


COMEDIAS DESASTROSAS: PELÍCULAS DE CULTO

COMÉDIAS DESASTROSAS: FILMES CULT

DISASTROUS COMEDIES: CULT FILMS

Ruben Olachea-Perez¹

 <https://orcid.org/0000-0003-3725-2909>

Recebido em: 11 de julho de 2025.

1ª revisão: 20 de janeiro de 2026.

Revisão final: 21 de março de 2026.

Aprovado em: 21 de março de 2026.

¹ Doutorado em Estudos de Cinema e Televisão, Universidade de Warwick, Reino Unido. Professor Pesquisador (Ciências Sociais e Humanidades) na Universidad Autonoma de Baja Califor Sur (UABCS), México. E-mail: rolachea@uabcs.mx

RESUMEN: A partir de comedias que no tuvieron éxito, se analiza una comedia de culto del director alemán Rainer Werner Fassbinder: *El asado de Satán* (1976), película que no obtuvo los resultados deseados pero que hoy se mantiene como un hallazgo dentro de la filmografía del director. A Fassbinder se le considera un cineasta de culto más orientado al drama. Esta colaboración intenta demostrar cómo el humor está presente en buena parte de la distancia entre obra y espectador, que es una marca estilística del director alemán. Sin embargo, al analizar la obra, el espectador atento descubrirá detalles que permiten más de una lectura. Se verá que permite múltiples interpretaciones.

PALABRAS CLAVE: comedia, éxito, crítica.

RESUMO: Baseado em comédias malsucedidas, este artigo analisa uma comédia cult do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder: *Roast Satan* (1976). Este filme não alcançou os resultados desejados, mas permanece um tesouro na filmografia do diretor até hoje. Fassbinder é considerado um cineasta cult com foco mais dramático. Esta colaboração busca demonstrar como o humor está presente em grande parte da distância entre a obra e o espectador, uma marca estilística do diretor alemão. No entanto, ao analisar a obra, o espectador atento descobrirá detalhes que permitem mais de uma leitura. Perceberá que ela permite múltiplas interpretações.

PALAVRAS-CHAVE: comédia, sucesso, crítica.

ABSTRACT: Based on unsuccessful comedies, this article analyzes a cult comedy by German director Rainer Werner Fassbinder: *Satan's Brew* (1976). This film failed to achieve the desired results but remains a treasure trove in the director's filmography today. Fassbinder is considered a cult filmmaker more oriented toward drama. This collaboration attempts to demonstrate how humor is present in much of the distance between the work and the viewer, a stylistic hallmark of the German director. However, upon analyzing the work, the attentive viewer will discover details that allow for more than one reading. It will be seen that it allows for multiple interpretations.

KEYWORDS: comedy, success, criticism.

¿Qué es el éxito?

Un éxito cinematográfico sería la feliz combinación de un éxito de crítica y de taquilla. Esto es, la conjunción de opiniones de expertos que recomiendan una película por sus virtudes técnicas y méritos artísticos, por su temática, por sus innovaciones o apego a un texto literario y otros aspectos cualitativos. Eso aunado a un éxito de taquilla, cuantitativo. Está también la posibilidad del prestigio de uno o varios premios.

“De culto” se ha vuelto una etiqueta aplicable a cineastas o películas que sorprenden por alguna característica y las audiencias responden apoyando y siguiendo con atención la filmografía de alguien en especial. Teoría y metodología permiten al espectador especializado conceptualizar todas las ideas y acciones en torno al cine como arte, a través de varios procedimientos que conllevan una sistematización con fines claros, específicos. Esto es, una persona ve cine y lo estudia, analizando sus elementos. Al efectuar ese ejercicio, se aplican técnicas que permiten, con flexibilidad, aplicar a su vez a otras películas, observaciones y análisis similares. Lo que a menudo inicia como práctica gozosa de placer visual y de contar historias que se vuelven a contar y fomentan imaginación, se reproduce en otras imágenes, tomas, escenas, secuencias, obras y filmografías.

En el caso de comedias que no obtuvieron el éxito deseado, mencionaré cinco ejemplos: *El asado de Satán* (Rainer Werner Fassbinder, Alemania, 1976); *Rubin and Ed* (Trent Harris, Estados Unidos, 1991); *It's Pat* (Adan Bernstein, Estados Unidos, 1994); *Los 120 días de Bottrop* (Christoph Schlingensiefel, Alemania, 1997) y *Una noche en el Roxbury* (John Fortenberry, Estados Unidos, 1998). La película que encabeza esta lista es la que nos ocupa principalmente y en síntesis, trata sobre el cambio ideológico de un poeta anarquista sadomasoquista (Walter Kranz) que migra al fascismo. Sin embargo, llegué a ella luego de conocer muchas otras películas que se pudieran considerar fracasos de taquilla y de crítica. De alguna manera, cada ejemplo mencionado dejó una marca y a menudo son mencionadas como películas valiosas que han soportado el paso del tiempo y aún resisten análisis, generando espectadores que las disfrutaban y comentan algunas de sus muchas virtudes.

Rubin and Ed cuenta la insólita amistad entre un joven excéntrico y psicodélico, inadaptado socialmente y un hombre mayor que lo ve como cliente potencial para un curso motivacional y promocional de bienes raíces. Ello da pie a escenas surrealistas de humor absurdo, con diálogos que generan humor en el espectador. Gradualmente, se va gestando la sensación de estar frente a una comedia americana inusual y adelantada a su tiempo. Hay un subtexto político e ideológico que se evidencia gradualmente al final cuando la amistad entre los dos personajes masculinos pasa por una crisis y una serie de múltiples ofensas. El final incluye la ratificación de que ambos son dos modelos distintos de fracaso social en la implacable cultura neoliberal norteamericana, que guarda asombrosos detalles respecto al estado actual que guarda la cultura política en el poderoso país, pese a décadas de distancia con el filme.

De manera similar, *It's Pat* es una comedia norteamericana cuyo tema principal es la ambigüedad sexogenérica de la o el joven protagonista. Ello genera múltiples situaciones de confusión y humor incómodo de acuerdo a la fecha en que el filme fue realizado, y que posteriormente se volvería absolutamente de incorrección política negativa. En vez de verse como un ejercicio antropológico necesario sobre cómo se debe o no tratar asuntos como la intersexualidad, bisexualidad, homosexualidad o asexualidad, a menudo la visión de *It's Pat* simplemente genera comentarios de espectadores profundamente escandalizados e indignados. Sin embargo, es visible que el humor en *It's Pat* celebra la ambigüedad y que ello incomoda a muchas personas.

En cambio, *Los 120 días de Bottrop* es intencionalmente burla y homenaje a dos cineastas europeos de culto: Pier Paolo Pasolini y Rainer Werner Fassbinder, infantes terribles del cine italiano y alemán, respectivamente. El título de *Schlingensief* evoca a *Saló o Los 120 días de Sodoma* (1975), cinta que generó escándalo por sus escenas de sadismo fascista y que coincidió además, desafortunadamente, con el homicidio a Pasolini en noviembre de ese mismo año. La comedia de *Schlingensief* se centra más en el nihilismo y concentra en su reparto a buena parte del grupo de actores que trabajaron originalmente con Fassbinder. Es parodia y homenaje al mismo tiempo, mezclando excentricidades para ilustrar los límites entre el arte y la cultura moderna alemana. Sin embargo, las visiones que el cine de Pasolini y Fassbinder reflejan sobre arte, cultura, política e ideología difícilmente encuentra parangón. Es comprensible, por tanto, que el estilo de *Schlingensief* se refugie en un humor absurdo y nihilista que es más homenaje que provocación. O bien, que es homenaje desde la provocación.

Finalmente, *Una noche en el Roxbury* es una comedia de música electrónica y coreografías de humor bobo o tonto pero muy efectivo, con un final feliz cuyo tema en realidad es tabú: la crisis emocional entre dos jóvenes hermanos vírgenes y de clase media en la California finisecular, generada por la boda del primogénito arreglada por el padre, un empresario obsesionado con el éxito social. Al final ambos jóvenes tienen éxito con su idea original de un club nocturno cuya decoración en el área de espera es glamurosa y su pista de baile imita el paisaje urbano como contrapuntos estéticos de un mundo al revés, típico de la comedia. Un empresario solidario los apoya y es ahí mismo en su negocio que sus relaciones sentimentales se consolidan, sin la presión paterna.

Estas cinco comedias filmicas están disponibles en más de una plataforma. Distan de ser cine inconseguible. Si *El asado de Satán* versa sobre el cambio de ideología en los artistas, *Rubin and Ed* presagia decadencia ideológica en el país líder del desarrollismo; *It's Pat* refleja la creciente neurosis colectiva que pueden generar las cuestiones de género; *Los 120 días de Bottrop* demostraría, en teoría, el triunfo de políticas fascistas en Alemania, Europa y Occidente, por extensión; y *Una noche en el Roxbury* representa el retorno del formato de comedia convencional con final feliz, optimista y hasta un tanto ingenuo, pero con tema de avanzada hacia una sociedad menos patriarcal, más inclusiva y tolerante.

Una comedia de principio a fin

El asado de Satán inicia con un epígrafe de Antonin Artaud (1896-1948) el artista surrealista cuya obra fue la búsqueda constante del arte absoluto. La cita reza así: “Lo que nos diferencia de los paganos es el esfuerzo que ponen ellos, en el origen de todas sus formas de creencia, en no pensar a partir de los hombres con el fin de obtener la unión con toda la creación, es decir con la divinidad” (Fassbinder 2018, p. 509). Esa cita culta es una de las pocas alusiones, más o menos directas, para justificar el título. El asado de Satán es un problema y la comedia, la carcajada, un remedio para el pueblo oprimido que enfrenta al poder abusivo y autoritario con lo más poderoso culturalmente que tiene: la risotada vulgar colectiva. La cristiandad ríe poco, acaso sonríe ocasionalmente. En contraste, Occidente sabe reír a carcajadas. Ya luego, un escritor intelectual como Umberto Eco explotará ese asunto en la novela *El nombre de la rosa*. El epígrafe con el que Fassbinder inicia su relato aparece traducido al alemán y cierra el filme con la versión original en francés. La misma cita, trazando un círculo de principio a fin e iniciando otro. Es la primera vez que veo un filme que arranca con un epígrafe y concluye con la misma frase, aunque ya siendo otra porque es una traducción. Una traición a la tradición. Una solución elegante al tema de la apropiación cultural por intercambio. Préstamos que son deudas y viceversa.

Pero, siendo Fassbinder un experto en dramas, ¿se trata verdaderamente de una comedia? Él mismo lo explica: “Con *El asado de Satán*, intenté hacer una comedia sobre eso que siempre digo con mucha seriedad y también con una cierta tristeza que es una lástima que no funcione: me refiero al grupo” (Fassbinder, 2018, p. 430). El grupo de teatro, la compañía cuyo líder fue Fassbinder y que estaba naturalmente condenada a fracasar. Si muchos admitirían que el proyecto social de la familia es disfuncional, los grupos artísticos con mayor razón. Son una utopía. Sin embargo, familias y grupos existen, batallan y bregan en pos de sus ideales.

De manera inteligente, Fassbinder intelectualiza su desdoblamiento autobiográfico en el protagonista Walter Franz quien resuelve su estancamiento creativo con un cambio ideológico radical: “Así que lo que intenté fue hacer una comedia sobre mí desde afuera, desde la postura negativa, una comedia sobre cómo sería yo si fuera como tal vez soy pero no creo ser”. (Fassbinder, 2018, p. 430)

Fassbinder habló de *El asado de Satán* cuando aún era un proyecto sujeto a modificaciones:

Es la historia de un poeta de izquierda que no ha escrito nada durante un año porque tiene problemas de consciencia. Un día logra escribir de nuevo un poema, se lo lee a sus amigos y ellos le dicen que ese es el poema de un poeta alemán que lleva muerto cincuenta años. El poeta es Stefan George. Empieza a estudiar la vida de George, y cada vez se va identificando más y más con George. Luego atraviesa un periodo en el que trata de vivir el fascismo de Stefan George, el fascismo especial de Stefan George, hasta el final, cuando su esposa muere y él está tan centrado en sí mismo y tan preocupado que durante un tiempo no se enteró de que ella estaba enferma. Pero luego encuentra el camino de vuelta hacia su humanismo. Descubre su propio humanismo y ya no puede seguir ideas foráneas. Tiene que encontrar las propias. (Fassbinder, 2018, p. 280)

Posteriormente, Fassbinder modificaría el periodo de crisis de inspiración poética y literaria al doble: Walter Kranz lleva dos años sin producir una sola línea que haga resurgir al “poeta de la revolución”. Las posteriores escenas de restaurante, banco y hospital, entre otras, en las que el poeta ocasionalmente es reconocido por la gente con cierto entusiasmo frente al fenómeno de ser popular y socialmente reconocido por el uso que él hace del lenguaje, son un acierto técnico ilustrativo. Walter Kranz es consciente de su fama y siente una especie de placer y deber, rara mezcla, al emular a Stefan George (1868-1933). Mas Fassbinder sabía algo más, el poema del albatros tampoco era original de Stefan George, sino que era una reapropiación de un poema en francés: “El poema es en realidad de Baudelaire. George lo que hizo fue una versión y creyó que era suyo. Todo artista tiene en algún momento la sensación de que todo lo que hace ya ha sido hecho por otro.” (Fassbinder, 2018, p. 429). La figura del director Fassbinder aquí crece. No sólo sabe e indaga sobre el pasado literario germano sino que también se entera de los préstamos culturales intercambiados entre Alemania y otras naciones.

Una sinopsis ampliada, con detalles

Walter Franz recibió 32,500 marcos alemanes como adelanto de la editorial con la que ha firmado contrato pero no ha escrito una línea nueva en dos años. Le niegan otro adelanto y estalla en ira, insultando a sus editores. Queda implícito que ellos son judíos (o el escritor los insulta con semejante acusación) y que él no es judío. Es Múnich en 1976. La masacre del grupo terrorista palestino “Septiembre Negro” en los Juegos Olímpicos de 1972 aún flota en el ambiente de manera inefable. Toda Alemania es consciente de la situación de posguerra, vencida en la Segunda Guerra Mundial. Al respecto, Fassbinder reflexiona sobre las grandes aportaciones de judíos como Karl Marx y Sigmund Freud: “Los judíos como pueblo atravesaron una situación muy masoquista y [aún] así produjeron una cantidad de gente que empujó hacia delante la consciencia del mundo entero. Esto que digo aquí seguro que será interpretado como antisemita...” (Fassbinder, 2018, p. 309). Era 1977 y Fassbinder fue miembro del jurado internacional de la Berlinale, el festival de cine de Berlín. La comunidad judía protestó contra su incorporación como jurado pues consideró que su obra *La basura, la ciudad y la muerte* manejaba contenido antisemita.

Fassbinder es un excelente comunicador. A sabiendas de que está elogiando intelectuales de origen judío, maneja la ironía y asume el riesgo de ser malinterpretado y acusado de ser antisemita sin serlo. Sabe que a ese nivel de distorsión de la comunicación hemos llegado como sociedad. Por eso muchos perciben en los filmes del autor una aguda consciencia política y artística, ética y estética, adelantada, presagiando situaciones que hoy persisten o han empeorado. La complejidad del sadomasoquismo la entiende así: “No hay masoquismo sin sadismo, y las relaciones que se basan en el sadomasoquismo provienen siempre de educaciones muy estropeadas. El individuo no es solo masoquista o sádico, la cosa no es tan simple” (Fassbinder, 2018, p. 307).

En su camino de vuelta a casa, el escritor Walter Franz visita a una amante, Lily, cuyo marido Rolf es buen amigo y no se ofende ante las solicitudes eróticas de Franz. Lo que sí lo ofende es que deba dinero tanto a Lily como a él. Lo echan. También visita a Irm, quien es masoquista. Walter la insulta, escupe y ella lo disfruta. Él conoce el cajón donde ella guarda un revólver, dildos y consoladores. Ella porta botas altas y lencería erótica: de color morado, transparente, bragas con apertura posterior e igualmente sostén que deja los pezones al aire cuando se desviste de su abrigo de gabardina, única prenda exterior. La película, como se puede ver, maneja una supuesta sexualidad abierta en sus personajes, con un amplio despliegue de conocimiento sobre fetiches. Él sitúa la pistola en su boca como si practicara sexo oral y ella se excita, pidiendo que le dispare cuando está en el suelo firmando un cheque por una alta cantidad. Los disparos suenan pero no hay rastro evidente de sangre. Muy pronto Walter recibe la visita de Lauf, un detective persiguiendo el caso.

Estilísticamente, al interior del edificio de *El asado de Satán* hay muchas puertas blancas que se abren y se cierran, como en las comedias de Ernst Lubitsch (1892-1947), exitoso y versátil cineasta judío-alemán que fue naturalizado estadounidense en 1933. En el hogar de Walter Franz, su esposa Luise grazna y gruñe cómicamente para el espectador, quejándose continuamente del poco dinero, que tiene que hacer la compra y que su marido lleva diecisiete días sin tocarla, pero con conocimiento de sus infidelidades. Franz tiene la nueva y "genial idea" de entrevistar prostitutas como fuente de inspiración. Luise se burla de su "originalidad". Ello de inmediato sienta la bases del tono satírico en la trama.

Las tomas son ágiles e incluyen un amplio repertorio de efectos cómicos y humor físico: caídas, bofetadas, pisotones, canciones en coro. El personaje Ernst es el hermano menor del escritor y padece retraso mental, aunque es joven, alto, fuerte, incluso bien parecido y de buena figura. Él se la pasa cazando, matando moscas. Las colecciona en una caja especial de madera que atesora. Pese a la rudeza del trato en la pareja, la relación con Ernst no es mala, en apariencia. Ambos le ponen atención, aunque ella menciona que no se ha lavado las manos en dos años y Walter eventualmente descubre que lo imita en sus correrías con la joven prostituta Lana von Meyerbeer. Al castigarlo, azota sus nalgas y nota que disfruta el castigo.

Respecto a las quejas constantes de Luise, también incluye lamentos físicos, de que le duelen los intestinos. Por su parte, la prostituta da detalles de que suele tener diez clientes al día y que cobra 150 marcos por un no referido pero dado por hecho "servicio completo". Cuando reciben la visita del detective, lo tratan con gran cordialidad. Walter y él comparten el masaje matutino de pies en una sola tinita de peltre con agua caliente, con gran camaradería, tomándose de las manos y sonriendo como se supone sólo lo harían amigos cercanos. Como si de una comedia de los Hermanos Marx se tratara, llegan a embargar muebles del piso. Los obreros cargadores se llevan un armario y adentro va escondido Ernst, sorprendido por Luise. Ello es improbable en términos reales por su peso pero completamente posible en los códigos y convenciones de la comedia cinematográfica.

En cuanto a la frustración sexual de Luise, los comentarios de Walter son cómicos. Cuando ella dice que llevan ya dieciocho días sin relaciones íntimas, él cambia las cifras a

dieciocho meses o a catorce años. Mientras tanto, la investigación sobre el pasado sexual de la prostituta Lana, refiere haber sido violada por un tío, con fingida inocencia. Pero igualmente el espectador puede empezar a imaginar que es una confesión en regresión, como si estuviera hipnotizada, y en ese trance de hipnosis hablara con un tono de voz correspondiente a esa pequeña niña que fue abusada. Posteriormente, insiste en sus honorarios y un pago extra para transporte en taxi. Luise se encarga y corrige: sólo le dará 2.50 marcos más a su pago de 150 marcos pues se irá en metro con ellos. Esos detalles tan realistas agregan verosimilitud al relato.

En su búsqueda desesperada por alternativas de financiamiento por descabelladas que éstas puedan ser, Walter contacta a una seguidora de locura evidente. Alta, desgarbada y sumamente delgada, Andrée es interpretada por Margit Carstensen, familiar en el grupo de actores de Fassbinder. Para Walter, es obvio que ella es virgen y que está desquiciada, que es una lunática. La contacta desde una cabina telefónica y le pide que le conteste vía telegrama. Dicho telegrama llega de inmediato, dando a conocer lo dispuesta que está a vivir con él en una especie de devoción ciega, como si estuviera ella casada con él desde hace mucho tiempo, en una relación de dependencia enfermiza. Por cierto, usa unas gafas demenciales que hacen ver sus ojos extraordinariamente grandes. En los breves intercambios de diálogos en exteriores, en un parque, Andrée informa a Walter que no tiene fortuna excepto dos mil marcos que le cederá con gusto, y que tiene una hermana lisiada.

Llegada a casa, Andrée es tratada por todos con bastante familiaridad. Ella le informa a Luise que es ella (Andrée) la verdadera esposa del gran escritor Walter Franz. Luise lo toma con humor, como quien descubre que los locos atraen a otros locos. Walter, en su objetivo de parecerse al poeta Stefan George, empieza a maquillarse y Luise se carcajea, burlándose ante semejante ocurrencia. Ernst ha recibido, por parte de su hermano mayor, permiso para abusar de Andrée, que incluye humillaciones tales como que aquél le escupa huevo del desayuno en la cara. Le da tos y cuando Ernst le da un fuerte golpe en la espalda para parar su tos, ella se lo agradece conmovida. Posteriormente, Walter instruye a Ernst para que la viole en el sótano. Andrée es una víctima dispuesta y se prepara para ello rezando un Padre Nuestro.

A propósito, Fassbinder fue señalado por cultos interlocutores de que el personaje de Andrée estaba inspirado en el personaje homónimo, de apellido Hacquebaut, proveniente del escritor francés Henry de Montherlant (1895-1972), cuyo libro *Pitié pour les femmes* (*Piedad con las mujeres*) fue publicado en 1936. Andrée es una feúcha provinciana que persigue constantemente a Pierre Costals. Fassbinder contestó: "Así es, ella es la pobre persona oprimida. Lindo libro de Montherlant, por supuesto muy fascistoide, pero muy bonito" (Fassbinder, 2018, p. 359).

Llegados a este punto, los dolores de vientre en Luise se vuelven más preocupantes y su rostro acusa severo deterioro físico, que Walter no nota por estar concentrado en sus andanzas literarias, organizando tertulias con jóvenes contactados por agencia, con apariencia de efebos latinos y germanos. Su maquillaje y traje con capa a la "belle époque" hacen lucir amanerado a Walter, él que era un mujeriego empedernido. Su esposa le informa que Stefan George fue un homosexual. Por lo tanto, en su lógica interna y un tanto absurda, tendrá que

experimentar o intentar al menos contacto con homosexuales. En los baños de la estación, entabla conversación con un prostituto de look *leather*: botas de cuero altas por encima de los pantalones y erección evidente fuera de la bragueta. Van a un hotel y el intento de sexo oral no prospera, pero Walter no se lo toma a mal. En realidad, ve mejor uso del pago al prostituto haciéndolo participar en sus tertulias literarias. Los efebos reconocen al prostituto de los baños. Se ríen y burlan ante la falsedad del supuesto sublime estilo poético de George. Finalmente, sólo uno de los seguidores es genuinamente leal a Franz. Ese seguidor promete llevar a su hermano a las tertulias, seguro de que también se integrará con admiración incondicional. Walter Franz, al emular a Stefan George, ha transitado de la anarquía sadomasoquista al sadomasoquismo fascista.

Aunque por un lado se ha confirmado, sin ser visto, que Ernst viola y maltrata a Andrée, quien parece resignada a ello, por otro lado muestra su lado más tierno al encariñarse con Luise, quien empeora en su estado de salud. Walter acude en visita sorpresa con sus ancianos padres, quienes viven en un modesto piso. Asustados por la visita, los padres de Walter le dan todos sus ahorros que eran para su propio funeral. Ni siquiera lo agradece ni muestra emoción alguna, sólo les informa que su chofer necesita cambio. Sus padres afirman haberlo visto en televisión hablando de temas incomprensibles para ellos. Andrée, desde el taxi, reacciona violentamente insultado a los padres de Walter, sacando asimismo su lado más fascista: los llama ácaros. Andrée descubre entonces que Walter ha mentido siempre respecto a unos padres ricos y refinados. Peor aún: descubre que también es capaz de disfrutar humillaciones. Ella lo escupe, él sonríe afirmando disfrutar incluso que ella, ser inferior, lo humille. La inspiración ha vuelto y escribe con frenesí. El título de su nueva obra es *No hay celebración para el perro muerto de Führer*. Recibe un buen adelanto por parte de la editorial, pero todo se va en pagos de alquiler, teléfono, luz, gas, deudas y gastos médicos. Podemos ver que en ese título se entrecruzan el humor, la historia reciente de Alemania y del mundo, más un evidente síntoma de estilo posmoderno tragicómico y autorreferencial, en el sentido literario.

En su búsqueda por más dinero, Walter cree estafar a Lana la prostituta, pero ella ordena y presencia una golpiza dada por unos matones tanto a Walter como a Andrée, en donde se ratifica el típico vínculo entre prostitución y crimen organizado. De vuelta en casa, su hermano Ernst le informa que Luise está en el hospital y el doctor le anuncia la muerte de su esposa. Walter tiene una crisis entre gritos y llantos desesperados, y dos enfermeros fuertes y morenos lo inmovilizan. Sus dos leales fans se avergüenzan de él por esa demostración emocional y le escupen. En cambio, el doctor y sus enfermeros lo felicitan por su nueva obra, mientras Walter reza brevemente hincado frente a una virgen y un niño Dios algo deforme de tan rollizo. Es un pequeño altar dentro del propio hospital.

En la escena cuando el médico le pregunta por su nueva obra, tiene ocasión un momento espectacular de la película: Walter se lleva la mano al rostro y con sus dedos pulgar e índice abiertos sobre la frente recorre su propio rostro de arriba a abajo: como un actor impostando su personaje. Simulando asimismo, una transformación física y anímica hasta cierto grado "satánica", aludiendo sin duda al título original, cuya "S" inicial es una letra en estilo nazi (no

suástica, sino como un rayo). Llegado a casa, también se unen Irm y el detective. Hallan a Walter herido de balas de salva por su hermano Ernst. Irm le echa agua y él reacciona preguntando: “¿Es esto el paraíso?”. Explotan en carcajadas, bailan y juegan rudo con el pobre Ernst, quien por su discapacidad no alcanza a entender lo que pasa.

Todo ha sido un montaje, una especie de obra teatral. Ni Irm había muerto por las balas de salva y la pistola la guardaban en la caja donde Ernst coleccionaba moscas muertas, ya no en el cajón de dildos de Irm. Por lo tanto, también el detective era un falso policía, todos, aparentemente, lo sabían. Sin embargo, en esta ocasión, las balas de salva sí habían dejado huella en la espalda: en la camisa de manga larga de Walter hay pequeñas marcas de sangre, mínima, nada grave. Irm baila alegremente con Walter música tradicional y no trae ropa interior pero sí botas a la rodilla. Lauf, el detective, intercambia a manera de broma un movimiento obsceno con Walter, como tocando sus genitales el uno contra el otro, como cuando a veces los futbolistas celebran un gol. Y ya, no pasa a mayores, todo es broma. Carcajadas. Reaparece el epígrafe de Artaud.

Interpretaciones

Cuestionado, Fassbinder abunda un poco sobre la situación del personaje Walter Kranz, alter ego del director, al migrar de una ideología anarquista sadomasoquista a un sadomasoquismo fascista: “Él es genial para sí mismo, sin importar una mierda lo que haga. Estiliza lo que hace como una poesía de la ruina. Es algo que los artistas siempre saben hacer: emplear de manera positiva todos los errores y defectos que tienen”. (Fassbinder, 2018, p. 431). También, al cuestionarle su comprensión del porqué del no éxito de esta producción y su posible arrepentimiento por quizá atreverse demasiado en sus búsquedas estilísticas, al grado de vincular los desastres de su vida personal (el supuesto suicidio de su pareja) con los acontecimientos de su desempeño profesional, Fassbinder permaneció imperturbable, coherente: “Me divertí muchísimo haciendo esas películas” (Fassbinder, 2018, p. 343), al referirse específicamente al año 1975 y 1976 en los que se realizó *El asado de Satán*.

Fassbinder agregó: “*El asado de Satán* fue un punto en el que volví a decirme: ahora tienes que formularte determinadas cosas a ti mismo. No puedes seguir viviendo así, sin haberlas formulado, para decirlo de manera bien simple”. (Fassbinder, 2018, p. 344). Sin embargo, también se le cuestionaba por la dificultad de comprender las complejas tramas de sus historias: “Sabía que no eran películas narrativas sino películas donde muchas cosas pasan por asociaciones, para las cuales hace falta un público más cultivado” (Fassbinder, 2018, p. 453). ¿Era un provocador intelectual y elitista sólo para iniciados y espíritus elevados? “En *El asado de Satán* quería claramente que a través de la agresión contra el producto la gente reflexionara sobre los artistas en la sociedad” (Fassbinder, 2018, p. 401). Porque, a pesar el formato comedia, el argumento poético de Fassbinder fue demoledor en una entrevista. Sobre *El asado de Satán*, le preguntaron qué tipo de película sería. Contestó: “Un viaje hacia el interior del dolor” (Fassbinder, 2018, p. 280). ¿Qué comediógrafo daría esa respuesta? Realmente,

Fassbinder era un comunicador completo. Escribir una comedia desde el dolor puede sonar a cliché melodramático. Pero ya con el mero atrevimiento de decirlo, por lo menos a mí, me inmoviliza con mi intento de análisis y con mi intento de descriptor al aspirar, con declarada ingenuidad, captar lo que en pantalla quedó registrado para la posterioridad.

¿Renovó el género cinematográfico de la comedia? Totalmente. ¿Se vuelve un autor inclasificable? En lo absoluto, todo lo contrario. Simplemente, se vuelve más versátil aún. Por eso su admiración incondicional a Douglas Sirk. Por eso la admiración incondicional de directores como Pedro Almodóvar hacia Rainer Werner Fassbinder. Al elevar la ambición cultural del formato comedia, Fassbinder innovó en el arte cinematográfico, pues hallar una comedia que comente así el estado actual que guarda la industria editorial, el periodismo cultural, la política internacional, la salud mental de artistas y seguidores, el mundo intelectual y sus consecuencias históricas, cuestiones como la judía y el antisemitismo, más las evidentemente falsas acusaciones de ser antisemita, además de ser honestamente creativo y provocador con temas de educación familiar y erotismo, espiritualidad y arte, no son tan frecuentes ni tan fáciles de hallar como desearíamos.

Consideraciones finales

Si ves *El asado de Satán*, vela con atención pero déjate llevar por la intención de reír. Es un entramado que insiste en mostrarnos lo ridículo que podemos llegar a ser los seres humanos con nuestras tribulaciones y egoísmos. Aún en su mal humor, el personaje de Luise no dejó de mostrar su lado emotivo y emocional, su dolor físico, su dolor ante la carencia de afecto, su consciencia de que el fin físico, la muerte, se aproxima y nos acecha.

Plena de emociones, la reseña del Frankfurter Rundschau fue contundente: “*El asado de Satán* de Fassbinder tiene poder y una locura cautivadora”. Esta frase no tiene fecha pero aparece al final del *trailer* o avance de su más reciente versión restaurada, para disfrute de las nuevas generaciones de leales seguidores. Y una placa en su memoria reza su dicho: “Hacer muchas películas para que mi vida se convierta en una película”. Eso es amor al cine.

Respecto a nuestro temor de que el humor llegue a su fin y se pierda esa poderosa arma política cotidiana para defensa de la libertad, del pensamiento, de la vida, películas como *El asado de Satán* y filmografías como la de Fassbinder es necesario rescatarlas de ese estereotipo de que pertenecen a otra época. Los grandes cineastas no hacen concesiones estrechas. Sus obras son generosas, espléndidas, abiertas al debate. Comunican apasionadamente amor por la humanidad y por la inteligencia.

Referencias

Filmográficas

El asado de Satán (*Satansbraten*, Rainer Werner Fassbinder, Alemania, 1976).

Rubin and Ed (Trent Harris, Estados Unidos, 1991).

It's Pat (Adan Bernstein, Estados Unidos, 1994).

Los 120 días de Bottrop (Christoph Schlingensief, Alemania, 1997).

Una noche en el Roxbury (John Fortenberry, Estados Unidos, 1998).

Literarias

ECO, Umberto. **El nombre de la rosa**. Barcelona: Lumen, 1980.

Bibliográficas

FASSBINDER, Rainer Werner. **Fassbinder por Fassbinder**. Las entrevistas completas. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018.