

PROSTITUCIÓN ESTRUCTURAL Y TRANSVERSAL

Presentación de *Anarquía en Baviera* (1969), pieza teatral de Rainer Werner Fassbinder. Traducción, prólogo e ilustraciones de Chanchán Olibos. Ediciones Inubicalistas y Ediciones del Caxicondor. Valparaíso, marzo 2013

Nuestro amor ha muerto.
Nuestro camino ha llegado a su fin.
Nuestra película está rota.
Así ha surgido el odio.

Tengo tanta ternura en mi cabeza
y tanta soledad en mi cama.
Hay tanta ternura en el mundo
y tanta soledad en mi cama.

Sólo me queda el crimen.

“So much tenderness”, canción final de *El soldado americano* (1970), compuesta por Peer Raben, con letra de R. W. Fassbinder

I. Antecedentes básicos sobre la obra de Fassbinder

El realizador alemán Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) desarrolló su vasta obra en el breve lapso de 17 años. Comenzó con dos cortometrajes: *El vagabundo* (Der Stadtstreicher, 1965) y *El pequeño caos* (Das kleine Chaos, 1966). Entre 1967 y 1976, dirigió 21 piezas teatrales. Entre 1967 y 1970, realizó adaptaciones radiofónicas de algunas de éstas. Entre 1969 y 1982, realizó 32 largometrajes. Entre 1970 y 1980, 14 películas para la televisión. Además, escribió dos guiones para terceros, en 1969 y 1976, respectivamente. Y entre 1967 y 1982, participó como actor en 14 películas de otros directores.

Fassbinder desarrolló su trabajo teatral junto al Action Theater Kollektiv, que después, bajo su conducción, pasó a llamarse Antiteater, el cual también formaría parte de sus películas. La primera pieza teatral adaptada y dirigida por él fue *Los criminales* (Die Verbrecher, 1967), de Ferdinand Bruckner (1891-1958). Dirigió obras propias, y adaptó piezas de autores de distintas épocas. Éstos son: Georg Büchner (1813-1837), J. W. Goethe (1749-1832), Marie-Louise Fleisser (1901-1974), Sófocles (496-406 a. C.), Peter Weiss (1916-1982), Alfred Jarry (1873-1907), John Gay (1685-1732), Carlo Goldoni (1707-1793), Karl Baer, Lope de Vega (1562-1635), Ferenc Molnár (1878-1952), Heinrich Mann (1871-1950), Henrik Ibsen (1828-1906), Peter Handke (1942), Émile Zola (1840-1902), Anton Chejov (1860-1904), August Strinberg (1849-1912), Clara Booth, y el Action Theater Kollektiv.

Algunas de las piezas escritas por Fassbinder fueron adaptadas al cine o la televisión. Éstas son: *Katzelmacher* (1968), *El soldado americano* (Der amerikanische

Soldat, 1968), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1971), y *Libertad de Bremen* (Bremer Freiheit, 1971). Todas fueron adaptadas al cine, excepto esta última. Mientras que *Pioneros en Ingolstadt* (Pioniere in Ingolstadt, 1968), de Marie-Louise Fleisser, fue adaptada a la televisión¹.

Fassbinder tenía una gran disciplina de trabajo y sentido de la economía de recursos. Aunque contó con el apoyo del Estado y la televisión alemanes, la mayor parte de sus películas fue realizada con bajísimos presupuestos, en rodajes rápidos, y con un equipo de trabajo conformado por amigos.

Su nombre no figura entre los firmantes del Manifiesto de Oberhausen, que en 1962 proclamó el nacimiento del Nuevo Cine Alemán. Sin embargo, ha sido reconocido entre sus más importantes exponentes, junto a Werner Herzog (1942) y Wim Wenders (1945), quienes tampoco lo firmaron. Si bien su generación tomó distancia del cine realizado entre el Tercer Reich y la década de 1960, en películas como *La ansiedad de Veronika Voss* (Die Sensucht der Veronika Voss, 1981) recrea atmósferas de aquél, incorporando incluso a sus actores.

2. Fassbinder, el melodrama y el Milagro Alemán

Fassbinder admiraba profundamente los melodramas de Douglas Sirk (1897-1987), realizador alemán que desarrolló parte importante de su trabajo en Hollywood, durante la década de 1950. Según Isaac León Frías, la influencia de Sirk se muestra a través de la propensión de Fassbinder “al barroquismo, a la presencia de espejos, los vidrios y las mamparas, a los ocultamientos y desdoblamientos”². Otras características de su cine son:

El encrespamiento escenográfico y cromático (esas luces rojas y de otros colores que bañan el encuadre), la matizada teatralidad de unas actuaciones muy medidas, los diálogos pausados, el relativo estatismo de la cámara (...) ³.

Una constante en el cine de Fassbinder es su indagación acerca de la realidad de Alemania en el siglo XX. En particular, la crisis existencial y espiritual vinculada al proceso de crecimiento económico acelerado desarrollado durante la segunda postguerra, conocido como Milagro Alemán. León Frías describe este aspecto de su obra así:

Encerrados en sus estrechos límites físicos y emocionales, los personajes de Fassbinder encarnaron la negación de lo que fuera de las paredes que los enmarcaron, constituía la marcha de la

¹ Filmografía de Fassbinder incluida en *Aproximaciones a Fassbinder*. Goethe Institut y Universidad de Lima, Perú, noviembre 1990.

² Isaac León Frías, “La ley del menos fuerte: Fassbinder, el cine y la historia reciente de Alemania”, en *Aproximaciones a Fassbinder*, p. 22.

³ Op. cit., p. 23

sociedad hacia topes cada vez más altos de acumulación económica⁴.

Desde sus primeros largometrajes, como *El amor es más frío que la muerte* (Liebe ist kalter als der Tod), *Katzelmacher* y *¿Por qué se vuelve loco el señor R.?* (Warum läuft Herr R. Amok?), realizados en 1969, pasando por *El mercader de las cuatro estaciones* (Der Handler der vier Jahreszeiten, 1971), hasta *El matrimonio de Maria Braun* (Die Ehe der Maria Braun, 1978) *Lola* (1981) y *La ansiedad de Veronika Voss*, entre otras, se perfila esta línea como trasfondo. Así también en *Nora Helmer* (1973), *Fontane Effie Briest* (1974), *Bolwieser* (1977), *Desesperación* (Despair. Eine Reise ins Licht, 1977) y *Berlin Alexanderplatz* (1980). Éstas son películas de época, ambientadas en el pasado, que Fassbinder aborda para referirse al presente, narradas “desde el lugar de los ‘outsiders’ o de los aprovechadores, de quienes no encontraban un lugar en el que estar o de quienes se lo buscaban a cualquier precio”⁵.

Esa crisis es presentada a través de escenas de una cotidianeidad triste, fría, mezquina, banal, monótona, mediocre y opresiva. Y de escenas que hacen patente la soledad, la destrucción del lenguaje, la imposibilidad de la comunicación, el posicionamiento del dinero como único valor real, la traición, la manipulación; la explotación emocional, sexual y económica como única forma de vida y relación humana; y la destrucción del más débil, conducido a la autodestrucción, el suicidio o la locura. Estos elementos pueden ser reunidos bajo el concepto de prostitución estructural o transversal, que trasciende la práctica normal de la prostitución, para constituirse en un modo de ser y relacionarse humanos, cuyo objetivo es la aniquilación del más débil y el fortalecimiento del modelo capitalista.

Por ejemplo, Hans Günther Pflaum describe el proceso de hundimiento del protagonista de *El mercader de las cuatro estaciones*, así:

(...) se hace claro por qué fracasará este Hans retornado de la Legión Extranjera: debido a una enorme, nunca satisfecha necesidad de amor, a su indefensión. La madre es sólo un ejemplo del comportamiento del entorno; la mujer y la parentela, los amigos y la amante añaden, como representantes de un mundo siempre presente, que evalúa a las personas por su status social y por su utilidad momentánea. (...) El héroe de esta película no es destruido por un orden social abstracto o por un sistema anónimo, sino por un entorno concreto que sólo le plantea exigencias. Cuando éstas cesan, se suicida⁶.

⁴ Op. cit., p. 24.

⁵ Op. cit., p. 23.

⁶ Hans Günther Pflaum, “Ya dormiré cuando esté muerto. Rainer Werner Fassbinder y sus películas”, en *Aproximaciones a Fassbinder*, p. 12. Pflaum realizó, además, el documental *Yo no sólo quiero que ustedes me amen* (Ich will nicht nur, daß ihr mich liebt, 1992), primera aproximación a la vida y obra del realizador, tras su muerte.

En el contexto de las relaciones de Fassbinder con el melodrama y el Milagro Alemán, Ricardo Bedoya sintetiza su obra en los siguientes términos:

Todas sus películas hablan del deseo y su frustración y de cómo las relaciones entre los sexos pueden convertirse en instrumentos de dominación, humillación o ejercicio de poder⁷.

Existe una presión psicológica perversa, que somete las energías de sus protagonistas hasta límites extremos. Así, la tensión que media entre sus exigencias morales y la presión social que legitima el prejuicio, la marginación o el racismo, es llevada al colapso, manifestado a través del asesinato, el suicidio o la locura. Según Bedoya, el fracaso íntimo caracteriza todos los personajes de Fassbinder. Como las de Orson Welles (1915-1985), Luchino Visconti (1906-1976) y Nagisha Oshima (1932-2013), sus películas “son crónicas detalladas de la decadencia y la disolución de unas ambiciones y un universo”⁸.

En el curso de sus realizaciones, Fassbinder fue alejándose del registro en directo, para concentrarse en espacios cerrados e interiores, en parte debido a la influencia de Sirk. Pero seguramente también debido a su formación teatral. A su trabajo con el color, la iluminación, el sonido, el lento ritmo de la cámara, el desplazamiento de los actores en la escena, los decorados, objetos y el vestuario, se agregan elementos como la inclusión de relatos en *off*, letreros, poemas, y la música que Peer Raben compuso para sus obras hasta 1982.

La relación de dependencia que los personajes mantienen con los objetos, es un elemento propio del melodrama. Ella es el trasunto de sentimientos de carencia y abandono en la sociedad de la opulencia. Así, en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, los maniqués, pelucas y otros objetos, hacen patentes la desolación, la deshumanización y los sentimientos de pérdida no expresados por sus personajes. Tanto en ésta como en *El matrimonio de Maria Braun*, la prosperidad y el éxito alcanzado por sus protagonistas deviene sofocante memoria de sus frustraciones. Al igual que en *Escrito sobre el viento*, de Sirk, donde:

la cúspide del encumbramiento termina por revelar el insoportable recuerdo de alguna pérdida o carencia primordial que pronto se transforma en nostalgia por lo que ocurrió, por lo que se fue, y por lo que nunca volverá⁹.

En Fassbinder, esta mirada se radicaliza. Según Bedoya:

⁷ Ricardo Bedoya, “Escrito contra el viento: Fassbinder y el melodrama”, en *Aproximaciones a Fassbinder*, op. cit., p. 33

⁸ Op. cit., p. 35.

⁹ *Ibíd.*

La cámara de Fassbinder va registrando, impasible, los gestos de impotencia, las pequeñas renunciaciones, y las mínimas traiciones que son el camino del éxito, para concentrarse en la explosión (literal en el caso de María Braun) final del personaje, sus ambiciones, su mundo¹⁰.

En el invierno de 1970, Fassbinder descubrió el cine de Sirk realizado en Estados Unidos. Esto lo motivó a escribir el ensayo “Sobre seis películas de Douglas Sirk”, que aborda las obras de su última etapa norteamericana, publicado en la revista *Fersehen und Film*, en febrero de 1971 Llegó, incluso, a actuar como protagonista en la que sería la última película de Sirk, realizada en Alemania y basada en un relato de Tennessee Williams (1911-1983): el cortometraje *Bourbon street blues* (1979), cuyo rodaje fue documentado por el cineasta chileno-alemán Gustavo Graef-Marino (1955)¹¹.

Fassbinder se expresa con sincera admiración acerca de Sirk: “(...) ha hecho las películas más tiernas que conozco; las películas de un hombre que ama a los seres en lugar de despreciarlos como hacemos nosotros”¹². Admira su excepcional dirección de actores; su iluminación y encuadres; la exactitud de los interiores y sus decorados, que contienen la huella de la situación social de sus personajes. De Sirk recoge, entre otras, las siguientes afirmaciones: “El cine es sangre, lágrimas, violencia, odio, muerte y amor”. Y: “La filosofía de un director de cine está en la iluminación y los encuadres”¹³. De sus varias realizaciones, Fassbinder comenta las siguientes.

Sólo el cielo lo sabe (*All that heaven allows*, 1955) relata la historia de amor entre una viuda rica y su jardinero, 15 años más joven, obstaculizados por los hijos de ella. Aquí, Fassbinder destaca la relación de los personajes con los objetos, anteriormente mencionada:

Y vemos a Jane la noche de Navidad; sus hijos van a dejarla de todos modos y le han comprado una televisión para Navidad. Es demasiado. Nos están mostrando algo sobre el mundo y lo que nos hace¹⁴.

La situación básica es: ella, él y el mundo en que viven, dominado por el odio, la hostilidad, el egoísmo, la destructividad y los prejuicios. Al respecto, Fassbinder observa:

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Nota del editor a Reiner Werner Fassbinder, “Sobre seis películas de Douglas Sirk”. En www.cineforever.com

¹² Rainer Werner Fassbinder, “Sobre seis películas de Douglas Sirk”, en *Aproximaciones a Fassbinder*, p. 49.

¹³ Douglas Sirk, citado por Fassbinder, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ Fassbinder, *op. cit.*, p. 49.

Sobre este tipo de cosas hace películas Douglas Sirk. Las personas no pueden vivir solas, pero tampoco pueden vivir juntas. Y por esto, sus películas son tan desesperadas¹⁵.

En ésta se basa *La angustia corroe el alma* (Angst essen Seele auf, 1973). Aquí, Fassbinder sustituye a la pareja de *Sólo el cielo lo sabe* por una viuda alemana de edad madura y un marroquí, varios años más joven. En *El soldado americano* (1970), aparece intercalada una narración acerca del final de esta pareja: son felices durante un tiempo, pero finalmente él la mata. *La angustia corroe el alma*, en cambio, realizada posteriormente, tiene un final abierto: luego de un proceso destructivo de convivencia, ella lo visita en el hospital. Él ha sido internado, debido a una grave enfermedad, provocada por las tensiones y angustias asociadas a su condición de inmigrante. La pareja se comunica, pero ese reencuentro está rodeado por la imposibilidad y la muerte, como en las películas de Sirk, carentes de un final feliz.

Escrito sobre el viento (Written on the wind, 1956) presenta la historia de una familia muy rica. También aquí Fassbinder destaca el rol de los objetos como sucedáneos del amor perdido o imposible. La mansión donde esta historia se desarrolla, y sus accesorios, son como “el Oktoberfest donde todo es color y movimiento y donde uno siente la misma soledad que los demás¹⁶”.

Por otro lado, observa con especial atención la situación de los personajes:

Yo, como espectador, sigo con Douglas Sirk las huellas de la desesperación humana. En *Escrito sobre el viento*, los buenos, los “normales”, los “perfectos”, siempre resultan profundamente indignantes; los malos, los débiles, los disolutos, suscitan la compasión. Incluso los que manipulan a los buenos¹⁷.

A propósito de esta película, se refiere a la iluminación y los encuadres, y su relación con los procesos de la conciencia:

La iluminación de Sirk siempre es lo menos natural posible. La presencia de sombras donde no deben, hace plausibles ciertos sentimientos que se hubiese tendido a no encontrar verosímiles. También los encuadres de *Escrito sobre el viento* casi siempre son inclinados, generalmente tomados desde abajo, de modo que lo raro queda plasmado en la pantalla y no sólo en la mente del espectador. El cine de Douglas Sirk libera la mente¹⁸.

¹⁵ Op. cit., p. 50.

¹⁶ Op. cit., p. 52.

¹⁷ Op. cit., p. 51.

¹⁸ Op. cit., p. 52.

Interludio de amor (Interlude, 1956) es para Fassbinder una película de difícil comprensión. Narra la historia de amor entre una mujer norteamericana en Alemania, y un director de orquesta. En este contexto, se refiere a la locura como posibilidad ante la opresión y la destrucción, y al amor como instrumento de dominación. Según él, para Sirk la locura parece ser un signo de esperanza. Mientras que el amor como instrumento de dominación va a ser una de las tesis centrales que Fassbinder desarrollará en sus obras.

Para él, la esposa del director de orquesta tiene una importancia crucial, pues permite comprender mejor la visión de mundo de Sirk:

Él se ha casado con ella, y ella siempre ha sido feliz hasta que ha vivido con él y su amor la ha destruido. Se ha vuelto loca. Todos los personajes sirkianos tratan de realizar un ideal, satisfacer un violento deseo. El que obtiene todo lo que desea es destruido. ¿Esto significa que en nuestra sociedad sólo son aceptadas las personas que persiguen algo como el perro con la lengua afuera? En tanto se atienen a las reglas que les permitan ser útiles. Cuando veo las películas de Douglas Sirk cada vez me convengo más de que el amor es el mejor, el más insidioso y el más eficaz de los instrumentos de represión social¹⁹.

En una relación mediada por el poder, el más débil es el que ama con más intensidad y capacidad de entrega. Fassbinder no se refiere al amor en sí mismo, al margen de un contexto, sino al amor degenerado en instrumento de dominación, bajo la égida y la impronta del fascismo y el capitalismo. Por ejemplo, en *El soldado americano*, la pérdida del amor deriva en el crimen. Fassbinder intercala aquí una historia acerca de un elefante muy querido por los niños. Un día ataca al domador y lo mata. Se vuelve loco y, como consecuencia de esto, es sacrificado. Los veterinarios determinan que había actuado así, porque se sentía solo. Estas intercalaciones son como la música en sus películas: ilustran el punto de vista del realizador, o el sufrimiento íntimo e inexpresable de sus personajes. Sus narradores actúan como si en ese momento ingresaran a otra dimensión de la realidad, o a una temporalidad interior. O como si otras voces hablaran por ellos.

Pero Fassbinder no es el único que observó este proceso de descomposición. Poco antes de ser asesinado, Pier Paolo Pasolini (1922-1975) se refirió a la degeneración del amor, vinculada al hedonismo de la sociedad de consumo. Para él, éste es el verdadero fascismo, debido a su eficiente acción niveladora en la Italia de postguerra, la cual demostró ser más letal que la del fascismo histórico²⁰.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*. Flammarion, Paris, 1976. Traduit de l'italien par Philippe Guilhon. Aldo Garzanti Editore, Milan, 1975.

Ángeles sin brillo (The tarnished angels, 1957) está basada en un relato de William Faulkner (1897-1962). Expone un cúmulo de fracasos, asociados al miedo y la soledad. Fassbinder la considera increíblemente pesimista. Sobre ésta y las demás películas comentadas, afirma lo siguiente:

Todas estas películas muestran cómo las personas se engañan a sí mismas. Y por qué están obligadas a hacerlo. (...) La soledad es más fácil soportar [sic] si se conservan las ilusiones²¹.

Tiempo de amar, tiempo de morir (A time to love and a time to die, 1957), basada en la obra de Erich Maria Remarque (1898-1970), trata acerca de “la guerra como circunstancia y terreno para el amor”²². Un hombre y una mujer se encuentran. Desesperados y solos, empiezan a enamorarse. Pero, según Fassbinder:

Ésta no es una película pacifista. (...) Remarque dice que sin la guerra su amor sería eterno. Sirk dice que sin la guerra no habría amor en absoluto²³.

Imitación a la vida (Imitation of life, 1959) es la última película de Sirk. Para Fassbinder, ésta es “una película genial sobre la vida y la muerte. Y sobre Norteamérica”²⁴. Los desesperados deseos de sus protagonistas se atienen a lo que más les conviene socialmente. Pero nada saben acerca del prójimo, hasta que de pronto la realidad los supera, y ellos reaccionan como recién enterándose de lo que sucede:

Ninguno de los protagonistas se da cuenta de que todo, pensamientos, deseos, sueños, proviene directamente de la realidad o es manipulado por ella. No conozco ninguna otra película donde este hecho se exprese tan clara y desesperadamente²⁵.

Imitación a la vida se concentra en la relación de una mujer negra con su hija blanca. Ella ama a su hija, pero no la comprende muy bien. Según Fassbinder, es su amor el que le impide comprenderla. Su hija desea ser reconocida como blanca en una sociedad racista, lo cual la obliga a distanciarse de su madre negra. Para ella, esto es inaceptable. Y ante su insistencia, aquélla reacciona con violencia. Pero, según Fassbinder, la verdad y la violencia son otras:

²¹ Fassbinder op. cit., p. 53.

²² Op. cit., p. 54

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

Lo brutal es que la madre quiera poseer a su hija porque la quiere. Y Sarah Jane se defiende contra el terrorismo maternal, contra el terrorismo del mundo²⁶.

La admiración de Fassbinder por Sirk se relaciona con una gran necesidad de autoconocimiento y comprensión de sus relaciones de amistad. Sus sentimientos trasuntan, además, un profundo deseo de aprender:

Realmente he visto muy pocas películas de Sirk. Quisiera haberlas visto todas, sus treinta y nueve películas. Si lo hubiese hecho, quizá habría ahondado más en mí mismo, en mi vida, en mis amigos. He visto seis películas de Sirk. Entre las que se encuentran las películas más bellas del mundo²⁷.

3. Prostitución estructural y transversal

Anarquía en Baviera (Anarchie in Bayern, 1969), fue la decimotercera pieza teatral dirigida por Fassbinder. La realizó en colaboración con Peer Raben (1940-2007), escritor, compositor, director, y uno de los fundadores del Action Theater Kollektiv. Esta temprana obra teatral contiene elementos que después serán una constante en sus películas. Fassbinder también los encontrará en los melodramas tardíos de Sirk, uno de sus más importantes modelos e influencias, junto a Jean-Luc Godard (1930) y Josef von Sternberg (1894-1969).

El autor define *Anarquía en Baviera* como “una obra de ciencia ficción ingenua”. Muestra los efectos de una revolución realizada por un grupo de jóvenes, tras su proclamación de la Anarquía Socialista en Baviera. Fassbinder defiende la necesidad de una transformación de la conciencia en los revolucionarios y los ciudadanos, como condición de posibilidad de una auténtica revolución. A través de esta obra, muestra que las “transformaciones exteriores no son suficientes para provocar algo esencial en la conciencia occidental, tributaria de las nociones de opresión y de autoridad”²⁸.

Sus personajes principales son: una familia burguesa típica. Un grupo de revolucionarios carente de autocrítica y conciencia del mal. Y un grupo de prostitutas que reconoce abiertamente su incapacidad de vivir fuera de su condición de mercancías transables por dinero.

Observada en perspectiva, esa familia burguesa es indistinguible, en la actualidad, de una familia obrera o pobre. Ambas comparten el mismo espíritu consumista, oportunista, depredador y devoto de los vencedores; y la misma

²⁶ Op. cit., p. 55

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ “Programa del Antiteatro”, en *Anarquía en Baviera*, p. 33.

superficialidad, mediocridad, vacuidad, ignorancia, y perversión soterrada y sórdida, tendiente a la disolución.

Los nombres de los personajes indican que se trata de estereotipos y caricaturas, más bien que de personas con conciencia y capacidad de pensar. Parecieran ser fuerzas impersonales indiferenciadas y carentes de sujeto.

Para la familia Hora Legal, el sentido de la vida depende del orden, las leyes, la rutina de trabajo, el matrimonio, el dinero, el acceso a los bienes de consumo, la complacencia en depender de un poder que controle sus vidas y los libere de la obligación de autodeterminarse, y el amor como extensión de estas estructuras. El fundamento y horizonte último de esta forma de vida es “nuestra libertad americana”²⁹.

Los revolucionarios pretenden alcanzar una liberación mediante transformaciones inmediatas consideradas radicales: supresión del dinero, el trabajo y las instituciones. Pero estas supuestas transformaciones se limitan a la sustitución de la antigua burocracia y aparatos de control, por otros.

En las escenas 4 y 5, aparecen dos conjuntos de reiteraciones mecánicas e impersonales. Una de ellas se refiere al miedo frente a la abolición del dinero, el orden, la rutina de trabajo seguida de sesiones frente al televisor, y la desaparición del horizonte del consumo, cuya cifra es la imagen de la compra de un nuevo automóvil. El otro conjunto de repeticiones se relaciona con el “viejo amor romántico”, que sólo reproduce fórmulas gastadas y mecánicas, incapaces ya de expresar amor verdadero.

Es significativo que ambos niveles se correspondan a través de su estructura repetitiva e impersonal. Muestra que, en definitiva, y como Fassbinder lo expondrá largamente en su filmografía, el amor es imposible tanto bajo el orden capitalista como bajo cualquier otro basado en el autoritarismo, la destrucción de la conciencia y el autoengaño. En esta obra, la desesperación se reduce a la pérdida del automóvil y los prestigios de la sociedad de consumo. Para Fassbinder, en cambio, esa desesperación se concentra en la imposibilidad del amor y la comunicación entre los seres humanos, frente a la continuidad y transversalidad de la dominación y el fascismo, durante la postguerra y el Milagro Alemán.

Por otra parte, la obra muestra el siniestro trasfondo de perversión y violencia al interior de la familia. La hija menor, Fénix Hora Legal, exhibe una especie de delirio sadomasoquista que se intensifica progresivamente. Hacia el final, en la escena 18, la familia comete un crimen. El padre, llamado Asesino de Niños; la madre, llamada Matrimonio / Auto; y la mayor de las hijas, llamada Viejo Amor Romántico Femenino, descubren durmiendo en su casa a uno de los revolucionarios, llamado Teatro Masculino, y lo matan.

²⁹ *Anarquía en Baviera*, p. 47.

La obra finaliza con la transformación del patriarca de la familia convertido en pedófilo y asesino de niños. Y sólo entonces es posible entender el significado de su nombre, como si en el curso de la obra, ésta retrogradara o avanzara hasta la mostración de la imagen primaria que encarna la opresión capitalista, como extensión del fascismo.

Sin embargo, la situación de las prostitutas, presentada en la escena 17, es la que mejor revela el alcance de la alienación legitimada como necesidad por el capitalismo. Ésta es una escena crucial. Aquéllas encarnan la voz del ser humano modelado y pervertido de raíz por sus opresores, transformado en mercancía y objeto de consumo, obsecuente y cómplice de ellos. Acusan a los revolucionarios de haber destruido sus vidas y haberlas despojado de su “razón de ser”, al abolir el dinero. Y como ya no pueden mantener a un hombre, se preguntan: “Quién nos amará ahora, ahora que no podemos dar nada más que a nosotras mismas”³⁰. Esta confesión constituye la cifra de la naturaleza, origen y miseria estructural del capitalismo. Las prostitutas se autoengañan, pretendiendo que el intercambio de sexo por dinero es una forma de amor. Pero esta situación no se limita sólo a ellas. También se extiende al matrimonio, en que la esposa es la prostituta legítima. Aquéllas tienen la ilusión de que son más libres que las esposas, porque pueden venderse a cualquier hombre. Sin embargo, ambas son lo mismo. Esta escena muestra el perverso núcleo de las relaciones de dominación inherentes a dicho sistema, a través de la degeneración del amor, reducido al sexo como mercancía, y del matrimonio como contrato de prostitución legal, funcional a la mantención y reproducción del orden. Por eso, también es significativo el intercambio promiscuo que se produce en la escena 18. Aquí, Fassbinder indica expresamente que las prostitutas se sientan a la mesa, encarnando desde ese momento a Matrimonio / Auto y Viejo Amor Romántico Femenino.

La direccionalidad de esta pieza apunta a la imposibilidad de una transformación de la conciencia, sobre la base de políticas y formas de administración impuestas desde fuera y en forma inmediata, tal como Fassbinder lo enuncia al comienzo. La familia y las prostitutas son incapaces de manifestar algún grado de espontaneidad y autonomía frente a las estructuras del capitalismo y la sociedad de consumo. Por otro lado, la aparente emancipación de las hijas, en las escenas 18 y 19, es falsa. Como mujeres, no pueden liberarse de su histórica reducción a la abyección de no ser más que un cuerpo. La esposa legítima está ahora dispuesta a entregarse a cualquier otro hombre. Mientras que la joven queda atrapada en su hipersexualidad delirante. En función de estas mezquinas posibilidades de liberación, aceptan las supresiones decretadas por el nuevo régimen anarquista.

La escena 12 acusa la misma reducción. Todos cantan y bailan. Después, una de las revolucionarias, llamada Nuevo Amor Romántico Femenino, realiza un *strep-tease*, mientras los otros gritan “¡Libertad!”. Pero tampoco puede escapar de esa miseria asociada a lo que culturalmente se espera de ella, más allá de la revolución. Contrariamente, la canción habla sobre pena, tristeza, llanto y amor:

³⁰ *Anarquía en Baviera*, p. 109.

La muerte es el final de todo
 La muerte no necesita morgues
 Baviera es libre
 Esperemos que siga así siempre.

Esta escena es una anticipación del fracaso de dicha revolución, y una afirmación de la imposibilidad del cambio, una de cuyas demostraciones es la destinación de las mujeres a la prostitución, en cualquier nivel –desde el hogar hasta los campos de concentración–, y bajo cualquier sistema político. También expresa la falsedad de una liberación sexual sobre la base de estas premisas. Muy por el contrario, décadas posteriores mostrarán la docilidad del sexo como herramienta de dominación al servicio del capitalismo y su persuasiva industria del envilecimiento, a todo nivel.

En la filmografía de Fassbinder, las canciones expresan a menudo su punto de vista, o los sentimientos dolorosos de los protagonistas, presentando a través del sonido un trasfondo ausente en la imagen visual, y con el que aquéllos no pueden conectarse. Por ejemplo, la melancólica canción “So much tenderness”, compuesta por Peer Raben, con letra de Fassbinder, que aparece al final de *El soldado americano*, muestra cómo la pérdida del amor deriva en el crimen. La canción que aparece en la escena 12 de *Anarquía en Baviera*, afirma que el destino de una revolución externa, incapaz de ver el fondo de la realidad y el interior del ser humano, es la muerte. Y éste fue, en efecto, el destino de la Fracción del Ejército Rojo, en Alemania, cuya descomposición el realizador parodia en *La tercera generación* (Die dritte Generation, 1979). Aquí, los revolucionarios terminan convertidos en delincuentes. Y la escena final los presenta ridículamente vestidos, como niños disfrazados para una fiesta.

Ahora bien, es frecuente que Fassbinder presente a las mujeres como prostitutas. En *El matrimonio de Maria Braun* y *Lola*, por ejemplo, que abordan el Milagro Alemán, ambas utilizan el sexo para escalar posición y acceder a la prosperidad material y cuotas de poder. Pero esta destinación de las mujeres contrasta con las observaciones del realizador acerca de su capacidad de pensar, en el marco de sus comentarios acerca de las obras tardías de Sirk:

En sus películas, las mujeres piensan. Y esto es algo que jamás me ha llamado la atención en otros cineastas. En ningún otro. Frecuentemente muestra mujeres que reaccionan y se comportan como se supone que deben hacerlo las mujeres, pero en Sirk piensan. Hay que ver esto. Es maravilloso ver pensar a las mujeres. Da esperanzas. Francamente³¹.

Tal vez, esperanzas de una auténtica revolución social, basada en una transformación de la conciencia que sea capaz de abolir *todas* las formas de dominación. Estas expresiones indican que, en sus obras, Fassbinder elabora y plasma una realidad existente, y no una concepción misógina propia de él.

³¹ Fassbinder, op. cit., p. 50.

Fassbinder pertenece a una generación que encarnó profundos anhelos colectivos de ver realizada esa utopía. Pero mantuvo siempre una distancia crítica frente a los caminos tomados con ese fin, como los de la Fracción del Ejército Rojo (Rote Armee Fraktion, RAF), una de las organizaciones radicales de izquierda más importantes de la República Federal de Alemania en la postguerra, que operó entre la década de 1970 y 1998. No obstante, la sospechosa muerte de sus líderes fundadores, Andreas Baader (1943-1977), Gudrun Ensslin (1940-1977) y Jan-Carl Raspe (1944-1977), en la prisión de Stammheim, tras el secuestro y asesinato de Hanns-Martin Schleyer (1915-1977) – presidente de la Asociación Alemana de Industriales, y antiguo oficial de las SS– le afectó personalmente, ya que aquéllos habían sido sus amigos³². Pero también debido a la crisis nacional que significaron los eventos ocurridos con ocasión del llamado Otoño Alemán, de 1977. Así queda de manifiesto en el episodio de Fassbinder incluido en *Alemania en otoño* (Deutschland im Herbst, 1978), película realizada colectivamente, en que también participaron Volker Schlöndorff (1939), Alexander Kluge (1932), y otros.

Las sátiras de Fassbinder son ciertamente hilarantes en un primer nivel. En *Anarquía en Baviera*, indica que los revolucionarios deben parecer payasos, y las ilustraciones de Chanchán Olibos retratan éste y otros caracteres de sus personajes con fineza, acercando esta obra al público³³. Pero al situarla en el conjunto de sus realizaciones, se convierte en una obra amarga, trágica y desesperada.

Fassbinder murió a los 37 años de edad. Su causa inmediata fue un accidente cerebrovascular, provocado por una sobredosis de cocaína y barbitúricos. Así se consumó su lento suicidio, proceso paralelo al desarrollo de su prolífica obra. Y así concluyó, también, su gran sufrimiento, tal vez comparable al de los personajes de los melodramas de Sirk que tanto admiraba, atrapados en conflictos insolubles, sin salida.

Herbert Achternbusch (1938) hizo las siguientes declaraciones tras la muerte de Fassbinder:

Lo que le indignaba políticamente era demasiado. (...) ya no le deja a uno reaccionar con los medios artísticos sensibles, que poseen la sensibilidad de la lengua, de los ojos o de los demás órganos, ya no le deja defenderse, ni mucho menos digerirlo y eliminarlo³⁴.

El documental *El mago de Babilonia* (1982), de Dieter Schidor (1948-1987), acerca del rodaje de *Querelle* (1982), incluye una entrevista a Fassbinder realizada pocas horas antes de su muerte. Según Pflaum:

³² Ulrike Meinhof (1934-1976) se habría suicidado en su celda el 9 de mayo de 1976, Día de la Madre. Su muerte también suscitó dudas.

³³ *Anarquía en Baviera*, p. 65.

³⁴ Herbert Achternbusch, citado por Pflaum, op. cit., p. 17.

Era imposible no ver y no oír allí cuán infinitamente agotado y cansado, cuán enfermo y desgastado estaba. Incomprensible resulta justamente a raíz de estas imágenes, que nadie en el así llamado entorno cercano de amigos de Fassbinder pudiera o quisiera reaccionar decisivamente ante esta evidencia. Quizás hubiera podido salvarse entonces todavía su vida³⁵.

Hanna Shygulla (1943), quien actuó en la mayoría de sus películas, afirma que Fassbinder dirigía con su carisma. Su sola presencia era suficiente para transformar la atmósfera de los lugares: “él hacía que saliera el veneno o que se transparentara la ternura”. Y acerca de su final, se refiere en los siguientes términos:

Pero nadie sabe lo de nadie. Cada uno lleva su propio misterio y también su muerte. (...) ¿Tenía que morir tan joven porque estaba demasiado apurado o estaba apurado porque iba a morir joven?³⁶

Pflaum sintetiza la relación entre la verdad, el amor, la utopía y la música en Fassbinder, así:

Quizás esta atracción por la amarga verdad fue lo que le impidió diseñar grandes utopías en sus trabajos. Tan sólo el anhelo de amor tuvo en él una calidad utópica, pero su realización en el mejor de los casos, sobrevivió algunos instantes y luego se quebró en la realidad de nuestras condiciones sociales y sus efectos sobre los individuos. Pero el anhelo de utopía permaneció, a menudo oculta o atrofiada en muchos de los personajes cinematográficos, en la música que les rodeaba³⁷.

Y la música de Fassbinder es la de Gustav Mahler (1860-1911). En ella, declara, está lo que él cree de sí mismo; expresa mejor lo que él es³⁸. Como en la primera escena de *En un año con 13 lunas* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978), una película tristísima, acerca del amor y la vida imposibles, la sensibilidad del alma, la fragilidad, la pérdida del ser y la muerte, encarnadas a través de la historia de un transexual en sus últimos días, antes de quitarse la vida. Dicha escena lo muestra prostituyéndose en un paraje solitario de Frankfurt, a orillas del Main, poco antes del amanecer. Aparece un hombre, con quien tiene un intercambio sexual más bien brutal. Esta escena transcurre en silencio, sólo acompañada por el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler. Tal vez, pocas escenas sean capaces de expresar una desolación y tristeza infinita tan radicales, a

³⁵ Pflaum, op. cit., p. 12

³⁶ Hanna Shygulla, “Nosotros, debutantes...”, en *Aproximaciones a Fassbinder*, p. 47.

³⁷ Pflaum, op. cit., p. 17.

³⁸ Fassbinder, citado por Pflaum, op. cit., p. 17

partir de la música y la siniestra luminosidad de ese amanecer próximo, *sin nadie*, que anticipan el suicidio del protagonista.

3. Actualidad de *Anarquía en Baviera*

Chanchán Olibos, seudónimo de Cristián Olivos Bravo (1974), es autor de *El pequeño Jarry ilustrado. Antología bilingüe de Alfred Jarry*, traducida del francés e ilustrada con acuarelas. (Beuvedráis y Ediciones del Caxicondor, Santiago de Chile, 2011.) También es autor de grabados:

En arte busca expresar su sentir profundo ante la realidad, convención arbitraria que no le convence, y escarbar, con las herramientas de un realismo crudo y onírico a la vez, la superficie de las cosas, en busca de verdades fulgurantes. Se podría hablar de sub-realismo, ya que su arte no busca escapar del mundo real, o crear otro más fantástico, sino bucear en éste para verlo desnudo de filtros y lenguaje, en su belleza monstruosa y enigmática³⁹.

Ese mismo espíritu de búsqueda es el que subyace a la iniciativa de su traducción de *Anarquía en Baviera*, cuyos términos pudieran también aplicarse a Fassbinder y su obra. El trabajo de los traductores es comparable al de los intérpretes musicales. Ambos son menospreciados y considerados inferiores, como actividades meramente reproductivas y mecánicas, frente a la sobrevalorada y, en ocasiones, dudosa originalidad de quienes se consideran a sí mismos creadores, y frente a los prestigios de la creación considerada en sí misma y fuera de contexto. Pero la traducción está lejos de ser una actividad reproductiva y mecánica. Debe ser capaz de interpretar correctamente al autor, con el fin de comunicar adecuadamente el espíritu de su obra, más allá de las limitaciones culturales. Y ciertamente la presente traducción recoge el espíritu de Fassbinder, aunque en este caso sea difícil saber más acerca de la puesta en escena, que tanta importancia llegó a tener en sus películas⁴⁰. Las ilustraciones retratan a los personajes y presenta situaciones cruciales, conforme a la época y las indicaciones del realizador.

El prólogo está bien documentado, en lo que concierne al trabajo teatral de Fassbinder, su perspectiva acerca del terrorismo en Alemania, y las líneas fundamentales de su filmografía. Pudiera, sin embargo, ser discutible la aproximación de Olibos a su biografía, basada en testimonios de terceros, tendiente por momentos a exponer los aspectos más problemáticos de su vida sin una distancia adecuada. Al parecer, el propio Fassbinder encarnó en sí mismo las duras contradicciones, conflictos y

³⁹ Véase www.moving-art.net.

⁴⁰ Para Antonin Artaud (1896-1948), otra importante influencia en Fassbinder, el diálogo estaba subordinado a la puesta en escena. Véase *El teatro y su doble* (Le théâtre et son double, 1938). En el documental de Pflaum, *Yo no sólo quiero que ustedes me amen*, aparecen brevemente imágenes de archivo que muestran un plano general de la puesta en escena de *Anarquía en Baviera*.

tensiones transfigurados en su obra⁴¹. Pero esto exige un tratamiento más pausado y distanciado que el que se desprende de las fuentes citadas, las cuales –como en otros casos de autores y obras difíciles de asimilar– redundan en la presentación de la ruina de Fassbinder como espectáculo, sin mayores reflexiones, ni compromisos.

No obstante, y más allá de estas consideraciones, la presente versión de *Anarquía en Baviera*, traducida del francés, ilustrada y prologada por Chanchán Olibos, es relevante por los siguientes motivos. Primero, porque la obra teatral de Fassbinder es desconocida públicamente en Chile. Sólo una parte de su filmografía ha sido difundida. Algunos de sus tardíos éxitos internacionales, como *Lili Marlene* (1980), fueron exhibidos en salas comerciales. Durante la dictadura, parte de su obra fue difundida por el Goethe Institut. Y durante la postdictadura, sólo ha sido exhibida en el marco de festivales de cine y muestras especiales, también en convenio con el Goethe Institut.

Segundo, porque permite profundizar en la obra de Fassbinder. Esta temprana pieza teatral muestra elementos que serán ampliamente desarrollados y radicalizados en su filmografía, como la continuidad de la dominación por otros medios; la degeneración y muerte del amor y los sentimientos; la impersonalidad de las relaciones humanas, mediadas por la explotación, la manipulación, la traición, el dinero y la utilidad momentánea; la presencia de un trasfondo de fuerzas siniestras subyacente al orden constituido sobre la base de la negación de la memoria acerca del Tercer Reich, que se manifiesta a través de la perversión, el crimen, la autodestrucción, el suicidio o la locura; la pérdida de la individualidad y el fin del sujeto; y el anhelo de una liberación de los cuerpos, cuyo destino es la imposibilidad y la muerte. El apego a los objetos de consumo, como trasunto de carencias, mutilaciones y pérdidas fundamentales, es un motivo presente tanto en las películas de Fassbinder como en los melodramas tardíos de Sirk, que aquél vio en 1970, después de dirigir esta obra. El conjunto de estos elementos da cuenta del profundo malestar subyacente a la prosperidad del Milagro Alemán durante la postguerra, como prolongación del fascismo por vías menos visibles, y sólo en apariencia menos aniquiladoras. Ellos se sintetizan a través de la prostitución estructural y transversal, como cifra de la lumpenización y el fascismo en la postguerra y postdictadura, y como concepto filosófico para una fenomenología del mal en el siglo XX.

Y tercero, porque el actual momento histórico y político de Chile presenta rasgos similares a los de la Alemania de postguerra y su milagro económico, en lo que concierne a la expansión de un malestar colectivo generalizado. En Chile, dicho malestar, del que ha sido incapaz de hacerse cargo honestamente, deriva de la instalación del neoliberalismo durante la dictadura, y su consolidación y legitimación durante la postdictadura. Aquí también se observa la continuación del fascismo por otras vías; la negación de la memoria histórica; la transversalidad de la dominación y del hedonismo de la sociedad de consumo; la destrucción del amor, los sentimientos y las facultades

⁴¹ *En un año con 13 lunas*, por ejemplo, está vinculada al suicidio de Armin Meier (1943-1978), actor en varias películas de Fassbinder, incluido su episodio para *Alemania en otoño*, y su pareja antes de morir.

cognitivas a gran escala; y la impersonalidad de las relaciones humanas, calculadas en función de su utilidad inmediata, sobre la base de la prostitución estructural y transversal, y la explotación autocomplaciente. Todo esto es justificado cínicamente, apelando a la familia y la sobrevivencia, establecidas como sentido común y argumento de autoridad cuando ello es conveniente.

Las protestas iniciadas por el movimiento estudiantil en 2006, e intensificadas en 2011, son una extensión de ese malestar profundo. Pero su potente impulso inicial, que dio lugar a un entusiasmo inusitado por parte de las generaciones mayores en edad, ha mostrado signos de estancamiento en el último tiempo. Más que los estudiantes, los adultos demostraron una incapacidad de trascender el carnaval en que culminaron las protestas. Mientras duró la euforia colectiva, los colores y la fiesta, demostraron masivamente su adhesión al movimiento, como si la década de 1960 hubiese retornado, y la dictadura nunca hubiese existido. Sin embargo, cuando el movimiento comenzó a comprometer su domesticación por la sociedad de consumo, dicha euforia y adhesión comenzaron a extinguirse, como en la resaca que sigue a la fiesta. Por otro lado, la continuidad de las protestas como breves carnavales seguidos de acciones destructivas, se ha tornado superflua, ante la expectativa de que el arquetipo de la madre universal encarnado en Michelle Bachelet (1951) consolide su acción, con ocasión de las próximas elecciones presidenciales. Pero el anhelo de su retorno no tiene tanto que ver con ella, como con una voluntad colectiva de disolución y hundimiento en lo materno-originario. Esto implica una renuncia a la individualidad, la conciencia, el conocimiento, la capacidad de autocrítica, el sentido de la responsabilidad, y la acción disciplinada, leal y consecuente con un sentido moral, exigidos por una verdadera transformación social sostenida y profundizada en el tiempo.

En suma, Bachelet encarna una necesidad colectiva de disolución de los límites en todos los niveles, cuyo único destino es la inconsciencia y la autoaniquilación. Es el envés del hedonismo de la sociedad de consumo levantado sobre la ruina moral y espiritual de Chile. No obstante, es imposible que su extensa dominación se haya instalado sin una predisposición colectiva. Y que su funcionamiento y eficiencia se hayan extendido hasta ahora sin un consenso social acerca de su conveniencia, ventajas, utilidades y cuotas de poder.

Analizada en retrospectiva, *Anarquía en Baviera* presenta una revolución basada sólo en la inmediatez de la supresión reactiva del orden establecido, sin un trabajo reflexivo profundo, cuyo horizonte es una liberación sexual y de los cuerpos, y una libertad sin contenido. Pero dicho horizonte es una farsa. Su potencial como instrumento de dominación y control social no tardó en ser asimilado y procesado por el capitalismo, para la consolidación de su industria del envilecimiento y la destrucción de la conciencia. Convirtió el sexo, el cuerpo, la transgresión y la provocación en objetos de consumo y fines en sí mismos, bajo la promesa de emociones sin compromiso y simulacros de una libertad sin límites, cuya única finalidad es la reproducción de sus mercados e ideología.

Fassbinder anhelaba profundamente una transformación de la sociedad y del individuo en busca de su identidad. Sin embargo, también supo ver sus límites, desde su conciencia política y su conciencia del mal social, que el plasmó en su obra con enconada desesperación y desgarramiento, como en *Berlin Alexanderplatz* (1980). Éstas son las expresiones de su protagonista, Franz Biberkopf, en el epílogo:

El hombre es un animal deforme. El enemigo de todos los enemigos. La criatura más baja que existe sobre la faz de la Tierra. No es bueno vivir en un cuerpo humano. Prefiero acurrucarme bajo la tierra, correr campo a través [sic] y tomar lo que me encuentre. Y el viento sopla. Y la lluvia cae. Y viene el frío y se va. Eso es mejor que vivir en un cuerpo humano⁴².

Tal vez, la anarquía no sea sino esa autocomplaciente disolución sin límites, ni sujeto, ni sentimientos, ni alma, ni conocimiento, ni conciencia del mal, comparable a una forma de aniquilación. Y tal vez esa voluntad de disolución en lo materno-originario, indiferenciado e inconsciente que ella entraña, no sea sino el trasfondo de todo fascismo. Incluso, de lo que pudiera ser pensado como un fascismo inherente a la vida misma, y su fondo maligno de proliferaciones seriadas, superfluas, nivelables, sacrificables y desechables, cuyo movimiento perpetuo e igual a sí mismo exige enormes cuotas de inconsciencia. Pues sólo ésta permite tolerar su monstruosa realidad, así como la depredación, destrucción y muerte entre los seres, en que la vida se place, más allá de su culto fetichista, para reproducir más y más de lo mismo.

Valparaíso, abril-mayo 2013

Parte de este texto fue leído con ocasión de la presentación de *Anarquía en Baviera*, realizada en el Club Social “Valparaíso, mi amor”, Valparaíso, el 3 de mayo de 2013, a las 20 hrs. Participaron, además, Chanchán Olibos, y Felipe Moncada, en representación de Ediciones Inubicalistas.

⁴² Franz Biberkopf en el epílogo de *Berlin Alexanderplatz*, serie realizada para la televisión, en 14 episodios, basada en la novela homónima de Alfred Döblin (1878-1957), publicada en 1929. Véase “Rainer Werner Fassbinder, el genio alemán”, en www.rafaamorata.com.