

El cine crítico sólo era posible en (o por lo menos con) la televisión

Rainer Werner Fassbinder

Dos formas narrativas fundamentalmente distintas

(*Berlin Alexanderplatz*) Es un proyecto complicado, una serie para la televisión de trece horas y media y una película para el cine con otro reparto y otro formato. Se intenta adaptar la novela en dos formas narrativas fundamentalmente distintas [...] La serie de televisión intenta incitar al espectador a la lectura, aunque se le hagan proposiciones visuales. La película es otra cosa, cuenta muy compactamente una historia que sólo provoca sus efectos con posterioridad, junto con la conciencia y la imaginación del espectador. Puede decirse que he atendido mucho a la novela e igualmente puede decirse que hay cambios totalmente decisivos. A favor de las mujeres, por ejemplo. Döblin da esencialmente menos identidad específica a las mujeres que los hombres. Yo he intentado, en la medida de lo posible considerando la estructura narrativa, describir a las mujeres como individuos del mismo valor. Éste es ya un cambio totalmente decisivo respecto a Döblin.

En tres horas hay que contar las cosas de manera diferente que en quince

Es una historia larga y particular. Aparte del guión televisivo, aproximadamente 3.000 páginas, escribí una versión específicamente para el cine porque me parece que en tres horas hay que contar las cosas de manera diferente que en quince. Por eso me opuse a que se extrajera de lo que hemos rodado hasta ahora esta otra versión, pues ésta exige otra manera de rodarse, otra dinámica. Pero el guión existe y un día, cuando la situación legal sobre estas cosas sea más favorable que hoy, seguro que lo haré. Tampoco me preocupa en absoluto que ya haya una película y mi serie de televisión, eso me importa un rábano. Con *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest*, 1974) también me dio igual. Me parece que una película, si es buena, tiene su propia fuerza.

Sobre la dramatización televisiva y los cliffhangers

La serie durará 15 horas. 150 días de rodaje. No se puede acabar y empezar a voluntad, eso no funciona. Pero Döblin también escribió diez capítulos con encabezamientos, subcapítulos, qué sé yo. Y a través de esa técnica de *collage* no es especialmente difícil dividir también la historia en varios capítulos en la versión filmada. También se hubiera podido escoger y encontrar otros puntos como principio y fin. Hay muchas posibilidades.

No es que un episodio no tenga principio y fin pero tampoco se ha hecho una dramatización a lo Durbridge. Es decir, no se acaba en un momento de tensión para conseguir que uno siga mirando la serie porque quiere saber cómo continúa la historia. En ningún caso es eso lo que quisiera.

Televisión y shock, agredir menos al espectador

Yo preferiría que se agrediera menos al espectador al mirar y que se le dieran más posibilidades de ver conscientemente lo que pasa antes sus ojos y lo que puede significar para él. Mejor eso que provocarle un *shock* que le impulse de entrada al rechazo, por mucho que quizá posteriormente el *shock* tenga un efecto positivo sobre el subconsciente. Puede ser. Pero en el caso de una teleserie lo que pasa es que si se les provoca un *shock* a los espectadores, éstos no vuelven a mirarla. Y con eso tampoco ganamos nada. Yo prefiero que miren y saquen algo de lo que se les cuenta (y de por qué se les debe contar).

Responsabilidad del cine, responsabilidad de la televisión

Siempre he dicho que la responsabilidad es diferente. En el caso de una película para el cine yo abogaría mucho más por los efectos chocantes porque creo, con Kracauer, que cuando las luces se apagan en la sala es como si empezara un sueño, algo que afecta al subconsciente. La versión cinematográfica que escribí también es distinta. No es ni mucho menos tan épica, no es tan positiva con el personaje de Franz Biberkopf, se remite mucho más a las frustraciones y la locura del personaje que en la versión televisiva. La versión cinematográfica se entiende mejor, asusta menos, al verla se la puede comprender más directamente. Hacerse la reflexión de para qué público se trabaja me parece legítimo desde siempre, también hace diez años. Uno dice: okay, los televidentes son gente que están ahí sentados y algo les entra en casa... y hay que añadir que son muchos, muchísimos más que en el cine. Y ante ellos tengo otro cometido [...] Puedes verlo en muchas películas que he hecho, precisamente en las películas para el cine que he hecho completamente solo y sin ninguna clase de financiación pública, como *Un año con trece lunas* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, Rainer Werner Fassbinder, 1978) o *La tercera generación* (*Die Dritte Generation*, Rainer Werner Fassbinder, 1979). Están mucho más libres de compromisos, para la televisión no las

hubiera hecho así. Me digo que alguien que va al cine más o menos sabe lo que le espera, que puedo exigirle más esfuerzo, ¿entiendes? Y que también puedo esperar que se divierta esforzándose. Ese ocasional argumento de que el espectador por la noche quiere, qué sé yo, entretenerse o algo así no incita a ir al cine desde que existe la televisión. En la televisión se ve verdaderamente un abanico tan amplio de programas de entretenimiento que la gente que quiere entretenerse seguro que encuentra algo cada noche. Para eso no necesita ir al cine, creo yo. Al cine se va para tener nuevas experiencias y tenerlas con plena conciencia. Esto es, yo tengo un público al que puedo exigir y provocar hasta el límite. Pero también sé que muchos lo ven diferente [...] No se trata de ser complaciente con el público de televisión sino de utilizar sencillamente unos medios narrativos que de entrada no lo ahuyenten. Algo que tiene que ver con generar un consenso entre uno mismo, la obra (o la no-obra) y el público. Lo que pase sobre la base de este consenso ya es otra cosa. Para ser “complaciente” no creo haber trabajado nunca, tampoco en televisión.

Franz Biberkopf, identificarse con los personajes televisivos

La versión televisiva es lo bastante larga. Y uno pasa por demasiadas etapas con este personaje como para que no pueda darse esporádicamente una identificación. También pensé así el reparto de los papeles. Había pensado dos maneras de interpretarlos. Una sería excesiva, muy estilizada y la otra sería identificativa o que de alguna manera posibilitar la identificación. Escogí la segunda porque el guión que escribí ya era lo bastante literario como para que los actores lo exagerasen. La interpretación de Günter Lamprecht, Gottfried John y Barbara Sukowa, o sea, los tres actores principales ofrece muchas posibilidades de identificarse con ellos. Espero que esa identificación se dé de modo que uno pueda arrancarse a ella algunas veces, que tenga con respecto a los personajes los momentos de claridad necesarios para que la historia no lo hunda [...] Por eso me parece ideal haber incluido a Lamprecht en el reparto, porque es alguien que de antemano atrae sobre sí una gran cantidad de simpatía, con lo que los reveses que tiene en su vida irritan realmente al espectador. Eso me propongo. Cuando todavía quería hacer las dos versiones simultáneamente (por razones económicas por cierto, por los decorados, porque hubieran podido utilizarse los mismos decorados) quería un reparto distinto, es decir, otros actores. La razón era que la forma de narrar una historia es diferente teniendo quince horas que teniendo tres. Y creo que las posibilidades de Lamprecht son tan numerosas que funcionan en quince horas pero quizá —sin desautorizar para nada sus recursos interpretativos— no son tan radicales como me interesaría para una versión de dos horas y media. En ese caso me interesaría alguien cuyas posibilidades interpretativas fueran sencillamente más radicales.

La progresión, escribir cien horas sin parar

No se puede ver la medida de las cosas por el tiempo que he tardado en escribirlas. La “versión original” tenía aproximadamente unas 3.000 páginas y necesité para ella poquísimos tiempo. Pero la cosa fue un poco rara. Trabajaba cuatro días seguidos, dormía 24 horas y volvía a trabajar cuatro días seguidos, completos. Y así, naturalmente, se va a otro ritmo. Si, como es costumbre, se escribe por la mañana y se escribe por la tarde siempre se da como una progresión hasta estar de lleno en el asunto. Esa progresión yo no la tenía, sólo la conseguía cada cuatro días y muy brevemente. Es decir, necesitaba escribir cien horas sin parar y de repente aparecía la progresión, lo que significa que entonces era capaz de escribir muy deprisa. Seguro que ésta no es una manera sana de escribir y tampoco recomendable. Pero así fue posible escribirlo en el tiempo necesario. El guión tenía que estar listo en un momento determinado porque aún había que rodar *El matrimonio de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979) y había que planificarlo todo. Sólo tenía ese tiempo delimitado y nadie creía que fuera posible conseguirlo. Yo tampoco estaba seguro del todo pero lo probé de esa manera y funcionó.

Fragmentos de una conversación con Hella Schlumberger y una entrevista con Hans Günther Pflaum sobre Berlin Alexanderplatz (Rainer Werner Fassbinder, WDR: 1980). *Extraídos de FASSBINDER, Rainer Werner* (2002). La anarquía de la imaginación. *Barcelona. Paidós.*