

“Hay que poder dejarse atacar”

Arno Ziebell

1979

Rainer Werner Fassbinder sobre la relación con la crítica y los críticos y las películas como cosas amadas.²⁹¹

Lo que me fascina del trabajo aquí es tu emocionalidad. Muchos críticos y espectadores hablan de obsesiones, te las echan en cara, intentan atacarte personalmente. ¿Cómo te las arreglas con eso?

Hay que poder dejarse atacar. Con eso no tengo grandes problemas, la verdad, porque hago mis cosas como quiero hacerlas, y porque también tengo una superestructura intelectual-ideológica o lo que sea. Así que me puedo dejar atacar tranquilamente, porque hay muchas cosas que sé mejor que la gente que me ataca, y también porque tengo una postura muy distinta. Sobre cosas puntuales que hace la gente no se puede decir nada, siempre hay que tomar la totalidad o al menos aquello de la totalidad que ya se ve, y ahí sé que muchos de los ataques ocurren por falta de información, pero es algo que ya no me importa. Puedo convivir con eso sin problemas.

Me parece que lo expresas de manera bastante amable al decir que es falta de información. Para mí ya sería inconsciencia emocional.

Seguro, puede ser, pero yo no lo diría de esa manera. Eso tiene que ver con que la película, o la forma en que se encara una película, sigue teniendo aún algo de inferioridad. Incluso aquellos que se denominan a sí

²⁹¹ La entrevista tuvo lugar cuando empezó el rodaje de BERLIN ALEXANDERPLATZ en Berlín.

mismos críticos de cine arremeten contra eso de una manera que es sistemática solo en apariencia. Y con ellos lo que pasa es que solo pueden atacar las emociones que están dentro de la película y que son tales que a menudo los atormentan y deben defenderse de ellas. Es algo completamente lógico.

Defenderse de sus propias emociones...

Se defienden de lo que perciben de sí mismos, por supuesto que no se defienden de sí mismos, sino que se defienden de lo que ven ahí. O bien deberían poder relacionarse con sus emociones de manera más relajada, o bien deberían tener más conocimientos, o ambos. No sé, con Wolfram Schütte²⁹² siempre estamos pensando qué es en el fondo lo que les exigimos a los críticos de cine o a la gente que se ocupa del cine. Se trata en algún punto de un método para la recepción de las películas. Pero en mi caso voy más lejos y por ejemplo de algunos directores aislados, por los que no me intereso, tampoco veo ninguna de sus películas, aun si de pronto es una buena. Ahí decidí sencillamente que no me interesa, por algún lugar hay que empezar. A la vez hay directores de los que miro cosas aunque sean muy malas, porque para mí son más coherentes que las obras maestras de otros.

¿Tienes ejemplos de eso?

Por ejemplo ATAVISMO IMPÚDICO [VAGHE STELLE DELL'ORSA, 1965] de Visconti. Si uno la ve así nomás, piensa que es una película completamente melosa y mala. Pero si se la mira en el contexto de la obra completa, entonces adquiere un valor muy diferente. Hay directores con los que eso no pasa.

¿Y alemanes? ¿Con cuáles tienes buena sintonía?

Tengo buena sintonía con Kluge, con Werner Schroeter... Tengo... quién más está, espera... Walter Bockmayer está también...

*Ese actuó varias veces contigo...*²⁹³

²⁹² Wolfram Schütte (1939-) fue redactor especializado en cine del suplemento cultural del *Frankfurter Rundschau* entre 1967 y 1999. Junto a Peter W. Jansen editaron la "Serie cine" de la editorial Hanser.

²⁹³ El único papel que hizo Walter Bockmayer en una película de Fassbinder fue el de Seelenfrieda en UN AÑO CON TRECE LUNAS. El propio Fassbinder hizo la voz de su personaje en la sincronización.

Sí, pero los alemanes que personalmente más me interesan son Kluge y Schroeter. Tal vez se lo llame intolerante, pero prefiero ver veinte veces LA CAÍDA DE LOS DIOSES que...

¿Werner Herzog?

No, las películas de Werner sí que las miro, lo conozco hace bastante, por alguna razón las miro todas. De Straub también miro todas. ¿Qué más hay? Tal vez me vea todas las películas de Josef Rödl. Su película ALBERT-WARUM? [ALBERT ¿POR QUÉ?] fue una bella película. También puede ser que sea un error, que haya una segunda o tercera y que se embarque en las cosas a las que casi que lo arrastra la crítica, a ese rincón del cine de provincias... en fin, no puedo decir provincia, pero hace poco leí un par de entrevistas y por las preguntas que le hacen se nota cómo quieren empujarlo a ese rincón. Ahora tienen ganas de tener sus directores de cine de provincias, uno en Dortmund, uno en Colonia...²⁹⁴

Achternbusch...

...uno en los bosques de Bavaria, ese sería Achternbusch,²⁹⁵ aunque seguramente tenga otras cualidades. Sus películas no me dicen gran cosa. Pero Schütte, que las aprecia mucho, siempre dice que son anárquicas, cosa que yo no puedo decir del todo, pero quizá es que no lo estoy viendo. Si alguien al que aprecio como a Schütte me insiste, entonces vuelvo a mirar con atención. Tampoco soy tan terco. Pero también hay decisiones: no miro más a Chabrol, pase lo que pase.

¿Chabrol, con sus historias matrimoniales por ejemplo, se encuentra demasiado lejos de tus emociones?

Sí, Chabrol tiene emociones que no son las mías. Lo que me molesta en Chabrol es que no está en contra del matrimonio desde el lado de las emociones y de la razón, sino que en última instancia defiende el matrimonio, quiere volver a hacerlo tan puro y noble como se lo imaginó alguna vez. Pero eso es algo que uno solo puede ver de verdad cuando se toma todas

²⁹⁴ Con el director de Dortmund, Fassbinder se refiere a Adolf Winkelmann, y con el de Colonia, probablemente a Walter Bockmayer.

²⁹⁵ Herbert Achternbusch es un pintor, autor, dramaturgo y director de cine y teatro alemán nacido en 1938.

sus películas en bloque. Cuando vi todas juntas, realmente me caí de la silla, no lo había esperado. Es algo sobre lo que también intenté escribir un poco²⁹⁶. Prefiero mirar la película más aburrida de Sternberg por vez número veintisiete que a Chabrol. Son decisiones que uno tiene que tomar, lo mismo que en la literatura, ahí hay también determinadas direcciones por las que me intereso. No puedo leer todo el tiempo a la deriva, sino que empiezo a leer de alguien y si me interesa trato de leer todo de ese autor. Porque si no la cabeza te queda hecha un caos. Y lo mismo trato de hacer con las películas, y eso es también lo que espero de otras personas que se ocupan del cine.

Una cosa completamente distinta: ¿conoces las viejas películas de acción de Otto Mühl?²⁹⁷ ¿Te interesan?

Conozco todas sus películas y me parece bien que hayan existido. Son un poco como las primeras películas de Schroeter, todo así un ritual. Pero sin duda que no haría ninguna película sobre Otto Mühl.

Estuve un tiempo en la antigua Kommune AA,²⁹⁸ y en cierta forma no fue tan malo.

¿Te impactó el lugar?

Me ayudó, me hizo progresar.

Es algo que lo hace progresar a uno en todo sentido, aunque otra cuestión es si a todos les sirvió de algo ese progreso.

Yo hice la prueba, y ahora lo que más me gustaría es volver a hacer películas o escribir, muy conscientemente también como posibilidad de terapia. ¿Cómo es contigo, concibes tu trabajo en cine como una terapia personal?

²⁹⁶ Para el libro *Claude Chabrol* (Reihe Film 5, editorial Carl Hanser, Múnich, 1975), Fassbinder y otros autores del volumen volvieron a mirar todas las películas de Claude Chabrol una vez más, para en base a eso escribir su muy crítico artículo "...sombras, sin duda, y ninguna compasión".

²⁹⁷ Otto Mühl (1925-2013) fue un artista, pintor, autor y cineasta austriaco conocido por sus *Materialaktionen* ("acciones materiales") y *happenings*.

²⁹⁸ *Aktions-Analytische Kommune* o Comuna de Acción Analítica, fundada en 1970 por Otto Mühl.

Sí, seguro que lo es, cualquier arte es para mí una terapia.

Me molesta que la mayoría de las teorías de cine construyen un mito fraudulento alrededor de la película misma, es decir que lo único que pueden hacer con las emociones es intelectualizarlas...

Nada de eso es correcto, lamentablemente. El que empieza a pensar de manera intelectual sobre las películas se vuelve también muy privado. Pero a mí me parece que si uno es muy intelectual, o sea si uno sabe muy bien cómo manejar su intelecto, entonces también puede entregarse a las emociones. Las emociones solo asustan en tanto amenacen con pasarte por arriba, en tanto no tengas nada que oponerles. Por ejemplo las personas que escriben sobre cine por lo general no han conseguido escribir sobre otras cosas y por eso se abocaron al cine. Esos son los unos.

Creo lo mismo.

Esa es toda gente que por un lado finge amar el cine, pero que en el fondo, cuando el cine empieza a tocarlos, dan marcha atrás, sobre todo con películas que son muy directas, que van al grano. Ahí les da miedo.

Y aun así, el crítico puede dar testimonio público de su inconsciencia emocional, puede vender sus resistencias internas como ideología. Los peores me parecen igual los críticos de televisión, más allá de que ahí es donde mejor debería funcionar, en términos de consciencia.

Sobre televisión solo escriben imbéciles. Los críticos de televisión casi no se distinguen entre sí. En la revista de televisión *Gong* hay una sección en la que un espectador de televisión escribe una crítica cada semana, y creo que así son todos los críticos de televisión en Alemania. Lo más bajo que existe. Antes –y en parte aún hoy– en las redacciones de los suplementos de cultura era siempre el imbécil de la redacción al que se le permitía escribir las críticas de cine.

Quisiera escuchar una vez más de tu boca lo que en parte ya has dicho en una conversación con Wolfram Schütte en febrero de este año en el Frankfurter Rundschau bajo el título: “Solo así nacen las películas entre nosotros: haciéndolas sin pensar en las pérdidas”. Es interesante sin duda para muchos jóvenes, ya sea en las dos escuelas de cine en Múnich y Berlín o también en mi universidad de Osnabrück, donde hay tantos que quisieran hacer algo y no pueden,

no se animan, por miedo al gran papá, asustados ante tanto riesgo. Un riesgo que evidentemente tú estás dispuesto a correr una y otra vez.

La verdad que no es mala idea decirlo otra vez, porque se convierte en un armazón secreto para aquellos que no lograron hacer películas. Para ellos tiene que haber de alguna manera algo misterioso, piensan que los que hacen películas deben ser especialmente malos o especialmente refinados o qué sé yo. Y a eso yo respondo qué va, hagan películas, al que quiere hacer películas le importa un carajo si se endeuda por cien mil marcos o por un millón, es algo que realmente le da lo mismo, hace películas o filma en 8 mm o qué sé yo lo que hace. El que quiere hacer películas hace películas y punto. Y mientras no haga ninguna es porque tampoco quiere hacerlas. Pero entonces no puede imaginar cosas y echárselas en cara a los que hacen algunas. Es algo de lo que siempre me he defendido.

Pero ese parece ser solo un lado de la cuestión. Por el otro hay aquí por ejemplo un montón de gente metida en la Academia de cine de Berlín a la que le gustaría hacer películas pero que el sistema se devora de manera tan sistemática, o que en parte lo aparentan, que casi no les queda más opción que quedar estancados en una fase infantil de despecho y desplegar su resignación y también sus ideas de alguna otra manera que no sea a través del cine. ¿Qué se les debe decir a esos?

A esos sin duda que el sistema los devora; que además lo sepan es quizá una desventaja para ellos. Les facilita la comodidad en la que luego quedan estancados. El sistema está capacitado en última instancia para permitir que un par de personas hagan sus asuntos, y por el otro lado están los enfermos mentales, dicho esto no en el sentido de una valoración, sino en el sentido de oponer resistencia a los tecnócratas, que también son enfermos mentales, pero de diferente tipo. O sea: la gente que hace películas que yo conozco y que me cae bien, todos están medio tocados. Para ellos es un poco como hacer terapia, creo que no podrían vivir sin hacer películas, yo tampoco, o en todo caso sin hacer algo, escribir o también leer libros de manera muy productiva. La productividad en sí, ese es el asunto. Pero lo que más prefiero es hacer películas.

Con la escritura es siempre otra historia, que se diferencia mucho de hacer cine, por una sensación de soledad moral. Uno no sabe qué hacer con eso, quiere realizarse en mayor medida...

Yo siempre leo todo muy relacionado con las películas que después hago, es algo que en algún momento se instaló en mí esto de no poder leer más un libro sin de inmediato transformarlo mentalmente en una película. Quise desacostumbrarme pero es difícil. Incluso cuando leo un libro de poesía...

¿Por qué desacostumbrarse? Es una estupidez...

No desacostumbrarme, tal vez sea un poco demasiado fácil, pero sí leer un libro de manera directa. Es como la vida misma, tú también vives observándote de manera constante a ti mismo y todo el tiempo quieres elaborar lo que estás viviendo. Thomas Mann dice ahí: “Yo también quisiera volver a participar de la vida humana, en lugar de siempre estar informando sobre ella”.²⁹⁹

La nostalgia por la banalidad de la vida cotidiana de la que habla Mann, tan tremendamente metida en todo artista y que en última instancia no nos diferencia del Juan Pérez citado cien millones de veces...

En efecto, no se diferencia especialmente, quiero decir que las emociones son en todas partes las mismas, y las personas no las dejan pasar del todo, han aprendido a reducirlas a una medida normal. Cosa que dentro de la sociedad es algo relativamente sensato, de lo contrario habría muchos más asesinatos. ¿Qué se hace con gente que vive plenamente sus emociones sin poderlas aplicar a algo productivo? Y no me refiero con eso a la anarquía...

La productividad sería entonces transformar las energías negativas en positivas...

En vez de yo matar a alguien, filmo una escena. Lo prefiero, porque me gusta más ver lindas escenas que gente muerta, y por eso es algo que también puedo defender bien, en cualquier caso.

Autorrepresentación entonces...

No sé si autorrepresentación. Tal vez autoanálisis. El análisis tampoco te convierte en el ser humano absolutamente terminado, sino que te da

²⁹⁹ “Le digo que a menudo siento un cansancio mortal por representar lo humano sin participar de lo humano” (Thomas Mann, *Tonio Kröger*).

la posibilidad de tener una relación más libre contigo mismo dentro del sistema. Difícilmente puedas liberarte del sistema dentro del sistema.

¿Eso quiere decir que el psicoanálisis del que ahora hablas no hace otra cosa que hacer que tú y tus defectos se adecúen al sistema y que no hay otra alternativa?

Eso es lo que hace, con toda seguridad, pero por el otro lado es la única chance, en mi opinión, si se pudiera llegar con el psicoanálisis a un nivel más amplio. O sea no solo una prerrogativa de un par de privilegiados, ahí es sin duda muy inmanente al sistema, eso está claro.

La ola de la psicoterapia está corriendo con fuerza...

Todo el asunto de la terapia de grupo y demás no me interesa. No me refiero a eso. Me refería al análisis. ¿Cómo aprender uno del otro dentro de un grupo? Fuimos educados en las relaciones con el padre y la madre, es decir que tiene que desarrollarse por ahí y no por medio de un grupo. En grupo no se pueden ni desarticular las agresiones, ni siquiera eso, cosa que de cualquier modo no sería buena, sino que a todo apenas si se lo adormece.

¿El grupo como padre sustituto...?

Precisamente el grupo como padre sustituto no puede funcionar. Solo puedes intentar liberar a la gente de los padres y las madres haciendo análisis. El grupo es solo un sueño, es sin duda algo bello, todo lleno de personas liberadas de imágenes paternas y maternas...

Sin agresión y con una sexualidad más libre... como en lo de Otto Mühl.

Pero libre de verdad, sin que sigan existiendo estos conceptos.

Hablando de sexualidad: en la bibliografía de cine solo encontré a Hans Scheugl, Sexualität und Neurose im Film.³⁰⁰ Ese era el tema original de mi trabajo.

³⁰⁰ *Sexualität und Neurose im Film – Die Kinomythen von Griffith bis Warhol* [Sexualidad y neurosis en el cine - Los mitos del cine desde Griffith hasta Warhol], Carl Hanser, Múnich, 1974. El cineasta, periodista y científico vienés Hans Scheugl analiza aquí, en base a unas 1.500 películas, la relación entre “Hombre de cine y Mujer de cine”, clasificándolos según sus roles estereotipados.

Hans Scheufl, un libro muy malo, demasiado superficial.

A mí tampoco me pareció gran cosa, y precisamente ese es un tema que me interesa sobremanera. En un artículo de 1971 sobre Douglas Sirk, escribiste que en la película de Sirk LO QUE EL CIELO NOS DA, Jane Wyman vuelve con Rock Hudson porque tiene dolores de cabeza, que es algo que tendría cualquiera de nosotros si tuviera sexo de manera demasiado esporádica. Se trata ahí de un bloqueo sexual...

Esa fue una proyección mía. Es lo que dije. En la película tiene dolores de cabeza y tampoco ha tenido sexo, en la película no aparece. Sirk pone eso como un pensamiento que uno puede tener, pero no te obliga a pensarlo. Yo pensé que era así. Esa es también la gracia en el cine: a pesar de todo lo que expone —y expone más que la literatura, expone mucho— me tiene que dar también la máxima libertad posible para que yo pueda participar, de lo contrario no me despierta interés. Una película tiene que crear espacios libres dentro de sí misma. Pero esa es una cuestión estructural que aquí resulta seguramente demasiado compleja. También yo tengo la libertad de escribir sobre las películas lo que de hecho se me haya ocurrido sobre ellas. La sola identificación es demasiado poco, demasiado estrecha. Si no puedo participar conmigo mismo en la película en lugar de con mecanismos de identificación, no me interesa. Escribir sobre películas es más bien un lujo para mí. Qué va a hacer uno si ya vio tantas películas: escribe sobre ellas. Y en eso la gente en los periódicos ya se la hace bastante difícil, corren de una película a la otra, de nuevo a la deriva, ni siquiera pueden elegir, y por eso les faltan tan a menudo las ganas, o sea que en última instancia no asombra que salga lo que sale.

¿Cómo se los ayuda para que salgan de esa deriva, no solo a los que escriben críticas malas sino a muchos otros? En términos cinematográficos, digo.

Hay que intentar escribir teoría.

¿Lo dices en serio? Hm, no sé...

Sobre teoría del cine no hay efectivamente nada. La poesía tiene métrica, la música determinadas leyes, un contrapunto, qué es una *nouvelle* es algo que también sabemos, también se sabe más o menos qué es una novela, pero qué es una película es algo que no se sabe. Solo se puede afirmar que una película tiene que tener 412 planos, tiene que

durar 92.5 minutos... tal vez haya que escribir, que establecer todas estas tonterías.

Wolfram Schütte hizo una vez un programa en la radio del WDR sobre el ensayo de Peter W. Jansen "Verschiedene Sachen namens Kino" ["Diferentes cosas llamadas cine"], que se publicó en aquel momento en los Frankfurter Heften, creo que en diciembre de 1971. Ahí había una frase bonita, que era: "Cualquiera que puede leer sabe y acepta que hay que aprender a leer. Pero casi todos los que pueden ver creen también que pueden ver películas sin tener que aprender a ver". Schütte discute ahí también con el decano Béla Balázs,³⁰¹ lo cita y repite el reclamo de Balázs por un arte cinematográfico independiente, que se enseñe por ejemplo en las universidades y en las escuelas como materia obligatoria.

Schütte es para mí el único con el que uno puede conversar sensatamente sobre estas cosas. Los otros críticos, no sé, cuando uno se junta con ellos, en los festivales y demás, si quieres hablar de películas, ellos mismos no se toleran a sí mismos. Su propia persona los saca de quicio, creo. ¿Cómo van a poder mirar la belleza de una película si no se creen bellos ellos mismos? Al cine solo se lo puede creer bello cuando uno se quiere a sí mismo, es como con el amor, solo puedes amar cuando tú mismo estás en condiciones de quererte. No hay otra manera, y en el cine es lo mismo. Las películas son como cosas queridas o amantes.

Hace un tiempo intenté hacerle preguntas sobre mi tema a Hans Blumenberg,³⁰² quise arreglar por teléfono una cita, al principio se mostró muy abierto pero cuando le mencioné el tema empezó a toser fuerte, me derivó a Schütte y simplemente me deseó un buen día...

Seguro que fue poco después de Cannes, en Cannes los hice añicos.³⁰³

¿La historia de LA TERCERA GENERACIÓN los venció?

³⁰¹ Béla Balázs (1884-1949), teórico del cine, guionista y escritor húngaro, autor del indispensable *El hombre invisible o la cultura del cine* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013) [NdT].

³⁰² Hans-Christoph Blumenberg (1947-) es un escritor y director alemán que trabajó muchos años como crítico de cine en el semanario *Die Zeit*, hasta que en 1984 se puso detrás de la cámara.

³⁰³ El 13 de mayo de 1979 se estrenó la película de Fassbinder LA TERCERA GENERACIÓN en el marco del Festival de Cine de Cannes. Fassbinder estuvo presente y se presentó ante la prensa alemana e internacional.

Realmente los venció, sí. Se trata también de una película que se la hace difícil a la gente. ¿Qué van a decir? Y eso que Blumenberg es uno de los divertidos. Hay ahí unos críticos que son unas solteronas de primera línea que no se soportan. Ahora volví a contarte tantas cosas, no puede ser que quieras saber más...

Entretanto se me ocurre: Margit Carstensen, en EL ASADO DE SATÁN ¿es la feúcha provinciana Andrée Hacquebaut de Piedad con las mujeres de Montherlant,³⁰⁴ que siempre anda persiguiendo a Pierre Costals?

Así es, ella es la pobre persona oprimida. Lindo libro de Montherlant, por supuesto muy fascistoide, pero muy bonito.

Una frase más o dos sobre BERLIN ALEXANDERPLATZ y Franz Biberkopf. Trasfondo histórico alemán o el personaje en sí o ambos ¿qué es lo que te fascina?

No quiero hablar de eso ahora. Mientras hago una película, no me gusta mucho hablar sobre el asunto, es algo que no hago nunca. Primero hago la película y después hablo hasta que no queda nada. Si quieres leer los guiones, puedes leerlos con todo gusto, ahí se puede ver bastante bien por qué lo hago. Pero son 2.800 páginas a máquina. Es algo a lo que ahora me tengo que abocar de manera directa y práctica y no teórica. Pero digámoslo así: Franz Biberkopf es una figura muy fuertemente relacionada conmigo, si eso te satisface de momento. Por qué sucede eso es algo difícil de decir ahora...

No sé, me dijiste diez minutos y ahora estoy hablando hace una hora y media... Hay por lo demás una tesis doctoral sobre mí en Estados Unidos, que es muy bonita. Es algo muy interesante, también para mí. La norteamericana se puso a mirar mis películas y se dio cuenta de que le faltaba mucha información, y por eso empezó a leer todo sobre el asunto, y se convirtió en una persona completamente distinta. Cuando la conocí hace ocho años, era más bien tímida, y ahora es una tipa genial, estupenda. Ahora tiene más o menos mi formación [ríe]. Pero está bien que si uno escribe un trabajo sobre una persona hay que meterse mucho con esa persona, o también se puede hacer, como mi padre, un doctorado sobre la estadística de las operaciones de apéndice, eso también va. Eso es lo que hizo mi padre, es decir, fue mi madre la que se lo escribió. Mi madre tuvo

³⁰⁴ Henry de Montherlant (1895-1972), escritor francés. *Pitié pour les femmes* se publicó en 1936.

un amigo la vida entera, que entretanto se murió, un literato que se llamaba Hans Hennecke,³⁰⁵ que se puso en la cabeza hacer su doctorado sobre Goethe. No sobre la teoría de los colores en Goethe o sobre el color amarillo en Goethe, sino sobre *Goethe*. Tenía ochenta y tres años y el trabajo no estaba terminado aún. Está claro que no va, no se puede. Trabajó en eso cincuenta años. Y se murió haciéndolo. Tal vez debería publicarlo, pero entonces me agarraría una fijación con Goethe, no, no... trató tan mal a Schopenhauer, ese Goethe.

305 El escritor, traductor y crítico literario alemán Hans Hennecke (1897-1977).