

El maestro de la crítica Serge Daney (1944-1992) publicó esta hermosa semblanza de Rainer Werner Fassbinder hace veinticinco años, al día siguiente del fallecimiento del cineasta, en el diario *Libération*. La fotógrafa Sylvia Plachy tomó el retrato que la acompaña en Nueva York, en 1977.

SERGE DANAY

FOTOGRAFÍA SYLVIA PLACHY

TRADUCCIÓN ANA USEROS

Fassbinder un cineasta irregular por derecho propio

«Desde que empecé a pensar sobre mí mismo, me he considerado una *vedette*. Soy como soy desde que tenía siete años», declaraba Fassbinder el año pasado en la televisión. Entre los siete años (la edad de la razón) y los treinta y seis (Fassbinder nació en 1945 y murió ayer en Munich, aún no sabemos por qué) pasan casi treinta años bajo la mirada de los demás, en los que se convierte en un nombre, después en un cuerpo, luego en un personaje y finalmente en una leyenda. Consciente de ser una *vedette*, Fassbinder tuvo menos problemas que otros para encontrar escenarios en los que producirse, máquinas para domesticar, una *troupe* de actores que le siguiera. En Alemania se han ignorado sus películas durante mucho tiempo, como se ignoraba al puñado de airados que querían rehacer el cine alemán en los años sesenta. Se aceptó a Fassbinder cuando él mismo aceptó gestionar a gran escala el duelo de la historia alemana. No olvidemos que *El matrimonio de Maria Braun*, su primer éxito popular, es su trigésimo primera película.

Siempre medimos mal la amplitud de las actividades de Fassbinder. Despreció sin contemplaciones las diferencias entre géneros y formatos, y nunca (afortunadamente) se preocupó por especializarse. Es lo propio de los actores. Ahí radica su fuerza. Nosotros, en Francia, sólo conocemos unas pocas de sus películas (quince de un total de treinta y ocho) y casi nada de su teatro o de su televisión. Y encima hemos visto sus películas en un desorden que una y otra vez nos ha impedido situar la producción fassbinderiana en la historia de Alemania (la del boom, los marginales, los terroristas). La historia de la fama de Fassbinder en Francia es la historia de una persecución casi cómica. Cinéfilos, críticos, distribuidores corrían tras su retraso. En cuanto una imagen de Fassbinder empezaba a «prender», una película antigua, de repente exhumada, la relativizaba. En cuanto el último Fassbinder se estrenaba, descubríamos que había uno o dos más después. En resumen, nunca estuvimos, él y nosotros, sincronizados. Nos reconocimos, pero no nos seguimos. Nos encontramos, pero no nos conocimos. Cambiamos quince veces de opinión frente a su obra, aterrados por su proliferación ansiosa; enterrando al autor, lo redescubrimos; temiéndonos lo peor, descubrimos lo mejor. Fassbinder agotó a sus comentaristas, adelantó a todo el mundo. Incluso se adelantó a sí mismo, al final.



Desde hace veinte años ocurre pocas veces (muy pocas) que, por el vasto mundo, un cineasta pueda trabajar bastante o lo bastante rápido como para permitirse el lujo supremo, la recompensa a la que nadie más puede aspirar, lo que deberíamos decir como el supremo elogio de un cineasta: *que es irregular*. Que se ha ganado el derecho a la irregularidad. La capacidad de pifiar una película sin hipotecar su imagen o el futuro de su carrera. Siempre se ha dicho (con un aire complaciente o hipócritamente sentido) que Fassbinder era un cineasta verdaderamente muy irregular. ¡Y no habíamos visto todas! Desde luego que era sumamente irregular. Pero quizá Fassbinder ha muerto precisamente porque estaba demasiado solo en su irregularidad. Sobredosis de vida, de generosidad, de trabajo encarnizado, sobredosis de temor (¿no era él quien también decía

«mientras las cosas estén como están, uno casi debe tener miedo de conocer a alguien a quien podría amar»?). A fuerza de adelantar a todos se convirtió demasiado rápido en un peso muerto, condenado a doblar en vueltas a los demás, *vedette* hasta la muerte.

Era normal que un fenómeno como Fassbinder apareciera en Alemania. Es cierto que no fue el único en trabajar obstinadamente en la ingrata tarea del «joven cine alemán»: restaurar una imagen de Alemania. Esta restauración adoptó todas las formas: irónica, enlutada, crítica, brechtiana, ambigua, nostálgica, manierista. No importa: era inevitable. No puede haber un pueblo sin imagen de sí mismo y de lo que él sabe que es su historia (incluso la más sucia). Pero el más prolífico, el más alemán (en el sentido en que, gracias a él, nosotros sabemos hoy por fin dos o tres cosas de la vida cotidiana en Alemania), el



que se las ingenia para colocarse siempre en el corazón de las contradicciones, hasta el punto de identificarse peligrosamente en estos últimos años con el arriesgado papel de historiógrafo, es Fassbinder. Y si lo ha conseguido hasta ese punto es porque se ha beneficiado de la pócima mágica que (hoy en día) ha salvado al cine del «cine de calidad»: el amor de los actores, el deseo de vivir con ellos, a su través, las grandes ficciones melodramáticas del tiempo presente, el rechazo del *star-system*. Nunca se dirá bastante: la *troupe* lo es todo.

Y su cine, ¿de qué está hecho? Conocemos bastante bien sus temas: que el sexo es una transacción como cualquier otra, que el amor es una metáfora política, que los humildes quieren ir al cielo, que lo reprimido siempre vuelve, etc. Pero, ¿de qué materia está hecho? Yo diría que, en un primer momento, en la tradición de la fábula brechtiana, Fassbinder estudia el relato, consiguiendo conciliar el suspense (queremos saber qué le va a ocurrir a tal o cual personaje) y la moral (cada película ilustra un aforismo, entre Marx y La Fontaine). Poco a poco, a medida que el relato se hace más tradicional, la fábula menos simple y la turbación más grande, Fassbinder empieza a atacar la naturaleza misma de las imágenes y la de la imagen que simboliza todas las imágenes: la de la estrella. Sus películas se convierten en reflexiones sobre el estatus de las imágenes, la génesis de su culto, la fabricación de ídolos, la ingenuidad conmovedora de la creencia. Es en la iluminación, en la puesta en escena, en la luz, donde radica lo esencial del trabajo de sus últimas películas, el paso del efecto foco (*Lili Marlene*) al efecto vídeo (*Lola*). Esta reflexión tenía, evidentemente, la naturaleza bífida de los reflejos, la ambigüedad alcanzaba su culminación y, ante la cámara, más que nunca, palpitaba el enigma de las «vedettes».

QUERELLE, 1982

LA ANSIEDAD DE VERONIKA VOSS, 1982

LOLA, 1981

LILI MARLEEN, 1982

BERLÍN ALEXANDERPLATZ, 1980 [serie de 14 episodios para TV]

LA TERCERA GENERACIÓN, 1979

UN AÑO CON TRECE LUNAS, 1978

EL MATRIMONIO DE MARÍA BRAUN, 1978

DESESPERACIÓN, 1977

BOLWIESER (LA ESPOSA DEL FERROVIARIO), 1977 [TV]

SÓLO QUIERO QUE ME AMES, 1976 [TV]

RULETA CHINA, 1976

EL ASADO DE SATÁN, 1976

VIAJE A LA FELICIDAD DE MAMÁ KÜSTERS, 1975

LA LEY DEL MÁS FUERTE, 1974

EFFI BRIEST, 1974

TODOS NOS LLAMAMOS ALÍ, 1974

MARTHA, 1973 [TV]

LAS AMARGAS LÁGRIMAS DE PETRA VON KANT, 1972

EL MERCADER DE LAS CUATRO ESTACIONES, 1971

EL SOLDADO AMERICANO, 1970

ATENCIÓN A ESA PROSTITUTA TAN QUERIDA, 1970

LOS DIOS DE LA PESTE, 1970

KATZELMACHER, 1969

EL AMOR ES MÁS FRÍO QUE LA MUERTE, 1969

Artículo publicado originalmente en *Libération* el 11 de junio de 1982 y reeditado en Serge Daney, *La Maison Cinéma et le Monde*, vol. 2 (*Les Années Libé I, 1981-1985*), Paris, P.O.L., 2002, con el título «Rainer Werner Fassbinder, importante parce qu'inégal»

CICLO DE CINE **25 AÑOS SIN FASSBINDER (1945-1982)**

26.06.07 > 01.07.07

ORGANIZA **CBA**

COLABORA **INSTITUTO GOETHE**