

142

RAINER WERNER FASSBINDER

filmoteca  
de Caja España

escritos



Caja España

OBRA SOCIAL



## EL ANTICINE COMO FIN DE LA REPRESENTACIÓN

Final de los 60, comienzo de los 70. El sesentaiochismo, tan culturalmente triunfante como políticamente derrotado, cam-paba por toda Europa y dominaba ya, con su nueva normatividad, disfrazada, eso sí, de discurso antinormativo y antidogmático, las manifestaciones artísticas más prestigiosas. En cine, tras la crisis del modelo clásico hollywoodense llegó por entonces el momento de los llamados “nuevos cines” nacionales: el free cinema inglés, la nouvelle vague francesa y, por supuesto, el nuevo cine alemán, que sería el modelo cinematográfico hegemónico en Europa durante buena parte de la década de los 70, sobre todo en su primera mitad. Y dentro de ese nuevo cine alemán muy pronto destacó, por su extravagancia antisistema y provocadora, tanto personal como artística, Rainer W. Fassbinder.

Por supuesto que, ante todo, estos denominados “nuevos cines” cultivaron una retórica especialmente llamativa, ya implícita en su propia denominación de origen: la de la exaltación de lo nuevo, lo original y rupturista respecto al modelo dominante anterior, el del cine narrativo clásico. Romper con los códigos ideológicos y formales previos; provocar el morbo y el escándalo del público con temas no tratados hasta entonces en la pantalla, como la sexualidad explícita y, en el caso de Fassbinder la homosexualidad; la violencia manifiesta o el ataque sistemático a todo universo de sentido, era el objetivo reiterado de unos textos fílmicos abocados, junto con otros del mismo estilo, a una tarea de derrivo de lo anterior; que finalmente se transformó en un ejercicio de desmontaje o deconstrucción simbólica tan alegre como imprudentemente jaleado por los intelectuales del momento.

Pero Fassbinder, además de saber provocar e irritar como nadie (algo muy valora-

do en la época) supo sobre todo vulgarizar o poner al nivel de un público más amplio atrevimientos formales que hasta ese momento habían quedado aparcado dentro de los circuitos minoritarios de arte y ensayo. Fassbinder aprendió mucho, como se ha dicho repetidamente y él mismo reconoció en su momento, de cineastas radicales como Jean-Luc Godard, pero supo utilizar lo aprendido dentro de un marco general temáticamente más directo, que llegaba mejor al espectador, merced entre otras cosas al uso frecuente del subrayado y la brocha gorda, cuando no directamente del kitsch, tanto desde el punto de vista formal como temático.

Pero eso se le perdonaba fácilmente, pues se adivinaba enseguida el deseo sincero de llegar al público, de influir en él, incluso de motivar su transformación personal. Esa misma ausencia de cinismo, esa sinceridad por comunicar, por establecer el contacto con el público desde lo personal; que de otra manera está hoy presente en un cineasta parecido aunque, por otra parte, tan diferente a Fassbinder como puede ser Pedro Almodóvar. De este modo Fassbinder trascendió el vanguardismo intelectual y conceptual de los nuevos cines de los 60, para acercarse a públicos mayoritarios gracias al uso sistemático del melodrama y de los subrayados (proverbial es por ejemplo el uso del zoom para mostrarnos el rostro de un personaje, o la utilización pertinaz de los reencuadres, con el uso obsesivo de espejos, puerta, ventanas y otros elementos de atrezzo). Y es que su cine y sus series y películas para televisión (medio para el que trabajó casi tanto como para el cine) anunciaban ya el paso que se consumó en los 80, y que posibilitó que todo el repertorio temático y formal de la cultura sesentaiochista pasara desde los

ámbitos, estrictamente elitistas, de las vanguardias intelectuales y universitarias europeas, a esa otra gran escala que supone ser la cultura de masas, propia de la sociedad del espectáculo.

Paradoja de las paradojas: lo que nació como movimiento antisistema ha acabado siendo, previamente degradado y banalizado por supuesto, el soporte "cultural" mismo del actual sistema espectacular en el que se desarrolla y expande el capitalismo en su fase consumista. La obra de Fassbinder es previa a todo esto, por supuesto, pero en su modelo filmico se adivina ya una serie de contradicciones que anuncian cómo el espectáculo continuo que necesita una sociedad de mercado postmoderna supo ver enseguida en el escándalo, la provocación y la invasión de la intimidad una auténtica mina de oro de la que nutrirse.

Por supuesto que los filmes de Fassbinder están llenos de un angustia sincera, de un presagio del abismo y del caos que nos pone en guardia, totalmente ausente de este circo masmediático que ahora padecemos, pero ello no es obstáculo para que señalemos que hoy las propuestas supuestamente nuevas y originales de aquellos años han sido perfectamente fagocitadas y asimiladas por un sistema mucho más moldeable y autoajutable de lo que algunos voluntaristas sinceros llegaron a pensar por aquel entonces, en esa convulsa década que va de 1965 a 1975 aproximadamente.

En todo caso hay que dejar bien claro que Fassbinder siempre fue o pretendió ser antisistema. Cuando tan sólo había cumplido los dieciocho años empezó a trabajar como actor y muy pronto entraría a formar parte de un grupo, más o menos estable, que en 1967, se trasladaría a un teatro marginal de Munich llamado Teatro Acción, que un año después fue cerrado por la policía, de tal modo que Fassbinder y otros

nueve compañeros (incluyendo a Hanna Schygulla, Peer Raben, Kurt Raab e Irm Hermann) pasaron a crear otro grupo, el Antiteatro, también en Munich. Es así como Fassbinder pasa de este Antiteatro a lo que podemos llamar su "anticine", pues es a partir de este grupo de amigos y colaboradores del Antiteatro como será capaz de hacer una película tras otra en sus primeros años de cineasta.

Semejante ritmo de producción dió lugar a un estilo al que se le acusó de improvisado y que caracterizaría a esta primera etapa, en la que el cineasta alemán sabe reciclar las propuestas de Godard o de otros cineastas radicalmente vanguardistas como Straub, escorándolas poco a poco hacia el subrayado de tipo melodramático. Con el éxito y los mayores presupuestos ese estilo multifacético y provocador de Fassbinder va constituyendo una especie de segunda etapa en su filmografía, en la que va a ser acusado de pretencioso; pero en realidad esa oscilación entre cierta improvisación y determinada pretenciosidad, amanerada y manierista, tanto formal como argumental, siempre va a estar presente en su cine en mayor o menor medida.

Uno de estos colaboradores del Antiteatro, Pee Raben, aportará una utilización de la música especialmente original, gracias a la creación de partituras casi siempre estridentes y reiterativas, y muchas veces exageradamente enfáticas (la música compuesta por Raben para los filmes de Fassbinder ha sido recopilada y editada recientemente); mientras que actores como Hanna Schygulla aportarán esa interpretación a veces mecánica y estática, otras veces histérica y desatada, que caracteriza a la dirección de actores en el cine de Fassbinder, delatando así, en esos contrastes no realistas y distanciadores, su vocación antiteatral.

Pero donde dicha vocación emerge con más fuerza y evidencia es a nivel argumental: las películas de Fassbinder evolucionarán desde una anarratividad bastante estricta en sus inicios hasta una narrativa alterada y cuestionada, pero fácil de seguir, por parte del espectador, en sus últimas películas, aquellas que combinan las referencias históricas al pasado de Alemania con las pequeñas historias, deslavazadas y concretas de unos personajes mínimos, meros figurantes del antiteatro que, a modo de espectáculo de marionetas, mueve el autor, manifestándolo al público con sus abundantes movimientos de cámara, sus alambicados planos-secuencia y una fotografía chillona basada en colores primarios y evidentes.

Todo esto contribuye en mayor o menor medida a producir una crisis, consciente y buscada, de la representación en el cine de Fassbinder. Narratividad cuestionada y burlada; personajes mínimos que se sitúan casi siempre en torno a un protagonista, mero alter-ego del autor; movimientos constantes de cámara; largos planos-secuencias que distorsionan la visión de los personajes que dialogan; encuadres estáticos y reencuadres continuos; densos decorados muchas veces interpuestos entre la cámara y los actores; zoom y otros procedimientos de subrayado para mostrar el primer plano del rostro del actor; interpretación sincopada y agitada, marcadamente artificiosa; música y fotografía tan vistosas como distorsionadas y desarticu-

ladas; temas marginales y provocadores que separan a sus personajes de un ideal del yo; la sexualidad como amenaza y vía directa hacia la muerte y el abismo...

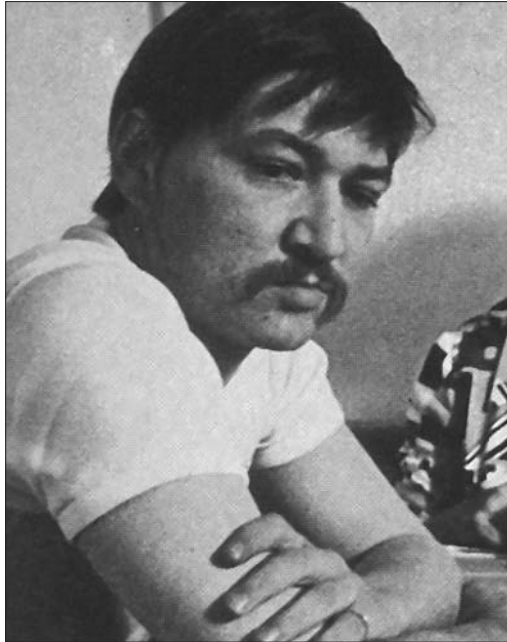
Podríamos añadir todavía algún rasgo de estilo más que justifica esto que hemos denominado anticine de Fassbinder como crisis, buscada y mostrada una y otra vez, de la representación simbólica. Crisis, por tanto del sujeto y de su proceso de constitución: el protagonista aparece como un yo atormentado y perdido en el sin sentido, que refleja mecánicamente, como un espejo, al yo del autor en el personaje; en tanto que este es a su vez incapaz también de relacionarse con los otros; con los otros personajes y, sobre todo, con el otro en cuanto que espectador.

Esa angustiada precipitación al vacío que supone el yo desubjetivado y desatado del autor y/o protagonista (Fassbinder fue muchas veces actor en sus propias películas o en las de otros cineastas) deslizando por los planicies narrativas de unos argumentos mínimos, sólo podía ser contenida, en parte, por la hipertrofia de un estilo más amanerado que manierista, de tal forma que el encuadre, su quietud y constancia en el espacio de la pantalla y en el tiempo de la proyección, se transforma - en la obra cinematográfica de Fassbinder - en el único continente posible para un contenido que se lanza, locamente, hacia el abismo del sinsentido.

L.M.A.

# BIOFILMOGRAFÍA

de RAINER WERNER FASSBINDER



Nació en 1946 en Bad Worishofen, en Baviera (Alemania) y murió en Munich en 1982. Hijo de un médico, fue educado fundamentalmente por su madre, tras el divorcio de sus padres. Su madre había sido traductora antes de convertirse en actriz, y con el nombre de Lilo Pempeit aparece en muchos de los repartos de las películas de su hijo. Abandonó los estudios tras acabar el bachillerato, dedicándose a diversas ocupaciones.

Cuando tenía dieciocho años ingresó en una escuela de teatro en la que conoció a una de sus primeras colaboradoras, la actriz Hanna Schygulla. En 1965 rodó un corto de diez minutos de duración, "Der

Stadtstreicher" (Los vagabundos), en cuyo reparto figuraba otro de sus colaboradores regulares, Irm Hermann. En 1967, se trasladó junto con un grupo de amigos a un teatro marginal de Munich llamado Teatro Acción, donde comenzó a dirigir obras de teatro y a escribir sus propios textos. En 1968, la sala fue cerrada por la policía, pero Fassbinder y otros nueve (incluyendo Hanna Schygulla, Peer Raben, Kurt Raab e Irm Hermann) pasaron a crear otro grupo, el Antiteatro, también en Munich, que se hizo famoso por sus versiones irrespetuosas de obras clásicas.

Con sus amigos del Antiteatro hizo su primera película, comenzando así la carre-

ra de un director que aunque quizá no fuera el más dotado de una generación de cineastas compuesta por Herzog, Wenders, Schlöndorff, Kluge y Straub (la del llamado "Nuevo cine alemán"), fue sin duda alguna el que, como figura excéntrica y multifacética, mayor impacto provocó de todos ellos. Sin embargo cuando su primer largometraje, "Liebe ist Kälter als der Tod" (El amor es más frío que la muerte, 1969), se exhibió en el Festival de Cine de Berlín de 1969, tanto los espectadores como los miembros del jurado mostraron su insensibilidad frente a la película. Al tratarse de una extraña y pretenciosa combinación de teorías políticas maoistas y escenas estáticas y silenciosas, resultaba casi imposible averiguar si su autor poseía un mínimo talento que lograra salir a flote una vez libre de sus dos influencias obsesivas, la de Godard y la de Straub. Pero también hay que reconocer que la película poseía en gran medida esa capacidad para molestar e irritar a sus destinatarios, rasgo que se convertiría en uno de los más característicos de los de Fassbinder.

No obstante, muchos en Alemania sabían ya que aquel hombre joven (tenía por aquel entonces veintitrés años) había realizado ya interesantes trabajos en el campo del teatro como autor, director, actor y animador en general. Por tanto, cuando Fassbinder empezó a rodar películas, contaba no sólo con bastante experiencia, sino también (lo que sería fundamental para sus métodos de trabajo) con una especie de compañía estable de actores y actrices, los del ya mencionado Antiteatro, acostumbrados a su peculiar forma de trabajo, capaces de seguirle y de colaborar con él para la creación de nuevas obras tanto para el teatro, el cine o, posteriormente, para la televisión. Gracias a ello fue posible que Fassbinder realizase una obra tan prolífica; mientras que otros cineastas más convencionales hubiesen necesitado meses y

meses de trabajo para escribir un guión, elegir un reparto y rodar una película, él podía hacerlo, y lo hizo con frecuencia, en cuestión de días.

De ahí también que, cuando Fassbinder inició su carrera cinematográfica, pudiese filmar en sólo dos años (1969-70) nada más y nada menos que diez largometrajes. La mayoría de ellos tenían un tono improvisado del que Fassbinder no se libró nunca del todo, y de hecho, cuando lo intentó, corrió el peligro de incurrir en el extremo opuesto, la pretenciosidad. Sus películas de este primer periodo parecen tener como influencia fundamental el cine de Godard, tanto en su forma aparentemente descuidada y libre de rodaje como en su compromiso con una crítica de la sociedad burguesa.

Una película típica de la primera etapa de Fassbinder sería, por ejemplo, "Warum läuft Herr R. amok?" (¿Por qué le da el ataque de locura al señor R.?, 1970), escrita y dirigida en colaboración con Michael Fengler, y en la que un diseñador técnico en apariencia felizmente casado y con un hijo, un hogar encantador y todas las comodidades de la vida de clase media, asesina de repente y sin razón aparente a su mujer, a su hijo y a un vecino, y luego se dirige tranquilamente a su oficina a la mañana siguiente y se suicida en ella.

Fassbinder se interesó por otras muchas cosas aparte de la política. Le gustaba mucho el «western» y el melodrama hollywoodense, sobre todo los dirigidos por Douglas Sirk. También parecía mostrar un entusiasmo especial por el neorrealismo de Rossellini. No debe sorprender por tanto, que, entre sus numerosos homenajes a Godard, apareciesen de repente otros a Samuel Fuller en "Der amerikanische Soldat" (El soldado americano, 1970). En la disparatada "Whity" (1971) realizó un pastiche del cine del Oeste americano y de las

apasionadas historias ambientadas en el Viejo Sur.

En 1971, Fassbinder comenzó la serie de películas que habrían de convertirle en una figura internacional importante. A partir de 1972 intercaló trabajos o series destinados total o parcialmente para la televisión, algunas de las cuales como "Acht Stunden sind Kein Tag" (Ocho horas no hacen un día, 1972-73) y "Berlin Alexanderplatz" (1980) fueron de considerable duración y ambiciones. La primera de sus películas para la televisión fue "El mercader de las cuatro estaciones" (Händler der vier Jahreszeiten, 1972), en el que hacía la crónica del ascenso económico y declive personal de un vendedor de verduras en un estilo sobrio y contenido iluminado de cuando en cuando por fragmentos abiertamente melodramáticos.

La segunda de estas películas, "Las amargas lágrimas de Petra von Kant" (Die bitterem tränen der Petra von Kant, 1972), es una trasposición bastante fiel, pero al mismo tiempo completamente cinematográfica de una obra teatral del propio Fassbinder, quien a lo largo de su carrera no dejó nunca de trabajar en el teatro. La siguiente película fue "Todos nos llamamos Alí" (1974), una visión inesperadamente optimista del matrimonio entre una viuda alemana madura y un trabajador inmigrante marroquí mucho más joven que ella. En esta ocasión, Fassbinder abordó el tema de manera minuciosa y realista, lo que lo hizo comprensible para el público en general. El cuarto largometraje de esta serie, "Effi Briest" (1974), una cuidadosa adaptación de la famosa novela de finales de siglo de Theodor Fontane sobre una esposa insatisfecha y una relación adúltera de fatales consecuencias, demostró que Fassbinder estaba efectuando ya un giro en su trabajo, mostrando una mayor preocupación por las apariencias y por el estilo, lo que le llevó a una cierta afectación, aunque

en "La ley del más fuerte" (Faustrecht der Freie, 1975), el tema sensacionalista, o al menos no demasiado tocado, de la homosexualidad contribuyó a oscurecer esa tendencia por el momento. Casado durante un breve periodo de tiempo con la actriz Ingrid Caven, Fassbinder no ocultó en ningún momento su propia homosexualidad, incluso en su episodio de "Alemania en otoño" (1978), ofreció una aterradora visión de su propia vida doméstica con un amante masculino que posteriormente terminó suicidándose. En "La ley del más fuerte" el propio Fassbinder interpretaba a un rudo trabajador homosexual que tras ganar una importante cantidad de dinero en la lotería, es adoptado por otros homosexuales supuestamente más refinados y finalmente es rechazado y abandonado por su elegante amante cuando se le ha acabado el dinero. La película fue considerada como un manifiesto gay por millones de espectadores que no habían visto nunca antes algo semejante, y convirtió finalmente a Fassbinder en un nombre conocido fuera del limitado circuito de las salas de arte y ensayo.

Tras el éxito de público, comienza una segunda etapa en la carrera del cineasta alemán. "La ruleta china" (Chinesische roulette, 1976), "El asado de Satán" (Satansbraten, 1976) y, sobre todo, "Desesperación" (Despair, 1978) son un ejemplo de la misma, y se trata de filmes que llevaron el esteticismo ya implícito en la obra de Fassbinder a sus máximos extremos, haciendo abstracción de cualquier otro elemento. A pesar de todo, Fassbinder era un realizador del que sólo se podía predecir su imprevisibilidad, y que realizaba continuamente películas mostrando un absoluto desprecio hacia cuestiones tales como si son buenas, malas o regulares. "El matrimonio de Maria Braun" (Die Ehe der Maria Braun, 1979) resumía cuarenta años de la historia alemana encarnados en la

figura vagamente simbólica de una prostituta, mientras que "Lili Marleen" (1981), una de sus producciones más ambiciosas y cuidadas, está interpretada por su fiel colaboradora Hanna Schygulla. Su último filme, "Querelle", estrenado tras su extraña y temprana muerte, es un auténtico testamento personal, artístico y cinematográfico; broche de oro enigmático de una prolífica carrera, precozmente truncada.

### **Largometrajes:**

1969. Liebe ist kälter als der Tod  
(El amor es más frío que la muerte)
1969. Katzelmacher (Fabricante de gatos)
1970. Götter der Pest  
(Los dioses de la peste)
1970. Warum läuft der Herr R. amok? (¿Por qué le da el ataque de locura al Sr. R.)
1970. Die Niklashauser Fahrt  
(El viaje de Niklashauser)
1970. Der amerikanische Soldat  
(El soldado americano)
1971. Rio das mortes
1971. Pioniere in Ingoldstadt
1971. Whity
1971. Warnung vor einer heiligen Nutte  
(Atención a esa prostituta tan querida)
1972. Der Händler der vier Jahreszeiten (El mercader de las cuatro estaciones)
1972. Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Las amargas lágrimas de Petra von Kant)
1972. Acht Stunden sind kein Tag -5 partes-
1972. Wildwechsel
1973. Welt am Draht -2 partes-
1974. Angst essen Seele auf  
(Todos nos llamamos Alí)
1974. Martha
1974. Fontane Effi Briest
1974. Faustrecht der Freiheit  
(La ley del más fuerte)
1975. Mutter Küsters Fahrt zum Himmel  
(El viaje a la felicidad de mamá Küsters)
1975. Angst vor der Angst
- 1976: Ich will doch nur, dass ihr mich liebt  
(Sólo quiero que me améis)
1976. Satansbraten (El asado de Satán)
1976. Chinesisches Roulette  
(La ruleta china)
1977. Bolwieser -2 partes-
1977. Frauen in New York.
1978. Despair (Desesperación)
1978. In einem Jahr mit dreizehn Monden  
(Un año con trece lunas)
1979. Die Ehe der Maria Braun  
(El matrimonio de Maria Braun)
1979. Die dritte Generation  
(La tercera generación)
1980. Berlin Alexanderplatz -13 partes-
1980. Lili Marleen
1981. Lola
1982. Die Sehnsucht der Veronika Voss  
(La ansiedad de Veronika Voss)
1982. Querelle.

# PROGRAMA

CICLO: "R. W. FASSBINDER"

NOVIEMBRE 2002

---

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12  
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE**

---

## LA LEY DEL MAS FUERTE

(Faustrecht der freiheit)

Alemania, 1974.

Color, 117 minutos.

Guión: RAINER WERNER FASSBINDER y CHRISTIAN HOHOFF

Fotografía: MICHAEL BALLHAUS

Música: PEER RABEN

Intérpretes: RAINER WERNER FASSBINDER, PETER CHATEL, KARL-HEINZ BOHM, BRIGITTE MIRA.

Un humilde homosexual logra un premio con las quinielas, gracias al cual entra en contacto con los círculos "gays" más sofisticados. Parábola sobre cómo interfiere el poder en las relaciones personales, en su momento el hecho de estar ambientada en ambientes homosexuales produjo una

especie de morbo en el público, hoy inconcebible, pero que en su época provocó que el propio Fassbinder saliera a la palestra para reivindicar el melodrama que subyace en la misma, independientemente del tipo de relaciones sexuales que refleja.



Sin embargo ese ambiente gay resultó decisivo en la recepción del filme, que incluso contó con el rechazo de asociaciones de homosexuales por entender que el filme ofrece una visión distorsionada, oscura y denigrante de la homosexualidad. En definitiva, Fassbinder empezó a consolidar su fama de “enfant terrible” que va a lo suyo, es decir en la plasmación del melodrama como vehículo escénico que mejor refleja el deterioro que el poder produce en las relaciones de las personas. Y eso le hace ser totalmente “políticamente incorrecto”, como diríamos hoy en día.

León: JUEVES 21

Palencia: LUNES 18

Ponferrada: LUNES 4

Valladolid: MARTES 12

Zamora: VIERNES 15

## **TODOS NOS LLAMAMOS ALI**

(Angst essen Seele auf)

Alemania, 1974.

Color, 94 minutos.

Guión: RAINER WERNER FASSBINDER

Fotografía: JÜRGEN JÜRGES

Música: THEA EYMES

Intérpretes: BRIGGITE MIRA, EL HEDI BEN SALEM, BARBARA VALENTIN, IM HERMANN.

Enrevesada y magníficamente bien descrita historia de amor entre un emigrante marroquí y una madura mujer alemana, que se convirtió en uno de los mejores exponentes del cine de Fassbinder y en uno de sus mayores éxitos. Obtuvo el

Premio de la Crítica en el Festival de Cannes de 1974 y fue su primera película conocida y aclamada a nivel internacional. El tema central del filme es uno de los preferidos de Fassbinder: la frialdad y la hipocresía de la sociedad alemana urbana de postguerra.



Fassbinder adorna lo que podría haber sido simplemente una sentimental historia de amor entre una extraña pareja con una aguda ironía, sobre todo en el hecho de que sea precisamente el orgullo que la madura alemana siente por el marroquí y la aparente aceptación de éste, a partir de un determinado momento, por parte de la sociedad, lo que provoque las primeras grietas en su relación. Ironía, y no pequeña, también en el hecho de que esa madura alemana, pese a reivindicar ahora su extravagante relación, en el pasado fuese miembro del partido nazi y además se deje vencer por sus compañeras para perseguir a un joven trabajador yugoslavo.

León: VIERNES 22

Palencia: MARTES 19

Ponferrada: MARTES 5

Valladolid: MIERCOLES 13

Zamora: LUNES 11

## **EL MERCADER DE LAS CUATRO ESTACIONES**

(Händler der vier Jahreszeiten)

Alemania, 1971.

Color, 87 minutos.

Guión: RAINER WERNER FASSBINDER

Fotografía: DIETRICH LOHMANN

Música: ROCCO GRANATA

Intérpretes: IM HERMANN, HANNA SCHYGULLA, KLAUS LÖWITSCH, KARL SCHEYOT.



Expulsado del cuerpo de policía, el protagonista se convierte en vendedor ambulante de fruta, aunque sus problemas comienzan cuando, debido a una enfermedad, debe contratar a un ayudante. Obra fundamental, la primera que según su autor filmó bajo la influencia de su reciente descubrimiento de los melodramas manieristas de Douglas Sirk, este filme marcó una época, la del llamado nuevo cine alemán y constituyó el primer éxito de taquilla en Alemania de Fassbinder.

El argumento de la película se sitúa en la Alemania de postguerra, en el momento del milagro económico alemán de los años 50, y contiene una fuerte carga autobiográfica, ya que Fassbinder se basa en su pro-

pia familia para construir los personajes del filme. Al parecer, su propia madre se quedó asombrada por la fidelidad de los recuerdos que en ella moviliza el cineasta. pese a que en la época en la que se sitúa la historia que cuenta él era un niño en edad preescolar, sobre todo en lo que se refiere a un tío suyo, que fue víctima de las pretensiones pequeño-burguesas de aquella familia de clase media.

León: LUNES 18

Palencia: MIERCOLES 20

Ponferrada: MIERCOLES 6

Valladolid: JUEVES 14

Zamora: MARTES 12

## **FONTANE EFFI BRIEST**

(Fontane Effi Briest)

Alemania, 1974.

Color, 140 minutos.

Guión: RAINER WERNER FASSBINDER, basado en la novela de THEODOR FONTANE

Fotografía: DIETRICH LOHMANN y JÜRGEN JÜRGES

Música: CAMILLE SAINT-SAENS

Intérpretes: HANNA SCHYGULLA, WOLFGANG SCHENCK, ULLI LOMMEL, LILO PEMPIET.

Prácticamente inédita en España, se basa en la novela de Theodor Fontane, "Effi Briest", que propone una severa condena de la sociedad de su época, perfectamente asumida, y aún amplificadas por la versión cinematográfica de Fassbinder. En realidad se trata de una minuciosa disección de las relaciones personales, como

relaciones esencialmente de poder, a partir de los conflictos, enfrentamientos y desacuerdos de un matrimonio, sobre el que se centra lo esencial de la narración.



Ambos cónyuges chocan frontalmente a partir de unas concepciones diametralmente opuestas de la vida, entablando una especie de combate dialéctico en el que el resto de los personajes actúa meramente como comparsas de ese conflicto central y se definen simplemente por la incidencia que sobre él operan. Así, el conjunto de personajes se constituye en una suerte de constelación que rodea al núcleo narrativo fuerte del filme, y su importancia queda marcada por los efectos que sobre él producen.

León: MARTES 19

Palencia: JUEVES 21

Ponferrada: JUEVES 7

Valladolid: VIERNES 15

Zamora: MIÉRCOLES 13

## EL SOLDADO AMERICANO

(Der amerikanische soldat)

Alemania, 1970.

B/N, 80 minutos.

Guión: RAINER WERNER FASSBINDER

Fotografía: DIETRICH LOHMANN

Música: PEER RABEN

Intérpretes: KARL SCHEYDT, MARGARETHE VON TROTTA, HARK BOHM, KURT RAAB.



Estreno en España de esta obra completamente inédita de Fassbinder, realizada según él en homenaje al cine negro americano y sobre todo a cineastas como Raoul Walsh y John Huston. En este, por tanto, supuesto homenaje de Fassbinder a los filmes de gansters americanos, se narra la historia de tres detectives de Munich que contratan como asesino profesional a Richy, un veterano de la guerra de Vietnam, de origen alemán y alcoholizado, que se mueve en los bajos fondos del hampa. El ejecuta tranquilamente sus contratos, hasta que un día, al parecer porque ya ha

llegado a saber demasiado, sus contratadores le tienden una trampa.

La película contiene citas de filmes policíacos hollywoodienses y franceses de los años 30, aunque en realidad Fassbinder no se los toma totalmente en serio y la ironía de su concepción fílmica prevalece sobre cualquier intento de comercialidad o espectacularidad, mostrándonos así su peculiar versión, más melodramática y distanciada, del llamado "filme noir".

Realizado en un periodo de máxima productividad de su autor, no es sin embargo uno de sus más conocidos filmes.

León: MIERCOLES 20

Palencia: VIERNES 22

Ponferrada: VIERNES 8

Valladolid: SABADO 16

Zamora: JUEVES 14



[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)