

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**TESIS : EL CINE DE RAINER WERNER FASSBINDER  
Y LOS MITOS GENERADOS SOBRE SU OBRA A  
TRAVÉS DEL NUEVO CINE ALEMÁN**

**QUE PRESENTA: JOSÉ ALEJANDRO RODRÍGUEZ GUZMÁN  
PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

2005



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN -----	4
CAPÍTULO 1 -----	8
1.1. LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1939-1945) -----	8
1.2. EL EPÍLOGO DE LA GUERRA: REFLEXIONES Y ANTECEDENTES	12
CAPÍTULO 2 -----	23
2.1. EXPRESIONISMO ALEMÁN Y NUEVO CINE ALEMÁN: COYUNTURAS -----	23
2.2. CINE DE PROPAGANDA NAZI -----	28
2.3. EL MANIFIESTO DE OBERHAUSEN: LIBERTAD PARA LAS IDEAS CREATIVAS -----	33
2.4. EL NUEVO CINE ALEMÁN: EXPRESIÓN DE UNA NECESIDAD HISTÓRICA -----	37
CAPÍTULO 3 -----	42
3.1. RAINER WERNER FASSBINDER: SEMBLANZA DE UN CREADOR	42
3.2. RAINER WERNER FASSBINDER: EL ARTE DE SER AUTOR -----	48
CAPÍTULO 4 -----	58
4.1. DOUGLAS SIRK. <i>ESCRITO SOBRE FASSBINDER</i> -----	58
4.2. LA FICCIÓN DE LLAMARSE “FRANZ WALSH” -----	63
CAPÍTULO 5 -----	66
PELÍCULAS REPRESENTATIVAS -----	66
5.1. EL AMOR ES MÁS FRÍO QUE LA MUERTE (1969) -----	66
5.2. FABRICANTE DE GATOS (1969) -----	75
5.3. LOS DIOS DE LA PESTE (1969) -----	86
CONCLUSIONES -----	94
BIBLIOGRAFÍA -----	97
HEMEROGRAFÍA -----	101
FILMOGRAFÍA GENERAL -----	103
FILMOGRAFÍA BÁSICA -----	104

ANEXOS -----	107
FILMOGRAFÍA COMPLETA DE RAINER WERNER FASSBINDER	
COMO DIRECTOR DE CINE -----	107
OTRAS FACETAS ARTÍSTICAS DE RAINER WERNER FASSBINDER ---	126

## INTRODUCCIÓN

*“El plan de los poderosos se cumple no en virtud de los poderosos sino por nuestra manera de pensar en causalidades que siempre tiende a establecer sistemas de valores y a determinar sentidos. Toda la historia, las mitologías son resultado de estas cadenas planificadas de causas”.*

***Rainer Werner Fassbinder***

La realización del siguiente ensayo sobre el director alemán Rainer Werner Fassbinder se debe a tres factores causales: el aprendizaje del idioma alemán, un ciclo filmico dedicado al cineasta germano proyectado por el Canal 22 durante el décimo aniversario luctuoso de Fassbinder en 1992, al año siguiente, la Cineteca Nacional a través del Instituto Goethe y la Fundación Fassbinder presidida por Juiliane Lorenz, difundieron a manera de exposición la obra, los documentos, los guiones y objetos personales del cineasta germano. El tercer factor que propició esta titánica investigación fue la sugerencia de la profesora María Luisa López-Vallejo y García para realizar un trabajo recepcional sobre Fassbinder, considerando durante una larga plática de café, en la librería Gandhi el descubrimiento de ciertas características y valores filmicos en la obra y personalidad del cineasta alemán.

Dado el encantamiento por la obra de este realizador y la propuesta de la profesora López-Vallejo, comencé un proyecto que emulando el nombre de un grupo de rock de los años setentas me costó “sangre sudor y lágrimas”.

En virtud de los consejos de quien hasta mucho tiempo después aceptara ser mi asesora de tesis, me introduje en una serie de avatares propios de una investigación de esta índole. El gran reto inicial era poder situar los escenarios comunes de su obra: el teatro, la ciudad de Múnich, Alemania y la posguerra; los temas recurrentes de su trabajo filmico: la sexualidad, el poder y la identidad alemana.

A lo largo de varios años llegué a la conclusión de que su obra podía ser estudiada a partir de dos conceptos fundamentales: el sentido del poder y de la sexualidad. Artífices climáticos de su arte creador. En ello reside la idea de sustentar el quid de la construcción de mitos en su obra.

Por tal motivo decidí investigar desde un marco teórico que permitiera arrojar diversos puntos en común. Así opté por el estructuralismo y acudí a reconocidos autores como Michel Foucault, Ernst Cassirer, Kurt Hübner y G.S. Kirk, entre otros.

Estos pensadores me permitieron descubrir poco a poco el arte creador de Fassbinder, la autenticidad de su obra y su desplazamiento existencial, a través de lo biográfico, y la historia de Alemania desde la Segunda Guerra Mundial hasta los años de posguerra.

Tal enfoque propició la realización de una investigación esquematizada en el contexto de la Segunda Guerra Mundial a través de testimonios de escritores como: Siegfried Lenz, Ernst Jünger y Günter Grass. Al mismo tiempo, describe la gestación y desarrollo del nazismo hasta su caída.

Otros puntos a destacar son las similitudes entre el Expresionismo alemán y el Nuevo cine alemán, desde el punto de vista de estudiosos reconocidos como: Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner, Yann Lardeau y Montserrat Rossés, entre otros. De ellos deriva la necesidad de replantear la similitud entre ambos movimientos aunque lejanos cronológicamente entre si. Además, esto permitió destacar la importancia del Expresionismo alemán, del Cine de Propaganda Nazi, el Manifiesto de Oberhausen y la

creación del Nuevo cine alemán, como los bastiones históricos más recientes de la historia cinematográfica alemana.

A partir de esto último, Fassbinder es, sin duda, el punto de reflexión a propósito de su propia, plena, historia de vida, intrínsecamente mostrada en sus películas. Fassbinder fue uno de los cineastas más creativos, rebeldes, revolucionarios, contestatarios, intolerantes, despiadados, que ofreció a través de su incansable labor filmica una de las obras más mesiánicas en la historia del cine mundial.

El presente trabajo no asume falsas poses. Pretende acercarse a un cineasta, a un autor, a un creador víctima de una corta y triste existencia. Su quehacer cinematográfico; su periplo que comienza cuando desde muy pequeño se siente atraído por el cine de Hollywood. Justamente esta industria le brinda la posibilidad de admirar la obra de Douglas Sirk. El mítico héroe y realizador con quien Fassbinder coincide en muchas posturas acerca del melodrama. Pero Hollywood arroja otro personaje nodal para el cineasta germano: Raoul Walsh, de quien la ficción fassbinderiana extraerá el apellido.

Y es que Fassbinder era un mitómano. Por su admiración a Walsh y por el personaje Franz Biberkopf de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Fassbinder se aut nombra Franz Walsch. El verdadero rostro del mitómano Fassbinder.

Para desmembrar lo anterior acudo a un análisis de los tres primeros largometrajes de Fassbinder: *El amor es más frío que la muerte*, *Fabricante de gatos* y *Los dioses de la peste*, realizados en 1969. En ellos se inserta el sentido del poder y el sentido de la sexualidad como dos mitos surgidos a través de los años de posguerra.

En las tres películas realizo una interpretación, un *big close up*, al interior del verdadero origen y del rostro emancipador de un cineasta obsesionado por su propio destino y por el sino de su país: Alemania.

Cada película tiene aspectos recurrentes tratados durante la investigación. En principio, son tres melodramas sin *happy end*. Son obras

que sustentan su narrativa en circunstancias comunes: el crimen como resultado de la educación de la gente y su incapacidad para asumir y ser conscientes de sus relaciones interpersonales.

En ellos también se explora la desesperanza entre los jóvenes alemanes; se enfatiza sistemáticamente en el poder, el racismo, la segregación, la marginación, la traición a los sentimientos y la corrupción a través del amor, los celos, el odio, la violencia, la dominación y el sometimiento a través de la sexualidad.

El trabajo realizado posee una mirada al arte creador, a la sensibilidad y a la redención de los débiles ante los poderosos. Justo y llanamente los mitos que Fassbinder desnuda en su obra; artífices absolutos de su genio y figura.

La elaboración de este documento tiene como propósito motivar el interés por la investigación de un cineasta poco conocido en nuestro país. El caso concreto de que Wim Wenders, contemporáneo de Fassbinder, fuera más conocido que él, me reveló la necesidad de indagar y propiciar un análisis más complejo, ya que Fassbinder no ha sido motivo de investigación por parte de estudiosos de la comunicación en el ámbito universitario mexicano, entre otras cosas debido a que su obra está rígidamente protegida por el Instituto Goethe y la Fundación Fassbinder que preside Juliane Lorenz.

De tal manera que la búsqueda de las películas analizadas fue ardua, perturbadora y en muchos casos frustrante.

Mención aparte merecen Juan Jiménez Patiño, de la filmoteca de la UNAM; Teresa Calderón, de Difusión Cultural de la Universidad Pedagógica Nacional; Elizabeth Angulo y Brenda Ontiveros, del Canal 22; todas las personas del Instituto Goethe, y la oportuna, fructífera y maravillosa colaboración de María Eugenia García Cortés. A todos ellos, gracias por el apoyo biblio, hemero, videográfico y de corrección de estilo, que hizo posible la realización de este trabajo.

# **CAPÍTULO 1**

## **1.1. LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**

**(1939-1945)**

Una vez que Hitler ideologizó a Alemania y estaba preparada económicamente, se eliminó el socialismo alemán y resolvió el problema sindical, con todo el poder militar a su alcance, el 1° de septiembre de 1939 dio inicio la Segunda Guerra Mundial.

Alemania reclamó el corredor polaco de la ciudad de Danzig, que separaba a Prusia en dos partes, y decidió invadir Polonia en 1939; Noruega y Dinamarca en abril de 1940, y Los Países Bajos, Bélgica y Luxemburgo en mayo de 1940.

Estas conquistas bélicas provocaron la inmediata reacción continental. Francia e Inglaterra, en defensa de Polonia, declararon la guerra a Alemania, mientras Italia se enfrentó a Francia.

Al principio no se trataba de una conflagración mundial. Sólo era una guerra europea: “un conflicto para impedir que la dictadura nazi de Alemania dominara al continente de Europa” (Thomson, 1995: 183).

En 1939, Alemania y la URSS firmaron un pacto de no agresión cuya prioridad era –y en forma secreta– repartirse Europa oriental bajo las influencias germana y rusa, de manera que Polonia se dividiera entre ambas naciones. Dicho pacto aseguró a ambos países combatir en la guerra desde un solo frente y evitar, así, enfrentarse con Francia y Japón, respectivamente.

Además, Alemania proclamaba la inferioridad de las razas y el exterminio de los judíos, exaltando el nacionalismo como argumentación ideologizadora.

Así pues, el *Wehrmacht* (ejército alemán) se entregó a la tarea de conquistar Europa y de perseguir a sus enemigos número uno: los franceses y los judíos.

Paradójicamente, ese pacto de no agresión entre rusos y alemanes no fue respetado por los germanos. Poco a poco, durante la emancipación alemana, Hitler llegó a la conclusión de que debía conquistar Rusia por razones estratégicas.

Antes de llevar a cabo sus planes, Alemania atacó a Inglaterra.

En 1941 se preparaba para arremeter definitivamente contra Rusia. Ese mismo año, en agosto, Inglaterra y Estados Unidos firmaron la Carta del Atlántico, en la cual asumían el reto de luchar por la paz y el desarme de Alemania.

Al año siguiente, Hitler, en uno de sus vehementes discursos, aseguró que Stalingrado no tardaría en caer. Esa declaración marcó el inicio del fin para Alemania.

La estrategia alemana de conquistar el lado oriente de Europa descuidó el flanco occidental y permitió la entrada de las fuerzas aliadas. Poco a poco, ciudades como Colonia y Hamburgo, centros vitales de la industria alemana, fueron devastadas por los Aliados.

En 1942, el primer ministro inglés Winston Churchill viajó a Moscú para entrevistarse con José Stalin y persuadirlo de que los Aliados todavía no estaban listos para combatir en el frente bélico europeo.

A pesar de que Alemania perdía Colonia y Hamburgo, su descomunal fuerza obtuvo grandes frutos por tierra y por mar. Poco a poco, los alemanes minaban las huestes militares de Inglaterra y de Rusia. Pero debido al obstinado y enfermizo afán de Hitler por conquistar Moscú, Alemania cavó su propia tumba. En Stalingrado murieron 100 mil soldados alemanes y 91 mil cayeron prisioneros.

No sólo los rusos hicieron retroceder a las fuerzas armadas de Hitler, Alemania también perdió el norte de África ante Montgomery, quien logró derrotar a las tropas alemanas y avanzar sobre el continente africano.

En 1943, se reunieron en la ciudad de Casablanca, Marruecos, Franklin Delano Roosevelt, Winston Churchill y Charles de Gaulle, presidentes de los gobiernos estadounidense, inglés y francés, respectivamente, con el fin de trazar un plan conjunto para absorber las fuerzas alemanas del frente oriental.

En 1944, las ciudades alemanas de Hamburgo, Colonia, Berlín, Stuttgart y Múnich fueron arrasadas por los Aliados. Aeródromos, ferrocarriles, puentes, diques, refinerías petroleras, puertos y barcos mercantes quedaron destruidos. Era el fin del sueño bélico alemán.

Poco a poco, Alemania sucumbía. En junio de 1944, el día “D”, el 5 y 6 de junio, las fuerzas aliadas desembarcaron en las playas francesas de Courseulles, Arromanches. 250 mil hombres de la fuerza estadounidense comenzaron su incursión en Europa para liberar a los países occidentales y derrotar definitivamente a Hitler.

Ese año, las fuerzas soviéticas ya dominaban Europa oriental. En julio, Claus von Stauffenberg hizo estallar una bomba en un salón donde Hitler estudiaba sus últimos planes militares; obstinado como siempre, el *Führer* (líder) pensaba que todavía podía ganar la guerra. Sin embargo, la realidad era otra. Del atentado, Hitler salió ileso, milagrosamente.

En 1945 los Aliados llegaron a Alemania. Una vez más “la moral alemana se había derrumbado, por fin, y la mayoría de los pueblos y ciudades se rendían a la primera intimidación de las fuerzas invasoras” (Ramos, 1990: 139).

El lunes 7 de mayo de 1945, a las 14:41 hrs., el General Alfred Jodl y el almirante Hans von Friedeburg, en representación del alto mando alemán, firmaron una carta de rendición incondicional de todas las fuerzas alemanas de tierra, mar y aire en el cuartel general del General Eisenhower en Reims, en presencia del oficial Walter Bedell Smith, jefe del Estado Mayor de la Fuerza Expedicionaria Aliada, el superior francés Francois Severz y el estratega ruso Suslparov (142).

Era el fin de Hitler y la emancipación alemana, que arrojaron espeluznantes datos. El exterminio alemán fue brutal: cifras estimadas hablan de 1 millón 900 mil rusos muertos por los nazis, 850 mil polacos y 765 mil franceses. Además, la persecución judía tuvo dramáticas consecuencias.

Valiéndose de métodos de tortura, cámaras de gas y fusilamientos, mujeres, hombres, ancianos y niños judíos fueron exterminados por el régimen nazi. De 8 millones 300 mil judíos arraigados en Europa sólo sobrevivieron al holocausto dos millones.

A partir de ese momento, la historia alemana habría de sumergirse en el más profundo oscurantismo.

La guerra iniciada por Alemania el 1° de septiembre de 1939 terminó exactamente seis años después.

El país quedó a merced del mundo. Hitler, enloquecido, se había suicidado en Berlín el 29 (o 30) de abril de 1945.

El ataque japonés a Pearl Harbor, en Hawai, que pertenecía a Estados Unidos, desencadenó la furia atómica. En ese momento, el mundo perdió la inocencia. La bomba atómica y el holocausto alemán abrían una nueva etapa en la historia de la humanidad.

El fin de la guerra permitió la formación de nuevas potencias y regímenes militares.

Por un lado, Estados Unidos se impuso en decisiones políticas, económicas, sociales y militares, mientras la URSS extendió su hegemonía en el Oriente europeo.

Esto reorientó el mundo e hizo que el sentido de paz, democracia y economía, como discurso, desempeñara un papel fundamental en el nuevo orden mundial.

Al transcurrir los años de posguerra, Alemania observó impávida la imposibilidad de dominar a Europa y al mundo. Sin duda alguna, fue la gestora involuntaria de un nuevo orden mundial entre Europa occidental y Europa oriental.

Adolfo Hitler no tuvo vicios, excepto su adicción al poder: “los vicios restan energías y el salvador de Alemania las reservaba todas para su misión histórica” (Ramos: 19).

Hitler era “el salvador” cuyo objetivo fracasó y hundió a su país en la más desgarradora historia de una nación que, terminada la guerra, habría de convertirse en una patria vituperada por el mundo, peleada como un trozo de pan, dividida y sumida en la miseria.

El canto *Deutschland über Alle* (Alemania sobre todos) ya no resultaba grotesco; era un lejano eco perdido en el tiempo. La brisa de la quietud tampoco llegaría tan pronto.

Günter Grass narra la vivencia de los alemanes y la conflictiva situación de su país. Indaga en el pasado nazista de Alemania e infiere que la vigencia del nazismo desarticuló el proceso histórico y el presente alemán.

Un dantesco panorama habría de llegar. El nuevo conflicto sería la posguerra (1945-1960) y sus consecuencias. Berlín era la musa con la que todos los vencedores de la guerra deseaban dormir.

## **1.2 EL EPÍLOGO DE LA GUERRA: REFLEXIONES Y ANTECEDENTES**

Antes de continuar, es necesario establecer el sentido de la palabra historia, puesto que hablaremos de la historia de Alemania.

El término historia es ambiguo y polivalente. Sin embargo, los contextos políticos, sociales y económicos de cada país permiten distinguir su pasado inmediato y dan paso a la sucesiva interpretación histórica.

En la orientación etimológica, historia significa simplemente indagación. Aquí indagaremos los motivos, los efectos y las consecuencias históricas que tuvo la guerra para Alemania.

Podemos decir, entonces, que la historia es el estudio del pasado, pero en el caso de Alemania este examen es ineludible para poder comprender e interpretar la generación alemana de la posguerra.

La historia representa el cambio, el movimiento, las modificaciones. Los alemanes de la Primera y Segunda Guerra Mundial intentaron cambiar, modificar su pasado. Paradójicamente, los propios alemanes modelaron su futuro durante la posguerra.

Otro aspecto fundamental de la historia se refiere al estudio del ser humano a través del tiempo. En ese sentido, los alemanes y su historia remiten a un análisis de lo individual y de lo colectivo, para lograr una mejor interpretación de una sociedad, de una nación inmersa en la guerra y los avatares de la misma.

La historia sirve de reflexión e interpretación porque en ella el ser humano vislumbra cambios, asume responsabilidades e interpreta a los otros desde perspectivas diferentes. En la historia alemana se vislumbraron cambios, los alemanes asumieron responsabilidades e interpretaron el mundo ante ellos mismos de distinta manera.

El escritor alemán Günter Grass señaló en una entrevista publicada en *La Jornada Semanal*:

Los hombres de mi generación creímos que en 1945 habíamos tocado fondo. A los 17 años conocí a la muerte y supe que era un sobreviviente por casualidad. Mi situación era mucho más difícil de la que puede tener un joven de ahora, vivíamos entre escombros, sin comida, pero al mismo tiempo había una sensación renovadora: podíamos empezar de nuevo (Villoro, 1993: 26).

Grass hace una reflexión personal y a la vez colectiva. Una consideración generalizada en Alemania. En efecto, los alemanes empezaron de nuevo...

El razonamiento histórico de Alemania es edificante, conciso, analítico y cobra vida a través de las palabras de intelectuales como los escritores Ernst Jünger, Siegfried Lenz y el propio Grass. Al parecer, coinciden en puntos de relevancia histórica y confirman su reflexión personal sobre las guerras que padeció Alemania.

Jünger, retomado en *La Jornada Semanal*, elabora una pregunta fundamental para describir el problema de la guerra en Alemania:

¿Qué ocurre en caso de restricciones, de una crisis económica, de una guerra? No cabe invertir el proceso. Un hotel vacío se transforma pronto en una ruina; un camarero no se reconvertirá jamás en un pastor. Lo que viene después son paisajes fantasmales (Jünger, 1991: 15).

El juicio y analogía que Jünger hace de Alemania adopta un carácter de identidad. Después de la guerra, Alemania estuvo inmersa en restricciones y crisis económica. Los hombres, las mujeres, los niños, los ancianos y los refugiados jamás volvieron a ser los mismos. La cicatriz de la guerra cubría el aire alemán. Alemania se había convertido en un país vacío, en ruina; exhibido frente al mundo como un paisaje fantasmal en permanente desesperanza.

A su vez, el escritor Siegfried Lenz, que pertenecía al grupo literario del 47, relata en su obra *Jäger des Spotts* (*Cazador de la burla*, 1958) la experiencia histórica del totalitarismo, la guerra, la posguerra y el desarrollo económico de la República Federal de Alemania (RFA).

Asimismo, abunda sobre la completa falta de libertad, el encierro en las condiciones absolutas de la existencia. Sitúa a los alemanes como prisioneros del totalitarismo; alemanes en circunstancias adversas.

La reflexión histórica de Lenz asume la imposibilidad de los alemanes para interpretar la derrota de la guerra. La connotación circunstancial de los vencidos adquiere un carácter de arrojo y

sufrimiento. Aduce la ausencia de identidad en Alemania durante la posguerra.

Por su parte, Günter Grass reitera la reflexión histórica del pasado alemán. En su libro *Mein Jahrhundert (Mi siglo, 1999)* habla sobre las implicaciones históricas de la guerra para los alemanes.

Dice que para ellos, Auschwitz, la ocupación militar, las diferencias y los problemas políticos, económicos y sociales, gestaron una profunda consternación para sí mismos y frente al mundo.

Grass asevera que la separación geográfica e ideológica de Alemania a partir de la posguerra impregnó dos perspectivas del mundo, dos entornos que dramáticamente habrían de asumirse como nuevas naciones. La memoria colectiva de Alemania era inconclusa, inocua; no existía la identidad. Auschwitz era el recuerdo mediato sobre el cual se edificó el Muro de Berlín.

Estas reflexiones nos permiten comenzar la historia sobre la que se levantó el Muro de Berlín. La historia de la posguerra alemana comenzó así...

La Segunda Guerra Mundial terminó formalmente el 4 de mayo de 1945. Sin embargo, dos hechos habrían de marcar al mundo y a este período de la historia.

El 6 y 9 de agosto de 1945, a las 02:45 h, un avión B-29 despegó del aeropuerto de Tinián, en las Islas Marianas, a 2 400 kilómetros al sur de Japón. A las 08:15 h, el avión lanzó la bomba atómica sobre la ciudad japonesa de Hiroshima.

El presidente de Estados Unidos, Harry S. Truman, había ordenado la destrucción de Hiroshima. La bomba atómica marcó el hito de la posguerra.

En contraste con el sentido bélico alemán, lúgubre y pesado, “resulta inverosímil y curioso un hecho que habría de caracterizar a este suceso histórico: Paul Tibbets, piloto del tetramotor, apodado *Big Bull* (semental), escribe en el fuselaje del avión el nombre de soltera de su madre, Enola

Gay, y llama a la bomba atómica *Little Boy*, expresión que los adolescentes usaban para referirse al pene.

Posteriormente, el 9 de agosto del mismo año, otra bomba atómica fue arrojada sobre la ciudad nipona de Nagasaki. Nombraron a esta bomba *Fat Boy*, también referencia adolescente al pene erecto. En un artículo publicado en *La Jornada Semanal*, Daniel Cazés señala:

Cuando fueron lanzadas las bombas de Hiroshima y Nagasaki, la Segunda Guerra Mundial había acabado desde hacía meses. Para principios de mayo, los soviéticos habían llegado a Berlín y en todos los frentes de occidente ya había concluido la lucha (Cazés, 1993: 39).

La guerra había terminado y millones de seres humanos estaban muertos. El nuevo aire que se respiraba era la posguerra.

¿Desde dónde llegaron estos hálitos? ¿En qué momento comenzaron a soplar los vientos de la guerra? ¿Por qué esos vientos arrojaron a Alemania a la decadencia y pérdida de identidad?

Una extraña emanación en Europa habría de terminar con la paz y quietud del mundo. El vendaval de la guerra cimbró el espíritu de lucha y cimentó el comienzo de la hegemonía alemana en aquel continente.

Según David Thomson, la filosofía política de Hegel se basaba en la idea de que la sociedad civil podía mantenerse en funcionamiento, sin renunciar a las libertades y a los derechos esenciales de los individuos. Sin embargo, después de la Primera y durante la Segunda Guerra Mundial, el aparato industrial altamente racionalizado enfrentó varios problemas debido a la desorganización del mercado mundial y el vasto sistema de legislación defendido por el movimiento sindical.

Thomson señala que la naturaleza de la guerra fue un asunto de máquinas: tanques, aviones, barcos, submarinos, artillería pesada, etcétera. Las maquinarias y los métodos propios de naciones con

capacidad económica, que además redituaban por su venta y fabricación en el mercado mundial.

De tal manera que los grupos industriales más poderosos asumieron el poder político con el fin de organizar la producción monopolista, destruir el socialismo y emprender la expansión imperialista.

Se requería de un control totalitario sobre todas las relaciones sociales y la incorporación de las masas por medio del terror. Según Herbert Marcuse:

La cultura con la que estaba ligado el idealismo alemán, y que vivió hasta la era fascista, realizaba las libertades y derechos individuales, de modo que el individuo, al menos como persona privada, podía sentirse seguro dentro del Estado y la sociedad (1986: 399).

Para Marcuse, el estado alemán era un sistema político racional y comprensivo, con derechos y libertades definidas, limitadas y reconocidas.

Pero el nazismo como régimen autoritario descartó la forma del Estado, puesto que los poderes económicos que apoyaron al movimiento nacionalsocialista eran lo suficientemente fuertes para gobernar directamente. Para Ramos “Fascismo era el tipo de contrarrevolución propia de una nación proletarizada, cuya clase media había sido expropiada por la inflación y los impuestos y el desbarajuste de la primera guerra mundial, cuya gran burguesía se sentía seriamente amenazada” (9).

Es importante señalar que Benito Mussolini fundó el socialismo nacional o el nacionalsocialismo, que a la postre derivó en fascismo. El nacionalsocialismo establece la tríada de Estado, Movimiento (Partido) y Pueblo (*Volk*).

Mussolini creó el fascismo con el apoyo de excombatientes (*fascios di comabitimento*) y de los desclasados, personas que se quedaron sin dinero y sin empleo durante la Primera Guerra Mundial. De donde surge un nuevo régimen, pues para Marcuse:

la ideología nacionalsocialista recalca que la comunidad a la que el individuo está completamente subordinado constituye una realidad natural, unida por los lazos de la sangre y la tierra, y que no está sujeta a valores o normas racionales (1986: 402).

Así que el nacionalsocialismo glorifica a las masas y retiene al pueblo, aunque a éste no se le permita participar políticamente. En la teoría y en la práctica, la realidad política del pueblo está representada por la persona única del dirigente que, según los nacionalsocialistas, era la fuente de toda ley y todo derecho; el único autor de la existencia política y social.

El soplo del nacionalsocialismo italiano llegó a Alemania en 1922, donde el ejército alemán funda el *Reichswehr* (Fuerzas armadas) y la industria apoya la gestación y nacimiento del incipiente Partido Nazi. Este grupo, en virtud de su sistema autoritario, tuvo el poder y la capacidad para reclutar forzosamente a todos los individuos que formaron parte del proceso económico venidero de Alemania.

La ideología nacionalsocialista sostenía que la existencia humana consistía en el sacrificio incondicional de los nazis.

Así, la tríada de Estado, Movimiento (Partido) y Pueblo (*Volk*) necesitaba de un líder, y ese líder para Alemania sería Adolfo Hitler.

El hálito de la guerra se parecía a un fantasma simulando una sonrisa, generando expectativas. El sino de Hitler sería llevar a Alemania a un lugar particular en la historia de la humanidad. Mientras estos vientos soplaban, Europa dormía sin saber que sus sueños pronto se convertirían en pesadillas. Un nuevo orden y confirmación de las ideas nacionalsocialistas tendrían un efecto efervescente sobre toda Europa.

Adolfo Hitler fue un caudillo político. Fundó una organización paramilitar llamada *Sturm-Abteilung* o SA (sección de choque), en la que

todos debían acatar sus órdenes; quien no lo hacía era asesinado. A esto le llamaron *Fememord*. La milicia alemana vio en Hitler al agitador ideal.

Esta organización, en realidad una secta, se convirtió en un partido político. Con ayuda de personas adineradas afiliadas al partido, Hitler adquiere el periódico *Völkischer Beobachter* (*El Observador Popular*) para hacerse de una poderosa vía propagandística.

En ese diario, Hitler publica el programa del Partido Nazi que alentaba a los alemanes a tomar conciencia nacional, a unificarse, a incrementar la posesión de sus tierras, y también enfatizaba que sólo quien llevara sangre alemana era ciudadano alemán.

Entre otros principios, también establecía la supresión de rentas que no provinieran del trabajo intelectual o manual; alentaba a los alemanes a nacionalizar sus empresas; a realizar una reforma agraria radical cuya repartición de tierras se dedicara a fines públicos, y a la formación de un ejército profesional.

Hitler advertía del “destino manifiesto alemán” y aseguraba que su país tendría mayor población, por lo cual era necesario adquirir nuevas tierras para el pueblo germano.

Para Hitler, “los judíos eran la víctima propiciatoria, el chivo expiatorio de la religión nazi” (Ramos: 17). En ese sentido y ante la derrota militar alemana de la Primera Guerra, Hitler pudo triunfar en una sociedad nihilista: “era un paranoico que hablaba a un pueblo herido gravemente en su moral y en su razón por la guerra” (18).

Cabe recordar que a inicios del siglo XX, Alemania logró un gran desarrollo económico. Competía con Inglaterra por asegurarse zonas de influencia, mercados de adquisición y consumo. Iniciaba, pues, una necesidad de dominar económicamente a Europa.

Hitler era un individuo carente de valores. Toleraba todo a aquél que obedeciera ciegamente. Los hombres eran sólo subordinados de su política. Estaba poseído por la idea de una “gran Alemania”. Buen lector,

no fumaba, no bebía. Su religión era Alemania. Su misión, emancipar a la raza alemana y hacerla dueña del mundo.

Por paradójico que parezca, Hitler era un fracasado en la vida dirigiendo un país fracasado en la Historia. Siempre anheló ser arquitecto y sólo fue albañil. También quiso ser pintor de arte y sólo fue pintor de casas. Curiosamente, era escuchado por las multitudes: el pueblo escuchaba sus propias frustraciones históricas. Hitler alentaba las pasiones, jamás al llamado de la inteligencia.

Entonces, la tríada Estado, Movimiento (Partido) y Pueblo (Volk) ya tenía dirigente. Esa cabeza que alentaba exacerbadamente el nacionalismo se llamaba Adolfo Hitler, el futuro *Führer* (líder) del pueblo alemán.

En 1933, el presidente Oskar von Hindenburg lo nombra canciller. Por fin alcanzaba el poder anhelado, que había logrado sin violencia. Es preciso recordar que las SA fueron grupos paramilitares jamás relacionados con Hitler, a pesar de que él en persona las dirigiera.

Ya en el cargo, Hitler impuso la *Gleichschaltung* (uniformización de la política) y la administración pública para así erigir un estado totalitario. Como buen agitador, supo persuadir a los alemanes de que estaban sumidos en la “depresión nacional” al término de la Primera Guerra Mundial.

La doctrina nazi exaltaba sobre todo la supremacía de la raza aria, a la que se le atribuía el progreso del mundo. El Partido Nazi dominó en lo político, lo económico y lo social a casi toda Alemania. Al mismo tiempo, los nazis pretendían tener un gobierno autárquico, es decir, independiente económicamente de naciones extranjeras.

El régimen nazi se encargó de aspectos fundamentales y de especial preocupación para el *Führer*. Fomentó la industria, militarizó al pueblo, y la economía trabajó en función de ejércitos, armamento y propaganda. Alemania, bajo el liderazgo de Hitler, ponía en práctica todos los designios de su líder.

Los partidos de los sindicatos eran: el Partido Nazi, la Social Democracia, el Partido Comunista y el Partido Nacionalista. En 1933, los sindicatos iban a elecciones separados de la Social Democracia.

En ese momento, los sindicatos alemanes sugieren a través de la *Gewerkschaft Zeitung* (*Gaceta de los Sindicatos*) su importancia en la reconstrucción nacional propuesta por el Partido Nazi. Entonces, Hitler asume la primera represión al interior de Alemania y, fiel a su costumbre, extermina a los partidos mediante mecanismos violentos y represivos.

En mayo de 1933, los nazis incautan los bienes de las organizaciones obreras. Asimismo, la Social Democracia es violentada por el Partido Nazi.

La tiranía de Hitler y su megalomanía dieron como resultado los primeros reclusos en los campos de concentración nazi: dos millones de alemanes que se opusieron a las arbitrariedades del Partido Nazi.

Hitler consideró que el *Tercer Reich* o Imperio era absoluto y anunció como único partido, con toda legitimidad, al Nacionalsocialista. Sólo cumpliría dos promesas: perseguir a los judíos y destruir el Tratado de Versalles.

Este tratado, que había sido firmado en 1919, al término de la Primera Guerra Mundial, establecía la rendición total y absoluta de Alemania. Además de comprometerla a nunca más violentar la paz y la seguridad de Europa. Ramos señala que “para el nacionalsocialismo, la República Alemana era la República de Versalles y sus hombres eran los “Novemberbrecher” (criminales de noviembre). El antimarxismo de los nazis era odio al internacionalismo, al pacifismo, a la igualdad jurídica y social de las razas” (77).

El Tercer Reich pugnaba por la propiedad privada o “junkers”. Hitler decía que la propiedad privada era sagrada en Alemania. Haría uso –en la retórica– del nacionalsocialismo para salvar a los grandes capitales alemanes.

El *Führer* consideraba que el capitalismo ganaría con el régimen nazi, aunque en realidad era un ardid para destruir al socialismo porque asumir una sociedad capitalista era llevar a Alemania a una guerra civil; optar por el socialismo era caer en un estado de igualdad. Así que la mejor alternativa parecía ser la guerra intercontinental.

El espíritu nihilista del nacionalsocialismo era “en primer lugar, producir caos en el mundo, humillar a los demás, perturbar la vida del inglés, acabar con una paz que no era tal paz para Alemania” (Ramos: 80).

Por último, y antes de entrar en beligerancias, la dictadura hitleriana y el nacionalsocialismo procuraron trabajar en obras públicas, algunas de carácter militar. El nacionalsocialismo retiró los impuestos a las nuevas industrias y a las fincas urbanas, que fueron reformadas.

Impulsó a los obreros sin trabajo en el ámbito agrícola; el Estado pagaba una parte y otra el terrateniente. Se prohibió a los industriales despedir personal.

Además, Hitler se encargó de organizar a la *Geheime Staatspolizei* (**GESTAPO**, Policía Secreta del Estado) y a la *Schutz-Staffel* (S.S., Guardia pretoriana del *Führer*). Ambas entidades tenían el mismo carácter represivo y violento que el primer grupo paramilitar que formó Hitler: las SA. De esta forma, Alemania estaba lista para incursionar en una nueva guerra. El megalómano Hitler había conseguido alienar la conciencia y el espíritu de los alemanes.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 EXPRESIONISMO ALEMÁN Y NUEVO CINE ALEMÁN: COYUNTURAS

El cine alemán es un mosaico de múltiples actitudes, estilos y experiencias. Tan íntimamente ligado a los avatares de su historia que para nadie es secreto que su *Weltanschauung* (visión del mundo) es introspectiva, sistemáticamente disciplinada y, en consecuencia, reflexiva.

En este mosaico multiexpresivo leemos nombres como Max Skladanowsky, Max Mack, Joey May, Rudolf Meinert, Max Reinhardt, Stellan Rye, Alfred Kubin, Paul Wegener, Konradt Veidt, Emil Jannings, Paul Leni, Leopold Jessner, Lupu Pick, Henrik Galeen, Robert Wiene, Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Carl Mayer, Friederich Wilhelm Murnau, Thea von Harbou, Georg Wilhelm Pabst, Werner Krauss, Asta Nielsen, Louise Brooks, Marlene Dietrich y Peter Lorre, entre muchos otros.

Estos cineastas, actores, actrices, decoradores, artistas y guionistas dieron gloria y prestigio al Expresionismo alemán, manifestación artística derivada de la literatura y del teatro expresionista que luego caracterizaría al arte cinematográfico germano.

Películas con títulos tan disímbolos como *El estudiante de Praga* (1913) de Rye; *El Golem* (1914) de Wegener y Galeen; *Homunculus* (1916) de Otto Rippert; *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) de Wiene; *Las tres luces* (1921) de Lang; *La mujer del faraón* (1921) de Lubitsch; *Nosferatu* (1922) de Murnau; *El hombre de las figuras de cera* (1924) de Leni; *Metrópolis* (1926) de Lang; *La caja de Pandora* (1928) de Pabst<sup>1</sup>, son algunos de los

---

<sup>1</sup> Los protagonistas del expresionismo alemán, los títulos y las fechas de las películas citadas han sido recabados del libro de Lotte H. Eisner (1996).

filmes que dieron rostro, personalidad y extrema atención a una de las cinematografías más significativas en la historia del Séptimo Arte.

Un cine que impulsó el recurso estilístico de los espejos, las escaleras, los edificios, las sombras como identidades propias, y que en muchos casos estuvieron íntimamente ligados a la cinematografía nórdica y al realismo soviético.

Mencionarlas es un deber moral y un reconocimiento a quienes han sido figuras excelsas del Expresionismo.

Estos creadores son, a primera vista, el mayor referente artístico, temático y estilístico de la futura generación cinematográfica en Alemania, que tendría lugar, justamente, en los años sesentas. En este sentido, resulta oportuno establecer algunas convergencias entre el Expresionismo alemán y el Nuevo cine alemán (Nca).

Los orígenes de la historia del cine alemán se sitúan en vísperas de la Primera Guerra Mundial, y su desarrollo, un período muy breve, entre 1925 y 1927.

Lotte H. Eisner señala en su libro *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo* que la historia cinematográfica de un pueblo debe ser estudiada a partir de métodos establecidos por los historiadores del arte, ya que permiten interpretar el estilo, la técnica y la evolución artística de cada cineasta, y las diferentes tendencias estéticas que marcan las distintas épocas de realización de sus filmes.

La observación de H. Eisner es muy significativa ya que el Nca se ha imbuido de diversos escenarios que van desde lo artístico hasta lo histórico. En ese sentido, el Expresionismo accedió por necesidad histórica a una búsqueda de nuevos valores y nuevos panoramas propios de su devenir histórico.

También indica que los múltiples contextos históricos nacionales son inherentes a un estudio propio de la mentalidad del país al que

pertenecen. Bajo esta óptica, el Expresionismo alemán y el Nca atienden a un espíritu derrumbado, confundido.

El Expresionismo alemán acude al misticismo, a la magia, a las fuerzas oscuras de la nostalgia alemana.

El Nuevo cine alemán tampoco soslaya los tópicos mencionados. H. Eisner es incisiva a este respecto cuando dice que “para los alemanes toda manifestación artística se convierte en dogma” (1996:16).

Esta aseveración es determinante: la necesidad histórica de Alemania engendra una perspectiva global de su entorno que le permite establecer criterios y juicios de valor desde una posición absoluta o total.

El cine expresionista y el Nca encuentran símiles en torno a su concepción del mundo con frases osadas e invención de alegorías místicas. Ambos poseen un lenguaje lleno de símbolos y metáforas. Aunque el Expresionismo no representa al mundo, ni lo reproduce tal como es, tiene visiones interiores del *seyn* (ser) alemán.

El Nca no está alejado de esta posición expresionista. El paralelismo entre una y otra expresión está determinado en gran medida por la búsqueda de significación de los objetos y de los hechos. “Los expresionistas dicen que hay que desligarse de la naturaleza y esforzarse en desprender de un objeto su expresión más expresiva” (H. Eisner: 17).

Los jóvenes realizadores del Nca se desligan, o al menos intentan hacerlo, de su naturaleza impropia de ser hijos de la posguerra, esa carga abismal sobre una sociedad en aras de renovarse, en perpetua búsqueda del significado y connotación de la guerra para su país.

Para los alemanes, el mundo es subjetivo y totalitario. Crean así un dogma, una abstracción completa del individuo. Tanto para los expresionistas como para los realizadores del Nca “el hombre ha dejado de ser un individuo atado a un deber, a una moral, a una familia, a una sociedad; la vida escapa a toda lógica mediocre y al resorte de las causalidades” (18).

El Expresionismo tiene la virtud estilística del claroscuro y de las sombras, que simbolizan en gran medida la nostalgia innata de los alemanes.

Asimismo, el Nuevo cine alemán denota un estado catártico, sumergido en la incertidumbre, en la ignominia de un futuro incierto. “Para el alma torturada de Alemania, las películas llenas de evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla, parecían el reflejo de su grotesca imagen y servían de alguna manera de derivativo” (H. Eisner, 22).

El Nca, por necesidad artística e histórica, tuvo que incorporar matices de una sociedad grotesca, de horrores desenmarañados por la posguerra y por el Muro de Berlín.

El diseño de sus películas oscila entre el abandono y el nihilismo. La decadencia, el pesimismo, la incertidumbre, son lugares comunes de ambos momentos filmicos, enmarcados por la guerra y las consecuencias individuales y colectivas de las mismas.

El Expresionismo alemán y el Nca están emparentados por la obsesión del fantasma de la destrucción. Viven un miedo intenso y la interminable búsqueda de medios que les permitan escapar del destino.

Otra conexión directa entre ambas etapas es el tratamiento de sus películas. Por ejemplo, Fritz Lang rechazaba profundamente el *happy end*, la tragedia gratuita provocada por destinos implacables. Los jóvenes creadores del Nca tampoco procuran ni sugieren en sus narrativas el *happy end*.

En ambos registros históricos, el *happy end* es un rechazo tácito. Su profundo interés por indagar el alma humana les impide concebir que exista un “final feliz”, pues para los nuevos cineastas la existencia misma es pesada, lúgubre.

¿Acaso el extraño placer que sienten los alemanes en evocar el horror es debido, además de ciertas tendencias sádicas, al deseo excesivo y muy germánico de someterse a una disciplina? (71).

La pregunta que plantea Lotte H. Eisner es doblemente significativa. Por un lado, el cine expresionista tiende a mostrar el horror del alma humana y sus continuas transgresiones, la deformación absoluta, la degradación a través de los objetos y de los hechos, utilizando los simbolismos y significados que les son propios.

Por otra parte, el Nuevo cine alemán tiende también a la degradación, al pesimismo, a la incertidumbre, reconstruyendo los simbolismos y las significaciones de la posguerra y del Muro de Berlín.

El juicio de H. Eisner en el sentido del sometimiento a una disciplina es notorio en ambos casos.

Las películas alemanas, expresionistas o del Nca, son rígidas en sus estructuras dramáticas, en sus ritmos filmicos, en sus formas de concebir al mundo.

En los dos momentos cinematográficos, los personajes inofensivos son convertidos en personajes siniestros. H. Eisner dice a propósito de Fassbinder: “parece que para Alemania el lado demoníaco conlleva siempre a un punto burgués” (82).

El Expresionismo alemán y los alemanes del primer decenio del siglo XX descubren en *El estudiante de Praga* (1913), de Stellan Rye (de origen danés),

que el cine puede convertirse en el medium por excelencia de su “angst” (angustia) romántica y que permite reproducir el clima fantástico de las visiones vagas que se esfuman en la profundidad infinita de la pantalla, espacio irreal que se pierde en el tiempo (40).

El Nuevo cine alemán tuvo en *Adiós al ayer* (1966), de Alexander Kluge, la primera película del joven cine que obtenía reconocimiento internacional, el León de Plata en el Festival de Cine de Venecia. El premio y el significado del mismo alentaron a la industria filmica alemana de los

años sesentas a continuar con su búsqueda introspectiva de Alemania frente al mundo.

Tanto para el Expresionismo como para el Nca existen recursos concretos y análogos. El primero hace uso de escaleras, espejos, edificios, sombras, ventanas, escaparates, puertas. Para el segundo, los espejos, las ventanas, los edificios, las puertas, la carretera, los trenes, son los lugares comunes donde se desarrollan sus acciones.

Para H. Eisner el recurso de estos espacios físicos en el Expresionismo es “evocar atmósferas sugiriendo sentimientos vagos y el desvelar poco a poco el secreto de almas sensibles con toques insinuantes es en sí muy germánico” (H. Eisner: 137).

Un ejemplo claro de lo anterior tiene que ver con los espejos y su connotación psicológica. Para los expresionistas era una especie de deformación, degradación de sus personajes; para el Nca es una balanza entre el pasado y el presente. Ambos casos son reflejos simbólicos de representación onírica.

## **2.2 CINE DE PROPAGANDA NAZI**

El período comprendido entre 1918 y 1933 del cine alemán está inmerso, básicamente, en la elaboración de proyectos destinados a la ideologización del pueblo germánico.

El cine de propaganda nazi fue diseñado por ideólogos y creadores de una retórica llevada a lo visual.

Las tendencias previas y posteriores a la época hitleriana estaban enfocadas en asuntos psicológicos dominantes en Alemania. La guerra era el escaparate perfecto para exponer todas las perturbaciones sobre la psique alemana.

Igual que el cine expresionista, el de propaganda nazi expone el alma, el carácter enigmático, macabro, siniestro y mórbido del pueblo alemán.

A través de la imagen, el cine propagandístico irrigó una serie de valores sustentados en el reciente pasado alemán. Curiosamente, muchos de los técnicos y directores del Expresionismo, ante la oleada del cine de propaganda, deciden emigrar a Hollywood debido a las circunstancias ideológicas y raciales desfavorables que prevalecían en Alemania.

Es importante señalar que hacia 1910 Alemania no tenía industria filmica. Existían los *wanderkinos* (espectáculos bajo carpas), donde llegaban a proyectarse películas de los trashumantes, hasta que poco a poco fueron surgiendo salas de exhibición y distribuidores.

Oskar Messter fue el primer productor de cine en Alemania y promotor de los filmes sonoros. Antes de la Primera Guerra Mundial, creó los estudios *Tempelhof*, en Neubabelsberg, cerca de Berlín. Messter creía que se podía hacer cine de calidad ligado a la literatura de alta resonancia.

En 1912 aparecieron los *kinoreformbewegung* (reformadores del cine). Junto a maestros, sociedades católicas y toda clase de uniones con aspiraciones culturales, aquellos manifestaron su inconformidad contra el cine y las salas de exhibición porque las consideraban nocivas y un atentado a las buenas costumbres. Creían que las películas eran inmorales y una fuente de corrupción para la juventud.

En 1913, los filmes daneses influyen en forma determinante en Alemania. La actriz Asta Nielsen adquiere popularidad gracias a esas películas que “atrajeron al público alemán al concentrarse en conflictos psicológicos desarrollados en escenarios naturales” (Kracauer, 1995: 27).

Durante este período surgen tres cintas significativas propias del Expresionismo alemán: *El estudiante de Praga* (1913), de Stellan Rye; *El Golem* (1914), de Paul Wegener y Henrik Galeen, y *Homunculus* (1916), de Otto Rippert.

Estas películas tenían una similitud en su eje narrativo: una profunda preocupación por el trasfondo del “yo”. Paradójicamente, sus temas: el miedo, la decadencia, el pesimismo, sirvieron como punto nodal a los ideólogos de la propaganda nazi. Así, la visión de “homunculus”, un hombre que exalta valores, incita a las masas y promueve a la destrucción, fue interpretado como un líder totalitario que desde luego, tiempo después, habría de ser encarnado en la realidad por Adolfo Hitler.

Siegfried Kracauer es muy puntual cuando señala que los alemanes tenían un complejo de inferioridad, asumido por la evolución de su historia.

A su vez, Hitler exaltaba la posibilidad de configurar un nuevo panorama de emancipación, de conquista total del mundo. Era un frustrado en la vida que hablaba con sus alegatos a un pueblo frustrado por la historia.

Así pues, el filme de propaganda nazi tenía una misión concreta: alimentar el espíritu de un nuevo escenario mundial dominado por los alemanes.

Bajo esta consigna, el nacimiento del cine alemán tuvo éxito gracias a las medidas tomadas por las autoridades. Tenían conciencia de que en otras industrias filmicas (Estados Unidos, Inglaterra) se producían filmes antigermanos, mientras que la producción alemana de filmes propagandísticos era insuficiente.

En 1916, el gobierno, con el apoyo de asociaciones que promovían objetivos culturales, políticos y económicos, fundó la Deulig (Deutsche Lichtspiel Gesellschaft), compañía cinematográfica que, por medio de filmes documentales apropiados habría de dedicarse a la publicidad del país tanto en el extranjero como en la propia Alemania (Kracauer: 41).

Este fue el primer intento por ideologizar a Alemania y al mundo. Más tarde, en 1917, fundaron la BUFA (*Bild und Filmamt*), organismo

gubernamental que apoyaba a las tropas alemanas en el frente bélico con salas de proyección e informaba a través de documentales de las actividades militares. La BUFA tenía como prioridad contrarrestar la propaganda estadounidense.

Pero los alemanes no cesaron en el intento de contar con un aparato verdaderamente sólido que lograra oponerse al régimen aliado. Por ello, en noviembre de 1917, “en contacto estrecho con prominentes financieros, industriales y armadores, la *Mester Film*, la *Union Davidson* y las compañías integradas por la *Nordisk* se fundieron en una nueva empresa: *UFA (Universum Film A.G.)*” (42).

La UFA tenía la consigna de realizar propaganda nazi, producir filmes de cultura alemana y de educación nacional, con el objetivo de venderlos a países ocupados por el régimen nazi. A través de la UFA, los ideólogos nazis, encabezados por el ministro de propaganda, Joseph Goebbels, manipularon la propaganda exaltando a las masas a seguir de pie y frente a la lucha contra los enemigos del régimen.

Los nazis encargaron a la UFA la realización de dos tipos de películas: noticieros semanales y filmes de largometraje. El carácter documental de estos testimonios promovía la emancipación alemana, que en algunos casos era trucada; por ejemplo, en ningún noticiero o documental aparecen imágenes de soldados alemanes caídos en los campos de batalla.

El principal objetivo de estas producciones de la UFA era su ritmo vertiginoso pero con una duración mayor a los 40 minutos, con el fin de establecer una clara relación imágenes-espectador. A mayor y más rápido impacto visual, las imágenes subordinaban la conciencia del público alemán.

Hitler afirmaba la capacidad de estimular visualmente la fantasía del pueblo alemán, en una especie de erotización, para que sintiera una profunda empatía con sus soldados que “heroicamente” luchaban por intereses comunes.

Además, la UFA, bajo las órdenes de Goebbels, propició el cine móvil para difundir la propaganda nazi por todo el país. También tenía la misión de propagar los filmes nazis en dieciocho idiomas.

“La propaganda nazi retenía la información o la degradaba con ulteriores propósitos de sugestión propagandística” (Kracauer: 260). Con ello tendían hacia la regresión psicológica y la alienación de la voluntad del pueblo alemán.

Otra característica propia de la propaganda nazi era mostrar en sus documentales a las razas consideradas inferiores. Hombres negros, polacos, búlgaros, eran exhibidos en las películas como seres torpes, incompetentes e incapaces de hacer trabajos pesados. Desde luego, la lógica de la UFA era presentar hombres víctimas de torturas, lesionados, golpeados, hambrientos, sin fuerza alguna para la realización de esos trabajos.

En este sentido, Goebbels y Hitler estimularon el inconsciente alemán; le insertaron un ímpetu de superioridad racial a través de las imágenes.

Estos documentales tenían como objetivo someter a las masas dictándoles y enseñándoles la purificación racial, para posteriormente destacar la necesidad histórica de un espacio común para la raza aria.

En sus documentales, los soldados alemanes y el efecto visual de sus imágenes proporcionaban un sentimiento patriótico, nacionalista. Se exaltaba la labor social del militar alemán. A través de planos cerrados se enfatizaban los rasgos arios y la sonrisa; es decir, el militar alemán era noble y humanitario para su pueblo.

Estas falacias filmadas y reproducidas para el pueblo alemán serían instancias primarias para la ideologización nazi. Con ellas, la voluntad alemana estaba rendida y plácidamente amnésica ante el espasmo de la guerra.

Goebbels definía a la propaganda política como un arte creador; lo consideraba un poder autónomo y no un instrumento subordinado.

Confirmaba que la propaganda era un arte creador, pues instiga o silencia ante las necesidades populares. Con esas imágenes los nazis se ganaban el corazón del pueblo, sumiéndolo en la más profunda ignorancia.

### **2.3 EL MANIFIESTO DE OBERHAUSEN: LIBERTAD PARA LAS IDEAS CREATIVAS**

Monserrat Rossés, autora del libro *Nuevo Cine Alemán*, pregunta: “¿Qué ocurre en la RFA durante estos veinte años (de 1962 a 1982) donde un grupo de jóvenes cineastas pretende poner el espejo ante esta sociedad de la que son hijos?” (1991: 7).

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial no se construyó, ni sustituyó, en lo cuantitativo y cualitativo, las producciones del pasado, en especial las de la UFA.

Las *heimatfilm* (películas de la patria) eran filmes burdos, sin relevancia ni juicio crítico; cintas tradicionalistas de una Alemania improbable y exótica.

En febrero de 1962 se llevó a cabo en la ciudad de Oberhausen, situada en la cuenca del Ruhr, el VII Festival Mundial de Cortometrajes, en el que los jóvenes cineastas y cinéfilos, que habían anunciado la muerte del *heimatfilm*, convocaban a la creación de un manifiesto que condensara una reacción y propuesta ante la crisis filmica del cine alemán occidental de la posguerra.

Como en otros países también en Alemania el cortometraje ha sido escuela y campo de experimentación para el largometraje. Declaramos nuestra exigencia de crear los nuevos largometrajes alemanes. Este nuevo cine necesita libertades nuevas. Libertad ante las convenciones usuales de la profesión. Libertad ante las influencias comerciales. Libertad ante los grupos de presión.

Para la producción del Nuevo Cine Alemán tenemos ideas creativas, formales y económicas concretas. Juntos estamos preparados para resistir riesgos económicos.

El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo. Oberhausen, 28 de febrero de 1962.

Bodo Blüthner, Boris V. Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner. Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleirmacher, Fritz Schwenicke, Haro Senft, Franz- Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Veseley, Wolf Wirth (Rossés: 9-10).

El Manifiesto de Oberhausen buscó subvenciones financieras para este nuevo cine. Se crearon el *Kuratorium Junger Deutscher* (Patronato Joven del Cine Alemán) y la *Film Förderung Gesetz* (Junta Federal de Cine), las instituciones que apoyarían económicamente al Nuevo Cine Alemán.

Asimismo, las cadenas de televisión *ARD* (Primer Canal de Enlace) y la *ZDF* (Segundo Canal de Enlace) brindarían apoyo a la producción fílmica.

El resultado es que gran parte de las producciones del nuevo cine alemán, sobre todo las primeras creaciones o las más conflictivas temáticamente, han sido posibles con el riesgo asumido por sus directores con la propia inversión, financiación de mecenas, o creando empresas productoras y/ o distribuidoras independientes (10-11).

Esta afirmación se refiere directamente al hecho de que, a pesar de la subvención requerida, los cineastas veían su trabajo entorpecido y censurado, puesto que requerían de libertad creativa para expresar las necesidades de la realidad del nuevo escenario alemán de la posguerra.

En una ocasión, Werner Herzog citó el único punto que une a todos los directores del Nuevo cine alemán, de hecho el elemento inspirador del Manifiesto de Oberhausen: ‘no teníamos nada y empezamos en la nada. Todos éramos huérfanos, no teníamos padres de los cuales pudiéramos aprender’ (Rossés: 12).

A pesar de esta declaración tan exacerbada, los cineastas alemanes sí tenían algo: la profunda herencia del Expresionismo arraigado en homenajes, referencias, temáticas y estilos impresos en la nueva generación de los años sesenta.

Curiosa y paralelamente a la afirmación de Herzog, su filme *También los enanos comenzaron desde pequeños* (1969-1970), deja entrever la relación directa de la declaración y la película. Era un nuevo principio en medio de la nada, un nuevo amanecer para la identidad y la conciliación alemana a través del cine.

En este sentido existe una alusión directa al filósofo Arthur Schopenhauer porque, si bien es cierto que los nuevos baluartes de Oberhausen aludían a la necesidad histórica de socavar el inminente y repudiado pasado alemán, también se detecta una visión nihilista en torno al Manifiesto.

El cine serviría como motor edificante de un proceso artístico que pretendía reflexionar acerca del dolor, la compasión, la maldad y el egoísmo.

El Manifiesto coincide perfectamente con Schopenhauer, quien establece que “lo positivo es el dolor, es lo que se manifiesta por sí mismo; en cambio, la satisfacción y el placer son lo negativo; es decir, simple supresión del sufrimiento” (Schopenhauer, 1984: 9).

Hay, pues, una relación directa. En primer término parece que los jóvenes cineastas eludían el dolor, que confirmaban lo positivo en cuanto a la necesidad de hacer cine. Pero, por otra parte, esa satisfacción y placer, un tanto amargos como la declaración de Herzog y del Manifiesto, era lo

negativo para unos jóvenes condenados a reelaborar una historia fragmentada y a expandirla, a manera de crónica, por Alemania y por el mundo para purificar su eterno espíritu guerrero y combativo.

Además, el cine como arte sigue las instancias “schopenhauerianas” que afirman: “La compasión desea el bien de los otros, pues reconoce como ilusoria la separación entre individuos, y su extrañamiento y su lucha fratricida” (9).

En cierta forma, el Manifiesto de Oberhausen acude a la compasión pues desea ese bien común a través del Nuevo Cine Alemán. Asimismo, asume su responsabilidad histórica ante la ausencia de identidad, al generar justamente la separación y lucha que apunta Schopenhauer.

Es también muy clara la posición del cine alemán. A través del arte liberar su conciencia, iniciar una búsqueda que interprete y no sucumba prontamente. Una nueva esperanza a través del acto creativo, del arte como consumación de lo posible en medio de la nada.

Justamente, Schopenhauer establece que “al hombre le es posible liberarse del dolor mediante el arte, que es contemplación ideal en sentido platónico de las cosas, y que le permite una momentánea liberación de su ser individuado” (9).

En efecto, por así decirlo, el *seyn* (ser) alemán requería volcar sus frustraciones, erigiendo a través del arte, específicamente por medio del cine, un nuevo sentido para contemplar el naciente acontecer alemán.

De tal forma, Oberhausen abrió paso a nuevos preceptos filmicos: Declaración de Mannheim, 11 de octubre de 1967; Declaración de Hamburgo, 22 de septiembre de 1979; Manifiesto de las Trabajadoras de Cine, diciembre de 1979, aunque todos fueron encuentros esporádicos y no solidarios.

Herzog describe atinadamente, con el título de su película, la atmósfera en torno a estas posiciones cinematográficas: *Jeder für sich und Gott gegen alle* (Cada cual por sí solo y Dios contra todos).

## **2.4 EL NUEVO CINE ALEMÁN: EXPRESIÓN DE UNA NECESIDAD HISTÓRICA**

En 1980, Francis Ford Coppola declaró: “El único cine del mundo en la actualidad es el cine alemán. Sus películas no hacen dinero, pero de ese país nos llegan obras más interesantes, más diversas y más estimulantes que de cualquier otra parte” (Medina y Pérez T., 1980: 15).

El Nuevo cine alemán destacó por las características de su estilo, narrativa, color, ritmo. Tuvo la virtud de elaborar una nueva interpretación histórica a partir de la posguerra y de puntualizar en la identidad nacional.

Miró en el seno de la sociedad alemana misma. El Nca acude a la inteligencia, a la sensibilidad, a la reflexión, al acto creativo, a la introspección. Funcionó como interlocutor de la posguerra y como un cine sin escrúpulos para denunciar la beligerancia alemana, con el fin de interpretar su pasado sin mimetizarse.

El Nca revierte el proceso del *happy end* y del *suces story* hollywoodenses e incrimina al mundo por su destino fatal; la culpa funciona como argumentación en aras del desvanecimiento perpetuo, en un mundo tangible e imposibilitado por el drama alemán.

El Nca tuvo muchas afinidades y divergencias en lo estético y lo narrativo. Se caracteriza por la ausencia de una o dos generaciones previas, y tiene como antecedentes inmediatos el Expresionismo y el cine de propaganda nazi, es decir, partió de una base inexistente producida por la posguerra.

EL Nca y su evolución se entrelazan con la filosofía de un Estado, en el cual la democracia se inclina hacia un conservadurismo inquieto, agudamente trastocado, golpeado por la fantasmagórica presencia del nazismo en la memoria colectiva alemana.

El Nuevo cine alemán obedece a una corriente ideológica en la que el (los) escenario (s) rechaza(n) el pasado, critican y niegan las formas habituales de la sociedad burguesa. Al mismo tiempo propone una incesante experimentación narrativa y estilística, busca la libertad expresiva y la contraposición ideológica entre el pasado y el presente alemán.

La primera generación del Nca estuvo definida por su estética. *Irreconciliados* (1965), de Jean Marie Straub, narra la persecución del Estado totalitario alemán: el nazismo. El argumento se sitúa en 1934, posterior a la llegada de Hitler al poder.

*Crónica de Ana Magdalena Bach* (1967), también de Straub, fue una película experimental alejada del historicismo.

*Adiós al ayer* (1966), del teórico, escritor y crítico Alexander Kluge, ganó el León de Plata en el Festival de Venecia. Fue el primer reconocimiento para el Nuevo cine alemán.

*Artistas bajo la carpa del circo perplejos* (1968), de Kluge, plantea la vulnerabilidad de los intelectuales y su condición frente al nuevo panorama de posguerra.

*El Joven Törless* (1966), de Volker Schlöndorff, basada en la novela de Robert Musil de principios de siglo, versa sobre el ejercicio de la violencia militar. En esta cinta, dos jóvenes torturan y humillan a otro de origen judío, mientras uno más, Törless, mira y es testigo mudo, cómplice de la intolerancia. El valor del respeto se convierte en silencio perpetuo.

Al mismo tiempo, el Nca enfatizaba el nuevo *Antiheimatfilm*<sup>2</sup>. El género *heimatfilm* se extendió desde la época nazi hasta los años cincuenta.

Cintas como *La repentina riqueza de los pobres de Kombach* (1970), de Volker Schlöndorff; *Mathias Kneissl* (1970), de Reinhard Hauf; *Jaider, el*

---

<sup>2</sup> *Heimat* significa “patria”, pero en alemán es un concepto muy amplio que igualmente define al hogar o a la tierra natal, en el sentido restringido de “patria chica”.

*cazador solitario* (1970), de Volker Vogeler; *Te quiero te mato* (1970), de Uwe Brandner, basan su temática en lo rural, en sus mitos familiares, sexuales, gastronómicos, que permiten a la sociedad alemana justificar sus atropellos y su intolerancia contra quienes de alguna manera desestabilizan e imponen el caos.

Los directores del Nca tuvieron marcada preferencia y admiración por cineastas como Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Nicholas Ray y Samuel Fuller, entre otros. Mismos que influirían a otros cineastas alemanes con diferentes estilos y ópticas como Klaus Lemke, Rudolf Thome, R.W. Fassbinder, Roland Klick, Volker Schlöndorff y Wim Wenders.

Wenders tiene como eje narrativo el viaje, la incomunicación y la esperanza en las relaciones humanas que aciertan en un trasfondo político, histórico y social. Herzog alude a los paisajes como centros míticos donde impera la aventura, la leyenda, la mitificación, la destrucción, la muerte y la conquista. En Kluge predomina la relación del espectador entre lo imaginario y lo histórico. En Schlöndorff tienen cabida los personajes extraídos de la literatura.

Una de las constantes del Nca es el autoexilio y el delirio por “América” (Estados Unidos). En este sentido, Schlöndorff y Wenders adoptan otra actitud respecto al cine de Hollywood porque tienen la “necesidad de reflejar unas imágenes, unos mitos que son los que de hecho llenaron las pantallas del cine de posguerra en la RFA, con los cuales los autores del NCA alimentaron su infancia cinematográfica casi exclusivamente” (Rossés: 60).

La posguerra despertó en Alemania un gusto exótico por el cine de Estados Unidos. Los alemanes admiraban profundamente la disciplina filmica de Hollywood, lo que provocó que cineastas como Fassbinder, Wenders o Schlöndorff rindieran ciertos homenajes en sus películas a cineastas de aquel país.

En este sentido, Rossés plantea abiertamente una imitación del cine hollywoodense. Por un lado, el Nca no tuvo una referencia directa, un antecedente histórico, a pesar de que el Expresionismo fuera el mayor referente de los jóvenes alemanes. Por el otro, entre Alemania y Estados Unidos existe una historia paralela, una especie de odio-romance, en gran medida fomentada por la ocupación estadounidense en la RFA.

Schlöndorff reflexiona acerca de la producción y distribución que controlaba la industria filmica hollywoodense. Durante la posguerra, el cine de Estados Unidos estableció un control económico que paradójicamente amalgamó con la reestructuración económica alemana.

El hecho de ofrecerse a las fuerzas de ocupación en un doble sentido: la ocupación militar americana en la post-guerra y la de sus productos culturales, sobre todo el cine, es debido en parte a la renuncia de subyugarse a los poderes establecidos en Alemania, a la camarilla de funcionarios arrogantes que controlan las normas de la ley para la promoción del film (Rossés: 61).

El Nuevo cine alemán habría de recibir apoyo político de las subvenciones oficiales alemanas y apoyo económico extranjero. Esto, en teoría, impedía la libertad filmica, pero en realidad la agravaba porque una vez obtenida la ayuda, los patrocinadores también sugerían una nueva posición ideológica al filme y lo convertían así en un cine convencional.

Schlöndorff fue, pues, el pionero del desarrollo hacia un cine comercial para el NCA, su película “Mord und Totschlag”, 1965-66, fue la primera rodada en color de su generación. “Michael Kohlhass, 1969, fue la primera producción internacional del NCA, no sólo producida con dinero americano –Warner-Columbia-, sino rodada originalmente en inglés y con un reparto de actores británicos, franceses y alemanes (61).

En este sentido, Wenders señala:

No creo que nadie haya experimentado tal pérdida de confianza en sus propias imágenes, sus propias historias y mitos como nosotros. Nosotros los directores del nuevo cine, hemos notado esta pérdida ostensiblemente, la falta, la ausencia de tradición propia nos ha hecho huérfanos. Hay un buen motivo para esta desconfianza. Nunca y en ningún otro país se han tratado las imágenes y el lenguaje como aquí. Nunca y en ninguna otra parte han sido tan degradadas como vehículos para la mentira (67).

Para el Nuevo cine alemán, la búsqueda de imágenes son contemplaciones paradójicas. Ninguno de sus realizadores escapa a la paradoja del ejercicio continuo a través de un lenguaje fílmico y de una cultura que parece aislada, extraña entre sí, pero que ejerce una profunda atracción fílmica.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 RAINER WERNER FASSBINDER: SEMBLANZA DE UN CREADOR

*“Si la certeza de que uno va a morir se sintiera mucho antes con el cuerpo desaparecerían los dolores existenciales: odio, envidia, celos. No habría más miedos. Nuestras relaciones son juegos tan crueles porque no podemos aceptar que nuestro final es positivo. Es positivo porque es real. El final es la vida concreta. El cuerpo tiene que comprender la muerte”.*

#### ***Rainer Werner Fassbinder***

Por un acuerdo entre Rainer Werner Fassbinder y su madre, Liselotte Eder, ambos falsearon la fecha de nacimiento del cineasta alemán, pero Ronald Hayman, autor del libro *Fassbinder*, a través de una investigación minuciosa, logró verificar en el registro civil de Bad Wörishofen la fecha exacta del nacimiento del creador: 31 de mayo de 1945.

Ese día nació uno de los cineastas más creativos, rebeldes, revolucionarios, contestatarios, intolerantes y despiadados, que habría de ofrecernos uno de los frescos más mesiánicos en la historia del cine mundial.

Fassbinder fue hijo de Helmuth Fassbinder, médico que atendía prostitutas en un edificio de la calle Sandlinger Strasse, conocido sitio de prostitución callejera de Múnich.

Helmuth había dejado de ejercer profesionalmente debido a su adicción al alcohol y por haber practicado ilegalmente el aborto.

Rainer, siendo niño, sentía atracción por las mujeres a quienes su padre atendía y creía que también ellas sentían atracción por él.

Su madre, Liselotte Eder, era traductora. Su familia, que nunca fue tal, como siempre lo aseguró Fassbinder, era distante, ajena al pequeño Rainer, quien rechazaba y evitaba cualquier trato con su madre.

El sentido y la relación con su familia fue un problema constante que se tradujo en trastornos emocionales y de identidad, y le impidieron asumirse como Rainer Werner Fassbinder.

La familia de su madre vivía en Danzig, zona ocupada por la URSS, pero luego se mudó a casa de los Fassbinder; todos tuvieron que acomodarse en un pequeño espacio, entre los escombros morales y económicos de la posguerra alemana.

Diversas carencias en su infancia, provocaron en Fassbinder, según su propia madre, el gusto por escuchar y contar historias, además de llevarlo a crear mitomanías en torno a su vida familiar y personal.

A la edad de cinco años Rainer presencié el divorcio de sus padres. Tiempo después, cuando su madre enfermó, el niño quedó bajo la custodia de una amiga de su madre, Marie Sekel-Jeklmann.

Al poco tiempo de la separación de sus padres, Rainer se aficiona al cine de Hollywood; el cine de gangsters y los westerns. Su actor favorito era James Cagney, a quien prefería por encima de Humphrey Bogart.

Por sus malos modales y actitud negativa en la escuela, es rechazado por su familia.

En 1961, a los 16 años escapa de su casa. Hace trabajos ocasionales para poder subsistir y se convierte en un excelente tapicero. También trabajó como periodista y como encargado del archivo en el diario regional *Süddeutsche Zeitung*, pero lo deja por el teatro para hacer de comparsa en compañías de Múnich, Nüremberg, Böchum, Berlín y Frankfurt.

En 1964 interrumpe sus estudios de bachillerato. Durante tres años vive en Colonia con su padre, en una relación padre-hijo de dominante-dominado.

Fassbinder aceptó, a lo largo de su vida, la dominación, pues adquirió la necesidad, tanto de ser dominado, como de destruir; es decir, se convirtió en sádico y en masoquista al mismo tiempo. Este sesgo de su vida personal y familiar sería el *leitmotiv* de su obra.

Freud habla de tres formas de sadismo: la agresión que forma parte de toda sexualidad normal, la etapa del desarrollo en la que el narcisismo infantil afirma su independencia a través de la acción rebelde, y la perversión que aparece cuando el impulso agresivo eclipsa a todos los elementos que componen la sexualidad.

Fassbinder no fue ajeno a las observaciones de Freud. Usó el sadismo en su obra y en su vida personal como una resaca de la rebeldía infantil; su agresividad era un arma en la vida privada y en el quehacer artístico.

En Colonia, Fassbinder se encarga de cobrarles la renta a inquilinos provenientes de Argelia, Turquía y Grecia, por las habitaciones que su padre les arrendaba. Esta experiencia fue importante para el cineasta porque de esta manera conoció a un grupo de inmigrantes marginados, con quienes sintió gran afinidad.

A Fassbinder le agradaban los niños, los inmigrantes y las personas a las que se les dificultaba expresar sus sentimientos. Todos ellos, según el propio Fassbinder, eran susceptibles de ser explotados y oprimidos.

Estos inmigrantes recibían dos nombres en Alemania: *Gastarbeiter* o trabajadores inmigrante inquilinos y *Fremdarbeiter* o trabajadores inmigrantes. De ambos términos deriva el término peyorativo *Katzelmacher* para referirse a los trabajadores inmigrantes del Mediterráneo.

La infancia de abandono y desalojo moral de su familia provocó que Fassbinder creciera creyendo que no podía amar a nadie y que nadie lo amaría a él.

Fassbinder sostuvo relaciones sexuales tanto con hombres como con mujeres: su primera relación fue con un griego, Jorgos, que

posteriormente sería el nombre de un personaje en su película *Los dioses de la peste* (1969).

Luego se relacionó con Christoph Roser, quien le prestó dinero para la realización de sus dos primeros cortometrajes *Los vagabundos* (1965) y *El pequeño caos* (1966). Udo Kier, a quien conoció en Colonia, también fue su pareja sentimental. Se casó con la actriz Irm Hermann, luego de un encuentro en la ADAC (Asociación Alemana de Automovilistas).

A pesar de estar casado con Hermann, Fassbinder continuó su relación con Roser. También se relacionó con Kurt Raab, guionista, decorador y attrezzista de todas sus películas; con Peer Raben, músico titular de la obra fassbinderiana, y con Armin Meier, quien se suicidó en Nueva York.

Sus relaciones más intensas se dieron con dos hombres negros: Günther Kaufmann, hijo de un militar estadounidense negro y una mujer alemana, y el argelino El Hedi Ben Mohammed Salem M'Barek Mohammed Mustafa.

La relación tormentosa con ellos lo inspiraría para realizar *El soldado americano* (1970) y *El miedo corroe el alma* o *Todos lo llamamos Alí* (1973).

Fassbinder aceptaba su dualidad inventando sobrenombres femeninos para sí mismo y para sus amigos. Fassbinder era *Bloody Mary*; Kurt Raab, *Emma Potato*; Harry Baer, *Ilse Zott*; Dieter Schidor, *Kitty Babuffke* y Michael Ballhaus, *Sonja*.

El cine era una terapia mediante la cual podía proyectar su identidad en los hombres y las mujeres. Fassbinder necesitaba considerarse como un hombre con sólida base moral.

En 1965 presenta los exámenes de ingreso en la Escuela Superior de Cine y Televisión de Berlín Oeste, pero es rechazado.

Posteriormente se inscribe en un curso de arte dramático en el *Friedl Leonard Studio* de Múnich, donde conoce a Hanna Schygulla, su actriz

*alter ego* de casi toda su filmografía. En 1967 ambos entran al grupo *Action Theater* (Teatro Acción) de esa ciudad.

Peer Raben era el director del *Action Theater* cuando Fassbinder se une a la compañía, sin embargo, el liderazgo y creatividad de Fassbinder lo instalarían prontamente como el artífice absoluto del grupo teatral.

El *Action Theater* era un grupo integrado por actores y actrices de Múnich que alquilaba un pequeño cine de barrio en la Müllerstrasse con el dinero de dos actores: Ursula Strätz y Horst Söhnlein.

En poco tiempo, Fassbinder, de actor pasa a dirigir y escribir su propia obra. En abril de 1968 estrena su montaje: *Fabricante de gatos*, pero los sucesos que agitan la revuelta estudiantil de Francia, durante aquel mayo explosivo, culminan con la temporada de la obra porque cierran los teatros y el grupo se disuelve.

Ese mismo año participa como actor en el cortometraje *El novio, el comediante y el rufián*, de Jean Marie Straub. Esta experiencia lo estimula y motiva para fundar el grupo *Anti-Theater*.

Fue Raben o Fassbinder quien dio el nombre de Anti-Theater, Ionesco había llamado a su primera obra, ***La Cantante Calva***, antidrama y en el siglo XIX hubo una revista inglesa llamada Anti-Theater, pero el término no adquirió connotaciones artísticas hasta comienzos del siglo XX (Hayman, 1985: 73).

El grupo *Anti-Theater* estaba conformado por algunos actores o miembros del Teatro Acción, como Hanna Schygulla, Peer Raben, Kurt Raab, en Múnich, pero sin contar con un teatro fijo.

Inicialmente, bajo la dirección de Raben y Fassbinder, sus obras se presentaban en el Büchner-Theater, pero ambos son censurados por la dureza crítica de sus obras. Tiempo después se trasladan a un bar llamado *Witwe Bolte*, en el distrito de Schwabing, en Múnich.

Dice Hayman que “las intenciones artísticas de Fassbinder no eran menos revolucionarias que las de los surrealistas: la idea era subvertir los valores y convenciones teatrales” (68).

El paulatino éxito del *Anti-Theater* y del propio Fassbinder dirigiendo al grupo, se debía a su talento para imponerse mediante la agresividad.

Sus montajes se inspiraban en dos elementos que también tendrían cabida en su cine: “la interrogación del código de representación cinematográfica y la voluntad de efectuar un trabajo brechtiano de distanciamiento” (M. Torres, 1985:11).

En 1969, escribe, interpreta y produce la puesta en escena *El amor es más frío que la muerte*, aunque el montaje lo hace bajo el seudónimo de Franz Walsch, otro *alter ego* llevado de la ficción a la realidad.

El nombre de Franz Walsch, según Yann Lardeau, posee nueve rostros, ya que Fassbinder lo utiliza para la representación de sus personajes, y al mismo tiempo asume ser el propio Walsch.

Esta mitomanía la extrae, por un lado, del nombre del personaje del escritor Alexander Döblin en su novela *Berlin Alexanderplatz*, y el apellido tiene conexión directa con el realizador estadounidense Raoul Walsh.

Mitómano, creativo, revolucionario, contestatario, intolerante, despiadado, cruel, rebelde, son epítetos propios de Fassbinder. El uso de chaquetas de cuero muestra la rebeldía del director, que tendía a aliarse con personajes proletarios o criminales para enfrentarse a las clases medias. La imagen rebelde de Fassbinder al utilizar “las cazadoras de cuero, los vaqueros gastados, las camisas raídas y sin botones y las botas sucias eran protestas tardías contra la envarada respetabilidad de la familia” (Hayman: 33).

Su obra nunca fue ni será tardía, quizás tampoco su rebeldía. Fassbinder contaba con 19 años cuando realizó su primera película; 20, cuando un hombre y una mujer (Roser y Hermann) llegan a la dependencia sexual de sí mismo; 22 cuando su enorme talento, energía y

agresividad, que también tenían el encanto del poder, lo hacen el gran líder de sus actores.

Su vasta obra posee referencias temáticas del mundo proletario, la clase media, la posguerra, el nazismo, el arte, el racismo, la familia, el poder, la opresión, la corrupción, la homosexualidad, el alcoholismo, la drogadicción y la prostitución. Un mesiánico fresco del mundo contemporáneo referido, denunciado y criticado por el cineasta alemán.

Fassbinder tenía 37 años cuando murió de una sobredosis de somníferos que ingirió con alcohol. Dejó un profundo y reconocible legado artístico que, a través de su constante denuncia, expuso los sentimientos humanos por medio de las más despiadadas revelaciones.

Fassbinder vivió todos los excesos posibles. Su obra también fue un desproporcionado trabajo, creatividad e interpretación de su sociedad: la alemana y la del mundo contemporáneo.

El excesivo, el iracundo Fassbinder fue actor y director de cine y teatro, guionista, adaptador, productor, editor, musicalizador; escribió obras radiofónicas; dirigió televisión; fue coproductor, cine-fotógrafo, dramaturgo y autor de música para radio.

Fue un esteta del arte, un sensible, hierático autor. Tras su muerte dejó una obra cinematográfica que consta de 41 películas, 34 en 35 mm, cuatro en video y tres para televisión.

Mucho de lo que ocurre en sus películas, decía el cineasta, son experiencias personales, reales. Determinante, afirmaba que él mismo era sus propias películas.

### **3.2 RAINER WERNER FASSBINDER: EL ARTE DE SER AUTOR**

A propósito de Fassbinder, Montserrat Rossés lo describe como el autor más prolífico de la generación del Nuevo cine alemán.

No es menor la distinción que del cineasta realiza Yann Lardeau, autor de uno de los libros más sesudos, analíticos e inquietantes sobre la obra de Fassbinder, y que, en clara alusión a Lotte H. Eisner, advierte:

Fassbinder es, más que ningún otro cineasta de su generación, heredero de la gran tradición de *la pantalla demoníaca*, de un cine expresionista que ha perdido su grandilocuencia muda, excesiva, para infiltrar discreta pero eficazmente el contenido realista de las imágenes de hoy y corroer su interior (Lardeau, 2002: 328).

Rainer Werner Fassbinder emana del Nca. No es firmante del Manifiesto de Oberhausen (1962), pero aparece en la escena filmica en la llamada segunda generación de dicho movimiento.

“La obra de Fassbinder se ha alimentado de la Nouvelle Vague. La influencia de ésta es particularmente evidente en las primeras películas” (273).

El cine de Fassbinder ocupa un lugar paradójico ante el Nca: es cine de autor que busca conciliar la industria y la distribución filmica. Es un cine de autor subvencionado, patrocinado y coproducido.

Según Lardeau: “Diez años después del Manifiesto de Oberhausen, el cine de autor estaba condenado a la asfixia, entre la ayuda estatal que privilegiaba sistemáticamente la producción y el monopolio de la distribución” (295).

Fassbinder supo manejar diversas formas de financiamiento e hizo respetar su estilo cinematográfico. Su obra es heterogénea y su cine alude al cine independiente, al teatro, a la televisión y a las superproducciones “haciendo gala de una gran agilidad, preservó su libertad de autor” (298).

Probablemente él solo constituya, con su obra en el Nca, el más prolífico, original, talentoso, controvertido, devastador, cineasta de Alemania. Realizó un cine crítico y subversivo, cuestionando su propio arte.

Además, Fassbinder filma acerca de una Alemania incierta, aterrorizada por el pasado del nazismo y la perpetua amenaza de un neofascismo autogestionado.

Las imágenes fassbinderianas están impregnadas de la mentalidad de generaciones anteriores, del cine expresionista y posexpresionista, desde las producciones del emporio de la UFA hasta los *heimatfilms*.

La obra fassbinderiana ocupa un lugar fundamental en el cine alemán, porque el cineasta, más que cualquier otro, ha estado siempre preocupado por tomar posición, por sistemas con relación al pasado del cine alemán y apropiarse su historia (Lardeau: 311).

Asimismo, el cine de Fassbinder “lanzó una imagen más provocadora de su entorno y de los acontecimientos que sustentan la vida y la formación de la República Federal” (Rossés: 76).

El cine, según Fassbinder, implica un argumento con un hilo dramático, un grupo de actores, un tiempo de realización extremadamente corto (entre 10 y 25 días para filmar), un director que también sea actor, un cine-fotógrafo que siempre sea el mismo y un decorador, que a su vez sea director artístico.

Durante su carrera realizó 41 largometrajes, fue cofundador de la cooperativa de producción *Filmverlag der Autoren* y fundó su propia compañía: *Tango Films*.

El universo filmico de Fassbinder se provee fundamentalmente de Godard, Chabrol, Straub, Sirk, de Hollywood o de la *Nouvelle Vague*, pero en primera instancia del teatro pues recurre a efectos creados con espejos, cortinas, sombras y luz, al universo de puerta cerrada de sus dramas.

La obra fassbinderiana, que con un mínimo de recursos puede producir el máximo de efectos, se enfrenta a la cuestión del nacimiento de un pueblo, de una nación inherente al mito de la guerra, a la reconstrucción histórica e ideológica de los años cincuenta, y a la cual

confronta, a partir de su vida personal y la relación de su país con las minorías: marginados, inmigrantes, homosexuales.

Por otra parte, alude a problemas económicos, morales, políticos, sexuales, psicológicos, históricos e institucionales.

Fassbinder juega con su pasado cultural y biográfico y lo ridiculiza sin despreciarlo; mezcla un sentimentalismo idealista con una voluntad de interrogante histórica.

Para Lardeau, “el hecho de que Fassbinder recurriera prácticamente siempre a los mismos actores otorga en primer lugar visualmente a su obra su carácter de un todo determinado” (311).

La actriz *alter ego* de Fassbinder, Hanna Schygulla, participó en 19 de sus películas, desde *El amor es más frío que la muerte* (1969) hasta *Una canción...Lili Marlen* (1980).

Trabajó con el mismo equipo en repetidas ocasiones: Margit Carstensen, Irm Hermann, Ingrid Caven, Doris Mattes, Eva Mattes, Günther Kaufmann, Katrin Schaake, Ulli Lommel, Walt Sedlmayer, Karl Sheydt, Gisela Fackeldey, Gottfried John, Brigitte Mira, Adrian Hoven, Barbara Valentin, Günther Lamprecht, Hark Bohm, Karl Heinz Böhm, Barbara Sukowa, Klaus Löwitsch, Ivan Desny, Elisabeth Trissenaar, Gerhard Zwerenz, Annemarie Düringer, Alexander Alleson, Isolde Barth, Karin Baal, Peter Chatel, Armin Meier, Volker Spengler, Marquard Bohm. Además, Kurt Raab fue guionista y decorador de todas sus películas, y Peer Raben las musicalizó.

Por otra parte, en 14 años como cineasta trabajó con tres operadores de cámara: Dietrich Lohmann (1969-1971), Michael Ballhaus (1972-1978) y Xaver Schwarzenberger (1979-1983).

La conformación de este equipo no sólo le permitió realizar cintas heterogéneas, sino ver en este grupo de trabajo a una familia, pues “la familia humana constituye el tema del cine de Fassbinder, la materia de la que se nutre constantemente” (Lardeau: 301).

La relación de Fassbinder con su equipo se consolidó a través del poder que ejercía sobre sus actores.

En algunos casos usaba la crueldad para humillarlos y provocarlos hasta el llanto o la histeria, para después consolarlos y reafirmarles la dependencia que los mantenía ligados a él.

El trato hacia sus intérpretes dependía de tres factores: de lo bien que los conocía, de lo mucho o poco que los estimaba y de lo satisfecho que estaba o no de su trabajo.

Aquél que no lograra una buena interpretación era objeto inequívoco de maltrato sin compasión. En algunas ocasiones transformaba la apariencia de los actores con una enorme malicia; lo que Fassbinder llamaba “crueldad profesional”.

Los guiones filmicos del cineasta surgieron de su vida pasada y de las relaciones que mantenía con actores o con actrices.

Por ello, la obra de Fassbinder hace énfasis reiteradamente en “la dificultad para establecer una distinción clara entre víctimas y verdugo. Fassbinder sabía por su propia forma de comportarse que el uno se convierte en la otra con suma facilidad” (Hayman: 106).

Según Hayman, “si no hubiera sido un opresor, no habría sido capaz de elaborar sus alegatos a favor de la libertad con tanto acierto como lo hizo” (196).

En su obra, este cineasta alemán plantea que “la homosexualidad condena al homosexual a vivir aparte, en secreto y con disimulo” (Lardeau: 130).

Los sentimientos están presentes en la dualidad y el papel melodramático que desempeñan las mujeres y los hombres en sus películas.

Según el cineasta, sus historias están mejor narradas cuando las mujeres son las protagonistas.

“Las mujeres son para él muy interesantes en ese sentido, porque, por un lado, están muy oprimidas, y por otro, no lo están en absoluto;

pero incluso utilizan su opresión como un eficaz terrorismo” (M. Torres: 59).

La mujer es más sensible; se le puede hacer llorar, reír, gritar. Con los hombres, rápidamente, todo se vuelve aburrido.

En su obra, el autor filmico considera “eminentemente racionales a los hombres y un poco primitivos en sus medios de expresión” (59).

Fassbinder decía que sus películas eran para las mujeres y no contra ellas. Encontraba muy honesta su actitud frente al género. Por otra parte, sostenía que sus películas “estaban basadas en la idea de que la revolución no debe ocurrir en la pantalla, sino en el exterior, en el mundo” (161).

El exterior de Fassbinder fue interiorizado en su obra. Con frecuencia la madre está presente de forma directa, pero también interviene en la inversión, en la homosexualidad.

“Lo que proporciona a Fassbinder auténticas historias son sus propios amores, sus decepciones y sus tragedias amorosas” (Lardeau: 34).

En las películas de Fassbinder los héroes no tienen padres ni hermanos. En la vida real, el cineasta nunca tuvo hermanos ni padres que lo procuraran.

Por eso para Fassbinder “la soledad es el sello del oprimido; es resultado de su exclusión, que a su vez procede de un rasgo diferenciador, por definición negativo” (130).

Los personajes de Fassbinder tienen “un miedo indefinible, sin objeto preciso, difuso pero tenaz, constantemente presente y el pánico del ser humano ante un mundo cuyas reglas se le escapan cada vez más, Fassbinder lo filma a la luz del deseo” (238).

La obra de Rainer Werner Fassbinder, según el crítico de cine Jorge Ayala Blanco (en el suplemento cultural de la revista *Siempre*), está conformada por cuatro etapas estilísticas:

Primera etapa: Antiteatralidad, obras frías y autodestruidas, tiempos muertos, personajes marginales, escorias del cine negro estadounidense,

unidimensionalidad, deshumanizante tono humorístico, que va desde *El amor es más frío que la muerte* (1969) hasta *Cuidado ante esa prostituta santa* (1970).

Segunda etapa: Realismo sofisticado, densidad narrativa, personajes con intensidad afectiva, moralidad social, desde *El vendedor de las cuatro estaciones* (1971) hasta *Yo sólo quiero que me quieran* (1975).

Tercera etapa: Desarrollo de la elipsis, desquiciamiento formal, personajes perversos, desde *El asado de Satán* (1976) hasta *La tercera generación* (1979).

Cuarta etapa: Retorno a la narrativa tradicional, búsqueda del clasicismo, parábola sobre el fascismo cotidiano, el amor loco sobre el fondo de la lucha de clases, personajes melodramáticos, inamovibles, desde *Berlin Alexanderplatz* (1979) hasta *La ansiedad de Veronika Voss* (1982).

Ayala Blanco sostiene que el cine de Fassbinder es un prolongado y anárquico drama de la resignación, una agresiva exigencia de respeto a la dignidad prostituida por el poder y el dinero, un violento y seco acceso a la vigilancia liberadora.

Asimismo, Fassbinder decía que el cine de Estados Unidos debía tomarse en serio, ya que era el único que había logrado crear un público, aunque aclaraba que dicho cine no intentaba ser arte. El cineasta aseguraba nunca haber copiado fórmulas de Hollywood.

Decía, “la diferencia entre mi arte filmico y el americano se basa en que el cine americano no reflexiona” (M. Torres: 76-77).

Fassbinder sitúa sus películas en la tradición americana del melodrama pero recurre a un alto grado de reflexión crítica para establecer una clara distancia entre uno y otro. El resultado fue el “kitsch” o uso de formas populares del *entertainment*, pero con cierto distanciamiento crítico, haciendo uso de fórmulas propias del realismo social, político.

Sus películas encarnaban la condición del melodrama en conflictos individuales para llegar a problemáticas colectivas. La mujer y el hombre

representaban simbólicamente la coyuntura histórica de Alemania. Además, asientan un paralelismo entre el nuevo orden mundial de la posguerra y un particular estilo de rendir homenaje al melodrama hollywoodense.

En ese sentido, Fassbinder declaraba que las películas de Douglas Sirk eran exactamente lo que él quería rodar, aunque sólo pudo ver seis de ellas: *Sólo el cielo lo permite* (1955); *Escrito sobre el viento* (1956); *Interludio de amor* (1956); *Ángeles sin brillo* (1957); *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1957); *Imitación a la vida* (1959).

Fassbinder decía que eran unas de las cintas más bellas del mundo.

En una entrevista transmitida por el canal *Antenne 22* de la televisión francesa, realizada por Georges Bensoussan y Florian Hopf, titulada *El amor es más frío que la muerte*, y publicada posteriormente en *Cahiers du Cinéma* núm. 322, Fassbinder no se considera estrella, pero sí un actor famoso. Rompe con el mito de ser complicado, inconsciente e irritable; dice que la mejor manera de decir las cosas es a través de formas negativas.

En esta charla niega la existencia del Nca y afirma que hay un cine alemán por definir. Dice que él realiza películas alemanas que son realmente alemanas.

También se declara enemigo del Estado y de la burguesía, en una sociedad sin potencias dominantes y sin figuras jerárquicas, donde el Estado extrae elementos del terrorismo para volverse más fuerte y poderoso.

En este sentido, Yann Lardeau menciona que “Fassbinder es el Balzac de la historia del cine, en el sentido de que el proyecto de Balzac plantea un retrato completo de la sociedad” (34).

En el documental de Peter Buchka (1995) *Das filmische Weltgericht des Rainer Werner Fassbinder: Filmessay von Peter Buchka* (El juicio

mundial filmico de Rainer Werner Fassbinder: Un ensayo filmico de Peter Buchka)<sup>1</sup> que incluye una entrevista realizada en 1980, el cineasta decía:

Mi motivación para hacer cine ha cambiado. Al principio era como si quisiera aclararme mis propias obsesiones al hacer películas, después la elaboración de las pasiones y cosas así, podría decir que me hizo incorporar algo como una conciencia crítica.

Más tarde, en algún momento caí en la narración pura de mis opiniones. Todo lo que pienso, lo que son los fundamentos morales, pero no creo que el cine que hacemos necesite narraciones conscientemente morales.

Para mí es algo como que yo no puedo narrar algo que está totalmente mal. Yo de hecho ya lo único que quiero, si acaso, es narrar. Narrar cosas que me parece importante que se hablen, que encuentro emocionantes, no en el sentido de que pongan el dedo en la llaga de la sociedad, sino que, y esto me parece una formulación muy importante, que le brinde a la gente la libertad y las ganas de formular este dolor.

Seguramente en el aire siguen flotando cosas que no puedo formular y que si sucedieran, yo sabría que son cosas que me dieron miedo. Yo creo que especialmente Alemania está en una situación en la que, yo creo, pueden darse muchos pasos atrás.

En 1945 cuando terminó la guerra, cuando dejó de existir el Reich, no creo que se hayan aprovechado las oportunidades que Alemania tuvo en ese momento; si no, que más diría que, en el tiempo durante el que yo he escrito en este Estado; que ahora es una democracia, las estructuras y finalmente también los valores, permanecieron sin cambios, esto quiere decir que este desarrollo hacia atrás llevará a un estado en el que no me gustaría vivir.

---

<sup>1</sup> Producción de *Jörg Bundschuh, Kick Film, GMBH München*, en coproducción con *Bayerischen Rundfunk*.

Rainer Werner Fassbinder, uno de los cineastas más creativos, rebeldes, revolucionarios, contestatarios, intolerantes, despiadados, murió prematuramente el 10 de junio de 1982 en Múnich, dejando uno de los frescos más grandilocuentes de la historia del cine mundial; un legado, una herencia filmica para el análisis y la controversia total. Acto premonitorio: el personaje Franz Biberkopf (Günter Lamprecht) en *Berlinalexanderplatz* (1981) decía: “*Es nicht gut in einem Menschenlieb zu leben*” “No es bueno vivir en un cuerpo humano”.

## CAPÍTULO 4

### 4.1. DOUGLAS SIRK. *ESCRITO SOBRE FASSBINDER*

Es preciso hablar sobre Douglas Sirk, un cineasta que inspiró y motivó la obra fassbinderiana, director alemán, entre otras muchas películas, de *Escrito sobre el viento* (1956). Cabe advertir que las cintas de Sirk arraigaron en filmes de Fassbinder no analizados en este trabajo, sin embargo, ciertos rasgos, actitudes y convicciones de Sirk, de una u otra forma, voluntaria e involuntariamente, están presentes en la bis creativa del cineasta alemán.

¿Quién era Douglas Sirk? A decir verdad se sabe muy poco de este cineasta; tampoco existen trabajos profundos sobre su obra, no obstante, la breve información recabada sobre sus actividades sugiere replantear el estudio de su personalidad.

Hans Detleff Sierck nació el 26 de abril de 1900 en Hamburgo, Alemania, de padres daneses, razón por la cual vivió en Skagen, Dinamarca. Su padre era periodista en diarios alemanes y daneses.

Al final de la Primera Guerra Mundial, cuando Sierck tenía 18 años y radicaba en Múnich, fue a la universidad a estudiar derecho. Más tarde pudo estudiar filosofía e historia del arte en las universidades de Jena y Hamburgo, respectivamente.

Su preparación académica pronto le permitió acercarse al arte. Era pintor y periodista que trabajó para la publicación *Neue Hamburg Zeitung*. Trabajó como escenógrafo de teatro en las ciudades de Chemnitz, Bremen y Leipzig. También laboró en el *Deutsche Schauspielhaus* (Casa de actuación alemana) de Hamburgo.

Montó con mucho éxito la obra *Twelfth Night* en el teatro Berlin Volksbühne, por lo cual fue invitado a trabajar para la UFA (*Universum Film AG*).

En esta compañía realizó *Tres veces amor* (1934), *El enfermo imaginario* (1934), *Abril, Abril* (1935), *La chica del cenagal* (1935), *Pilares de la sociedad* (1935), *Acorde final* (1936), *Concierto en la corte* (1936), *Hacia nuevos horizontes* (1937), *La Habanera* (1937).

Posteriormente, la UFA lo obliga a realizar películas de propaganda nazi, pero Sierck se niega. En 1937 deja Alemania y es demandado por la UFA por incumplimiento de contrato.

Las películas que Sierck realizó para esta compañía fueron reeditadas por el régimen nazi pero sin darle crédito como director.

Al exiliarse en Francia fue contactado por Duday, un productor de UFA que intentó persuadirlo para que regresara a Alemania. Le mostró una carta enviada por Joseph Goebbels, jefe de propaganda nazi, en la que recordaba a Sierck su pertenencia a Alemania, país que pronto dominaría Europa. En caso de aceptar, Sierck sería perdonado. Sin embargo, el director se negó a trabajar para el régimen nazi.

En Francia le ofrecieron acabar la película de Jean Renoir, *Une partie de campagne*. También recibió una invitación de Holanda para realizar *Flojo* (1939), que rodó pero nunca logró ver.

Mientras realizaba *Flojo* recibió un telegrama de los hermanos Warner para trabajar en Estados Unidos sobre una nueva versión de *Hacia nuevos horizontes*, que nunca llegó a filmarse por problemas financieros. Sierck viajó a Estados Unidos y cambió su nombre por el de Douglas Sirk. De 1939 a 1948 trabajó en Hollywood. Sus primeras películas para esa industria fueron *El maníaco de Hitler* (1942) y *Tormenta de verano* (1944).

A lo largo de 32 películas se convirtió en uno de los cineastas más prominentes en los Estados Unidos. Sirk decía que el melodrama –género que utilizó en la mayoría de sus películas– “en el sentido americano es más

bien el arquetipo de una forma de cine que se relaciona con el drama” (Halliday, 1971: 92).

La creatividad de Sirk le permitió declarar que “el lenguaje en el cine tiene que ocuparlo la cámara y el montaje” (94).

Para Jon Halliday, el cine de Sirk es una obra que contempla la crítica social de los ricos (burgueses), los corrompidos y de la familia norteamericana.

Su obra admite la violencia como escaparate o representación de la sociedad de EEUU. Douglas Sirk sostenía que “el cine es sangre, lágrimas, violencia, odio, muerte y amor” (Gunther Pflaum, 1990: 49).

Sirk aseguraba que no se podían hacer películas sobre las cosas; únicamente era posible realizarlas con personas, con luz, flores, espejos, sangre y con todas esas situaciones que permiten que la vida valga la pena de ser vivida.

Sirk tuvo grandes influencias filmicas: Carl T. Dreyer, Jean Renoir, Friedrich Wilhelm Murnau, Ernst Lubitsch y John Ford, que lo inspiraron en su quehacer cinematográfico. Por su parte, Sirk habría de influir notablemente en el cineasta Rainer Werner Fassbinder, quien conoció su obra en 1971, durante una retrospectiva filmica en Múnich.

En este evento Fassbinder tiene oportunidad de ver *Sólo el cielo lo permite* (1955), *Escrito sobre el viento* (1956), *Interludio de amor* (1956), *Ángeles sin brillo* (1957), *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1957) e *Imitación a la vida* (1959).

Después de ver estas películas, Fassbinder afirmó: “Cuando veo las películas de Douglas Sirk cada vez me convengo más de que el amor es el mejor, el más insidioso y el más eficaz de los instrumentos de represión social” (Gunther Pflaum: 52).

Fassbinder decía:

Realmente he visto muy pocas películas de Sirk. Quisiera haberlas visto todas, sus treinta y nueve películas. Si lo hubiese hecho, quizá habría

ahondado más en mí mismo, en mi vida, en mis amigos. He visto seis películas de Douglas Sirk entre las que se encuentran las películas más bellas del mundo (52).

Al finalizar el ciclo dedicado a Sirk en Múnich, los dos alemanes acuerdan trabajar juntos, pero esto no fue posible sino hasta 1978 cuando Fassbinder viaja a Lugano, Suiza, lugar de residencia de Sirk.

El veterano director “concreta la realización del cortometraje *Bourbon Street Blues*, de 24 minutos de duración, basado en una pieza de Tennessee Williams, *The Lady of Larkspur Lotion*, en el que el actor protagonista es Fassbinder” (Lardeau: 278).

Yan Lardeau señala que, desde el encuentro con Sirk, el cine de Fassbinder adoptó una nueva posición con respecto al melodrama y converge en temas que modifican, precisan y esclarecen una novedosa concepción fassbinderiana de dicho género.

La soledad, el miedo, la angustia, el aniquilamiento del individuo por los convencionalismos, el deseo y las ilusiones de las que se nutre, el aislamiento en el que se encierra, la imposibilidad de vivir sin ilusiones, son temas paralelos entre las obras de Sirk y Fassbinder.

El encuentro entre ambos cineastas –personal y cinematográfico– dio a Fassbinder la libertad de abordar temas profundos y complejos, pero sin culpabilizar al espectador, apelando más a los sentimientos y emociones que al intelecto.

Lardeau también destaca que las mujeres piensan en la obra de Sirk, mientras que en el trabajo de Fassbinder, desde *El amor es más frío que la muerte* hasta *Pioneros en Ingolstadt*, desde *Los dioses de la peste* hasta *Cuidado ante una prostituta santa*, las mujeres son relegadas.

Al notar el protagonismo femenino en la obra de Sirk, la presencia y el peso escénico de la mujer adquirió un carácter evolutivo en los melodramas de Fassbinder.

Fassbinder afirmaba que:

el cine de Douglas Sirk no pretende ser verosímil. Expresa sentimientos fuertes, emociones intensas, mediante la luz, el encuadre, el decorado, el montaje y la música, y no mediante la identificación en masa de los espectadores con un héroe, con una estrella (Lardeau: 281).

En Fassbinder, los sentimientos son represivos; las emociones, inexistentes; la luz es desoladora, provoca incertidumbre; los encuadres son prolongados; los decorados son simples y asfixiantes; no hay héroes, todos sus personajes son corrompidos.

En las películas de Sirk, “los espejos son reflejos del alma y por eso sus películas están repletas de ellos” (281). En Fassbinder, los espejos son vuelcos entre el pasado y el presente-futuro; destacan la vulnerabilidad y perturbación del hombre y la mujer; la opresión del amor representa la mirada del poder y la sujeción al mismo.

Para Fassbinder, los personajes de Sirk “están en habitaciones que llevan impresa con fuerza la huella de su situación social” (Gunther Pflaum: 50). La obra fassbinderiana sitúa en las habitaciones la acción del opresor y el oprimido, del dominado y del dominante, a través de la sexualidad.

Según Fassbinder, los personajes de Sirk, los “buenos”, los “normales”, los “perfectos” siempre resultan indignantes; los “malos”, los “débiles”, los “disolutos” suscitan la compasión, incluso aquéllos que manipulan a los “buenos”.

El cine de Fassbinder y su puesta en escena exponen la debilidad, la vulnerabilidad, la desesperanza, el desarraigo, la dominación y el exterminio de los sentimientos, que se complementan en una sociedad incierta.

Sirk y Fassbinder, cineastas complementarios, convergen en obsesiones de múltiples interpretaciones; son estetas del melodrama,

proporcionan una nueva configuración del género en el que el *happy end* no existe, porque para ambos la vida no tiene un final feliz.

Entre ambos hay un cúmulo de paralelismos: Alemania, Múnich, la guerra, arte, teatro, periodismo, cine y melodrama, definen su relación filmica, personal y visión del mundo. Hasta cierto punto son, aludiendo a un título de Sirk, una “imitación a la vida” o “un escrito sobre Fassbinder”.

#### **4.2. LA FICCIÓN DE LLAMARSE “FRANZ WALSCH”**

Rainer Werner Fassbinder sintió gran admiración por dos personajes fundamentales en este asunto de llamarse y creerse “Franz Walsch”.

En primer lugar, tenía un profundo aprecio por la novela *Berlinalexanderplatz*, de Alfred Döblin, donde el personaje principal se llama Franz Biberkopf.

Por otra parte, Fassbinder fue influido especialmente por dos cineastas: Douglas Sirk y Raoul Walsh.

De ambos surge el nombre: Franz Walsch, *alter ego*, del propio Fassbinder.

Y es que Fassbinder era uno de esos tipos a los que les gustaba inventar cosas o reinventar otras tantas, de tal manera que podía calificársele de “mitómano”.

Además, Fassbinder fue un cineasta con absoluto control sobre su obra, lo cual, de alguna manera, le permitía hacer y deshacer en el set.

Su obra está inscrita en una temática personal, autobiográfica, plagada de varios *leitmotiv* reconocibles y permanentes en su trabajo cinematográfico.

La obra fassbinderiana es legítimamente reconocida como cine de autor. El trabajo y desarrollo filmico de Fassbinder es la creación de un artista que intervino en todos los rubros de producción, y que en su obra alude a la puesta en escena debido a su extracción teatral, al mismo

tiempo que posee una óptica particular y personal de su contexto histórico. Su obra puede ser analizada desde diferentes perspectivas.

Por ejemplo, para Fassbinder creerse Franz Walsch representó una nueva forma de vivir e inventarse en el cine.

En *Dioses de la peste*, Walsch, al salir de la cárcel le da miedo el ruido, la multitud; le incomoda el mundo exterior de su aparente libertad.

El Franz Walsch en *Fabricante de gatos* se humilla ante Helga, una mujer vanidosa, frívola, pero el Franz Walsch de *Dioses de la peste*, que es continuación directa del Franz en *El amor es más frío que la muerte*, representa los mismos valores en ambas películas: un ladrón y proxeneta de poca monta.

En *El amor es más frío que la muerte*, la película termina con una detención fallida porque Joanna lo traiciona. Franz Walsch huye en auto perseguido por la policía, aunque ignoramos si logran someterlo. Sin embargo, el comienzo de *Dioses de la peste* confirma que al final sí fue reprendido por la ley.

Franz Walsch a veces es un personaje dominado, víctima de su entorno y de la gente. En otras circunstancias es dominante, amo y verdugo de las situaciones y de las personas que lo rodean, posee una visión criminal y hasta cierto punto ingenua.

A su vez, los Franz Walsch son marginados, excluidos; su único escenario de dominación es la calle; no tienen destino, ni valores: “la modificación física del personaje de Franz Walsch traduce igualmente un cambio mental” (Lardeau: 82).

Los Franz Walsch de *El amor...* y de *Dioses...* son incómodos para la sociedad, para el sindicato del crimen; se enamoran de Bruno y del *Gorila* respectivamente, someten a una prostituta, Joanna, cometen crímenes, planean asaltos, y en ambas películas son delatados por el amor que les profesa Joanna. En una película Franz muere y en otra escapa.

Los Franz Walsch de Fassbinder son anárquicos, corruptos, viven en la clandestinidad, sin identidad, carecen de valores, son homosexuales,

desprecian a la mujer, son proxenetas, practican el racismo, poseen con violencia lo prohibido.

La escatología de los Franz Walsch es amplia, la elocuencia de sus personalidades permite al espectador interpretar, desde diversos ángulos, su identidad en cada película.

Franz Walsch es, sin duda, el mayor artífice de la cosmovisión fassbinderiana, pues permite retratarse y asumirse en su vida cotidiana como tal, ya que Franz Walsch, simple y llanamente, es Rainer Werner Fassbinder.

## **CAPÍTULO 5**

### **PELÍCULAS REPRESENTATIVAS**

#### **5.1 EL AMOR ES MÁS FRÍO QUE LA MUERTE (1969)**

##### **5.1.1. SINOPSIS**

El delincuente Franz se niega a ingresar al sindicato del crimen. Aparentemente, el sindicato acepta su decisión, pero en realidad envía por él al apuesto Bruno. Franz ama a Bruno. Como la policía no lo conoce, Bruno comete crímenes que le son imputados a Franz, aunque el comisario no tenga pruebas en su contra. Finalmente, Bruno y Franz planifican juntos un asalto a un banco.

*El amor es más frío que la muerte* (1969) es el primer largometraje de Fassbinder. Desarrolla el argumento en la ciudad de Múnich, donde crea nuevas emociones con diversos personajes: proxeneta, gángster, prostituta, policía, vendedor, vigilante, zapatero, vendedor de café, burgués; alejados de los convencionalismos, en truculentas secuencias policiales y asesinatos.

En esta película destaca el concepto de estructura pues incluye sistemas o subestructuras que son una difusa telaraña sometida a normalizaciones en las que aparecen un conjunto de prácticas, costumbres y creencias intrínsecamente relacionadas.

Como dice un estudioso de la estructura: “la crítica o el análisis estructuralista intentan develar siempre la estructura profunda subyacente de una producción significativa determinada, que es la que explica la forma manifiesta de esta producción” (Aumont, 1990: 96).

Además, hace énfasis en el crimen como resultado de la educación de la gente y su incapacidad para asumir y ser conscientes de sus relaciones interpersonales, dado que “el Estado es, sobre la base de la desigualdad natural de los hombres, el demiurgo de la división social del trabajo”(Lukacks,1976:560).

### **5.1.2 ANÁLISIS**

Franz está recluido en una bodega donde un dirigente del sindicato del crimen lo exhorta a que participe en su organización que representa poder, ilegitimidad y corrupción. La violencia y la impunidad son sus rostros.

El gremio funge como una fuerza, una institución corporativa, el exceso del poder asumido, por dentro y por fuera, en el seno de una sociedad inquieta, pero a la vez pasiva.

El sindicato del crimen es análogo a una cofradía de poder emanada de la clandestinidad y de alguna manera emparentada con el concepto de macrocosmos y de microcosmos.

Entre ambos términos existe una macrorrelación, esto es, un espacio común entre los individuos, algo como el sentido de “patria”.

Asimismo, es la metáfora de un Estado alemán incipiente, renovador, en el que la causa de participación social prefigura el sombrío panorama de la sociedad de ruptura alemana de los años sesentas.

El desarrollo de estas primeras secuencias tiene lugar en espacios cerrados, con tomas en *big close up* y *close up*, que determinan y distinguen inexorablemente el arduo y continuo estado de violencia latente en esta sociedad.

Estos hombres están a la deriva en el espacio-tiempo, en donde los silencios tienen significado de pesadumbre, avasallamiento humano y psicológico. La opresión del silencio representa el dilema de la incapacidad de comunicación entre los alemanes de los años sesentas.

Después de ser sometidos a torturas físicas por parte de los integrantes del sindicato del crimen, Franz pregunta a Bruno: “¿de dónde eres?”, antes de que le responda, Franz dice: “yo soy de Múnich”. Pregunta espacio-temporal, marginal; la dolencia de buscar el origen, un lugar común, el lugar común de la vida de Fassbinder está connotada en esta interrogante.

Franz advierte un origen, una procedencia y pese a ser sometido posee una respuesta a su interrogante pues “el hombre no puede alterar su suerte, ya que no puede dominar su destino, quiere saber por lo menos de dónde viene y hacia donde va” (Cassirer, 1997: 265).

Franz está sometido a otro individuo mediante el control y la dependencia, atado a su propia identidad por la conciencia o por el conocimiento de sí mismo. Ambas posiciones sugieren una forma de poder que subyuga y somete.

Sin saber que Bruno trabaja para el sindicato del crimen, Franz lo invita a visitarlo en la calle Herz, 129, en Múnich. La misión de Bruno es exterminar a Franz porque se ha negado a trabajar para ellos.

Bruno se dirige en tren hacia Múnich. En el vagón viaja una mujer que lo mira persistentemente. Bruno le pregunta: “¿en qué piensa?” y ella le responde: “en la revolución”.

A su vez Bruno le confiesa a la mujer: “a los 12 años le rompí un jarrón en la cabeza a mi padre. Lo maté. A los 16 lideraba una pandilla. Matamos a un tipo”.

El tren y la mujer son artificios que Fassbinder emplea para situar la interrogante de Bruno respecto a su propio destino. La revolución o la memoria histórica de Alemania son acontecimientos pasados de importancia para la nación, sólo en sentido interior, ideal; es decir, “lo que está objetivamente muerto y continúa viviendo sólo de manera subjetiva en el recuerdo” (Hübner, 1996: 348).

El tren simboliza el proceso de reconstrucción social de Alemania, el destino y la historia están sometidos a la causalidad y al azar.

La mujer es una representación simbólica de Alemania. En el tren se acaricia el rostro, el cabello y el busto, mientras, Bruno sólo la observa y come una manzana que la mujer le ha ofrecido.

La historia de Alemania ha sido definida como la de una nación para la cual no es primordial la homogeneidad racial o lingüística (la esencia de nación tiene que ver con el conglomerado históricamente fundado en el espacio histórico que le pertenece). El concepto de nación está íntimamente ligado al concepto de revolución, pues ambos poseen carácter de mito ya que:

En la época de la inflación y el desempleo, todo el sistema social y económico de Alemania se vio amenazado por un desplome total. Los recursos naturales parecía que se hubieran agotado enteramente. Este era el suelo apropiado para que en él crecieran y se nutrieran abundantemente los mitos políticos (Cassirer: 328).

Para Roland Barthes el mito acaba por resolverse como una ideología porque sólo corresponde a los intereses de una determinada sociedad.

Estos conceptos suscitan en las naciones acontecimientos que determinan y dan forma a nuestra vida, bajo el supuesto de que a partir de esos eventos, del pasado y del presente, surja el concepto de identidad.

Al llegar a Múnich, Bruno busca a una mujer de nombre Joanna; una prostituta le informa que no la ve por ahí desde hace tiempo. Luego, recorre la ciudad en auto, como si fuera una exploración atemporal porque no hay rastro de personas en las calles. Simulación del tiempo indefinido e intransitable: la historia personal detenida frente a la historia colectiva.

De repente, Bruno se para frente a otra prostituta para preguntarle por Joanna, que le responde: “¿y por qué no a mí?”. Una vez más la pregunta alude a una situación de índole existencial.

Aunque Bruno no busca ningún escaqueo sexual —sólo busca a Joanna—, en esta situación, según Foucault, se advierte una estrategia de

poder porque la sexualidad es un mecanismo de control a través del cual el individuo es objetivado.

Después, en una toma *full shot* en la que vemos un automóvil chevrolet de los años cincuentas, una prostituta regordeta fuera del motel *Einfahrt* se acerca y sube al auto con Bruno, mientras le dice: “¿tienes algo para mí?”, “yo también estoy sola”. Bruno le pregunta por Joanna. La prostituta le indica donde encontrarla. Lo sexual convierte al individuo en un instrumento para la prosecución de sus fines.

En este caso, las prostitutas representan el sometimiento y el hermetismo de una sociedad desahuciada. Bruno somete con su interrogante respecto a Joanna, y las mujeres, sin identidad propia, estimulan su existencia y soledad a través de sus propias palabras.

En este sentido, para Foucault, “la relación sexual es percibida como del mismo tipo que la relación entre superior e inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido” (1990: 198).

Más tarde Bruno encuentra a Joanna y a Franz, quien lo tiene en buena estima y siente atracción sexual por él, al mismo tiempo que por Joanna, su pareja sentimental.

Franz, un proxeneta de poca monta para quien trabaja Joanna, es acusado de haber matado a un turco. Bruno le sugiere a Franz acabar primero con quienes lo culpan del crimen, cosa que agrada a Franz. Joanna también se siente cautivada por la idea y la acepta.

Esta situación sugiere un alto grado de sexualidad porque, ambos, Franz y Joanna sienten atracción sexual por Bruno, ya que:

en las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias (Foucault, 1996: 126).

Este hecho propicia una de las secuencias más notorias de la película. Los tres se dirigen a una tienda departamental para adquirir lentes oscuros en la más pura tradición gangsteril del cine negro hollywoodense.

Una vendedora es sometida a preguntas respecto a las características y precios de los lentes. En esa secuencia, Franz hace una reflexión inconsciente: le pregunta a la vendedora si tiene gafas oscuras y redondas como las que se encuentran en el auto de Janet Leigh en la película *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. La mención deriva de dos circunstancias.

Por un lado, es un breve homenaje al cine de Hollywood. Al mismo tiempo es una alusión simbólica al régimen opresivo de Estados Unidos que pesaba sobre la reconstrucción económica de Alemania. Ese paralelismo histórico involuntario al que fueron sometidos los alemanes de la posguerra.

Después de insultar a la vendedora y mostrarle que es “incapaz de hacer su trabajo”, terminan por robarle los lentes que necesitan para llevar a cabo sus actos delictivos.

El personaje de la vendedora es relegado a la indiferencia, al maltrato, al sometimiento social, sexual y laboral, por parte de una sociedad decadente que ha perdido identidad y valores. Al parecer la clase trabajadora de la sociedad alemana de los años sesentas no posee un rostro propio, pues “la sociedad moderna es perversa, no a despecho de su puritanismo o como contrapartida de su hipocresía; es perversa directa y realmente” (1996: 62).

Al salir de la tienda, un vigilante del centro comercial advierte a Franz que no puede fumar en ese lugar, quien responde: “está bien”. Franz somete y de igual forma es sometido. Somete a la vendedora y es sometido por el vigilante, ya que “entre el poder y el sexo no se establece una relación de represión, sino todo lo contrario” (Foucault, 1992: 153).

Al salir del centro comercial se dirigen con un zapatero porque desean comprar una ametralladora israelí.

Una vez más, igual que en el inicio de la película, el mundo de la corrupción, de la clandestinidad y del tráfico de armas, son *leitmotiv* de la obra fassbinderiana.

Sus personajes están sometidos a su propia violencia; son gánsteres de poca monta con futuro incierto, enclavados en constantes reclamos motivados por la indiferencia de su propio entorno sociohistórico.

Un *close up* a Bruno enfoca su mirada introspectiva que de igual forma reta al zapatero y al espectador. Cuando el zapatero le pregunta: “¿por qué te quitas los lentes?”, Bruno detona el arma para asesinarlo. Franz y Joanna miran indiferentes detrás de Bruno. Es un sórdido mundo en el que el crimen posee identidad propia, es decir, un desplazamiento moral entre el espectador y la cámara, que revela al público un acto meramente provocador.

Aquí Fassbinder es grandilocuente porque proporciona al concepto del placer la posibilidad de “ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo” (Foucault, 1996: 59).

Luego, los tres se dirigen hacia a una cafetería en la que Franz se entrevista con el turco, su contrincante en el negocio de la prostitución. Bruno mata al turco y a la muchacha que atiende el local.

Paulatinamente, Franz, Bruno y Joanna se convierten en cómplices de sus crímenes, de su indiferencia. Son decadentes porque no vislumbran una mejor vida; sus instintos han sido alienados por el sórdido mundo de la violencia.

De alguna manera, el vínculo entre individuos y nación es el vínculo ideal, una especie de instinto de pertenencia, parecido al que una vez mantuvo unida a la horda.

Aquí aparece la idea desmitificada de nación aunque, en medida de lo posible, procuramos evitar el término “nación”, como era particularmente frecuente en Alemania, donde se prefería hablar de sociedad.

Entre los tres personajes existe un mutuo placer por el crimen, la impunidad y la violencia. Se ejerce el poder de la voluntad cimentado en el instinto sexual, ya que “en el juego de las relaciones de placer, cuando se desempeña el papel del dominado, no se podría ocupar válidamente el lugar del dominante en el juego de la actividad cívica y política” (Foucault, 1990: 202).

Cometido el doble crimen, Franz, Bruno y Joanna caminan por una calle. No hablan. El espectador se enfrenta a ellos y ellos confrontan su propio destino. En segundo plano se ve el humo de una fábrica y un cielo abierto. Instantes después los alcanza un motociclista que les pregunta: “¿es suyo el auto que está allá atrás?”. Franz, en posición retadora, contesta: “¿cuál?”. El policía interviene: “el de Estados Unidos, un mustang o algo así”.

Una vez más, la ausencia de identidad delimita la circunstancia histórica de Alemania. Sin la menor provocación, Bruno mata al guardia. Este asesinato representa la antítesis de la incertidumbre alemana porque es como un reclamo histórico a la intervención estadounidense, y a la represión de un Estado totalitario y a sus instancias judiciales.

Y es que “el estado y la nación parecen ser las potencias más grandes de la historia humana, los impulsos más fuertes de la vida social del hombre” (Cassirer: 282).

Por estos crímenes Franz es requerido e interrogado en la comisaría. Paradójicamente, al inicio de la película es sometido a un interrogatorio violento por parte de una cofradía emanada de la clandestinidad; aunque la autoridad policíaca lo cuestiona en forma civilizada y racional.

De hecho, esta analogía o representación simbólica de la corrupción permite establecer un parámetro de valores. Por un lado, el sindicato del

crimen ejerce violencia sobre Franz, mientras que la policía, órgano legítimo de la sociedad, legitima a su vez la prostitución.

El comisario, que conoce el oficio de Franz, le pregunta: “¿cómo va el negocio?”. Franz responde: “nos hemos vuelto honrados”. Ante la falta de pruebas en el caso de los crímenes cometidos por Bruno en complicidad con Franz, éste es puesto en libertad.

Aquí podemos señalar que la estructura –sindicato del crimen y la policía– ejerce poder de dominación, es pasiva y se caracteriza por manifestarse en forma de consenso entre individuos que aceptan dichas normas.

Mientras Franz es sometido al interrogatorio de la policía, entre Bruno y Joanna surge una relación sentimental. Recorren una tienda de autoservicio y roban cosas. Joanna ha sido seducida por Bruno. Según Foucault, gobernar a una mujer es ejercer un poder político: “lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndole valer, poniéndolo de relieve como el secreto” (1996: 47).

Al salir de la comisaría, Franz le dice a Bruno: “siempre las mismas preguntas”, que quizá se refieren al origen, a la procedencia, a la identidad; que están encaminadas a la referencia histórica colectiva o individual.

Después van a un banco. Al salir de ahí, Franz dice a Bruno: “los bancos están demasiado limpios”, como una metáfora de alegato crítico a una sociedad naciente en la que la nueva burguesía se apodera de una economía en desigualdad.

Los bancos alemanes gestaron una reestructuración económica conocida como el “Milagro Económico Alemán”, auspiciada por los Estados Unidos para dar paso al nacimiento de una sólida economía.

Más tarde, en el departamento de Franz, Bruno y Joanna planean el robo de un banco. En ese momento llega un cliente de Joanna al que Bruno golpea y traslada a un lugar lejano para asesinarlo.

Fassbinder recurre simbólicamente a un acto provocador. La muerte de un cliente rico de Joanna es la muerte de esta naciente e incipiente burguesía. Es negarse abiertamente al sometimiento a un Estado totalitario y desigual; es negar el nuevo panorama socioeconómico y político de Alemania.

Una vez planeado el asalto al banco *Bayerische Staatsbank*, Bruno se pone en contacto con el sindicato del crimen para liquidar a Franz en el atraco, mientras Joanna, por su parte, delata a Franz y a Bruno con la policía.

El asalto es frustrado por la policía. El matón del sindicato del crimen huye al darse cuenta de que Franz y Bruno han sido descubiertos. Bruno muere a manos de la policía.

Franz huye en auto con Joanna, quien le confiesa haberlos delatado con la policía. Franz sólo dice “perra”.

En panorámica vemos un largo camino, unas enormes nubes, un nuevo destino por confrontar y un silencio absoluto.

## **5.2 FABRICANTE DE GATOS (1969)**

### **5.2.1 SINOPSIS**

Marie es la novia de Erich. Paul se acuesta con Helga. Elisabeth mantiene económicamente a Peter. Rosy hace que Franz le pague por acostarse con él. Un grupo de jóvenes sin ilusiones, sin esperanza, en un desolado barrio pobre. Entonces aparece Jorgos, un inmigrante griego. No habla alemán, pero desde el principio debe defenderse de los ataques xenofóbicos de los jóvenes, sobre todo porque a las mujeres les atrae su encanto y timidez. Los hombres del clan pretenden que todo vuelva a ser como antes, que vuelva a reinar el orden, especialmente en las relaciones con sus mujeres.

*Fabricante de gatos* fue la primera obra de teatro de Fassbinder y segunda película. Basada en hechos autobiográficos, racismo, segregación y marginación, la historia se desarrolla nuevamente en Múnich.

Con un limitado presupuesto, que es notorio debido a la ausencia de locaciones, resultó una mejor y mayor película que su antecesora, *El amor es más frío que la muerte*.

El cineasta explora la desesperanza entre los jóvenes alemanes y hace hincapié en el concepto de poder, expuesto a través de un clan en el que debe reinar el orden. Orden que se vuelve caos frente a la amenaza de un extranjero. La marginación para Fassbinder es la traición a los sentimientos y la incompreensión de un mundo sórdido fincado en el devenir histórico de Alemania.

### **5.2.2 ANÁLISIS**

Con esta cita de Yaak Karsunke inicia la película: *“Es ist besser neue Fehler zu machen als die alter bis zur allgemeinen Buwusslosigkeit zu Constituyeren”* (Es mejor cometer errores nuevos que sumar viejos errores al iconsciente colectivo).

La cita hace una conexión paralela entre el cine de Fassbinder y el Nuevo Estado Alemán. Los errores que sumieron a Alemania en la decadencia y la incertidumbre de la posguerra son un reclamo vivo y palpable en la sociedad del “Milagro Económico Alemán”. Al mismo tiempo explica la razón por la cual este segundo largometraje de Fassbinder no representara un fracaso filmico.

Después de la cita aparece un auto estacionado afuera de una farmacia de nombre *Lebensmittel*. Marie cierra el local. En el vehículo la espera Erich. A corte aparece otra pareja en una habitación desnudándose: son Helga y Paul. Otro corte al auto donde están Marie y Erich. Marie pregunta: “¿y si fracasa?” Erich contesta: “no fracasará, no se hable más del asunto”. Marie inquiere: “¿será la soledad de nuevo?”

Esta pregunta, que está inmersa en el contexto de la película, al mismo tiempo cuestiona *El amor es más frío que la muerte* ya que, en términos comerciales, el filme resultó un fracaso.

A corte, en el interior de un departamento, comen Elisabeth y Peter. Otro corte a *full shot* de un grupo de jóvenes sentados en un tubular, afuera de un conjunto habitacional. Son Marie, Erich, Helga, Paul, Rosy y Franz, que luego se dirigen a una cervecería, sin ánimo, sin aliento. No hablan; poco a poco cambian de lugar; juegan cartas. Entre ellos pesa un ambiente de desconfianza, inseguridad e incertidumbre.

Fassbinder describe en estas secuencias, sin mayor miramiento, la soledad, la ausencia de un espacio común, la carencia de identidad, la monotonía y la indiferencia de un pequeño grupo marginado por su propio devenir histórico, dado que “el nacimiento del Estado guarda una íntima relación con la desigualdad social entre los hombres” (Lukacks, 1976: 558).

Estos personajes representan en primera instancia a una sociedad reprimida porque “entre el Estado y el individuo el sexo ha llegado a ser el pozo de una apuesta, y un pozo público, invadido por una trama de discursos, saberes, análisis y conminaciones” (Foucault, 1996: 36).

A corte aparece Rosy en su departamento platicando con Gunda y leyendo una revista donde dice: “Todo en él delataba una vida intensa. ¿Lógicamente? pregunté. Le da a la lógica demasiado significado y demasiado poder. Entonces tuve un amargo sentimiento de triunfo. No más corazones rotos. No más miedo de empezar una vida nueva. No más preguntas indiscretas, ni deseos de ocultar los fracasos”.

La lectura de Rosy expone el clima evidente de Alemania. Apunta a la reconstrucción histórica, moral y económica de un país convaleciente de identidad propia. La lógica de la que se habla en la cita posee una directriz de poder. Es, a ciencia cierta, el significado propio del bienestar de la nueva burguesía alemana, que no ha considerado en sus planes ni en sus

intereses a estos jóvenes marginados por el ambiente laboral y por su condición de segregados.

Y es que “La amistad philia; es decir, la semejanza del carácter y de la forma de vida, el compartir pensamientos y existencia, el bienestar mutuo” (Foucault, 1990: 186) provocan la desdicha, el infortunio y la ignominia de pertenecer a algo o a alguien. Este rasgo aparece también en *El amor es más frío que la muerte*, pues la soledad se posa sobre los sujetos, subordinándolos a la conspiración, a la fragmentación moral, a la opresión del otro, que es débil y sometido.

En este caso, la mujer sólo intriga; no decide, no piensa, sólo especula. Los hombres poseen el poder de la sexualidad, maltratan, infligen vejaciones a sus mujeres, a las que relegan a un segundo plano. Aquí “el poder es entonces representado como prohibición, la ley como forma y el sexo como materia de la prohibición” (Foucault, 1992: 167).

Para las mujeres de *Fabricante de gatos* “toda su actividad sexual debe situarse dentro de la relación conyugal y el marido debe ser su compañero exclusivo” (Foucault, 1990: 136). De repente Marie y Helga caminan afuera de la unidad habitacional, como liberadas de esa opresión, de ese círculo vicioso de pesimismo; hablan de que sus hombres las hacen sentir amadas; que las quieren, que las tratan bien.

Al contrario del idealismo de Marie y Helga, Elisabeth humilla a su pareja, lo somete a la idea de supervivencia en un espacio común, que es su departamento. Peter siempre se somete a los insultos de Elisabeth.

Peter, al irse de ese lugar, es recriminado por Elisabeth: “¡Que bueno, lárgate, yo sola pago la renta!” “¡Todo te lo compré yo, déjalo, me debes dinero!”

Los problemas de la economía, del dinero y del intercambio sexual son denominadores comunes en *Fabricante de gatos*. Simbolizan el poder sexual, el sometimiento y la debilidad humana.

Y es que la atención con respecto a la sexualidad “¿no está dirigida a una preocupación elemental: asegurar la población, reproducir la fuerza de

trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales, en síntesis: montar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora” (Foucault, 1996: 49).

Para Cassirer, Freud ha desviado la escena de los relatos míticos: mitos son los que nos relatan; es más bien la eterna historia de la vida sexual de los seres humanos. En ese sentido Franz, que siempre tiene sexo con Rosy a cambio de dinero, en unos de esos encuentros, le dice a Rosy: “¿no podemos fingir un poco que es amor?”. A corte Helga, Marie y Gunda dicen: “los hombres que aceptan dinero son un asco”.

Discurso y práctica se oponen en cada secuencia. Rosy representa ese asco del que hablan respecto a un hombre. La dignidad humana y la decadencia de valores conviven en estos jóvenes desvirtuados, tempestuosos, repulsivos, capaces de hacer cualquier cosa por dinero y por amor.

Para Hübner, los sentimientos hacia los objetos físicos históricos son algo puramente subjetivo. El vínculo entre individuos y nación es el vínculo ideal, una especie de instinto de pertenencia, parecido al que una vez mantuvo unida a la horda, como mencionamos antes.

A corte Paul le dice a Helga: “quisiera tener mucho dinero” y Helga le contesta: “debemos conformarnos con lo que tenemos”. Posteriormente Paul le dice a Helga: “el amor siempre tiene algo que ver con el dinero”.

Otro corte a Marie y Erich. Ella dice: “lo he pensado bien, esto no es para mí, lo que piensan los demás me afecta” y Erich contesta: “he hecho las cuentas, ganaría 10 mil marcos al mes, nos daríamos la buena vida”, Marie responde: “por favor, déjame en paz” e inmediatamente Erich la golpea. Marie le reclama preguntando: “¿por qué?”, él sólo responde: “para que comiences a pensar”.

En este caso, para Foucault, en las relaciones de poder lo básico es la comunicación. El poder es igual a la comunicación, ya que está subordinada al sometimiento a través de un conjunto de signos y símbolos que es el lenguaje. Asimismo, “el padre, el marido, el patrón, el adulto, el

profesor representa un poder de Estado, el cual, a su vez, representa los intereses de una clase” (1992: 157). Y es que el sexo se convierte en ley y la sexualidad en prohibición porque “el poder habría instaurado un dispositivo de sexualidad para decir no al sexo” (160).

Este sesgo de marginación de la mujer, de indolencia hacia sus creencias, de intolerancia a su pensamiento, que se desprende del planteamiento de algo sugerido: un robo, prostitución, si bien no es afirmado, si está connotado, y ese acto insinúa decadencia, corrupción, todo lo que es posible por dinero. Porque “el sexo se ha convertido así en el código del placer” (160).

En este caso “la reglamentación de lo permitido, prohibido o impuesto a los esposos por la reglamentación del matrimonio, en materia de práctica sexual, era tan simple y disimétrica como para que no parezca necesario un complemento de reglamentación moral” (1990: 134).

El intercambio sexual entre Rosy y Franz adquiere tintes dantescos porque Franz es un oprimido sexual de la intolerancia, la vanidad y el ego de Rosy.

Mientras tanto, Elisabeth sigue reclamando dinero a Peter, quien le contesta que lo saque del banco. Al contrario, en una nueva secuencia, en la que el discurso y la práctica se oponen, Marie ofrece sus ahorros a Erich (seiscientos marcos), a quien le parecen pocos, pero los acepta.

En otra secuencia, afuera de los departamentos o unidad habitacional, Gunda y Helga caminan mientras hablan acerca de lo hermoso que podría ser una boda.

Mientras esto ocurre, Paul, pareja sentimental de Helga, se prostituye con Klaus quien, nuevamente e igual que en *El amor es más frío que la muerte*, representa escénica y simbólicamente a la burguesía. Además, “la noción de homosexualidad es muy poco adecuada para recubrir una experiencia, formas de valorización y un sistema de cortijo tan distinto del nuestro” (172). El discurso de la moral entrecruzada de estos personajes permite delimitar el ambiente asfixiante de su

cotidianeidad, ya que lo primario será la condolencia, la sumisión al dinero y el ejercicio del poder a través de la sexualidad como instrumento de dominación de la nueva burguesía alemana. Porque:

las prácticas de placer, cuando tienen lugar entre dos compañeros del mismo sexo, parten de un deseo cuya estructura es particular; pero admitimos que no es ésta una razón para someterlos a una moral, mucho menos a una legislación, diferente de la que es común a todos (1990: 177).

En una toma *full shot* vemos en el exterior del conjunto habitacional a Erich, Marie, Paul, Helga y Franz. “Miren, un extranjero, viene hacia aquí”, dice Erich. Todos comienzan a cuestionar al extraño, en una secuencia que recuerda a la del interrogatorio del sindicato del crimen en *El amor es más frío que la muerte*.

“¿Qué quieres, qué buscas, de dónde eres, no puedes contestar cuando se te habla, buscas a alguien en especial?”. Paul concluye la indagación con un: “vaya espectáculo”.

Estos jóvenes se arropan como en una cofradía. Situados en un estado tribal y primitivo, tienen una regresión propia de la naturaleza de los clanes, porque “no sólo se divide a la sociedad humana en diferentes clases, tribus, clanes, que tienen diferentes, costumbres y deberes sociales. La misma división aparece en todas partes en la naturaleza” (Cassirer, 1977: 21).

Las preguntas confrontan al extranjero con su origen. Una procedencia que los propios jóvenes alemanes desconocen de sí mismos. Interrogan con un alto grado de discriminación y racismo.

Hay, entonces, una diferencia de apreciación con respecto a diferentes fenómenos. El lenguaje es esencialmente la diferenciación del pensamiento humano; sus actos están radicalmente unidos a pesar de su disimilitud.

El arribo del extranjero provoca una serie de suspicacias en el clan. Comienzan a especular sobre su origen, creyendo en primera instancia que es italiano. Por otra parte, entre ellos se generan rumores y prejuicios sobre la inesperada aparición del foráneo, cuando en realidad es un huésped que le rentará un cuarto a Elisabeth. A su vez, Franz va con Rosy y le dice que Elisabeth hospeda a un extranjero que “es muy chistoso”.

Esta actitud “emancipatoria” oscila entre la ironía y el racismo. El inmigrante es un salvaje “que vive en su propio mundo, un mundo impermeable a la experiencia e inaccesible a nuestras formas de pensamiento” (Cassirer: 17). Por su lado, Marie y Franz, igual que Helga y Paul, respectiva y paralelamente, cuestionan una probable relación entre Elisabeth y el extranjero, del cual ignoran nombre y procedencia.

Paul dice a Helga: “ella tiene dinero, por eso puede hacer lo que quiera”. Helga pregunta a Paul si Klaus es casado, quien le responde que “eso no te importa”, porque está sometido y ejerce el papel de dominado de un burgués que lo somete a su placer y a su práctica homosexual.

La sexualidad se convierte en un acto clandestino. Paul se prostituye al igual que Rosy, desvirtuados de sí mismos porque el dinero representa inequívocamente al poder.

A corte otra vez Rosy con Franz, quien le advierte que no vuelva si se entera de que ha hablado sobre su mercantilista relación.

Peter le informa a Paul, Erich y Gunda, que el extranjero no es italiano, sino griego, y que está mejor construido del pene, un hecho climático en el desenlace de la película. Esta situación connota virilidad porque tanto hombres como mujeres tienen interés sexual y desean en su inconsciente poseer al griego Jorgos.

La representación simbólica de la virilidad le proporciona a Jorgos un estatus de poder y de superioridad racial, por eso mismo: “los miembros de la raza aria sabían muy bien que un hombre no es honorable en virtud de cualidades individuales, sino por la herencia de su raza” (Cassirer: 279). Esto provoca un conflicto en el seno del clan. Jorgos

presumiblemente es superior a los hombres que conforman esta cofradía. Sin embargo, el verdadero caos surge a partir de que el poder racial para los germanos es conferido sólo por su soberano y superior: raza omnipotente. Este hecho aparece en la religión, la moral, la filosofía, el arte, la nación y el Estado.

Aunque Jorgos será sometido a agresiones físicas y verbales, es deseado sexualmente. Es la representación germana del culto a la raza y del culto al héroe —estos conceptos están unidos y diferenciados a la vez; no poseen el mismo origen histórico, ni la misma significación —, pero al mismo tiempo es víctima de la marginación, debido a que su constitución física está por encima de la constitución moral de los integrantes del clan.

Por ello Gunda comienza a intrigar contra Jorgos. Primero se le insinúa y cuando la rechaza le dice a Franz, Rosy y Helga que Jorgos intentó violarla en el parque. Franz comenta: “los extranjeros no tienen moral”. Esta acusación encierra dos aspectos fundamentales: la aseveración de Franz connota un estado primitivo y salvaje en Jorgos. Sin embargo, “los pensamientos del salvaje pueden parecer grotescos, a primera vista; pero no son en modo alguno confusos o contradictorios” (Cassirer: 14).

La otra cuestión por destacar radica en el hecho de que esta denuncia expone el ánimo revanchista de una sociedad corrompida, impune, en la que el concepto de raza lo es todo. El sentido del origen para los alemanes, es sin duda, un conjunto de relaciones de poder. Por tal motivo, para los germanos la multiplicidad étnica implica caos, confusión. Los individuos son vistos como multitudes; ahí es donde la identidad pierde su esencia.

En efecto, la violación física no fue cometida, pero sí la violación a los códigos de identidad sociohistóricos del clan. En realidad “el violador no se apodera más que del cuerpo de la mujer; el seductor, de la autoridad del marido” (Foucault, 1990: 135). Por eso mismo su racismo, su violencia, su agresión a lo desconocido, a lo nuevo.

Jorgos posee un status de índole sexual que ellos niegan y no desean reconocer. Además, la cohabitación entre razas significa mezcla de sangres, y la mezcla de sangres corresponde a decadencia y degeneración.

Jorgos será sometido por la amarga Elisabeth quien le reclama el pronto pago de la renta. El rumor de la supuesta violación a Gunda, provoca fobia y rechazo por el griego al interior del clan.

Nuevamente vemos a Helga y Marie caminar fuera de la unidad habitacional. La primera dice: “en ese parque la violó”; la segunda, contesta: “no puedo creerlo, se veía tan decente”. A pesar de esta suposición, ambas mujeres coinciden en que sienten atracción sexual por Jorgos.

Después vemos a Peter visitando a Rosy. Le comenta que un griego vive con él y con Elisabeth. Peter es un frustrado que siempre ha estado sometido al maltrato de su esposa Elisabeth, por eso intenta seducir violentamente a Rosy, pero ella no acepta.

Más tarde Helga termina por acostarse con Erich, aunque le dice: “esto no está bien, Paul es tu amigo”, quien le contesta: “está bien cuando se trata de una mujer”, y es que “en la mitología germánica, el hombre no se salvaba en virtud de sus acciones morales. El paraíso estaba abierto para los héroes, los guerreros, los nobles, fuesen sus actos los que hubieran sido” (Cassirer: 282).

Después vemos a Franz hablar con Jorgos, quien le confiesa que es de Pireo, casado con dos hijos y que en su país hay trabajo, pero no hay dinero.

Sin proponérselo y pasando por alto el rumor de la violación, Marie se enamora de Jorgos, a quien le confiesa: “siento un amor como el de la canciones”. Jorgos le contesta: “el amor es bueno”.

Franz le comenta a Rosy que Jorgos proviene de un país comunista, porque: “Grecia está llena de comunistas”. Esto provoca nueva fobia e intranquilidad en el clan. Erich, Paul, Helga y Gunda afirman que es un comunista perseguido.

Es preciso señalar que “en las condiciones del siglo XIX y XX, la teoría racista sólo puede hacerse revivir siempre y cuando se la convierta en un arma ideológica puesta en manos de la burguesía reaccionaria” (Lukacks: 542).

Erich y Paul invitan a Jorgos a tomar una cerveza. En la cervecería hablan de cómo exterminarlo; dicen que sería bueno castrarlo, que apesta y que huele a cerdo, que en su país no se bañan. El griego sólo escucha porque no habla alemán.

Más tarde, Franz, Peter, Erich y Paul, golpean a Jorgos, quien confiesa a Marie no comprender el porqué de los golpes. Esta situación revela el estado de ánimo de una sociedad sensible y violenta a la vez, quizá “el totalitarismo de la raza fue lo que señaló el camino a las concepciones posteriores del estado totalitario” (Cassirer: 274).

Jorgos es, sin duda, el artífice que Fassbinder emplea para desenmascarar a una sociedad decadente, sin identidad, promiscua, corrupta, en la que los valores no tienen peso alguno. Jorgos desequilibra a una sociedad de ruptura porque “en el mundo germánico el hombre lo era todo, mientras que la nación significaba muy poco” (284).

La presencia de Jorgos irrumpe en la represión sexual de los personajes de *Fabricante de gatos*. Al final vemos a Erich legitimando la prostitución de Rosy, al llevarle dinero para acostarse con ella.

Aparece un desvalido y sometido Peter que comenta a Paul, Erich, Helga y Gunda: “los extranjeros son tontos y no saben lo que les conviene”. Jorgos le dice a Marie: “Grecia es hermosa. Alemania demasiado fría”. En la cervecería Erich confiesa a Paul que quiere ingresar al ejército, en especial a la marina.

En la secuencia final de la película Marie le dice a Helga: “En verano nos iremos a Grecia”. Helga contesta: “¿y su mujer?”. Marie mira al suelo y responde: “eso no importa, en Grecia todo es distinto”, porque a final de cuentas: “las razas superiores al cumplir su misión histórica, se destruyen a sí mismas necesaria e inevitablemente” (291).

### **5.3. LOS DIOSES DE LA PESTE (1969)**

#### **5.3.1 SINOPSIS**

Franz sale de la cárcel y trata de encontrar a sus viejos conocidos. Primero encuentra a Joanna, cantante en un bar, que lo ama y quiere ayudarlo. Pero detrás de ese amor entre ambos, Franz tiene ansia de posesión que amenaza el mínimo espacio de libertad que le permiten las circunstancias. Además no quiere que Joanna lo mantenga.

La deja y luego conoce a Margarethe. También ella quiere ayudarlo, pero su amor es menos exigente y posesivo. Entonces Franz se encuentra con *el Gorila* que mató al hermano de Franz porque le “cantó” a la policía. Franz comprende al *Gorila* y durante un breve tiempo ambos viven algo parecido a la libertad, hasta que asaltan un supermercado.

En su tercer largometraje Fassbinder recorre el mundo de las relaciones interpersonales y de sus consecuencias, como la traición y la corrupción ante la ausencia de identidad.

Expone la frialdad del amor, los celos, el odio y la indiferencia como rasgos de dominación y de sometimiento. Explora la brutalidad y la violencia, además de plantear la necesidad de la libertad para los jóvenes alemanes de los años sesentas.

Sin temor a equivocarse, denuncia al Estado Alemán al mismo tiempo que expone la clandestinidad y la corrupción.

### 5.3.2 ANÁLISIS

*Close Shot* a una pared que dice: *Straf Gefängnis München Stadelheim* (Prisión de Múnich). Se escucha el ruido incidental de una reja que sugiere que alguien sale de ese lugar. Una voz *en off* dice: “pórtate bien”. Otra contesta: “sí”. La primera replica: “hasta la próxima”. La segunda interviene: “para mí no habrá una próxima vez”.

Elocuente inicio de *Dioses de la peste*. Una vez más, lo incierto, lo improbable, atestigua en una sociedad desmoralizada. La ausencia del optimismo, la renuncia voluntaria a ser protagonista de una sociedad sometida al cambio.

La cárcel representa la opresión de un discurso intimidante. La prisión siempre será la excusa de la imposibilidad para reformar y regenerar al individuo. Es, ante sí misma y ante el espectador, un ente de poder.

A cuadro aparece Franz, quien ha sufrido una modificación física y quizá espiritual. Su rostro humano ha padecido la transformación propia de un recluso, pues ya no lo interpreta Fassbinder. En *travelling*, de izquierda a derecha, camina y llega a una cafetería donde solicita un teléfono, mientras una mujer le prepara café. Franz, al teléfono, pregunta por Joanna Reier. Luego de colgar, deposita unas monedas en una consola. Cuando comienza la música aparecen en *croll* los créditos de la película mientras Franz baila con la mujer de la cafetería.

El tempestivo inicio de *Dioses de la peste* está totalmente relacionado con la última secuencia de *El amor es más frío que la muerte*, aquel final lleno de incertidumbre en el que Joanna huye con Franz luego de haberle dicho que ella lo delató con la policía, porque nos revela en esta nueva película que Franz fue retirado temporalmente del crimen organizado.

Esta elipse proporciona un dato adicional. Franz era interpretado por Fassbinder; ahora posee un nuevo rostro, una aparente y nueva

identidad social. Quizá lo hayan reformado. Sin embargo, el nuevo Franz, interpretado por Harry Baer, proporciona a la lectura de la película y al espectador el sentido de un acto provocador y profundamente simbólico debido a la transformación sociohistórica de Alemania.

Más tarde Franz llega al *Café-Whisky-Bar Lola Montes* donde una *femme fatale*, Joanna, canta seductoramente, enfundada en un traje de plumas. Al terminar el número, en su camerino, en un espejo aparece Franz mirando a Joanna. Se abrazan, salen y se trasladan a un merendero, donde Franz hace otra llamada buscando a su hermano Mariano.

A corte, un grupo de hombres que pertenecen al sindicato del crimen, el mismo de *El amor es más frío que la muerte*, juegan clandestinamente. De repente, aparece Joanna y comentan la muerte de Bruno en el frustrado atraco al banco en *El amor es más frío que la muerte*. Este gremio adquiere el grado de mito, “pues es un sistema de símbolos por palabras y a la vez es un ritual, ya que es un sistema de símbolos por actos” (Kirk, 1990: 37).

En esta película la policía juega un papel trascendental porque investiga a Carla por negociar con pornografía. Curiosamente, en *Dioses de la peste* el personaje principal sigue siendo Franz Walsch, pero al ser cuestionado sobre su identidad en un hotel dice ser Franz Bieberkopf, en clara referencia al personaje central de la novela, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin.

Para Fassbinder, Franz Walsch adquiere rango de mito, pues esencialmente el mito y el ritual tienen la misma base psicológica: “el ritual es una actitud repetitiva obsesiva, con frecuencia una dramatización simbólica de las necesidades de la sociedad” (37).

Asimismo, vemos que de la clandestinidad deriva la delincuencia, la corrupción, la prostitución, que a su vez son redes de poder de un Estado hegemónico que favorece los intereses de una burguesía en etapa de gestación. De tal manera que se convierten en mitos para una sociedad.

Encierran en silencio e ignominia las más oscuras y patéticas trampas de una sociedad en decadencia, sin aliento y sin identidad. Esto se torna evidente en *Dioses de la peste* cuando el corrupto inspector, cuyo informante es Joanna, investiga a Carla. Este truculento personaje está sometido y dominado sexualmente por los placeres que le ofrece Joanna. El inspector es un representante de la justicia pero al mismo tiempo legitima la clandestinidad y la corrupción, aunque Fassbinder lo expone como simple interlocutor para denunciar y evidenciar las frágiles bases del estado alemán en los años sesentas.

El comisionado es un burócrata indiferente, incapaz de asumir su responsabilidad social. Errático en su apreciación respecto al crimen organizado y la justicia, se pone en contacto con el inspector para sugerirle la posible complicidad entre Joanna, Franz y Carla en el negocio de la pornografía, ignorando por completo la sórdida relación del inspector con Joanna.

Más tarde vemos a Franz que visita a su madre. Su hermano Mariano también se encuentra ahí. La mamá les dice que les pondrá un disco nuevo. Este momento sitúa a Franz frente a su propio destino porque la música es el preámbulo de algo nuevo, diferente. Metafóricamente, la música le proporciona libertad, aunque Franz sabe que no es así porque sigue siendo un mafioso.

La familia es una entidad de poder que domina y sujeta al individuo; que le indica lo que debe o no debe hacer. En este sentido, la virtud significa fuerza “y no hay en la vida humana motivo más fuerte y poderoso que las grandes pasiones” (Cassirer: 317).

Después de visitar a su madre, Franz intenta robar una maleta pero es sometido por los agraviados que comienzan a golpearlo cuando, de repente, aparece una mujer con un niño en brazos, Magdalena Fuller, que es pareja sentimental de Mariano, hermano de Franz, y da dinero a los hombres para que dejen de golpear a Franz.

Al parecer, la cárcel ha transformado a Franz porque todo lo que ocurre fuera de ella lo irrita, lo convulsiona. Su conducta ha sido modificada porque su atracción por el crimen y la corrupción ha disminuido proporcionalmente. Franz quizá siga aturdido por la traición de Joanna al delatarlo con la policía en *El amor es más frío que la muerte*. En ese sentido es un hombre “que ha sido marcado por el papel en el que se complugo en su juventud y no podría desempeñar hoy; sin escándalo, el papel de quien en la ciudad, es superior a los demás” (Foucault, 1990: 202).

A corte, en otro café, la dueña atiende a Joanna y al inspector. Posteriormente llega Carla a ofrecerles revistas pornográficas. El inspector se retira y Carla confiesa a Joanna que Franz está viviendo con Magdalena Fuller. Cuando Joanna sale del café, la dueña le dice a Carla que Joanna le ha proporcionado todos sus datos al inspector. La traición a los sentimientos, la corrupción y la intolerancia, son rasgos comunes de Joanna porque para ella siempre implican amor, buenaventura. De alguna forma, cumplen simbólicamente algún rasgo propio del mito porque son un aspecto del lenguaje, más bien negativo que positivo, que no se origina de sus virtudes, sino de sus vicios.

Después, vemos a Joanna con Magdalena Fuller. La primera le dice que Franz le pertenece y que le gustan las mujeres de cabello rubio. Magdalena, sentándose en sus piernas, le dice: “lo entiendo”.

A corte vemos a Franz preguntando a Carla por *el Gorila*. Como es una soplona, a cambio de la compra de una revista, le informa que puede encontrarlo en un departamento de la calle Schlöndorff. Cuando Franz llega al inmueble se da cuenta de que su hermano Mariano ha sido asesinado e intuye que pudo ser obra del sindicato del crimen o del propio *Gorila*, para evitar que Mariano hablara del paradero de Franz con este gremio.

Franz, sin una firme idea de delinquir, poco a poco se arroja a su propio destino, inmerso en la traición y en la resignación de sí mismo.

El pasado inmediato de Franz lo somete a su presente. Sin desligarse por completo del crimen organizado, sufre constantes agresiones por parte de su entorno. La complicidad, por un lado, la traición, por el otro.

Para el estructuralismo “lo significativo son principalmente las formas lógicas, a través de las cuales el mito intenta penetrar la realidad; mientras que la consideración de sus contenidos constitutivos significan más bien un retroceso” (Hübner, 1996: 66).

En el interior de una casa de antigüedades, una vendedora le vende un póster de Luis XV a Margarethe, que va acompañada por Franz. Al salir del lugar, *el Gorila* los aborda abruptamente y saluda afectuosamente a Franz.

Los tres suben al auto del *Gorila*. En la carretera Margarethe, en medio de los dos hombres, comenta: “pedí un crédito sobre mi sólida posición económica”, como irónica alegoría de la situación financiera de Alemania y su perspectiva frente al mundo, justo en el momento en que estaba dividida geográfica, ideológica y políticamente.

En el auto, Franz pregunta al *Gorila* si en su ausencia mantuvo alguna relación con Joanna, cuando le contesta que sí, Franz le dice: “te quiero”. Una vez más, Franz está expuesto sentimentalmente a un hombre, como lo había estado por Bruno en *El amor es más frío que la muerte*.

Fassbinder proporciona a sus personajes la naturaleza de estas necesidades, ya que “dicho en términos generales, el mito y el ritual resultan ser las respuestas a la necesidad que el hombre tiene de regularidad, especialmente en los campos conceptuales y emocionales de mayor ansiedad potencial” (Kirk, 1990: 34).

El sórdido mundo de la traición expone sustancialmente la dolencia y la impotencia de personajes arrastrados por su propio destino. Carla delata a Franz, al *Gorila*, a Joe y a Joanna, igual que en *El amor es más frío que la muerte*, con el inspector; le advierte que planean asaltar un supermercado porque conocen al dueño que se llama Martin.

En un acto de sometimiento sexual Joanna se acuesta con el inspector. El representante de la justicia es dominado por la *femme fatale* que le suplica incesantemente no fallarle en su petición. Si en *El amor es más frío que la muerte*, Joanna delata a Franz por amor, ahora lo hace por despecho.

Más tarde Margarethe les propone un negocio limpio, pero ambos secuaces-camaradas no la secundan en la idea.

*El Gorila* se acuesta con Margarethe. La ha seducido y le dice: “nos iremos al sur, a Grecia, al mismo lugar que Jorgos y Joanna piensan irse en *Fabricante de gatos*.”

Margarethe se niega a participar en el asalto y propone prostituirse para así evitar el golpe. Cuando argumenta que lo hace por Franz, éste la golpea en las mejillas.

A corte vemos a Margarethe hablándole a la policía para pedir que detengan el robo al supermercado; termina diciendo: “porque él es muy bueno”. Estas secuencias, narrativa y dramáticamente están muy bien logradas porque muestran el frágil mundo de la traición, el sometimiento a los más fuertes; los débiles son repugnantes, los traicionados renuncian a todo.

La hostilidad de estas imágenes hace suponer que detrás de ellas hay una serie de códigos identificables, específicamente del mito. Tanto en *El amor es más frío que la muerte*, como en *Fabricante de gatos* y ahora en *Dioses de la peste*, existe un notable paralelismo en función del sentido del poder como arquetipo de dominación y sujeción. Asimismo, la construcción de los mitos en torno a los problemas sociohistóricos de la Alemania de la posguerra provocan las más variadas y desencadenadas reacciones.

En ese sentido Hübner señala que “el mito es una cosa imprecisa y por ello interpretable de manera más o menos arbitraria” (269). Además el mito es, antes que nada, una musa de ideas, de representaciones, de creencias teóricas y de juicios.

El final de la película está situado en el mundo de la traición. El inspector llega al supermercado y arremete contra Franz y *el Gorila*, que a su vez estaban sometiendo a Martin, el dueño del supermercado.

Nuevamente hay una parábola entre *El amor es más frío que la muerte* y *Dioses de la peste* porque en la primera película Bruno cae muerto y aquella *voz off* introductoria parece estar íntimamente ligada a esta secuencia *Dioses...* pues ahora es Franz quien sucumbe a manos del corrupto inspector. Y porque antes de morir Franz le dice: “zapatero no te salgas de tu horma”. Quizá en este momento, de manera aleatoria, Franz, a través de aquella *voz off*, constata que nunca habrá una próxima vez.

*El Gorila* logra escapar y decide ir con Carla para vengar la muerte de Franz. Ella se ve en un espejo mientras dice: “necesito dinero para parecer hermosa, lo necesito, lo necesito”. Finalmente muere a manos del *Gorila*.

Al final, vemos a Joanna desolada frente a la tumba de Franz diciendo: “lo amé tanto”. Es aquí cuando podemos decir que el mito es el elemento épico de la primitiva vida religiosa: el rito es su elemento dramático.

## CONCLUSIONES

*“Si la certeza de que uno va a morir se sintiera mucho antes con el cuerpo desaparecerían los dolores existenciales: odio, envidia, celos. No habría más miedos. Nuestras relaciones son juegos tan crueles porque no podemos aceptar que nuestro final es positivo. Es positivo porque es real. El final es la vida concreta. El cuerpo tiene que comprender la muerte”.*

***Rainer Werner Fassbinder***

La finalidad del presente trabajo ha sido profundizar en dos aspectos fundamentales de la obra fassbinderiana: el poder y la sexualidad como vínculos de dominación en Alemania, puesto que la historia de un país es el eje motor de muchas micro y macro-historias.

Sobre la historia de Alemania, Rainer Werner Fassbinder traza una visión sociohistórica ligada permanentemente a su historia de vida, a su biografía. Fassbinder fue un cineasta que fungió como interlocutor de la historia de su nación, tanto como la de su propia vida.

Ser protagonista le permitió adoptar una mirada crítica, unidimensional y personal no compatible con las expectativas del Nuevo cine alemán. También le permitió ejercer un poder no subordinado a los estándares estatales del cine alemán de los años sesenta.

Fassbinder se manifestó a través de su obra y de una actividad avasalladora dada su profunda vitalidad creativa, que le permitió distinguirse en el teatro, el cine y la televisión, entre muchas otras facetas. Este dinamismo y su genialidad le posibilitaron ejercer poder por medio de su obra; un poder que se convirtió en reclamo histórico, sistemáticamente denunciado, con todas sus violentas y tortuosas pasiones.

Fassbinder no perteneció al grupo que elaboró el Manifiesto de Oberhausen, sino que se adhirió al movimiento hasta más tarde porque siempre fue un *outsider*.

Sus orígenes estaban en el teatro, pero logró encontrar en el cine el mejor camino para desplegar todas sus posibilidades artísticas. A pesar de esto, el teatro, del que surgió y se evadió, incidió en su estilo cinematográfico y determinó el rigor narrativo y la densidad visual de su obra.

El teatro como presencia de los actores-personas, como corporeidad en el espacio, fue lo que Fassbinder descubrió e introdujo al lenguaje del Nuevo cine alemán, desarrollándolo de manera virtuosa e inimitable.

Los personajes creados por Fassbinder están cimentados en atmósferas sórdidas, inconmensurables, irónicas, violentas, corruptas, en una sociedad hierática, sin identidad, sin destino y en ruptura total.

El género del melodrama le permitió a Fassbinder construir personajes volcados en grandes pasiones, mismas que se retroalimentan con el vaivén del ejercicio del poder a través de los sentimientos falsos y verdaderos, su temporalidad y sus complicaciones; la complejidad y complicidad del que ama y el que es amado; de las víctimas y los victimarios; la permanencia de la violencia en las relaciones interpersonales y amorosas.

El genio creador de Fassbinder construye escenarios propios de Alemania, pues ésta se revela como una fémica para el espectador. Hay un cierto romance que perturba el aura de Alemania y que funciona

simbólicamente como la matriz que provee rostros a sus personajes y color a sus escenarios.

Los espacios físicos de Fassbinder en sus largometrajes son fríos, son tiempos muertos, son silencios. Sus personajes no tienen rostro, son anónimos, son casi invisibles.

Estos matices permiten una y otra vez distinguir una obra construida sobre la incertidumbre de un pueblo. Alemania yace en escombros morales durante los años sesenta y sus jóvenes también.

Los rostros y escenarios de Fassbinder son ejes de su obra: jóvenes violentos y racistas, asaltantes de bancos, prostitutas, proxenetas, gánsteres, policías, inmigrantes, burócratas, clase burguesa; calles desoladas, autos, trenes, multifamiliares, cárceles, bares, cafeterías, etcétera. Rostros y escenarios de un país inmerso en el caos y la desolación.

Fassbinder no fue vocero de Oberhausen, fue interlocutor de su propia vida y de la historia de su país. Fue hijo de la posguerra. Fue un tirano dictador del escenario y de su propio arte. Fue un esteta que exploró el poder y sus más perversas degradaciones a través de la corrupción, el racismo, la sexualidad, *leit motiv* y razón absoluta para exaltar los valores de una sociedad negada a sí misma y relegada al abandono del inconsciente colectivo. Fue un mitómano con rostro de Franz Walsch llevado hasta sus últimas consecuencias.

Alemania fue el tópico de la obra de Fassbinder, cuyo trabajo cinematográfico permite visualizar e interpretar los estratagemas del poder vinculados a la redención de los débiles.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Aumont, J. y M. Michel (1990), *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Bordwell, D. (1994), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.

Braudel, F. (1989), *La historia y las ciencias sociales*, México, Alianza Editorial.

Broch, H. (1990), *Los inocentes*, México, Editorial Patria.

Cassirer, E. (1997), *El mito del Estado*, México, Fondo de Cultura Económica.

Costa, A. (1991), *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós.

Croce, B. (1986), *La historia como hazaña de la libertad*, México, Fondo de Cultura Económica.

Dudley, A. J. (1978), *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli.

Eco, H. (1974), *Cómo se hace una tesis*, Madrid, Editorial Gedisa.

\_\_\_\_\_ (1968), *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen.

Foucault, M. (1996), *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*,

Madrid, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1990), *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1993), *Las redes del poder*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.

\_\_\_\_\_ (1992), *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones Endimión.

González Reyna, S. (1990), *Manual de redacción e investigación documental*, México, Trillas.

Görlitz, W. (1980), *Genios y líderes de la historia: Hitler*, Bilbao, Ediciones Moretón.

Grass, G. (1999), *Mi Siglo*, México, Alfaguara.

Gubern, R. (2000), *El eros electrónico*, Madrid, Santillana Ediciones.

\_\_\_\_\_ (1982), *Historia del Cine Volúmen 2*, Madrid, Editorial Lumen.

Günther Pflaum, H. et al. (1990), *Aproximaciones a Fassbinder*, Lima, Instituto Goethe.

H. Eisner, L. (1996), *La pantalla demoníaca: Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra: Signo e Imagen.

Halliday, J. (1971), *Sirk sobre Sirk*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Hayman, R. (1985), *Fassbinder*, Barcelona, Ultramar Editores.

Hübner, K. (1996), *La verdad del mito*, Madrid, Siglo XXI Editores.

Katz, R. y P. Berling, (1988), *Rainer Werner Fassbinder: El amor es más frío que la muerte*, Barcelona, Editorial Gedisa.

Kirk, G.S. (1990), *El mito: Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Kolakowski, L. (1972), *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu.

Kracauer, S. (1995), *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Lardeau, Y. (2002), *Rainer Werner Fassbinder*, Madrid, Cátedra: Signo e imágenes/Cineastas.

Lukacks, G. (1976), *El asalto a la razón: La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Barcelona, Ediciones Grijalbo.

Marcuse, H. (1986), *Razón y Revolución*, Madrid, Alianza Editorial.

Marie Auzias, J. (1970), *El estructuralismo*, Madrid, Alianza.

Metz, C. (1979), *El significante imaginario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli.

Montero, R. (1998), *Compilación: Sintaxis audiovisual*, México, SEP-UTE-CETE.

M. Torres, Augusto (1985), *R.W. Fassbinder*, Madrid, Ediciones JC. Monteleón

Pardinás, F. (1984), *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, México, Editorial Siglo XXI.

Piaget, J. (1974), *El estructuralismo*, Barcelona, Oikos-Tau.

Ramos, A. (1964), *Historia Social y Política de Alemania*, vol. 2, México, Fondo de Cultura Económica.

Rojas Soriano, R. (1973), *Investigación Social: Teoría y Praxis*, México, Plaza y Valdés.

Romaguera I Ramio J. y H. Alsina (1993), *Textos y Manifiestos de Cine*, Madrid, Cátedra: Signo e Imagen.

Rossés, M. (1991), *Nuevo Cine Alemán*, Madrid, Ediciones JC Monteleón.

Rubner, R. (1984), *La filosofía alemana contemporánea*, Madrid, Cátedra.

Sadoul, G. (1977), *Historia del cine mundial hasta nuestros días*, México, Editorial Siglo XXI.

Sartori, G. (2001), *La sociedad multiétnica: Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*, Madrid, Santillana Ediciones.

Schopenhauer, A. (1984), *Fragmentos sobre la historia de la filosofía*, Madrid, Sarpe

Sorlin, P. (1996), *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Madrid, Ediciones Paidós.

Taborga, H. (1980), *Cómo hacer una tesis*, México, Editorial Grijalbo.

Thomson, D. (1995), *Historia Mundial de 1914 a 1968*, México, Fondo de Cultura Económica.

UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán (1991), *Antología de Estructuralismo*, 1ª ed., México, UNAM.

## **HEMEROGRAFÍA**

Ayala Blanco, J. (1982, 30 de junio), “Fassbinder: una trayectoria y algunas obsesiones irrenunciables”, nota introductoria y traducción, *Siempre*. Suplemento *La cultura en México*, num. 1514, p.2

Bensoussan G. y F. Hopf (1982, 30 de junio), “El amor es más frío que la muerte. Una entrevista con R. W. F.”, *Siempre*, Suplemento *La cultura en México*, núm. 1514, p.3-6

Cazés, D. (1993, septiembre), “La bomba atómica: el inicio de la post-modernidad”, *La Jornada Semanal*, núm. 222, p. 39.

“Christian Zimmer” (1987), *Cine y Política*, México, CUEC, núm.18, pp.218

Cineteca Nacional (1993, octubre), *Programa Mensual*, Cineteca

Nacional, México, año X, núm. 118, pp.47

De la Vega Alfaro, E. (1988, marzo-abril), "Heimat", *Dicine*, México, núm. 24, pp. 33

Holloway, R. (1978, abril), "La nueva industria filmica alemana", *Cine*, México, vol.1, núm. 3, pp.47

Instituto Goethe (1995, octubre), "1895-1995. 100 Jahre Kino", catálogo de películas, México, Instituto Goethe, pp.115

Jünger, E. (1991, junio), "Diarios de 1970", en *La Jornada Semanal*, México, núm. 103, p. 15.

Mahieu, A. (1979, noviembre), "Werner Herzog y Woyzeck, cada uno para sí y dios contra dos", *Imágenes*, México, vol. 1, núm. 2, pp.60

Medina de la Serna R. y T. Pérez Turrent (1980, abril), "Semana del cine alemán: a manera de presentación", *Cine*, México, vol. 2, núm. 24, p. 15.

Ramón, D. (1982, 23 de julio), "1946-1982 Fassbinder el irritante", *Novedades*. Suplemento *La Guía*, México, núm. 43, p.5

Villarello, L. (1990), "A la búsqueda de los sentimientos perdidos: Wim Wenders", *Atonal*, México, núm. 6, pp.54

Villoro, J. (1993, julio), "Entrevista con Günter Grass", *La Jornada*

*Semanal*, núm. 214, p. 26.

## **FILMOGRAFÍA GENERAL**

Buchka, P. (1995), dirección: *Das Filmische Weltgericht des Rainer Werner Fassbinder: Ein Filmeessay von Peter Buchka*” (El juicio mundial filmico de Rainer Werner Fassbinder: Un ensayo filmico), producción: *Jörg Bundschuh, Kick Film, GMBH München*, coproducción: *Bayerischen Rundfunk*.

## FILMOGRAFIA BÁSICA

### **El amor es más frío que la muerte**

**1969**

**FICHA TÉCNICA:** Título original en alemán: *Liebe ist Kälter als der Tod*. Producción: *Des Antiteaters-X-Film München*. Director de producción: Christian Hohoff, Wil Rabenbauer (Peer Raben). Dirección: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Ayudante de dirección: Martin Müller. Fotografía: Dietrich Lohmann. Montaje: Franz Walsch (Rainer Werner Fassbinder). Operador adjunto: Peter Wagner, Herbert Paetzold. Sonido: Gottfried Hüngsberg. Música: Peer Raben, Holger Münzer. Diseño de arte: Ulli Lommel, Rainer Werner Fassbinder. Iluminación: Peter Wagner. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Formato: 35 mm b/n. Duración: 88 minutos.

**FICHA ARTÍSTICA:** Ulli Lommel (Bruno), Hanna Schygulla (Joanna), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Hans Hirschmüller (Peter), Katrin Schaake (mujer del tren), Peter Berling (zapatero), Hannes Gromball (cliente de Joanna), Gisela Otto (1ª prostituta), Ingrid Caven (2ª prostituta), Ursula Strätz (prostituta gorda), Irm Hermann (vendedora de lentes de sol), Les Olvides (Georges), Wil Rabenbauer o Peer Raben (Jürgen), Peter Moland (dirige interrogatorio para el sindicato del crimen), Anastassios Karalas (el turco), Rudolf Waldemar Brem (policia en moto), Yaak Karsunke (comisario), Monika Stadler (la joven), Kurt Raab (vigilante del supermercado).

## **Fabricante de gatos**

**1969**

**FICHA TÉCNICA:** Título original en alemán: *Katzelmacher*. Producción: *Des Antiteaters-X-Film München*. Producción ejecutiva: *Antiteater-X-film*. Director de producción: Christian Hohoff, Wil Rabenbauer (Peer Raben). Dirección: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Ayudante de dirección: Michael Fengler. Fotografía: Dietrich Lohmann. Montaje: Franz Walsch (Rainer Werner Fassbinder). Operador adjunto: Herbert Paetzold. Sonido: Gottfried Hüngsberg. Música: Peer Raben. Diseño de arte: Rainer Werner Fassbinder. Iluminación: s/c. Distribuidora: Filmverlag der Autoren. Formato: 35 mm b/n. Duración: 88 minutos.

**FICHA ARTÍSTICA:** Hanna Schygulla (Marie), Lilith Ungerer (Helga), Elga Sorbas (Mary), Doris Mattes (Gunda), Rainer Werner Fassbinder (Jorgos), Rudolf Waldemar Brem (Paul), Hans Hirschmüller (Erich), Harry Baer (Franz), Peter Moland (Peter), Hannes Gromball (Klaus), Irm Hermann (Elisabeth), Katrin Schaake (mujer de la carretera).

## **Los dioses de la peste**

**1969**

**FICHA TÉCNICA:** Título original en alemán: *Götter der Pest*. Producción: *Des Antiteaters-X-Film München*. Producción ejecutiva: Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler. Director de producción: Christian Hohoff, Wil Rabenbauer (Peer Raben). Dirección: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Ayudante de dirección: Kurt Raab. Fotografía: Dietrich Lohmann. Montaje: Franz Walsch (Rainer Werner Fassbinder). Operador adjunto: Herbert Paetzold. Sonido: Gottfried Hüngsberg. Música: Peer Raben. Diseño de arte: Kurt Raab. Iluminación: Ekkehard Heinrich. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Formato: 35 mm b/n. Duración: 91 minutos.

**FICHA ARTÍSTICA:** Harry Baer (Franz), Hanna Schygulla (Joanna), Margarethe von Trotta (Margarethe), Günther Kauffmann (Günther), Carla Aulaulu (Carla), Ingrid Caven (Magdalena Fuller), Jan George (inspector), Marian Seydowski (Marian), Yaak Karsunke (comisionado de policía), Micha Cochina (Joe), Hannes Gromball (gerente supermercado), Lilith Ungerer (muchacha del 1er. café), Katrin Schaake (dueña del 2º café), Lilo Pempeit o Lisselote Eder (la madre), Rainer Werner Fassbinder (hombre que compra revistas pornográficas), Irm Hermann, Peter Moland, Doris Mattes.

## **ANEXOS**

### **FILMOGRAFIA COMPLETA DE RAINER WERNER FASSBINDER COMO DIRECTOR DE CINE**

#### **FILMOGRAFÍA**

##### **El amor es más frío que la muerte**

***Liebe ist Kälter als der Tod***

**Abril de 1969**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder.

Fotografía: Dietrich Lohmann. Edición: Rainer Werner Fassbinder. Sonido: Gottfried Hüngsberg. Música: Peer Raben, Holger Münzer. Escenografía: Ulli Lommel, Rainer Werner Fassbinder. Protagonistas: Ulli Lommel (Bruno), Hanna Schygulla (Joanna), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Hans Hirschmüller (Peter). Productora: *Antiteater-X-Film*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 88 minutos.

##### **Fabricante de gatos**

***Katzelmacher***

**Agosto de 1969**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Dietrich Lohmann. Edición: Rainer Wener Fassbinder. Sonido: Gottfried Hüngsberg. Música: Peer Raben. Escenografía: Rainer Werner Fassbinder. Protagonistas: Hanna Schygulla (Marie), Lilith Ungerer (Helga), Elga Sorbas (Rosy), Doris Mattes (Gunda), Rainer Werner Fassbinder (Jorgos), Rudolf Waldemar Brem (Paul), Hans Hirschmüller (Erich), Harry Baer (Franz), Peter Moland (Peter), Hannes Gromball (Klaus), Irm Hermann (Elisabeth). Productora: *Antiteater-X-Film*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 88 minutos.

## **Los dioses de la peste**

### ***Götter der Pest***

**Noviembre de 1969**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Dietrich Lohmann. Edición: Rainer Wener Fassbinder. Sonido: Gottfried Hüngsberg. Música: Peer Raben. Escenografía: Kurt Raab. Protagonistas: Harry Baer (Franz), Hanna Schygulla (Joanna), Margarethe von Trotta (Margarethe), Günther Kaufmann (Günther), Carla Aulaulu (Carla), Ingrid Caven (Magdalena Fuller), Jan George (inspector), Marian Seidowski (Marian), Yaak Karsunke (comisario). Productora: *Antiteater*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 91 minutos.

## **¿Por qué corre Amok el señor R?**

### ***Warum läuft Herr R. Amok?***

**Diciembre de 1969**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler. Fotografía: Dietrich Lohmann. Edición: Rainer Wener Fassbinder. Sonido: Klaus Eckelt. Música: Peer Raben. Escenografía: Kurt Raab. Protagonistas: Kurt Raab (señor Amok), Lilith Ungerer (la esposa), Amadeus Fengler (el hijo), Franz Maron (el jefe), Harry Baer, Peter Moland, Lilo Pempeit (compañeros de trabajo), Hanna Schygulla (compañera de la escuela). Productora: *Antiteater*. Producción: *Maran Film*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 88 minutos.

## **Rio das Mortes**

**Enero de 1970**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Dietrich Lohmann. Música: Peer Raben. Edición: Thea Eymesz. Protagonistas: Hanna Schygulla (Hanna), Michael König (Michel), Günther Kaufmann (Günther), Katrin Schaake (amiga de Hanna), Joachim von Mengershausen (amigo de Katrin), Lilo Pempeit (madre de Günther), Franz

Maron (tío de Hanna), Harry Baer (colega de Michel), Marius Aicher (Maestro), Carla Aulaulu (modista), Walter Sedlmayer (secretaria), Ulli Lommel (conductor de coche), Monika Stadler (dependienta de agencia de viajes), Hanna Axmann-Rezzori (patrona), Ingrid Caven, Kerstin Dobbertin, Magdalena Montezuma y Elga Sorgas (amigas de Hanna), Kurt Raab (vendedor de la gasolinería), Rudolf Waldemar Brem (dueño del bar), Carl Amery (librera), Rainer Werner Fassbinder (cliente de la discoteca), Eva Pampuch (la amiga). Productora: *Janus Film/Fernsehen-Antiteater-X-Film*. Duración: 84 minutos.

### **El café**

#### ***Das Kaffeehaus***

#### **Febrero de 1970**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, basado en la obra de Goldoni. Fotografía: Dietber Schmidt, Manfred Forster. Decorados: Wilfried Wilkins. Música: Peer Raben. Edición: Rainer Werner Fassbinder. Protagonistas: Margit Carstensen (Victoria), Ingrid Caven (Plácida), Hanna Schygulla (Lisaura), Kurt Raab (Don Marzio), Harry Baer (Eugenio), Hans Hirschmüller (Leander), Peter Moland (Ridolfo). Productora: *Telefilm Saar*. Duración: 105 minutos.

### **El viaje de Niklashauser**

#### ***Die Niklashauser Fahrt***

#### **Mayo de 1970**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder y Michael Fengler. Fotografía: Dietrich Lohmann. Música: Peer Raben. Edición: Franz Walsch, Thea Eymesz. Protagonistas: Michael König (Hark Bohn), Michael Gordon (Antonio), Rainer Werner Fassbinder (Black Monk), Hanna Schygulla (Johanna), Walter Sedlmayer (el sacerdote), Margit Carstensen (Margarethe), Franz Maron (su esposo), Kurt Raab (el obispo), Günther Rupp (consejero del obispo), Karl Scheydt (ciudadano), Günther

Kaufmann (líder de la fábrica), Siggi Graue, Michael Fengler (los obreros), Ingrid Caven (la muchacha), Elga Sorbas (la auxiliadora), Carla Aulaulu (la muchacha epiléptica), Peer Raben (monseñor), Peter Berling (el ejecutor), Magdalena Montezuma (Penthelisea) Productora: *Janus Film-Fernsehen*. Duración: 86 minutos.

### **El soldado americano**

#### ***Der Amerikanische Soldat***

#### **Agosto de 1970**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Dietrich Lohmann. Música: Peer Raben. Edición: Thea Eymesz. Protagonistas: Karl Scheydt (Ricky), Elga Sorbas (Roas), Jan George (Jan), Margarethe von Trotta (doncella), Hark Bohm (Doctor), Ingrid Caven (cantante), Eva Ingeborg Scholz (la madre de Ricky), Kurt Raab (el hermano de Ricky), Marius Aicher (policía), Gustl Datz (jefe de policía), Marquand Bohm (detective privado), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Katrin Schaake (Magdalena Fuller), Ulli Lommel (gitano), Irm Hermann (prostituta) Productora: *Antiteater*. Duración: 80 minutos.

### **Cuidado ante una prostituta santa**

#### ***Warnung vor einer Heiligen Nutte***

#### **Septiembre de 1970**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder y Michael Fengler. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Rainer Werner Fassbinder. Sonido: Klaus Eckelt. Música: Gaetano Donizetti, Elvis Presley, Ray Charles, Leonard Cohen, Spooky Tooth, Peer Raben. Escenografía: Kurt Raab. Protagonistas: Lou Castel (director), Eddie Constantine (él mismo), Hanna Schygulla (Hanna, la actriz), Marquand Bohm (Ricky, el actor), Rainer Werner Fassbinder (Sascha), Ulli Lommel (Korbinian, productor ejecutivo) Productora: *Antiteater-X-Film, Nova*

*Internacional*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 103 minutos.

### **Pioneros en Ingolstadt**

#### ***Pioneers in Ingolstadt***

#### **Noviembre de 1970**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, adaptación de la obra de teatro de Marie Luise Fleisser. Fotografía: Dietrich Lohmann. Edición: Thea Eymesz. Música: Peer Raben. Protagonistas: Hanna Schygulla (Berta), Harry Baer (Karl), Irm Hermann (Alma), Rudolf Waldemar Brem (Fabian), Walter Sedlmayer (Fritz), Klaus Löwitsch (sargento), Günther Kaufmann (Max), Carla Aulaulu (Frieda), Elga Sorbas (Mariel), Burghard Schlicht (Klaus), Günther Kräa (Gotfried) Productora: *Janus Film/Fernsehen*. Duración: 87 minutos.

### ***Whity***

#### **1970**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Michael Ballhaus. Música: Peer Raben. Edición: Franz Walsch, Thea Eymesz. Protagonistas: Günther Kaufmann (Whity), Hanna Schygulla (Hanna), Ulli Lommel (Frank), Harry Baer (Davy), Ketrin Schaake (Katherine), Ron Randell (Señor Nicholson), Tomás Blanco (el falso médico mexicano), Stefano Capriati (el juez), Elaine Baker (la madre de Whity), Mark Salvaje (el sheriff), Helga Ballhaus (la mujer del juez), Kurt Raab (el pianista), Rainer Werner Fassbinder (el invitado del salón). Productora: *Atlantis/Antiteater-X-Film*. Duración: 95 minutos.

## **El vendedor de las cuatro estaciones**

### ***Der Händler der vier Jahreszeiten***

**Agosto de 1971**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Dietrich Lohmann. Edición: Thea Eym'esz. Música: Rocco Granata, Rainer Werner Fassbinder. Escenografía: Kurt Raab. Protagonistas: Hans Hirschmüller (Hans Epp), Irm Hermann (Irmgard Epp), Hanna Schygulla (1ª hermana), Andrea Schober (niña), Gusti Kreissl (hermana), Kurt Raab (hermano), Heide Simon (2ª hermana) Klaus Löwitsch (Harry) Productora: *Tango Film, Manchen*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 89 minutos.

## **Las amargas lágrimas de Petra von Kant**

### ***Die bitteren Tränen der Petra von Kant***

**Enero de 1972**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Thea Eymesz. Sonido: Gunther Kortwich. Música: Jerome Kern, Otto Harbach, The Platters, The Walker Brothers, Giuseppe Verdi. Protagonistas: Margit Carstensen (Petra von Kant), Hanna Schygulla (Karin Thimm), Irm Hermann (Marlene), Eva Mattes (Gabriele von Kant), Katrin Schaake (Sidonie von Grasenabb), Gisela Fackeldey (Valerie von Kant). Productora: *Tango Film, München*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 124 minutos.

## **Wildwechsel**

**1972**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, adaptado de la obra de teatro de Franz Xaver Kroetz. Fotografía: Dietrich Lohmann. Edición: Thea Eymesz. Protagonistas: Eva Mattes (Hani Schneider), Harry Baer (Franz Bermeier), Jörg von Liebenfels (Erwin

Schneider), Ruth Drexel (Hilda Schneider), Rudolf Waldemar Brem (Dieter), Hanna Schygulla (doctora), Kurt Raab (jefe de la fábrica), El Hedi Ben Salem (el amigo de Franz), Karl Scheydt, Klaus Michael Löwitsch (policías), Irm Hermann, Marquand Bohm (oficiales de policía). Duración: 102 minutos.

### **La libertad de Bremer**

#### ***Bremer Freiheit***

**1972**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Dietrich Lohmann, Hans Schugg, Peter Weyrich. Edición: Friedrich Niquet, Monika Solzbacher. Música: Archivos. Protagonistas: Margit Carstensen (Geesche), Ulli Lommel (Miltenberger), Wolfgang Schenck (Gottfried), Walter Sedlmayr (sacerdote), Wolfgang Kieling (Timm), Rudolf Waldemar Brem (Bohm), Kurt Raab (Zimmermann), Fritz Schediwy (Johann), Hanna Schygulla (Luise Maurer), Rainer Werner Fassbinder (Rumpf), Lilo Pempeit (Mutter). Productora: *Telefilm Saar*. Duración: 87 minutos.

### **Ocho horas no hacen un día**

#### ***Acht stunden sind kein Tag***

**Agosto de 1972**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Dietrich Lohmann. Música: Jean Gepoint. Edición: Marie Anne Gerhardt. Protagonistas: Gottfried John (Jochen), Hanna Schygulla (Marion), Luise Ultrich (Oma), Erner Finck (Gregor), Wolfgang Schenck (Franz), Peter Gahue (Ernst), Kurt Raab (Harald), Renate Moland (Monika), Irm Hermann (Irmgard), Rudolf Waldemar Brem (Rolf), Anita Bucher (Käther), Wolfried Lier (Wolf), Christine Oesterlein (Klara), Andrea Schober (Sylvia), Thorsten Massinger (Manni), Wolfgang Zerlett (Manfred), Herb Andress (Rüdiger), Hans Hirschmüller (Jürgen), Grigoris Karipidis (Giuseppe), Karl Scheydt (Peter), Victor Curland (Master Kretschmer),

Rainer Haues (Gross), Margit Carstensen, Ulli Lommel, Eva Mattes, Valeska Gert. Productora: WDR. Duración: 5 episodios: 101, 100, 92, 88 y 89 minutos, respectivamente.

### ***Fontane Effi Briest***

#### **Octubre de 1972**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Jürgen Jürges, Dietrich Lohmann. Edición: Thea Eymesz. Sonido: Fritz Müller-Scherz. Música: Camille Saint-Saens. Decorados: Kurt Raab. Protagonistas: Hanna Schygulla (Effi), Wolfgang Schenck (Barón Geert von Instetten), Karlheinz Böhm (Geheimrat Wüllersdorf), Ulli Lommel (Mayor Crampas), Ursula Strätz (Roswitha), Irm Hermann (Johanna), Lilo Pempeit (Louise von Briest), Herbert Teinmetz (señor Briest). Productora: *Tango-Film, Manchen*. (RWF-Fundación). Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 140 minutos.

### ***Nora Helmer***

#### **Mayo de 1973**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder y Dietrich Lohmann. Fotografía: Willi Raber, Wilfried Mier, Peter Weyrich, Gisela Loew, Hans Schuug. Edición: Anne-Marie Bornheimer, Friederich Niquet. Música: Archivos. Protagonistas: Margit Carstensen (Nora), Joachim Hansen (Torwald), Barbara Valentin (Frau Linde), Ulli Lommel (Krogstedt), Klaus Löwitsch (Dr. Rank), Lilo Pempeit (Marie), Irm Hermann (Helene) Productora: *Telefilm Saar*. Duración: 101 minutos.

### ***Martha***

#### **Septiembre de 1973**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Liesgret Schmitt-Klink. Música: Archivos. Decorados: Kurt Raab. Protagonistas: Margit Carstensen (Martha

Hyer/Martha Salomon), Karlheinz Böhm (Helmut Salomon), Gisela Fackeldey (madre), Adrian Hoven (padre), Barbara Valentin (Marianne), Ingrid Caven (Ilse), Otrud Beginnen (Erna), Wolfgang Schenck (jefe), Günter Lamprecht (Dr. Salomon), Peter Chatel (Kaiser), El Hedi Ben Salem (trabajador del hotel), Kurt Raab (secretario en la embajada), Rudolf Lenz (portero). Productora: WDR. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 112 minutos.

### **El miedo corroe al alma**

***Angst essen seele auf***

**Septiembre de 1973**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Jürgen Jürges. Edición: Thea Eymesz. Sonido: Fritz Müller-Scherz. Música: Archivos. Decorados: Rainer Werner Fassbinder. Protagonistas: Brigitte Mira (Emmi), El Hedi Ben Salem (Ali), Barbara Valentin (Barbara), Irm Hermann (Krista), Rainer Werner Fassbinder (Eugen), Karl Scheydt (Albert). Productora: *Tango-Film, München, (RWF-Fundación)*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 93 minutos.

### **El mundo sobre un cable**

***Welt am Draht***

**1973**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Fritz Müller-Scherz, Rainer Werner Fassbinder, basado en la novela de Daniel F. Galouye. Fotografía: Michael Ballhaus. Música: Gottfried Hüngsberg. Edición: Marie Anne Gerhardt. Protagonistas: Klaus Löwitsch (Fred Stiller), Mascha Rabben (Eva), Adrian Hoven (Vollmer), Ivan Desny (Lause), Barbara Valentin (Gloria), Karl Heinz Vosgerau (Siskins), Günther Lamprecht (Wolfgang), Margit Carstensen (Schmidt-Gentner), Wolfgang Schenk (Hahn), Joachim Hansen (Edelkern), Rudolf Lens (Hartmann), Kurt Raab (Holm), Karl Scheydt (Lehner), Rainer Hauer (Stuhfaut), Ulli Lommel (Rupp), Heinz

Meier (Weinlaub), Peter Chatel (Hirse), Ingrid Caven, Eddie Constantine, Gottfried John, Elma Karlowa, Christine Kaufmann, El Hedi Ben Salem, Rudolf Waldemar Brem. Productora: WDR. Duración: 215 minutos.

**La Ley del más fuerte**

***Faustrecht der Freiheit***

**Julio de 1974**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, con la colaboración de Christian Hohoff. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Thea Eymesz. Música: Peer Raben. Decorados: Kurt Raab. Protagonistas: Rainer Werner Fassbinder (Franz Biberkopf), Peter Chatel (Eugen), Karlheinz Böhm (Max), Rudolf Lenz (Abogado), Karl Scheydt (Klaus), Hans Zander (Springer), Adrian Hove (Padre), Ulla Jacobsen (madre), Irm Hermann (Madame Cherie), Christiane Maybach (enfermera). Productora: *Tango-Film, München/City Film GMBH, Berlin/(RWF-Fundación)*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 123 minutos.

**Como un pájaro sobre el cable**

***Wie ein vogel auf dem draht***

**Julio de 1974**

Dirección: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder y Christian Hohoff. Fotografía: Erhard Spandel. Decorados: Kurt Raab. Música: Kurt Edelhagen. Edición: Helga Egelhofer. Protagonistas: Brigitte Mira, Evelyn Kunneke. Productora: WDR. Duración: 44 minutos.

**La ansiedad frente a la ansiedad**

***Angst vor der Angst***

**1974**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, basado en una idea de Asta Scheib. Fotografía: Jürgen Jürges, Ulrich Prinz. Música: Peer Raben. Edición: Liesgret Schmitt-Klink, Beate Fischer-

Weiskirch. Protagonistas: Margit Carstensen (Margot), Ulrich Faulhaber (Kurt), Brigitte Mira (la madre), Irme Hermann (Lore), Armin Meier (Karli), Adrian Hoven (Dr. Merck), Kurt Raab (el vecino Bauer), Ingrid Caven (Edda), Lilo Pempeit (señora Schall), Helga Märthesheimer (Dr. Von Unruh), Herbert Steinmetz (Dr. Auer), Hark Bohm (Dr. Rozenbaum), Constanze Haas (Bibi). Productora: WDR. Duración: 88 minutos.

### **El viaje de mamá Küsters al cielo**

#### ***Mutter Küsters Fahrt zum Himmel***

**Marzo de 1975)**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guionista: Rainer Werner Fassbinder, con la colaboración de Kurt Raab. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Thea Eymesz. Sonido: Wolfgang Hoffmann. Música: Peer Raben. Decorados: Kurt Raab. Protagonistas: Brigitte Mira (Emma Küsters), Ingrid Caven (Corina), Karlheinz Böhm (Tillmann), Margit Carstensen (señora Tillmann), Irme Hermann (Helene), Gottfried John (Niemeyer) Armin Meier (Ernst). Productora: *Tango-Film, Manchen/(RWF-Fundación)*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 120 minutos.

### **El asado de Satán**

#### ***Satansbraten***

**Octubre de 1975**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Michael Ballhaus, Michael Fengler. Música: Peer Raben. Edición: Thea Eymesz, Gabi Eichel. Sonido: Paul Schöler. Protagonistas: Kurt Raab (Walter Kranz), Margit Carstensen (Andrée), Helen Vita (Luise), Volker Spengler (Ernst), Ingrid Caven (Lilly), Marquand Bohm (Rolf), Ulli Lommel (Lauf), Peter Chatel (Eugene), Vitus Zeplichal (Urs), Brigitte Mira (la madre de Walter), Katharina Buchhammer (Fritz von Witleben), Armin Meier (el empleado de la gasolinera), Roland Hensecke (mendigo). Productora: *Albatros Film/Trio Film*. Duración: 112 minutos.

## **Yo sólo quiero que me quieran**

***Ich will doch nur, dass ihr mich Liebt***

**Diciembre de 1975**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Adaptación de Rainer Werner Fassbinder de una historia del libro “Lebenslänglich”, de Klaus Antes y Christian Erhard. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Liesgret Schmitt-Klink. Sonido: Karsten Ulrico. Música: Peer Raben. Decorados: Kurt Raab. Protagonistas: Vitus Zeplichal (Peter), Elke Alberle (Erika), Alexander Allerson (padre), Ernie Mangold (madre), Johanna Hofer (abuela), Katharina Buchhammer (Ulla). Productora: *Bavaria Atelier GmbH* (por encargo de la *WDR*). Duración: 104 minutos.

## **Ruleta China**

***Chinesisches Roulette***

**Junio de 1976**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Ila von Hasperg, Juliane Lorenz. Sonido: Roland Henschke. Música: Peer Raben. Decorados: Curd Melber. Protagonistas: Margit Carstensen (Ariane), Ana Karina (Irene), Alexander Allerson (Gerhardt), Ulli Lommel (Kolbe), Andrea Schober (Angela), Micha Meril (Traunitz), Brigitte Mira (Kast), Volker Spengler (Gabriel). Productora: *Albatros Produktion, München/Les Films du Losonge, Paris/Tango Film/(RWF-Fundación)*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 86 minutos.

## **Bolwieser**

**Diciembre de 1976**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, de una adaptación a la novela “Roman” de Oskar Maria Graff. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Franz Walsch, Ila von Hasperg, Juliane

Lorenz. Sonido: Reinhard Gloge. Música: Peer Raben. Decorados. Kurt Raab, Nico Kehrhan, Peter Müller. Protagonistas: Kurt Raab (Xaver Ferdinand Maria Bolwieser), Elisabeth Trissenar (Hanni), Bernhard Helfrich (Frank Merkel), Udo Kier (Estilista), Volker Spengler (secretario), Armin Meier (candidato), Kart-Heinz von Hassel (Windegger). Productora: *Bavaria Atelier GmbH* (por encargo de la *ZDF*). Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 200 minutos.

### **Mujeres en Nueva York**

#### ***Frauen in New York***

#### **Marzo de 1977**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Nora Gray, en adaptación a la novela “Mujeres” de Clare Boothe Luce. Fotografía: Michael Ballhaus. Decorados: Rolf Güttenberg. Edición: Wolfgang Kernutt. Protagonistas: Christa Berndl (Mary), Margit Carstensen (Sylvia), Eva Mattes (Edith), Barbara Sukowa (Crystal Allen). Productora: *Norddeutscher Rundfunk*. Duración: 111 minutos.

### **Despair-un viaje a la esperanza**

#### ***Despair-Eine reise ins Licht***

#### **Junio de 1977**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Tom Stoppard, adaptando una novela de Vladimir Nabokov. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Franz Walsch, Juliane Lorenz. Sonido: James Willis. Música: Peer Raben. Protagonistas: Dirk Bogarde (Hermann Hermann), Andrea Ferreol (Lydia), Volker Spengler (Ardalion), Klaus Löwitsch (Felix), Alexander Allerson (Mayer), Bernhard Wicki (Orlovius), Peter Kern (Müller), Gottfried John (Perebrodow). Productora: *NF Geria II GMBH, Manchen*, en colaboración con *SFP*, Paris, y producido por *Bavaria Atelier GMBH*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 119 minutos

## **El matrimonio de Maria Braun**

### ***Die Ehe der Maria Braun***

**Marzo 1978**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, de una idea de Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Michael Ballhaus. Edición: Franz Walsch, Juliane Lorenz. Sonido: James Willis. Música: Peer Raben. Decorados: Norbert Scherer. Protagonistas: Hanna Schygulla (Maria), Klaus Löwitsch (Hermann), Ivan Desny (Oswald), Gottfried John (Willi), Gisela Uhlen (madre), Günter Lamprecht (Wetzell), George Byrd (Bill), Elisabeth Trissenaar (Betti), Isolde Barth (Vevi), Peter Berling (Bronski). Productora: *Albatros Production, München/Trio-Film, Duisburg/Tango Film, München (RWF-Fundación)/WDR, Köln*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 119 minutos.

## **En un año con trece lunas**

### ***In einem Jahr mit 13 Monden***

**Agosto de 1978**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Rainer Werner Fassbinder. Edición: Juliane Lorenz. Sonido: Milan Bor. Música: Peer Raben. Decorados: Rainer Werner Fassbinder. Protagonistas: Volker Spengler (Elvira Weishaupt), Ingrid Caven (Zora la roja), Gottfried John (Antón Saitz), Elisabeth Trissenaar (Irene), Eva Mattes (Marie Ann). Productora: *Tango Film, München (RWF-Fundación)*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 129 minutos.

## **Alemania en otoño**

### ***Deutschland im Herbst***

**1978**

\* Dirección: basada en una idea de Heinrich Böll. Guión: Heinrich Böll y Peter Steinbach. Fotografía: Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Mounier, Jörg Schmidt-Reitwin. Música. *Sonata de otoño* de Tchaikowski, temas de Haydn, Hoffmann, Von Hallerstein, *Heres to you* de Ennio Morricone, por Joan Baez. Edición: Heide Genée, Mülle Goetz-Dickopp, Beate Mainka-Jellinghaus, Tanja Schmidbauer, Christina Warnck. Protagonistas: Hanelore Hoger (Gabi Teichers), Katja Rupe (Franziska Busch), Hans Peter Closs (extranjero), Angela Winkler (Antígona), Franziska Walser (Ismene), Vadim Glowna (Freiermuth), Helmuth Griem (entrevistador), Dieter Laser, Enno Patalas, Mario Adorf (miembros del comité de TV), Rainer Werner Fassbinder, Armin Meier, Hors Mahler, Wolf Biermann, Manfred Rommel (ellos mismos). Productora: *Pro-ject Film/Hallelujah Film/Kairos*. Duración: 134 minutos.

\* Esta película fue dirigida colectivamente por Heinrich Böll, Alf Brustallin, Bernhard Sinkel, Hans Peter Cloos, Katja Rupé, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beata Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Edgar Reitz y Volker Schlöndorff.

## **La tercera generación**

### ***Die Dritte Generation***

**Enero de 1979**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Rainer Werner Fassbinder. Edición: Juliane Lorenz. Sonido: Jean Luc Marie. Música: Peer Raben. Decorados: Raoul Jiménez, Volker Spengler. Protagonistas: Volker Spengler (August Brom), Bulle Ogier (Hilde Krieger), Hanna Schygulla (Susanne Gast), Harry Baer (Rudolf Mann), Vitus Zeplichal (Bernhard von Stein), Udo Kier (Edgar Gast), Margit

Carstensen (Petra Vielhaber), Günther Kaufmann (Franz Walsch), Eddie Constantine (P.J. Lurz), Raoul Jiménez (Paul). Productora: *Tango-Film, Berlin (RWF-Fundación)*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 110 minutos.

### ***Berlin Alexanderplatz***

#### **Abril de 1980**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, adaptación de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Alexander Döblin. Fotografía: Xaver Schwarzenberger. Edición: Juliane Lorenz, Franz Walsch. Sonido: Karsten Ulrico. Música: Peer Raben. Decorados: Helmut Gassner, Werner Achmann, Jürgen Henze. Protagonistas: Günter Lamprecht (Franz Biberkopf), Hanna Schygulla (Eva), Barbara Sukowa (Mieze), Gottfried John (Reinhold), Franz Buchrieser (Meck), Claus Holm (Terrateniente), Brigitte Mira (Señora Bast), Roger Fritz (Herbert), Karin Baal (Minna), Harry Baer (Richard), Wolfgang Bathke (soplón), Axel Bauer (Dreske), Hark Bohm (Lüders), Marquard Bohm (Otto), Ivan Desny (Pums), Annemarie Düringer (Cilly), Lilo Pempeit (señora Pums), Matthias Fuchs (Médico), Traute Hoess (Emmy), Klaus Höhne (agente), Adrian Hoven (cliente de Mieze), Peter Kollek (Nachum), Horst Laube (psicólogo), Hermann Lause (agente), Georg Lehn (tonto), Christine de Loup (chica en la avenida), Juliane Lorenz (carcelero), Angela Schmid (viuda), Helmut Griem (Sarug), Volker Spengler (Bruno), Herbert Steinmetz (nuevo agente en el metro), Elisabeth Trissenaar (Lina), Barbara Valentin (Ida), Helen Vita (Fränze), Vitus Zeplichal (Rudi), Gerhard Zwerenz (Baumann). Productora: *Bavaria Atelier GmbH/RAI* por encargo de la *WDR*. Duración: 13 episodios (81, 58,59,59,59,58,58,59,59,59,58,111 minutos, respectivamente).

## ***Lili Marleen***

### **Septiembre de 1980**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Manfred Purzer, Rainer Werner Fassbinder, adaptación de la autobiografía de Lale Anderson escrita por Lale Andersen: *El cielo tiene muchos colores*, con la colaboración de Joshua Sinclair. Fotografía: Xaver Schwarzenberger. Edición: Juliane Lorenz, Franz Walsch. Sonido: Karsten Ulrico. Música: Peer Raben. Protagonistas: Hanna Schygulla (Willie Bunterberg), Giancarlo Giannini (Robert Mendelssohn), Mel Ferrer (David Mendelssohn), Karl-Heinz von Hassel (Hans Henkel), Christine Kaufmann (Miriam Glaubrecht), Hark Bohm (Taschner), Karin Baal (Anna Lederer), Rainer Will (Bernd), Udo Kier (Drewitz), Eric Schumann (von Strehlow), Gottfried John (Aaron), Elisabeth Volkmann (Marika), Barbara Valentin (Eva), Adrian Hoven (Ginsberg), Lilo Pempeit (Tamara), Rainer Werner Fassbinder (Günther Weisenborn), Harry Baer (Norbert Schultze). Productora: *Roxy-Film, München/Rialto-Film, Berlin/CIP; Rom/BR, Manchen*. Distribuidora: *Filmverlag der Autoren*. Duración: 116 minutos.

## **Lola**

### **Mayo de 1981**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Xaver Schwarzenberger. Edición: Juliane Lorenz. Sonido: Vladimir Vizner. Música: Peer Raben. Decorados: Raoul Jiménez, Udo Kier. Protagonistas: Barbara Sukowa (Lola), Armin Mueller-Stahl (von Bohm), Mario Adorf (Schucken), Matthias Fuchs (Esslin), Helga Feddersen (Hettich), Karin Baal (madre), Ivan Desny (Wittich), Karl-Heinz von Hassel (Timmerding), Sonja Neudorfer (señora Fink), Elisabeth Volkmann (Gigi), Hark Bohm (Völker), Rosel Zech (señora Schuckert), Isolde Barth (señora Völker), Christine Kaufmann (Susi), Juliane Lorenz (vendedora de la joyería). Productora: *Rialto-Film, Berlin/*

*Trio-Finn, Duisburg/WDR. Distribuidora: Filmverlag der Autoren. Duración: 115 minutos.*

### **La ansiedad de Veronika Voss**

#### ***Die Sehnsucht der Veronika Voss***

**Diciembre de 1981**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Xaver Schwarzenberger. Edición: Juliane Lorenz. Sonido: Vladimir Vizner. Música: Peer Raben. Protagonistas: Rosel Zech (Verónica Voss), Hilmar Thate (Robert Krohn), Cornelia Froboess (Henriette), Annemarie Düringer (Doctor Katz), Doris Schade (Josefa), Armin Mueller-Stahl (Max Rehbein), Johanna Hofer, Rudolf Platte (matrimonio viejo), Eric Schumann (Dr. Edel), Lilo Pempeit (jefa), Volker Spengler (director), Peter Zadek (segundo director), Elisabeth Volkmann (Grete), Juliane Lorenz (secretaria), Rainer Werner Fassbinder (buscador de talentos). Productora: *Laura-Film, München/Tango-Film, München/Rialto-Film, Berlin/Trio Film, Duisburg/Maran-Film, München.* Distribuidora: *Filmverlag der Autoren.* Duración: 104 minutos.

### **Teatro en trance**

#### ***Theater in trance***

**1981**

Según varios textos de Antonin Artaud. Guión: Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: Werner Luring Edición: Juliane Lorenz, Franz Walsch. Interpretado por los grupos de danza y teatro de *Het Werkthater, Equar Theatre, Sombras Blancas, Kipeer Kids, Magazin Criminali, Pina Bausch, The Wuppertal Dance Theatre, Jerome Savary, Yoshi Oido.* Productora: *Laura Films.* Duración: 91 minutos.

## ***Querelle***

**Marzo de 1982**

Director: Rainer Werner Fassbinder. Guión: Rainer Werner Fassbinder, Burkhard Driest, basado en la novela de Jean Genet. Fotografía: Xaver Schwarzenberger, Josef Vavra. Música: Peer Raben. Edición: Juliane Lorenz, Rainer Werner Fassbinder. Protagonistas: Brad Davis (Querelle), Franco Nero (teniente Seblon), Jeanne Moreau (Lysiane), Laurent Malet (Roger), Hanno Pöschl (Robert/Gil), Günther Kaufmann (Nono), Burkhard Driest (Mario), Dieter Schidor (Vic), Karl Scheydt (primer marinero), Michael McLernon (segundo marinero), Giles Gavois (tercer marinero), Roger Fritz (Marcellin). Productora: *Planet Film/Albatros Film*. Duración: 106 minutos.

**OTRAS FACETAS ARTÍSTICAS DE RAINER WERNER FASSBINDER**  
**FASSBINDER GUIONISTA**

<i>This Night</i>	Esta noche
<i>Parallelen</i>	Paralelos
<i>Der Stadstreicher</i>	Los vagabundos
<i>Das Kleine Chaos</i>	El pequeño caos
<i>Liebe ist Kälter als der Tod</i>	El amor es más frío que la muerte
<i>Katzelmacher</i>	Fabricante de gatos
<i>Fernes Jamaica</i>	Jamaica lejana
<i>Götter der Pest</i>	Dioses de la peste
<i>Warum läuft Herr R Amok?</i>	¿Por qué corre Amok el Sr. R?
<i>Rio das Mortes</i>	<i>Rio das Mortes</i>
<i>Whity</i>	<i>Whity</i>
<i>Die Niklashauser Fahrt</i>	El viaje de Niklashauser
<i>Der amerikanische Soldat</i>	El soldado americano
<i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i>	Cuidado ante una prostituta santa
<i>Pioniere in Ingolstadt</i>	Pioneros en Ingolstadt
<i>Der Händler der vier Jahreszeiten</i>	El vendedor de las cuatro estaciones
<i>Die Bitteren Tränen der Petra von Kant</i>	Las amargas lágrimas de Petra von Kant
<i>Wildwechsel</i>	<i>Wildwechsel</i>
<i>Acht stunden sind kein Tag</i>	Ocho horas no hacen un día
<i>Fontane Effi Briest</i>	<i>Fontane Effi Briest</i>
<i>Welt am Draht</i>	El mundo sobre un cable
<i>Martha</i>	Martha
<i>Angst essen seele auf</i>	El miedo corroe al alma
<i>Faustrecht der Freiheit</i>	La ley del más fuerte
<i>Wie ein Vogel auf dem Draht</i>	Como un pájaro sobre el cable
<i>Mutter Küsters Fahrt zum Himmel</i>	El viaje de mamá Küster al cielo

<i>Angst vor der Angst</i>	La ansiedad frente a la ansiedad
<i>Schatten der Engel</i>	Sombras de los ángeles
<i>Ich will doch nur, dass ihr mich Liebt</i>	Yo sólo quiero que me quieran
<i>Satansbraten</i>	El asado de satán
<i>Chinesisches Roulette</i>	Ruleta china
<i>Bolwieser</i>	<i>Bolwieser</i>
<i>Frauen in New York</i>	Mujeres en Nueva York
<i>Berlin Alexanderplatz (14 Teile)</i>	<i>Berlin Alexanderplatz (14 episodios)</i>
<i>Deutschland im Herbst</i>	Alemania en otoño
<i>Die Ehe der Maria Braun</i>	El matrimonio de María Braun
<i>In einem Jahr mit 13 Monden</i>	En un año con trece lunas
<i>Die dritte Generation</i>	La tercera generación
<i>Lili Marleen</i>	Lili Marleen
<i>Kokain</i>	Cocaína
<i>Hurra, wir leben noch</i>	Hurra, permanecemos vivos
<i>Lola</i>	Lola
<i>Die Sehnsucht der Veronika Voss</i>	La ansiedad de Verónica Voss
<i>Querelle</i>	Querelle
<i>Ich bin das Glück dieser Erde</i>	Soy la felicidad de la tierra

### **FASSBINDER ASISTENTE DE DIRECTOR**

*Ein Platz für G.*

Un lugar para G.

## FASSBINDER DIRECTOR DE PELÍCULAS PARA TELEVISIÓN

<i>This Night</i>	Esta noche
<i>Der Stadtstreicher</i>	Los vagabundos
<i>Das kleine Chaos</i>	El pequeño Caos
<i>Liebe ist Kälter als der Tod</i>	El amor es más frío que la muerte
<i>Katzelmacher</i>	Fabricante de gatos
<i>Götter der Pest</i>	Dioses de la peste
<i>Warum läuft Herr R. Amok?</i>	Por qué corre Amok el Sr. R?
<i>Rio das Mortes</i>	<i>Rio das Mortes</i>
<i>Das Kaffeehaus</i>	El café
<i>Die Niklashauser Fahrt</i>	El viaje de Niklashauser
<i>Der amerikanische Soldat</i>	El soldado americano
<i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i>	Cuidado ante una prostituta santa
<i>Pioniere in Ingolstadt</i>	Pioneros en Ingolstadt
<i>Der Händler der vier Jahreszeiten</i>	El vendedor de las cuatro estaciones
<i>Die bitteren Tränen der Petra von Kant</i>	Las amargas lágrimas de Petra von Kant
<i>Wildwechsel</i>	<i>Wildwechsel</i>
<i>Acht stunden sind kein Tag</i>	Ocho horas no hacen un día
<i>Bremer Freiheit</i>	La libertad de Bremer
<i>Welt am Draht</i>	El mundo sobre un cable
<i>Martha</i>	Martha
<i>Angst essen seele auf</i>	El miedo corroe al alma
<i>Fontane Efi Briest</i>	Fontane Effi Briest
<i>Faustrecht der Freiheit</i>	La ley del más fuerte
<i>Wie ein Vogel auf dem Draht</i>	Como un pájaro sobre un cable
<i>Mutter Küsters fahrt zum Himmel</i>	El viaje de mamá Küsters al cielo
<i>Angst vor der angst</i>	La ansiedad frente a la ansiedad
<i>Ich will doch nur, das ihr mich Liebt</i>	Yo sólo quiero que me quieran

<i>Satansbraten</i>	El asado de Satán
<i>Chinesisches Roulette</i>	Ruleta china
<i>Bolwieser</i>	<i>Bolwieser</i>
<i>Frauen in New York</i>	Mujeres en Nueva York
<i>Despair- eine reise ins Licht</i>	<i>Despair-un viaje a la esperanza</i>
<i>Berlin Alexanderplatz</i>	<i>Berlinalexanderplatz</i>
<i>Deutschland im Herbst</i>	Alemania en otoño
<i>Die Ehe der Maria Braun</i>	El matrimonio de María Braun
<i>In einem jahr mit 13 monden</i>	En un año con trece lunas
<i>Die dritte Generation</i>	La tercera generación
<i>Lili Marleen</i>	Lili Marleen
<i>Lola</i>	Lola
<i>Theater in Trance</i>	Teatro en trance
<i>Die Sehnsucht der Veronika Voss</i>	La ansiedad de Veronika Voss
<i>Querelle</i>	Querelle

### **FASSBINDER ACTOR DE CINE**

<i>Der Stadtstreicher</i>	Los vagabundos
<i>Das kleine Chaos</i>	El pequeño cos
<i>Mit Eichenlaub und Feigenblatt</i> <i>(nach Spieker)</i>	Con una hoja de un roble y una higareda (por Spieker)
<i>Tonys Freunde (nach Vasil)</i>	Amigos de Tony (por Vasil)
<i>Der Bräutigam, die Komödiantin und</i> <i>der Zuhälter (nach Straub)</i>	El novio, el comediante y el rufián (por Straub)
<i>Al Capone im deutschen Wald (nach</i> <i>Wirth)</i>	Al Capone en bosques alemanes (por Wirth)
<i>Liebe ist kälter als der Tod</i>	El amor es más frío que la muerte
<i>Alarm (nach Lemke)</i>	Alarma (por Lemke)

<i>Frei bis zum nächsten Mal (nach Köberle)</i>	Libre hasta la próxima ocasión (por Köberle)
<i>Katzelmacher</i>	Fabricante de Gatos
<i>Baal (nach Schlöndorff)</i>	<i>Baal</i> (por Schlöndorff)
<i>Götter der Pest</i>	Dioses de la peste
<i>Rio das Mortes</i>	<i>Rio das Mortes</i>
<i>Das plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach (nach Schlöndorff)</i>	La repentina riqueza de los pobres de Kombach (por Schlöndorff)
<i>Supergirl (nach Thome)</i>	Superchica (por Thome)
<i>Whity</i>	<i>Whity</i>
<i>Die Niklashauser Fahrt</i>	El viaje de Niklashauser
<i>Der Amerikanische Soldat</i>	El soldado americano
<i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i>	Cuidado ante una prostituta santa
<i>Matthias Kneissel (nach Hauff)</i>	Matthias Kneissl (por Hauff)
<i>Die Ahnfrau (nach Raben)</i>	La mujer ancestral (por Raben)
<i>Der Händler der vier Jahreszeiten</i>	El vendedor de las cuatro estaciones
<i>Bremer Freiheit</i>	La libertad de Bremer
<i>Angst essen seele auf</i>	La ansiedad corroe al alma
<i>Zärtlichkeit der Wölfe</i>	La ternura de los lobos
<i>1 Berlin-Harlem (nach Lambert)</i>	<i>1 Berlin-Harlem</i> (por Lambert)
<i>Faustrecht der Freiheit</i>	La ley del más fuerte
<i>Schatten der Engel (nach Schmid)</i>	Las sombras de los ángeles (por Schmid)
<i>Adolf und Marlene (nach Lommel)</i>	Adolfo y Marlene (por Lommel)
<i>Deutschland im Herbst (RWF-Episode)</i>	Alemania en otoño (RWF-Episodio)
<i>Borbon Street Blues (nach Sirk)</i>	Borbon Street Blues (por Sirk)
<i>Der kleine Godard (nach Costard)</i>	El pequeño Godard (por Costard)
<i>Die Ehe der Maria Braun</i>	El matrimonio de Maria Braun

<i>Lili Marleen</i>	Lili Marleen
<i>Polnischer Sommer (nach Flimm)</i>	El verano polaco (por Flimm)
<i>Kamikaze 1989 (nach Gremm)</i>	Kamikaze 1989 (por Gremm)
<i>Die Sensucht der Veronika Voss</i>	La ansiedad de Veronika Voss
<i>Die Erbtöchter (nach Questerberg)</i>	La heredera (por Questerberg)
<i>Chambre 666 (nach Wenders)</i>	Cuarto 666 (por Wenders)

### **FASSBINDER PRODUTOR/ COPRODUTOR**

<i>Liebe ist Kälter als der Tod</i>	El amor es más frío que la muerte
<i>Katzelmacher</i>	Fabricante de gatos
<i>Fernes Jamaica</i>	Jamaica lejana
<i>Götter der Pest</i>	Los dioses de la peste
<i>Warum läuft Herr R. Amok?</i>	Por qué corre Amok, el Sr. R?
<i>Rio das Mortes</i>	<i>Rio das Mortes</i>
<i>Whity</i>	<i>Whity</i>
<i>Der Amerikanische Soldat</i>	El soldado americano
<i>Warnung vor einer Heiligen Nutte</i>	Cuidado ante una prostituta santa
<i>Pioniere in Ingolstadt</i>	Pioneros en Ingolstadt
<i>Der Händler der vier Jahreszeiten</i>	El vendedor de las cuatro estaciones
<i>Die bitteren Tränen der Petra von Kant</i>	Las amargas lágrimas de Petra von Kant
<i>Fontane Effi Briest</i>	<i>Fontane Effi Briest</i>
<i>Angst essen seele auf</i>	El miedo corroe al alma
<i>Zärtlichkeit der Wölfe</i>	La ternura de los lobos
<i>Faustrecht der Freiheit</i>	La ley del más fuerte
<i>Mutter Küsters Fahrt zum Himmel</i>	El viaje de mamá Küster al cielo
<i>Schatten der Engel</i>	La sombra de los ángeles
<i>Chinesisches Roulette</i>	La ruleta China

<i>Das Spiel der Verlierer</i>	El juego de los perdedores
<i>In einem Jahr mit 13 Monden</i>	En un año con trece lunas
<i>Die Dritte Generation</i>	La tercera generación
<i>Die Sehnsucht der Veronika Voss</i>	La ansiedad de Veronika Voss

### **FASSBINDER CINEFOTÓGRAFO**

<i>In einem Jahr mit 13 Monden</i>	En un año con trece lunas
<i>Die Dritte Generation</i>	La tercera generación

### **FASSBINDER EDITOR/COEDITOR**

<i>Liebe ist kälter als der Tod</i>	El amor es más frío que la muerte
<i>Katzelmacher</i>	Fabricante de gatos
<i>Götter der Pest (mit Thea Eymesz)</i>	Los dioses de la peste (con Thea Eymesz)
<i>Warum läuft Herr R. Amok? (mit Michael Fengler)</i>	Por qué corre Amok, el Sr. R? (con Michael Fengler)
<i>Whity (mit Thea Eymesz)</i>	<i>Whity</i> (con Thea Eymesz)
<i>Der Niklashauser Fahrt (mit Thea Eymesz)</i>	El viaje de Niklashauser (con Thea Eymesz)
<i>Warnung vor einer heiligen Nutte (mit Thea Eymesz)</i>	Cuidado ante una prostituta santa (con Thea Eymesz)
<i>Bolwieser (Kinofassung)</i>	Bolwieser (versión para cine)
<i>Das Spiel der Verlierer (mit Juliane Lorenz)</i>	El juego de los perdedores (con Juliane Lorenz)
<i>Despair –Eine reise ins Licht (mit Juliane Lorenz)</i>	Despair- un viaje a la esperanza (con Juliane Lorenz)

<i>Die Ehe der Maria Braun (mit Juliane Lorenz)</i>	El matrimonio de Maria Braun (con Juliane Lorenz)
<i>Lili Marleen (mit Juliane Lorenz)</i>	Lili Marleen (con Juliane Lorenz)
<i>Theater in Trance</i>	Teatro en trance (con Juliane Lorenz)

### **FASSBINDER DRAMATURGO**

<i>Nur Eine Scheibe Brot</i>	Sólo una rebanada de pan
<i>Tropfen auf heisse Steine</i>	Gotas sobre piedras calientes
<i>Zum Beispiel Ingolstadt (nach Fleisser)</i>	Por ejemplo, Ingolstadt (por Fleisser)
<i>Katzelmacher</i>	Fabricante de gatos
<i>Axel Caesar Haarmann (Kollektiv)</i>	<i>Axel Caesar Haarmann</i> (Colectivo)
<i>Orgie Ubuh (mit anderen)</i>	<i>Orgie Ubuh</i> (con otros)
<i>Iphigenie auf Tauris von J. W. Goethe</i>	Ifigenia sobre Taurus de J.W. Goethe
<i>Ajax (nach Sophokles)</i>	Ajax (por Sófocles)
<i>Die Bettleroper (nach Gay)</i>	El mendigo de la ópera (por Gay)
<i>Preparadise sorry now</i>	Preparadise sorry now
<i>Der amerikanische Soldat</i>	El soldado americano
<i>Anarchie in Bayern</i>	Anarquía en Bayern
<i>Das Kaffeehaus (nach Goldoni)</i>	La casa del café (por Goldoni)
<i>Werwolf (mit Harry Baer)</i>	Quién lobo (con Harry Baer)
<i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i>	Cuidado ante una prostituta santa
<i>Das brennende Dorf</i>	El pueblo incendiado
<i>Pioniere in Ingolstadt</i>	Pioneros en Ingolstadt
<i>Blut am Hals der Katze</i>	Sangre sobre el cuello del gato
<i>Die bitteren Tränen der Petra von Kant</i>	Las amargas lágrimas de Petra von Kant

<i>Bremer Freiheit</i>	La libertad de Bremen
<i>Germinal (nach Zola)</i>	Germinal (por Zola)
<i>Der Müll, die Stadt und der Tod</i>	La basura, la ciudad y la muerte
<i>Frauen in New York (nach Booth)</i>	Mujeres en Nueva York (por Booth)

### **FASSBINDER DIRECTOR DE TEATRO**

<i>Büchner, Leonce und Lena</i>	Büchner, Leonce y Lena
<i>Die Verbrecher</i>	El Criminal
<i>Zum Beispiel Ingolstadt</i>	Por ejemplo, Ingolstadt
<i>Katzelmacher (mit Raben)</i>	Fabricante de gatos (con Raben)
<i>Axel Caesar Haarmann (Kollektiv)</i>	<i>Axel Caesar Arman</i> (Colectivo)
<i>Weiss, Mockinpott (mit Schmitt)</i>	Blanco, Mockinpott (con Schmitt)
<i>Orgie Ubuh</i>	Orgie Ubuh
<i>Iphigenie auf Tauris von J.W. Goethe</i>	Ifigenia sobre Taurus de J.W. Goethe
<i>Ajax</i>	Ajax
<i>Der amerikanische Soldat (mit Raben)</i>	El soldado americano (con Raben)
<i>Die Bettleroper</i>	El mendigo de la ópera
<i>Anarchie in Bayern</i>	Anarquía en Bayern
<i>Gewidmet Rosa von Praunheim</i>	Dedicado a Rosa von Praunheim
<i>Das Kaffeehaus</i>	La casa del café
<i>Werwolf (mit Raben)</i>	Quién lobo (con Raben)
<i>Pioniere in Ingolstadt</i>	Pioneros en Ingolstadt
<i>Blut am Hals der Katze</i>	Sangre sobre el cuello del gato
<i>Bremer Freiheit</i>	La libertad de Bremer
<i>Liliom</i>	Liliom
<i>Bibi</i>	Bibi

<i>Hedda Gabler</i>	Hedda Gabler
<i>Die Unvernünftigen sterben aus</i>	La muerte insensata
<i>Germinal</i>	Germinal
<i>Onkel Wanja</i>	Tío Wanja
<i>Fräulein Julie (mit Ula Stöckl)</i>	Señorita Julie (con Ula Stöckl)
<i>Frauen in New York</i>	Mujeres en Nueva York

### **FASSBINDER ACTOR DE TEATRO**

<i>Antigone</i>	Antifona
<i>Leonce und Lena</i>	Leonce y Lena
<i>Die Verbrecher</i>	El criminal
<i>Krankheit der Jugend</i>	La enfermedad de la juventud
<i>Blut am Hals der Katze</i>	Sangre sobre el cuello del gato
<i>Fräulein Julie</i>	Señorita Julie

### **FASSBINDER AUTOR RADIOFÓNICO**

<i>Preparadise sorry now</i>	<i>Preparadise sorry now</i>
<i>Ganz in Weiss</i>	Demasiado en blanco
<i>Iphigenie auf Tauris von J.W. Goethe</i>	Ifigenia sobre Taurus de J.W. Goethe
<i>Keiner ist böse und keiner ist gut</i>	Nadie es malo y nadie es bueno

## **FASSBINDER COMPOSITOR**

*Akne Vulgaris*

*Marquardstein*

*Der rosa Nerz*

*Karneval*

*Die strassen Stinken*

*Der ganze Puff ist abgebrannt*

*Freitag im Hotel*

*Alles aus Leder*

*Meine Mama, Sigi und ich*

*Nietzsche*

*Ingrid Caven Chantee*

*Kindheit und Kohle und später*

*So much tenderness*

*Acne Vulgaris*

*Marquardstein*

La visión rosa

Carnaval

Las calles apestan

El cesto está demasiado ardiente

Viernes en el hotel

Todo sobre el cuero

Mi mamá, Sigi y yo

Nietzsche

Ingrid Caven está cantando

Infancia y carbón y tardío

Demasiada ternura