

# Para una comparatística disidente: Las relaciones entre la literatura y el cine en Rainer Werner Fassbinder

**Atilio Raúl Rubino**

[atilorubino@yahoo.com.ar](mailto:atilorubino@yahoo.com.ar)

Grupo Interdisciplinario de Teorías y Prácticas Críticas (GITyPC)

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

## Introducción: hacia un comparatismo disidente

Esta presentación se propone hacer un repaso por algunos de los avances de mi investigación doctoral en curso, sobretodo en el aspecto teórico-metodológico para el abordaje desde una perspectiva comparada de un corpus conformado por textos literarios y cinematográficos, tomando, a modo de ejemplo, el caso paradigmático de Rainer Werner Fassbinder. La metodología general de mi proyecto está constituida por una confluencia entre las perspectivas que estudian las sexualidades disidentes y la comparatística como disciplina marco que permite estudiar las relaciones de la literatura con otros medios, en este caso, el cine y el medio audiovisual. Me interesa indagar en las distintas disciplinas y perspectivas teóricas que abordan las relaciones cambiantes, complejas y multidireccionales del cine y la literatura. Al respecto, repasaré algunos de los intentos de clasificaciones de estas relaciones teniendo en cuenta los fenómenos de confluencias que dejan afuera y que pueden ser estudiados mediante la tematología y la imagología, como conceptos propios de la literatura comparada, aplicados aquí al comparatismo literatura y cine. Es paradigmático el caso de Rainer Werner Fassbinder porque desafía, en más de un sentido, el alcance de los estudios de adaptaciones para pensar las relaciones entre el cine y la literatura. Un ejemplo claro lo constituyen las puestas cinematográficas de sus obras teatrales (por ejemplo *Der amerikanische Soldat*) y el trabajo con referencias a obras literarias, como, por ejemplo, la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1928), ya que no sólo la adapta en una miniserie homónima (1980) para la televisión, sino que también toma el nombre completo del personaje Franz Biberkopf para el protagonista gay de *Faustrecht der Freiheit* (1975), así como el nombre de pila Franz para otros personajes de su obra temprana que constituyen, en distinta medida, reelaboraciones del de Döblin.

La comparatística es una disciplina tradicional (Weisstein, Schmeling) que en las últimas décadas ha comenzado a mirar hacia el abordaje crítico desde perspectivas disidentes de cuerpos, géneros y sexualidades. En ese sentido, pensar en aportes como los *Queer Comparative Studies* (Hayes y otros) o en líneas de trabajo que crucen la teoría *queer*, los estudios de género y los estudios comparados se convierte en una dirección imprescindible para renovar la Literatura Comparada. Tornar *queer* los estudios comparados nos permite repensar las representaciones de género y sexualidad en textos culturales desde los contactos, influencias, coincidencias, reapropiaciones, reconfiguraciones, etc. de determinados dispositivos culturales que funcionan de forma transnacional y transmedial y rompen con la idea de sexualidad asociada a nación, tiempo y cultura, muchas veces presente en los abordajes clásicos y tradicionales de la literatura comparada. De ahí que resulta productivo trabajar los conceptos de viejo cuño comparatista como tematología e imagología (Guillén, Pageaux), pero a partir de la torsión de los mismos, volviéndolos disidentes. Mae West, Hollywood, el triángulo rosa, Berlín en los años veinte, algunos de los filmes de Isabel Sarli y Stonewall, entre otros, devienen dispositivos transnacionales de la disidencia sexual que nos permiten pensar la tematología disidente y la comparatística *queer* como herramientas desestabilizadoras de la coherencia y naturalidad de las ficciones de normalidad (sexual y literaria).

En este sentido, me interesa pensar las relaciones entre la literatura y el cine considerando múltiples (no únicamente duales), complejas y multidireccionales. Al respecto, quiero mencionar dos clasificaciones que piensan estas formas de vinculación posibles. Por un lado, Franz-Josef Albersmeier (1983) desde una perspectiva comparatística propone tres posibles relaciones entre la literatura y el cine: (1) La influencia de la literatura en el cine, (2) la influencia del cine sobre la literatura y (3) la interdependencia literatura-cine. Por otro lado, desde el ámbito de los estudios intermediales, Irina Rajewsky (2010: 55) propone una clasificación que incluiría los mismos objetos de estudio que la de Albersmeier. Se trata de tres grupos de fenómenos que se estudian desde la intermedialidad: *Medienwechsel* (cambio de medio: transposición), *Medienkombination* (combinación de medios) e *Intermediale Bezüge* (referencias intermediales: interdiscursividad).

Sin embargo, hay otro tipo de vinculaciones entre la literatura y el cine que no son tenidos en cuenta por Albersmeier y por Rajewsky: la confluencia de fenómenos que se ven reflejados en ambos medios, es decir, temáticas, tópicos, motivos, imágenes, estéticas y estilos que se repiten en textos literarios y cinematográficos. Carmen Peña-Ardid acierta al indicar que además de los fenómenos de influencia de la literatura en el cine y viceversa existe otra serie que denomina con el rótulo de “confluencias” y de “paralelismos estéticos y de mutuas interrelaciones” (Peña-Ardid, 1992: 112).<sup>96</sup>

.....  
 96 Peña Ardid menciona como ejemplo que “la concepción existencialista del hombre estaría presente tanto en las novelas de Sartre y Camus como en el cine negro norteamericano (...) o en los films de Antonioni y Godard” y también se refiere a las interrelaciones entre “el nouveau roman francés y la nouvelle vague”, entre otros (Peña-Ardid, 1992: 112).

Para eso son interesantes los conceptos de tematología<sup>97</sup> e imagología<sup>98</sup> de la literatura comparada, que rastrean la aparición de ciertas temáticas y tópicos en diferentes textos de la literatura universal, aquí aplicados a textos culturales literarios y cinematográficos.<sup>99</sup> Pero es necesario utilizarlos desde cierta torsión. Si la tematología podía estudiar cómo aparecían, por ejemplo, imágenes de Medea aquí y allá en distintas parte del globo y distintos momentos y también en distintos géneros literarios (poesía, teatro, narrativa, ensayo, etc.), también se puede pensar en el cine y la literatura en un enfoque que no pierda de vista la especificidad de ambos medios. Si la imagología, a partir de un cruce entre literatura y antropología estudia las figuraciones del extranjero, se puede ampliar el enfoque para comprender a las diferentes imágenes de la otredad: racial, étnica, etaria, de sexo-género.

Un enfoque comparatístico transnacional e intermedial, entonces, permite también abrir el camino para pensar fenómenos más amplios de influencias, préstamos, derivas de motivos, estéticas, recursos, temas, imágenes. Como ejemplo se puede pensar en las reescrituras que el *Neuer Deutscher Film* ha hecho de clásicos de la literatura universal, ya que el cine disidente de este período toma hitos de la sexualidad disidente en la literatura para reformularlos, reinterpretarlos y reelaborarlos a la luz de sus propios intereses. Esto ocurre en ejemplos como la película *Freak Orlando* (1981) de Ulrike Ottinger, basada en *Orlando* (1928) de Virginia Woolf y la película *Verführung: Die grausame Frau* (1985) de Monika Treut, basada en *Venus im Pelz* (1870) de Leopold Sacher-Masoch y en *Justine ou les Malheurs de la vertu* del Marqués de Sade, sobre los que realiza su tesis doctoral en filosofía. Otro ejemplo es el de Fassbinder y la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1928), ya que no sólo la adapta en una miniserie homónima para la televisión (con una lectura gay de los personajes de Döblin), sino también toma el nombre completo del personaje Franz Biberkopf para el protagonista gay de *Faustrecht der Freiheit* (1975), interpretado por él mismo, así como el nombre de pila Franz para otros personajes de su obra temprana que son, en distinta medida, reelaboraciones del de Döblin, como *Liebe ist*

.....  
97 El tema, según Claudio Guillén, “es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice (...) sino aquello con lo que dice, sea cual sea su extensión”. (Guillén, 1985: 254) O sea que el tema incluye la forma y no cae en la separación del binomio forma/contenido. Agrega que “Es innegable, por añadidura, la pluralidad de significados que revela, sin salirse de un solo período, la investigación de un mismo tema.” (Guillén, 1985: 269) Tomando la clasificación de S. S. Prawer, Guillén menciona cuatro grupos de temas 1) “la representación literaria de fenómenos naturales”, 2) “los motivos recurrentes de la literatura y el folklore”, 3) “las situaciones recurrentes” y 4) “los personajes derivados de la mitología, las leyendas o la literatura misma” (Guillén, 1985: 255)

98 La imagología en literatura comparada se emplea para estudiar las imágenes (sociales, antropológicas, literarias, etc.) del extranjero. Lo que me interesa de este concepto es la posibilidad de torcerlo para que nos permita pensar las figuras e imágenes del otro, del abyecto y marginado: el homosexual, la lesbiana, el trans, los cuerpos monstruosos, etc. Cf. Daniel-Henri Pageaux (1994).

99 Como ejemplos de este tipo de abordaje se pueden mencionar el tópico de la salida del armario en los relatos cinematográficos y literarios. Otro ejemplo es la línea de Rosa Fröhlich (Professor Unrat de Heinrich Mann) y Lulú (Erdgeist y Die Büchse der Pandora de Frank Wedekind) y sus derivaciones en Lola (Der blaue Engel, 1930; Lola, 1980; Lola rennt, 1998; Lola + Bilidikid, 1999) y su referencia en textos no germánicos como Las edades de Lulú (novela de 1989 y película de 1990), entre otros, como la mujer emancipada y mujer monstruosa. Otros ejemplos son las imágenes de San Sebastián, de Sissi o de Luis II de Baviera en la imaginería gay (Cf. Saxe, 2013). También se puede pensar la representación del cuerpo sexuado y generizado en los textos literarios y cinematográficos o en la fragmentación del cuerpo o el cuerpo protésico o cyborg en ejemplos como el cine de Monika Treut, Ulrike Ottinger, la narrativa de Hubert Fichte o la poesía de Detlev Meyer.

*kälter als der Tod* de 1969, *Katzelmacher* de 1969, *Götter der Pest* de 1970 y *Der amerikanische Soldat* de 1970 (Lardeau, 2002).

### Rainer Werner Fassbinder: literatura y cine

Me voy a centrar fundamentalmente en esta última, pues es también la adaptación de su obra de teatro homónima de 1968. Por un lado, me interesa prestar atención al proceso de adaptación del teatro al cine, pero también es importante tener en cuenta justamente que forma parte de una trilogía junto con *Liebe ist kälter als der Tod* y *Götter der Pest*, ambas de 1970 y con el mismo protagonista, Franz Walsch.<sup>100</sup> En *der amerikanische Soldat* (1970), tomo como eje a los personajes masculinos para pensarlos desde la performatividad. Los *gangsters* de Fassbinder son autoconscientes de estar interpretando un rol, de formar parte de una actuación. Este carácter imitativo deviene *camp* en la exageración y el exceso de las características masculinas que, a su vez, ponen en cuestionamiento las masculinidades y la forma en que mediante el cine de género (*genre*) se construyen esas imágenes idealizadas de hombres y mujeres. Me interesa en particular pensar en los cambios producidos en el pasaje de la versión teatral a la filmica, ya que, si bien sólo median dos años entre una y otra, los cambios socio-políticos permiten que se carguen las tintas sobre el homoerotismo.

En primer lugar, se puede pensar que la construcción visual y narrativa de Ricky, así como de otros personajes de *gangsters*, son manifestaciones de una estética *camp*, pero torcida, con un signo cambiado. Me interesa pensar las masculinidades de sus primeras películas de *gangsters* desde esta perspectiva. Justamente, entre la (hetero)masculinidad extrema de sus personajes y las actuaciones brechtianas desidentificadas con los roles que interpretan se genera una incongruencia que deviene *camp*. Sus personajes masculinos también pueden ser considerados como impostaciones, personificaciones, mascaradas. Los *gangsters* de Fassbinder son concientes de estar interpretando un rol.<sup>101</sup>

Por otro lado, me interesa revisar el homoerotismo implícito en el encadenamiento de los asesinatos, cuyos sentidos simbólicos se van intrincando. Me refiero fundamentalmente a los asesinatos del gitano, primero, de Rosa, después y, finalmente, la muerte de Ricky en manos de los policías que lo contrataban.

El primer asesinato que debe cumplimentar es el de Tony, el gitano. Es importante que se trate de un personaje gay, identificado como *Schwul*, según la información que le da la vendedora de pornografía con la que consulta. El asesinato es presentado como una relación sexual elidida. Ricky está matando una parte de sí mismo en el gitano, está asesinando su propio deseo homoerótico para poder sostener una masculinidad heterosexual normativa sin rasgaduras, sin grietas ni posibilidad de dudas.

.....  
<sup>100</sup> Para un análisis más detallado de la aparición de este nombre en la obra de Fassbinder, cf. Lardeau (2002), particularmente el capítulo “Los diez rostros de Franz Walsh”.

<sup>101</sup> El ejemplo más claro de la distancia paródica del personaje es la escena en la que maltrata a una muchacha, presumiblemente una prostituta, la saca del auto, la tira al piso y le dispara pero en la pistola tiene balas de fogueo, ella se asusta pero él estalla en risas. Luego sube al auto y se va, dejándola tirada. Con esta secuencia aparece en escena el personaje de Ricky y eso nos da la clave para entender la distancia con la que está construido, él es consciente de estar interpretando un rol de gangster, de estar parodiando el cine noir.

Luego de este primer asesinato de la película, Ricky pide una prostituta (*eine Nutte*), lo que acentúa la idea de que su masculinidad heteronormativa debe ser sostenida y reafirmada constantemente. Si el gitano logró poner en duda su heteromasculinidad normativa, entonces debe reafirmarla teniendo sexo con una prostituta. Los policías le envían a Rosa, la novia de uno de ellos. Es interesante acá también que él la espera desnudo y boca abajo en la cama, en una postura que visualmente lo asocia a lo homoerótico más que a la actitud de *gangster* heterosexual. Él va a comenzar una relación amorosa con Rosa, ambos se van a enamorar y, por eso, va a tener que asesinarla. Cuando los policías le piden que la asesine, conocemos su nombre completo: Rosa von Praunheim. Fassbinder utiliza para el personaje femenino de la película el nombre del cineasta gay más importante de Alemania, que en 1970 ya era conocido, pues había firmado con ese nombre ya algunas películas, *Von Rosa von Praunheim* (1967), *Rosa Arbeiter auf Goldener Straße*, *Schwestern der Revolution* (1969). Se estaba por estrenar la película que lo hizo conocido, *Die Bettwurst* (1970) y, a su vez, se encontraba realizando la película más importante para la historia de las sexualidades disidentes en Alemania, *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1970). Es muy significativo que la heroína, la chica de la que el protagonista se enamora, lleve el nombre del cineasta gay más importante de Alemania. Así como asesinar al gitano implicaba aniquilar el deseo homosexual, podemos pensar que matar a Rosa nuevamente remite al hecho de terminar con una parte de sí mismo, de acallarla, de no dejarla existir.

La última muerte es la de Ricky, con la que cierra la película. Es importante acá comentar la relación con el hermano. Cuando va a visitar a su madre, se puede ver una relación homoerótica con su hermano Kurt. La película termina con una extensa cámara lenta en la que Ricky y Franz caen muertos al tiempo que aparecen en escena la madre y el hermano de Ricky. Éste último corre hacia el cadáver de su hermano, lo llora, abraza, lo besa, lo levanta, se revuelca con él. Nuevamente se construye visualmente como una escena amorosa. Anticipada en las demás muertes de la película, la de Ricky es la muerte de alguien que nunca existió, que no pudo llegar a ser, de una entelequia que sólo era parodia de sí mismo. Una parte de Ricky ya había muerto con el gitano y con Rosa, es la posibilidad del deseo homosexual, una muerte que no puede ser llorada porque no puede ser reconocida, en términos de Judith Butler.

Me interesa al mencionar esta película pensar hasta qué punto resulta insuficiente la perspectiva de la adaptación, del paso de la versión teatral al cine y es necesario pensar en relaciones multidireccionales entre la literatura y el cine pero también con otros medios. Es necesario pensar también en el personaje de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1928), o en otras versiones cinematográficas previas, puesto que ya de por sí la versión teatral de *Der amerikanische Soldat* (1968) se inspiraba en la película *Murder by Contract* (1958) de Irving Lerner. También hay que tener en cuenta el cine de *gangsters* como género cinematográfico, los *gangsters* como personajes pero aquí resignificados desde una torsión disidente a partir de la construcción homoerótica de Fassbinder.

## Bibliografía

- Albersmeier, F.-J. (1983). *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982.)*, Frankfurt a.M./Bern: Peter Lang Verlag.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Barnett, D. (2005). *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berg, W. B. (2002). Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad. *Iberoamericana*, II, 6, Berlín, pp. 127-141.
- Clerc, J.-M. (1994). La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión". Brunel, Pierre y Chevrel, Yves (dir.), *Compendio de literatura comparada*. México DF: Siglo XXI, 236-273.
- Costanzo Cahir, L. (2006). *Literature into film: theory and practical approaches*. Jefferson: N.C.: McFarland & Co.
- Elsaesser, T. (1996). *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2001). *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz und Fischer Verlag.
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A model for Understanding Intermedial Relations. Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 11-48.
- Fassbinder, R. W. (1985). *Anarchie in Bayern & andere Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Frago Pérez, M. (2005). Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica. *Comunicación y sociedad*, Vol. XVIII, Núm. 2, 2005, 49-82.
- Gemünden, G. (1998). *Framed Vision: popular culture, americanization, and the contemporary German and Austrian imagination*. University of Michigan Press.
- Grüner, E. (1995). El comienzo contra el origen. La dimensión filosófica de la transposición literatura/cine: interpretación crítica y crítica de la interpretación. *Confines* N° 1, 99-109.
- Guarinos, V. (2007). Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo. *Comunicación* 5, Universidad de Sevilla, 17-22.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Haftner, L. (2012). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. Tesis de Posgrado, Doctorado en Letras, FaHCE-UNLP.
- Kuzniar, A. (2000). *The Queer German Cinema*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lardeau, Y. (2002). *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Cátedra.
- Müller, J. (2010) Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles this Axe de pertinence. Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 237-253
- (1996). *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.
- Neira Piñeiro, R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros.

Pageaux, D. (1994). De la imagería cultural al imaginario. Brunel, Pierre y Chevrel, Ives (eds), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI.

Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

Pérez Bowie, J. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Pethó, Á. (2010). Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. *Actas Universidad Sapientiae Film and media Studies*, 2, 39-72.

Rajewsky, I. (2002). *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.

(2004). Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße' Thematisierung des Altermedialen". Lüdeke, R. Y Greber, E. (eds.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literatur-wissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 27-77.

(2005). Intermediality, intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités* N°6 (Automme), 46-64.

(2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 51-68.