

Fassbinder o la fuerza de la forma

Francisco Javier Gómez Tarín*

En una larga entrevista que *Fassbinder* mantuvo con *Wilfried Wiegand*¹, aparece una de sus premisas esenciales: *Pienso que el arte oficial cumple la función de oprimir a las personas*. En nuestra era de globalización, esta frase cobra todo su sentido porque el arte oficial es el institucional (homogeneizador a la baja, castrador, falsamente popular) y la “opresión” se ha disimulado con una supuesta atención a los gustos de las mayorías (previamente impuesto, claro está) que permite al poder de los *media* justificar la mediocridad de los productos audiovisuales por la cínica expresión de dar a la gente lo que la gente pide (véase cómo el término “gente” - antes “masa” - resulta claramente despectivo). Pues bien, *Fassbinder*, ya en los 70, sabía muy bien la estructura del mundo en que vivía y plasmó con nitidez en sus películas los mecanismos de opresión, las repercusiones sociales y la desesperación individual. Y era consciente de algo más: los relatos vehiculan historias capaces de trascender los aspectos individuales para convertirse en testimonios colectivos, pero no basta con “narrar”, también es necesario encontrar una estructura formal que actúe como alternativa y ruptura de la institucional. *La forma*

es el fondo, y el inmenso poder del cine de *Fassbinder* está precisamente en su forma. No podemos aquí, por razones obvias, detenernos en el conjunto de su filmografía; en consecuencia reflexionaremos desde la gestión de un paradigma y estimaremos que los aspectos de éste son transportables al conjunto de la obra cinematográfica del autor que ahora reivindicamos.

Ya reconocido *Rainer Werner Fassbinder* como uno de los realizadores más importantes del llamado “nuevo cine alemán”, *La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit, 1975)* puede considerarse una de sus obras más maduras, a lo que contribuye en buena parte su implicación personal y vivencial en el proyecto. El tema tantas veces tabú de la homosexualidad es abordado sin tapujos y desde una perspectiva que sabe extrapolar a ese ambiente marginal las relaciones de explotación y de clase propias del sistema económico-social y de género. Como base representacional hace uso del melodrama (la influencia de *Sirk* es notable) pero su cine tiene un alto componente de extrañamiento, fruto de la sobriedad en la puesta en escena y de la estilización interpretativa, que lo acerca a un planteamiento materialista-dialéctico.

El ente enunciador se sirve de un alto grado de transparencia para construir el relato. Ocurre aquí algo similar al ejemplo del *free cinema*, con un cambio profundo en

*Departamento de Teoría de los Lenguajes. Universidad de Valencia

¹ En *Fassbinder*, Paris, L'Atalante Editeur, 1982, traducción de *Carl Hanser Verlag*.

cuanto a los temas y su actualidad e importancia social, así como con un componente ideológico altamente radical, pero con muy pocas variaciones formales respecto al modelo hegemónico. Ahora bien, si el *free cinema* busca un efecto de verdad y rentabiliza para ello la transparencia enunciativa, el cine de Fassbinder - y más concretamente el ejemplo que abordamos - está muy lejos de tal pretensión puesto que la verosimilitud no se pretende e, incluso, los intentos por construirla se ponen en evidencia (miradas a cámara). Dos son los parámetros que generan esta negación del efecto verdad: la sobriedad en la planificación y la estilización.

Efectivamente, el filme apenas hace uso de movimientos de cámara (la mayor parte de los planos son fijos y tampoco abunda el plano - contraplano) y el realizador impone una "distancia" a la mirada de la cámara, a veces provocada por elementos en primer término que enfatizan la profundidad de campo y en otras ocasiones por el mantenimiento del objetivo más allá de un marco del decorado, como puede ser una puerta o un ventanal.

La estilización podemos encontrarla en la construcción de los decorados y, sobre todo, en la disposición de los personajes en el seno del encuadre, siempre creando diagonales en profundidad y ralentizando el tiempo de su intervención (las miradas parecen paralizar el tiempo). Se rubrica de esta forma la frialdad, que preferimos denominar *distancia*, y a la que se suma una interpretación de carácter *cuasi* mecánico².

Cuando hablamos de trazado en diagonal de los materiales en el seno del encuadre, nos estamos refiriendo tanto a las posiciones de

los personajes y la relación entre ellas como a la inscripción de objetos que están presentes y son utilizados para ganar en profundidad o para la estilización de la toma. Así, tenemos un caso muy concreto en el contrapicado que muestra unos pies en primer término al comienzo del filme (luego se sabrá que pertenecen a los policías y, por lo tanto, están justificados diegéticamente) o en el posicionamiento del personaje tras los barrotes de la escalera, que recuerdan a una prisión y obedecen a un momento en que está sufriendo un fuerte impacto emocional por la actitud de su amante (relación espacio - sentido, que conecta claramente con las motivaciones expresionistas).

Salvo algún fundido aislado, la historia fluye por yuxtaposición de las distintas secuencias, que avanzan linealmente y se unen por corte neto. Puesto que hemos hablado de una aceptación, en líneas generales, del modelo transparente, el fuera de campo no está especialmente marcado y se puede detectar, sobre todo, cuando se dan juegos de miradas entre los personajes (habría que hablar aquí de los códigos gestuales específicos de los homosexuales) o cuando, por el efecto de alejamiento, la cámara permanece en una posición mientras se produce un diálogo entre lo que se encuentra frente y detrás de ella.

No quisiéramos concluir sin hacer una especial mención de la dimensión ideológica del filme, que aplica los parámetros de la explotación y engaño propios de la sociedad capitalista al mundo de los homosexuales, introduciendo sus propios niveles de clase y cultura (sin dejar de lado los problemas de género). Destaca en este sentido la complejidad del personaje del amante, Eugène, que procede de la alta cultura y de una clase acomodada y, sin embargo, no tiene escrúpulos

² Eco aquí de los personajes bressonianos

en engañar a Franz hasta quedarse con todos sus recursos; lo paradójico del personaje - como resulta muy manifiesto en el filme - es que para conseguir sus objetivos Eugène se prostituye literalmente, usando a Franz hasta el extremo (la reacción del padre, el empresario, es muy sintomática).

Este proceso de explotación es analizado por el filme de una forma sistemática, recorriendo la gama de objetos de consumo (casa, muebles, decoración, coches, amantes, regalos, negocios) e incorporando a ella al ingenuo Franz, cuya capacidad cultural es mínima y, además, cree estar enamorado. El establecimiento de un paralelismo entre este análisis y las relaciones sociales globales se hace imprescindible y, por ello, la inmersión en el territorio de la homosexualidad es un síntoma que le sirve a FASSBINDER para ejemplificar algo que sucede a todos los niveles, utilizando en su discurso todos los medios a su disposición para desgranar la madeja. Lo que presta una mayor garantía a este posicionamiento es la no exclusión del colectivo homosexual de los enfrentamientos de clase y, por lo tanto, la no glorificación *per se* de la diferencia. Con todo, resultan un tanto *chirriantes* algunas frases de terminología político-revolucionaria, tales como calificar a un individuo de “proletario”, por ejemplo; pero esto hemos de relativizarlo cuando situamos la fecha del film (1975) en su contexto histórico preciso.

Este breve acercamiento a *La ley del más fuerte*, nos proporciona evidentes puntos de contacto con el conjunto de la obra de Fassbinder:

- Inmersión de las relaciones individuales en los aspectos de género

- Metaforización de las tramas personales hacia las colectivas: relaciones de poder-dominación, opresión, etc.
- Estructuración del espacio como entre antropomórfico directamente relacionado con las situaciones de los personajes
- *Distancia* (extrañamiento), frialdad, que rompe el esquema habitual de identificación espectral posibilitando una actitud crítica
- Recorrido por los diversos contextos históricos de la Alemania contemporánea
- Ruptura formal con los modelos dominantes y las estructuras del M.R.I.³, superando así el esquema clásico sin dejar de reivindicar elementos puntuales: expresionismo, referentes procedentes del cine de la República de Weimar, *Douglas Sirk* y el melodrama, *Robert Bresson*, *Eric Rohmer (Le signe du Lion)*, etc.

Con *Rainer Werner Fassbinder* nos encontramos ante una parte primigenia de las esencias del cine. Sus películas requieren de nuestra participación, de un espectador crítico, de un lector insaciable capaz de sentir el *goce* de la fruición hermenéutica.

³ Modelo de Representación Institucional, en términos de *Noël Burch*