de andar por casa. Fassbinder no es el único miembro de la re-emergente escena del cine alemán que entabla curiosas congruencias con las investigaciones fílmicas de Warhol: sus espléndidos hermafroditas (Schroeter), su extravagancia autoimpuesta (Herzog), las largas tomas “precisionistas” en una escena aparentemente vaciada de seducción (Straub); pero él es con quien vamos a lidiar aquí.

Fassbinder es una mezcla de *enfant terrible*, *burgher*<sup>5</sup> y chulo, cuyos veinticuatro largometrajes (desde 1967) brotan de una sensibilidad *camp*. Todos sus apetitos (por lo estrafalario, lo vulgar y lo banal en cuestiones de gusto; el uso de convenciones de cine antiguo; el movimiento ágil de un medio a otro; una cualidad lúdica y chistosa en términos de estilo) son los del *camp* y/o Warhol. La cuestión —destronar lo serio, hacer del artificio y lo teatral un ideal— se hace evidente con una increíble vivacidad, reintroduciendo la Fábula en el género de Hollywood y sugiriendo la imagen de un tipo duro y superficial manipulando un mazo de cartas. El as en la manga de Warhol, convertir a cualquiera en una superestrella recubierta de glamour e incandescencia, es también el de Fassbinder. Las mismas féminas de tres piernas aparecen en la mayoría de sus películas; Hanna Schygulla, con un halo a su alrededor en cada encuadre, es la belleza deslumbrante, el triunfo y la carta más golfa de sus películas.

*El mercader de las cuatro estaciones* (el declive de la oveja negra de una familia, que atraviesa una Dreiseriana<sup>6</sup> lista de humillaciones, y que cuando empieza a progresar como vendedor ambulante de

4. N. del t.: Farber y Patterson plantean un símil entre la dicotomía “convencionalidad”/“sensualidad” y el contraste entre la exhuberancia “liberada” e iconoclasta del Soho neoyorquino y la monotonía de la cadena J. C. Penney, unos grandes almacenes especializados en productos *outlet*.

5. N. del t.: *Burgher* es el equivalente en alemán de “burgués”, o más generalmente de un miembro de la clase media urbana.

6. N. del t.: Referencia al novelista y periodista norteamericano Theodore Dreiser.

fruta y verdura se ahoga metódica y mortalmente en alcohol) es una película luminosa e inventiva que es condenadamente clara acerca de sus propósitos y significados. La idea básica —la silenciosa presión de grupo que lleva a la gente a sobrellevar emociones y comportamientos convencionales, de tal manera que cada momento queda comprometido y descolorido— jamás ha sido precisada de forma tan sutil y constante. No es la historia lacrimógena de un marido oprimido y calzonazos, sino un duro retrato de los rituales de la clase media, *circa* 1972. La gente se toma turnos para ser malvada y explotadora en un juego de la silla de vencedor y víctima. Como en todas sus películas, Fassbinder lleva el melodrama hasta límites absurdos para mostrar cómo sus actitudes y emociones, puro cliché, descoloran las situaciones normales.

*El mercader...* es el trabajo de un iluminador medieval que domina la ornamentación visual, sugiriendo el más famoso de los libros ilustrados: *Las muy ricas horas del Duque de Berry*. Su gente radiante es observada de cerca por la cámara, en lo que siempre parece un momento álgido. La escena está vaciada de sombras, la iluminación intensa. Posee la ternura extática de Fra Angélico pero los arquetípicos personajes (la mujer avara, la generosa hermana, la inocente hija, la madre malvada y tacaña, un lisonjero cuñado) son interpretados por una tropa de actores-*hipsters* vívidamente dinámicos. Fassbinder se adhiere a la imagen frontal, en muchos sentidos como si se tratara de un fresco de Fra Angélico: un hombre vestido con una limpia y almidonada camisa azul y blanca comercia con peras verdes que llenan un carro rectangular, una tarea humilde congelada en una composición quieta y poco profunda. Este héroe derrotado vende sólo tres bolsas de peras durante la película.

Como un ladronzuelo tanteando la combinación de una caja fuerte, Fassbinder no cesa en sus intentos por hallar el código secreto de sus personajes, manipulando parsimoniosamente la lujuria de la esposa interpretada por Irm Hermann, o la compasión y frialdad de la hermana encarnada por Schygulla, que se alinea con el mercader

en nombre de la integridad y en contra de su familia. La clara individualización y silueteado de cada personaje son emblemáticos del formalismo hermético de Fassbinder, incluso cuando cada personaje central se reserva un giro mayor. Una mujer que hasta el momento había sido toda constricción se expone súbitamente en toda su blanca extensión, siendo montada por detrás por un extraño cuya pequeña sonrisa se sostiene hasta que su significado queda grabado en tu cerebro.

Su visión dura-tierna se expresa mediante el ritual, sea la película una historia a lo *Muerte en Venecia* —*Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972)— o un *Babbit*, de Sinclair Lewis, ido de la olla —*¿Por qué le da un ataque de locura al señor R.?* (*Warum läuft Herr R. Amok?*, 1970)—. Sea el evento filmado la hipócrita llamada de Petra, el pomposo aleccionamiento de Herr R. a su hijo, o el baile de Ali-Emmi que abre y cierra *Todos nos llamamos Ali*, estos rituales sirven para mantener el mundo en su lugar; otros rituales —las rondas de bebida de Hans y sus amigos— lo ponen todo patas arriba.

Esta ritualizada sintaxis puede esbozarse de la siguiente manera:

1. Fassbinder inserta violencia y tensión bajo una charla pasmosamente mundana en *El mercader...*: “Vaya Hans, qué éxito tienes ahora”, o bajo una sensibilidad extrema en *Todos nos llamamos Ali*: “Emmi, tu no mujer vieja, tu corazón grande”, o bajo el estilo palpitante de Susan Hayward en *Las amargas lágrimas...*: “No puedo vivir sin ella, no puedo soportarlo”, mientras se retuerce sobre una alfombra de tejido rizado, abrazando una botella de Jack Daniels contra el pecho. También les grita a su hija y su madre: “¡Iros a casa, aburridas, no soporto teneros a la vista, quiero a Karin!”.

2. La interpretación en *Las amargas lágrimas...* es fervientemente singular. Como en el teatro Noh, es protoartificial y siempre aspira a lo emblemático, unida aquí con el rico efecto de

una salchicha reventando su revestimiento. Petra y su asistente monosilábica, enfundadas en negros vestidos eduardianos, están en pie de guerra contra sus imágenes.

3. Del lloriqueo incesante de Petra, que dirige su carrera de modista desde su cama, a la ópera tensa y hablada de *Todos nos llamamos Ali*, impera el ensalmo musical. “Ven a casa, Hans, ven a casa”, y él lanza una silla contra el cuerpo preparado de su mujer, medio escondida tras la puerta del *saloon*. La piel aporcelanada de Hermann, sus labios de rubí, su pelo espesamente rizado, poseen el mismo impacto icónico que su súplica. El equipo de actores al completo —el vendedor ambulante de Hirschmüller, la modista-heroina de Carstensen, la Emmi de Brigitte Mira— utilizan el lenguaje con el mismo propósito burlón, como en el pícaro fox-trot protagonizado por las dos mujeres vestidas de largo en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*. Bailando al son de *Oh Yes, I'm the Great Pretender*, nunca se miran la una a la otra, lo que apunta de nuevo a uno de los pilares del imaginario de Fassbinder: las luchas de poder como guerras incesantes.

4. Fassbinder y Kurt Raab (“el diseño es realizado para mí por Raab, el tipo que interpreta a Herr R. Le digo lo que necesito; cada color es cuidadosamente meditado, cada imagen trabajada a fondo”) son extraordinarios inventores de decorados que sugieren un cautiverio —mobiliario, *décor* y personajes parecen atrapados en el interior de una casa de muñecas—. El factor primordial de su sintaxis: la tensión entre los personajes y su diminuto entorno de casa de muñecas. La imagen de esposa-hijo-marido alrededor de una mesa comiendo mortadela y queso

conforma una escena sacada de un libro de Beatrix Potter<sup>7</sup>; la gente es demasiado grande para una existencia minúscula y repetitiva.

5. Vestido y *décor*: cada personaje utiliza su propio tipo de ropa; Hans viste a cuadros, Erna viste como una heroína de Hawks, la asistente muda de Petra (interpretada por Irm Hermann como en una estudiada danza lenta) va siempre de negro, una criatura sepulcral cuya increíble escena final (empacando lentamente sus maniqués de madera y marchándose en un silencio tenso y prolongado) es un magnífico ejemplo de la lucha de poder entre dos personajes-deidades. Fassbinder es muy ecléctico: su gente posa como luces de navidad ante bellas paredes empapeladas, mezclando estilos y eras en un mismo *tableau*.

Un P. T. Barnum<sup>8</sup> que utiliza a trabajadores y limpiabotas como animadores, convirtiéndolos en objetos tan luminosos y exóticos como un candelabro, Fassbinder está por todas partes con su expolio juguetero. Ha tomado una serie de tácticas del melodrama de Sirk (extravagante iluminación; diseños de vestuario y *décor* que imprimen indeleblemente el estrato social de los personajes; paciencia con unos actores en torno a los cuales giran todos los elementos de la representación; fe en las historias de todo a cien y en los personajes de culebrón) y ha grapado el escabroso torbellino de Sirk sobre un estilo casi de cine mudo, puntuado con una lacónica irascibilidad no verbalizada. Encontramos un buen ejemplo en la seca negativa de Ali a la sensual proposición de una fulana: “Polla está rota”. La economía visual de Bresson (las reacciones retardadas de la cámara y los actores, recostados en paredes, sosteniéndose en el pomo de una puerta, con la expresión adormilada) es reconvertida en prominentes rituales.

7. N. del t.: Beatrix Potter (1866–1943) fue una escritora e ilustradora británica de literatura infantil. También fue una activa naturalista. Su obra más celebre es *El cuento de Perico el conejo travieso* (1902).

8. N. del t.: Phineas Taylor Barnum (1810–1891) fue un empresario y artista circense estadounidense recordado por sus célebres engaños en el mundo del entretenimiento y por fundar el “Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus”.

Tras todo lo dicho, lo cierto es que la intensa imagen sin sombras de Fassbinder no es como ninguna otra y sus películas se han instalado en el entorno del trabajador — sus casas, amoríos, relaciones de familia, el papel de las paredes, los pequeños adornos, el argot, la comida y bebida, la camaradería— como un tema viable para los años setenta. Sea el evento filmado un vendedor de fruta chillando escaleras abajo por su difunta esposa, o las fascistoides llamadas de negocios que transpiran en la enorme cama de metal en la que una diseñadora de moda come, trabaja y ama (siendo los únicos hombres a la vista los desnudos gigantes del mural situado detrás de la cama), la escena suele resolverse en un único plano, sin desarrollo; con lo cual la gruesa<sup>9</sup> determinación y la beligerancia directa de Fassbinder siempre golpea con más carne de la que esperas, te araña de forma grosera.

Una vecina entrometida observa malévolamente a Emmi, la mujer mayor, y a Ali, el negro apuesto, mientras suben las escaleras que llevan al apartamento de ella. En este típico *tableau*, un plano sin profundidad de campo —la vecina desenfocada, Emmi y Ali en foco—, sugiere que los tres, como todas las criaturas de Fassbinder, están atrapados en un móvil y doloroso juego de poder entre privilegiados y desamparados. La escena se halla dominada por agresivas decisiones acerca del *décor* y las motivaciones; la cámara, posicionada directamente tras el negro peinado con forma de casco de la vecina, fija a los amantes (Emmi-Ali) detrás de una malla de hierro ornamentada que remarca la posición de los interlocutores: una magistrada con mal gusto y dos mansos transgresores. El evento, metódicamente trabajado, despliega la radical mezcla de hostilidad y ornamento del cine de Fassbinder.

9. N. del t.: En el original, *safzig*, procedente del alemán “jugoso”. Término utilizado popularmente para describir a alguien voluptuoso o que padece un ligero sobrepeso. Es un término común en la terminología yidish.

Sus estrategias indican a menudo un estudio del cine porno: cómo exponer una extensión de carne en la pantalla con el impacto más directo y el mínimo metraje. Con el uso frío y sereno de efectos de alienación brechtiana, extraños posicionamientos y una mentalidad reductiva que va directa al grano, consigue expedir asombroso sexo *kinky* sin perder el tiempo con la parafernalia de *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), de Bertolucci. El estilo lo es todo en estos *tableaux* contundentes y estáticos: demuestran un astuto conocimiento del espacio que debe haber entre la cándida sexualidad y la cámara, cuanta tonalidad chillona y artificial se necesita para dotar al acto de una cruda perversión. Fassbinder parece capaz de sumergirte en los licenciosos efectos de una película de los años treinta y, al mismo tiempo, mantener la escena en los setenta gracias al estilizado abandono de sus despiadadas fémicas tentadoras: la plena lujuria de la larguirucha y esquelética *Hausfrau*<sup>10</sup> de Hermann, la mamada a Hans y, de forma particular, la perezosa y oportunista lesbiana a la que da vida Hanna Schygulla en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*. Camina con sus caderas sobresaliendo en una insinuación tan arrastrada como su forma de hablar. No hay nada más *kinky* que las escenas de sexo en las que aparece enfundada en un traje metálico de esclava.

*Todos nos llamamos Ali*: el matrimonio entre una mujer de la limpieza de sesenta años, viuda de un nazi, y una espléndida columna de músculo marroquí se pone en peligro porque Emmi no quiere cocinar cuscús para Ali. Dados todos los problemas posibles en los que podría incurrir una combinación marital como esta, el conflicto demuestra la perversidad de Fassbinder, que los separa por culpa de un maldito estofado de trigo. Emmi, que se vuelve chovinista y complaciente, le dice a su galán que se vaya a comer su cuscús

10. N. del t.: “Ama de casa” en alemán.

a otro sitio. La estructura circular evoluciona pendularmente entre el Pub Asphalt, frecuentado por clientela marroquí y chicas de pechos grandes, y el acogedor piso de Emmi, donde la pareja se ve sujeta a los incesantes prejuicios del empleado de la tienda de comestibles, el *maitre*, la bruja que patrulla la escalera, y el asqueroso y vago yerno bebecerveza (interpretado por el mismísimo *camp-eón* del gruñido: Rainer Werner F.). Esta interminable serie de pórticos ocupados por intolerantes sumos sacerdotes provoca que el estómago de Ali se desgarre. Fassbinder, que parece un jugador de blackjack de Las Vegas, sabe cómo conseguir el efecto que desea: convierte este dulce *sauerkraut*<sup>11</sup> en una fascinante película de doble filo.

En *¿Por qué le da un ataque de locura al señor R.?*, la luz es demoledora, el sonido de la gente hablando parece el de un viejo programa televisivo en su estridencia granular, y la trama desarrolla un catálogo preciso de comentarios acerca de la rutina diaria. Un delineante, Herr R., se mueve aburridamente por un tedio acompasado, hasta que una noche, mientras sus ojos vidriosos se posan en la televisión, y su esposa y una amigable vecina conversan al son del televisor, toma un candelabro de alabastro y mata a esposa-hijo-vecina. La mañana siguiente, sus dóciles colegas le encuentran colgado de un pasador en el baño de la oficina.

Escenas como la de dos colegas hablando sobre canciones escolares en un pequeño y encantador sofá parecen sacadas de las viñetas de un cómic: los Katzenjammers, Major Hoople<sup>12</sup>. Este colapso nervioso de un pequeño burgués presentado en toda su crudeza captura las reglas del juego de Fassbinder.

11. N. del t.: “Chucrut” en alemán.

12. N. del t.: *The Katzenjammer Kids* es una tira cómica norteamericana creada por Rudolph Dirks que apareció en 1897 en el *American Humorist*, suplemento sabatino del *New York Journal*. Actualmente, es la tira cómica más antigua aún en publicación. Por su parte, el Major Hoople es el orondo protagonista de la tira cómica *Our Boarding House* (1921-1984), creada por Gene Ahern y distribuida por Newspaper Enterprise Association.

1. Humillación; diaria, hora a hora, en la tienda, en el desayuno, humillación por todas partes.

2. Los comerciantes de vida son tratados sin condescendencia o impaciencia.

3. Malestar físico y espiritual: la esencia de Fassbinder es un persistente malestar físico.

Así, Fassbinder tiene dos caras, la operística y la descarada —directa y chillona—. En su tránsito del bajo presupuesto y el cine de vanguardia hacia las grandes producciones financiadas por la televisión (“Soy un alemán que hace películas para el público alemán”), ha conservado su desprecio por el diálogo doblado (en estudio), manteniendo siempre sus premisas teatrales: unos pocos personajes interactuando en un espacio escénico; una estrategia que le permite articular una imagen plana y seguir utilizando el sonido directo. ¡Y vaya una imagen! Hace gala de la precisión de un pintor que trabaja con el espacio y el color: tiene un gran ojo pictórico (Mondrian con un pícaro giro *funk*), sabe cómo angular un cuerpo y también cuanta distancia es necesaria para accionar la representación. Sus películas navegan sobre una paleta de luz y color, una elegancia frontal y geométrica que debería despertar la envidia de cualquier pintor *hip*<sup>13</sup>. Algún día deberíamos poder ver las anteriores películas de Fassbinder, negras y granuladas —*Katzelmacher* (1969), *El soldado americano* (*Der amerikanische Soldat*, 1970), *Liebe ist kälter als der Tod* (*Love is Colder Than Death*, 1969)— que se han visto a este lado del Atlántico gracias únicamente a la defensa de Tom Ludly vía las proyecciones en The Archives<sup>14</sup>. •

13. N. del t.: En el contexto cultural-artístico, lo *hip* hace referencia a “la última moda”, aquello que “está en la onda”.

14. N. del t.: Referencia al Anthology Film Archives, una sala de cine/archivo filmico situado en el East Village de Manhattan, en Nueva York, y dedicado a la preservación y exhibición de cine experimental. Fue fundado en 1970 por Jonas Mekas, Stan Brakhage, P. Adams Sitney y Peter Kubelka.