

*“Es mejor disfrutar de los dolores que solo padecerlos”*

Christian Braad Thomsen

1977

Rainer Werner Fassbinder sobre EL ASADO DE SATÁN, LA RULETA CHINA, DESESPERACIÓN y dos proyectos.<sup>269</sup>

*Lo que siempre te quise preguntar alguna vez es cuál es tu relación con el masoquismo, sobre todo respecto a las películas EL ASADO DE SATÁN y LA SOMBRA DE LOS ÁNGELES.*

No hay masoquismo sin sadismo, y las relaciones que se basan en el sadomasoquismo provienen siempre de educaciones muy estropeadas. El individuo no es solo masoquista o sádico, la cosa no es tan simple.

*Pero si uno busca la causa del masoquismo de Walter Kranz en EL ASADO DE SATÁN, no se entera de nada sobre su educación.*

Por supuesto que se entera. De cómo trata a sus padres al encontrarse con ellos puede deducirse cómo lo trataron ellos a él y por qué se encuentra bajo una presión tan increíble que lo lleva a negarse a sí mismo frente a ellos.

*¿Y cómo lo trataron?*

Como pudieron. Trataron de mantenerlo tan pequeño como fuera posible, y por eso él tuvo que intentar ser tan grande como pudiera. Eso lo

---

<sup>269</sup> La conversación tuvo lugar en junio de 1977 durante el festival de cine de Berlín. Ese año Fassbinder fue miembro del jurado internacional.

vuelve especialmente pequeño, y es justo para eso que lo han educado. La película presenta la posibilidad de pensar en esta relación hasta las últimas consecuencias. Aunque por supuesto que se lo puede dejar estar. Cuantas más películas veo aquí en la Berlinale, más claro se me hace que en mis películas yo represento mejor a las personas, de manera más adecuada. Las películas que se ven hoy no tratan para nada sobre personas, sino que muestran personas que no tienen ninguna historia. Y a estas películas les falta a menudo además una historia, realmente no sé qué tipo de películas son estas que se filman hoy en día.

*¿Dices entonces que la causa del masoquismo de Walter Kranz radica en que su tamaño es falso y que por eso desea ser castigado, volver a ser pequeño?*

Lo que pasa es que cada persona que viene al mundo en principio no es tomada en serio, porque para un adulto resulta difícil tomarse en serio algo tan pequeño, que al parecer no es todavía una persona de verdad. Con el correr del tiempo, los padres se convierten así en una especie de figuras superiores, que el niño por un lado reconoce como tales, es decir que las reconocerá la vida entera como figuras superiores, y que por el otro intenta destruir, para poder vivir él mismo. Esto significa que por un lado uno ha desarrollado una necesidad de figuras superiores y por el otro tiene la necesidad de destruirlas, y así es como uno se convierte en un sádico y un masoquista.

*Pero cuando uno ve otros personajes tuyos, como por ejemplo Marlene en LAS AMARGAS LÁGRIMAS DE PETRA VON KANT o tú mismo en LA SOMBRA DE LOS ÁNGELES, tal vez se encuentre entonces otra explicación para el masoquismo de las personas, y es que están tan destrozadas que no pueden cambiar ni su vida ni su entorno.*

Todo es bastante complicado, porque al mismo tiempo digo que solo los personajes que se admiten su propio masoquismo están en vías de mejorar. Mientras que los problemas se mantengan en el subconsciente, uno está realmente enfermo, solo cuando se exterioriza lo que se tiene adentro empieza el camino del cambio. Cuando uno toma consciencia de sus problemas, expresándolos en lugar de reprimiéndolos, se vuelven al mismo tiempo analizables, y así pueden ser superados. Desde este punto de vista, también en el masoquismo hay algo positivo.

Toma por ejemplo a los judíos: durante siglos padecieron una presión extrema, pero sin embargo llegaron más lejos que la mayoría de los otros. No

es casualidad que las personalidades más famosas de nuestra época, Marx y Freud, ambos hayan sido judíos. Los judíos como pueblo atravesaron una situación muy masoquista y así produjeron una cantidad de gente que empujó hacia adelante la consciencia del mundo entero. Esto que digo aquí seguro que será interpretado como antisemita, uno siempre es malinterpretado, pero si uno quiere asegurarse contra eso, entonces sí que estás acabado.<sup>270</sup>

*Pero este masoquismo judío ¿no proviene de que, cuando no se puede cambiar esta relación, no solo se ve uno obligado a aceptarla, sino incluso a disfrutarla, si quiere sacarle algún provecho a la vida?*

Sí, sigue siendo mejor disfrutar de los dolores que solo padecerlos. Es algo que por cierto vale para todas las minorías, solo que los judíos, hasta donde puedo juzgarlo yo, se han adaptado al sufrimiento más que otras minorías. Otras minorías no han padecido en el mismo grado, sino que tenían mucho más de autoconmiseración, y por eso pudieron sacar mucho menos provecho que los judíos. Los judíos consiguieron tornar transparente la situación en la que se encontraban y en la que sufrían, y eso equivale a también disfrutarla.

*¿Cuando hablas de otras minorías, piensas en tu propia minoría, es decir la de los homosexuales?*

Sí, sin duda. Pero para los homosexuales vale más bien lo que acabo de decir, se lamentan y se compadecen a sí mismos, y la mayoría además se avergüenza como nunca lo han hecho los judíos. Los judíos jamás se avergonzaron de ser judíos, mientras que los homosexuales fueron tan tontos de avergonzarse por su homosexualidad. Por el contrario, los judíos creían que eran el pueblo elegido por Dios, cosa en la que tenían que creer, porque sabían muy bien por propia experiencia que ese no era el caso.

*Pero esa es la postura de muchos oprimidos. Hay tanto mujeres como homosexuales que dicen que justamente ellos son los elegidos para salvar el mundo.*

Sí, con el tiempo se formaron grupos, también entre los homosexuales, que no se hunden en la autoconmiseración, sino que se estilizan en una

---

<sup>270</sup> Durante la Berlinale, la comunidad judía protestó contra la incorporación de Fassbinder como miembro del jurado: su obra *La basura, la ciudad y la muerte* fue acusada de antisemita.

suerte de variante *Black-is-Beautiful*. Pero a esa postura hay que combinarla con la consciencia del padecimiento, y eso significa que hay que aceptar el disfrute del sufrimiento, algo bastante difícil. No es para nada fácil reconocer que el sufrimiento también puede ser bello.

*¿En qué circunstancias puede ser bello el sufrimiento?*

Psíquicas. En fin... es difícil. Es algo que solo se entiende si se hurga en las propias profundidades. Si no conoces esta experiencia, tampoco puedo describirtela.

*¿Qué tan avanzado estás en tus planes de abocarte al complejo judeoalemán en base a la novela Soll und Haben de Gustav Freytag?*

No me permiten filmarla. El director del WDR decretó la prohibición de la serie que estaba planificada, con lo que probablemente por primera vez en la historia de la televisión alemana un jefe toma una decisión en una cosa sin siquiera mirar el material existente. Trabajamos un año y medio en el proyecto, redactamos un informe de treinta páginas, en las que describimos cómo queríamos encarar el problema, además de escribir tres guiones completos, pero él sencillamente se negó a leer el material y no quiso entrar en ninguna discusión. Se limitó a decir que no, listo, terminado, chau. Es algo que me molesta terriblemente, porque con esta novela como punto de partida se puede representar la historia completa de la burguesía alemana desde la mitad del siglo pasado hasta el surgimiento del nacionalsocialismo, y así contrarrestar lo que hace el señor Joachim Fest en su película sobre Hitler,<sup>271</sup> que es espantosamente reaccionaria y en el fondo solo representa el intento de un ciudadano por liberarse de su propia culpa.

Porque el nacionalsocialismo se basa claramente en los valores burgueses, y si Fest no los representa de ese modo en su película es porque siguen siendo válidos aún hoy. Mi proyecto iba a ser una serie de televisión de diez capítulos, en la que queríamos intentar seguir la vida de los personajes y de sus hijos hasta la actualidad. Con eso queríamos mostrar que el nacionalsocialismo no fue una desgraciada casualidad cualquiera, sino que se produjo de manera lógica a partir de los valores burgueses alemanes. Valores que siguen siendo válidos sin cambio alguno hasta el día de hoy. Y queda claro: si uno tiene una idea así, es necesario que desde el lado oficial hagan que

<sup>271</sup> HITLER, UNA CARRERA [HITLER – EINE KARRIERE], 1977, con dirección de Joachim C. Fest y Christian Herrendoerfer.

mi trabajo sea imposible, esto es algo que entretanto tuve que comprender. Y culparme a mí de antisemitismo no es más que un pretexto inteligente, porque en el fondo yo no quería otra cosa que mostrar cómo surgió el antisemitismo. Puede ser que la novela de Freytag sea antisemita en algunas de sus consideraciones secundarias, pero precisamente por eso es útil para describir el antisemitismo... Y Freytag seguro que no es antisemita en su descripción de la vida en el *ghetto* y de la desesperación en que se hallaban los judíos, que los llevó a comportarse de manera negativa para poder sobrevivir. No me parece antisemita contar cuáles fueron los errores que tuvo que cometer un judío para poder seguir con vida. Muy por el contrario, me parece antisemita cuando se afirma sobre los judíos y otras minorías que son buenos solo porque son minorías. Esa es una conducta realmente peligrosa y fascistoide. La mejor manera de describir la opresión de una minoría por parte de una mayoría es describir los errores y crímenes que se ven obligados a cometer los miembros de una minoría como consecuencia de la opresión.

*Seguramente tienes el mismo problema con grupos de mujeres por tus películas de temática femenina.*

Sí, es exactamente lo mismo: si uno toma en serio a las mujeres, naturalmente que les descubre errores, atributos que desarrollaron para poder imponerse a los hombres. Y esas son cosas que tal vez uno no tenga muchas ganas de ver, pero no por eso está uno ni cerca de ser un misógino. Yo creo más bien que las personas que representan a las mujeres siempre bonitas y bellas son misóginas, porque no se toman en serio a las mujeres. Pasa que el cine alemán padece un conformismo cada vez más grande, porque las personas que lo apoyan financieramente tienen miedo de las películas cuyas consecuencias no pueden predecir y que por eso se les pueden volver peligrosas. Y cuando raramente ocurre que se hace algo de veras personal y original como por ejemplo la primera película de Walter Bockmayer [1948-2014] JANE BLEIBT JANE [JANE ES SIEMPRE JANE], se lo subestima por completo. Hace diez años, esta película hubiera causado sensación, porque en aquel entonces reinaba un clima cultural en el que se hubiera apreciado la película por sus cualidades especiales. Hoy se rechaza esa película y no se la muestra ni en la competencia de la Berlinale ni en el Foro Internacional de Cine Joven. Porque el ambiente tiende a una mediocridad y a una perfección personal tales que no importunen a nadie. JANE BLEIBT JANE es una película terrible, dolorosa y a la vez cómica, que tiene un par de escenas que sin duda entrarán en la historia del cine. Trata sobre una señora mayor que por miedo a envejecer desarrolla la idea fija

de que está casada con Tarzán en África. Y vive en esta idea fija hasta el triste final. Mientras describe a qué se ve obligada una mujer mayor que tiene miedo a envejecer, la película le da a los espectadores la posibilidad de preguntarse a sí mismos: ¿qué tipo de sociedad enferma es esta que le mete tanto miedo a la gente?

*Nunca la dirección de cámara fue tan perfecta en tu caso como en la última película tuya que he visto, RULETA CHINA.*

Sí, es la primera de mis películas en la que ya no cuento la historia por medio de los actores. La historia trata de que las personas están tan alienadas que siguen manteniendo sus relaciones mutuas a pesar de que hace tiempo que han terminado. Todas las relaciones humanas fueron reducidas a repeticiones y rituales: eso es lo que queremos dejar en evidencia, pero no mostrando cómo las personas se comportan en realidad o cómo se refleja esto en sus rostros, sino que lo queremos mostrar con los movimientos de cámara.

Cuando la cámara se mueve mucho tiempo alrededor de algo muerto, el muerto se vuelve reconocible como muerto, y entonces podrá surgir el anhelo de algo vivo, y de ahí que uno anhelará romper con el ritual burgués. He intentado hacer una película que lleve la artificialidad, la forma artificial, hasta su extremo, para luego poder ponerla completamente en duda. Estoy bastante seguro de que en la historia del cine no existe ni una sola película que tenga tantos movimientos de cámara como esta, tantos travelling y movimientos contrapuestos de los actores.

La película que filmé y que parece pronunciarse a favor del matrimonio como institución, trata en realidad sobre lo infame, falaz y destructivo que son los matrimonios, y precisamente por esta ambigüedad su efecto es más fuerte que el de otras películas que a menudo se manifiestan en contra del matrimonio.

*Los muchos efectos de espejos en la película ¿expresan el anhelo de algo vivo?*

Eso es lo que espero. Para mí lo que pasa es que los rituales se continúan en los espejos y son quebrados por los espejos, y espero que estos quiebres se impregnen en el subconsciente del espectador, de modo que este se muestre dispuesto a romper con estos rituales, que son los productos finales de una forma de vida burguesa. Pero por supuesto que es pedir demasiado, esto de esperar tal o cual efecto de una película, son cosas que jamás puede decidir un instante. Toma por ejemplo EL DIABLO, PROBABLEMENTE de

Robert Bresson,<sup>272</sup> que fue la película más conmovedora que he visto en la Berlinale. Me pareció una gran película, y luego vino alguien y me dijo: sí, pero qué piensa usted que va a pasar si se muestra una película así en círculos obreros ¡la gente no va a poder entender nada! En primer lugar, creo que eso es una equivocación, y aun si fuera cierto, no significa que la película no vaya a tener por un par de años –y este globo terrestre va a existir todavía un par de milenios– un efecto más fuerte que toda la basura que de momento contiene algo actual pero que no ahonda en nada. Las preguntas que plantea Bresson jamás serán insignificantes.

*En cuanto a los problemas que trata la película de Bresson ¿entiendes que lo que a él le interesa es rechazar cualquier forma de política?*

Sí, el rechazo de cualquier tipo de compromiso, porque para el joven protagonista el compromiso no es otra cosa que una huida hacia una actividad que lo mantiene con vida, la huida de la terrible comprensión de que todo puede funcionar también sin ti y sin tu compromiso.

*Si esa es tu postura, entonces has cambiado bastante. Cuando filmaste OCHO HORAS NO HACEN UN DÍA, todavía creías en la importancia del compromiso.*

¡Sigo creyéndolo, no me malinterpretes en eso! Quiero decir que mientras esté vivo siempre voy a tratar de dar lo máximo, pero al mismo tiempo podría decir que es irrelevante, y eso es lo que seguro que al final terminará mostrándose como acertado. Todos los valores que uno tiene, y el miedo y los dolores que se asocian a ellos, son a fin de cuentas insignificantes en comparación con la insignificancia general. Hay que tener mucho más en claro que todo es insignificante para poder comprometerse en serio, porque solo entonces se convierte en un compromiso sin miedo. ¿Entiendes lo que quiero decir con eso?

*Hasta donde he entendido, la novela de Nabokov Desesperación<sup>273</sup> se ocupa de un problema de identidad parecido al que abordas tú en EL ASADO DE SATÁN. ¿Es por eso que filmaste esa novela?*

<sup>272</sup> LE DIABLE PROBABLEMENT, Francia, 1977. La película se mostró en competencia en la Berlinale y Robert Bresson recibió por ella el premio especial del jurado.

<sup>273</sup> Vladimir Nabokov (1899-1977), el escritor norteamericano de origen ruso autor de *Lolita*, escribió su novela *Desesperación* (*Despair*) en 1937 y la modificó en 1966. Sirvió de base para el guion que Tom Stoppard escribió para Fassbinder.

Mi punto de partida para la adaptación de la novela fue en realidad otro: mi idea de que en la vida de cualquier persona llega un momento en el que uno comprende, no solo con su mente sino también con su cuerpo, que en rigor todo ha terminado, que si bien la vida va a seguir, será sin que uno pueda volver a sentirla o experimentarla de nuevo. Desde ese momento solo hay repetición y la apropiación consciente de sentimientos, es decir no más disfrute ingenuo. A partir de ese momento, la mayoría de las personas empieza a organizar su vida. Empieza a ocuparse de la política y a luchar por lo que hay y a defenderlo. Pero *DESESPERACIÓN* trata en mi opinión sobre una persona que no se queda varada en este punto, sino que se dice a sí misma de la manera más consecuente que una vida hecha solo de repeticiones ya no es vida. Pero en vez de suicidarse como el tipo en la nueva película de Bresson, se decide de manera completamente voluntaria a volverse loco. Mata a un hombre del que cree que es su doble y quiere tomar su identidad, aun cuando sabe perfectamente que no se parecen en nada. Entra de manera voluntaria al país de la locura, porque así espera poder empezar una nueva vida. Si eso es posible es algo que yo no puedo saber, porque hasta ahora no me he vuelto del todo loco, pero podría imaginarme que se pueda decidir dar ese paso. En el fondo es una especie de suicidio. Tiene que matarse matando a otro e imaginándose que se ve parecido a ese otro para de esa manera haberse matado a sí mismo, solo más tarde empieza lentamente a entender que a partir de ese momento se abre el camino hacia la locura.

*Con esta película fue la primera vez que una persona distinta escribió el guion, el inglés Tom Stoppard. ¿Cómo fue su trabajo en colaboración?*

Como debía ser una película en inglés, era importante tener un guionista angloparlante, y el trabajo en colaboración fue excelente. Durante el trabajo en el guion me encontré con Stoppard cinco veces, y tuvimos largas controversias acerca de la forma final. Lo gracioso fue que en nuestra última charla Stoppard llegó al extremo de decir que los dos papeles, el del protagonista y el del falso doble, debían ser actuados por el mismo actor, algo que para mí nunca hubiera sido posible. Nada de todo esto me hubiera interesado si solo se hubiera tratado de que él se encuentra con alguien que se le parece. Eso me habría parecido muy aburrido. En realidad se trata de una historia bastante compleja, pero si uno se pone a reflexionar sobre el asunto, entonces la película terminó siendo muy sencilla.

*¿Crees que para el espectador se abre otra perspectiva distinta que para el lector del libro?*



Sí, lo creo, porque cuando uno lee el libro, no sabe si en el fondo las dos personas no se ven parecidas, mientras que al ver la película se sabe de antemano que no es así, porque entre Dirk Bogarde<sup>274</sup> y Klaus Löwitsch<sup>275</sup> no hay ningún parecido en absoluto. Y cuando uno lee el libro, el efecto tiene que ser mucho más abstracto que al ver la película, porque el cine es un medio más sensorial que la literatura, y yo espero haber logrado hacer una película sensorial sobre la prosa de Nabokov.

*¿Hubo otros problemas entre tú y Stoppard?*

Para nada. Yo metí un par de cosas en el guion que estaban del todo acordes a su modo de pensar, pero qué él no soportaba, probablemente porque no se le habían ocurrido a él mismo. Dirk Bogarde le hizo ver que su trabajo como guionista sería respetado por todos, pero que no bien empezaba el rodaje, él como autor pasaba a un segundo plano y debía confiar en nuestro trabajo, sin que nosotros estuviéramos obligados a seguir su guion al pie de la letra. Y como el que dijo eso fue Dirk, que posee una autoridad natural y es respetado por todos, lo entendió. Habría sido horrible que Stoppard estuviera todo el tiempo durante el rodaje, porque entonces hubiera habido asesinatos cada día. Con mi dirección lo que intenté fue olvidar de alguna manera el guion y volver a la novela, a esa atmósfera sombría y extraña que no había en el guion. Un guionista debe suministrarle al director material, y cuanto más importante y bueno sea este material, tanto más podrá estimular la fantasía del director. Bajo ciertas circunstancias puede incluso ser mejor que la película se aleje del material de base lo máximo posible. Un guion, cuanto más límites le pone a tu fantasía y cuanto más fácil resulta leerlo, menos apto es como guion.

*A menudo he pensado que con este ritmo alocado de producción en algún momento se te podrían acabar las ideas. En tus tres últimas películas –LA MUJER DEL FERROVIARIO, basada en la novela de Oskar Maria Graf,<sup>276</sup>*

<sup>274</sup> Sir Dirk Bogarde (1921-1999), actor inglés, se hizo famoso a nivel mundial con protagónicos en películas de Joseph Losey, Luchino Visconti y Alain Resnais, antes de actuar para Fassbinder en DESESPERACIÓN.

<sup>275</sup> Klaus Löwitsch (1936-2002), actor alemán, fue miembro desde PIONIERE IN INGOLSTADT del elenco estable de Fassbinder y tuvo papeles importantes en ocho de sus películas, así como en LA SOMBRA DE LOS ÁNGELES de Daniel Schmid.

<sup>276</sup> Oskar Maria Graf (1894-1967), escritor alemán cuyos libros fueron prohibidos por el régimen nazi y tuvo que huir a Estados Unidos. Su novela *Bolwieser*, en la que se basa la película homónima estrenada en castellano como LA MUJER

FRAUEN IN NEW YORK [MUJERES EN NUEVA YORK], basada en la obra de teatro de Clare Boothe,<sup>277</sup> y DESESPERACIÓN, basada en la novela de Nabokov— se trata sin excepciones de adaptaciones literarias. ¿Significa eso que las ideas efectivamente se te han agotado?

Ya antes había filmado otras obras, por ejemplo EFFI BRIEST, PIONIERE IN INGOLSTADT, WILDWECHSEL y MIEDO AL MIEDO. Cuando filmo las historias de otros, se debe a que yo las podría haber escrito igual de bien, porque se ocupan de problemas y temas de los que yo me he ocupado ya en mis propios materiales. Pero todo el tiempo estoy teniendo nuevas ideas, eso es realmente lo único que para mí nunca será un problema, al contrario, tengo que contenerme ante mis ideas, porque se me ocurren tres ideas por día. Las historias nunca se me van a acabar. Lo que en cambio puede llegar a ser un problema es la rutina al filmarlas. Cuando se hace muy rutinario, filmar pierde algo de su fascinación original, pero con DESESPERACIÓN pude superar este problema porque el trabajo con Dirk Bogarde fue genial y cada día había un nuevo desafío. En el futuro quiero trabajar con actores que, sin falsificar lo que yo quiero expresar, aporten tanto de sí mismos que el trabajo me siga fascinando.

*¿Quieres decir con eso que has terminado con tu grupo fijo de actores, con el que siempre has trabajado y que de algún modo es la marca registrada de tus películas?*

Sí, en cierta forma, tal vez. En todo caso he terminado con los actores que solo pueden cumplir con mis expectativas y que no están en condiciones de aprovechar el espacio de libertad que se les da. En el futuro solo quiero trabajar con actores que no solo hagan lo que les digo, sino que puedan agregarle algo nuevo a los papeles, algo que a mí me pueda interesar como espectador. Tal vez me vea obligado a filmar mi próxima película fuera de Alemania, porque ya no puedo llevar adelante mis planes en este país, y eso significa que tendré que buscarme nuevos actores.

---

DEL FERROVIARIO, es de 1931 y fue reeditada en 1964 como *Die Ehe des Herrn Bolwieser* [El matrimonio del señor Bolwieser].

<sup>277</sup> Clare Boothe Luce (1903-1987), dramaturga y política norteamericana. Su segunda obra, *The Women* [Las mujeres], se estrenó en 1936 en Broadway y fue llevada al cine en 1939 por George Cukor. Fassbinder la puso en escena con el título *Frauen in New York* en 1976 en el Hamburger Schauspielhaus y filmó una función de esa obra en 1977.

*¿Sigues teniendo el plan de filmar Moisés y la religión monoteísta de Freud?*

Quería hacer una serie para la televisión en base a ese libro.<sup>278</sup> La televisión es fantástica para trabajar asuntos psicoanalíticos. Eso de las noticias, los programas de deportes y los juegos televisivos son cosas secundarias de la televisión. Quiero decir que a la televisión solo se la aprovecha de veras cuando se filman cosas que intervienen directamente en la situación de los espectadores, o sea cuando uno se dirige de manera directa a la familia que está delante de la pantalla. Suena idiota si digo que quiero popularizar a Freud, pero lo que quiero es acercarlo a aquellos que no tienen dinero para ir al psicoanalista, quiero que la televisión asuma una función psicoanalítica. Por lo demás, creo que en el cine es más fácil negarse, porque ahí uno está sentado en un ambiente ajeno entre gente desconocida, mientras que delante del televisor uno está sentado en familia, y si entiende que hay ciertas cosas que uno tolera de su marido porque se relacionan con la propia infancia, entonces la cosa empieza a ponerse interesante.

---

<sup>278</sup> La serie nunca llegó a realizarse.