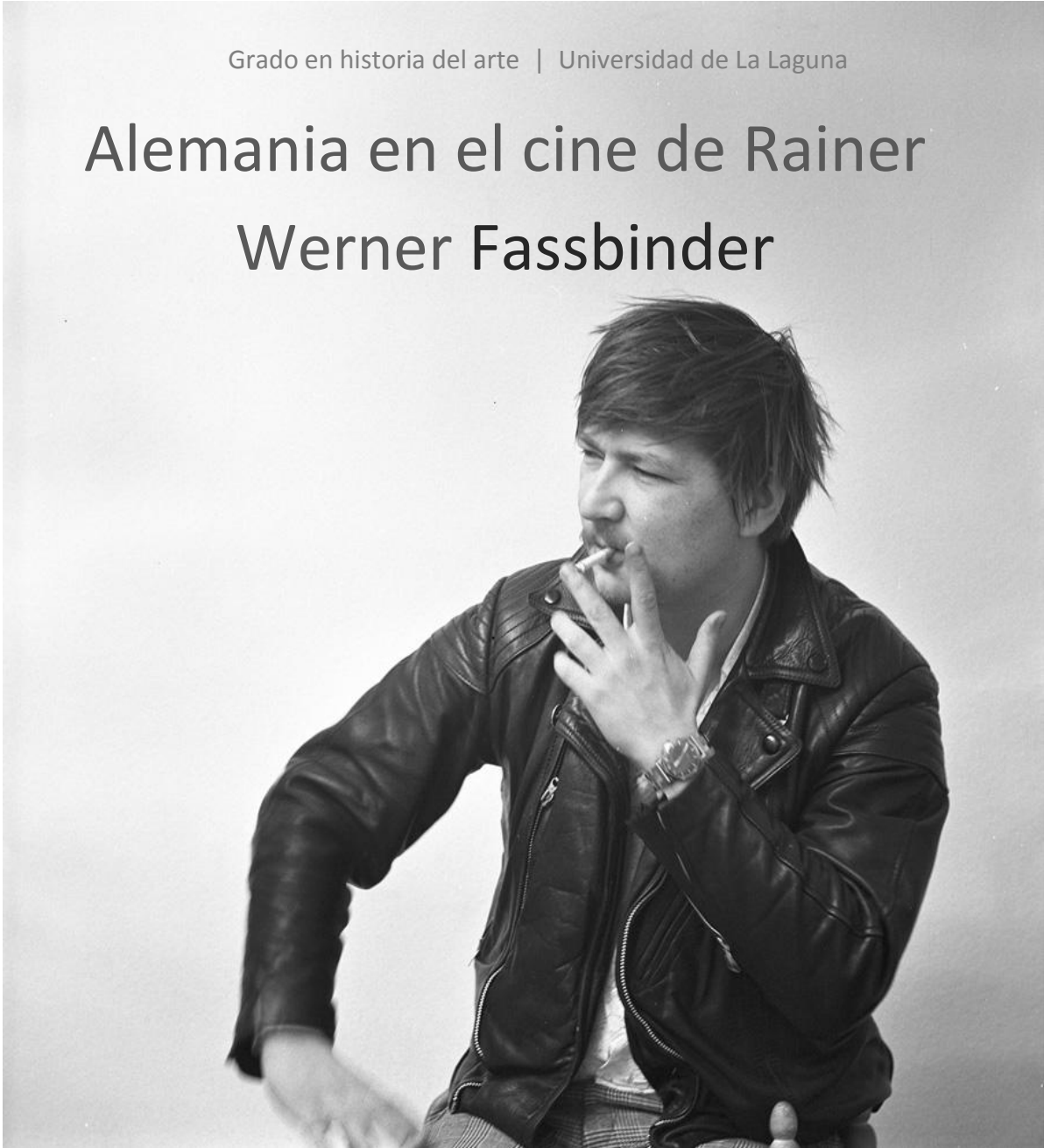


Grado en historia del arte | Universidad de La Laguna

Alemania en el cine de Rainer Werner Fassbinder



Realizado por: Vera Navarro Socorro

Dirigido por: Enrique Ramírez Guedes

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	2
1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA	4
1.1. La postguerra: la división de Alemania.....	4
1.2. Una democracia obligatoria.....	5
1.3. La limpieza ideológica.....	6
1.4. La consolidación de la RFA: el milagro económico.....	6
1.5. La peculiaridad del sistema democrático de la RFA.....	7
1.6. Las primeras reivindicaciones y la RAF.....	9
2. EL NUEVO CINE ALEMÁN	12
2.1. La situación de la industria cinematográfica alemana tras la guerra.....	12
2.2. El cine tras la consolidación de la RFA.....	14
2.3. Los nuevos cines como fenómeno global.....	18
2.4. El Nuevo Cine Alemán y sus integrantes.....	19
2.5. El pasado histórico en los cineastas del nuevo cine alemán.....	24
3. RAINER WERNER FASSBINDER	25
3.1. Apuntes biográficos.....	25
3.2. Apuntes estilísticos.....	30
3.3. La trilogía Alemana.....	33
3.3.1 <i>El Matrimonio de Maria Braun</i>	34
3.3.2 <i>La Ansiedad de Veronika Voss</i>	37
3.3.3 <i>Lola</i>	41
4. CONCLUSIONES	46
5. BIBLIOGRAFÍA	47

0. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Abordar a una figura como Rainer Werner Fassbinder se antoja una empresa abrumadora debido a lo extenso de su producción. Por eso, en este trabajo, hemos decidido centrarnos en un tema concreto, su visión crítica de la Alemania contemporánea, antes que realizar una síntesis de toda su obra. Fassbinder realiza dicha crítica a través de diferentes herramientas, pero nos ha resultado especialmente interesante aquella en la que el director alemán utiliza el marco histórico reciente para componer historias particulares que actúen como alegorías de la situación general del país –característica que comparte con otros cineastas de los nuevos cines, como Passolini o Nagisa Oshima, así como con cineastas del Nuevo Cine Alemán como Helma Sanders, Margarethe von Trotta o Alexander Kluge. Aunque esta crítica está presente, sobre todo, en sus últimas obras, hemos optado por analizar aquellas en las que esta dimensión histórica se hace más explícita: *El matrimonio de Maria Braun*, *La ansiedad de Veronika Voss* y *Lola*. Estas tres películas conforman la denominada “Trilogía alemana”, pues abordan un momento histórico –la conformación de la República Federal Alemana (RFA)– que, para Fassbinder, resulta esencial para comprender de dónde surgen muchos de los problemas de la Alemania que le había tocado vivir.

Partiendo de lo expuesto en el párrafo anterior, nos hemos marcado los siguientes objetivos: adentrarnos en la vastísima y compleja obra de Rainer Werner Fassbinder; comprender el alcance de las propuestas del Nuevo Cine Alemán, del que Fassbinder es una figura fundamental; establecer relaciones entre el Nuevo Cine Alemán y el cine anterior, así como entre la obra de Fassbinder y otras cinematografías, como la norteamericana; y, sobre todo esto, profundizar en el contexto histórico-social de la Alemania de la segunda mitad del siglo XX a través del prisma crítico del director alemán.

Lo que en un principio pudiera parecer un tema demasiado concreto nos sirve para tratar cuestiones de carácter mucho más general, por tanto, hemos seguido una metodología de tipo contextualista. Tomando como base la “Trilogía alemana”, nos hemos propuesto analizar la estrecha relación existente entre director y sociedad que se da en la obra fassbinderiana, partiendo de lo general (el contexto histórico-social)

hacia lo particular (las películas de Fassbinder), lo cual nos remite de nuevo a lo general.

Hemos comenzado por realizar una búsqueda bibliográfica de la que, tras una primera criba, nos hemos quedado con la información que, bajo nuestro punto de vista, se relacionaba de modo más directo con Fassbinder, con su cine y con el contexto histórico-social en el que desarrolló su actividad creadora. Una vez que el material de partida estuvo claro, nos marcamos los objetivos descritos más arriba; de los que se dedujo la estructura básica que debía tener el trabajo. En primer lugar, hemos realizado una síntesis sobre los hechos de la historia alemana a los que Fassbinder alude en su “Trilogía alemana”. En segundo lugar, nos hemos adentrado en el contexto más específico del cine alemán, centrándonos en el Nuevo Cine Alemán, dentro del cual se enmarca la producción de Fassbinder. En tercer lugar, hemos introducido la figura del cineasta alemán, poniendo en relación aspectos de su vida, obra y estilo. Una vez establecidos los puntos anteriores, hemos llevado a cabo un análisis de su “Trilogía alemana” siguiendo los métodos de análisis cinematográfico aprendidos gracias a las asignaturas de cine que componen el grado.

Uno de los principales problemas a los que nos hemos enfrentado ha sido el de acceder al visionado de la totalidad de la filmografía de Fassbinder. Siendo el principal motivo el que muchas de ellas ni se han estrenado ni se han comercializado en España. Por otro lado, tanto la bibliografía referente a la historia contemporánea alemana como al Nuevo Cine Alemán es escasa en nuestro idioma, lo que ha supuesto un reto añadido.

1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

La obra fílmica de Rainer Werner Fassbinder está fuertemente ligada a la historia reciente de Alemania, por lo que para acercarnos a ella, analizarla y comprenderla, debemos tener en cuenta sus propias palabras: “Para comprender el presente, lo que es y lo que será de un país, hay que estudiar su Historia”¹. En su obra, la referencia al pasado es siempre una crítica al presente; tan válida en su momento como en la actualidad. Por ello, me detendré en aquellos hechos o aspectos de la historia reciente de Alemania que son esenciales para entender la filmografía fassbinderiana, centrándome exclusivamente en los acontecidos durante la República Federal Alemana; en la que Fassbinder vivió y sobre la que trato en su cine.

1. 1. La postguerra: la división de Alemania

Sobre la postguerra, Fassbinder dijo que era un momento histórico “en el que nuestros padres tuvieron la posibilidad de construir un Estado Humano y libre como ningún otro haya existido”².

Desde el momento en que el Tercer *Reich* acabó y Alemania fue invadida y tomada por las tropas aliadas, los actos, decisiones y, en definitiva, el desarrollo del país germano estuvo en manos de terceros. Ninguno de los hechos que sucedieron después –desnazificación, desmilitarización, democratización– fueron fruto de una iniciativa propiamente alemana. Tras la rendición, Alemania se dividió en zonas de ocupación gobernadas por las grandes potencias del momento: Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética. Si en un principio esta ocupación tenía como fin repartir los costes de la reconstrucción del país, la falta de unanimidad a la hora de tomar decisiones y las constantes desavenencias entre los intereses de las potencias occidentales y la Unión Soviética pronto acabaron por dividir el país en dos zonas con diferentes sistemas socioeconómicos y políticos: una zona occidental capitalista y una zona oriental comunista.

¹ FASSBINDER, Rainer Werner (1981). Entrevista en *Cineforum* en: MARTÍNEZ TORRES, Augusto. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: JC, 1983, p.89.

² FASSBINDER, Rainer Werner. Entrevista en *ADR* en: ROSSÉS, Montserrat. *Nuevo cine alemán*. Madrid: JC, 1991, p. 110.

Esta improvisada solución de postguerra terminó con la imagen unificada que Alemania había conseguido mantener desde 1918. La creación, en 1949, de dos repúblicas alemanas, la República Federal Alemana (RFA) y la República Democrática Alemana (RDA), dividiría al país; una separación que se intensificaría durante la Guerra Fría. A partir de ese momento, el desarrollo de ambas naciones partirá de las decisiones que cada potencia toma sobre su zona de dominio. En este caso nos centraremos en las decisiones tomadas en la zona occidental, bajo el gobierno de la RFA, que afectarán de manera sustancial al desarrollo de la sociedad alemana.

1.2. Una democracia obligatoria

La democratización forzosa iniciada tras la división de Alemania en zonas de ocupación transmitía a gran parte de la población la misma sensación que habían sentido tras el final de la Primera Guerra Mundial. De nuevo Alemania se encontraba en ruinas, sufriendo otra derrota y sintiéndose humillada, pues los nuevos dueños del país decidían sobre su futuro implantando su modelo democrático occidental. El hecho de que la renovación política de Alemania no fuese una iniciativa propia afectaría enormemente a su desarrollo futuro, algo que Fassbinder siempre tuvo presente en su crítica:

“Nuestra democracia fue ordenada entonces por la zona occidental. No hemos luchado nunca por ella. Hay viejos modelos que intentan establecerse de nuevo, sin cruz gamada, claro, pero a través de viejos métodos educativos...”³

A diferencia de otros países, como España o Rumanía, la instauración de la democracia en Alemania no se debió al descontento, a los actos revolucionarios o a un cambio de ideales, ya que la población alemana nunca aspiró a convertirse en una democracia. Los desastres de la guerra, el trastorno social, la masificación provocada por los refugiados y la escasez de productos de primera necesidad habían dejado un ambiente donde la supervivencia se anteponía a la política. La nueva democracia implantada recordaba a muchos el final de la I Guerra Mundial, pues su imagen

³ *Ibid.*, p. 101.

poco tenía que ver con la libertad, la estabilidad y la paz que simbolizaba en el resto de países occidentales; se reafirmaba como símbolo de humillación por la derrota.

Los nuevos métodos, a los que Fassbinder alude de manera crítica en la cita antes mencionada, así como las circunstancias económicas que hicieron posible que la democracia acabase teniendo éxito serán desarrollados más adelante.

1.3. La limpieza ideológica

El proceso de desnazificación de la población en las zonas de ocupación occidental no fue tratado con el rigor y la claridad que requeriría un asunto tan delicado. El método resultó ser un eterno proceso burocrático de clasificación en cinco grupos según un cuestionario poco eficaz, además de largo. Convertido en un caos administrativo, los objetivos iniciales del programa no quedaban claros; de incitar a la culpa colectiva se pasó a simples medidas discriminatorias, por lo que nunca quedó demasiado claro si la cuestión era reeducar o castigar. Como dice Mary Fulbrook, “nunca quedó claro si el objetivo básico era limpiar Alemania de nazis o limpiar a los nazis del estigma del nazismo”⁴.

Al final, los nazis fueron incorporándose con facilidad a la sociedad y, de forma general, la población alemana enterró el pasado sin enfrentarse a él, tratando de eludir lo sucedido, sin llegar a cuestionarse su grado de implicación. El tema del nazismo se convirtió en un tabú y el nuevo conflicto de la Guerra Fría puso en bandeja una nueva ideología del “odio al otro” como sustituto: el anticomunismo.

El anticomunismo será otra de las claves para mantener la nueva democracia implantada por las potencias occidentales. Alemania, al celebrar sus primeras elecciones en 1949, resultando elegido Konrad Adenauer, se convirtió en un gobierno democrático y conservador en concordancia con la política americana y, al mismo tiempo, en el aliado estratégico en la lucha contra el comunismo durante la Guerra Fría, al entrar a formar parte de la nueva red de alianzas políticas occidentales.

⁴ FULBROOK, Mary. *Historia de Alemania*. Madrid: Akal, 2009, p. 232.

1. 4. La consolidación de la RFA: el milagro económico

El llamado “milagro económico alemán” es uno de los hechos históricos más celebrados por alemanes. La increíble recuperación a partir de las cada vez más altas tasas de crecimiento y productividad convirtieron a la nueva Alemania de la RFA en un país próspero y materialista. La prosperidad no sólo legitimaba la nueva democracia, sino que hacía más fácil olvidar el pasado.

El enriquecimiento del país fue lo que supuso para muchos alemanes la verdadera renovación del país, pues ni el fin del fascismo, ni la libertad política, suponían un hito para el futuro, si no la estabilidad económica. El orgullo nacional alemán radicaba entonces en el sistema económico y sus convicciones democráticas dependían de su pragmatismo, mientras que en otros países occidentales la identidad política se fundamentaba en sus instituciones.

La participación política se consideraba un simple deber cívico, por lo que se votaba de manera masiva en todas las elecciones. Muestra de ello es la continuidad con la que el primer canciller elegido, Adenauer, se mantuvo en el poder –14 años– hasta que se retiró en 1963 por iniciativa propia, no por una derrota electoral. Pese a su conservadurismo, su apoyo al rearme del país en 1959, y a la instauración del servicio militar obligatorio por la entrada de Alemania en la OTAN, Adenauer fue continuamente elegido por haber obrado el milagro económico. Las palabras de Mary Fulbrook no dejan duda sobre la situación: “Durante la década de los cincuenta y sesenta, muchos alemanes daban prioridad a la estabilidad económica frente a la libertad política”⁵. A partir de aquí podemos entender mejor no sólo como se continuaron repitiendo determinadas conductas del pasado, sino también cómo se permitieron ciertas medidas constitucionales.

⁵ *Ibíd.*, p. 249.

1. 5. La peculiaridad del sistema democrático de la RFA

Mantener una segunda democracia en un país que se había mantenido deliberadamente reticente a ella⁶ requería de una serie de disposiciones constitucionales propias que aseguraran su estabilidad.

Muchas de las medidas de la nueva democracia –entre las que destacan algunas de dudoso carácter democrático– estaban orientadas a evitar los problemas de inestabilidad que tuvo la república de Weimar en su momento. Para ello, se evitó que partidos pequeños pudieran llegar fácilmente a una plataforma nacional, evitando confrontaciones y coaliciones inestables, como había sucedido con el partido nazi. Así, rápidamente se formó un sistema bipartidista entre partidos poco diferenciados entre sí: el Partido Unión Cristianodemócrata (CDU) y el Partido Socialdemócrata (SPD). Un tercer partido relativamente más pequeño, el Partido Liberaldemócrata (FDP), era el encargado de determinar el poder.

A grades rasgos, y a pesar de pequeñas diferencias, estos partidos mantenían el mismo objetivo: ser gestores moderados de un Estado capitalista del bienestar. Pero para asegurar mejor este sistema, también se acotó el cerco de partidos permitidos, al elaborar una serie de restricciones constitucionales que evitaran partidos “antisistema” como los que habían acabado con la república de Weimar. Así, partidos republicanos, comunistas y derechistas fueron prohibidos, siendo declarados ilegales. La inestabilidad o la ausencia de gobierno fue una de las grandes preocupaciones de los aliados en la elaboración de la nueva constitución alemana, por lo que se estableció el mecanismo de *la moción de censura constructiva*, en la que, si el canciller no conseguía llegar a un acuerdo o no conseguía un apoyo mayoritario en el parlamento durante largo tiempo, podría ser destituido.

⁶ Más allá de la caída de la república de Weimar, muchos historiadores han hablado de una “tradición antidemocrática alemana” –también llamada *Sonderweg*– sustentada en el concepto transformado de nación o nacionalismo que tenían los alemanes frente al resto de países occidentales y en las diferencias del pensamiento alemán a lo largo de la historia respecto al pensamiento y modos de vida del resto de occidente, especialmente de Francia e Inglaterra, por los que sentían un gran resentimiento. Hans Kohn definía así el concepto de nación para los alemanes: “El naciente nacionalismo Alemán incapaz de hallar su punto de reunión en una sociedad o en un orden libre y racional, lo encontró en la naturaleza o en el pasado, no en un acto político, si no en un hecho natural, en una comunidad popular [...] los alemanes la encumbraron a la dignidad de un ideal o un misterio. La integración política centrada en una finalidad racional fue reemplazada por la integración mística de lo irracional” (KOHN, Hans. *Historia del nacionalismo*. México: F.C.E, 1949, p. 297 en: GARCÍA-MORGÁN, J. (1993). “A vueltas con la “cuestión alemana”: entre la democracia y la tentación nacionalista” en *Centro de estudios constitucionales*, núm. 14, pp. 183-184.)

Tras las protestas estudiantiles de finales de los sesenta se estableció una medida aseguradora final: el *Decreto contra los radicales*. Esta medida, bastante cuestionable a nivel de derechos democráticos, prohibía acceder a cualquier puesto de trabajo asociado al estado, es decir, a cualquier tipo de funcionariado público, a personas cuyas ideas, actividades o afiliaciones fuesen en contra de la Constitución.

Otra de las disposiciones constitucionales que establecieron los aliados, fijándose en las carencias de la República de Weimar, fue la de quitar poder al presidente y convertirlo en un simple jefe de Estado ceremonial elegido a través del parlamento. Con esta medida se evitaba dar demasiadas libertades democráticas al pueblo alemán, del que los políticos desconfiaban. También se permitió que algunas decisiones políticas se decidiesen fuera del parlamento, sin ningún tipo de proceso legislativo formal. Un corporativismo poco democrático entre gobernantes y grupos de presión de empresarios, sindicatos, cámaras y confederaciones⁷.

Las disposiciones constitucionales establecidas por los aliados, así como el milagro económico, contribuyeron realmente a afianzar la democracia en Alemania, pero no a convertir a los alemanes en auténticos demócratas. Los aliados, con la excusa de reeducar y democratizar, consiguieron limitar políticamente a los alemanes, sirviéndose de su total indiferencia al respecto. Por tanto, tras la guerra, Alemania siguió manteniendo, tanto a nivel cultural y de tradiciones como a nivel político, ciertas conductas fascistas ocultas bajo su florecimiento económico. Para Jürgen Misch existen dos elementos clave en “el desarrollo antidemocrático de ese Estado[...]”: el anticomunismo militante y la prematura remilitarización de la RFA”⁸.

1.6. Las primeras reivindicaciones y la RAF

En la década de 1960, la nueva generación nacida tras la guerra empezó a manifestar su descontento hacia el sistema democrático. Como en otros muchos países europeos, el movimiento estudiantil puso de relieve con sus protestas los problemas de la sociedad que se había ido formando tras la guerra. Se llevaron a

⁷ Formado concretamente por la Confederación de la Industria Alemana, la Liga General de Empresarios, la Cámara de Comercio e Industria Alemana, la Liga de Sindicatos Alemanes, el Sindicato Alemán de Trabajadores y la Federación Alemana de Funcionarios.

⁸ MISCH, Jürgen. *Ciclo: El cine alemán de la posguerra*. Las Palmas de Gran Canaria: Filmoteca Canaria, 1989, p. 30.

cabo en Europa protestas generalizadas por motivos como la pervivencia de los valores tradicionales y jerárquicos (tanto en la sociedad como en las universidades), la intervención militar de los Estados Unidos en Vietnam o el régimen del Sha en Irán. Sin embargo, en la Alemania de la RFA, otros factores motivaron especialmente las protestas estudiantiles, cuyas medidas de represión por parte del gobierno llevarían a la formación de grupos terroristas radicales.

Hasta las primeras protestas, la política de la RFA había estado dominada por el conservadurismo de Adenauer y el CDU, pero en 1966, el SPD, el segundo gran partido que había estado en la oposición, reformuló su política socialista para incluir sectores más conservadores (católicos, protestantes y antiguos nazis), y convertirse en una suerte de CDU. Su alianza con el propio CDU, la “Gran Coalición”, le sirvió para conseguir participación en el gobierno. Harry Baer, que formó parte del equipo de gran parte de las producciones de Fassbinder y participó en el movimiento estudiantil decía sobre este momento: “Odiábamos la gran coalición de Bonn, y esto bastaba como argumento inicial”⁹.

La llegada de los socialdemócratas al gobierno no supuso un gran cambio debido a su reformulación política. No sólo se mantuvo un gobierno conservador, si no que se eliminó la única verdadera oposición que hasta entonces había en el gobierno. Pero la decepción y el descontento por este cambio no fue lo único que motivó a la juventud estudiantil alemana, sino la sombra de un pasado fascista que se escondía bajo el conformismo del milagro económico, manteniéndose en el estado, en su política e incluso en los núcleos familiares y en el sistema universitario. Monserrat Rossés explica ese despertar de la conciencia del pasado cuando nos habla de los cineastas del Nuevo Cine Alemán:

“A partir de los años sesenta es cuando existe una generación en Alemania que se atreve a preguntar/preguntarse sobre el pasado de su país, a des-tabuizar el “tema” del nazismo y a investigar en sus consecuencias, así como en aceptar abiertamente la “carga” que supone ante el mundo ser alemán.”¹⁰

Los movimientos de protesta, que acabaron en 1968 con la muerte de un estudiante por disparos de la policía en una manifestación, las posteriores

⁹ BAER, Harry. *Ya dormiré cuando este muerto*. Barcelona: Seix Barral, 1986, p. 9.

¹⁰ ROSSÉS, *op cit.*, p. 97.

manipulaciones de la prensa amarilla y la presión de los grupos conservadores, acabaron por disuadir a la opinión pública y lo que parecía una verdadera renovación acabó por estancarse.

La crisis energética que culminaría con la recesión económica mundial a finales de la década y principios de los ochenta, unida a la imposición del *Decreto contra los radicales* y a la intensificación de las represiones de grupos policiales que lo acompañó, puso el punto final a los movimientos estudiantiles.

“Y entonces se aprueban las leyes y todo se acaba. En Vietnam se siguen lanzando bombas y, si no nos gusta, nuestras vigilantes autoridades también pueden disparar. ¿Dónde encontrar una salida?”¹¹

Sin embargo, estas medidas represivas acabaron por dar lugar a grupos clandestinos radicales fruto de la desintegración. Las protestas continuaron, pero de forma planeada y con objetivos bien definidos. De todos los grupos, el más significativo fue la banda Baader-Meinhof¹² más comúnmente conocida como la Facción del Ejército Rojo (RAF), por convertir sus protestas anticapitalistas y antiimperialistas en una lucha armada al estilo de una “guerrilla urbana”.

La RAF, con sus actos terroristas, protagonizó en 1977 uno de los momentos más críticos de la historia de la RFA; el llamado *Otoño Alemán (Der Deutsche Herbst)*. Con la detención de los principales integrantes del grupo, se formó una llamada “segunda generación” que inició en ese año una ola de secuestros y asaltos para reclamar la liberación de los integrantes originales. El asesinato de Jünger, presidente del banco Dresdner, tras un intento frustrado de secuestro conmocionó a la opinión pública e hizo estallar la alarma de crisis en el gobierno, pero el clímax de esta situación tuvo lugar en octubre de ese mismo año, cuando un avión de la compañía alemana Lufthansa fue secuestrado en un vuelo que se dirigía a Frankfurt desde Palma de Mallorca. Los secuestradores –palestinos asociados con la RAF– fueron asesinados en la operación de rescate. Tras esto, los miembros originales de la RAF que se encontraban encarcelados murieron en sus celdas en lo que se consideró según informes oficiales un suicidio colectivo. A finales de octubre, el entierro de los

¹¹ BAER, *loc. cit.*

¹² Este apelativo fue utilizado en un primer momento en referencia a los nombres de dos de sus primeros integrantes, al formalizarse como grupo terrorista y difundir su manifiesto establecieron el nombre de la Facción del Ejército Rojo.

miembros se convirtió en un acto multitudinario al que acudieron miles de personas y que fue cubierto por la prensa internacional. La situación requirió la presencia de todo el cuerpo de policía, pero sus intentos de control y represión motivaron nuevas revueltas.

Después del Otoño Alemán se respiraba un ambiente de histeria colectiva motivado por la prensa amarillista y las redadas policiales diarias. El gobierno se vio finalmente beneficiado por el cambio de la opinión pública, al poder implantar medidas de seguridad y leyes aun más represivas. Los sectores izquierdistas, antes simpatizantes con la RAF, vieron como sus actos habían desembocado en un aumento no solo del conservadurismo sino también de sus seguidores.

2. EL NUEVO CINE ALEMÁN

2.1. La situación de la industria cinematográfica alemana tras la guerra

La reconstrucción de la industria cinematográfica alemana se inicia con la apropiación por parte de los aliados de la productora más importante de toda la historia del cine Alemán, la UFA (Universum Film AG).

Semanas antes de la rendición, cuando todavía persistían algunos combates, los aliados occidentales se hicieron rápidamente con el control administrativo de la UFA en Múnich, mientras que los soviéticos se hacían con los estudios de Babelsberg y Tempelhof, que luego convertirán en la empresa estatal DEFA (Deutsche Film AG). Los estudios principales de Berlín, situados en lo que pronto sería zona soviética, fueron clandestinamente trasladados a la zona occidental. El material cinematográfico y de oficina, el dinero, los archivos y acciones... todo fue transportado hasta la frontera occidental. No obstante, la producción cinematográfica nacional se paralizó hasta 1946 y los aliados occidentales centraron sus atenciones en los medios de distribución para suministrar películas de su propia industria, aunque también se permitió la reposición de películas de época fascista sin contenido político alguno. Los medios de exhibición quedaron reducidos tras la guerra. La producción no resultaba rentable, de casi 7.000 cines que había en las zonas occidentales tan sólo quedaban 1.150 cines, menos de la mitad.

Resultará significativo en el posterior desarrollo del cine nacional –y, como ya hemos visto, también social– el éxito y la conveniencia de las películas de reposición. Estas películas eran comedias, melodramas, películas históricas y familiares que habían llegado a tener gran éxito durante el *Tercer Reich* –más incluso que las películas propagandísticas–, ya que eran “más apropiadas para someter a una población profundamente desmoralizada, hambrienta y viviendo entre ruinas a la voluntad del régimen”¹³. La ausencia total de ideología en estas películas volvía a funcionar ahora en un ambiente de apatía política provocado por la humillación de la derrota.

Con la apertura de la producción nacional en 1947, los aliados establecieron una serie de políticas cinematográficas para controlar las nuevas producciones nacionales, siendo su principal preocupación que los alemanes no llegasen a crear un monopolio cinematográfico que pudiese competir con sus propias industrias. Por ello, para evitar la producción vertical, se estableció la prohibición de que una misma empresa tuviera bajo su control las ramas de producción, distribución y exhibición.

Las políticas de control se aplicaron de manera desigual según las zonas de ocupación. En la zona francesa no se permitieron producciones de índole política, mientras que en las zonas americana y británica sólo se concedieron licencias de producción a películas con intenciones reeducativas.

También se prohibió, aunque sin éxito, el acceso a cualquier ámbito cinematográfico a personas que hubiesen sido militantes del partido nazi debido a que gran parte del mundillo de la industria, desde los técnicos a los actores habían sido miembros activos del partido nazi. La gran mayoría, pese a los intentos de reeducación, llevaban la carga de haber sido formados bajo el régimen nazi –sobre todo guionistas y directores–, por lo que muchos siguieron practicando los mismos métodos de la época fascista, aunque estuviesen ausentes de ideologías fascistas y antisemitas. Historiadores del cine como Wilfred von Bredow o Jürgen Misch nos hablan de una “continuidad del cine del Tercer Reich” tras la guerra, ya que no sólo se carecía de nuevos directores que no hubiesen trabajado durante el régimen nazi, sino que el estilo de estas películas insustanciales que tanto éxito habían tenido antes

¹³ MISCH, *op cit.*, p. 10.

y después de la guerra se continuó en las primeras producciones nacionales de la zona occidental.

Las primeras películas de la postguerra como *En aquellos días* (In jenen Tagen, 1947), *La vida continúa* (Das Leben geht weiter, 1947) o *Entre ayer y mañana* (Zwischen gestern und morgen, 1948), que, aunque hacían referencia a la guerra o a la época fascista en lo que se conoce como películas “de ruinas”, eran sólo puestas en escena sin significación alguna y las tramas seguían siendo convencionales; “el ciudadano medio llegó a ser el protagonista de casi todas las películas: siempre era la víctima inocente de la dictadura, de la guerra, de la burocracia o del régimen de ocupación”¹⁴. Para Peter Pleyer esto se debe a una “falta de compromiso social y político” que contrapone con el cine neorrealista italiano, que sí se enfrentaba a “la realidad política actual de su país”.¹⁵

2.2. El cine tras la consolidación de la RFA

En 1949, la consolidación de la RFA también trajo consigo la consolidación de la industria cinematográfica alemana. La atención puesta en la distribución había permitido fundar nuevas productoras que ya podían adquirir material cinematográfico libremente. La rápida recuperación económica permitió un crecimiento exponencial de la producción y la situación algo más desahogada de la población aumentó la visita a las salas.

Comenzó entonces una producción en masa de películas que, al igual que la sociedad alemana de entonces, se olvidaban del pasado y evitaban cualquier crítica o reflexión sobre el presente. El cine de evasión, que funcionó durante el fascismo y durante la postguerra, con películas caracterizadas por evitar toda confrontación con la realidad social a través de temas triviales, volvía a atraer a la población alemana porque no rompía con el optimismo general producido por el milagro económico.

El desarrollo del cine tras la formación de la RFA también se vio afectado por el interés que puso el gobierno del CDU en la industria cinematográfica nacional. A

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ PLEYER, Peter. (1965) “Aufbau und Entwicklung einer der deutschen Filmproduktion nach 1945” en BREDOW, W. y ZUREK, R. *Film und Gesellschaft in Deutschland: Dokumente und Materialien*. Hamburgo: Hoffman und Campe, 1976 en: MISCH, *op cit.*, p. 14.

partir de subvenciones y ayudas, esa continuidad del cine fascista en cuanto al estilo se convirtió en una continuidad ideológica. Las antiguas conductas fascistas también llegaron al cine mediante el apoyo de producciones de clara ideología anticomunista o religiosa, favoreciendo claramente al Partido Cristianodemócrata (CDU), que gobernó hasta mediados de los sesenta gracias a las continuas reelecciones de Adenauer. Sobre esto Jürgen Misch detalla:

“Las instituciones culturales en el estado de la CDU, especialmente los medios de comunicación casi sin excepción, se pusieron al servicio de la ideología anticomunista más ferviente [...] Ni una sola película refleja las medidas reaccionarias del “Partido Estatal” [...] la consecuencia fue una mezcla de dogmas eclesiásticos tradicionales y de anticomunismo, que alcanzó el rango de una ideología estatal”¹⁶

La facilidad con la que la población se adaptó a esta nueva ideología se hizo evidenciar en el éxito de taquilla de estas películas. *Guardia nocturna* (Nachtwache, 1949) fue ejemplo de ello, sirviendo a su director Harlod Brum para especializarse en el género religioso. En sus películas, las alegorías religiosas giran siempre en torno a dos conceptos, sumisión y confianza absoluta en dios, lo que para Jürgen Misch es “una llamada a la disposición incondicionada de fe y confianza que necesitaba el régimen patriarcal-absolutista de Adenauer”.¹⁷

Siguiendo esta línea también están “las películas sobre médicos” que Wilfred von Bredow relaciona directamente con la continuidad ideológica fascista del cine alemán¹⁸, pues continúan la tradición de películas de la época nazi sobre hombres fuertes adorados por su autoridad. Significativa es *Dr. Holl* (1951), basada en un guión de la conocida militante nazi Thea von Harbou, exmujer de Fritz Lang, y dirigida por Rolf Hansen, autor de películas de época nazi como *El gran amor* (1942), que contenía una fuerte propaganda a las Fuerzas Aéreas. Precisamente, su película sobre este género con más éxito durante la RFA será *Eso era mi vida* (Sauerbruch das war mein Leben, 1954) que muestra una clara defensa del militarismo. Con el rearme de la RFA en 1951 bajo una gran oposición pública, se

¹⁶ MISCH, *op cit.*, p. 34.

¹⁷ *Ibíd.*, p.36.

¹⁸ BREDOW, *op.cit.*

produjeron e importaron numerosas películas bélicas que abogaban peligrosamente por ideales como el amor a la patria, el deber ciego y la obediencia incondicional.

Si el cine de propaganda al líder autoritario se continuó con las películas militaristas y las películas sobre médicos y religiosas, las películas de ideología antisemita vieron su continuación en las películas anticomunistas. En 1952 se creó Occident, la primera productora especializada en películas anticomunistas, cuya primera gran producción, *Camino sin vuelta* (Weg ohne Umkehr, 1953), dirigida por el americano Victor Vicas, recibió los aplausos del gobierno de Adenauer con el *Bundesfilmpreis* (premio federal cinematográfico) y pasó a formar parte de la lista de mejores películas de la Liga Católica junto al resto de películas que hemos citado anteriormente.

A parte de este cine patrocinado por el gobierno, se desarrolló un cine de entretenimiento basado en comedias, musicales, sainetes y *heimatfilme*¹⁹ que fueron muy convenientes para el gobierno federal porque seguían sin aportar una crítica social y mantenían la apatía apolítica de la población, que seguía depositando una confianza ciega en el nuevo gobierno autoritario. Para Wilfred von Bredow este cine de evasión significaba igualmente “la continuidad de un cine manipulativo”²⁰.

Esta tendencia manipulativa del cine alemán de los cincuenta no sólo determinó los argumentos de las películas, sino también su lenguaje, sus decorados o su montaje. Siguiendo el modelo del cine de Hollywood, las películas alemanas de este momento seguían una estética prefabricada, con pocas innovaciones, buscando siempre la perfección técnica que diera como resultado planos que encandilaran al espectador. Peter Pleyer define así el cine de este momento:

“La idea del cine no cambiaba, la consecuencia fue que el estilo de la puesta en escena de la mayoría de las nuevas películas, estaba orientado hacia el consumismo más convencional; no dominaba la búsqueda de la originalidad, o de las nuevas posibilidades de expresión [...] sino el culto a la perfección técnica, con la aplicación de los medios creativos tradicionales.”²¹

¹⁹ La palabra “heimat” en alemán contiene un sentido muy amplio del concepto de patria, los *Heimatfilm* venían a ser películas que idealizaban la vida en los ambientes rurales a partir bellos paisajes y personajes buenos y honrados.

²⁰ *Ibid.*, p.31.

²¹ PLEYER, *op.cit.*, p. 14.

Ante esta oferta, la industria cinematográfica alemana no tardó en desmoronarse. Entre los últimos años de la década de los cincuenta y mediados de los sesenta, más de la mitad de los espectadores dejaron de asistir a las salas de cine. Aunque en ello inciden diferentes factores, el más significativo es la renovación generacional. El cine manipulativo de evasión ahora se enfrentaba a una generación que no quería seguir ocultando el pasado y manifestaba su descontento ante el sistema. En 1962 el cine alemán inició un nuevo camino a partir de dos hechos que afectaron a su futura renovación: el cierre definitivo de la UFA, señal de la caída de la industria cinematográfica alemana; y el manifiesto de Oberhausen, el detonador que dará lugar al nacimiento del Nuevo Cine Alemán. Las carencias y necesidades del cine alemán se dejan evidenciar en el texto del manifiesto:

“El desmoronamiento del cine tradicional alemán retira al fin la base económica de una forma de pensar que nosotros rechazamos. Por eso, el nuevo cine alemán tiene una posibilidad.

Los cortometrajes de los jóvenes autores, realizadores y productores han conseguido premios a lo largo de estos últimos años en festivales internacionales y han sido recocidos por la crítica internacional. Estas obras y sus éxitos muestran que el futuro del cine alemán está en manos de los que usan un nuevo lenguaje cinematográfico, igual que en otros países; en Alemania el cortometraje ha resultado ser la escuela y el campo de experimentación del largometraje.

Proclamamos nuestro propósito de crear el nuevo cine alemán. El nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertad respecto a las convicciones habituales de la profesión. Libertad respecto a la influencia de los socios comerciales. Libertad frente a la tutela ejercida por grupos con intereses.

Tenemos ideas concretas, intelectuales, formales y económicas respecto a la producción del nuevo cine alemán. Estamos preparados para soportar los riesgos económicos que conlleve. El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo.

Oberhausen, 28 de febrero de 1962”²²

²² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine*. Madrid: Alianza, 2006, p. 441.

2.3. Los nuevos cines como fenómeno global

Los nuevos cines son un fenómeno que se desarrolla de manera global entre finales de cincuenta y principios de los sesenta, como un movimiento histórico y estético que manifiesta, según la nacionalidad de sus autores, sus propios rasgos. Como fenómeno global, se debe a una serie de factores comunes que lo propiciaron, como la renovación del público, joven y con intereses más especializados; la irrupción de la televisión; los nuevos hábitos de ocio (deportes, música popular urbana, comic underground); y la evolución tecnológica, que trajo cámaras ligeras con toma de sonido directo, por ejemplo.

Los nuevos cines también presentan una serie de características comunes, como la búsqueda de nuevas formas; la producción a través de subvenciones, cooperativas, cuotas de pantalla o mecenazgos, que permiten una mayor libertad e independencia creativa, sin presiones por la rentabilidad de la película; una visión comprometida del cine que rechaza mensajes ideológicos y didácticos; la búsqueda de la reflexión del espectador a partir de obras abiertas hechas con un nuevo lenguaje fílmico; *la autoconciencia lingüística*, que propicia la reflexión sobre los modos de expresión del cine, lo cual acarrea la experimentación de las propias posibilidades expresivas; una ruptura total con la transparencia narrativa del cine clásico, que a través del montaje creaba la ilusión de una representación real; etc.

El resultado es un nuevo Modo de Representación Moderno que, al tratar el cine como un discurso y no como una manera de contar historias, rechaza estructuras lógicas, tiende a la fragmentación –tanto del espacio como del tiempo–, a los guiones improvisados, a la multiplicidad de ejes narrativos, a los ritmos discontinuos y a las referencias metalingüísticas. Todo esto ayuda a que se evidencie la personalidad del director, al que se reivindica como autor en tanto que utiliza la cámara como medio de expresión, tanto de su pensamiento, como de su concepción del mundo. La obtención del estatus de “autor” es una de las principales luchas de los cineastas de los nuevos cines.

En cuanto a los aspectos temáticos también se produce una renovación debido a la inclusión de temas nunca antes tratados en el cine o el cuestionamiento de temas antiguos. Dentro de la renovación que suponen los nuevos cines para el medio, no siempre tema y estética van de la mano. Aunque los nuevos cines impliquen un

tratamiento estético moderno y rompedor no se reducen únicamente a ello, la renovación temática será la que más afecte al desarrollo del cine en el futuro y a la evolución del pensamiento y la conducta de la sociedad moderna.

Para tener una idea general de estos nuevos temas y su implicación en la sociedad, podemos citar la acertada categorización de José Enrique Monterde: “relatos personales-individuales, la infancia, la cultura juvenil, el cuestionamiento de la familia y de las instituciones educativas, experiencias sentimentales y sexuales, relaciones de pareja y sus dificultades reales, el propio cine, la situación y contexto social contemporáneo, la revisión del pasado histórico, la reflexión y el debate ideológico”²³.

2.4. El Nuevo Cine Alemán y sus integrantes

Las exigencias del manifiesto de Oberhausen no obtuvieron una atención inmediata. Sus reivindicaciones eran reales pero sus propuestas imprecisas, por lo que la iniciativa y sus implicados no llegaron a formar parte de lo que se llamaría el Nuevo Cine Alemán, pero sí motivarán tanto a futuros directores como al gobierno a mejorar la situación del cine nacional.

Pocos años después del manifiesto se formaría el Comité del Joven Cine Alemán (Kuratorium Junger Deutscher Film), que ayudaría en la producción de *Una muchacha sin historia* (Abschied von Gestern, 1966) de Alexander Kluge, una de las primeras películas del Nuevo Cine Alemán en ganar premios en festivales de renombre. A esta iniciativa se le unirían, tras los éxitos en el extranjero de esta y otras películas como *El joven Törless* (Der junge Törless, 1966) de Volker Schlöndorff o *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (1965) de Jean-Marie Straub, la ley *Film Förderung Gesetz* para proporcionar ayudas económicas a nuevos cineastas, y las nuevas propuestas de subvención de las cadenas de televisión ARD y ZDF.

Sin embargo, estas iniciativas aparentemente reformistas fomentadas por el gobierno y los medios de comunicación no significaron un cambio en la política

²³ MONTERDE, José Enrique (1996) “La renovación temática” en *Historia General del Cine. Nuevos Cines (Años 60)*, vol. XI, Madrid: Cátedra, p. 145-187.

cinematográfica que se había mantenido hasta entonces. Estas ayudas solían esconder un intento de control y censura ideológica que acabó forzando a muchos directores a financiar sus propias películas, ya fuese a través de mecenas o de productoras independientes creadas por ellos mismos. A principios de los setenta, la RFA se llenó de productoras y distribuidoras independientes; prácticamente una por cada cineasta del Nuevo Cine Alemán.

Pese a lo difícil de esta situación, la libertad que les otorgaba a los directores el actuar como directores-productores les permitió romper con los modelos del cine anterior –sin olvidar a grandes figuras del cine nacional como Fritz Lang o Murnau– y, siguiendo la ola mundial de renovaciones que había empezado con la Nouvelle Vague francesa, se creó un verdadero cine alemán de vanguardia, comprometido y crítico, que supo imponerse internacionalmente.

Hablar de los autores del Nuevo Cine Alemán de manera conjunta resulta difícil, porque “si algo define a estos directores es su insolidaridad y su empeño, en el curso de los años, en mostrar sus diferencias y no sus afinidades”²⁴. Precisamente en la diversidad de sus personalidades se haya su rasgo más distintivo. No obstante, teniendo en cuenta sólo las películas, se podría hablar de una serie de constantes, o más bien grupos temáticos, como el nuevo Heimatfilm o anti-Heimatfilm que cuestiona el género y los valores idílicos de la sociedad rural alemana, para proponer un escenario muy diferente y crítico con películas como *Escenas de caza en la Baja Baviera* (Jagdszenen aus Niederbayern, 1968) de Peter Fleischmann, *La repentina riqueza de los pobres de Kombach* (Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach, 1970) de Volker Schlöndorff, *Mathias Kneissl* (1971) de Reinhard Hauff, *Jaidler, el cazador solitario* (Jaidler-der einsame Jäger, 1971) de Volker Vogeler o *Te quiero, te mato* (Ich liebe dich, ich töte dich, 1971) de Uwe Brander.

Las películas con una base literaria serán una de las grandes constantes en el Nuevo Cine Alemán, solían gozar de ayudas y subvenciones más fácilmente al ser usadas como iniciativas de divulgación cultural. Alexander Kluge, pese a no tener en su filmografía ninguna adaptación literaria, será el que ponga el punto de partida en este género a través de las reflexiones teóricas entre imagen y texto. Volker Schlöndorff es el que ha recurrido a fuentes literarias para sus películas. Gran parte

²⁴ ROSSÉS, *op.cit.*, p.12.

de su filmografía son adaptaciones de Robert Musil, Heinrich Böll, Margarite Yourcenar, Günter Grass, Brecht, Marcel Proust o Arthur Miller, siendo las más conocidas *El joven Törless* (Der junge Törless, 1966), *El honor perdido de Katharina Blum* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975) *Tiro de gracia* (Der Fangschuss, 1976) y *El tambor de hojalata* (Die Blechtrommel, 1978-79). A Schlöndorff le seguirá, con otras fórmulas, Rainer Werner Fassbinder, tomando a Theodor Fontaine, Henrik Ibsen, Alfred Döblin y Vladímir Nabokov para *Effi Briest* (1974), *Nora Helmer* (1973), *Desesperación* (1977), *Berlín Alexanderplatz* (1980) y *Querelle* (1982), su última película.

Este grupo también se vio enriquecido por la llegada de escritores a la producción cinematográfica, al igual que había pasado en la Nouvelle Vague con los escritores del nouveau roman. Las colaboraciones entre el escritor Peter Hadke y Wim Wenders son análogas a las de Alain Resnais y Margarite Duras o Alain Robbe-Grillet, con *Miedo del portero al penalty* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1971) y *Falso movimiento* (Falsche Bewegung, 1974). Por último, cabe nombrar también a Werner Herzog que aunque no adaptaría ninguna obra literaria concreta, sí recogería y actualizaría figuras representativas de la literatura clásica alemana como Nosferatu, Gaspar Hauser o Woyzek.

Antes de acercarnos a las personalidades de los participantes más relevantes del Nuevo Cine Alemán, resulta imprescindible hablar del surgimiento, dentro del Nuevo Cine Alemán, de un movimiento de mujeres cineastas y teóricas del cine que proclamaron en 1972 su propio *Manifiesto de trabajadoras del cine*, y crearon la revista “Frauen und Film” en 1974, la única revista de cine y crítica feminista con tirada regular en Europa.

El cine realizado por estas mujeres, entre las cuales destacan Margarethe von Trotta, Jutta Brückner, Helma Sanders-Brahms y Ulrike Ottinger, buscaba encontrar una identidad femenina propia, cuestionando el modo masculino de representar a la mujer en el cine. En un principio esto se hizo a través de un cine muy reivindicativo de ideales marcadamente feministas, tratando temas como el trabajo y la independencia de la mujer, la división de roles, la discriminación sexual o la ley del aborto. Las primeras películas recibieron mucha atención por parte del público femenino y llegaron a conseguir participar en festivales internacionales. En 1980, la

madurez y evolución del grupo hacia una búsqueda más personal de esa identidad femenina, trajo consigo producciones como *Las hermanas alemanas* (*Die bleierne Zeit*, 1981) de Margarethe von Trotta, *Freak Orlando* (1981) de Ulrike Ottinger, *Die Berührte* (1981) de Helma Sanders-Brahms y *Hungerjahre* (1980) de Jutta Brückner que llevaron a este grupo de cineastas a tener el reconocimiento de la crítica internacional y a recibir premios en festivales de renombre. Margarethe von Trotta se convirtió en la primera mujer en ser galardonada con el León de Oro de Venecia por *Las hermanas alemanas* y es hoy una cineasta mundialmente conocida.

Aunque ya los hemos ido nombrando, los cineastas más desecados y conocidos del Nuevo Cine Alemán son Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Jean-Marie Straub, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder y Wim Wenders. Sus nombres y sus personalidades tan diferenciadas representan la idiosincrasia de este movimiento.

Alexander Kluge, Volker Schlöndorff y Jean-Marie Straub formarían lo que muchos llaman la “primera generación”, al ser los primeros en llamar la atención del público internacional sobre este nuevo cine. Kluge llegaría a participar en el manifiesto de Oberhausen. Además de cineasta ejerció una labor importantísima en el campo de la teoría del cine, tanto en sus escritos como en su actividad como docente en la universidad. Como firme seguidor de Adorno y Horkheimer, plantea un cine profundamente intelectual, cuya significación parte de la interacción de la película con el espectador y no de la imagen misma.

Volker Schlöndorff se formó en el cine a manos de los cineastas de la Nouvelle Vague, como ayudante de dirección de Alain Resnais. Con *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1978-79) se convirtió en el principal director de esta “primera generación” al conseguir Oscar a la Mejor Película Extranjera y la Palma de Oro en Cannes. Estos dos premios de gran relevancia internacional centraron el interés del resto de países sobre este nuevo cine, llamando la atención sobre las posibilidades comerciales del Nuevo Cine Alemán. Su cine, de un lenguaje más convencional, se fundamenta en dos elementos: la literatura y la reflexión crítica sobre la pervivencia del pasado nazi en la Alemania contemporánea. El éxito en la colaboración con Margarethe von Trotta en *El honor perdido de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975) abrió las puertas de un cine de dura crítica social hacia la RFA para la siguiente generación.

La dupla Straub-Huillet, junto a Syberberg, han sido de los directores más controvertidos del movimiento. Sus películas no llegaron a tener una gran aceptación por el público y la crítica alemana. No obstante, su primer largometraje *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (1965) fue la primera película del Nuevo Cine Alemán en ser premiada en el extranjero. Su “estilo distanciado y deliberadamente teatralizante”²⁵ causaría gran admiración en Fassbinder y se convertiría en una de sus primeras influencias.

La “segunda generación” de cineastas del Nuevo Cine Alemán, conformada por Wenders, Fassbinder y Herzog, protagonizaría el auge de este nuevo cine. Los tres recuperan las referencias al cine americano, al mismo tiempo que sus películas resultan inconfundibles, postulándose como los directores más influyentes del Nuevo Cine Alemán.

En el cine de Win Wenders las referencias a la cultura y al cine americano se convertirán en una constante, que plantea como una reflexión acerca de la contradicción entre su atractiva mitología y su negativo dominio sobre el cine y la sociedad alemana. Unido a esto, están siempre presentes una serie de temas existenciales como la identidad, la comunicación o las relaciones humanas. Todas ellas presentes en sus películas más conocidas, como *Alicia en la ciudades* (*Alice in den Städten*, 1974), *Paris, Texas* (1983) o *Cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlín*, 1987).

Werner Herzog es quizás el director más singular de todo el Nuevo Cine Alemán debido a su concepción sobre la actividad de filmar como una aventura. Sus películas se desarrollan en espacios místicos, paisajes exóticos o decrépitos, junglas, desiertos y civilizaciones antiguas, en los que se mueven una serie de personajes lunáticos e inadaptados. Estos dos elementos dan como resultado historias que combinan una mitología romántica con lo surrealista, prueba de ello son *Fata Morgana* (1970), *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) o *El enigma de Gaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegenn alle*, 1974).

²⁵ SÁNCHEZ, *op.cit.*, p. 442.

2.5. El pasado histórico en los cineastas del nuevo cine alemán

Como ya hemos visto, en los años sesenta la nueva generación comienza a preguntarse sobre el pasado y a enfrentarlo por primera vez, en el cine estos nuevos directores serán los que comiencen no solo a destaparlos si no a cuestionar la pervivencia de sus ideas. La temática histórica como revisión del presente, será pues uno de los grandes temas del Nuevo Cine Alemán.

El tratamiento cinematográfico de este tema se vio muy influenciado por la corriente literaria “Neue Subjektivität” (Nueva Subjetividad) que buscaba la autenticidad en la expresión de los sentimientos y experiencias más personales y que, inevitablemente acababa por expresar también lo externo, lo social y lo político. Para los directores del Nuevo Cine Alemán, este hecho en el que “a partir de lo personal, uno descubre los engranajes y procesos de la historia, que asimismo dejan comprender el presente”²⁶ fue enorme revelador.

Los cineastas del Nuevo Cine Alemán se enfrentaron a la representación del pasado reciente a través de historias privadas ya sean recuerdos en el caso Helma Sanders-Brahms en *Alemania, madre pálida* (Deutschland bleiche Mutter, 1980) o ficticias como en la “Trilogía Alemana” de Fassbinder o *Die Patriotin* (1979) de Alexander Kluge, el caso era reconstruir la historia de otra manera, que pudiese llegar a despertar la memoria del público, y al mismo tiempo exponer una crítica a la situación presente.

La obra por antonomasia más representativa de esta manera de ver y expresar la historia para hacer visible un presente es la controvertida *Alemania en Otoño* (Deutschland im Herbst, 1978) conformada por varios episodios escritos y dirigidos por diferentes directores: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé / Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff y Bernhard Sinkel. Esta iniciativa colectiva, bastante insólita dentro del Nuevo Cine Alemán, fue motivada por los acontecimientos del *Otoño Alemán* ya explicados anteriormente. La idea, planteada por Theo Hinz de la productora Cinematográfica de Autores, fue reflejar diferentes reflexiones y puntos de vista sobre el suceso para entablar un diálogo con el espectador en el que el mismo se viese participe. Partiendo de un suceso tan reciente y vívido para el espectador, cada

²⁶ ROSSÉS. *op.cit.*, p.97.

director planteo sus propias cuestiones acerca de la situación política actual de la RFA al mismo tiempo que excavaba en las razones históricas de esta situación.

Alexander Kluge nos muestra una profesora de historia que no sabe que enseñar tras los sucesos de 1977 para plantear que la raíz de muchos problemas se hallan en el mismo pasado. Volker Schlöndorff a partir de una pequeña historia sobre la discusión entre los jefes de una cadena de televisión y un par de directores por la interrupción de un programa cultural en el que se iba proyectar su adaptación de *Antígona* de Sófocles, debido a las posibles conexiones temáticas de la obra clásica con la situación presente, nos cuestiona la dimensión política de los medios de comunicación y su dependencia del gobierno y sus intereses. Rainer Werner Fassbinder recurre a mostrarse a sí y exponer descaradamente sus sentimientos, su miedo y desesperación por los acontecimientos recluido en su casa trabajando en sus guiones, discutiendo y agrediendo a su amante Armin por su indiferencia hacia la situación, y con su madre, cuyas opiniones sobre los terroristas revelan la pervivencia del pasado nazi.

La película comienza y acaba con la filmación real de dos funerales: el de una víctima Schleyer, privado y el del grupo terrorista, multitudinario. Los episodios se van uniendo con un significativo tema musical *El himno del Kaiser* de Hayden. Para Timoty Corrigan “*Alemania en otoño* reabre el diálogo fílmico entre la audiencia y la imagen, entre la imagen y su referente histórico, entre la plasticidad de los bastidores y su significación.”²⁷

3. RAINER WERNER FASSBINDER

3.1. Vida

Hablar de la vida de un cineasta como Rainer Werner Fassbinder es hablar de una vida corta, intensa y llena de excesos, tanto creativos como emocionales. Su visión de la vida puede sintetizarse con sus propias palabras: “Uno siempre ha de gozar cuando se le antoja, si no la palma antes de lo que le habría gustado.”²⁸ En sólo

²⁷ CORRIGAN, Timoty (1983). “New German Film, The displaced image” *University of Texas Press*, Austin, pp. 17-23 en *Ibid.*, p. 26.

²⁸ FASSBINDER, Rainer Werner en LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 15.

trece años realizó cuarenta y tres películas para cine y televisión y una serie, que compaginó con sus trabajos en el teatro, como productor y como actor en películas de sus colegas. Esta hiperactividad creativa fue fruto de una personalidad convulsiva y una fuerte obsesión por que los demás dependieran siempre de él. Sin embargo, para aguantar ese ritmo tuvo que recurrir a la cocaína, al alcohol y a todo tipo de estimulantes que le causaron una temprana muerte a los treinta y seis años.

Fassbinder nació poco después de la rendición de Alemania en 1945, en Baviera. Sus padres, Helmut y Liselotte se vieron obligados tras la guerra a acoger a gran parte de sus familiares, amigos y vecinos, los cuales habían perdido sus hogares. Fassbinder se crió junto a un gran núcleo de personas y en un ambiente de postguerra tenso, en el que “la gente estaba muy alterada y muy emotiva, muy sensible. No era una vida tranquila, y Rainer nació y se crió en aquel ambiente.”²⁹ Esta situación favoreció que no disfrutase de demasiadas atenciones por parte de sus padres. Él mismo asegura que no supo quiénes eran verdaderamente hasta que fue más mayor: “no tenía, siendo un niño, la posibilidad de distinguir quién era quién y qué valor e importancia tenía cada uno de los adultos para mí.”³⁰

Cuando la situación mejoró, la casa se quedó rápidamente vacía, el matrimonio de sus padres, desgastado por esos duros años de convivencia comunal, se rompió y Fassbinder pasó en poco tiempo de vivir en comuna a vivir con una sola persona; su madre. Sin embargo, después del divorcio, Liselotte estuvo ausente durante un año, ingresada en un sanatorio por complicaciones en una tuberculosis. Sin nadie con quien poder quedarse, convivió con las personas que alquilaban las habitaciones del piso en el que vivía. La soledad fue total, por lo que en su vida adulta desarrollaría un terrible miedo a esa sensación, que le obligaría a vivir siempre rodeado de personas y que, entre otras cosas, mitigaría refugiándose en el cine.

La soledad y el rechazo de sus familiares en esos momentos fomentaron en él una conducta turbulenta, siendo incapaz de someterse a cualquier tipo de disciplina. Ya fuese en el colegio –fue expulsado de diversos centros–, en su casa, o con respecto a los valores de la clase media, Fassbinder era irreductible. Cuando su madre volvió, comenzó a trabajar como traductora y, para librarse de él unas cuantas

²⁹ EDDER, Liselotte en *Ibíd.*, p. 20.

³⁰ FASSBINDER, Rainer Werner en *Ibíd.*, p. 21.

horas al día, le empezó a dar dinero a diario para que fuese al cine o se comprase alguna golosina. Fassbinder pasó gran parte de su infancia en las salas de cine: “Si hubo alguna vez un niño que fue educado por películas ese fue Fassbinder”³¹, diría Ronald Hayman. Al crecer prácticamente en ausencia de su padre, encontró en el cine los modelos de conducta masculina que buscaba. Las figuras que más le atrajeron fueron los personajes interpretados por James Cagney o Humphrey Bogart, que conseguían popularidad, amigos y amores, mediante una conducta brusca y áspera; conducta que, en cierta forma, desarrollaría Fassbinder tiempo después.

El rechazo que sintió por parte de su madre le llevó a rechazarla hasta el punto de que, cuando su madre se volvió a casar con un ferviente democristiano, Wolf Eder, Fassbinder tuvo que irse a vivir con su padre debido a las discrepancias entre ambos. Su padre, Helmut, que había sido médico, fue expulsado del colegio médico por alcoholismo y por practicar abortos ilegales, ahora regentaba una serie de viviendas baratas, alquilando las habitaciones a los emigrantes que habían llegado a Alemania atraídos por el milagro económico. La soledad, el rechazo y la exclusión que sintió Fassbinder durante su infancia le hicieron identificarse con las clases bajas; con los proletarios, con los marginados y con los emigrantes, como indica el que dos de los grandes amores de su vida fueran extranjeros. Günther Kaufmann era afroamericano y Ben Salem, argelino. Por esta época, Fassbinder se dedicó partícipemente³² a la prostitución en asociación con un amigo –Fassbinder se convirtió en su chulo debido a su físico menos atractivo.

Fassbinder siempre tuvo una mala imagen de sí mismo, lo que, unido al sentimiento de exclusión que sentía, le acarreó problemas de inseguridad y de timidez, lo que chocaba frontalmente con su deseo de dominar las relaciones de su entorno y de convertirse en un líder para que el resto dependiera de él. Fassbinder se convirtió en un auténtico manipulador emocional. Acusado de ser un auténtico sádico, utilizó toda la agresividad que había ido arraigando en él desde su infancia

³¹ HAYMAN, Ronald. *Fassbinder*. Barcelona: Ultramar, 1985, p. 22.

³² Tras la guerra, su padre ejerció de médico de consulta a la que sobre todo, acudían prostitutas para el chequeo médico que se había establecido obligatorio. Fassbinder se familiarizó desde su niñez no solo con la prostitución, sino con que el amor era susceptible a comprarse y venderse.

como una poderosa herramienta, tanto en el ámbito profesional como en sus relaciones personales.³³

Al acabar su época de estudiante, vio que su futuro estaba en el cine. Aprovechó sus infructuosos intentos de trabajar como ayudante de dirección para aprender todo lo relacionado con el sonido, el montaje y la fotografía, aunque su cinefilia y su memoria fotográfica siempre fueron sus mejores aliados. Habían pasado entonces dos años desde la firma del manifiesto de Oberhausen y se planteaba la creación de una escuela de cine en Berlín. Para poder entrar en ella, Fassbinder se apuntó a una escuela de arte dramático en la que conseguir un certificado de estudios especializados. En estas clases, su interés se centró en los métodos de los profesores y en las conductas de los alumnos. Además, en fue entonces cuando conoció a Hanna Schygulla, que “sería alguna vez la estrella, una piedra angular esencial, algo así como el motor de todas [sus] películas.”³⁴

A partir de los contactos conseguidos en esta escuela, Fassbinder entró a formar parte del *Action Theater*, un grupo teatral de vanguardia que seguía los pasos del *Living Theater* americano.³⁵ Fassbinder encontró en el *Action Theater* la gran familia que andaba buscando, además de la oportunidad de tener su propio equipo de rodaje. Pronto, debido a su “extraordinaria vitalidad, su aplomo, su necesidad compulsiva de estar siempre haciendo algo [...] su determinación y su fuerza”³⁶, se hizo con la dirección del grupo, que, bajo el nuevo nombre de *Anti-Theater*, se convirtió en una productora cinematográfica financiada con las ganancias de sus representaciones. Así, con solo veinticuatro años filmó su primer largometraje: *El amor es mas frío que la muerte* (*Liebe ist kalter als der Tol*, 1969).

El éxito del *Anti-Theater* y la confirmación de los planes de Fassbinder vendrían con *Kazelmacher* (1969), película basada en una obra de teatro escrita por el propio Fassbinder, que ganó hasta seis premios en diversos festivales de cine. A partir de este triunfo, comenzó una febril producción en la que, en un sólo año se rodaron hasta siete películas. Esta intensidad de producción se mantuvo debido a lo que Hayman considera “el talento de Fassbinder para generar tensión erótica y para

³³ HAYMAN, *op.cit.*, p.36.

³⁴ FASSBINDER, Rainer Werner. *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 237.

³⁵ Esta compañía teatral se caracterizaba entre otras cosas por sus ideales anarquistas y su convivencia en comuna.

³⁶ LARDEAU, *op.cit.*, p. 55

imponer mediante la agresividad.”³⁷ La capacidad manipuladora que había desarrollado Fassbinder no sólo se basaba en su despotismo, sino también en su habilidad seductora. La mitad de los que colaboraron en sus películas mantuvieron relaciones sexuales con él. Tras este intenso año creativo, Fassbinder se separó del grupo, no sin antes expresar sus experiencias en *Atención a esta prostituta tan querida* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1970). A partir de 1971, Fassbinder inicia una nueva etapa más madura, desarrollando un estilo concreto que replantea las formas del melodrama americano. Su ritmo de producción se redujo notablemente, pero siguió en su línea, con una frenética media de cuatro películas al año. Aún con la ruptura del *Anti-Theater*, muchos de los colaboradores se mantuvieron al lado de Fassbinder, que no dejaría nunca de vivir en cierto régimen de comuna.

La primera película de esta nueva etapa fue *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971), que también fue su primer éxito comercial. La consolidación de su nuevo estilo vino con *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), con la que alcanzó reconocimiento nacional y fue citado, junto a Wenders y Herzog, como uno de los grandes directores del Nuevo Cine Alemán. Su reconocimiento internacional vendría con *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974) con la que ganó, entre otros muchos premios, la Palma de Oro en Cannes. Pese a que su capacidad de ejercer poder sobre los demás aumentaba, la fama y su timidez le empujaban cada vez más hacia el personaje sádico y desagradable que se había ido formando la prensa. Sus turbulentas relaciones –dos de sus amantes llegaron a suicidarse afectadas por su actitud– y el exceso de trabajo habían hecho mella tanto en su ánimo como en su rendimiento y le llevaron a un consumo regular de drogas y somníferos.

En los últimos años de su vida, centró sus historias en su entorno y no tanto en su vida amorosa. Tras experimentar con el melodrama, inició una etapa, que Rafa Morata categoriza como de “Identidad e historia”³⁸, motivada por su participación en *Alemania en Otoño*. Sus nuevas películas intentan rebuscar en el pasado histórico los problemas del presente. De aquí surge su famosa “trilogía sobre Alemania”, pero

³⁷ HAYMAN, op.cit., p.69

³⁸ MORATA CANTÓN, Rafael. *Rainer Werner Fassbinder, el genio alemán*.
<<http://www.rafamorata.com/fassbinder.html>> [Consulta: 28 de Agosto de 2015]

también otras producciones como *Desesperación* (Despair, 1978), la serie *Berlín Alexanderplatz* (1980) y *Una canción...Lili Marlen* (Lili Marlen, 1981). Aunque la crítica a los valores y actitudes de la sociedad alemana siempre estuvieron presentes en su filmografía, en estas últimas producciones, más que una crítica, Fassbinder intenta encontrar una respuesta a las conductas del presente adentrándose en el reciente pasado histórico.

El 20 de junio de 1982 Fassbinder es encontrado muerto en su piso por una sobredosis de cocaína y somníferos. Su muerte se convirtió en un acontecimiento mediático, con la prensa elaborando todo tipo de suposiciones y filtrando rumores que contribuyeron a crear una imagen de leyenda sobre su figura.

3.2. Obra y estilo

La totalidad de la obra de Fassbinder parte de su vida. Sin embargo, las relaciones entre cine y vida que desarrolla en sus películas trascienden la simple referencia.

Como hemos visto, una de sus grandes obsesiones fue ejercer poder sobre los demás, pero, incapaz de expresarse debido a sus inseguridades, encontró en el cine la forma de controlar sus relaciones, atraer personas o distanciarse de ellas, y, al mismo tiempo, expresar sus sentimientos y frustraciones. El cine, para Fassbinder, no funciona de manera unívoca, sino “como depósito de recuerdos, como exorcismo personal, como predicción o como expresión de una carencia.”³⁹

Este tipo de discursos íntimos dan lugar a un cine tan atrevido como pesimista, ligado a su compleja y contradictoria personalidad. Sus historias se nutren de sus relaciones, por lo que siempre giran en torno a un mismo tema: el amor. Concretamente, el amor amargo.

Para Fassbinder el amor se basa en la explotación emocional; en toda relación hay un explotado y un explotador, y el que menos ama siempre es el que tiene más poder. El amor es, en definitiva, una relación de poder que implícitamente conlleva sufrimiento, humillación y desprecio. En su obra, las relaciones interpersonales se fundamentan en la opresión. Lo interesante es, sin embargo, que estas relaciones de

³⁹ LARDEAU, *op.cit.*, p. 18.

poder trascienden a lo social siguiendo las bases de la “Neue Subjektivität”, y los personajes funcionan como alegorías de una opresión más general; la del Estado.

Fassbinder ha sido comparado con Balzac⁴⁰ porque ambos realizaron una magna obra en unos pocos años de vida, a través de la que consiguieron representar, de forma exhaustiva, a la sociedad de su época. Los personajes de Fassbinder representan “todos los aspectos críticos de esta sociedad, tanto económicos como morales, políticos o sexuales, psicológicos o históricos, marginales o institucionales.”⁴¹ Aunque en ese retrato abunda el de las minorías (emigrantes, delincuentes, homosexuales, drogadictos...), realmente son representadas todas las clases, siempre de diferente manera, tanto en una sola película como en todo el conjunto de su obra, sin estar ausente, en ninguna, una visión conjunta de la sociedad y de la época.

He aquí la peculiaridad de la filmografía de Fassbinder: al mismo tiempo que es extremadamente personal y autobiográfica, es un agudo análisis de los valores de la sociedad alemana. En palabras de Yann Lardeau:

“Resulta excepcional en la obra de Fassbinder su prodigiosa capacidad para hacer que coincidan exactamente la imagen de un microcosmo y la representación de la sociedad global, para crear una imagen singular, periférica, la imagen central de toda una sociedad, de un macrocosmo”⁴²

Este “macrocosmo” es Alemania, a la que Fassbinder critica desde una dimensión histórica en su última etapa –ya citada.

El desarrollo de estas ideas vino asociado a la conformación de un estilo igualmente representativo. En su primera época con el *Anti-Theater* mantuvo un estilo austero influido por Jean-Marie Straub, caracterizado por encuadres muy distanciados y movimientos calculados cuidadosamente. Rigidez que se debía, además, a dos motivos fundamentales: a la falta de recursos que afectó a la estética de todos los nuevos cines y a que Fassbinder aún se encontraba en un período de aprendizaje. Fassbinder siempre dijo que él aprendió a hacer cine rodando películas. Sin duda, el frenético año 1970 fue su gran escuela. Aunque desde entonces había

⁴⁰ *Ibid.*, p.137.

⁴¹ *Ibid.*, p. 142.

⁴² *Ibid.*, p. 63.

tenido presente el cine Hollywoodiense, es en su etapa madurez cuando lo toma en serio: “El cine americano es el único que puedo tomar en serio, porque ha alcanzado un público. El cine americano es interesante y entretenido a su público porque no intenta ser arte.”⁴³

Junto a Wenders, Fassbinder es uno de los primeros cineastas modernos que vuelve su mirada al cine americano de antes de la guerra y rompe con la teoría de Bazin⁴⁴, que había sido el gran principio ideológico y aliciente de todos los nuevos cines, aunque sin abandonar el realismo. La mirada retrospectiva de Fassbinder con respecto al cine americano comienza con el descubrimiento de los melodramas clásicos de Douglas Sirk, intensificado por su encuentro en 1971 que dio lugar a su escrito “Sobre seis films de Douglas Sirk”.

El melodrama le ofrece a Fassbinder la expresión máxima de las pasiones. Los conflictos, el sufrimiento y la frustración le permitirán dar rienda suelta a su ideario personal y fílmico, basado, como ya hemos visto en repetidas ocasiones, en las relaciones de poder, en la explotación emocional, en la tensión sexual y en la identidad social. Sin embargo, en su adaptación del género no existe el factor emotivo, pues los conflictos dramáticos son tratados con un distanciamiento que se ve aun más intensificado por la conjunción, en la puesta en escena, de sobriedad y estilización. La estilización en las actuaciones, los decorados y el encuadre –que recurre con frecuencia al reencuadre dentro de marcos, ventanas o espejos–, desproveen de naturalidad a la trama; sensación que se acentúa debido a los pocos movimientos de cámara y al juego de distanciamientos (Fassbinder aleja el encuadre con frecuencia, incluso en momentos de gran dramatismo). Con este modo de filmar, que le ha valido a sus obras el apelativo de “melodramas distanciados”, Fassbinder consigue impedir la catarsis del espectador: “yo no he intentado nunca copiar el film de Hollywood... La diferencia entre mi arte fílmico y el americano se basa en que el cine americano no reflexiona...”⁴⁵

La reflexión crítica sobre la obra fílmica es una de las grandes premisas del cine moderno. Fassbinder recupera el modelo de cine clásico y tradicional por

⁴³ FASSBINDER, Rainer Werner (1971). Entrevista con Cristian Braad Thomsen en ROSSÉS, *op.cit.* pp. 76-77.

⁴⁴ Bazin defendía un cine de transparencia, contrario a al cine de Hollywood, en el que la ausencia de montaje y la preeminencia de planos secuencia reflejase la realidad de una manera más realista.

⁴⁵ FASSBINDER, *loc. cit.*

autonomasia, utilizándolo para criticar una “realidad sucia, brutal y clavada en lo cotidiano.”⁴⁶

3.3. La trilogía alemana: *El matrimonio de Maria Braun*, *La ansiedad de Veronika Voss* y *Lola*.

Llamamos la “trilogía alemana” a tres películas de Fassbinder que comparten una serie de elementos e intenciones en común: *El matrimonio de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), *Lola* (1981) y *La ansiedad de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982). Como se puede deducir a partir de los títulos, la mujer tiene un especial protagonismo en las películas de la trilogía alemana. Fassbinder utiliza a la *mujer* como alegoría de Alemania. Al igual que pasa con su vida y con su cine, en el que trata problemas colectivos a partir de una visión radicalmente subjetiva, Fassbinder se sirve de la figura femenina para tratar el tema de la formación de la RFA; los conflictos de las protagonistas (personales, amorosos, etc.) son una alegoría de los conflictos colectivos. Fassbinder recurre a la mujer –que había cobrado protagonismo tras la guerra–, porque, según él:

“al hablar de mujeres se pueden contar mejor las cosas. La mayoría de las veces, los hombres se comportan tal como la sociedad espera de ellos, pero las mujeres suelen nadar a contracorriente de las normas establecidas. Son más consecuentes, más transparentes. Los hombres siempre hacen su papel y, por tanto, resultan menos manejables dramáticamente”.⁴⁷

Sus historias de amor sirven para analizar el proceso de la construcción de la “democracia” alemana tras la Segunda Guerra Mundial. Además, la opresión que había sufrido la mujer a lo largo de la historia, conecta con el discurso fassbinderiano sobre las relaciones de poder y la explotación de los sentimientos.

De este modo, motivado por su participación en *Alemania en otoño*, así como por los sucesos terroristas que había presenciado –y las consecuentes medidas de represión aplicadas por el gobierno–, Fassbinder ahonda en los problemas recientes de la sociedad alemana. Aunque su intención de hacer una historia completa del

⁴⁶ TRANCHE, Rafael R. “Solo quiero que me queráis” (2003) en *Rainer Werner Fassbinder*. Las Palmas de Gran Canaria: Filmoteca Canaria, 2003, p. 22.

⁴⁷ FASSBINDER, Rainer Werner (1981). Entrevista en *Cineforum* en: MARTÍNEZ, *op.cit.*, p.95.

desarrollo de la RFA quedó truncada por a su muerte prematura, Fassbinder llegó a abordar los problemas más significativos del proceso en su trilogía alemana. Su intención queda clara cuando dice:

“Quiero mostrar cómo los años cincuenta han influido en las personas de los sesenta. Este choque entre los conservadores y los progresistas—comprometidos que se vieron forzados a tomar la postura anormal del terrorismo.”⁴⁸

3.3.1 *El matrimonio de Maria Braun*

El matrimonio de Maria Braun es una parábola del desapego emocional que requirió el milagro económico. La película comienza con el matrimonio de Maria y Hermann Braun durante la guerra, que vuelve al frente tras la boda. Finalizada la guerra, Herman no da señales de vida y se le da por muerto. Maria se ve obligada a sobrevivir trabajando como prostituta en un bar para soldados norteamericanos. Fassbinder había vivido muy de cerca ese auge de la prostitución en su infancia debido al trabajo de su padre. El doctor que le hace las revisiones a Maria Braun la conoce desde pequeña y se manifiesta, en sus preocupaciones y consejos, como una figura paterna. Además, su adicción a la morfina conecta con el alcoholismo que el padre de Fassbinder había desarrollado tras la guerra.

María comienza una relación con un soldado afroamericano pese a las reticencias de su entorno. Inesperadamente, Herman aparece en un momento de intimidad de la pareja y arremete contra Bill. Maria, desconcertada, asesina al soldado y Herman carga con la culpa y es encarcelado. Maria le promete esperarle y decide demostrarle su amor intentando enriquecerse para darle una vida desahogada cuando éste salga de prisión. Para ello, Maria atrae la atención de Oswald, el dueño de una fábrica de textil, y comienza a trabajar para él como traductora —trabajo que realizó la madre de Fassbinder para poder mantener a su hijo tras el divorcio— al mismo tiempo que se convierte en su amante para conseguir más participación en la empresa y ascender económicamente.

Cuando Herman sale de la cárcel, Maria ha conseguido sus propósitos y ha comprado una gran villa, pero Herman huye a Canadá y no vuelve hasta que Oswald,

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 94.

el amante de Maria, muere. Entonces, Maria descubre que ambos habían establecido un pacto en que Herman le dejaba a Maria con Oswald los años que le quedaban de vida si tras su muerte recibía parte de su herencia. Maria se ve traicionada, pues todos sus esfuerzos por conseguir la independencia han sido menospreciados, al convertirse ella misma en un objeto de transacción. En este reencuentro, Maria deja el gas abierto y, aparentemente sin darse cuenta, hace estallar la villa con ambos dentro.

El film, que había seguido una trama melodramática, termina con la sucesión de imágenes de los cancilleres Alemanes, desde Adenauer hasta el que por aquel entonces (1979) era canciller, devolviendo al espectador a la realidad. Montserrat Rossés relaciona esta escena final con la escena del principio en la que un retrato de Hitler se suelta de la pared y se rompe al caer al suelo: “Esta claro que Fassbinder ha intentado establecer una continuidad provocativa entre aquél y los actuales cancilleres.”⁴⁹ Este tipo de referencias también están presentes a lo largo del film cuando se oyen de fondo los discursos de Adenauer. A mitad del film, durante una cena familiar se escucha de fondo, por la radio, a Adenauer defendiendo los beneficios de una Alemania desarmada. Su elocuente discurso contrasta enormemente con el pequeño mundo que conforma la familia de Maria, con sus discusiones, sus problemas y sus precarias necesidades. Hacia el final del film, cuando se vuelve a escuchar de fondo a Adenauer sobre la necesidad del rearme de Alemania, Maria que ahora ha alcanzado sus metas económicas, vomita al enterarse de la muerte de su amante Oswald. Fassbinder deja abierta la razón de su reacción, pero queda clara la analogía entre su traición personal (por el acuerdo de sus amantes) y la traición pública de Adenauer a la sociedad y a la democracia alemana. El rearme de Alemania en 1954 significa para Fassbinder, en muchos sentidos, un punto de inflexión; un momento en el que Alemania vuelve a repetir los errores del pasado.

La rápida ascensión en la escala social y económica de Maria es la representación del milagro económico alemán; su drama personal es una analogía del afán de enriquecimiento, pues para Fassbinder:

“La sociedad capitalista ofrece desde luego un buen nivel de vida, pero poca cosa más. Esta sociedad no nos enseña cómo emplear nuestro tiempo

⁴⁹ ROSSÉS, *op.cit.*, p. 103.

de una forma más inteligente, cómo disfrutar más de la vida, cómo desarrollar una mayores ansias de vivir. Esto significa que la sociedad está fallando”⁵⁰

Maria se había convertido en una mujer libre e independiente al mismo tiempo que Alemania tras su recuperación de la soberanía, pero esta libertad, por la que había luchado, se ve destruida por el vacío moral que trae consigo el milagro económico. El milagro económico que la había hecho libre es el mismo que la hunde. De igual manera, como ya hemos visto, en Alemania los deseos de prosperidad económica llevan a los alemanes a renunciar a ciertas libertades políticas, siendo el rearme el primer ejemplo de esta subyugación. El futuro de Maria, al igual que el de Alemania, se ve afectado por un mundo convertido en negocio y especulación.

Otros aspectos a los que Fassbinder alude con este film son la memoria y el olvido del pasado. La historia del film gira en torno al deseo de Maria de volver a estar con su marido, el cual está la mayor parte del film ausente. La historia de Maria contrasta con la historia real; Maria no prospera olvidando el pasado, como si había hecho Alemania, sino teniéndolo siempre presente. El amor hacia su marido, con el que no ha llegado a convivir por las circunstancias de la guerra y por el asesinato del soldado, es lo que la motiva a prosperar, no el simple afán de enriquecimiento. Maria se convierte en víctima de la historia cuando el olvido generacional del pasado rompe con sus sueños. Olvido que se expresa también al final del film, cuando Maria olvida el gas encendido y acaba con su futuro. La explosión de la escena final va acompañada de un suceso que de fondo se oye en el televisor, la celebración de la victoria de Alemania en el mundial de fútbol de 1954, que “resume la conclusión de la enemistad entre historia privada y la pública y del término de una utopía íntima que se vuelve cenizas y escombros frente a la arrogancia de una nación bajo el lema “volvemos a ser alguien”.”⁵¹

⁵⁰ FASSBINDER, Rainer Werner (1980). Entrevista en *Fotogramas*, nº 1652, abril 1980, España: Hearst Magazines, p. 44.

⁵¹ ROSSÉS, *op.cit.*, pp. 104-105.

3.3.2 *La ansiedad de Veronika Voss*

La ansiedad de Veronika Voss aborda las relaciones tortuosas con el pasado. La historia y la protagonista están inspiradas en la actriz alemana Sybille Schmitz, una de las grandes estrellas de la UFA durante la Alemania nazi que había sido olvidada tras la guerra, muriendo a los cuarenta y seis años de una sobredosis de morfina. Fassbinder rescata a esta figura con el nombre de Veronika Voss.

La película comienza con el encuentro entre Robert Krohn, un periodista deportivo, y Veronika Voss, una actriz olvidada, en un día lluvioso. Tras algunos encuentros en los que Veronika actúa de forma un tanto extravagante, Robert se enamora de ella y la investiga. Cuando descubre que Veronika es adicta a la morfina y está recluida en casa de la doctora que le suministra las dosis a cambio de la cesión de sus bienes, Krohn intenta acabar con la doctora, pero descubre un entramado de corrupción y fomento de la dependencia contra el que no puede luchar. La misma oficina antinarcóticos suministra las drogas a la doctora para que esta cree dependencia a los pacientes más ricos y afectados psicológicamente por la guerra y la barbarie nazi, con el fin de repartirse las ganancias.

Los intentos de Krohn de desenmascarar a la doctora Katz, la motivan a deshacerse de Veronika, y, tras prepararle una fiesta de despedida en la que le hacen creer que ha conseguido un contrato en Hollywood, la encierra en su cuarto durante unos días sin su dosis de morfina, dejando a su alcance suficientes somníferos como para suicidarse. Veronika muere y Krohn, impotente ante la situación, vuelve a trabajar como periodista sabiendo que no puede hacer nada contra la corrupción del sistema.

Al igual que en *Lola*, la trama de esta segunda película de la trilogía gira en torno a la corrupción y la resignación. Sin embargo, aquí la corrupción es mezquina y sus consecuencias fatalistas. El drama de la muerte acompaña el final como en *El matrimonio de Maria Braun*, pero aquí el suicidio no es involuntario, sino trágico; Veronika es empujada a la muerte para el enriquecimiento de un sistema corrupto.

Fassbinder establece en esta película una analogía entre la problemática del tráfico de drogas y el comercio capitalista. El milagro económico producto del capitalismo “tuvo con respecto a la sociedad alemana una función de dopaje y de

estimulación semejante a los efectos anestésicos y edulcorantes de la morfina para el drogadicto”.⁵²

Veronika se siente estancada en su carrera debido a su edad, aunque sabe que el verdadero motivo es otro; aquel que le tortura constantemente. Veronika recurre a la droga porque no ha sabido sobrevivir en la nueva Alemania. A diferencia de Lola y Maria Braun, su implicación ideológica en el pasado nazi le impide adaptarse a una nueva Alemania que pone sus miras en un futuro próspero y quiere olvidar el pasado. Una nueva Alemania en la que no hay lugar para las personas que se aferran al pasado. Este no-enfrentamiento o no-superación a los horrores del pasado nazi crea un estado de ansiedad en las personas que, como Veronika, habían mantenido un compromiso con la ideología nazi o, como otro de los “pacientes” de la doctora Katz, una pareja de ancianos que había sobrevivido a los campos de exterminio nazi. La droga les permite olvidar los horrores vividos en la época nazi y ayuda a Veronika a paliar su culpabilidad, causado porque, mientras ella disfrutaba siendo una estrella de cine de la UFA, sus compañeros de la consulta de la doctora Katz esperaban a ser eliminados por la “solución final”. La drogodependencia, permitida e incluso promovida, por el sistema actúa como una nueva “solución” para aquellas personas que no encajan en la nueva Alemania y mantienen el pasado vivo.

“La muerte, la autodestrucción lenta, el refugiarse en la droga, deja de ser un acto de autocastigo; es una destrucción que se inflige al prójimo, un gesto calculado, científico y exterminador que continua, a escala reducida, clandestinamente, en la Alemania de Adenauer”⁵³

En Veronika Voss, Fassbinder proyecta mucho de su ser. Como ella, Fassbinder tiene miedo a soledad y se siente envejecido. Pese a tener solo treinta y cinco años cuando rodo la película, el consumo de drogas y el exceso al que se había sometido habían afectado por afectar notablemente a su apariencia física. La droga, por otra parte, establece una relación directa entre Veronika Voss y Fassbinder. Ambos consumían drogas: Veronika para olvidar el pasado y Fassbinder para poder mantener su ritmo de vida en el presente. La relación de dependencia sadomasoquista

⁵² LARDEAU, *op.cit.* p. 222.

⁵³ *Ibid.*, p. 179.

de Veronika y la doctora Katz no solo recuerda a las relaciones de Fassbinder, sino también a sus melodramas.

Para Yann Lardeu, la atracción fatalista de Veronika hacia el periodista se relaciona más con *El ángel azul* de Sternberg que *Lola*, el círculo de Veronika se ve rodeada por un aro de sufrimiento y extorción: “*La ansiedad de Veronika Voss* está totalmente situada bajo el signo de la muerte.”⁵⁴

La fotografía en blanco y negro del film contiene una gran riqueza de contrastes de luz que la hace conectar más con las películas de Sternberg. Sin embargo, esta fotografía fue planeada para evocar el estilo clásico de las películas de la UFA y de Hollywood de los años treinta y cuarenta, de las que proviene el personaje de Veronika Voss. Además de este tratamiento clásico, Fassbinder aplicó también los recursos del melodrama de Sirk y, retomando aspectos del expresionismo, llevó a cabo un uso más libre de la iluminación en algunas escenas para establecer relaciones simbólicas particulares. En las escenas que se sitúan en la consulta de la doctora Katz, la luz que entra por los numerosos ventanales es exorbitada, dando lugar a un ambiente puro y resplandeciente (Figura 1). El blanco, en su brillantez, representa la pérdida de conciencia y de los sentidos, que es lo que pierde Veronika en este espacio. La oscuridad y el negro dominan en las escenas en que Veronika se ve agobiada y tiende a la histeria, revelando la hostilidad del ambiente hacia la persona (figura 2). También se presenta un cierto simbolismo en los diferentes efectos de desintegración de la imagen que dan paso de una escena a otra. La imagen, al igual que Veronika, se rompe y se deshace. Estos elementos estéticos dan un cierto aire ilusión y ensueño al film que contrasta con una trama pseudo policiaca, en la que el periodista Krohn investiga sobre el tráfico de drogas y descubre la ineficacia de las leyes del sistema democrático ante la corrupción.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 283.



Figura 1. Fotograma de *La ansiedad de Veronika Voss*.



Figura 2. Fotograma de *La ansiedad de Veronika Voss*.

3.3.3 *Lola*

Lola nos habla de la corrupción del sistema democrático alemán. La historia es una adaptación libre de la novela *Profesor Unrat* de Heinrich Mann, más conocida por la famosa adaptación que realizó Joseph Von Sternberg en *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, 1930). *Lola*, aunque rodada siete meses antes de *La ansiedad de Veronika Voss*, fue anunciada como la tercera película de la trilogía alemana.

La historia comienza con la llegada del ingeniero Von Bohm a un pequeño pueblo de Baviera para presidir la comisión de urbanismo del mismo. La honradez y la honestidad que destila Bohm en el trabajo de reconstrucción de la ciudad entran en conflicto con las intenciones del empresario de construcción Schuckert, que regenta el burdel Villa Fink, un lugar en el que se toman importantes decisiones que afectan al pueblo y donde trabaja Lola, protagonista de la película. Lola, en una apuesta con Schuckert, decide seducir a Bohm para demostrarle que puede atraer a un hombre respetable. Lola se presenta a Bohm después de una misa con una identidad nueva: la buena y desinteresada Marie Louise, consiguiendo enamorar a Bohm, que, al descubrir la existencia de Villa Fink, acude al burdel y descubre a Lola en uno de sus apasionados striptease. Entonces, Bohm decide enfrentarse a Schuckert y a todo el gobierno corrupto del pueblo. El amor que aún siente por Lola le lleva finalmente a pasar por alto el pasado de la misma, casándose con Lola y ejerciendo de padre para su hija. Lola consigue el Villa Fink como regalo de boda por haber ganado la apuesta y el pueblo vuelve a la normalidad. El final del film es más realista que el de Maria Braun. El sistema se mantiene y cada uno de los personajes obtiene lo que desea. Bohm, que empezó como un intruso, es fácilmente integrado en el sistema.

Con esta película, Fassbinder muestra no sólo la corrupción que acabó dominando el sistema democrático de la RFA, si no la manera en que la sociedad acaba integrando y haciendo partícipes a sus disidentes. Bohm y Schuckert representan dos clases enfrentadas: Bohm es un aristócrata prusiano de distinguidas costumbres y moral intachable que representa la cultura e identidad humanista de la Alemania pre-nazi, mientras que Schuckert representa la nueva clase burguesa de la RFA que conserva las bajezas de la época nazi, la cual se enriquece de las ruinas de su propio pasado. Bohm es un pasado inalcanzable, el recuerdo del error y su honradez sólo incrementa el sentimiento de culpa. El deseo de Schuckert y de

muchos de corromperlo es el deseo de la sociedad alemana por tapar y olvidar las atrocidades del pasado nazi.

La resignación de Bohm al sistema, que en un principio consideraba provisional debido a la situación de reconstrucción, corresponde al sometimiento de los socialdemócratas a los principios del capitalismo moderado del resto de partidos conservadores que conformaron el sistema de la RFA. Lo que un principio parecía ser algo provisional para conseguir llegar al poder, acabó en una total conversión, con la consecuente decepción de los sectores más jóvenes y progresistas que como hemos visto, impulsó las manifestaciones de 1968.

Tanto Lola como Maria Braun se ven obligadas a sobrevivir a través de la prostitución, un tema muy recurrente y familiar en la obra y en la vida de Fassbinder, pero, a diferencia de Maria Braun y Veronika Voss, Lola no es víctima de la historia. Consciente del sistema corrupto, se adapta a él para no verse afectada y, finalmente, consigue la independencia y estabilidad que deseaba. Lola sobrevive como prostituta en los años del milagro económico y no en la inmediata posguerra, con lo que Fassbinder quiere hacer alusión a una época que consideraba:

“los (años) más amorales que haya conocido Alemania. Naturalmente, había algo, como una moral ñoña, falsa, pero la gente se daba cuenta de una resuelta amoralidad tácitamente aceptada porque la reconstrucción solo podía funcionar en la medida en que se desarrolla sin atender a las posibles pérdidas.”⁵⁵

Lola, por tanto, viene a representar una Alemania sin moral, en la que el vicio se esconde bajo una apariencia de respetable prosperidad. Identificación que exquisitamente evidenciada en la escena que ejemplifica el fotograma de la figura 3.

La fotografía general del film presenta una gran riqueza simbólica en cuanto al uso de intensos cromatismos un tanto kitsch que siguen el estilo artificioso y estilizado de los melodramas fassbinderianos. Los colores azules y rojos dominan en toda la película; el rojo siempre va asociado a Lola (Figura 4 y 5): “el rojo como los farolillos de las casas de citas, rojo como el mal, como el placer, la ingenuidad y la juventud. Rojo como la

⁵⁵ FASSBINDER, Rainer Werner (1981). Entrevista en *Cineforum* en: MARTÍNEZ, *op.cit.*, p.91

ira, como la rebelión”⁵⁶, mientras el azul se enfoca siempre en Bohm (Figura 5): “azul como el barón [...] azul de Prusia, como el bien, la pureza de sentimientos, como la edad y los valores relacionados con ella: razón, moderación, equilibrio...”⁵⁷ Unos colores que al final, en la boda se funden en un tono violáceo pastel.

Lola no es una película con un drama tal como el de *La ansiedad de Veronika Voss* o *El matrimonio de Maria Braun*, si no que se plantea como “una comedia negra, como una historia perversa”⁵⁸. *Lola*, a diferencia de Marlen Dietrich en *El Ángel Azul*, da alegría y placer a su entorno, es fuerte y despreocupada; no es la frustrada Maria Braun, ni la adicta y depresiva Veronika Voss.

Antos Kaes sintetiza acertadamente el retrato que Fassbinder consigue llevar a cabo en su trilogía alemana:

“Las tres películas son como fotos instantáneas de la miseria alemana, y de cómo afecta a Fassbinder a finales de los años setenta: la subyugación de los sentimientos al afán de luchar en los años de reconstrucción del país (en *El matrimonio de Maria Braun*). La corrupción con la que uno debe resignarse, si quiere seguir viviendo, en los años de acomodación oportunista (en *Lola*) y la relación neurótica con la propia historia (en *Die Sehnsucht der Veronika Voss*)”⁵⁹

Si bien es cierto que en casi toda la filmografía de Fassbinder hay una crítica implícita a la sociedad Alemana, ya sea a la situación de la mujer en *Effi Briest* y en *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* o al rechazo sistemático de los emigrantes en *Katzelmacher* y en *Todos nos llamamos Alí*, la razón de filmar esta trilogía parte explícitamente de realizar una crítica al presente con dimensión histórica. A diferencia del resto de sus melodramas, en estas tres películas, la trama y los personajes sirven como excusa para plantear una situación muy concreta. En palabras del propio Fassbinder, estas tres películas

“tratan sobre el país tal como es hoy. Para comprender el presente, lo que es y lo que será de un país, hay que estudiar su historia. Para mí, no son películas en las que huyo al pasado [...] solo son posibles en el momento en que transcurren y, por eso,

⁵⁶ LARDEAU, *op.cit.*, p. 282.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ FASSBINDER, Rainer Werner (1981). Entrevista en Cineforum en: MARTÍNEZ, *op.cit.*, p.91

⁵⁹ KAES, Anton. *Deutschlandbilder, die Wiederkehr der Geschichte als Film*. Munich: Text und Kritik, 1987, p.98 en: ROSSÉS, *op.cit.*, p. 105.

partes de una historia general de la República Federal Alemana ayudan a comprender mejor esta extraña figura democrática con sus amenazas y sus peligros. En ese sentido son muy políticas»⁶⁰

Siguiendo esta crítica con base histórica, Fassbinder realiza otras películas entre los años que rodó la trilogía –recordemos que rodaba una media de tres o cuatro películas por año– que fueron formando lo que algunos consideran una nueva etapa centrada en la reflexión histórica. Estas películas a las que no hemos dedicado un análisis en el presente trabajo debido a que abordan otros periodos históricos de Alemania y no llegaron a tener tanta repercusión internacional, son las ya citadas: la serie de televisión *Berlín Alexanderplatz* enmarcada en la crisis del 29 y el auge del fascismo; *Desesperación*, que aborda el momento en que Hitler sube al poder; *Una canción...Lili Marlen* con una trama ya situada en el régimen nazi.

⁶⁰ FASSBINDER, Rainer Werner (1981). Entrevista en *Cineforum* en: MARTÍNEZ, *op.cit.*, pp. 92-93.



Figura 3. Fotograma de *Lola*.



Figura 4. Fotograma de *Lola*.



Figura 5. Fotograma de *Lola*.

4. CONCLUSIONES

La crítica de Fassbinder, analizada a partir de las películas que conforman la “Trilogía alemana”, resulta muy reveladora acerca de la conciencia sociopolítica alemana. La prosperidad económica de la nueva Alemania no ha permitido que los traumas del pasado nazi se afronten directamente; en un estado de bienestar, los ciudadanos alemanes han optado por “olvidarse”, por evitar, los errores del pasado, lo cual ha propiciado que, lejos de superarse determinadas conductas autoritarias y opresivas –a todos los niveles; político, social, cinematográfico–, éstas aún se mantengan arraigadas en el consciente colectivo –generalizando.

La manera que encontró Fassbinder para expresar su visión de esa realidad de un modo que llegara al público, resulta lo más fascinante de su obra. Su extraña mezcla de historia, realismo y melodrama, hace que en las películas que conforman la “Trilogía alemana” esa apariencia de progreso, de que todo va bien, se remueva, dejando ver la perturbadora realidad de un país que, visto desde fuera, pudiera parecer un modelo a seguir, pero que –todo país– tiene sus cosas malas. En este sentido, la obra de Fassbinder presenta una actitud parecida a la de David Lynch, quien siempre se ha mostrado proclive a mostrar la parte perturbadora de un mundo, en apariencia, idílico.

Como hemos visto a lo largo del presente trabajo, Alemania es “un producto de la historia”⁶¹, ya que siempre ha servido o ha estado en manos del estado⁶². La obra de Fassbinder –y en general el Nuevo Cine Alemán– resulta fundamental al respecto, pues pone en evidencia la verdad incómoda de un país que ha querido olvidar el pasado sin tomar plena conciencia de los errores cometidos, y lo hace convirtiendo el cine alemán en una expresión artística, tan personal como comprometida, de evidente calidad.

⁶¹ LARDEAU, *op.cit.* p. 290.

⁶² Aunque solo hemos visto el control de la industria del cine por parte del *Tercer Reich*, los aliados y el actual Ministerio del Interior, durante la primera guerra mundial el ministerio junto a la financiación del Deutsche Bank crearon el primer gran estudio de cine de Alemania, la ya citada UFA.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BAER, Harry. *Ya dormiré cuando este muerto*. Barcelona: Seix Barral, 1986. ISBN: 84-322-4572-0
- ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: history identity subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- FASSBINDER, Rainer Werner: *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós, 2002. ISBN: 84-493-1326-0
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995. ISBN: 84-344-6577-9
- FULBROOK, Mary. *Historia de Alemania*. Madrid: Akal, 2009. ISBN: 978-84-460-2439-2
- GARCÍA-MORGÁN, J. (1993). "A vueltas con la "cuestión alemana": entre la democracia y la tentación nacionalista" en *Centro de estudios constitucionales*, núm. 14.
- HAYMAN, Ronald. *Fassbinder*. Barcelona: Ultramar, 1985. ISBN: 84-7386-368-2
- KATZ, Robert: *El amor es más frío que la muerte*. Barcelona: Gedisa, 1988. ISBN: 84-7432-317-7
- LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Cátedra, 2002. ISBN: 84-376-1977-7
- MAMMARELLA, Giuseppe. *Historia de la Europa Contemporánea desde 1945 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1996. ISBN: 84-344-6582-5
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: JC, 1983. ISBN: 84-85741-21-8
- MISCH, Jürgen. *Ciclo: El cine alemán de la posguerra*. Las Palmas de Gran Canaria: Filmoteca Canaria, 1989. ISBN: 978-84-871-3759-4
- MONTERDE, José Enrique. *Historia General del Cine. Nuevos Cines (Años 60)*, vol. XI, Madrid: Cátedra, 1996. ISBN: 84-376-1396-5
- ROSSÉS, Montserrat. *Nuevo cine alemán*. Madrid: JC, 1991. ISBN: 84-85741-65-X
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de Historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra, 2006. ISBN: 84-376-2314-6
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine*. Madrid: Alianza, 2006. ISBN: 84-206-5792-1

WISNIEWSKI, S. *Fuimos tan terriblemente consecuentes: la guerrilla urbana ya es historia*. Barcelona: La llevar-virus, 2002. ISBN: 84-96044-03-3

Fotogramas, nº 1652, abril 1980, España: Hearst Magazines.

Dirigido por, nº 95, julio/Agosto de 1982, España.

- Recursos electrónicos

ORS I SOLÀ, S. (2013) *El grup baader-meinhof. A l'alemanya occidental dels anys setanta*. Trabajo Fin de Grado. Barcelona: Universidad de Barcelona.

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/50636/1/TFG_Ors_Sola.pdf >

[Consulta: 19 de Agosto de 2015]

POBLETE, E. (2013) “La banda Baader-Meinhof. Alemania: los años oscuros de una democracia” en *Polémica*, núm. 38. <

<https://revistapolemica.wordpress.com/2013/04/02/la-banda-baader-meinhof-alemania-los-anos-oscuros-de-una-democracia/> > [Consulta: 19 de Agosto de 2015]

MORATA CANTÓN, Rafael. *Rainer Werner Fassbinder, el genio alemán*.

<<http://www.rafamorata.com/fassbinder.html>> [Consulta: 28 de Agosto de 2015]

- Filmografía

Liebe ist kälter als der Tod (El amor es más frío que la muerte. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film, 1969.

Götter der Pest (Los dioses de la peste. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film, 1969.

Katzelmacher (Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film. 1969

Warum läuft Herr R. Amok? (¿Por qué le dio la loca al señor Amok?. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film, 1969.

(Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film, 1970.

Die Niklashauser Fart (El viaje a Niklashausen. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film, 1970.

Der amerikanische Soldat (El soldado americano. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film, 1970.

Warnung vor einer heiligen Nutte (Atención a esa prostituta tan querida. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Antiteater-X-Film, 1970.

Der Händler der vier Jahreszeiten (El mercader de las cuatro estaciones. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Tango Film, 1971.

Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Las amargas lágrimas de Petra von Kant. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Tango Film, 1972.

Angst essen Seele auf (Todos nos llamamos Alí, Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Tango Film, 1973.

Fontane Effi Briest (Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Tango Film, 1974.

Angst vor der Angst (Miedo al miedo. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. WDR, 1975.

Satansbraten (El asado de Satán. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Albatros Produktion-Trio Films, 1976.

Chinesisches Roulette (Ruleta china. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Albatros Produktion, Les films du Losange, 1976.

*Despair, Eine Reise ins Licht (Desesperación.*Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Coproducción Alemania del Oeste-Francia, 1977.

Deutschland im Herbst (Alemania en Otoño. Dirs. Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé / Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff y Bernhard Sinke). [DVD]. Hallelujah Film, Kairos Film, Project Filmproduktion, Filmverlag der Autoren, 1978.

Die Ehe der Maria Braun (El matrimonio de María Braun. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Albatros Produktion, Trio Films, WDR, 1978.

Die Dritte Generation (La tercera generación. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Tango Films, Project Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, 1979.

Berlin Alexanderplatz (Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Bavaria Atelier GmbH-RAI-WDR,1980.

Lili Marleen (Una canción... Lili Marleen. Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Roxy Film, Rialto Film, Berlín CiP Roma Bayerischer Rundfunk, 1980.

Lola (Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Rialto Film, Trio Film, WDR, 1981

Die Sehnsucht der Veronika Voss (La ansiedad de Veronika Voss Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Laura Films, Tanto Films, Rialto Films, Maran Films, 1981.

Querelle (Dir. Rainer Werner Fassbinder). [DVD]. Planet Films, Albatros Produktion, Gaumont, Sam Waynberg, 1982.

