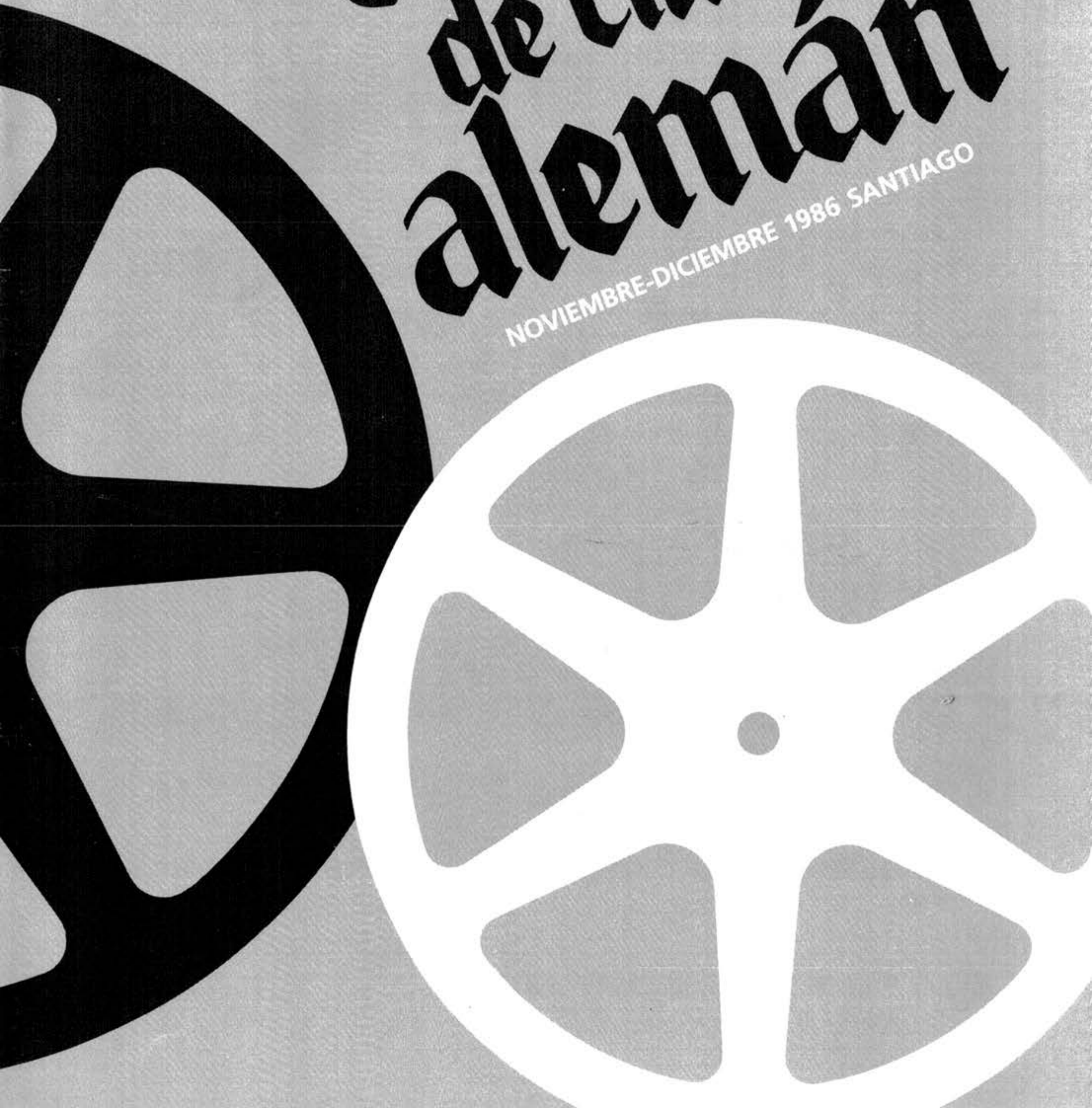


**Ciclo  
de cine  
alemán**

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1986 SANTIAGO





Adelheid Arndt

# alemán

**ES  
DIVERTIDO**



Instituto Chileno  
Alemán de Cultura  
Goethe-Institut

Santiago: Esmeralda 650 fono 383185

Viña del Mar: 3 Norte 599 fono 976581

# Ciclo de cine alemán

Noviembre - Diciembre 1986 - Santiago

## Patrocinan:

Embajada de la  
República Federal de Alemania



Instituto Chileno-Alemán de Cultura  
Goethe-Institut

## Organizan:

Cineteca Chilena

Filmoarte Ltda.



Con la colaboración del  
Servicio Audiovisual Alemán

# INTRODUCCION

**"E**l viejo cine ha muerto. Tenemos fe en el nuevo". Con esta afirmación concluía un sintético documento, ya célebre en la historia reciente del cine alemán, conocido como "Manifiesto de Oberhausen". En él, 26 jóvenes cineastas que participaban en el octavo festival de cortometrajes de Oberhausen, en febrero de 1962, plantearon el cuestionamiento del cine entonces vigente en la República Federal y la urgencia de su renovación.

Se ha constituido en un tópico fechar en ese evento y en esa declaración el nacimiento del llamado "nuevo cine alemán". A pesar de lo discutible que pueda ser el establecimiento de una cronología tan exacta y de la escasa eficacia práctica que tuvo el Manifiesto en el corto plazo, es cierto que, a lo menos como hito de referencia, la manifestación de los jóvenes de Oberhausen traza una útil línea divisoria en la historia moderna del cine germano.

En el período de postguerra la cinematografía alemana había producido una mayoría de obras convencionales de reducido valor artístico. La pobreza creativa de ese período era concomitante con el anquilosamiento de la industria cinematográfica; ambos hechos no guardaban relación con el desarrollo general del país ni con la evolución del cine mundial, que durante los últimos años cincuenta y los iniciales de la década siguiente, experimentó la

irrupción de corrientes innovadoras en diversas latitudes, desde Europa a Latinoamérica. En ese contexto, el cine alemán mostraba un retardo notorio por lo que el planteamiento de los cineastas jóvenes significó una advertencia acerca de una situación que no podía prolongarse.

A partir de 1962 se habla, pues, de un "nuevo cine alemán". No es fácil trazar una visión general de lo ocurrido desde entonces en la cinematografía de la República Federal. Entre otras razones porque la renovación tiene lugar en diversos ámbitos, tanto creativos como institucionales y económicos, pasando por sucesivas etapas y coyunturas, algunas de gran complejidad. En todo caso, una primera constatación es que el cine nuevo no constituye una escuela o movimiento estético, en el sentido en que lo fue el expresionismo de la década del veinte, por ejemplo. Una de sus características es la heterogeneidad de tendencias, la proliferación de personalidades, grupos y formas de trabajo diferenciadas entre sí y, en ocasiones, contrapuestos o en abierta polémica.

En este panorama multifacético es posible discernir, sin embargo, determinadas etapas que, desde una perspectiva actual, se perfilan con cierta nitidez. Ese provisorio balance confirma la noción de que el nuevo cine alemán es, sobre todo, un fenómeno en cons-

---

LA ELABORACION Y EDICION DE ESTE FOLLETO  
ESTUVIERON A CARGO DE LA CINETECA CHILENA  
Santiago, noviembre de 1986

---

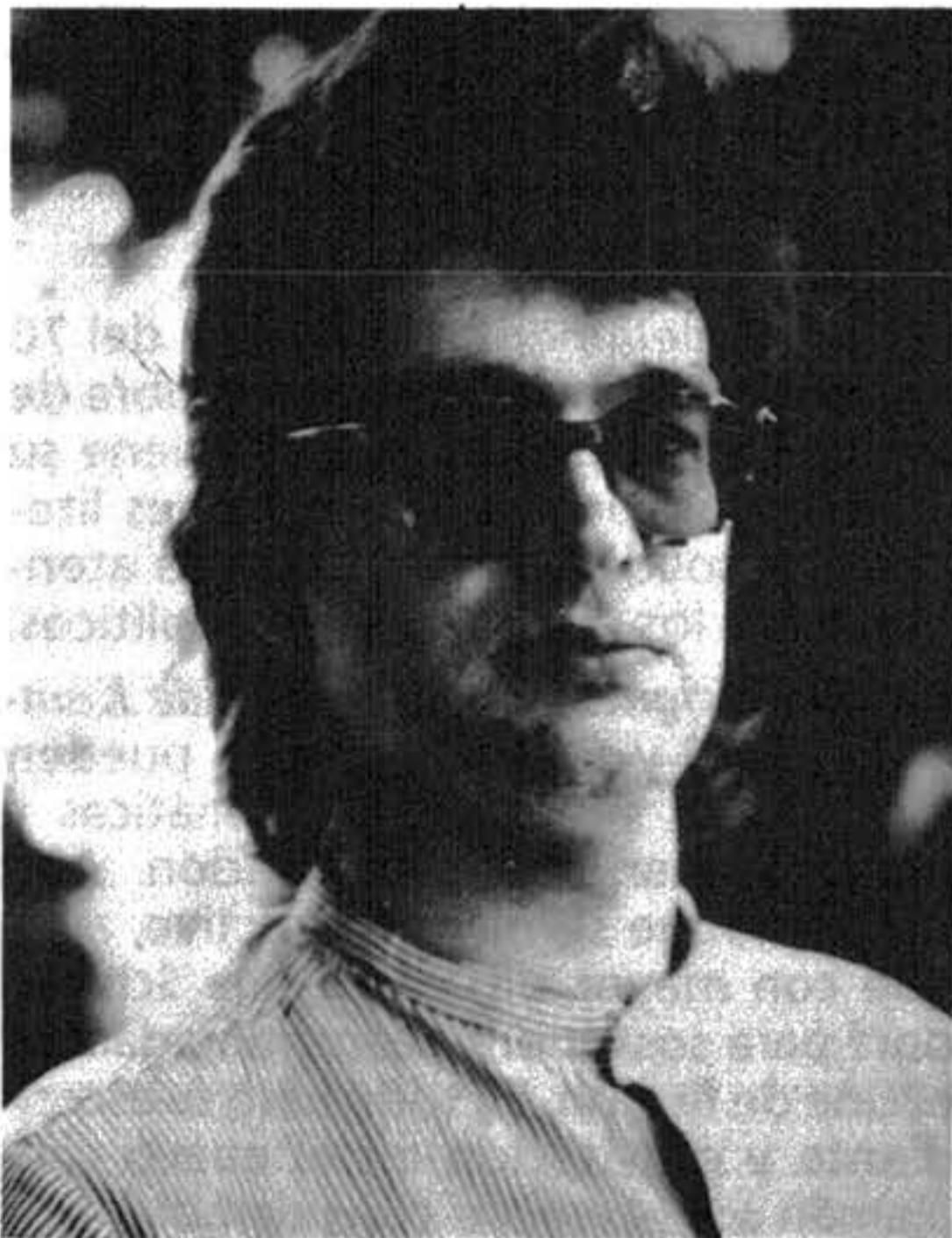
DISEÑO: Francisco Villagrán.

Fotocomposición: Grafimar Ltda. - Fotomecánica: Amengual y Cia. Ltda.

Impresión: Imprenta S. Soffia

tante proceso de desarrollo y reformulación. Con seguridad es en este continuo replanteamiento, con todas las dificultades y problemas que involucra, donde radica una de las facetas más interesantes del cine alemán moderno.

El primer período que siguió a la manifestación de Oberhausen no presentó cambios notorios en relación con el cine realizado en los años cincuenta. No es sino hasta tres o cuatro años después de la declaración, que aparecen las primeras obras con real sentido innovador. El aporte de Jean-Marie Straub, cineasta francés residente entonces en Alemania, señala una de las primeras referencias destacables. Straub filma en 1965 *No reconciliados* y en 1967 *Crónica de Anna Magdalena Bach*, con las que introduce radicales innovaciones formales, de gran rigor y coherencia. Más tarde Straub regresa a Francia, donde ha proseguido su labor experimental y de vanguardia.



Wim Wenders

Una acentuación distinta, no tan apartada de los cánones tradicionales, se encuentra en *El joven Törless* (1966), primer largometraje de Volker Schlöndorff, una figura que, de diversas maneras, ha estado presente en las sucesivas fases de desarrollo del nuevo cine alemán. También data de 1966 *Despedida del ayer* con la que debuta en el largometraje Alexander Kluge, considerado el teórico más importante del movimiento renovador. Al año siguiente Kluge estrena *Artistas en la cúpula del circo: perplejos*, en la que continúa sus búsquedas, caracterizadas por la ausencia de concesiones y un penetrante sentido analítico.

Estas obras iniciales de Schlöndorff y Kluge obtienen los primeros reconocimientos internacionales importantes —en los Festivales de Cannes y Venecia, respectivamente— del cine alemán nuevo. A ello se agrega la presencia de un conjunto de realizadores, menos destacados, pero con algunas obras de interés: Edgar Reitz, Johannes Schaaf, los hermanos Peter y Ulrich Schamoni, George Moore, entre otros, a los que hay que añadir el nombre de Peter Fleishmann, con la estimable *Escenas de caza en la baja Baviera* (1968).

Aunque estas realizaciones representen las primeras expresiones concretas de una renovación, durante los años 65 al 68, ésta se encuentra aún lejos de una consolidación que permita cierta estabilidad hacia el futuro. Manifestación clara de ello es la discontinuidad en el trabajo de varios realizadores y la frustración frecuente de expectativas cifradas en primeros trabajos promisorios. Aparte del mayor o menor talento y aplicación de los cineastas, este fenómeno reconoce causas más objetivas en las carencias que debieron enfrentar los nuevos cineastas alemanes en sus inicios.

Un primer obstáculo lo representó la interrupción de la tradición

artística originada por el advenimiento del nacional socialismo al poder, la experiencia bélica y la ulterior etapa de reconstrucción. Se trata de un período de tres décadas en que no sólo se altera la continuidad cultural, sino que es afectada la industria cinematográfica y la formación profesional de realizadores, técnicos y guionistas. A ello se suma la crisis del espectáculo cinematográfico debida a la competencia de la televisión: en 1966 la asistencia de espectadores a los cines en la República Federal representaba una tercera parte de la existente en 1956. En el mismo lapso el número de salas se redujo aproximadamente a la mitad.

### EL MARCO INSTITUCIONAL

En medio de esta incierta situación, emerge un factor de importancia fundamental para el futuro de la producción fílmica en el país. En 1967 entra en vigencia la Ley de promoción cinematográfica, primera manifestación de un cambio en la política estatal hacia el cine, con la que se inicia la elaboración de una compleja red de instituciones y disposiciones legales destinada a proteger y estimular la actividad cinematográfica. Este proceso experimenta otro avance decisivo con el Convenio, acordado por primera vez en 1974, entre la Televisión y la economía cinematográfica. A partir de entonces, la relación de competencia entre ambos medios se revierte y la televisión pasa a ser un soporte fundamental del desarrollo cinematográfico a través de mecanismos como la coproducción o la producción total con reserva de dos años de explotación comercial en salas, antes del estreno televisivo.

La complementación de ambos sistemas —formas de estímulo y convenios con la televisión— configura un contexto general favorable a partir de los años setenta. Es cierto que existen dificultades y desventajas en estas mo-

dalidades de financiamiento, pero el balance es mayormente positivo. Sobre estas bases el "nuevo cine" ha experimentado un paulatino enriquecimiento, surgiendo obras autorales importantes, nuevas tendencias y posibilidades experimentales.

### LA PRIMERA MADUREZ

Es en este entorno que se configuran las obras personales de directores como Wim Wenders, Werner Herzog y Rainer Werner Fassbinder. Creaciones que —con los altibajos que pueda presentar cada filmografía particular— responden a unas constantes estilísticas y temáticas coherentes y diferenciadas. La poderosa cualidad visual y los motivos, cercanos a lo místico y lo metafísico, de la visión de Herzog se plasman en filmes como *Fata Morgana* (1970) y *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Una estilización de matices expresionistas y la reelaboración de géneros tradicionales, caracterizan las formas con que Fassbinder encauzó sus preocupaciones sobre la sociedad. Wim Wenders integra en una personal poética de lo urbano, la influencia del cine y la cultura norteamericanas.

Paralelamente, la década del 70 presencia la continuación de la obra de Schlöndorff, cineasta que mantiene su predilección por las adaptaciones literarias, la solidez de su oficio y la atención hacia los temas sociales y políticos. *La súbita riqueza de los pobres de Kambach* (1970) y *El tambor* (1979) pueden ejemplificar sus opciones temáticas y personal manera de realización. Alexander Kluge se mantiene activo, aunque con mayor dificultad que Schlöndorff para sostener una continuidad en el cine de ficción. En todo caso su ascendiente y gravitación en el nuevo cine alemán son siempre considerables por el rigor de su pensamiento y el interés de sus trabajos experimentales.

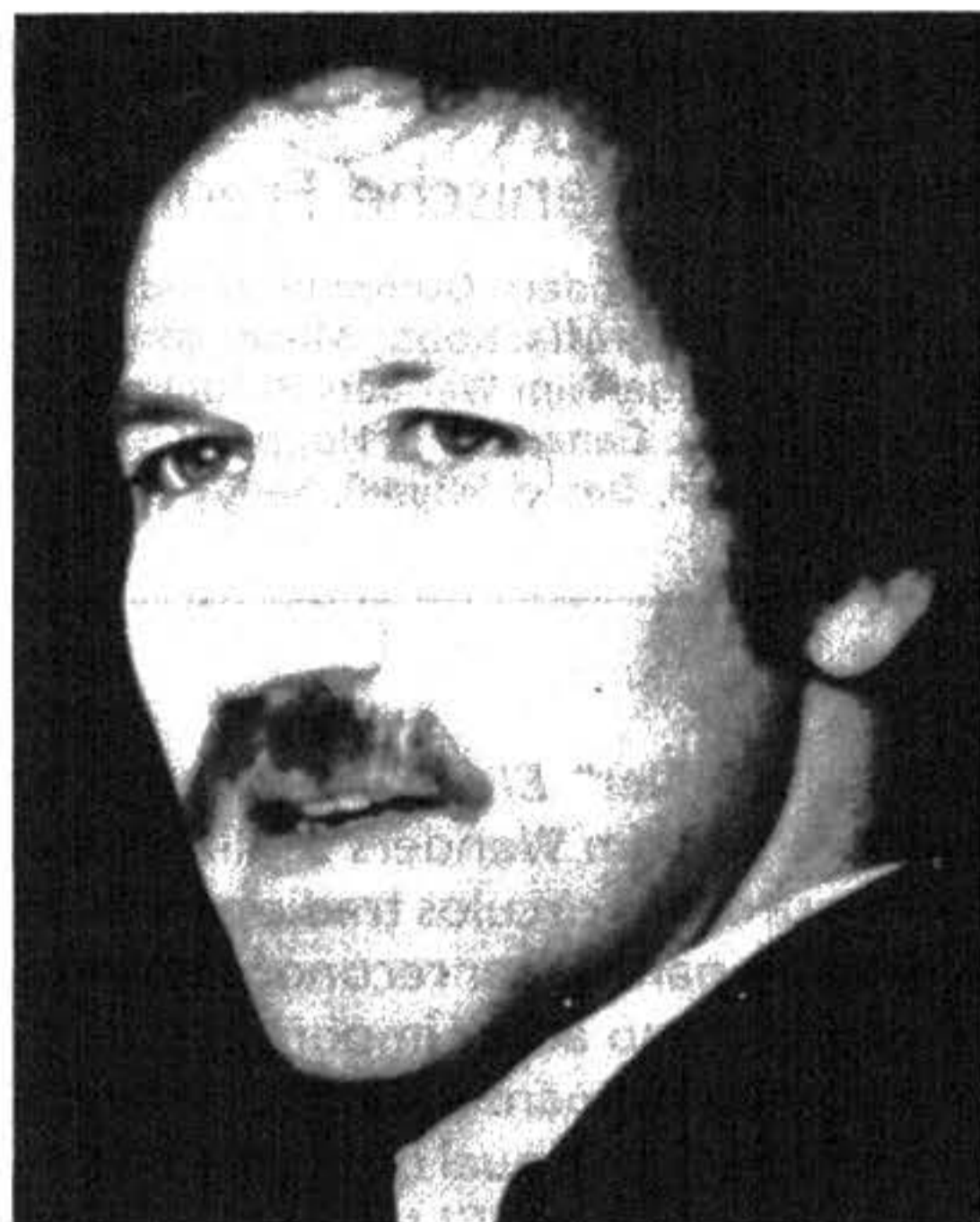
Aparte de estas figuras existe una cantidad apreciable de realizadores, de trayectoria más irregular o en proceso de consolidación, que aportan obras de interés. Es el caso de Reinhard Hauff, Werner Schroeter, Margarethe von Trotta, Niklaus Schilling y Peter Lilienthal, para mencionar sólo algunos directores que trabajan dentro de estructuras convencionales, por llamarlas de algún modo (formato de 35 milímetros, explotación en salas comerciales).

Otra zona es la que corresponde al cine experimental y al documental, este último intensamente cultivado en la televisión. Las relaciones y tránsitos desde el experimentalismo hasta el marco de la explotación convencional presentan gran fluidez y admiten una amplia gama de matices. Como es lógico, es en el ámbito de lo experimental donde se da la mayor diversidad de tendencias, desde radicalizadas propuestas temáticas hasta las más abstractas exploraciones formales. Un nombre que ha surgido con especial fuerza en este campo es el de Hans Jürgen Syberberg, abocado a la recreación de temas de la historia alemana dentro de un registro subjetivo y monumentalista. *Karl May*, *Hitler, un filme de Alemania* y *Parsifal* son algunos de sus filmes más apreciados.

### LAS PELICULAS DEL CICLO

Estos son, de manera aproximada y sintética, los puntos de referencia para situar las películas que conforman el presente ciclo. Realizadas entre 1977 y 1984, ellas representan algunas de las tendencias y orientaciones características del cine de la República Federal en los años recientes.

El criterio de selección de los filmes estuvo determinado, esencialmen-



Werner Herzog

te, por la disponibilidad de copias en formato de 35 milímetros en las compañías distribuidoras nacionales. Ello explica la omisión de nombres tan importantes como los de Herzog, Kluge o Schlöndorff, de cuyos filmes no existen actualmente copias en el país. Por la misma razón los directores están desigualmente representados en la muestra; ese desequilibrio no implica un juicio de valor o una preferencia subjetiva.

El propósito del ciclo ha sido facilitar al público interesado una primera aproximación, por cierto parcial y limitada, a una cinematografía de rasgos inconfundibles y de indudable importancia en el cine contemporáneo. Si estas exhibiciones logran estimular el interés de los espectadores por el cine de la República Federal de Alemania y contribuir a su conocimiento, ese propósito podrá considerarse cumplido.

---

La muestra de cine alemán también incluye los documentales "Bonn-Las mil facetas de una capital" (*Bonn-Facetten einer Hauptstadt*), 1984, y "Con el fluir del tiempo" (*In Strom der Zeit*), 1985, que fueron facilitados por el Servicio Audiovisual Alemán.

# EL AMIGO AMERICANO

(Der amerikanische Freund)

**Director:** Wim Wenders. **Guión:** W. Wenders, basado en la novela "Ripley's game", de Patricia Highsmith. **Fotografía:** Robby Müller. **Música:** Jürgen Knieper. **Producción:** Road Movies/Les Films du Losange/Wim Wenders Produktion/Westdeutschen Rundfunk. R.F.A.-Francia. 1977. **Reparto:** Bruno Ganz, Dennis Hopper, Lisa Kreuzer, Gérard Blain, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lilienthal, Daniel Schmid, Sandy Whitelaw, Lou Castel, Jean Eustache.

Con el "thriller" *El amigo americano*, el nombre de Wim Wenders se hizo familiar fuera de los círculos tradicionales de la cinefilia para ganar reconocimiento y prestigio como autor importante en el nuevo cine alemán. Así como Herzog, con *Nosferatu* y al igual que Schlöndorff, con el redoblar de *El tambor*, Wenders pudo llegar al gran público internacional a través de un género clásico al que unió los temas que habían poblado sus películas anteriores.

Nacido en Düsseldorf, en 1945, precisamente cuando Alemania perdía la guerra, Wenders perteneció a una familia católica, estudió medicina, como su padre, y luego filosofía. Ambas carreras quedaron inconclusas tras su viaje a París en 1966, donde trató infructuosamente de estudiar cine.

De regreso en Alemania, alternó su aprendizaje en la Escuela Superior de Televisión y Cine en Munich con trabajos críticos en las revistas "Filmkritik", "Twen" y en el "Süddeutsche Zeitung". Sus primeras películas fueron cortometrajes, por lo general en blanco y negro, en los cuales la música rock y Norteamérica estaban presentes de una u otra forma.

Lo mismo ocurrió con sus largometrajes, desde su debut con *Summer in the city*, en 1970, dedicado a "The Kinks".

El estilo y temática personal de Wenders empiezan a desarrollarse en *El miedo del arquero ante el penal* (1971), basado en un argumento de Peter Handke y se manifiestan en plenitud en *Alicia en las ciudades* (1973), *Movimiento falso* (1974, nuevamente en colaboración con Handke) y *El transcurso del tiempo* (1976).

En estos filmes los temas de la soledad, el viaje, la búsqueda existencial, se encarnan en personajes desarraigados y erráticos y en un lenguaje cinematográfico compuesto de tiempos muertos, tomas prolongadas y anécdotas mínimas. La dependencia y fascinación del realizador con la cultura norteamericana conoció diversos matices en estas obras, llegando a confesar —a través de uno de los personajes de *El transcurso del tiempo*— que "los americanos han colonizado nuestro subconsciente..."

Quizás por eso, el director se interesaba por filmar la obra de Patricia Highsmith, novelista que ya había sido adaptada en el cine, incluso por Hitchcock.

Wenders tomó "Ripley's game" y lo transformó en *El amigo americano*, la historia de un hombre acosado por un mal incurable, que se deja extorsionar y comete un crimen tratando de asegurar el bienestar de su familia. Es el relato



Bruno Ganz y Dennis Hopper

de una curiosa relación entre dos hombres y su tránsito moral. De Zimerman, el enfermo, quien cambia su antipatía por Ripley hasta la complicidad delictual y del propio Ripley, el traficante, quien luego de utilizar a Zimerman se siente obligado a ayudarlo a salir del embrollo en que lo ha metido. Ambos conforman una patética pareja de desarraigados, autoconsumidos por la angustia vital de nuestra época.

La mayor envergadura de producción y la inscripción dentro de los cánones del género policial introducen en esta película rasgos que la diferen-

cian de los filmes anteriores de Wenders, pero otros elementos permanecen: el sentido del viaje, el laconismo, la creación —mediante los planos amplios y el uso del color— de una atmósfera urbana desolada y angustiosa.

Sin tener el calor y la tensión de otros "thrillers" *El amigo americano* posee el especial ingrediente, calculado o no, de contar con seis directores norteamericanos y europeos en roles destacados del reparto, incluyendo a un inolvidable Nicholas Ray - Derwatt: un solitario condenado a someter su talento y falsificar pinturas por encargo.

# EL DESEO DE VERONICA VOSS

(Die Sehnsucht der Veronika Voss)

**Director:** Rainer Werner Fassbinder. **Guión:** Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich. **Fotografía:** Xaver Schwarzenberger. **Música:** Peer Raben. **Producción:** Laura/Tango/Rialto/Trio/Maran. 1981. **Reparto:** Rosel Zech, Hilmar Thate, Cornelia Froboess, Annemarie Düringer, Doris Schade, Armin Müller-Stahl.

**E**l pretexto de esta película es la vida de una ex-estrella de la Ufa. Fassbinder, interesado en rastrear el pasado reciente de Alemania, toma como referencia la biografía de Sybille Schmitz para construir su penúltimo filme.

La anécdota se centra en los empeños estériles de un periodista por salvar a Veronika Voss, una actriz drogadicta y olvidada que se encuentra recluida en una clínica psiquiátrica.

El filme desde un punto de vista

Rosel Zech



formal implica el ejercicio consciente del melodrama. El método de Fassbinder presenta rasgos notorios. Premeditadamente rechaza el uso del color. La construcción plástica se cifra en una estilización de corte expresionista dúctil a una recreación cromática de luz y sombra. En esa estilística, la textura de la fotografía, la iluminación y el decorado, estimulada por la pertinencia de una música reveladora, será uno de los niveles expresivos fundamentales del filme. Se trata de situar la historia de V. Voss en el espacio y en el tiempo de la claustrofobia. Asilada en el recuerdo de una vida de actriz de éxito, no tiene posibilidad de redención. En ese tono letal y de condena el sentido narrativo prospera reforzado por el suicidio de una pareja de ancianos que padecieron en un campo de concentración, por la melancolía existencial de Robert y la perversión de los funcionarios de la clínica que, coludi-

dos en ese recinto, aparecen como símbolo de un régimen opresivo.

En esta cinta, en que se persigue en último término la evidencia de un pesimismo crítico, la formalización no podía estar mejor abocada: la unión de los preceptos expresionistas con las calidades expresivas del melodrama define un Fassbinder audaz y original.

Secuela importante del filme es su romanticismo femenino. La Veronika Voss de Fassbinder, alienada en la añoranza de una fama pretérita y en la desesperación, pone fin a sus días presa de un destino irrevocable.

El resultado dramático del filme revierte en una de sus direcciones al terreno de lo religioso cristiano. En su final, las voces de homilía y el tañido litúrgico de las campanas se asocian al acto suicida de V. Voss en una sugerente alusión al Calvario.

## DETRAS DEL ATENTADO

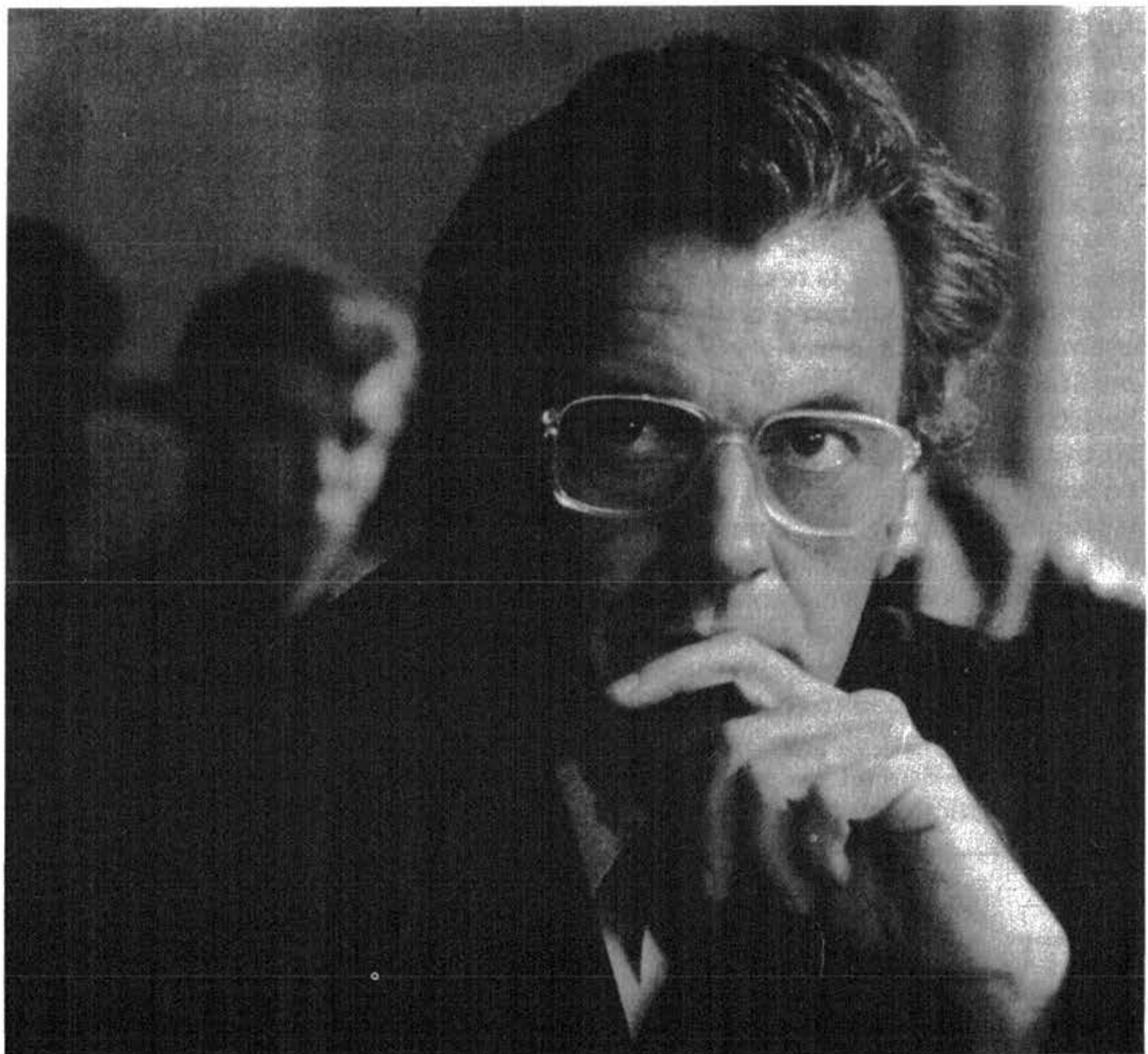
(Morgen in Alabama)

**Director:** Norbert Kückelmann. **Guión:** Thomas Petz, Dagmar Kekulé y N. Kückelmann. **Fotografía:** Jürgen Jürges, Renato Fortunato. **Música:** Markus Urcks. **Producción:** FFAT/Project/Rübezahl-Film. 1984. **Reparto:** Maximilian Schell, Lena Stolze, Wolfgang Kieling, Robert Aldini, Dr. Manfred Rendl, Reinhard Hauff.

**D**etrás del atentado de Norbert Kückelmann obtuvo el premio a la Mejor Película en el Festival de Berlín de 1984 y es la primera obra de este cineasta que se exhibe en Chile. De profesión abogado, Kückelmann ya en su *ópera prima*, *Die Sachverständigen* (1972) abordó el tema de la justicia y en otra de sus realizaciones, *Die letzten Jahre der Kindheit* (1979), relató la historia de un adolescente que

entre la cárcel y las fugas optaba por una solución desesperada: el suicidio.

En *Detrás del atentado* esta preocupación social por la justicia se ramifica al mundo de la política y a fenómenos extendidos y padecidos por la sociedad alemana: el terrorismo y el surgimiento del neo-nazismo. La visión de mundo de Kückelmann es, en este sentido, pesimista: una atmósfera ominosa, llena



**Maximilian Schell**

de tensión y de peligros intuidos. Es una película oscura, hecha de sombras y grises; con una música de Markus Urcks tan apropiada como enrarecida.

El director alemán construye la película en dos niveles dramáticos que se entrecruzan en la crisis personal que vive el abogado Landau (Maximilian Schell) encargado de la defensa de Franz (Wolfgang Kieling) acusado del intento de asesinato de un importante político alemán.

La asignación del caso, en princi-

pio, parece una cuestión de mera rutina judicial, pero a medida que el abogado comienza a profundizar en las reales motivaciones que condujeron al joven al cuasihomicidio, su conciencia de sí mismo y del entorno en que vive se ve impactada y transformada por la investigación del atentado.

La solidez de los valores democráticos que sustenta Landau como la rutina en que transcurre su vida personal, se agrietan profundamente al tener contacto con el universo en que se

desenvuelven Franz y su hermana.

Es en esta relación contradictoria donde radica el carácter inquietante de la película, atracción hacia lo joven y nuevo que representan ambos jóvenes y el rechazo profundo y convencido a las consecuencias que conlleva semejante renovación o cambio social. Esta situación proporciona a Landau una mayor lucidez que los jueces encargados del proceso. El abogado puede prever el peligro potencial que encierra el

gesto de Franz y sus camaradas.

Para los jueces el atentado no es más que un hecho aislado, sin mayores repercusiones en el cuerpo social y en el sistema democrático. Landau, en cambio, percibe alarmantes síntomas de desintegración social en el despertar de viejos mitos germánicos manejados por ocultas estructuras de poder que cuentan con una adhesión tan ciega como incondicional.

## LAS HERMANAS ALEMANAS

(Die bleierne Zeit)

**Directora y guionista:** Margarethe von Trotta. **Fotografía:** Franz Rath. **Música:** Nicolas Economou. **Producción:** Bioskop-Film/Les Films du Losange/WDR. 1981. **Reparto:** Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Rüdiger Vogler, Doris Schade, Verenice Rudolph, Luc Bondy, Franz Rudnick.

**N**acida en Berlín, en 1942, Margarethe von Trotta realizó estudios de filología y teatro para iniciar, desde 1968, una intensa labor en el cine y la televisión, actuando en numerosas películas (la mayor parte dirigidas por Schlöndorff, Fassbinder y Achternbusch). Casada con Volker Schlöndorff, trabajó como guionista en cuatro filmes de su marido y, en 1975, co-realizó con él *El honor perdido de una mujer*.

Su primer largometraje como realizadora única fue *El segundo despertar de Christa Klages* (1977). Su obra comprende hasta ahora cinco largos y un episodio. En ella ha perfilado una personalidad creativa claramente diferenciada, que le ha significado ser considerada la cineasta alemana más importante de la actualidad.

Las virtudes de su cine alcanzan

una culminación en *Las hermanas alemanas*. Basada parcialmente en un caso real, la cinta describe la vida de dos hermanas, una de las cuales se involucra en las acciones del grupo terrorista Baader-Meinhoff, es encarcelada y muere en prisión, aparentemente suicidándose, lo que luego se pone en duda. A partir de aquí, la directora organiza un relato que discurre por dos vertientes: por una parte, realiza la "crónica familiar" de las protagonistas, evoca sus comunes recuerdos de niñez y expone las diversas opciones que asumen en la juventud y su compleja relación posterior, hecha de cuestionamientos recíprocos alternados con brotes de afecto y lealtad fraternal. Al mismo tiempo, la historia ilumina un vasto cuadro social, con atención preferente hacia los temas de "lo cotidiano alemán", el terrorismo y la violencia y la reflexión sobre



Jutta Lampe

lo justo o injusto en política y las correctas vías para el cambio.

En este enriquecimiento mutuo de lo psicológico con lo social, *Las hermanas alemanas* logra una madurez, densidad y precisión que la sitúan como uno de los filmes más interesantes del reciente cine germano. La vida de las hermanas se funde con los datos históricos, políticos y sociales del país, desde los años de la guerra hasta la década del 70. El pasado emerge como determinante, incrustándose en el tejido narrativo bajo la forma de breves "flash-

backs" que dan cuenta de datos esenciales: la formación en un hogar puritano y autoritario, la conciencia de realidades de injusticia y miseria en el mundo, la memoria del traumático período bélico.

La película sobresale por el rigor y control emocional con que está concebida. La aparente frialdad de la exposición contrasta con el poder expresivo de acotaciones y detalles reveladores. Imágenes sintéticas—como aquella que encuadra los rostros de las hermanas yuxtapuestos en un cristal—o la opresi-

va atmósfera lograda en la secuencia de la capilla ardiente hablan de afectos truncados, de una ternura sofocada; también de un sentimiento cercano al horror. En la percepción de un terror de raíz social, el filme accede a otro tema central: el desamparo de ambas mujeres, prolongado en el hijo de Gudrun.

El desenlace deja opciones abiertas al espectador. Las oscuras fuerzas

que operan en el mundo representado están referidas desde el título original: *Los años de plomo*, cita de un verso de Hölderlin que alude a un tiempo estancado, en que nada evoluciona. Pero una esperanza se abre, al final, con el niño que pregunta. "Esta es mi esperanza —dice Margarethe von Trotta— en el sentido que crezca una generación que vuelva a preguntar por estas cosas. Es una especie de utopía, si se quiere".

## LILI MARLENE

(Lili Marleen)

**Director:** Rainer Werner Fassbinder. **Guión:** Fassbinder, Manfred Purzer y Joshua Sinclair, basado en la autobiografía "Der Himmel hat viele Farben" de Lale Andersen. **Fotografía:** Xaver Schwarzenberger. **Música:** Peer Raben, Gustav Mahler. **Producción:** Roxy Film Rialto/Rom/CIP Film. 1980. **Reparto:** Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, Karl-Heinz von Hasse, Christine Kaufmann, Hark Bohm, Karin Baal, Udo Kier, Gottfried John.

**E**n este filme Fassbinder narra la historia de la cantante alemana Lale Andersen que hizo famosa en la segunda guerra mundial la canción "Lili Marleen", escrita en 1916 por Hans Leip y cuya música fue creada por el compositor Norbert Schulze.

Fassbinder, decidido en sus investigaciones sobre el pasado de su país, enfrenta el período nacional-socialista con un relato enfrascado en una anécdota fácil y entusiasta.

Willie, una mediocre cantante de cabaret que alcanza la fama sustentada por la camarilla nazi, está enamorada de Robert, un pianista judío comprometido en salvar a sus congéneres de raza del antisemitismo.

La radicación del conflicto en el tinte melodramático y el martirio, no podía augurar mejores dividendos en una obra menor.

A partir de esa motivación anecdótica, Fassbinder desplegará un cúmulo de recursos escénicos que globalmente considerados operan de modo espectacular y efectista. Desde los decorados barrocos, a los dominios gestuales y operáticos de Willie en los primeros planos, pasando por el virtuosismo de la iluminación; todo el material dramático suministra una y otra vez resoluciones estereotipadas. Sin embargo, la máxima atracción del filme reside en que su autor ha procedido con deli-



Hanna Schygulla

beración y alarde en su construcción. No es posible exigirle medida. El mismo Fassbinder personifica al jefe de la resistencia judía sin que ello importe en el filme un atisbo mayor; lejos se encuentra de la perfección alegórica de *Amor que mata* (Bolwieser, 1977). Fassbinder expone en el ámbito formal un virtuosismo desahogado en el límite de lo inverosímil; atribuible a su forma de trabajo

y temperamento.

El enunciado irregular de la película impide descubrir en lo particular a un cineasta decantado y prolijo; sólo su significado más latente deja entrever una personalidad crítica que entronca perfectamente con una filmografía compulsiva y que en su última fase produjo un concepto renovado de melodrama.

---

## LOLA

(Lola)

**Director:** Rainer Werner Fassbinder. **Guión:** Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich. **Fotografía:** Xaver Schwarzenberger. **Música:** Peer Raben. **Producción:** Rialto/Trio/WDR. 1981. **Reparto:** Barbara Sukowa, Armin Müller-Stahl, Mario Adorf, Matthias Fuchs, Helga Feddersen, Karin Baal, Ivan Desny, Elisabeth Volkmann, Hark Böhm.

---

Un año antes de su muerte, Fassbinder filmó *Lola*, una de sus obras más logradas. La perfección de esta película nace del equilibrio que en ella encuentran las tendencias opuestas que se manifestaban hasta entonces en el cine de este director. Por una parte, Fassbinder postulaba una visión crítica e inconformista de la sociedad; por otra, no ocultaba su

inclinación por un estilo irrealista, apartado de la denuncia directa o de la propuesta ideológica explícita.

Casi siempre Fassbinder resolvió la tensión entre esos polos con el predominio de uno de ellos, preferentemente el segundo: un elaborado formalismo, algo frío, en que la práctica del

---

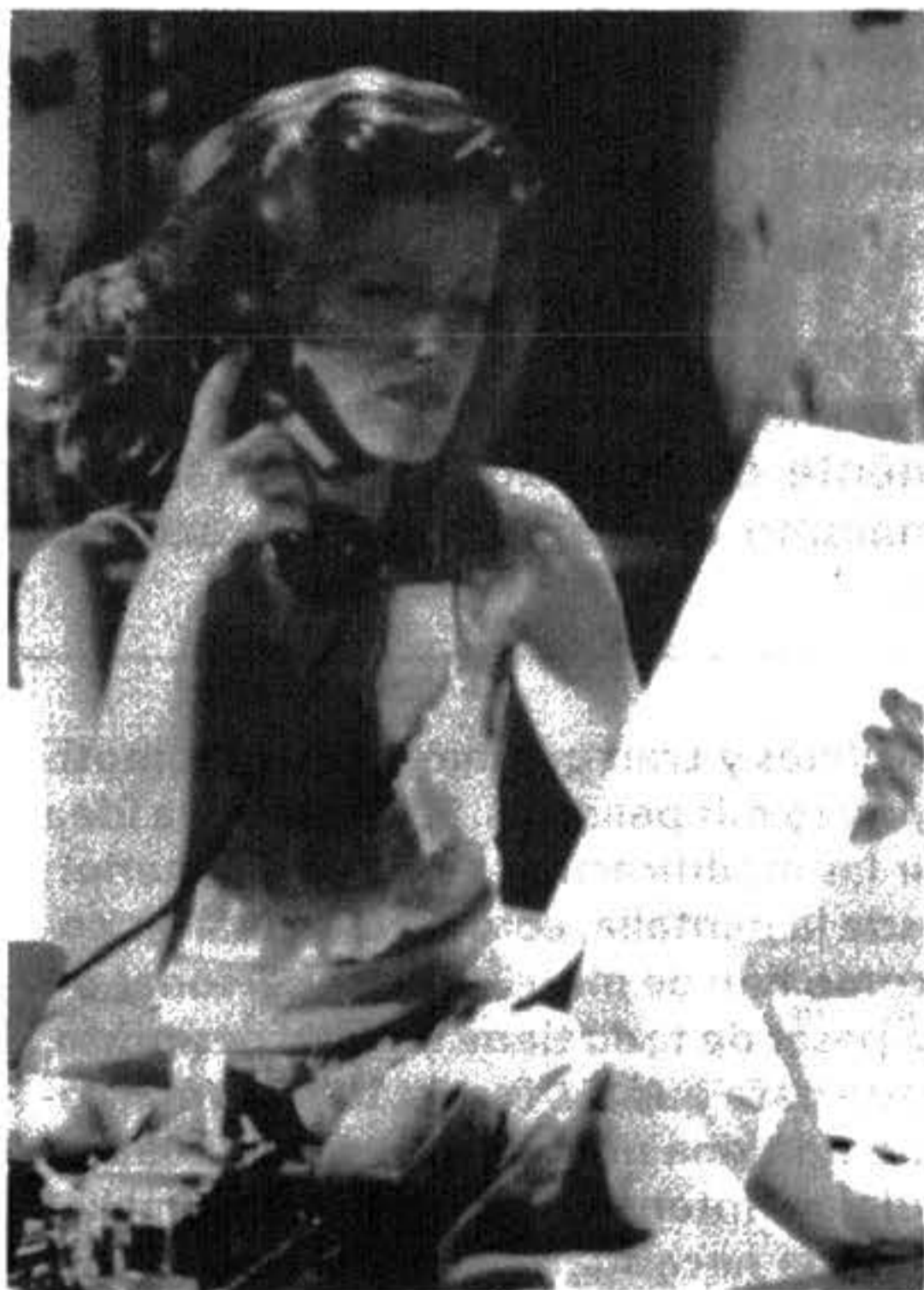
"Se reprocha a menudo el pesimismo de mis filmes y creo que hay bastantes motivos para ser pesimista, pero no es así como yo veo mis películas. Se basan en la idea de que no es en la pantalla que deben ocurrir las modificaciones sino en el exterior, en el mundo. Cuando muestro a la gente desde la pantalla, cómo andan mal las cosas, es para advertir que es ciertamente así como han de marchar si las personas no cambian su vida. Si alguien, en un filme que a pesar de todo tiene un final pesimista, revela ciertos mecanismos bastante claramente para que los espectadores vean cómo funcionan ellos mismos, entonces el filme no tiene un efecto pesimista. Jamás trato de reproducir la realidad en una película; mi intención consiste en actualizar mecanismos de modo que la gente comprenda la necesidad de cambiar su propia realidad"

(R. W. FASSBINDER)

distanciamiento constituía una premisa básica. En *Lola* estas opciones divergentes confluyen a un punto de encuentro, generando un planteamiento estético renovado.

El filme concilia el melodrama, género predilecto del autor, con el análisis de un cuadro social preciso. Ambientada en una ciudad pequeña, en 1957 (es decir, en el auge del "milagro económico alemán"), la acción convoca a un grupo de personajes representativos, en su mayoría empresarios y autoridades municipales. Sobre ese fondo se recorta el conflicto central de la obra: la relación de un funcionario recién integrado a la comunidad, ascético y de principios morales severos, con una mujer mundana.

El director concentra la trama y los personajes en pocos espacios: la casa



Bárbara Sukowa

y la oficina del funcionario y el burdel en que Lola es el centro de atracción. El tratamiento fílmico de esos decorados atiende por igual al esmero de la reconstrucción histórica y a la voluntad de estilización, donde juegan un rol esencial el color y el trabajo de montaje, que produce un ritmo de fluidez y soltura inhabituales en el cine de Fassbinder.

A través del movimiento de personajes principales y secundarios, el relato vincula los ámbitos compartimentados en que ocurre la acción, de un modo inverosímil desde el punto de vista realista pero de plena coherencia en el nivel dramático y simbólico. El microcosmos mostrado en el filme alude a una sociedad escindida en dos mundos que conviven aparentando ignorarse y siendo, en realidad, interdependientes.

La pertenencia de los dos personajes centrales a estos distintos espacios marca el carácter complejo de su relación. Puede decirse que el idealismo y la crudeza de una realidad corrupta están representados, respectivamente, en Von Bohm y Lola. No obstante, el logro mayor del realizador consiste en haber evitado en ellos una encarnación maniquea de valores. Continuamente se percibe que cada uno alberga en sí las posibilidades y potencialidades del otro, que ambos se cuestionan, dudan y eligen. Y, en algunas breves y bellas escenas, se sugiere que el encuentro y la redención son posibles.

Fassbinder cierra el filme con un desenlace amargo que no reduce, pese a todo, la riqueza de la obra ni la encierra en un pesimismo determinista. Como quería el autor, su creación ha develado zonas profundas de la realidad, rescatando, desde este esclarecimiento, la afirmación y la necesidad del cambio.

## EL MATRIMONIO DE MARIA BRAUN

(Die Ehe der Maria Braun)

**Director:** Rainer Werner Fassbinder. **Guión:** Peter Märthesheimer y Pea Fröhlich, basado en la novela homónima de Gerhard Zwerenz. **Fotografía:** Michael Ballhaus. **Música:** Peer Raben. **Producción:** Albatros Film/Trio Film/WDR. 1978. **Reparto:** Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny, Gottfried John, Gisela Uhlen, George Byrd, Elisabeth Trissenaar, Isolde Barth.

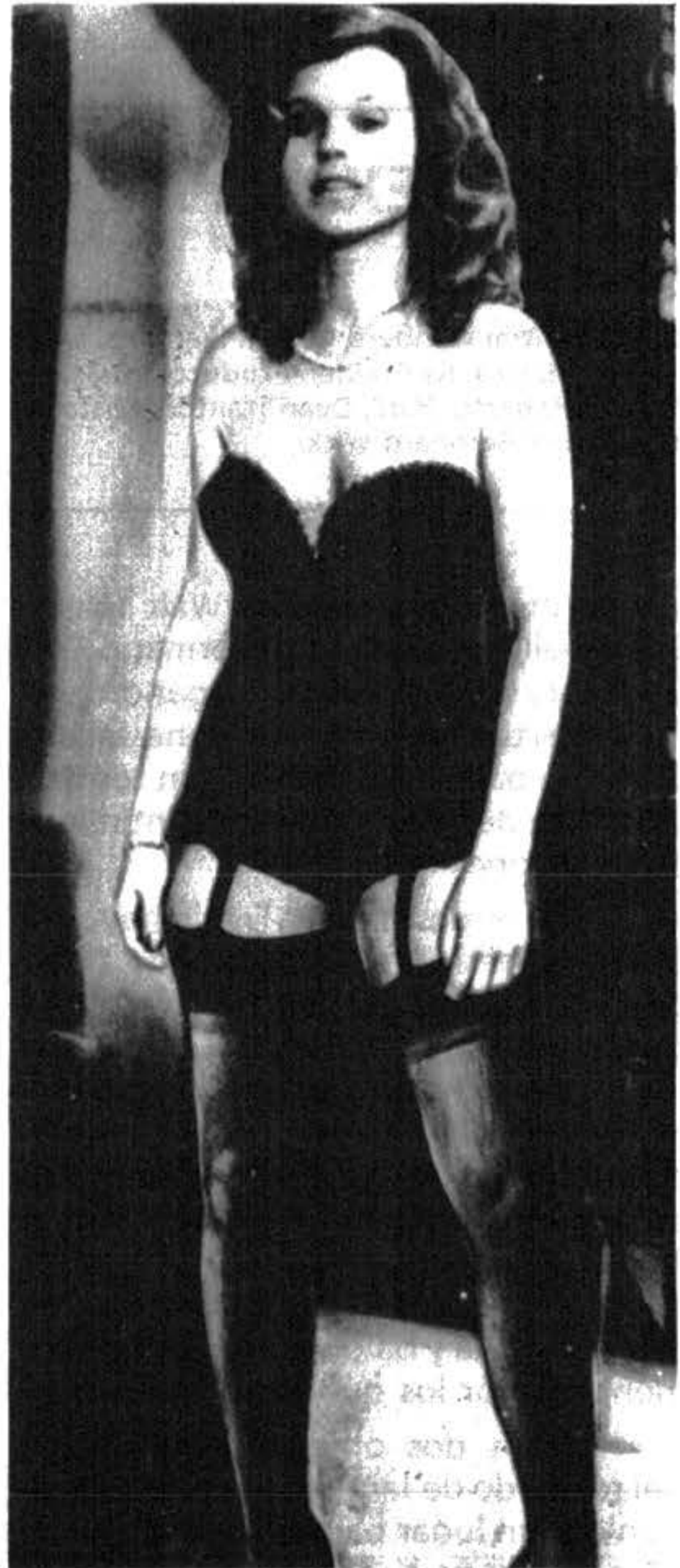
**R**ainer Werner Fassbinder declaró siempre su admiración por el melodrama y por quien fuera uno de sus más refinados exponentes en el cine norteamericano, el cineasta de origen alemán Douglas Sirk.

De hecho, la amplia mayoría de las películas de Fassbinder siguen el esquema argumental del melodrama, no obstante que los rasgos de estilo y el constante ejercicio de distanciamiento vuelvan irreconocibles las fuentes y los géneros literarios.

En el caso de esta película, María Braun (Hanna Schygulla) se casa con Hermann (Klaus Löwitsch) justo antes de que éste parta al frente de combate, en la Segunda Guerra Mundial. La derrota de Alemania lanza a María Braun hacia formas variadas de la degradación, en un proceso que se inicia con la prostitución, ambiguamente motivada por la necesidad y por el deterioro moral.

María queda embarazada de un soldado norteamericano negro, convencida que su marido ha muerto. Pero cuando éste retorna, ambos se envuelven en el crimen y María, otra vez sola, inicia el camino a la prosperidad por la vía de los amantes.

Como en otras de sus obras, Fassbinder explora aquí el fenómeno político, social y moral de la Alemania de posguerra. En cierto modo, la trayectoria de María Braun puede ser vista como



Hanna Schygulla

una alegoría de ese proceso, a pesar de la dureza que esto pueda entrañar. Fassbinder tiene una visión ácida y demolidora de una sociedad a la que obviamente detesta; películas concomitantes con *El matrimonio de María Braun*, como son *Lola* y *Lili Marlene*, no hacen sino confirmar la voluntad de revulsión que agita su cine.

Los motivos de la degradación, la humillación y el dominio perverso son constantes en toda la filmografía de este cineasta que se suicidó en 1982; pero no cabe duda que esta trilogía centrada en protagonistas femeninas, incluso míticas, exacerba hasta las últimas consecuencias la ira social de su creador.

---

## PARIS, TEXAS

(Paris, Texas)

**Director:** Wim Wenders. **Guión:** Wenders, Sam Shepard y L.M. Kit Carson. **Fotografía:** Robby Müller. **Música:** Ry Cooder. **Producción:** Gray City/Road Movies/Project/Argos. 1984. R.F.A.-Francia. **Reperto:** Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément, Hunter Carson, Bernhard Wicki.

---

**E**n el momento en que Walt (Dean Stockwell) encuentra a su hermano Travis (Harry Dean Stanton) vagando por los desiertos tejanos, éste viene saliendo de un paraje "en blanco", un territorio baldío de la memoria, los sentimientos y la conciencia.

En el pasado de Travis hay una pasión obsesiva: su esposa Jane (Nastassja Kinski), con quien ha vivido una relación de amor descontrolado y que años atrás lo ha abandonado con su hijo. Hay también un proyecto incumplido y probablemente incumplible: instalar un hogar en la localidad de Paris, en Texas, un lugar que le recuerda el amor de sus padres y del que sólo posee una foto tan árida y baldía como los parajes mentales por los que ha transitado.

Estos dos objetos emocionales —el recuerdo de Jane y la incierta aspiración de "un lugar bajo el sol"— motivan a Travis para partir con su hijo a intentar reconstruir la familia.

*Paris, Texas* es una película sobre el desarraigo. Así como en el oscuro pasado fue la disolución familiar la que lanzó a Travis a una vagancia obsesiva y amnésica, es la voluntad de recuperar las raíces (el Paris de sus padres, el matrimonio con Jane) lo que le devuelve su motivación vital.

Indirectamente, el cineasta Wim Wenders reflexiona sobre su propia situación. Y no sólo porque incorpora sus motivos favoritos (el amor por Estados Unidos, el viaje, la relación de hombres y niños, la búsqueda de la identidad), sino porque en la propia producción hay un esfuerzo deliberado de recuperación, mistificación y nostalgia.

Para abordar el tema, Wenders trabajó con uno de los dramaturgos más prestigiosos del teatro norteamericano actual (Sam Shepard) e incorporó en el reparto de actores a un tradicional secundario del *western* (Harry Dean Stanton) y a un actor cuyo fulgor juvenil

sólo brilló brevemente en la década del 60 (Dean Stockwell).

Pero además, *Paris, Texas* aparece como la provisoria culminación de la sistemática aproximación a EE.UU. que

Wenders inició con *El amigo americano* y que incluyó *Relámpago sobre el agua* (un documental sobre la muerte del director Nicholas Ray) y *Hammett* (una película policial centrada en el novelista Dashiell Hammett).



Harry Dean Stanton

---

"Viajar para mí es en los hechos un movimiento fenomenológico. Esto quiere decir simplemente que pasa algo, no necesariamente de inmediato, que algo se transforma.

En algunos de mis films, a pesar del viaje, nada se transforma; pero a pesar de todo, el viaje da la posibilidad de que algo cambie y eso es lo que interesa en el tema del viaje: una transformación potencial, no sólo entre los personajes sino en el interior de cada uno de ellos".

---

"Mis películas tratan de cosas muy personales, no de cosas muy generales. Creo que esto es una declaración altamente política". (1978)

WIM WENDERS

# 1 + 1 = 3

**Directora y guionista:** Heidi Genée. **Fotografía:** Gernot Roll. **Música:** Andreas Köbner. **Producción:** Peter Genée/Von Fürstenberg Produktion/Heidi Genée Film-Produktion. 1979. **Reparto:** Adelheid Arndt, Dominik Graf, Christoph Quest, Dietrich Leiding, Helga Storck, Hark Bohm.

El nombre de Heidi Genée nacida en Berlín, en 1938, se asocia estrechamente al joven cine alemán, en un principio como montajista y ayudante de dirección. Prestó su colaboración a Alexander Kluge, Bernhard Sinkel y Peter Lilienthal. En 1967 inicia sus trabajos filmicos en calidad de directora, con realizaciones de cortometraje.

Hacia fines de los años 70, surgen en la RFA una serie de películas que abordan las relaciones entre hombres y mujeres, desde un registro privado que no renuncia a explorar las nociones de poder subyacentes tras esos vínculos. En esa tendencia se inscribe este filme de Genée, quien había realizado en 1976 *Grete Minde*, según la novela de Fontane, con escasa acogida crítica. *1 + 1 = 3* en cambio, tuvo un éxito de público considerable, fue premiada en 1979 en el Festival de Montreal y obtuvo el Premio "Ernst Lubitsch" (1980), instituido por los críticos de Berlín para la mejor comedia hablada en idioma alemán.

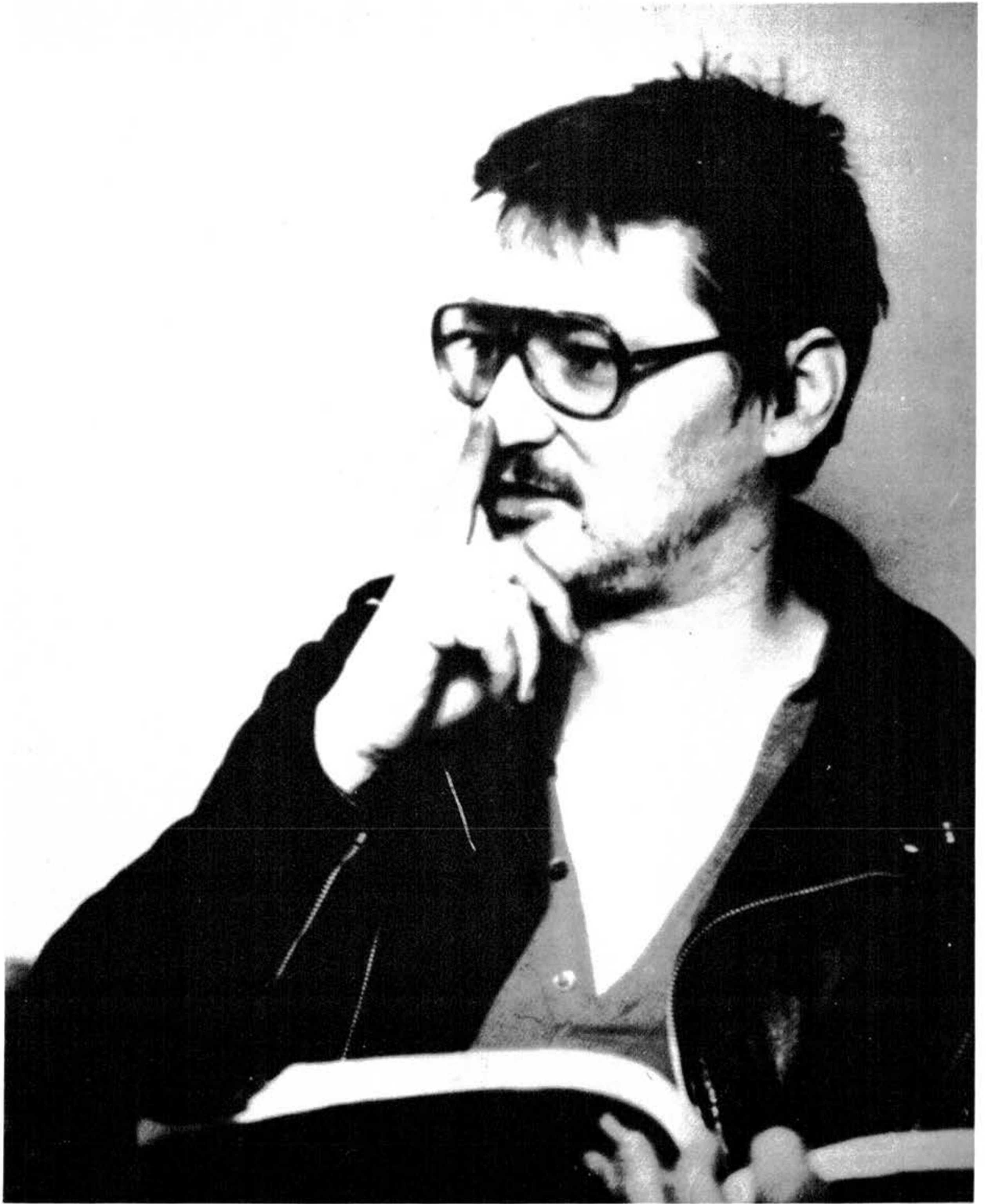
El curso de la anécdota es el siguiente: Katerina, una joven actriz de teatro, mantiene una relación sentimental con Bernhard. Sin desearlo, queda embarazada. Al enterarse de esta situación, Bernhard reacciona con enojo, sobreviniendo la ruptura; Katerina rechaza el aborto y se prepara decidida al alumbramiento.

El tema, de escaso tratamiento en el cine, prometía amplias perspecti-

vas de observación psicológica y social. En torno a la protagonista, la película traza una red de relaciones y personajes secundarios, a través de los cuales no se plantea sólo el tema de la maternidad y sus dificultades en una sociedad desarrollada; también se alude a la crisis del matrimonio y las relaciones libres, a las dependencias maternas de hombres maduros, a la anomia suscitada en el ámbito familiar por la rigidez conservadora y la irresponsabilidad individualista.

El interés de este abanico temático es teñido desafortunadamente por Heidi Genée con un abanderamiento de discutible feminismo. En la descripción de las dificultades que puede originar la maternidad en la protagonista—inmersa en una cotidianeidad familiar desintegrada— la autora subraya un sentimiento de menoscabo del sexo masculino, interfiriendo con ello la exposición del tema. El hombre es mostrado torpe e incapaz de ternura en las relaciones afectivas; su psicología aparece simplificada.

Como relato cinematográfico, *1 + 1 = 3* desenvuelve una artesanía eficaz, sin vuelo poético, pero convincente en la trama de situaciones y la configuración de espacios. El ritmo, sostenido por la precisión de los cortes y la funcionalidad de los movimientos, demuestra el oficio adquirido en la práctica del montaje por la realizadora.



**Rainer Werner Fassbinder (1945-1982)**

