

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

"El Milagro económico Alemán y la tentación autoritaria: Una mirada a través del Nuevo Cine Alemán.

Angulo Fuentes, Arsenio Segundo (Universidad de Chile).

Cita:

Angulo Fuentes, Arsenio Segundo (Universidad de Chile). (2007). *"El Milagro económico Alemán y la tentación autoritaria: Una mirada a través del Nuevo Cine Alemán. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/440>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 21 de Septiembre de 2007

Título: *El Milagro económico Alemán y la tentación autoritaria:*

Una mirada a través del Nuevo Cine Alemán

Mesa Temática Abierta: 52, Imaginando lo Social: la Historia y sus representaciones en el cine

Universidad, Facultad y Dependencia: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Historia.

Autor: Angulo Fuentes, Arsenio Segundo, doctorando Universidad de Chile.

Domicilio: Mónaco 22 77, Conchaí, Santiago, Chile.

Teléfonos: (fijo) 056 2 - 736 52 71, (móvil) 08- 4009376

angufuente@yahoo.es

A modo de introducción

El cine y la crítica a la era Adenauer

Al hablar de una película hablamos de su memoria, del recuerdo de lo visto; luego, estamos hablando de una imagen reelaborada, reconstruida a partir de un discurso, que representa un conocimiento sustituido por la imagen, entendida como un icono, es un elemento que forma parte de una red de relaciones y por lo tanto permite desarrollar continuidades. El cine es un bien cultural que más fácilmente es compartido por sociedades diferentes, lo que hace que a partir de las lecturas de las películas del director alemán Rainer Werner Fassbinder también expliquemos nuestros problemas. Es el mayor analista de la sociedad y, no sólo alemana, sino de nuestra sociedad actual. A través de su trabajo analizamos comportamientos más allá de ciertos tiempos y espacios. Esto contribuye si se quiere al auto-análisis, o por lo menos pone sobre el tapete aquellas cualidades que nos como latinoamericanos (en especial Chile) negamos sobre sí mismos. Tiene que ver con una pretensión de hacer de la modernidad y de los éxitos de la modernidad una barrera contra la memoria, con nuestro pasado inmediato. Un poco al estilo de lo que fue el *milagro alemán* (que es el caso que trataré) éxito por un lado y olvido por otro, y sobre todo olvido de lo siniestro. Y en nuestros países aún se vive una situación parecida, el hecho de salir arrancando hacia delante frente a situaciones que son traumáticas.

El cine penetra en las memorias y las diversifica a través de lo reiterativo, siempre lo mismo, la repetición necesaria del recuerdo irresoluto y una salida es mostrarlo, ahí está, rompiendo los consensos en el silencio. Es interesante entrar en esta problemática de los miedos sociales a través del relato, acerca de cómo se culpó y exculpó la sociedad y como representa el miedo a través de la imagen y su discurso, discurso que no es guiado por ninguna explicación oficial. La mayoría de los personajes fassbinderianos preguntan y declaran: de donde soy, a que grupo pertenezco, porque me ocurrió lo que me ha ocurrido, es decir, repetir una y otra vez. Es un discurso que no tiene salida, porque está limitada pero siempre reaparece porque está en la memoria de reserva¹ y, esa reserva está mantenida en la imposibilidad de que pueda entrar en el espacio público porque siempre va a estar bajo sospecha.

Fassbinder² es el director más representativo del Nuevo Cine Alemán³, sus películas son clave para entender a Alemania. Sus temáticas son los miedos y el autoritarismo. Proyecta una de las imágenes más críticas sobre las bases de la reconstrucción alemana que lleva a abrir, a develar una parte de la memoria histórica que no está inscrita en la sociedad. Como obra de autor, su cine se coloca desde lo privado hacia lo público, nos reconstruyes situaciones o nos crea situaciones sobre la base de determinados códigos que “están en el aire”. Examina la problemática de cómo fue posible que ocurriera la

¹Ver *Ricoeur*, Paul (2003): *Memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta.

² Hablar de Fassbinder es hacerlo del autor más prolífico de la generación del NCA, conocido por su política controversial, con relación a la crítica de las instituciones sociales. Su obra desconocida hasta muy tarde. Sólo a principios de los años ochenta se da a conocer con *El matrimonio de María Braun*. Su obra cerrada, tras su muerte en 1982 de una sobredosis, abarca 43 filmes. En ella se incluyen producciones para la televisión, abarcando los más diversos géneros. Su muerte se considera el extremo del Nuevo Cine Alemán. No sería exagerado señalar que en el mecanismo de identificación: autor – personajes, estos últimos son “peligrosamente” cercanos a la realidad de Fassbinder. Resulta difícil considerar cada filme por separado sin recordar u omitir la vida personal del cineasta. Entre los directores de su generación, Fassbinder alcanzó y lanzó la imagen más provocadora de su entorno y de los acontecimientos que sustentaban la formación y la vida de la República Federal.

³ En adelante NCA. Si bien el surgimiento del NCA se caracteriza por el asombroso cúmulo de talentos que de pronto surgieron, estuvo determinado, a su vez, por una serie de factores como: a) Políticamente, se estaba generando un amplio rechazo (a escala mundial) en contra el “establishment” b) La bancarrota del cine federal alemán, hacía que cualquier solución pareciera “esperanzadora” frente a las viejas formulas c) Al final de los años cincuenta, los equipos se hicieron más livianos, hecho de gran consideración. Fue decisivo que se contara con material sumamente sensible, con cámaras que se pudieran cargar d) También cambió algo en el público que pedía “contra información” y nuevas posibilidades alternativas e) La exigencia de renovación fue favorecida (feb.1969) por el Primer ministro, socialdemócrata Willy Brandt.

“catástrofe”. ¿Qué le pasó a un país que pasó intencionadamente a ser un estado fascista? ¿Cómo es posible hacer esta manipulación?⁴ y ¿qué pasó con los hijos del fascismo?.

Es el núcleo central de su cinematografía se asienta en tres grandes temas:

1. Identidad Alemana. ¿Por quién fue hecha la reconstrucción Alemana? No le dieron tiempo al pueblo alemán de reflexionar su pasado inmediato, quedándose únicamente en el análisis del fascismo como proceso mecánico.
2. la confrontación con el pasado nazi y los miedos sociales que tienen salida a través de las tendencias autoritarias.
3. realiza un balance crítico a la modernidad. En este sentido, la eficacia de los valores de la reconstrucción alemana, que para muchos era evidente y que consideraban firmemente establecidos, resultaron ser superficiales.

A la pregunta ¿Ayudó Adenauer⁵ a su pueblo a derribar los íconos teutónicos del nacionalsocialismo? El cine del *milagro económico* no logra posicionarse en el espacio público, a la vez, que la acusación contra el régimen nazi no logra salir del Tribunal de Núrember con el problema de la preeminencia del análisis cuantitativo. Junto con ello, su discurso generó una sensación de etapa aparentemente culminada junto a otra que comienza; mirada estructuralista en donde no se incorpora el problema de la valoración de la catástrofe humana. Singular es el caso del primer filme de la posguerra *Die Mörder sind unter uns* (*Los asesinos están, entre nosotros, 1946*) de Wolfgang Staudte (basado en una idea de Fritz Lang), que se desarrolla a partir de la derrota alemana. A pesar de que el filme sostiene (como indica su título) que los “asesinos están entre nosotros”, refiriéndose a los alemanes, implicados durante el régimen nazi en actos criminales. Sin embargo, en esta obra, prima el perdón (el padre perdona al hijo que lo denunció a la GESTAPO). En la película, tampoco precisa en que época se aplica el perdón. En el caso del pueblo alemán esta “conciliación”, reflejaba una posición contraria al espíritu de castigo por los crímenes de guerra. En “*El*

⁴A este respecto Antonio Gramsci plantea cosas de mucho interés, refiriéndose a los códigos culturales, de lo que el llama el “sentido común” Esto visto como una manera de explicar el futuro, pero sobre códigos culturales que pudieran estar “en el aire”.

⁵ El fracaso de la desnazificación condujo al mantenimiento de un número importante de nazis en todos los sectores de la vida pública. Fue uno de los más serios obstáculos con que tropezó la reeducación del pueblo alemán. Según documentos producidos en Berlín Este, el 75% del personal diplomático es el mismo del Tercer Reich, al igual que 1000 jueces, todos, generales del Bundeswehr y gerentes de empresas. Al respecto, ver: VV AA: *Historia social y política de Alemania*. Vol.2, FCE, México 1964, pp. 174-175. Inquietante fue el “retorno” del Dr. Hans Maria Globke. En 1949, al constituirse el Gobierno de Bonn, se le convocó. En 1953, Adenauer lo eligió para el cargo de Ayudante Jefe Administrativo en las Cancillería Federal y lo conservó durante todo su gobierno, pese a todos los ataques y denuncias internacionales.

último acto” (1946), de G. W. Pabst, Hitler es presentado como un demente y reduciendo todo el problema del nazismo a la desviación psicológica de un individuo, olvidando la esencia del fenómeno; es decir, cómo y por qué la atrocidad llegó a adueñarse de Alemania. Esta forma de tratar el problema estaba de acuerdo con la política de Adenauer: inculpación de una sola persona o responsabilidad de un grupo reducido. La sublevación del 20 de julio de 1944, no fue el “movimiento de resistencia alemana”, como lo representó Pabst en “*Es geschah am 20 Juli*”, sino que un episodio aislado, a pesar de figurar ante la opinión pública mundial como un hecho sensacional. Más que movimiento de resistencia, representa la crisis del régimen hitleriano, el intento del monopolio de salvar el imperialismo alemán sin Hitler. No se admiten las responsabilidades de un fenómeno que fue masivo y que, sin embargo, se quiso reducir solamente a la figura de Hitler o, cuando más, a los miembros de su entorno. Así, el tema del pasado nazi en el cine de la “era Adenauer” se trataba escuetamente,⁶ sin problematizar, por lo tanto, no terminan encauzando ningún tipo de reflexión⁷ y si la hizo ésta se detiene en el juicio de Nürember. Estos filmes distinguían claramente lo bueno y lo malo, ubicando a la sociedad civil “entre” ambos. Consecuencias de este reduccionismo y de los *límites de la memoria* fueron situaciones de incertidumbre y malestar.

El modelo de la reconstrucción alemana generó un notable potencial de conflictividad social. La memoria de su pasado nacionalsocialista no fue vencida, sino desplazada, careciendo de signos que le permitieran “ubicarse” en su historia. Contra esta actitud, se desarrolló, a mediados de los años sesenta, una resistencia bajo la crítica creciente de sectores de la izquierda y de intelectuales; es decir, de una parte importante del mundo cultural alemán. En este contexto, el movimiento estudiantil de 1967-1968 formuló una crítica a los principios de la República Federal que consistiría en una “restauración” del capitalismo el cual había favorecido a las tendencias autoritarias (Doctrina Hallstein)⁸ favoreciendo la inexistencia de ciertos patrones ciudadanos.

⁶ Corresponden a las películas producidas por el *Heimat film*, un cine oficial acorde a la orientación ideológica de la era Adenauer.

⁷ Sólo en las novelas de Heinrich Böll y Günther Grass se podía escuchar una toma de posición contra el intento de crear estructuras morales que pasaban por progresistas. Castigan a una Alemania temerosa de mirar atrás: “Vivimos en un país que reprime su historia. Uno de sus personajes de “Retrato de grupo con señoras” repite una y otra vez: “**no soy ningún monstruo**”. “*Años de Perro*” de Günther Grass, expone la brutalidad nazi en la cotidianeidad, así como el carácter de “espectador” de la clase media.

⁸ Hallstein es considerado como uno de los pioneros en el proceso de reconstrucción europea. Durante la década de los cincuenta, estuvo presente en la firma de todos los acuerdos anteriores al Tratado de Roma, colaborando estrechamente con Estados Unidos en el Plan Schuman. Ministro y presidente de la comisión en la CEE desde 1958 a 1967. Se destacó siempre por su defensa de la unificación política dentro de la CEE y por su insistencia en la idea de la reunificación alemana (quitándole la legitimidad a la República Democrática Alemana) El 8 de abril de 1965, cuando Hallstein cumple su séptimo año al frente del Gobierno europeo, se

La pregunta para el NCA - junto con Fassbinder – era si acaso las denuncias expuestas por los filmes arriba señalados fueron dictadas por una sincera convicción o por necesidad. Una cosa es reconocer, como lo señala el título del filme arriba citado, que “*Los asesinos están, entre nosotros*” y, otra, es individualizar no sólo a tales asesinos, sino también a sus dirigente y caudillos y, en general, a los fenómenos históricos sociales y económicos que determinaron que se asumieran determinadas posiciones.

Tenemos una generación deslegitimada a la que se le pregunta ¿qué hiciste en la guerra? o ¿Por qué nuestros padres son mudos? Acusación que no se trataba sólo del pasado sino que del presente de la Alemania de los 60-70 (de Fassbinder) que se limitaba a preservar elementos del Estado autoritario. El ciudadano vivió la ilusión de democracia y esta ilusión se cimentó en la reconstrucción en términos de infraestructura y progresos técnicos. Como ya hicieron Eisenstein o Rossellini, Fassbinder plantea siempre el mismo tema: el nacimiento de la democracia en Alemania, nacimiento que no es en absoluto un proceso natural, sino el resultado de un traumatismo original (el fascismo y la guerra)", asentado en la peligrosa negación del pasado. Al respecto, Fassbinder señaló: “*Época en que todo parecía posible*” “*...Este es el periodo donde nuestros padres tuvieron la posibilidad de construir un estado humano y libre como ningún otro haya existido*”⁹

Fassbinder restableció un diálogo entre hijos y padres, nietos y abuelos que, después de la guerra, silenciaron las atrocidades que hicieron, que vieron, que ayudaron a hacer y, además, ocultaron y hasta aceptaron, en la sociedad a los criminales de guerra.

De la violencia cometida a las Tendencias autoritarias

La problemática es acerca de la representación de los miedos sociales en las situaciones históricas de quiebre, de incertidumbre social extrema y que incitan ciertas posiciones que llegan a lo que se tipifica como las tentaciones autoritarias. El autoritarismo al que nos referimos, no es sólo político, en el sentido de restablecer un régimen, como diría un cientista político, de excepción. Es – siguiendo a Hannah Arendt – algo que se infecta en el total de la dinámica de lo social y que parte de la exclusión de otro y lo que éste representa; se incluyen todos los opositores políticos, etc. Es conocida la formula: son comunistas, eslavos, judíos, y por lo tanto deben desaparecer porque son opositores al

produce la firma de uno de los acuerdos decisivos para la unificación del continente: el Tratado de Fusión de la Comunidad Económica Europea.

⁹ R.W. Fassbinder. *Dritte Generation*. //filme befreien den kopf. Frankfurt,1984. p.73

desarrollo “normal” de la sociedad. Tenemos una gran cantidad de trabajos historiográficos y grandes reflexiones sobre la problemática del sentido del fascismo y crímenes contra la humanidad. El régimen de Franco que también ha dado paso a una gran discusión historiográfica y más recientemente el problema de América Latina, en concreto el del Cono Sur, que tiene connotaciones centralmente políticas y económicas, pero que plantean la misma problemática. Por lo tanto, nos estamos refiriendo a una amplia gama de posibilidades en que la tentación autoritaria hace presa de la mayoría social, de sectores muy amplios de la sociedad. No es sólo la obra del dictador de turno, sino que hay una tentación en el seno de la sociedad, de mayor o menor cantidad de personas involucradas que llevan a la posibilidad de poner en funcionamiento las prácticas autoritarias y que habitualmente son conocidas, abstractamente, como violación a los derechos del hombre.

La explicación que la sociedad da del trauma ocurrido y la respuesta a como se produjo el asesinato masivo son muy diversas y habitualmente, el debate social a cara descubierta y socialmente aceptado, se demora tiempos largos en la sociedad. Fue sino después de un largo transcurso, de más de cincuenta años que la problemática apareció, la cual, sin embargo, se reduce al tribunal, a un proceso que diga la última palabra.

Una buena parte de la sociedad encuentra a sus culpables, los culpables siempre son pocos, es el dictador, su entorno, su grupo más cercano, etc. Pero no hay una búsqueda de que es lo que produjo el terror y que es lo que produjo la participación de una parte de los ciudadanos que pierden su calidad de sujetos históricos y su calidad de ciudadanos y la enajenan a este poder que se auto-instituye pero, en su compañía.

En toda la historia estructural o la historia positivista la muerte del sujeto no es un problema, es parte de una estadística o de una circunstancia, porque es la muerte del cuerpo. Pero el temor a la muerte no es sólo el temor a la no existencia, es el temor a que no quede nada; por lo tanto, la crueldad de las catástrofes del siglo XX como señala Eric J. Hobsbawm, no está sólo unido a todos los horrores de destrucción que hemos visto. Si pensamos en la Primera y Segunda Guerra Mundial el continente europeo se destruyó completamente desde el punto de vista de la infraestructura, potencialidades de producción, etc., pero rehacer eso fue de corto plazo y el problema que ha quedado y que está en nuestras memorias es el de la catástrofe humana y su valoración. Por lo tanto, estos símbolos interpuestos de la memoria, primero tienen que ver con el sujeto y también con el proyecto de sociedad.

El tema de los miedos sociales los trataremos a través de dos grupos de películas:

a) holocausto y la violencia cotidiana. La lectura se apoyará en el filme *Un año con trece lunas*, 1973

b) La tentación autoritaria mediante el análisis del filme *El Matrimonio de Maria Braun* (1978), complementado con *Lola* (1981) y *La ansiedad de Verónica Voss* (1982) que conforman la llamada “Trilogía Alemana”.

La violencia siempre tiene una historia que contar o una historia del por qué agredir. A sus personajes, Fassbinder, nunca los saca del conflicto, están vinculados a historias pasadas que los empujan a actuar y a razonar de determinada manera. De esta forma, desarrolló una “Antropología” de la violencia, pretendiendo explicar su origen y su función como parte de una sociedad y no como un factor innato – propio de la naturaleza humana¹⁰ En la historia, esta posición indudablemente, es una exculpación y teóricamente ha sido planteado por todos aquellos que se han opuesto a la teoría de los derechos humanos.

A través de sus filmes se construye un concepto de violencia – similar a la producción “foucaultiana” y su tecnología de poder¹¹ - referido a un cuerpo represivo diluido encargado de ejercerla. El denomina el *suavizamiento punitivo*, transformación en la que desaparece el cuerpo mutilado o marcado simbólicamente, es decir, desaparece el cuerpo como blanco de la represión, entendiendo el castigo inmerso en los mecanismos disciplinarios.

El director construye una suerte de reparación a través de los mecanismos simbólicos de la memoria como un ritual que trae los traumas del pasado-inconcluso, entendidos como “silencios” que no tienen salida y los integra en el presente en un solo discurso, de esta manera, hace salir el conflicto.

Examina los miedos de la burguesía, develando las consecuencias del “milagro económico” éxito por un lado y olvido por otro, y sobre todo olvido de lo siniestro. Se plantea el problema de reconocer y determinar el temor no manifiesto como expresión de una sociedad enfrentada a través de la imagen que nos presenta el caso alemán. Se plantean las preguntas ¿Cuántos fenómenos externos y sentimientos contribuyeron a la producción del miedo? ¿Cómo respondieron los primeros gobiernos y la población alemana frente a las

¹⁰ Por lo tanto no tendríamos derecho a juzgar el exceso, esta en la naturaleza humana y también tiene una característica que es la locura del genio. Hitler, según varios está exculpado por la locura.

¹¹ Como tecnología de poder se entienden los objetos, las armas, los valores, las imágenes, el ritual y los conceptos, con sus cuerpos represivos encargados de ejercerla (educación). Por tanto la violencia no es congénita, ni inherente a una sociedad. Niega la dimensión (reduccionista) entre buenos y malos, entre víctimas / victimarios y entenderla como un fenómeno muy complejo que no va ligada indiscutidamente con las revoluciones

víctimas del nacionalsocialismo?, ¿Hasta dónde y de qué forma se comprendían los traumas de las víctimas? Y principalmente ¿cómo se ha vivido con los traumas del pasado reciente? fueron las interrogantes que afectaron a la generación de Fassbinder.

En conversación con Rainer Werner Fassbinder:

*“El caso es que en Alemania sabemos tan poco de historia alemana que tenemos que recuperar lo que podamos con informaciones elementales, y de esa información compone el cineasta la historia que cuenta al espectador. Esto no significa otra cosa que hacer comprensible la realidad. Yo veo muchas cosas que me vuelven a dar miedo hoy”.*¹²

Fassbinder hace girar la historia representándola a través del *enmascaramiento*, como dinámica del sistema para invisibilizar los procesos de dominación, que ha repercutido en todos los discursos, desde el histórico al científico, desde el ideológico al epistemológico o al puramente convencional. La “sensación de farsa” que está presente en la mayoría de su cinematografía, son composiciones pensadas en términos de estructura que trabaja por acumulación de elementos que remiten a algo... Este “ocultamiento” se representa por el principio del opuesto: Inmigrante/ pueblo, un hombre de familia/padres déspotas, delincuente común/ mundo organizado del crimen, la locura de un hombre solo/ delirio colectivo de una nación, etc. En esta oposición es intrascendente el lugar que se ocupa- dominante o dominado-, marginal o central, su tema central es el rechazo y miedo por el “otro”. En fin, el cotidiano encuentra distintas formas de violencia y el *anudamiento de las imágenes* que conectó la imagen de la izquierda con la violencia guerrillera, con el despojo, por parte del inmigrante, del trabajo y la propiedad privada (los filmes “*Katzelmacher*”, 1969 y la “*Angustia corroe el alma*”, 1973).

Señalemos que el romanticismo, tan típico y propio de la cultura alemana, está prácticamente ausente en Fassbinder. La propensión al barroquismo, a la presencia de espejos, los ocultamientos, la presencia de personajes indefinidos (la figura del doble) y la ausencia presente del mal¹³ dan cuenta de la influencia del *expresionismo alemán*. Así, su

¹² Cit. Por Enric Ripioll en: *Dirigido* N° 91

¹³ Los elementos (expresionistas) en la cinematografía fassbinderiana están dados, principalmente, por ciertos factores estereotipos y de situación dramática: a) Por la preponderancia de lo subjetivo, una realidad intensificada que marca el "predominio de lo que se siente sobre lo que se ve b) "Exaltación por el “lado oscuro” que representan sus personajes, situaciones, actitudes y objetos a través de deformaciones haciendo hincapié en lo grotesco y llegando a la caricatura c) Lo indefinido y el tema del doble

obra expresa un quiebre radical con las representaciones sociales elaborados durante el “milagro económico” de la era Adenauer. Resulta significativo el reconocimiento de la diversidad de los sujetos sociales en sus filmes: negro, enano, inválidos, extranjero, homosexual, locos, prostitutas, etc.

Si bien la base de los filmes de Fassbinder son las minorías, éste no intenta reproducir sus situaciones, defensas y no los transforma en héroes positivos. En *Katzelmacher* Jorgos (el inmigrante griego) amenaza con dejar el trabajo si contratan a un trabajador turco: “*es peligroso, los turcos son gente mala*”. En la escala descendente, el alemán (bávaro) contra el griego, y este contra el árabe.

Fassbinder expresa su rebelión fuera de los gastados caminos de la lucha de clases, fuera del esquema clásico del proletariado contra la burguesía, sino a partir de la denuncia una sociedad cuya cohesión radica en el rechazo, en el odio exacerbado al Otro, Cualquiera que sea el personaje o el grupo: un campesino, un empresario, un homosexual, antisemita, vagabundo, un prostíbulo o una familia respetable, etc., interesa reproducir las divisiones y el grado de “determinación” para llevarlas adelante.

Fassbinder es un conductista casi cruel, que tiene poca piedad con sus personajes los cuales no representa la solución de la continuidad de la vida, indicándonos que tal vez los puros, los inocentes y los consagrados al amor “no van al cielo”, contrario a la creencia mesiánica de que el punto de llegada será mejor que el de partida. La idea de que un acontecimiento trascendental conlleva una mejora incomparable en el curso de la historia (Jesucristo, Revolución francesa, Revolución soviética)

Lo anterior se vincula con el tratamiento que hace Fassbinder al tema de la muerte, la desaparición del sujeto. En sus filmes no hay centros de salvación y la religión pierde su capacidad de respuesta funcional. Si, encontramos referencias religiosas: crucifijos, iconos de santos, estampas, etc., estos símbolos, exteriorizan esencialmente el destino de sus personajes y su historia, que es la historia de un calvario. La muerte no es una suerte de consagración; es simplemente la extinción que alcanza su máxima expresión en el filme *Un año con trece lunas*.

Todas las violencias culminan en la desaparición, en donde el deseo de morir es algo que puede comunicarse con orgullo, mientras que el deseo de vivir debe ser ocultado como una señal de “inferioridad moral”. La falta de sepulturas en los filmes de Fassbinder,

se vincula con la negación, al muerto, de un espacio reconocible desde el cual ejerza su “venganza”; es decir, la continuación del ejercicio del poder sobre el cuerpo de la víctima.¹⁴

Entre la víctima y victimario, se construye una relación que se sustenta por la impureza. Las víctimas y los lugares donde ocurren las muertes también son impuros. Así, sujetos y espacios donde se ha manifestado la violencia no son dignos de ser mostrados en lo público, porque representa una amenaza para no entrar en contacto con la “sangre derramada” que se hace visible. La intención es destruir a esta persona concreta y a todas las que ella representa. Encontrar el cuerpo es conocer la realidad del hecho.

La obra de Fassbinder desemboca en la presencia de personajes cuyos miedos se configuran como consecuencias del modelo, y del estilo de vida de la sociedad del *milagro económico alemán*. Se violenta, se teme al otro, se margina, se induce al sometimiento porque la organización social tambalea. Lo anterior Fassbinder lo representa a través de la metáfora de la vampirización: los explotadores que extraen la vida, desangrando a sus víctimas. De ahí que muchos de sus personajes y situaciones se vinculan con el color rojo: mujeres que llegan al cementerio con labios pintados de ese color, vestidos, flores y decoración. Es decir para Fassbinder, el color rojo, no representa el ciclo vital vida - muerte. La Alemania de los años setenta, está siendo desangrada, está siendo “vacuada”.

Análisis simbólicos de los filmes

¿Qué le pasó a Maria Braun, qué le pasó a Alemania?

¿Podía normalizarse la sociedad alemana ante la responsabilidad de un país que: originó dos guerras mundiales y que exterminó cerca de 5 millones de judíos y otros seres humanos “considerados diferentes”, que vivió la guerra total en su propio suelo y que se reedificó a través de la superación de un reto puramente pragmático?. Hannah Arendt describe el significado que debería tener para Alemania el haberse constituido en un “espacio del mal”:

“Antes de esto, decíamos: está bien, tenemos enemigos. Es perfectamente normal. ¿Por qué no habríamos de tener enemigos? Pero lo de ahora era diferente. Era verdaderamente como si se hubiera abierto un abismo... Esto no debería haber pasado. Y no me refiero sólo al número de víctimas. Me refiero al método, la fabricación de cadáveres y todo lo demás. No es necesario que entre

¹⁴ Temática que se encuentra en el filme-documental de Silvio Caiozzi, “*Fernando ha vuelto*”.

en detalles. Esto no tenía que haber pasado. Allí pasó algo con lo que no podemos reconciliarnos. Ninguno de nosotros puede hacerlo".¹⁵

Fassbinder expone el camino equivocado de la reconstrucción alemana a través de la exposición de fotografías de los cancilleres alemanes. Después que María y Hermann mueren en una explosión, en ese momento aparecen en la pantalla los rostros de los cancilleres alemanes de la posguerra: Adenauer, Erhardt, Kiesinger y Schmit. Se exceptúa Willy Brandt. La fotografía de Helmut Schmit, que del negativo pasa al positivo, devuelve a la realidad, pues en ese tiempo se rodó la película. Este montaje fotográfico retorna a la primera escena donde un retrato de Hitler cae de la pared, rompiéndose. Está claro que Fassbinder establece una continuidad provocativa entre aquél y los cancilleres. Willy Brandt falta en esta serie, como si el director lo quisiera exceptuar de esta continuidad o responsabilidad, considerándolo *atípico* para los primeros gobiernos de Alemania*.

La oposición entre memoria y éxito económico, Fassbinder lo representa generalmente a través de la pareja, de la familia. Si estas relaciones fracasan, o no tienen futuro, no es por la falta o la presencia de amor, no interesa si el personaje es víctima o victimario; como tampoco, si tiene o no sentimientos. Él hace un vaciado de todo esto y en su lugar pone las relaciones de mercado. Es decir el capitalismo lo hace extensible y la explica a través de las emociones. Aquí - *la eficacia social*-, capaz de hacer el milagro económico, está reñida con la consumación amorosa (lo privado). La reconstrucción alemana Fassbinder la simboliza en la relación: dinero y mujer. Es el principio que inicia la restauración y motor de Alemania de posguerra. El binomio se estructura en la relación: especulador-proxeneta y la encubridora. El especulador en la obra de Fassbinder es siempre es un especulador blanqueado, un personaje que ha alcanzado la respetabilidad. La trilogía se apoya en tres pilares: la prostitución, fomento de las empresas y carteles de construcción inmobiliaria y Los medios de difusión e información.

El costo del "milagro alemán", en términos de pérdida de identidad cultural y abandono de sí mismo, Fassbinder lo expone en el afán de María Braun de subir los escalafones socioeconómicos con gran rapidez, como una alegoría del ascenso de la

¹⁵ Cit por Giorgio Agamben, en: *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo*, España, 2000, p. 73.

* Exceptuar a Willy Brandt, de la acusación al pasado, se presenta en otros cineastas de la segunda generación del NCA. Por ej: Wim Wenders, en su film, "*¡Tan lejos, Tan cerca!*", (1993), incluye un homenaje a Willy Brandt en castellano. examen crítico se deja caer especialmente en el segundo y tercer período de Konrad Adenauer (1953-1957, 1957-1963).

República Federal. En la escena en la que participa Fassbinder como especulador, hace elegir a María entre un traje de noche (con el que podría impresionar y lograr que la contraten en un cabaret), o la obra completa del escritor alemán Kleist. María, sin dudar, escoge la ropa; el personaje del especulador no insiste, contentándose con sonreír y besarle la mano, deseándole buena suerte. Con este último gesto, Fassbinder está indicando al espectador que esa no hubiese sido su elección.

La Alemania que se “vende” al mundo occidental, Fassbinder lo simboliza a través de la relación de María con hombres que son, cada uno, extranjeros a su medio. Estos agentes externos suponen la penetración en la vida y el entorno de María, de una cultura diferente: la americana con Bill y luego, con Oswald, como representante de un modelo que triunfa en el mundo, el liberalismo. Esta actitud simboliza las posturas de los gobiernos de Adenauer, ajenas a su pasado y patrones existenciales. María, que es Alemania, se vendió a un sistema extranjero, se “prostituyó” por un principio de “reciprocidad” con los países aliados. Lo que ejemplifica este occidentalismo, es el aprendizaje que hace María del inglés (renuncia a su propia lengua, que en otros tiempos, había jugado un rol decisivo), lengua que se transforma en el “nuevo” idioma de Alemania, en sintonía a la vez con el lenguaje del sistema capitalista ensalzado por Estados Unidos. Así, la “prostitución” física es también espiritual, proceso sellado con el aprendizaje del nuevo idioma. Es aprendiendo inglés con Bill y desenvolviéndose en este idioma con Oswald, que María se hace extranjera a sí misma. Esto se evidencia en la escena en que María conoce a Oswald en el tren. Lo que anuda la complicidad de ambos personajes, no es que ambos estén solos y sean alemanes, sino que cada uno de ellos habla una lengua que no es la suya. Oswald queda fascinado con la soltura con la que María habla en inglés, sumado al hecho de que, cuando es abordado por María, está leyendo un libro en francés. María ha logrado posesionarse de vínculos con representantes del poder durante todo el período en el cual transcurre la película, 1943-1954*.

Fassbinder refuerza la temática de la memoria y el olvido a través del personaje Hermann. Al principio, éste aparece como un personaje indiferente, difícil de catalogar; pero luego se observa que es el hilo conductor en el filme *El matrimonio de Maria Braun*. La mayor parte del tiempo este personaje está ausente. El “distanciamiento” de este personaje representa la negación de los “nuevos valores” de la sociedad alemana. Este personaje es el

*En el “*Matrimonio de Maria Braun*”, María logra el éxito, vinculándose con hombres como: el empresario Oswald, el mismo Hermann, un militar, lo cual simboliza el poder de la avasalladora Alemania nazi, representación física de un poder legitimado por la fuerza de sus victorias. “El poder”, en la cinematografía fassbinderiana, como tema para futuras investigaciones.

único que pasa a encarnar la cultura alemana, al hablar esta lengua, vestido siempre de gris y en exilio perpetuo (en el frente occidental, cárcel en Alemania, Canadá y regreso a Alemania, país donde muere...). Si bien el retorno del ausente - el preso, el exilado, el combatiente - tiene un potencial dramático presente en la historia del arte desde la “Odisea” de Homero. Hermann vuelve a un país que no reconoce, ya que todo ha variado o, simplemente, desaparecido. El personaje vive el proceso histórico sin lograr modificarlo. La situación de Hermann lo convierte en un doble, pasa a ser un trabajador inmigrante, excluido entre los suyos.

El personaje de Hermann representaría una moralidad que el mundo que lo rodea ya no tiene. Si éste rechaza la idea de reiniciar una vida al lado de María es para evitar una nueva viudez, incapaz de rearmar su propia vida, la ausencia de Hermann se presenta como un doble exilio: la primera vez, como el personaje que regresa del pasado (culpable) al presente; y, una segunda vez, como “extranjero” (exilio interno), disociado de la nueva sociedad alemana, representado como una persona muda. Hermann no dice nada cuando encuentra a su mujer en los brazos de Bill, ni cuando se culpa del crimen cometido por María. De hecho, también en la cárcel mantiene su mutismo. Se expresa cuando Alemania gana la copa mundial de fútbol. A Hermann es posible asociarlo con los trabajadores inmigrantes que llegan a un país del que no conocen ni el idioma ni las reglas; es la imagen del excluido de la comunidad. La búsqueda de los otros implica la búsqueda de uno mismo. Al final de su búsqueda, el protagonista queda en posesión de un saber más amplio, pero más contradictorio del pasado. Se trata de un final abierto, donde el futuro deberá construirse en base a un pasado que debe ser rescatado en su complejidad, de héroes menos heroicos y villanos.

La pregunta ¿Qué había detrás de la exitosa María Braun?, la podemos aplicar a *Lola* y la “*La ansiedad de Verónica Voss*”, pero este personaje se presenta contraria al éxito de María Braun y Lola. Ésta no puede integrarse; no logra sobrevivir en el período de la reconstrucción de la República Federal y se dedica a sumirse en el pasado dependiendo de la droga para olvidar¹⁶. Verónica prosperó bajo el dominio nazi pero, paradójicamente, no logra sobrevivir. El mensaje de Fassbinder es preciso; si se quería escalar en el período de la reconstrucción de Alemania se tenían que aceptar las “reglas” del nuevo poder que, en este caso, las simboliza el suministro de las drogas que Verónica supuestamente necesita

¹⁶ La figura que inspiró a Verónica Voss, Sybille Schmitz, se suicidó en 1953, ante el rechazo y olvido del público y de la industria cinematográfica.

La utopía de “empezar de nuevo”- que se derrumba -, la constituye (al principio del filme) el montaje de tono, del **llanto de un recién nacido**, que se contrapone con los créditos de color rojo que, poco a poco, van cubriendo toda la pantalla. Asimismo, el futuro de María está condenado por la imposibilidad de engendrar un hijo. La explosión de la lujosa casa, con la nueva pareja dentro, también queda enlazada con el principio de la película, *El Matrimonio de Maria Braun* donde un matrimonio se celebra entre escombros y derrumbamientos. La destrucción del “hogar”, la fe en el progreso del “Milagro económico”, concluye en las mismas ruinas del fin de la guerra. Este final dramático lo acompaña la retransmisión de la final de fútbol de 1954, los últimos siete minutos de duración real de este final histórico, donde los alemanes ganaron a Hungría y podían nuevamente sentirse identificados con su nación “Victoriosa”. Al derrotar a Hungría Alemania nuevamente está en la cúspide del mundo y lo que no consigue a través de las armas lo hace a través del deporte y el comercio.

La violencia y el duelo pendiente

Ejemplo significativo de cómo el pasado nacional-socialista avanza a través de otras formas lo constituye la película “*Un año con trece lunas*”, (1978). La estructura de la obra se configura como un esquema de la pasión (de Jesús). El pasado del personaje central es unido al calvario. La historia del personaje de Elvira, a partir de su enclaustramiento en un convento, puede ser narrada como una secuencia de algoritmos rituales. Rituales que en el filme tienen su protocolo. Ritual de la tortura y asesinato: El que presidió su juicio, los participantes, la tortura (en Casablanca), la rutina de golpes, las aclamaciones rituales en el matadero, la regulación de los silencios, el asesinato (suicidio inducido) y finalmente, el ocultamiento. Los rituales públicos: la peregrinación del personaje en busca de su pasado (cárceles, hospitales, conventos) con preguntas y respuestas sacramentalmente repetidas (no está aquí, no lo hemos visto, no lo conocemos, etc.). El ritual del descubrimiento (del victimario): aislamiento del lugar, presencia de guardaespaldas (presencia de funcionarios), inquirir a su victimario. Finalmente el ritual – fallido – del arrepentimiento, entendido como ausencia de reconocimiento como víctima – no en el sentido de judicializar – sino la recuperación de la identidad que es la recuperación de la memoria del personaje de Elvira.

El núcleo central del filme resalta la matanza masiva y organizada y su relación con la producción y el consumo capitalista. El filme se desarrolla en Frankfurt, una ciudad no pacífica, cuya estructura, espacios y personas, provoca dramas humanos. Ciudad de

contrastes sociales, una especie de pesadilla urbana. En la escenografía del filme, esto se caracteriza por edificios altos, espacios claustrofóbicos: viviendas oscuras, de escasos colores tanto dentro como fuera, bares - salones de juego habitados por personas que no responden a los cánones de integración social del auge socio-económico alemán. Los escenarios recreativos que conforman parte del filme, se transforman en espacios de sufrimiento. La ciudad de Frankfurt, capital de las finanzas europeas, es un ejemplo del éxito económico alemán, pero al mismo tiempo, de las posibilidades destructivas de determinadas condiciones de vidas, para personas que aún fundan su realización en los sentimientos, volviéndose, por lo tanto, vulnerables.

En este filme, Fassbinder incluye el tema de los campos de concentración, integrándolo desde el punto de vista de la condición humana. El tema de la carnicería (se enfatiza la escena del matadero) se concibe como el terror masificado, el paso del sufrimiento individual al sufrimiento colectivo.

La violencia es un proceso articulado: el holocausto, Hiroshima, los *gulags* soviéticos, Yugoslavia y los campos de exterminio en Chile y Argentina, responden al mismo modelo elemental de construcción de un poder totalitario bajo un principio destructivo de modernización. La misma lógica de productividad y competitividad económica, se reduce a la destrucción social, situaciones de violencia y miseria equivalentes a verdaderas guerras de baja visibilidad. Al parecer, Fassbinder quiere evidenciar a través del “matadero”¹⁷, el principio de la destrucción masiva, su carácter planificado y racional que penetra en la lógica del consumo postindustrial. El tema es la “fabricación” minuciosa de la “muerte en vida” del ser humano. Presenciamos la “muerte interna”, que es silenciosa. La destrucción moral del personaje central, en este filme (Elvira), no tiene pasado ni futuro, se ve obligado a vivir en un presente de supervivencia. Esto representa la posesión de la vida; la intención es destruir a esta persona concreta y a todas las que ella representa: es un anuncio, lo que podría ocurrir a todos.

En un “*Un año con 13 lunas*”, el personaje de Elvira, le muestra a Zora (una prostituta) su pasado y para esto la lleva a un “matadero”, donde antes trabajaba. El discurso de Elvira y las imágenes, nos hablan de la posesión de la persona por parte del victimario.

¹⁷ La matanza masiva y organizada, ya había aparecido en las primeras obras de Fassbinder, donde la muerte se convierte en lo habitual. Los personajes son matarifes, carniceros y dueños de carnicerías. La vinculación que hace Fassbinder de las escenas que comprenden la destrucción de la carne, puede hablar de un ritual organizado para la “marcación” de las víctimas y la manifestación del poder que castiga.

Más que la pérdida física, su discurso nos conecta con la pérdida de la voluntad y de nuestro pasado y futuro, convertido por el victimario, en una imagen aterradora. En el filme, la muerte es presentada en su doble connotación: la del cuerpo y la de la memoria pública.

(En la línea productiva del matadero, 0:18 min)

Elvira.- "...al final nadie le quería. Eso le deprimió tanto, que cuando yo le encontré quería morir y tuve que disuadirlo. Lo que más le ayudaba era cuando aprendía los papeles con él. Yo digo: 'cuando nuestra mirada ve algo monstruoso, nuestro espíritu se queda un momento quieto y Christop dice: 'Así me veo yo al final, desterrado y rechazado como un mendigo... y además me han preparado y adornado como una bestia para llevarla al altar y sacrificarla. Así el último día me han robado lo único que poseía, mi poesía (...) y con ella se quedaron..., está ahora en vuestras manos. Ahora comprendo por qué tengo que caer. Para que mi canción no sea completada, para que mi nombre no se extienda..., Por eso debo acostumbrarme a la ociosidad, por eso debo protegerme yo y mis sentidos". "...Devolvedme, OH devolvedme un instante mi presente. Y si el hombre en su tormento se enmudece, que un dios me diga cuánto sufro yo".¹⁸

La secuencia constituye una exposición de la crueldad humana. El movimiento de cámara se desplaza minuciosamente por la línea de producción, centrándose en los movimientos de los animales y rostros impasibles de los matarifes que, en forma metódica, cortan el cuello de los inmóviles y aterrorizados animales, registrando los últimos espasmos de sus miembros. La sangre que mana de sus cuellos y el descuartizamiento de los cuerpos aún calientes, representa una muestra de "crueldad" que Fassbinder hace público. Los personajes y el público no tienen forma de evadirse de esta escena; Elvira y Zora - junto con nosotros -, bajan a lo más impropio de la naturaleza humana, lo que no es conocido, descubriéndose todo un entorno de crueldad. Él quiere verdaderamente comunicar, mostrando y precipitando de forma implacable el descenso a los infiernos de aquéllos.

Al respecto, Giorgio Agamben señala:

¹⁸Elvira imita en tono resentido la retórica teatral de su ex-amante, recitando el monólogo final del *Torcuato Tasso*, de Goethe.

“...Las SS tenían razón cuando llamaban *‘figuren a los cadáveres* (a sus víctimas de los campos de exterminios) *allí donde no es posible llamar muerte a la muerte*”... “La definición del exterminio como una especie de producción en cadena (...) se ha repetido, con todas las variantes que se quiera, en infinidad de ocasiones” (...) “En Auschwitz no se moría, se producían cadáveres. Cadáveres sin muertes, no-hombres, cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie”.¹⁹

La violencia de los victimarios sigue un ritual **sagrado-político**²⁰, en cumplimiento de una voluntad, donde la relación culpa-responsabilidad queda opacada por un mandato que opera como legitimador de la acción, donde está presente una cierta despersonalización del autor directo de la violencia, en tanto que entre los ejecutores y sus víctimas no hay nada personal.

Otro de los personajes del filme es Antón Saitz, un judío que podría haber muerto en los campos de exterminio y que, sin embargo, dirige burdeles²¹, como analogía de otros “campos” de concentración. Con esto, Fassbinder pone el acento en la dificultad para establecer una distinción clara entre víctimas y verdugos, de la facilidad de que cada uno pueda convertirse en otro. Antón Saitz no es representado por el arquetipo del burgués

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*. En este trabajo se desarrolla la problemática de la negación de la condición humana y la necesidad de la degradación por parte del victimario: “*El judío pasa a ser la persona que ha sido privada de toda Würde, de toda dignidad; simplemente hombre, y precisamente por ello, no-hombre*”.

²⁰ En su libro “*Eichmann en Jerusalem: Informe sobre la banalidad del mal*”, 1963, Hanna Arendt escribió sobre la crónica del proceso, celebrado en Jerusalem, contra el criminal de guerra Adolf Eichmann, capturado en Argentina en 1960. Hanna Arendt, quiere develar quién es ese hombre; qué se oculta tras un aspecto tranquilo. El victimario puede ser un individuo que hace su trabajo por el sentido del deber, por fidelidad a su país, con la racionalidad de un burócrata, que no se mete en los fines últimos de una empresa de exterminio. Este hombre tan eficiente ya no piensa, él sólo organiza los medios. Según esta “argumentación”, los victimarios no tendrían más responsabilidad que el “gas”, como medio de exterminio, carente de conciencia del asesinato en masa²⁰. Para el análisis y reflexión de sus actos estaban “**los otros**”, sus superiores; a esto denominó Arendt “*Banalidad del mal*” y en esto no sólo estaba Adolf Eichmann, el sujeto que asesinó a miles de personas, sino que también toda una sociedad “civilizada”. Todo era posible, pero a su vez, todo era normal

²¹La comunidad judía alemana se mostró ofendida por la forma en “extremo negativa”, de presentar al personaje judío. El modo cotidiano, no religioso con que Fassbinder abordó al personaje de Antón Sainz, provocó gran escándalo, sobre todo en la comunidad judía. Ya antes (1985, Frankfurt), se había obligado a retirar de cartelera una obra de Fassbinder (*La basura, la ciudad y la muerte*, 1976) por considerarla antisemita y “*producto de una mente fascistoide de izquierda*” y el retorno del antisemitismo en Alemania. La obra era una parábola alrededor de un avaro judío que como Antón Saitz, en “Un año con trece lunas”, amasa su fortuna gracias a la especulación; (El mundo. 14 –10-1998). De esta manera, Fassbinder acabaría por granjearse la enemistad de ciertos colectivos sociales. No en vano, el diario *Forward* decía de su filme “*La sombra de los Ángeles*” - escrita e interpretada por él mismo bajo la dirección de su íntimo amigo Daniel Schmid que se trataba de “*una película alemana que supera a Hitler, Goebbels y Streiche en su veneno antijudío*” y añadía además que “*sus autores se habían inspirado en el tratado nazi por excelencia ‘Mein Kampf’.*”

regordete de indumentaria elegante y finos modales, sino que aparece como un joven de pantalones cortos deportivos, que se dedica a jugar con una pelota o bailar con sus guardaespaldas, imitando, sin mucho éxito, los movimientos que hace Jerry Lewis en una película que están pasando por la televisión. La escena nos muestra éste carácter fundador y constructivo de la violencia. Las relaciones sociales se conforman a través de juegos de poder y a través de la violencia.

Esta representación de Antón Saitz, más que divertida, resulta inquietante por el estereotipo del “nuevo explotador” y “victimario”. La violencia (que se disimula) como icono, ya no viene del maduro y obeso capitalista. Tanto los juegos inofensivos como los pasos de baile, se sitúan en el fondo del consumismo que violenta sin escrúpulos al sujeto.

Antes de que la cámara muestre un plano de Saitz, primero se dirige a uno de sus antiguos empleados que, desde el despido, no han hecho otra cosa que rondar diariamente (17 meses, de 8 a.m. a 17:30 p.m.) frente al edificio, sólo bebiendo y mirando hacia arriba, hacia el enorme bloque que alberga la oficina central del citado personaje. Esta actitud, de sacrificio silencioso, sin sentido y, sólo conocido por Elvira, la otra víctima de Saitz, testimonia el intento de inducir al victimario (Saitz) a comunicar. La venganza del ex - empleado es interminable y trata de pasar de la venganza privada a la pública. A pesar de la posición vulnerable de éste frente a la de Saitz (ahora como presidente de una empresa- la figura del “judío rico”), su demostración (que toma en sus propias manos) de “venganza” es violenta. Así, la ascensión de Antón Saitz está directamente vinculada a la caída y ruina de Elvira.

La víctima y el victimario están mediados por lo inalcanzable: por más esfuerzo que haga el ex – empleado, nunca podrá acercarse a Antón Saitz en tanto los de arriba son el poder, los jefes de las grandes empresas, extraños al “hombre de la calle”. Es significativo que este hombre haya sido despedido por tener cáncer. “...ahora lo comprendo todo. Antón Saitz no puede soportar a los enfermos de cáncer”. Esta afirmación hace referencia al nazismo; más directamente, a Adolf Hitler.²² El miedo existe en este caso, respecto de la impureza y según Antón, se disminuye en la medida que se aleja de ésta. Asimismo, los suicidas y asesinados en la cinematografía fassbinderiana y los lugares donde ocurren las muertes también son impuros. La habitación donde se ahorcó el vagabundo está vacía; por otro lado, el ex empleado de Antón Saitz resulta invisible a los demás, es decir, sujetos y

²² Para el autor de este trabajo, resulta interesante, respecto a lo expuesto, ver las memorias y escritos sobre la juventud y primeros pasos políticos de Hitler.

espacios donde se ha manifestado la violencia que se traslapa hacia otros espacios, constituyendo, para los implicados, una amenaza, quienes adoptando precauciones para no entrar en contacto con la “sangre derramada” que se hace visible, o se exhibe, por todos lados. Para Saitz, las huellas de la violencia deben borrarse, sin embargo, vemos que el intento de hacer desaparecer a sus víctimas no tiene efecto; Antón Sainz no se puede librar de ellas y que en el caso del filme “*Un año con 13 lunas*”, son un enfermo de cáncer (ex empleado) y un mutilado (Elvira).

Elvira y el ex empleado y todas las víctimas de Antón Saitz, actúan como los muertos y los desaparecidos (“Los cuerpos insepultos”). El suplicio de estas personas se prolonga en el suplicio de los otros. Antón no quiere encontrar los cuerpos. Encontrar el cuerpo es conocer la realidad del hecho.

La participación de los medios de comunicación al interior del filme - en este caso, la cámara, muestra en un plano general, la habitación de Erwin (ausencia de ventanas); un televisor exhibe la imagen del dictador Augusto Pinochet, en un desfile, mientras en el otro extremo del cuarto, Elvira con su amiga Zora están sentados en la claustrofóbica habitación. La confrontación que realiza Fassbinder, entre Pinochet en el TV y sus observadores víctimas, da indicios de lo que está ocurriendo “alrededor”, de la presencia sostenida del miedo. Nos refiere al alcance del totalitarismo; el contra - plano entre Pinochet, Elvira y Zora así lo confirma, el acto público, en el que aparece Pinochet, figuras castrenses, capellán, etc., subraya el “éxito” de la represión real y poderosa en todos los sectores de la sociedad. Se dota a la violencia y al terror de una figura reconocible. Vemos un trozo de Chile en Alemania, en una oscura habitación de la ciudad de Frankfurt. Esto nos habla, así mismo, del Chile fragmentado y disperso: personas que tuvieron que abandonar el país, aprendiendo otros lenguajes y costumbres y, con ello, la sensación de división interna. Así como Elvira trataba de encontrarse a sí misma, nosotros, los chilenos, debíamos encontrarnos con el que éramos antes de la “violencia” de la Dictadura. ¿Cómo confrontarse y validarse en el futuro? Ante nosotros aparecen personajes que desconstruyen un país exitoso, país también del “milagro”: en el área de las comunicaciones, el de mejor evaluación económica en relación a los demás países latinoamericanos, el de grandes proyectos urbanísticos, etc. Entonces ¿cómo encajan estos personajes fassbinderianos en Chile?

Las experiencias, tanto de los afectados directamente como indirectamente con los hechos violentos del pasado, se enmarcan, son leídos desde un presente (sin las oposiciones ideológicas), en un país que, de acuerdo a sus máximos líderes, está próximo a la

“reconciliación”. Sin embargo, la fuerza emocional del “encuentro” con la violencia sigue un camino propio, una memoria paralela independiente de las visiones o interpretaciones ético-políticas, de la clase política actual, y su intento de controlar los procesos de la memoria-duelo.

El encuentro cara a cara entre el victimario y la víctima supone una situación de desigualdad humana en que la violencia (Antón) y la destrucción (Elvira) son el único lazo que conforma este vínculo. La tortura sobre Elvira no fue solamente un intento de destrucción física (mutilación) sino de destrucción de su identidad, de la esencia misma que la constituye como persona. Él cambia o de sexo, sin ser homosexual, lo que provocó una ruptura en él mismo, extendiéndose sobre los miembros de sus familiares.

El reencuentro víctima/victimario refuerza la idea de lo inicial y lo final como una secuencia única que actúa como elemento de síntesis y de clausura. El círculo es una pieza clave en la construcción de la película. Parafraseando a Ariel Dorfman, el Pinochet posdictadura representa un espejo frente a nosotros, para mirarnos nosotros mismos y para preguntarnos qué hacemos después del encuentro con el que aún reina en nuestros destinos. “*La Muerte y la doncella*”, novela escrita en 1991, nos habla de la vida cotidiana en la posdictadura chilena, donde se nos trata de “enseñar” a convivir lado a lado con los victimarios.

Una de las libertades más preciadas en los países democráticos es la de acceder o recuperar el pasado sin tener que someternos a control ideológico, religioso o de cualquier otra índole. Y sin embargo, no parece que nuestras democracias estén por esa labor, la obtención de riqueza inmediata, la competitividad ciega, que las alejan de las tradiciones y de los grandes acontecimientos del pasado. `