

Rainer Werner Fassbinder¹

Rainer Werner Fassbinder

Manny Farber i Patricia Patterson

Resulta interessant que els autèntics hereus del primer Andy Warhol, el de *Chelsea Girls* (1966) i *My Hustler* (1965), estiguin a Munich, mentre que les noves pel·lícules de Warhol-Morrissey s'han desplaçat cap a l'Oest: per exemple, *Heat* (1972) és *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) en clau Zap Comix², mentre *Flesh for Frankenstein* (1973) és una salaç versió infantil del clàssic de James Whale. La idea que té Warhol d'un contra-*mainstream* consisteix a revertir les convencions de l'alta cultura artística: renegar amb sorneguera alegria dels edictes de Greenberg³, anteriorment considerats els deu manaments: l'artista com una figura de superioritat moral, la integritat de la superfície del quadre per sobre de la il·lusió, la relació de l'interior de l'enquadrament amb els seus límits, la polaritat entre allò alt i allò kitsch.

Com la polèmica postura de Genet en relació a la bellesa del crim i la perversitat, Warhol proclama la meravella de la monotonia, la banalitat, l'art fabricat a màquina, l'oportunisme i la mobilitat entre diferents mitjans. Es desplaça amb gust cap a la burla i la flexibilitat: no només demostra el seu talent polifacètic en la seva

dotzena de professions, sinó que a més intenta imprimir un aire “no-tan-exigent” a cada nou quadre-làmina-pel·lícula-entrevista.

Per osmosi, l'aire *kinky* de Warhol va deixar petjada a Munich, la capital bavaresa de la cervesa, el bratwurst, Bach i el cinema. Probablement, pocs muniquesos hagin vist un Warhol, però el *Bike Boy* (1967) i les *Chelsea Girls* són veïns sota la pell d'algunes pel·lícules muniqueses finançades per la televisió; en particular, les obres d'anti-cinema de Rainer Werner Fassbinder. Aquí està la mateixa habilitat pictòrica per conjugar colors innocents i insolents, utilitzant formats plans, simples, directes; les imatges de Warhol són més poroses, de gra gruixut, mentre que les de Fassbinder posseeixen un *look* sardònic, de conte de fades. L'escriptor-director-actor de rostre tàrtar ha fet (pràcticament) una pel·lícula a la setmana des de 1971, un ritme similar al dels inicis de Warhol; i en el rerefons de les imatges de Fassbinder conflueixen les idees d'estafa i contraban amb la sensació, pròpia del primer Warhol, de ser capaç de controlar aquest nivell d'anarquia. El desencadenat món marxista de Fassbinder apareix comprimit i delineat; saps en quin punt comença i acaba cada forma, idea i seqüència narrativa.

1. La traducció al castellà d'aquest article va aparèixer en el llibre: YAÑEZ MURILLO, MANU (Ed. 2012). *La mirada americana. Cincuenta años de Film Comment*. Madrid: T&B Editores. Agraïm a Manu Yáñez Murillo, editor del llibre i traductor de l'article, que ens hagi cedit la seva traducció per aquesta publicació, i a Patricia Patterson el permís per editar l'article original, que va aparèixer originàriament a les revistes *City* i *Film Comment*, el 1975.

2. Nota del traductor: Zap Comix és una publicació emblemàtica del còmic *underground* dels Estats Units,

apareguda en el marc de la contracultura juvenil de finals dels anys seixant. El primer número de Zap, en format comic-book, va aparèixer a San Francisco a començaments de 1968, dedicat enterament a l'obrar de Robert Crumb.

3. N. del t.: Clement Greenberg (1909-1994) fou un influent crític d'art estatunidenc molt relacionat amb el moviment abstracte als Estats Units. En particular, va promoure l'Expressionisme abstracte i va tenir relacions estretes amb el pintor Jackson Pollock.

Un babau calçasses copeja a la seva dona en una habitació de *tableau* que roman en escena, sense cap moviment de càmera, fins a l'implacable final: el marit defallint en la seva alcohòlica estupor. La imatge de l'agonitzant i frustrat borratxo colpejant a la seva dona és una de les més velles del cinema; és possible rastrejar-la fins a *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924), però el seu esclat fútil i plenament il·luminat en una pel·lícula muniquesa de 1971 li atorga una mescla d'encant i ferocitat. Dirigida contra l'afectat gust de la classe mitjana, l'exageració grandiloqüent remet a *Escrit en el vent* (*Written on the Wind*, 1956) i a una altra pel·lícula de Douglas Sirk, *Sólo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955), que és citada de forma més explícita a *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974). Al mateix temps, la candidesa *cool* i molt contemporània suggereix la impavidesa de Warhol, pròpia d'un submón androgin.

Un exemple menor del paral·lelisme de Fassbinder i Warhol: la presència del gemec embafador i nasal de Viva en el sorprenent retrat que fa Irm Hermann de l'evasiva esposa d'un venedor ambulat a *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971). En aquest retrat, que bascula entre un convencionalisme insignificant i moments de sensualitat i coratge, la burleta xerrameca lànguida de les *superstars* de Warhol es combina amb els trets d'una classe baixa d'un altre món. És com creuar el Soho "alliberat" amb la uniformitat de quincalla de J. C. Penney⁴. La mirada recelosa de Hermann després de les seves ulleres sense estil, el seu cos espectacularment prim recobert per malgirbats i estampats vestits de pa sucat amb oli. Fassbinder no és l'únic membre de la re-emergent escena del cinema alemany que entaula curioses congruències

4. N. del t.: Farber i Patterson plantegen un simil entre la dicotomia "convencionalitat"/"sensualitat" i el contrast entre l'exhuberència "alliberada" i iconoclasta del Soho novaiorquès i la monotonia de la cadena J. C. Penney, uns grans magatzems especialitzats en productes *outlet*.

amb les recerques filmiques de Warhol: els seus esplèndids hermafrodites (Schroeter), la seva extravagància autoimposada (Herzog), les llargues preses "precisionistes" en una escena aparentment buidada de seducció (Straub); però ell és amb qui anem a bregar aquí.

Fassbinder és una mescla de *enfant terrible*, *burgher*⁵ i desvergonyat, i els seus vint-i-quatre llargmetratges (des de 1967) brollen d'una sensibilitat *camp*. Tots els seus apetits (per allò estrafolari, vulgar i banal en qüestions de gust; l'ús de convencions de cinema antic; el moviment àgil d'un mitjà a un altre; una qualitat lúdica i graciosa en termes d'estil) són els del *camp* i/o Warhol. La qüestió —destronar el seriós, fer de l'artifici i el teatral un ideal— es fa evident amb una increïble vivacitat, reintroduint la Faula en el gènere de Hollywood i suggerint la imatge d'un tipus dur i superficial manipulant un mall de cartes. L'as en la màniga de Warhol, convertir a qualsevol en una superestrella recoberta de glamur i incandescència, és també el de Fassbinder. Les mateixes fèmines de tres cames apareixen en la majoria de les seves pel·lícules; Hanna Schygulla, amb un halo al seu al voltant en cada enquadrament, és la bellesa enlluernadora, el triomf i la carta més perdulària de les seves pel·lícules.

El mercader de las cuatro estaciones (el declivi de l'ovella negra d'una família, que travessa una Dreiseriana⁶ llista d'humiliacions, i que quan comença a progressar com a venedor ambulat de fruita i verdura s'ofega metòdica i mortalment en alcohol) és una pel·lícula lluminosa i inventiva que és rotundament clara sobre els seus propòsits i significats. La idea bàsica —la silenciosa pressió de grup que porta a la gent a suportar emocions i comportaments convencionals, de tal manera que

5. N. del t.: *Burgher* és l'equivalent en alemany de "burgès", o més generalment d'un membre de la classe mitjana urbana.

6. N. del t.: Referència al novel·lista i periodista nordamericà Theodore Dreiser.

cada moment queda compromès i descolorit— mai ha estat precisada de forma tan subtil i constant. No és la història lacrimògena d'un marit oprimat i calçasses, sinó un dur retrat dels rituals de la classe mitjana, *circa* 1972. La gent es pren tornos per ser malvada i explotadora en un joc de la cadira de vencedor i víctima. Com en totes les seves pel·lícules, Fassbinder porta el melodrama fins a límits absurds per mostrar com les seves actituds i emocions, pur clixé, descoloren les situacions normals.

El mercader... és el treball d'un il·luminador medieval que domina l'ornamentació visual, suggerint el més famós dels llibres il·lustrats: *Les molt riques hores del Duc de Berry*. La seva gent radiant és observada de prop per la càmera, en el que sempre sembla un moment àlgid. L'escena està buidada d'ombres, la il·luminació intensa. Posseeix la tendresa extàtica de Fra Angèlic però els arquetípics personatges (la dona avara, la generosa germana, la innocent filla, la mare malvada i mesquina, un adulator cunyat) són interpretats per una tropa d'actors-hipsters vívidament dinàmics. Fassbinder s'adhereix a la imatge frontal, en molts sentits com si es tractés d'un fresc de Fra Angèlic: un home vestit amb una neta i emmidonada camisa blava i blanca comercia amb peres verdes que omplen un carro rectangular, una tasca humil congelada en una composició quieta i poc profunda. Aquest heroi derrotat ven només tres bosses de peres durant la pel·lícula.

Com un lladregot temptejant la combinació d'una caixa forta, Fassbinder no cessa en els seus intents per trobar el codi secret dels seus personatges, manipulant parsimoniosament la luxúria de l'esposa interpretada per Irm Hermann, o la compassió i fredor de la germana encarnada per Schygulla, que s'alinea amb el mercader en nom de la integritat i en contra de la seva família. La clara individualització i perfilat de cada personatge són emblemàtics del formalisme hermètic de Fassbinder, fins i tot quan cada personatge central es reserva un gir major. Una dona que fins al moment havia

estat tota constricció s'exposa sobtadament en tota la seva blanca extensió, sent muntada per darrere per un estrany el petit somriure del qual se sosté fins que el seu significat queda gravat en el teu cervell.

La seva visió dura-tendra s'expressa mitjançant el ritual, sigui la pel·lícula una història a l'estil *Muerte en Venecia* —*Les amargues llàgrimes de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972)— o un *Babbit*, de Sinclair Lewis, anat de l'olla —*Warum läuft Herr R. Amok?* (*Why Does Herr R. Run Amok?*, 1970)—. Sigui l'esdeveniment filmat la hipòcrita trucada de Petra, el pompós alliçonament de Herr R. al seu fill, o el ball d'Ali-Emmi que obre i tanca *Todos nos llamamos Ali*, aquests rituals serveixen per mantenir el món en el seu lloc; altres rituals —les rondes de beguda d'en Hans i els seus amics— ho posen tot potes enlaire.

Aquesta ritualitzada sintaxi pot esbossar-se de la següent manera:

1. Fassbinder inserta violència i tensió sota una xerrada esbalaïdorament mundana a *El mercader...*: “Vaja Hans, quin èxit tens ara”, o sota una sensibilitat extrema a *Todos nos llamamos Ali*: “Emmi, tu no dona vella, el teu cor gran”, o sota l'estil palpitant de Susan Hayward a *Les amargues llàgrimes...*: “No puc viure sense ella, no puc suportar-ho”, mentre es retorça sobre una catifa de teixit arrissat, abraçant una ampolla de Jack Daniels contra el pit. També els crida a la seva filla i la seva mare: “Aneu a casa, avorrides, no suporto tenir-vos a la vista, vull a Karin!”.

2. La interpretació a *Les amargues llàgrimes...* és ferventment singular. Com en el teatre Noh, és protoartificial i sempre aspira a allò emblemàtic, unida aquí amb el ric efecte d'una salsitxa rebentant el seu revestiment. Petra i la seva assistent monosil·làbica, enfundades en negres vestits eduardians, estan en peus de guerra contra les seves imatges.

3. Del ploricó incessant de Petra, que dirigeix la seva carrera de modista des del seu llit, a l'òpera tibant i parlada de *Todos nos llamamos Ali*, impera l'eixarm musical. “Vine a casa, Hans, vine a casa”, i ell llança una cadira contra el cos preparat de la seva dona, mig amagada darrere la porta del *saloon*. La pell de porcellana de Hermann, els seus llavis de robí, el seu pèl espessament arrissat, posseeixen el mateix impacte icònic que la seva súplica. L'equip d'actors al complet —el venedor ambulat de Hirschmüller, la modista-heroïna de Carstensen, l'Emmi de Brigitte Mira— utilitzen el llenguatge amb el mateix propòsit burleta, com en el murri foxtrot protagonitzat per les dues dones vestides de llarg a *Les amargues llàgrimes de Petra von Kant*. Ballant *Oh Yes, I'm the Great Pretender*, mai es miren l'una a l'altra, la qual cosa apunta de nou a un dels pilars de l'imaginari de Fassbinder: les lluites de poder com a guerres incessants.

4. Fassbinder i Kurt Raab (“el disseny és realitzat per a mi per Raab, el tipus que interpreta a Herr R. Li dic el que necessito; cada color és curiosament meditat, cada imatge treballada a fons”) són extraordinaris inventors de decorats que suggereixen una captivitat —mobiliari, *décor* i personatges semblen atrapats a l'interior d'una casa de nines—. El factor primordial de la seva sintaxi: la tensió entre els personatges i el seu diminut entorn de casa de nines. La imatge d'esposa-fill-marit al voltant d'una taula menjant mortadella i formatge conforma una escena treta d'un llibre de Beatrix Potter⁷; la gent és massa gran per a una existència minúscula i repetitiva.

5. Vestit i *décor*: cada personatge utilitza el seu propi tipus de roba; en Hans vesteix a

quadres, l'Erna vesteix com una heroïna de Hawks, l'assistent muda de Petra (interpretada per Irm Hermann com en una estudiada dansa lenta) va sempre de negre, una criatura sepulcral la increïble escena final de la qual (empaquetant lentament els seus maniquins de fusta i marxant en un silenci tibant i perllongat) és un magnífic exemple de la lluita de poder entre dos personatges-deïtats. Fassbinder és molt eclèctic: la seva gent posa com a llums de nadal davant belles parets empaperades, barrejant estils i eres en un mateix *tableau*.

Un P. T. Barnum⁸ que utilitza a treballadors i enllustradors de botes com a animadors, convertint-los en objectes tan lluminosos i exòtics com un candeler, Fassbinder està pertot arreu amb el seu espoli juganer. Ha pres una sèrie de tàctiques del melodrama de Sirk (extravagant il·luminació; dissenys de vestuari i *décor* que imprimeixen indeleblement l'estrat social dels personatges; paciència amb uns actors entorn dels quals giren tots els elements de la representació; fe en les històries de tot a cent i en els personatges de telenovel·la) i ha grapat l'escabrós remolí de Sirk sobre un estil gairebé de cinema mut, puntuat amb una lacònica irascibilitat no verbalitzada. Trobem un bon exemple en la seca negativa d'Ali a la sensual proposició d'una barjaula: “Tita està trencada”. L'economia visual de Bresson (les reaccions alentides de la càmera i els actors, recolzats en parets, sostenint-se en el pom d'una porta, amb l'expressió endormiscada) és reconvertida en prominents rituals.

Després de tot el que s'ha dit, la veritat és que la intensa imatge sense ombres de Fassbinder no és com cap altra i les seves pel·lícules s'han instal·lat a l'entorn del treballador —les seves cases, enamoriscaments, relacions de família, el

7. N. del t.: Beatrix Potter (1866–1943) fou una escriptora i il·lustradora britànica de literatura infantil. També fou una activa naturalista. La seva obra més cèlebre és *El cuento de Perico el conejo travieso* (1902).

8. N. del t.: Phineas Taylor Barnum (1810–1891) fou un empresari i artista de circ americà recordat pels seus cèlebres trucs en el món de l'entreteniment i per fundar el “Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus”.

paper de les parets, els petits adorns, l'argot, el menjar i la beguda, la camaraderia— com un tema viable per als anys setanta. Sigui l'esdeveniment filmat un venedor de fruita xisclant escales avall per la seva difunta muller, o les feixistes trucades de negocis que transpiren en l'enorme llit de metall en el qual una dissenyadora de moda menja, treballa i estima (sent els únics homes a la vista els nus gegants del mural situat darrere del llit), l'escena sol resoldre's en un únic pla, sense desenvolupament; amb la qual cosa la gruixuda⁹ determinació i la bel·ligerància directa de Fassbinder sempre copeja amb més carn de la qual esperes, t'esgarrapa de forma grollera.

Una veïna tafanera observa malèvolament a Emmi, la dona gran, i a Ali, el negre gallard, mentre puguen les escales que porten a l'apartament d'ella. En aquest típic *tableau*, un pla sense profunditat de camp —la veïna desenfocada, Emmi i Ali en focus—, suggereix que els tres, com totes les criatures de Fassbinder, estan atrapats en un mòbil i dolorós joc de poder entre privilegiats i desemparats. L'escena es troba dominada per agressives decisions sobre el *décor* i les motivacions; la càmera, posicionada directament després del negre pentinat amb forma de casc de la veïna, fixa als amants (Emmi-Ali) darrere d'una malla de ferro ornamentada que remarca la posició dels interlocutors: una magistrada amb mal gust i dos mansos transgressors. L'esdeveniment, metòdicament treballat, desplega la radical mescla d'hostilitat i ornament del cinema de Fassbinder.

Les seves estratègies indiquen sovint un estudi del cinema pornogràfic: com exposar una extensió de carn en la pantalla amb l'impacte més directe i el mínim metratge. Amb l'ús fred i serè d'efectes d'alienació brechtiana, estranys posicionaments i una mentalitat reductiva que va directa al gra, aconsegueix expedir sorprenent sexe

kinky sense perdre el temps amb la parafernàlia de *L'últim tango a París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), de Bertolucci. L'estil ho és tot en aquests *tableaux* contundents i estàtics: demostren un astut coneixement de l'espai que ha d'haver-hi entre la cànida sexualitat i la càmera, quanta tonalitat virolada i artificial es necessita per dotar a l'acte d'una crua perversió. Fassbinder sembla capaç de submergir-te en els llicenciosos efectes d'una pel·lícula dels anys trenta i, al mateix temps, mantenir l'escena en els setanta gràcies a l'estilitzat abandó de les seves despietades fèmines temptadores: la plena luxúria de la llargaruda i esquelètica *Hausfrau*¹⁰ de Hermann, la mamada a Hans i, de forma particular, la mandrosa i oportunista lesbiana a la qual dóna vida Hanna Schygulla en *Les amargues llàgrimes de Petra von Kant*. Camina amb els seus malucs sobresortint en una insinuació tan arrossegada com la seva forma de parlar. No hi ha res més *kinky* que les escenes de sexe en les quals apareix enfundada en un vestit metàl·lic d'esclava.

Todos nos llamamos Ali: el matrimoni entre una dona de la neteja de seixanta anys, vídua d'un nazi, i una esplèndida columna de múscul marroquí es posa en perill perquè l'Emmi no vol cuinar cuscús per a l'Ali. Donats tots els problemes possibles en els quals podria incórrer una combinació marital com aquesta, el conflicte demostra la perversitat de Fassbinder, que els separa per culpa d'un maleït estofat de blat. L'Emmi, que es torna xovinista i complaent, li diu al seu galant que vagi a menjar el seu cuscús a un altre lloc. L'estructura circular evoluciona de manera pendular entre el Pub Asphalt, freqüentat per clientela marroquina i noies de pits grans, i l'acollidor pis de l'Emmi, on la parella es veu subjecta als incessants prejudicis de l'empleat de la tenda de comestibles, el *maitre*, la bruixa que patrolla l'escala, i el fastigós i gandul

9. N. del t.: A l'original, *saffig*, de l'alemany "sucós". Terme utilitzat popularment per a descriure a algú voluptuós o que pateix d'un lleuger sobrepes. És un terme comú a la terminologia yidish.

10. N. del t.: "Mestressa de casa" en alemany.

gendre bevedor de cervesa (interpretat pel mateix *camp*-ió del grunyit: Rainer Werner F.). Aquesta interminable sèrie de pòrtics ocupats per intolerants summes sacerdots provoca que l'estómac d'Ali s'estripi. Fassbinder, que sembla un jugador de blackjack de Las Vegas, sap com aconseguir l'efecte que desitja: converteix aquest dolç *sauerkraut*¹¹ en una fascinant pel·lícula de doble tall.

A *Warum läuft Herr R. Amok?*, la llum és demolidora, el so de la gent parlant sembla el d'un vell programa televisiu en la seva estridència granular, i la trama desenvolupa un catàleg precís de comentaris sobre la rutina diària. Un delineant, Herr R., es mou avorridament per un tedi compassat, fins que una nit, mentre els seus ulls vidriosos es posen en la televisió, i la seva esposa i una amigable veïna conversen al costat del televisor, pren un candeler d'alabastre i mata a esposa-fill-veïna. El matí següent, els seus dòcils col·legues el troben penjat d'un passador en el bany de l'oficina.

Escenes com la de dos col·legues parlant sobre cançons escolars en un petit i encantador sofà semblen tretes de les vinyetes d'un còmic: els Katzenjammers, Major Hoople¹². Aquest col·lapse nerviós d'un petit burgès presentat en tota la seva cruesa captura les regles del joc de Fassbinder.

1. Humiliació; diària, hora a hora, a la botiga, a l'esmorzar, humiliació pertot arreu.
2. Els comerciants de vida són tractats sense condescendència o paciència.
3. Malestar físic i espiritual: l'essència de Fassbinder és un persistent malestar físic.

Així, Fassbinder té dues cares, l'operística i la descarada —directa i virolada—. En el seu trànsit del baix pressupost i el cinema d'avantguarda cap a les grans produccions finançades per la televisió (“Sóc un alemany que fa pel·lícules per al públic alemany”), ha conservat el seu menyspreu pel diàleg doblat (en estudi), mantenint sempre les seves premisses teatrals: uns pocs personatges interactuant en un espai escènic; una estratègia que li permet articular una imatge plana i seguir utilitzant el so directe. I quina imatge! Fa gala de la precisió d'un pintor que treballa amb l'espai i el color: té un gran ull pictòric (Mondrian amb un murri gir *funk*), sap com angular un cos i també quanta distància és necessària per accionar la representació. Les seves pel·lícules naveguen sobre una paleta de llum i color, una elegància frontal i geomètrica que hauria de despertar l'enveja de qualsevol pintor *hip*¹³. Algun dia hauríem de poder veure les anteriors pel·lícules de Fassbinder, negres i granulades — *Katzelmacher* (1969), *El soldado americano* (*Der amerikanische Soldat*, 1970), *Liebe ist kälter als der Tod* (*Love is Colder Than Death*, 1969)— que s'han vist a aquest costat de l'Atlàntic gràcies únicament a la defensa de Tom Ludly via les projeccions a The Archives¹⁴. •

11. N. del t.: “Xucrut” en alemany.

12. N. del t.: *The Katzenjammer Kids* és una tira còmica nortamericana creada per Rudolph Dirks que va aparèixer el 1897 a l'*American Humorist*, suplement sabatí del *New York Journal*. Actualment, és la tira còmica més antiga encara en publicació. Per la seva banda, el Major Hoople és el ventrúct protagonista de la tira còmica *Our Boarding House* (1921-1984), creada per Gene Ahern i distribuïda per Newspaper Enterprise Association.

13. N. del t.: Al context cultural-artístic, allò *hip* fa referència a “l'última moda”, a allò que “es porta”.

14. N. del t.: Referència a l'Anthology Film Archives, una sala de cinema/arxiu fílmic situat a l'East Village de Manhattan, a Nova York, i dedicat a la preservació i exhibició de cinema experimental. Fou fundat el 1970 per Jonas Mekas, Stan Brakhage, P. Adams Sitney i Peter Kubelka.