

"Las amargas lágrimas de Petra von Kant"

(Auto sacramental "feminista")

Bueno, de este film-teatro se pueden aprender bastantes cosas. Por ejemplo, a pronunciar crispadamente "Ich liebe Dich", o a asumir la desesperación del amor sin haber asumido el amor. Por ejemplo, el constatar que la ruptura en el amor heterosexual mantiene sus modelos en la homosexualidad confirmándolos y que el mecanismo de dominancia-sumisión no entienda de sexos, sino que se realiza a nivel de insectos de cabeza pelada, **maniqués transexuales**. Por ejemplo, aprender también que una tragedia griega clásica puede ser interpretada por vestales teutonas y que Medea-Von Kant puede acabar con su niña color canario, su madre color violeta y su acreditada profesión de suma sacerdotisa del "peplo" por amor y dolor de la lacerante vulgaridad; es decir, "normalidad" de Karin-Jasón. Por ejemplo, se puede constatar también que las "máquinas deseantes", al estilo deluziano "son máquinas binarias, de regla binaria o de régimen asociativo, de acoplamiento, que poseen formas conectivas y además...". Pero se puede concluir también que en este flujo de máquinas deseantes tal "acoplamiento" máquina-máquina modifica la propia estructura de la máquina-órgano y su posible conexión con nuevas máquinas deseantes. Para Fassbinder la ruptura, a niveles de producción, en última instancia, acontece en la conexión máquina-déspota, máquina-sumisa. Fassbinder establece una dialéctica de mecanismo de relojería, de interior de casa de muñecas. Pero en una casa de muñecas como la de Petra von Kant, los personajes parecen ser movidos mecánicamente como si Fassbinder les fuera dando cuerda, una cuerda despiadada que les hace agotarse y desesperarse, **estropearse, mientras que más que hablar nos declaman su existencia. Las marionetas del hábitat Von Kant "no funcionan más que estropeadas; es decir, estropeándose sin cesar..."**. El cine de Fassbinder nos recuerda los grandes jeroglíficos al modo egip-

cio —es una nueva exploración de **lateralidad cinematográfica**. Unas veces, los personajes dirigen sus cabezas los unos hacia los otros, pero sus cuerpos se nos imponen frontales, decididos e insultantes, y otras veces sus cuerpos continúan imperturbables el flujo del acoplamiento mientras que sus rostros nos miran implorantes y su lenguaje se ablanda enterneciendo el eje hierático del film. Fassbinder insiste en esta lateralidad, en esta especie de mecanismo **distorsionado**, a lo largo de casi todos sus films y guiones (ejemplo "La paloma" y "A l'ombre de anges", del suizo Daniel Schmit), que hace que el sello indeleble de Fassbinder transforme sus films en piezas de teatro filmadas. Esto hace que a veces su cine nos resulte rígido y estereotipado, porque estamos acostumbrados a formas menos mecanicistas de representación icónica. Lo que sucede en la casa de muñecas de Petra von Kant está cercano al teatro clásico de No. Los personajes andan a saltitos, se instalan en rincones como efigies al acecho, consumen en un ritual constante estimulantes para no decaer. Protegen sus rostros con las manos en gesto de autodefensa, otras veces son osados en la mirada y pudorosos en los gestos, a veces caminan como armaduras vacías de corporeidad, modelos de pasarela, maniqués. La sombra muda de Marlene, elemento austero y al que que se supone carente de autonomía, pero no de deseos, es la máscara del pueblo subyugado, pero también la amenaza del hombre-robot, máquina productora manipulada a distancia, que si para Kubrick en la "Odisea del espacio" llevaba implícito por propia dialéctica el germen de la rebelión violenta, para Fassbinder y su odisea más "eurocomunista" la ruptura se sitúa a nivel de abandono cuando las "condiciones objetivas" dan al pueblo el "oportuno permiso" para expresarse: "Marlene... puedes hablar... he sido muy mala contigo...", y Marlene, que no puede desprenderse así como así de su condición de sumisa, besa a su ama agradecida por su libertad mientras que prepara la maleta. Pero los alemanes puestos a ser románticos, es decir, nostálgicos, se las pintan solos. Marlene tomará la muñeca desnuda de su ama, fiel retrato de Karin; es decir, se apropiará del espíritu lúdico, del amor libre e inconsciente, que hasta entonces había sido lujo y patrimonio de la clase dominante y sale por el foro con la mejor de las sonrisas. Bueno, es un deseable final feliz, bastante "naïf", de resolver el conflicto de la explotación y el devenir histórico de la lucha de clases, pero los alemanes son los alemanes.

Los personajes de la guarida Von Kant se mueven entre dos líneas de fuerzas cuya resultante topológica nos empieza a llegar bastantes horas después de salir de la proyección, cuando, olvidando un poco la irritación que nos produce una inversión de los modelos de comunicación, nos hemos quedado con unos colores explosivos y unas sensaciones totalmente modernas, elementales y simples (como los cuadros de Mondrian), con una atmósfera "mecanicista"-dialéctica, con resonancia de lenguaje clásico, muy acordas para decir de un modo nuevo algo que se repite invariablemente, transexualmente, a través de las especies: "La impotencia del amor ante la dictadura del que tiene el poder. La impotencia de las relaciones de amor ante las relaciones de mercado". Esto y muchas cosas más se pueden aprender en este film que en absoluto es feminista ni de temática lesbiana, sino algo que va más allá de todo ello, contando con ello. ■

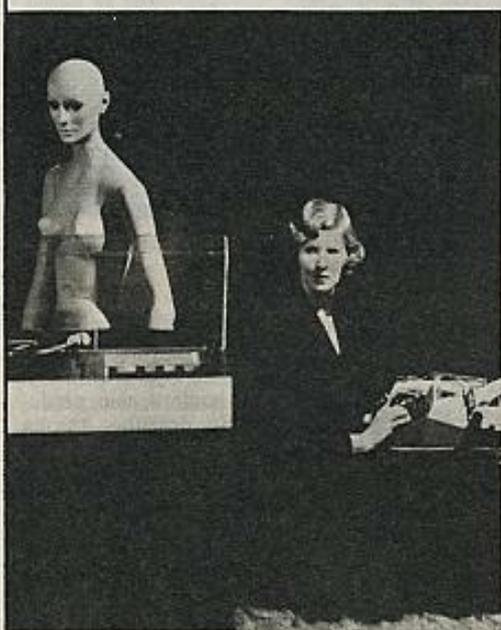
ISABEL ESCUDERO.

puede seguirle por su deambular...

Hoy, por fin, Peckinpah ha rodado su historia (es un autor que permanece fiel a sus proyectos durante mucho tiempo hasta que consigue llevarlos a la práctica. Otro de los que entonces nos contaba fue el que más tarde se llamaría en España "Perros de paja"), pero con unas ciertas diferencias sobre el proyecto original. A aquella anécdota intimista (en la línea de "Junior Bonner" o "La balada de Cable Hogue") se le ha añadido lo que ya es el "touche" Peckinpah: la violencia y la sangre o, al menos, lo que la publicidad dice que es violencia y sangre, y lo que permite que algunos críticos se horroricen, aunque esta violencia de Peckinpah no deje de tener nunca un profundo sentido del humor desde el punto de vista "moral", y una estética de tebeo autorizado para niños, desde el ángulo "plástico"; lo que sí está claro es que una película de Peckinpah debe responder ya necesariamente a este esquema (y ahí está el fracaso de "Junior Bonner", una de sus mejores películas, que por no incurrir en este aspecto, no interesó a nadie). Y para llegar a dicho esquema, Peckinpah se ve obligado a forzar sus historias llegando en ocasiones a ofrecer en un solo título **dos perspectivas estéticas diferentes**.

Este podría ser el caso de "¡Quiero la cabeza de Alfredo García!", donde, insertado en una historia de amor clásica en él —la de dos "perdedores" que se agarran el uno al otro en un afán primitivo de supervivencia— se encuentra el "comic" disparatado y absurdo. En este caso, aparecen desde unas oficinas misteriosas que parecen corresponder a un médico, pero que podrían también ser de algo parecido a la CIA (sin que ello tenga nada que ver con la historia que se nos cuenta) hasta matanzas increíbles y descabelladas en las que, sin duda, el humor juega una baza importante.

No sé si el "caso" de Peckinpah es el de autor "honrado" que se ve obligado a forzar sus planteamientos de cara a la industria que le paga, pero lo cierto es que sus películas —y no olvidemos la reciente "Aristócratas del crimen", realizada con posterioridad a la que hoy nos ocupa, y que era ya un puro disparate— van lentamente alejándose de lo que un día los sabios críticos descubrimos que conformaban su poética: la desolación de un miembro de sociedades



Fotograma de la película de Fassbinder.