

**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata**

**SEXUALIDADES DISIDENTES EN LA LITERATURA Y  
EL CINE DE HABLA ALEMANA (1969-1980)**

**ATILIO RAÚL RUBINO**

**Tesis para obtener el título de Doctor en Letras  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata**

**Directora de tesis: Dra. Graciela Wamba Gaviña**

**La Plata, mayo de 2017**

# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN .....</b>	<b>4</b>
 <b>CAPÍTULO 1: SEXUALIDADES DISIDENTES EN LA LITERATURA Y EL CINE DE HABLA ALEMANA</b>	
<b>.....</b>	<b>12</b>
1.1: Literatura y cine: más allá de la adaptación.....	13
1.2: Sexualidades disidentes .....	23
1.3: Los años setenta y el modelo gay-lésbico .....	26
1.4: La <i>Schwulenwebegung</i> alemana .....	29
1.5: La perspectiva biopolítica .....	35
1.6: Cuerpo y técnica: una perspectiva biotecnopolítica .....	37
1.7: Régimen farmacopornográfico .....	41
1.8: Heterom masculinidades: melancolía, homosociabilidad y terror anal ...	46
1.9: Prácticas disidentes en los años setenta: el BDSM como ejemplo .....	51
1.10: A modo de conclusión preliminar: la tensión disidencia/normalización como una estructura del sentir .....	58
 <b>CAPÍTULO 2: LITERATURA, TESTIMONIO, CINE: EL INICIO DE LA DÉCADA DE LA LIBERACIÓN</b>	
<b>(1971 – 1972) .....</b>	<b>60</b>
2.1: La rosa disidente: <i>Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die</i> <i>Situation, in der er lebt</i> de Rosa von Praunheim .....	61
2.2: Heinz Heger y los hombres del triángulo rosa .....	70
2.3: La masculinidad performativa, posguerra y años setenta en <i>Detlefs</i> <i>Imitationen »Grünspan«</i> de Hubert Fichte .....	83
 <b>CAPÍTULO 3: FRANZ BIBERKOPF ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE .....</b>	<b>130</b>
3.1: Franz Biberkopf en la literatura: <i>Berlin Alexanderplatz</i> de Alfred Döblin .....	131
3.2: Franz Biberkopf en el cine: Rainer Werner Fassbinder y la reescritura cinematográfica de <i>Berlin Alexanderplatz</i> en 1980 .....	152

3.3: Franz Walsh: el gangsterismo homoerótico en el primer cine de Fassbinder (1969-1970) .....	171
3.4: Conclusiones preliminares .....	184
<b>CAPÍTULO 4: EL <i>FIST-FUCKING</i> DE LA LIBERTAD</b> .....	188
4.1: Franz Biberkopf <i>schwul: Faustrecht der Freiheit</i> .....	190
4.2: Franz en el teatro: <i>Tropfen auf heiße Steine</i> y <i>Der Müll, die Stadt und der Tod</i> .....	211
4.3: <i>Fist-fucking</i> y la disección de la sexualidad: <i>Versuch über die Pubertät</i> .....	222
4.4: Una trilogía para Armin Meier: ¿Franz Biberkopf trans? .....	244
4.5: Conclusiones preliminares .....	263
<b>CAPÍTULO 5: ICH BIN SCHWUL. LITERATURA, CINE E HISTORIETA EN EL UMBRAL DE LA NUEVA DÉCADA (1980)</b> .....	266
5.1: Identidad política <i>Schwul: Kleinstadtnovelle</i> de Ronald Schernikau....	267
5.2: Disidencia y normalización, promiscuidad y familia: <i>Taxi zum Klo</i> de Frank Ripploh .....	286
5.3: De nuevo sobre <i>Schwulcomix 1</i> de Ralf König: a modo de conclusiones preliminares .....	309
<b>CONCLUSIONES FINALES</b> .....	313
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	324
<b>GLOSARIO</b> .....	345

## Presentación

Brüder und Schwestern  
Schwul oder nicht  
Kapitalismus bekämpfen  
ist unsere Pflicht<sup>1</sup>

La presente tesis se propone realizar un análisis de la tensión disidencia/normalización sexual en un corpus de textos literarios y audiovisuales en habla alemana en el período 1969-1980. El análisis de los textos culturales<sup>2</sup> sexo-disidentes o que tematizan sexualidades disidentes constituye un aspecto de radical importancia en la cultura de los siglos XX y XXI, pues nos introduce en un mundo de miradas disciplinadoras, por un lado, y perspectivas alternas, marginales o abyectas, por otro; en una dinámica de legitimidad/invisibilidad, inteligibilidad/ininteligibilidad y visibilidad/ocultamiento respecto a las sexualidades que subvierten o escapan a la norma. No se trata únicamente de representar o mostrar las sexualidades disidentes sino que la literatura y el cine, entre otros medios, constituyen poderosos dispositivos de producción de subjetividades normales pero que también permiten agenciamientos disidentes.<sup>3</sup> Teresa De Lauretis considera que tanto el sexo como el género son “the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life” (De Lauretis, 2001: 2). En el mismo sentido que las tecnologías del sexo de Foucault estos dispositivos no reprimen sino que producen sexualidad. La literatura y el cine son dos poderosos medios de producción capitalista del sexo-género en su capacidad de iteración de modos, afectos, deseos y cuerpos normativos. Pero también, mediante torsiones subversivas, permiten agenciamientos disidentes, la desviación de lo esperable. En tanto tecnologías o dispositivos del sexo-género, la

---

<sup>1</sup> “Hermanos y hermanas / Homosexuales o no / Combatir el capitalismo / es nuestra obligación”: se trata de un cartel frecuente en las manifestaciones de la *Schwulenbewegung* en los setenta. Citado en Rosa Geschichten (ed.) (1992), *Eine Tunte bist du auf jeden Fall: 20 Jahre Schwulenbewegung in Münster*, Münster: KCM, p. 16.

<sup>2</sup> El concepto de textos culturales será explicado en el Capítulo 1.

<sup>3</sup> Cuando hablo de representaciones, en este sentido, no me refiero a la consideración de que lo que ocurre en la sociedad simplemente aparezca reflejado de forma transparente en la cultura, sino que me interesa pensar particularmente al cine y la literatura como dispositivos culturales que pueden intervenir en la sociedad.

literatura y el cine son de una potencia enorme para el control y el disciplinamiento de la población, para la producción de cuerpos aceptables y vidas vivibles mediante la delimitación de un exterior, las vidas no vivibles, los cuerpos abyectos, ininteligibles. Por tal motivo, permiten asimismo una torsión, una desviación de lo esperable y, con ello, se convierten en importantes mecanismos de resistencia y de puntos de fuga a la normalidad.

El recorte temporal del corpus analizado –1969-1980– corresponde a los años de surgimiento, desarrollo y declive de la *Schwulenwebegung* –el movimiento de liberación gay de los setenta de la República Federal de Alemania–, según la periodización de Michael Holy (2012). Sin embargo, considero que lo que una historia lineal y cronológica de la disidencia sexual marca como saltos epistémicos en distintos períodos y con núcleos espacio-geográficos de influencia también pueden ser leídos antes de su institucionalización. Si el movimiento de liberación de los setenta, surgido con un fuerte carácter disidente, hacia el final de la década comienza a normalizarse para formar parte del sistema y buscar la aceptación –generando el caldo de cultivo para la emergencia de una nueva perspectiva disidente hacia mediados de los ochenta asociada con la resignificación de la palabra *queer* en Estados Unidos–, mediante el análisis de un corpus literario y cinematográfico, podemos observar cómo esas tensiones ya estaban presentes desde inicios de los setenta, con algunas problematizaciones y cuestionamientos que luego serán característicos de la perspectiva *queer*.

Por otro lado, tanto 1969 como 1971 son años de suma importancia, ya que en 1969 se lleva a cabo la despenalización de la ley que prohibía las relaciones sexuales entre hombres (el parágrafo 175 del código penal) en la República Federal de Alemania. Claro que esta despenalización es sólo parcial, ya que éstas dejaban de ser ilegales para personas mayores a los 18 años, en tanto las relaciones heterosexuales eran legales desde los 14 años de edad. Pero si pensamos en los primeros agrupamientos de militancia gay, la *Schwulenwebegung* de los años setenta, tenemos que tener en cuenta también el año 1971, particularmente por el estreno de la película de Rosa von Praunheim *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) –de

la que me ocuparé más detenidamente en el Capítulo 2–, ya que esta película y los debates que suscitaron sus exhibiciones dieron comienzo a los primeros movimientos de corte más radical que marcan la década, posibilitando así la aparición de otros productos culturales sobre disidencia sexual, como el libro testimonial *Die Männer mit dem rosa Winkel* –cuyo abordaje también tratará el Capítulo 2–, escrito hacia fines de los sesenta pero que recién pudo publicarse en 1972 y constituye el primer testimonio de presos homosexuales en los campos de concentración del nazismo. Me interesa cerrar el marco temporal del corpus en 1980 con una serie de textos literarios, cinematográficos e historietísticos –principalmente abordados en el Capítulo 5 y parcialmente en el 3– para pensar el cambio de década y el paso de los setenta –marcados por la militancia de la liberación– y el inicio de los ochenta –la década que significará la emergencia de los Estudios *Queer*.<sup>4</sup>

La particularidad de la presencia de sexualidades disidentes en los textos culturales alemanes está marcada, a su vez, por el nexo establecido con la producción artística literaria y cinematográfica de la República de Weimar –como veremos fundamentalmente en los capítulos 3 y 4–. Pero se puede ir más lejos para vincular genealógicamente los textos disidentes con distintos espacios y momentos históricos. En efecto, considero que se trata no sólo de un fenómeno de características transnacionales –recordemos que el año de inicio de nuestro corpus también es el año de la Rebelión de Stonewall que origina los primeros movimientos de la liberación gay-lésbica en Estados Unidos– sino que, a nivel de las artes, se manifiesta de modo también transmedial.<sup>5</sup> Por eso, resulta importante el abordaje de la literatura no como un campo aparte sino en vinculación con textos cinematográficos, testimoniales e historietísticos, teniendo en cuenta sus

---

<sup>4</sup> Lo *queer* surge como un movimiento militante y teórico, de la mano de intelectuales que llevan el activismo a la teoría y el análisis cultural y sociológico. En ese cruce entre teoría y activismo político, nace lo que hoy se conoce como Estudios *Queer*: Kosofsky Sedgwick (1985), Butler (2007 [1990]) Halperin (2007 [1995]) y Bersani (1995) entre otros, que toman como antecedentes a los aportes de teóricos como Monique Wittig y Michel Foucault.

<sup>5</sup> Al respecto, es importante mencionar que en el contexto de los años setenta y ochenta confluyen diversos fenómenos, como la liberación gay-lésbica, el creciente movimiento feminista, el surgimiento del *Neuer Deutscher Film*, y el postmodernismo literario.

especificidades y tratando de evitar realizar una jerarquía de medios que relegue, por ejemplo, al cine a un segundo lugar heterónimo y dependiente de la literatura. El capítulo 1 presenta el marco teórico necesario para el abordaje comparatístico de la literatura y el cine así como para el estudio de las sexualidades disidentes particularmente en la República Federal de Alemania en el período analizado. El arco temporal que recorre el corpus va de los años 1969 a 1980, pero el ordenamiento de los capítulos no es estrictamente cronológico. Así, el Capítulo 2 se inicia en 1971 con el estudio de la película que posibilitó la organización de los primeros grupos de militancia disidente radical en Alemania, *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* de Rosa von Praunheim y se completa con el abordaje de otros textos de esos primeros años, la novela de Hubert Fichte *Detlevs Imitationen »Grünspan«*, también de 1971, y el libro testimonial *Die Männer mit dem rosa Winkel* (1972) de Heinz Heger. Los capítulos 3 y 4 abordan la relación intermedial del cine y el teatro de Rainer Werner Fassbinder con la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929). El Capítulo 3 se ocupa particularmente de la novela de Döblin de 1929 y la adaptación cinematográfica de Fassbinder de 1980, así como las primeras películas del director alemán de 1969 y 1970, que se pueden pensar desde los conceptos de homosociabilidad (Sedgwick) y melancolía de género (Butler). El Capítulo 4 continúa el trabajo de intermedialidad entre Döblin y Fassbinder pero ahora ya no en la presentación de relaciones homosociales sino a partir de la presencia de sexualidades disidentes, fundamentalmente en las películas *Faustrecht der Freiheit* (1975) y *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) y las obras de teatro *Tropfen auf heiße Steine* (c. 1965) y *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975). A su vez el trabajo con la tensión entre disidencia y normalización en este capítulo se completa con el abordaje de una novela de Hubert Fichte también de mediados de los setenta, *Versuch über die Pubertät* (1974). Finalmente, el Capítulo 5 aborda el estudio de textos culturales (literatura, cine, historieta) del año 1980, me refiero a *Kleinstadtnovelle* de Ronald Schernikau, *Taxi zum Klo* de Frank Ripploh y algunos comics tempranos de Ralf König, publicados en *Schwulcomix 1*,

también de 1980.<sup>6</sup> El corpus de la tesis genera así un arco que siguiendo a Sedgwick va de la homosociabilidad a la homosexualidad como *continuum* y no como dos polos dicotómicos y binarios. En este sentido, el corpus analizado da cuenta no sólo de identidades disidentes sino también de la heteromasculinidad como régimen político.<sup>7</sup>

Como proyección del trabajo en esta tesis resulta evidente la necesidad de un abordaje de la disidencia sexual en la cultura que no sólo sea transnacional y transmedial, sino que también aborde diferentes temporalidades. En ese sentido, esta tesis significa un pequeño aporte a ese objetivo general, ya que se centra fundamentalmente en un espacio geográfico (República Federal de Alemania) y temporal (1969-1980), aunque uno de los textos trabajados provenga de un sobreviviente austríaco de un campo de concentración (*Die Männer mit dem rosa Winkel* en el capítulo 2) y en los capítulos 3 y 4 se aborde la relación intermedial entre el cine y el teatro de Fassbinder con la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929), una de las grandes obras modernistas de la literatura de la República de Weimar.

Por cuestiones de afinidad entre los textos y de vinculación literatura y cine, así como de accesibilidad, el corpus seleccionado recorre ciertos textos (literatura, cine, historieta, testimonio) que resultan significativos para pensar un período de ebullición de la militancia sexo-disidente y que hace puente tanto con las posibilidades de representación anteriores –en los inicios del corpus– como con algunos elementos del “momento *queer*” por venir –en los textos cercanos a 1980. Lo que una historia lineal y cronológica de la disidencia marca como saltos

---

<sup>6</sup> A su vez, en el recorte del corpus han quedado afuera ciertas identidades que merecerían una tesis aparte, me refiero sobre todo a las identidades lesbianas y trans. Quizá un recorrido posible sería abordar la novela *Gestern und Heute* (Christa Winsloe, 1930) y sus adaptaciones cinematográficas *Mädchen in Uniform* (las versiones de Leontine Sagan de 1931 y de Geza Radvanyi de 1958), o textos lésbicos militantes como los de Verena Stefan, la obra de teatro y posterior película de Fassbinder, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* o las películas disidentes de Monika Treut o Ulrike Ottinger.

<sup>7</sup> En este contexto, el travestismo, la transexualidad y la performance *drag* aparecen sólo tangencialmente. En este sentido, se entienden a la protagonista trans de *In einen Jahr mit 13 Monden* así como el personaje *drag* de *Detlevs Imitationen "Grünspan"* –aunque como se verá en el capítulo siguiente, este caso excede la performance *drag*– como cuerpos que resultan ininteligibles para el sistema y la matriz heterosexual y que, por eso, cuestionan el binarismo de sexo-género, lo hacen tambalear, lo resisten y, sobre todo, lo sacan a la luz, lo ponen en evidencia como tal.

epistémicos en distintos períodos y con núcleos espacio-geográficos de influencia también pueden ser leídos antes de su institucionalización al modo de la estructura del sentir.

Esta tesis intenta dar cuenta de la década de la liberación sexual pero indagando en las tensiones internas entre perspectivas liberacionistas-identitarias (algunas veces esencialistas, otras no) y perspectivas que cuestionan la identidad esencialista y serán conceptualizadas posteriormente, desde el auge de los Estudios *Queer*, como post-identitarias. Así, tanto la literatura y el cine (como otros medios) no constituyen una superestructura que refleja los cambios en la sociedad sino que son, más bien, dispositivos, tecnologías, que controlan y disciplinan pero también permiten puntos de fuga y resistencia, gestos micropolíticos. Por eso, resulta importante la mención al posestructuralismo contemporáneo al corpus –fundamentalmente Foucault y Deleuze y Guattari– así como el feminismo lesbiano radical –Wittig, Rich y Rubin– como antecedentes de lo *queer*. A su vez, desde los aportes del posestructuralismo también podemos pensar la relación literatura y cine sin tener como pivote la adaptación –o, más específicamente, la adaptación de los clásicos o del canon– sino que podemos pensar que ningún texto es original, ni los de la literatura ni los del cine sino que, como en la teoría de la performatividad de Butler, son citaciones. Así también, podemos decir que tampoco hay un texto original de la sexualidad, sino que se trata de citación, iteración, y en ellos, por eso, se inscriben las tradiciones y saberes hegemónicos.

## Enumeración del corpus literario y audiovisual primario y detalle de las traducciones de los textos literarios

Para mejor legibilidad de la tesis opté por proponer un registro de doble cita para los textos en alemán, tanto en su idioma original como en traducción al español. Para los casos de obras literarias que han sido editadas en español, usé las traducciones editadas. En los casos en los que difiero de las traducciones que han sido editadas, estas diferencias se registran en nota al pie. En los casos de obras literarias que no han sido editadas en español y la totalidad de las citas directas de bibliografía teórico-crítica en alemán, la traducción es mía. En cuanto al corpus de textos audiovisuales, éste se menciona en el cuerpo de la tesis en idioma original, por eso introduzco aquí los títulos con los que han sido estrenados en idioma español. Se mencionan en esta lista sólo los textos que tienen un análisis detallado en la tesis, no los que sólo son mencionados o abordados de forma sumaria.

### Capítulo 2:

#### **Corpus literario:**

*Die Männer mit dem rosa Winkel* [Los hombres del triángulo rosa] de Heinz Heger (1972, trad. de Eduardo Knörr Argote, Madrid: Amaranto, 2002.)

*Detlevs Imitationen "Grünspan"* (1971, traducción propia)

#### **Corpus audiovisual:**

*Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) [No es perverso ser homosexual, perverso es el contexto], dir.: Rosa von Praunheim

### Capítulo 3:

#### **Corpus literario:**

*Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1929, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Ediciones B, 1987)

#### **Corpus audiovisual:**

*Berlin Alexanderplatz* (1980, miniserie), dir.: Rainer Werner Fassbinder

*Liebe ist kälter als der Tod* [*El amor es más frío que la muerte*] (1969), dir.: Rainer Werner Fasssbinder

*Götter der Pest* [*Dios de la peste*] (1970), dir.: Rainer Werner Fasssbinder

*Der amerikanische Soldat* [*El soldado americano*] (1970), dir.: Rainer Werner Fasssbinder

#### **Capítulo 4:**

##### ***Corpus literario:***

*Versuch über die Pubertät* [*Ensayos de pubertad*] de Hubert Fichte (1974, traducción de Juan del Solar, Madrid: Alfaguara, 1982)

*Tropfen auf heiße Steine* [*Gotas sobre piedras calientes*] de Rainer W. Fassbinder (c. 1965, traducción propia)

*Der Müll, die Stadt und der Tod* [*La basura, la ciudad y la muerte*] de Rainer W. Fassbinder (1975, traducción propia)

##### ***Corpus audiovisual:***

*Faustrecht der Freiheit* [*La ley del más fuerte*] (1975), dir.: Rainer Werner Fasssbinder

*In einem Jahr mit 13 Monden* [*Un año con trece lunas*] (1978), dir.: Rainer Werner Fasssbinder

*Deutschland im Herbst* [*Alemania en otoño*] (1978), segmento dirigido por Rainer Werner Fasssbinder

#### **Capítulo 5:**

##### ***Corpus literario e historietístico:***

*Kleinstadtnovelle* de Ronald Schernikau (1980, traducción propia)

*SchwulComix 1* de Ralf König (1980, historieta)

##### ***Corpus audiovisual:***

*Taxi zum Klo* [*Taxi al W.C.*] (1980), dir.: Frank Ripploh

# **Capítulo 1**

## **Sexualidades disidentes**

### **en la literatura y el cine de habla alemana**

Este capítulo aborda los conceptos que constituyen el marco teórico-metodológico así como la contextualización espacio-temporal desde la que se piensan las sexualidades disidentes. En primer lugar, al tratarse de un análisis intermedial fundamentalmente entre textos literarios y cinematográficos pero también testimoniales e historietas resulta necesario indagar metodológicamente en las distintas vertientes de análisis que pueden aportar al estudio comparado de la literatura y el cine, particularmente los estudios de adaptación, la intermedialidad y la comparatística, uno de los campos en los que se inscribe esta tesis. En segundo lugar, se indagan las conceptualizaciones que nos permiten pensar el concepto de sexualidades disidentes. Para esto, me detengo en primer lugar en una contextualización del período analizado, tanto a nivel global como particularmente en la República Federal de Alemania. A su vez, no me centro en una definición fija y estable de disidencia sexual sino que, desde la perspectiva de la biopolítica, me interesa indagar en la tensión entre disidencia y normalización en el marco de lo que Paul B. Preciado<sup>8</sup> denomina régimen farmacopornográfico y que, desde conceptualizaciones anteriores que Preciado reformula, se puede pensar como poder y resistencia (Foucault), axiomatización y fuga (Deleuze y Guattari), inteligibilidad de la matriz heterosexual e ininteligibilidad de la abyección (Butler), bios y zoe (Agamben), heterosexualidad (en tanto régimen político) y homosexualidad-lesbianismo (como ruptura con el sistema) (Wittig, Rubin, Rich).<sup>9</sup> Asimismo y en el contexto conceptual antes mencionado, se retoman también algunas formas de pensar las masculinidades hegemónicas, a partir de las ideas de melancolía de género (Butler) y homosociabilidad (Sedgwick), así como de

---

<sup>8</sup> Me refiero en toda la tesis al filósofo español con el nombre masculino Paul B. Preciado aunque en la bibliografía sus textos se consignan con el nombre de pila femenino Beatriz, que es con el que en su momento han salido publicados, antes del cambio de nombre.

<sup>9</sup> Se trata en todos los casos de conceptualizaciones que constituyen antecedentes para la teoría de Preciado y a los que toma como punto de partida para su formulación de la conceptualización del régimen farmacopornográfico.

castración anal (Preciado), conceptos fundamentales para pensar la vinculación entre varones (hetero)patriarcales en el cruce intermedial entre Döblin y Fassbinder en el Capítulo 3. Por último, me interesa detenerme en una concepción no naturalizante del cuerpo, sino que lo concibe en vinculación con la tecnología e indago, hacia final del capítulo el ejemplo del BDSM o sadomasoquismo<sup>10</sup> como una práctica sexual de una enorme disidencia en la década del setenta, que nos permite pensar algunas cuestiones referidas al tema fundamentalmente en los capítulos 4 y 5, aunque también en la versión cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz* de 1980, abordada en el Capítulo 3. Los conceptos analizados en este capítulo constituyen un conjunto de herramientas teórico-metodológicas que no intenta ser cerrado ni fijo sino que nos permite leer en el corpus esas tensiones internas inherentes al período trabajado y que, muchas veces, serán conceptualizadas desde perspectivas teórico-metodológicas o filosóficas posteriores, en muchos casos ya desde los Estudios *Queer* que se institucionalizan hacia la década del noventa.

### **1.1. Literatura y cine: más allá de la adaptación**

Tradicionalmente, los estudios sobre literatura y cine se han ocupado de la adaptación cinematográfica de clásicos de la literatura. Luego, la intermedialidad renovó el campo cuestionando los bordes entre un medio y otro. Esta tesis inscribe el análisis de la literatura en vinculación con el cine y otros medios en el ámbito del comparatismo. Como campo de estudios la literatura comparada involucra una amplia gama de fenómenos. Particularmente, el comparatismo de medios toma varias líneas teóricas así como análisis específicos que se encargan de la convergencia literatura y cine. A grandes rasgos, se pueden agrupar en estudios de adaptaciones, intermediales y comparatísticos. Me interesa sobre todo entender esta relación como un fenómeno amplio que implica una diversidad de relaciones posibles entre ambos medios. La adaptación es sólo una de ellas, que

---

<sup>10</sup> Cf. "BDSM" en el *Glosario*.

tampoco constituye un fenómeno estable ni sobre el que haya un consenso teórico y crítico.<sup>11</sup>

## LA ADAPTACIÓN

Si bien los estudios de adaptación se han consolidado, en cierta medida, como campo autónomo, éstos surgen en los años sesenta desde el ámbito de la literatura comparada, lo que hace que en la mayoría de los casos se ocupen de clásicos o textos literarios con cierto valor estético, para los que el cine siempre implica (desde los estudios literarios) una pérdida. Si los estudios de adaptación se encargan de teorizar sobre el paso de la palabra escrita a la imagen en movimiento, en la mayoría de los casos estudian fundamentalmente el paso del género novela en la literatura al largometraje narrativo de ficción en el cine. Asimismo, tienden a establecer una jerarquía de medios en la que el cine aparece en un segundo lugar, destinado a achatar o empobrecer los múltiples sentidos de la letra literaria. Es por eso que, justamente, uno de los prejuicios que más se ha extendido en los análisis de adaptación es el de considerar la fidelidad o traición al texto literario. Desde esta perspectiva, Robert Stam considera que en los estudios sobre adaptación prima “an elegiac discourse of loss, lamenting what has been ‘lost’ in transition from novel to film, while ignoring what has been ‘gained’” (Stam, 2005: 3). Fidelidad, traición, lenguajes, apropiación, traducción, intertextualidad, escritura, reescritura, traducción, transmutación, actualización y transposición son algunos de los conceptos relacionados con la adaptación que implican que la forma de pensarla o teorizarla no es homogénea. Según Urrutia (2000), las décadas del sesenta y del setenta modifican el campo de estudio con la inclusión de las teorías de la intertextualidad y el dialogismo, primero, y con el auge de la narratología, después. Podemos agregar para los años noventa el surgimiento de los estudios de intermedialidad (Rajewsky, 2005), en los que me detendré en el

---

<sup>11</sup> El abordaje de las representaciones de la sexualidad en la literatura y el cine implica un trabajo interdisciplinario en más de un sentido. Por un lado, el estudio de las sexualidades disidentes involucra de por sí una variedad de disciplinas como las ciencias sociales, la filosofía, la sociología, la literatura, así como las ciencias médicas e, incluso biológicas. Por otro lado, para el abordaje de las representaciones en la literatura y el cine se toman conceptos provenientes de los estudios y las teorías literarios, los estudios y las teorías cinematográficos, la comparatística y los estudios culturales, entre otros

apartado siguiente. Pero es preciso aclarar que se trata de un campo de estudio dinámico en donde las distintas perspectivas siguen conviviendo, algunas veces de forma explícita y otras de forma solapada o abonando una mirada prejuiciosa, sobre todo hacia el medio cinematográfico.<sup>12</sup>

Así, por ejemplo, desde los estudios sobre traducción Linda Costanzo Cahir prefiere el término “*traslation*” al de adaptación porque, según ella, no se trata de adecuar a un nuevo medioambiente sino de traducir de un lenguaje a otro: “If we think of a literature-based film as a translation we will come to see that the filmmakers are moving the language of literature -made up of words- into the language of film” (2006: 14). Según Costanzo Cahir, la traducción implica necesariamente una interpretación (2006: 14) y se trata de un arte (2006: 15). Lo que emerge es un nuevo texto independiente de su fuente literaria. Sin embargo, considerar tanto al cine como a la literatura como simples ‘lenguajes’ resulta por lo menos problemático, si no directamente reduccionista. Sergio Wolf no está de acuerdo con considerar la transposición como una traducción puesto que esto implicaría “creer que siempre hay equivalencias entre los lenguajes, que se trata de encontrar palabras que tienen su análogo, que quieren decir lo mismo sólo que en otro idioma u otra lengua” (Wolf, 2001: 29-30). Para Vanoye (1996), no se trata de la transferencia de un sistema semiótico a otro, sino de una transferencia histórico-cultural. La adaptación supone la asunción de un cambio de concepciones tanto estéticas como ideológicas. Incluso en una adaptación que se pretenda objetiva y trate de respetar al “original”, se está tomando una posición ideológica. Por eso, necesariamente, toda adaptación implica apropiación.<sup>13</sup>

En efecto, desde los años sesenta se ha intentado pensar al cine como un lenguaje. Con la intención de realizar aportes a la metodología comparada de la literatura y el cine, los libros sobre adaptación suelen comenzar por los elementos

---

<sup>12</sup> Hasta los años sesenta aproximadamente las adaptaciones eran vistas de forma bastante prejuiciosa utilizando criterios literarios respecto a los cuales el cine siempre salía perdiendo (Frago Pérez, 2005: 53).

<sup>13</sup> Francis Vanoye considera que “entre la adaptación de una novela policíaca corriente y la de Radiguet no hay ninguna diferencia técnica fundamental: es la representación que nos hacemos de los dos textos la que difiere, al estar el segundo sacralizado por las instituciones culturales. Y recíprocamente, debido al fetichismo que inunda el mundo cinematográfico, se glorificarán por principio las adaptaciones firmadas por grandes nombres: Renoir puede hacer lo que se le antoje con *Madame Bovary*.” (1996: 126).

de la 'ciencia' literaria que puedan ser aplicados al cine. De esta forma, se han utilizado marcos conceptuales de la lingüística, la semiótica, la semiología y la teoría de la enunciación. Luego de la década del sesenta los estudios sobre adaptación han derivado en tomarla como "metáfora implícita de la traducción, sobre la que interesa observar cómo los códigos se mueven a través de sistemas de signos" (Frago Pérez, 2005: 63).<sup>14</sup> También José Luis Sánchez Noriega considera que de lo se trata es de "experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originalmente." (Sánchez Noriega, 2000: 47). Así, define a la adaptación como un "proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones, en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico" (Sánchez Noriega, 2000: 47).<sup>15</sup>

Uno de los problemas que más claramente se puede ver en el estudio de la adaptación cinematográfica de la literatura al cine es fundamentalmente el de la fidelidad al texto base: "La idea de "fidelidad" (...) se arroga el derecho de custodiar el origen. Pero ese origen se le reclama a los filmes, y no a los textos en que se basan o inspiran" (Wolf, 2001: 79).<sup>16</sup> A su vez, Shelley Cobb comenta que "The language of fidelity that has traditionally plagued adaptation criticism has coded adaptation as a form of artistic reproduction rather than production" (Cobb, 2014: 108). El criterio de la fidelidad oculta tras de sí la idea de un original que siempre será la literatura y, a su vez, niega la producción de significados y visibilidades generadas desde el medio audiovisual. En este sentido, es importante tener en cuenta el concepto de intertextualidad y cómo puede permitir cambiar drásticamente la perspectiva más conservadora sobre la adaptación

---

<sup>14</sup> Brian McFarlane influido también por la narratología distingue el análisis que atiende a los elementos de la historia y el que atiende a los elementos formales y enunciativos de la diégesis (Frago Pérez, 2005: 63).

<sup>15</sup> Mucho más interesante resulta la concepción de Sergio Wolf, quien prefiere hablar de transposición más que de adaptación. Wolf no se centra en el resultado final sino en el proceso, poniendo en juego también la importante labor del guionista, a la que compara con el trabajo de un cirujano, pues ambos "...deben extirpar, sustituir, reemplazar órganos, reparar o dar otra dirección a ciertas funciones, suturar los cortes. Y el resultado es siempre otro cuerpo, diferente, pero que lleva siempre las marcas o cicatrices de su renacimiento" (Wolf, 2001: 77)

<sup>16</sup> Sánchez Noriega (2001) clasifica las adaptaciones de acuerdo a diferentes criterios. Así, por ejemplo, según la dialéctica fidelidad/creatividad se pueden pensar cuatro tipos de adaptaciones: Ilustración, Transposición, Interpretación y Adaptación libre

cinematográfica de textos literarios. En efecto, pensar la adaptación en un *continuum* con la intertextualidad permite salir de una concepción dualista de la misma (Leitch, 2014: 89). Robert Stam considera que la adaptación participa en una operación de doble intertextualidad, pues la experiencia de una novela o de su adaptación cinematográfica se ve necesariamente afectada por otras referencias intratextuales (citás, alusiones, etc.). Una adaptación cinematográfica no es una simple traducción lineal de una única obra original, sino una parte de un extenso círculo de trabajos interconectados que crece constantemente (Stam, 2005): "Notions of 'dialogism' and 'intertextuality', then, help us to transcend the aporias of 'fidelity' and of a dyadic source/adaptation model which excludes not only all sorts of supplementary texts but also the dialogical response of the reader/spectator" (Stam, 2005: 27).

En este sentido, quizá nociones como las de reescritura o apropiación resulten más permitentes. Así lo considera, por ejemplo, Perez Bowie, ya que

"La noción de reescritura (...) se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o consciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y transponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente" (Perez Bowie, 2010: 27)<sup>17</sup>

Me interesa pensar, junto con Robert Stam, en la importancia que pueden tener los aportes del postestructuralismo para las teorías de la adaptación. Según Stam, en el contexto del posestructuralismo también hay que tener en cuenta el cuestionamiento a la idea del original (Derridá), así como a la de sujeto moderno (Stam, 2005: 8-9), al que en la literatura se le atribuye el origen de los sentidos –idea ya cuestionada por la teoría de la recepción. La teoría de la performatividad (Austin, Derridá, Butler), asimismo, también nos permite pensar al texto literario y al cinematográfico como "performances, one verbal and the other visual, verbal,

---

<sup>17</sup> Asimismo, Perez Bowie considera que "la noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, especialmente de aquellas que presentan un mayor interés por albergar una noción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación" (Perez Bowie, 2010: 26)

and acoustic” (Stam, 2005: 10). Esta perspectiva permite considerar la autonomía del texto literario que se toma de fuente y el texto cinematográfico producto del proceso de adaptación. Por último, desde la perspectiva de los estudios culturales, podemos considerar tanto a la literatura como al cine como textos de la cultura. La noción de textos culturales no sólo nos permite poner en vinculación literatura, cine, historieta, etc. como textualidades, sino que, fundamentalmente, nos permite pensarlos como textos de la cultura y, en ese sentido, corrernos de una perspectiva que considere su ‘supuesto’ –y discutible- valor artístico. Por último, lo que es importante es que desde la perspectiva de la intertextualidad o el dialogismo, cualquier texto fílmico puede ser pensado como adaptación, pero también cualquier texto literario. Ya no hay un original, al que el texto fílmico tenga que serle fiel, sino que cualquier lenguaje, cualquier medio, cualquier acto de habla, cualquier *performance* es siempre citación de las anteriores, iteración.

## LA INTERMEDIALIDAD

A diferencia de los estudios de adaptación, que consideraban el paso de un lenguaje a otro, la intermedialidad piensa el cambio de un medio a otro (Gaudreault y Marion, 2008), pero también los sectores en donde los diferentes medios se mezclan o bien los límites resultan indiscernibles. En términos generales, la intermedialidad<sup>18</sup> se encarga de estudiar los fenómenos que tienen lugar “entre medios”, en el borde o límite entre un medio y otro (Rajewsky, 2002: 11-5). Irina Rajewsky dice que la intermedialidad refiere a relaciones entre medios, a interacciones e interferencias mediales (Rajewsky, 2010: 51). En este sentido, también Werner Wolf lo considera un término que puede ser aplicado, en un sentido amplio, a cualquier fenómeno que involucre más que un medio (Wolf, 1999: 40-1). De esta manera, se diferencia de (y, a la vez, contiene a) los estudios de transmedialidad (fenómenos más amplios que atraviesan todos los medios) y de intramedialidad (la intertextualidad, por ejemplo). A su vez, si tenemos en

---

<sup>18</sup> En cuanto a la perspectiva intermedial, son fundamentales los estudios de Irina Rajewsky (en especial 2002, 2004 y 2005), así como Walter. B. Berg (2002), Ágnes Pethó (2010) y Jürgen Müller (1996), entre otros, que se ocupan de la intermedialidad literatura/cine desde la perspectiva de los estudios literarios.

cuenta los análisis específicos realizados desde este marco, hay que afirmar que también engloba los estudios de adaptación, transposición medial, referencias entre medios, y combinación de medios, entre otros. En efecto, en un sentido más reducido, los estudios intermediales particulares se encargan de una variedad heterogénea de fenómenos considerados intermediales que difícilmente puedan ser clasificados o englobados según los mismos criterios. Es, por eso, que no se trata de una teoría que pueda aplicarse a todos los fenómenos, sino de estudios específicos que utilizan cada uno sus propias premisas, metodología, conceptos, intereses y terminologías (Rajewsky, 2005 y 2010: 51). Es importante la intermedialidad porque también introduce nuevas perspectivas al análisis de los textos culturales. Aunque resulta mucho más pertinente cuando se trata de medios cuyos bordes son difusos como pintura y fotografía, danza y teatro, pintura y escultura, escultura y cine, etc., lo importante es que evita esa jerarquía de medios que se mencionaba para la adaptación, ya que se sitúa en los “bordes”. Así, también, evita pensar al cine como exclusivamente narrativo, ya que vuelve la mirada sobre las cuestiones materiales. También es importante que cuestiona justamente las divisiones entre medios, pensados como compartimentos estancos. Rajewsky habla de convencionalidad y habitualidad en la distinción de un medio respecto de otro (Rajewski, 2010). Según la autora, esos límites van cambiando con el tiempo, se van modificando, se expanden para seguir resistiendo. A diferencia de los géneros (*genre*), la intermedialidad no se basa sólo en convenciones sino también en condiciones materiales y operativas (Rajewski, 2010: 63). Al mismo tiempo, permite pensar en prácticas culturales más que artísticas, así se evita la discusión sobre las artes y, por eso, nos permite la asociación con el concepto de textos culturales propio de los estudios culturales. Por su parte, Jürgen Müller (2010) insiste en la necesidad de estudiar el concepto de “medio” (*media*) de forma tanto semiológica como funcional, es decir, dando cuenta de los procesos socio-históricos y culturales (Müller, 2010: 238). Según Müller, ya en el surgimiento de la intermedialidad en los años ochenta, la noción se basaba en la asunción de que no hay un “medio” puro y de que los media se pueden integrar y combinar sus estructuras, procedimientos, principios y

conceptos (Müller, 2010: 242): "the 'newness' of the concept of intermediality would then primarily lie in its capacity of being permanently reshaped and of reshaping traditional fields of research" (Müller, 2010: 242). Según Rajewsky, el concepto de intermedialidad supuso desde un principio que los límites entre un medio y otro se pueden establecer claramente y sólo recientemente ha comenzado a ser cuestionado (Rajewsky, 2010: 52). Este es el carácter paradójico de la Intermedialidad: necesita de los límites claros entre los medios a la vez que los cuestiona.

Desde el ámbito de los estudios intermediales, Irina Rajewsky (2010: 55) propone una clasificación de los fenómenos que ésta puede estudiar: *Medienwechsel* (cambio de medio: transposición), *Medienkombination* (combinación de medios) e *Intermediale Bezüge* (referencias intermediales: interdiscursividad). El primero es un fenómeno extracomposicional y en él se incluyen las cuestiones de transposición tanto de literatura al cine como al inverso. Los otros dos son fenómenos intracomposicionales. En el segundo, se trata de fenómenos propiamente intermediales en los que los límites entre un medio y otro se difuminan.

## **LA LITERATURA COMPARADA Y EL COMPARATISMO DE MEDIOS**

Me interesa pensar las relaciones entre la literatura y el cine considerándolas complejas y multidireccionales. Al respecto, resulta de mucho interés la clasificación que, desde una perspectiva comparatística, realizara Franz-Josef Albersmeier (1983) de las posibles relaciones entre la literatura y el cine, que incluiría los mismos objetos de estudio que la clasificación que Rajewsky hace desde la intermedialidad. Albersmeier distingue: (1) La influencia de la literatura en el cine, (2) la influencia del cine sobre la literatura y (3) la interdependencia literatura-cine. Según esta clasificación, los estudios de adaptación estarían en el primer ítem, en tanto la intermedialidad y la comparatística, entendidos en un

sentido amplio, incluirían también algunos aspectos de los dos segundos (Hafter, 2012 y Peña Ardid, 1992).<sup>19</sup>

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, 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>20</sup> De lo que se trata es de comparar no sólo dos lenguajes, como muchas veces se hace, sino dos formas de representación.<sup>21</sup>

Para eso son interesantes los conceptos de tematología e imagología de la literatura comparada, que rastrean la aparición de ciertas temáticas y tópicos en diferentes textos de la literatura universal, en esta tesis aplicados a textos culturales literarios y cinematográficos.<sup>22</sup> Es decir, temáticas, tópicos, estéticas,

---

<sup>19</sup> Desde la comparatística es interesante mencionar los estudios generales de René Wellek (1963), René Wellek y Austin Warren (1981), Claudio Guillén (1985) y Tania Franco Carnalhal (1985), que sirven de base y, en particular, los que trabajan, desde una perspectiva comparada, la relación entre literatura y cine: Jeanne-Marie Clerc, (1994), Carmen Peña-Ardid (1992) y Franz-Josef Albersmeier (1983 y 2001), entre otros. Asimismo, son importantes los aportes de la comparatística en cuanto a la narratología comparada literatura y cine, como los de André Gaudreault y François Jost (1995) y Rosario Neira Piñeiro (2003).

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> El cine en el ámbito de lengua alemana, la evolución del tema, las relaciones con la literatura, sus particularidades y múltiples proyecciones en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI han sido estudiados por numerosos teóricos y autores en el ámbito alemán, como Franz-Josef Albersmeier (1983), Thomas Elsaesser (1989, 1999 y 2001), H. J. Meurer (2000) y Julia Knight (1992), entre otros. Asimismo, hay importantes trabajos que sirven de base para el cruce literatura y cine en el ámbito alemán (adaptación, comparatística e intermedialidad): Christiane Schönfeld (ed.) (2007), y Hans-Bernhard Moeller y George Lellis (eds.) (2002), Marc Silberman (1995), y Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.) (2004), entre otros.

<sup>22</sup> 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 (*Erdegeist* 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 Lulú (*Die Büchse der Pandora*, 1929; *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 imagería 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

estilos y genealogías que pueden ser estudiados por la tematología<sup>23</sup> y la imagología<sup>24</sup> (disciplinas propias de la comparatística) sin necesidad de que se trate de una fusión de lenguajes, de hibridez o de textos culturales que se encuentren en el intermedio de la literatura y el cine (objeto propio de la intermedialidad), ni de considerar o abocarse sólo a cuestiones de narrativa. Me interesan estos conceptos de viejo cuño de la comparatística pero para resignificarlos, mediante una torsión no sólo sexo-disidente sino también transmedial –que permita rastrear vinculaciones de las representaciones sexo-disidentes en la literatura y el cine, así como en otros medios–, para construir una genealogía de la disidencia sexual que sea, asimismo, transnacional y aborde diferentes épocas. El comparatismo permite ampliar la mirada no sólo más allá de los horizontes nacionales sino también, como en este caso, más allá de los límites mediales o de lenguajes comparados (literatura/cine), para tener una visión más de conjunto de un fenómeno cultural.

Así, el corpus de la tesis incluye una variedad de vinculaciones entre la literatura y el cine, como la adaptación cinematográfica de la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* –pensada como reescritura, de modo de evitar la división entre fidelidad y traición–, pero también referencias intermediales –como las referencias a Franz Biberkopf y *Berlin Alexanderplatz* en toda la obra cinematográfica y teatral de Fassbinder– y confluencia de fenómenos –vinculaciones temáticas entre la literatura, el cine y otros medios. De fondo, prima la idea de que no hay un texto

---

como el cine de Monika Treut, Ulrike Ottinger, la narrativa de Hubert Fichte o la poesía de Detlev Meyer.

<sup>23</sup> 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)

<sup>24</sup> 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).

original. Es por eso que metodológicamente esta tesis no se ubica en una teoría en particular sino que se nutre de todas.

## 1.2. Sexualidades disidentes

Me interesa detenerme en particular en la utilización del concepto de "sexualidades disidentes". Tomo en primer lugar el concepto de Dollimore (1999) y Duggan y Hunter (2006), que utilizan los términos "*Sexual Dissidence*" y "*Sexual Dissent*" respectivamente. El uso en español de "sexualidades disidentes" se ha extendido en los últimos años. Como comenta Lozano en su tesis, "Disidencia es un término que plantea una posición relativa a un contexto determinado y, por lo tanto, su sentido se establece en virtud de su posición de combate hacia la heteronorma" (Lozano, 2015: 13-4)<sup>25</sup>

Por sexualidades disidentes me refiero a aquellas manifestaciones de sexualidad que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz heterosexual. Asimismo, hablar de sexualidades disidentes permite entrar en la dinámica de los dispositivos de poder, control y producción de cuerpos sexuados que están en juego. A diferencia de otros términos similares más utilizados como, por ejemplo, diversidad sexual, creo que "sexualidades disidentes" no remite a un estado de cosas en sentido estático sino que enfoca en algo dinámico y relacional; el término permite visualizar que las sexualidades no son privadas y estables sino que están entramadas en complejos sistemas de poder. De hecho, la palabra disidencia, a diferencia de diversidad, es relacional, pues hace referencia siempre a una norma sexual: se es disidente, o ciertas prácticas resultan disidentes respecto a una norma siempre variable y en el marco de un sistema de poder -biopoder, según Foucault, régimen farmacopornográfico, según Paul B. Preciado. También en este

---

<sup>25</sup> Lozano (2015) menciona a Salinas Hernandez (2010), Figari (2009) y Rivas (2011), así como a algunos proyectos de investigación que toman el concepto de sexualidades disidentes. Se puede mencionar asimismo el reciente uso del término en las tesis de Lozano y Saxe, en el caso de este último también en el abordaje de textos historietísticos alemanes en una perspectiva comparatística con las novelas españolas de Eduardo Mendicutti. Entre los aportes recientes a la generación de un campo de jóvenes investigadores que trabajan disidencia sexual desde la literatura y el arte, se pueden mencionar las tesis de Ezequiel Lozano, Laura Arnés, Javier Gasparri y Facundo Saxe, entre otros.

sentido, la palabra diversidad incluye a la heterosexualidad como parte del mismo colectivo humano y desdibuja, de este modo, la lucha de las sexualidades disidentes en contra de la heteronormatividad, es decir, de la heterosexualidad como régimen político (Wittig, 2005). Pensar en disidencia sexual nos permite considerar las prácticas, cuerpos e identidades que constituyen resistencias dentro de las relaciones de poder (Foucault) o puntos de fuga a la axiomática heterosexual (Deleuze y Guattari). Se trata de una visión dinámica y en continuo movimiento, ya que no sólo no hay un afuera del poder (Foucault) sino que lo que fuga, lo que escapa a la norma y rompe con lo aceptable, con lo inteligible, muchas veces es recuperado por la axiomática. De esta forma, se puede evitar el binarismo y oposición con el que se piensa muchas veces desde los Estudios *Queer* a la diferencia entre el movimiento gay-lésbico de fines de los sesenta y los setentas y el movimiento *queer* de fines de los ochenta y los noventa, para repensarlos como una continuidad de la misma lucha contra la normalización, contra la axiomatización del deseo y la producción biopolítica de normalidad y abyección.

La utilización del concepto de sexualidades disidentes, a la vez, tiene la ventaja de evitar las discusiones improductivas alrededor del término *queer* y de las posibilidades de su traducción o de su implantación en contextos diferentes a aquellos en los que surgió.<sup>26</sup> Respecto de la supuesta "intraducibilidad" de *queer*, Preciado señala:

Me sorprende esta retórica del transplante y de la absorción en otro lugar. Desde mi punto de vista, el problema consiste en considerar la teoría queer o el feminismo poscolonial como un ejemplo paradigmático de la cultura norteamericana. No olvidemos que la teoría queer no deja de ser una crítica hecha desde los márgenes del discurso americano dominante. Una crítica que emana de micropolíticas posfeministas, maricas, bolleras, intersexuales, transgéneros y transexuales, así como de los feminismos de color y handiqueer. Lejos de ser norteamericana como el movimiento de Seattle, la teoría queer podría ser un ejemplo de una intensa puesta en cuestión de los discursos hegemónicos de la cultura occidental. (Preciado 387)

---

<sup>26</sup> En efecto, también se ha impugnado el uso de categorías de lo *queer* en espacios como Latinoamérica por tratarse de imposiciones de términos anglosajones que nada tienen que ver con lo local. Para una opinión que en parte anula la posibilidad de la teoría queer en Latinoamérica por el uso del anglicismo que no traslada en lengua española el carácter de insulto resignificado que sí tiene en inglés, cf. Brad Epps (2008).

Si lo queer surge en Estados Unidos, no se trata de un fenómeno original e inédito, sino de un momento dentro de una larga historia de confrontación, rebelión y subversión de las sexualidades disidentes contra el régimen heterocentrado y el sistema científico de patologización de las sexualidades no heterosexuales.<sup>27</sup>

“Podríamos hoy entender la enunciación *queer* como un momento crítico en un proceso más amplio de producción de subjetividades disidentes dentro del régimen farmacopornográfico” (Preciado, 2014: 268).<sup>28</sup>

Por último, creo que hablar de sexualidades disidentes me permite también no posicionarme en una teoría específica sino situarme en el ámbito general de los estudios sobre las sexualidades. Actualmente la perspectiva de la teoría *queer* muchas veces tiende a cierta esencialización de lo *queer*. A su vez, el término suele ser definido por su oposición a otras perspectivas de análisis, como la anterior de los estudios gay-lésbicos o la teoría feminista -si se puede hablar de ella en singular. Resulta necesario, entonces, considerar el pensamiento *queer* en su continuidad con el feminismo y con los movimientos de liberación gay-lésbicos de los años setenta. Así lo hace la crítica europea, como Javier Sáenz o Paul B. Preciado.

Es importante, por un lado, abordar las sexualidades disidentes desde una perspectiva genealógica que estudie las vinculaciones transnacionales, transmediales y de diferentes períodos del combate contra el régimen heterosexual. Esto posibilita el trazado de continuidades, rupturas y constelaciones sociohistóricas y transnacionales para el pensamiento sobre

---

<sup>27</sup> Para un ejemplo de un análisis genealógico que vincula la teoría de la performatividad de Judith Butler con el cine de John Waters de los años setenta y la figura transnacional de Isabel Sarli en el cine argentino de Armando Bo, cf. Saxe y Rubino (2016).

<sup>28</sup> Marie-Hélène Bourcier en el prólogo a la primera edición española de *Manifiesto contra-sexual* de Preciado señala: “En realidad, la producción misma de las nuevas teorías queer y post-coloniales es el resultado de numerosos procesos de viaje, desplazamiento y traducción. En este sentido, el espacio contra-sexual es también un espacio contra-textual donde no se pasa por alto el hecho de que la traducción sea una operación política de lectura. Un espacio donde se reafirma también el derecho a la reescritura, a la resignificación y a la “deformación” de las grandes referencias filosóficas. Hay que aclamar la fuerza con la que Beatriz Preciado emprende la deconstrucción de las grandes ficciones filosóficas francesas y las lecturas transnacionales que esta suscita, recordándonos de paso que todo texto, todo discurso, toda teoría es contrabando. Esta es una de las enseñanzas del *Manifiesto*: no existen los textos originales, como tampoco hay lenguas nacionales puras a las que estos puedan ser remitidos. Toda lectura es ya un proceso de traducción” (Bourcier 2002, p. 11-12).

disidencia, de modo de considerar lo que en los noventa irrumpe como Estudios *Queer*, más que en su ruptura con los movimientos de liberación anteriores como continuidad de una larga historia transnacional de luchas contra la heterosexualidad que tuvo manifestaciones artísticas y mediales varias.

### **1.3. Los años setenta y el modelo gay-lésbico**

Según la visión más hegemónica de la historia de la disidencia sexual, con la rebelión de Stonewall en Estados Unidos en 1969 y como consecuencia de los movimientos de rebelión del mayo francés surge lo que hoy en día se conoce como el modelo gay-lésbico. Este movimiento, de proyecciones y características globales, va de la mano de los movimientos feministas y los movimientos de liberación de las minorías sexuales, cuya lucha política se consolida hacia finales de los setenta. La creciente normalización de lo gay-lésbico hacia mediados de los años ochenta y el silenciamiento de la epidemia global de VIH-SIDA provocaron la crisis de este modelo. En ese marco, lo *queer* se constituye como una forma de confrontación contra la “normalización gay-lésbica” y el silencio político y social ante la catástrofe del VIH-SIDA. A diferencia de lo gay-lésbico, lo *queer* no persigue la aceptación-normalización, sino que busca la diferencia y se posiciona en contra de las identidades entendidas en un sentido esencialista. Pero esta es una visión acotada de la historia de la disidencia, que mira lo ocurrido sobre todo en Estados Unidos (Stonewall y la *Queer Theory*). Como comenta Jagose, “Nationally and internationally, gay liberation was neither a monolithic nor even an entirely coherent social movement” (Jagose, 1996: 36).

Si bien los Estudios *Queer* implican una importante ruptura epistemológica respecto a la concepción de la sexualidad de los discursos liberacionistas de la década del setenta, es importante tener en cuenta que esta ruptura ya se estaba gestando desde antes, fundamentalmente desde sectores como el feminismo lesbiano radical (Wittig, Rubin, Rich) y el postestructuralismo (Foucault, Deleuze y Guattari, Derrida). La ruptura epistemológica que generalmente se ubica en los

noventa en Estados Unidos, para Preciado ocurre primero en los años setenta y también en Europa y es retomada después por el campo de los Estudios *Queer*. En 1969 se constituyen las identidades gay y lesbianas como fuerzas políticas (Jagose, 1996: 30). Pero ya desde el principio la constitución de estas identidades borra a otras que formaron parte de la rebelión de Stonewall:

No sé por qué continuamos tragándonos la versión de la historia que nos dice que la revolución homosexual la hicieron los gays. Rectifiquemos: La revolución homosexual la empezaron las lesbianas, las maricas afeminadas y las travestis –las únicas que necesitaban de la revolución para sobrevivir. (Preciado, 2009: 142).

El movimiento de liberación gay-lesbico de los años setenta se construyó alrededor de la noción de una identidad gay, lo cual también venía a diferenciarse del discurso asimilacionista del movimiento homófilo anterior (Jagose, 1996: 31). La identidad gay, si bien leída desde los *Estudios Queer* como esencialista, era en muchos casos y sobre todo al principio de los setenta una estrategia política de visibilización y de lucha contra el sistema heteronormativo (Jagose, 1996: 38): “A gay identity was a revolutionary identity: what it sought was not social recognition but to overthrow the social institutions which marginalised and pathologised homosexuality” (Jagose, 1996: 37). Se trataba de una oposición al sistema, pues se consideraba que nunca sería transformado si se buscaba pertenecer a él (Jagose, 1996: 37): La homosexualidad era una identidad política, no esencialista, como en el movimiento homófilo anterior. No buscaban la tolerancia sino una transformación social radical de los valores y las estructuras (Jagose, 1996: 40) Paul B. Preciado denomina “políticas del ano” a aquellas estrategias que surgen en la década del setenta contra la heteronorma:

“Se trata de formas de acción y crítica que surgen como reacción tanto frente a las estrategias biopolíticas de finales del siglo XIX y del XX que habían inventado la desviación sexual y sus patologías a través de métodos médico-jurídicos, como frente a los excesos tanatopolíticos de mediados del siglo XX: Auschwitz, Hiroshima, pero también las guerras de decolonización de Argelia y Vietnam. Entre 1968 y 1988 se inventan las políticas del ano como agenciamientos colectivos frente a las (bio-/tanato-)políticas de guerra que hasta ahora habían sido las formas tradicionales de gobierno de lo social: ejercicios de poder en los que la mutilación y la muerte se han convertido en formas de defender la vida de las poblaciones. Estas micropolíticas de maricas, bolleras, travestis y transexuales se oponen al modelo tradicional de

la política como guerra (...) y proponen un nuevo modelo de la política como relación, fiesta, comunicación, autoexperimentación y placer.” (Preciado, 2009: 148)

Córdoba García menciona la convivencia de tres posiciones durante los años setenta: la liberacionista que fue hegemónica, el modelo de diferencia étnica y los discursos minoritarios de “crítica a la identidad y sus efectos de exclusión que marcan el punto de aparición de la política *queer*” (Córdoba, 2005: 39).

La liberación postulaba una “sexualidad polimorfa y/o bisexual natural, previa a las restricciones sociales, en todos los seres humanos”. (Córdoba, 2005: 42) El modelo étnico, en cambio, se basaba en la diferencia de la identidad gay y lesbiana y promovía la construcción de espacios y políticas específicas. (Córdoba, 2005: 43). Ambos modelos, en pugna y hegemonizando los años setenta, tenían una base identitaria, con cierto matiz esencialista. El modelo *queer* surge, justamente, de esta confrontación de las disputas en los años ochenta dentro del feminismo alrededor de la pornografía y de las prácticas disidentes como el BDSM lésbico. Con el estallido en esos mismos años de la crisis del VIH-SIDA, comienza a surgir un cuestionamiento de la identidad esencialista que termina institucionalizándose en los años noventa como la perspectiva *queer*, que considera a la identidad no de forma esencialista sino de forma estratégica “como posición y como práctica”. Para Córdoba lo *queer* “se identifica a menudo con la figura de un paraguas bajo el que caben las más variadas formas de disidencia a la norma sexual, sean en la forma de articulaciones identitarias o no” (Córdoba, 2005: 44)<sup>29</sup>

Javier Saez señala como inicio de lo *queer* que en la década de los ochenta “confluyen diversas crisis que van a dar un giro radical a las políticas feministas y de los grupos de gays y lesbianas: la crisis del VIH-SIDA, la crisis del feminismo heterocentrado, blanco y colonial, y la crisis cultural derivada de la asimilación por el sistema capitalista de la incipiente cultura gay” (Saez, 2005: 67) Para Preciado, la teoría *queer* se puede definir como “una crítica de los fundamentos sexistas y heterocentrados que impregnan el discurso de la modernidad” que proviene

---

<sup>29</sup> Sobre la identidad entendida no de forma esencialista sino como posicionamiento político estratégico, Cf. Bourcier (2000)

directamente del activismo y que se reapropia de los conceptos del postestructuralismo. Para Preciado “la teoría *queer* no es una ciencia de la opresión sexual, sino un cuestionamiento radical de los modos de producción de subjetividad en la modernidad” (Preciado, 2009: 150)

En “Terror Anal. Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, Preciado ve los antecedentes de la teoría *queer* en los años setenta, en *El deseo homosexual* de Guy Hocquenghem, por ejemplo –que Preciado está epilogando. De hecho, si bien generalmente se ha hablado de una ruptura epistemológica en los años noventa con el surgimiento de lo *queer*, Preciado ubica esta ruptura en los años setenta (2009: 157):

“Comienza así un proceso de fragmentación y de desplazamiento que pone en cuestión la afirmación de un único sujeto feminista y de un único sujeto homosexual... un proceso muy similar al que tendrá lugar en la década de los ochenta en el feminismo y los movimientos homosexuales americanos y que dará lugar a los movimientos *queer*. Se dibujan ya las que serán para el resto del siglo las dos vías de acción política que emergen de los movimientos de izquierda: revolución o normalización, colectivizar el ano o cerrarlo” (Preciado, 2009: 147).<sup>30</sup>

Justamente este tipo de cuestiones que se anticipan a los Estudios *Queer* que se institucionalizan en los años noventa y Preciado ve en textos activistas y teórico-políticos, también las podemos encontrar en textos culturales como el cine y la literatura, aunque, claro está, menos estructurados, a modo de la estructura del sentir.

#### 1.4. La *Schwulenweibung* alemana

Las representaciones de las sexualidades disidentes en el ámbito de habla alemana y su presencia en la literatura y el cine han sido objeto de numerosos análisis críticos y académicos, la mayoría de los casos puntualizando un texto en

---

<sup>30</sup> Asimismo, Preciado considera que “los textos inaugurales de la teoría *queer* tendrán innumerables puntos comunes con los textos de Guy Hocquenghem y del FHAR: uso de la injuria (*queer*, homosexual, marica, bollera) como eje de enunciación y de producción de saber, crítica de la normalización heterosexual, desplazamiento de las oposiciones tradicionales hombre/mujer, hetero/homosexual, elaboración de una teoría compleja de la opresión que incluya los ejes de raza, edad, discapacidad...” (Preciado, 2009: 150).

particular.<sup>31</sup> La tematización de la disidencia sexual en el cine en lengua alemana, asimismo, ha sido abordada por diversos críticos.<sup>32</sup> Se trata, en general, de análisis específicos de algún texto o autor literario o cinematográfico o bien de perspectivas más diacrónicas que dan un panorama de la presencia de sexualidades disidentes a través de la historia (generalmente desde el siglo XX o mediados del XIX).<sup>33</sup> En ningún caso se ocupan de la convergencia del cine con la literatura.<sup>34</sup>

Pero me interesa centrarme en un recorrido de la década de la liberación gay en la República Federal Alemana. En el caso de Alemania, es necesario también ubicar la *Westdeutschland Schwulenbewegung* –el movimiento de liberación gay-lésbico de la República Federal de Alemania– en una larga historia de movimientos (Haunss, 2012: 199), ya que los años setenta plantean ciertas continuidades, pero también diferencias, con los movimientos disidentes de la Alemania de la República de Weimar y con el movimiento homófilo de los años 50 y 60. En el período de entreguerras y durante la República de Weimar también existía una fuerte militancia por la despenalización de los parágrafos 175 –que prohibía la homosexualidad– y 218 –que penalizaba el aborto. En esa época se produjo una importante apertura en cuanto a la disidencia sexual y su presencia social de la que obras literarias como *Der fromme Tanz* (1925) de Klaus Mann y *Verwirrung*

---

<sup>31</sup> En cuanto a los estudios de literatura podemos mencionar a Joachim Campe (1988), Wolfgang Popp (1992), y Hans-Georg Stümke (1989), entre otros.

<sup>32</sup> Los ejemplos más importantes son los textos de Alice Kuzniar (2000), Tamsin Wilson (1995), Christoph Lorey y John Plews (1998), John Davidson (1999), Les Wright (2007) y Caryl Flinn (2004), entre otros.

<sup>33</sup> Es interesante destacar el trabajo de Alice Kuzniar (2000) *The Queer German Cinema*, ya que ha sido de una enorme influencia para todo análisis del cine alemán desde un enfoque *queer*. A partir de una perspectiva diacrónica (que a su vez se centra en ciertos hitos cinematográficos de cada época abordada), Kuzniar muestra que el cine *queer* que surge a partir en los años setenta es una continuación del cine de la República de Weimar y está más influenciado por éste que por lo que ocurre en otros países, como Estados Unidos.

<sup>34</sup> Una excepción interesante es el libro compilado por Lorey y Plews (1998), que aborda tanto textos literarios como cinematográficos. Sin embargo, estos últimos no tienen un enfoque comparatístico del fenómeno en ambos medios, sino que los editores compilan artículos de diferentes investigadores y los separan en dos partes, según se trate del canon literario o del cultural (en el que se incluye al cine). Con el artículo de Sabine Wilke (1999) ocurre algo similar. Aunque trabaja con el concepto de performance de Butler en un corpus que incluye literatura, cine y artes plásticas, no tiene en cuenta las especificidades y tradiciones de cada medio. En estos casos lo que se echa de menos es el tratamiento comparativo e intermedial de los medios literario y cinematográfico.

*der Gefühle* (1925) de Stefan Zweig dan cuenta. En ese período se exhibe la obra cinematográfica *Anders als die Andern* (1919, dir. Richard Oswald) que constituye la primera representación positiva de la homosexualidad en el cine; esta obra fue realizada gracias al *Institut für Sexualwissenschaft* de Berlín, creado y dirigido por Magnus Hirschfeld, uno de los primeros científicos y militantes por la causa de las minorías sexuales. También la cuestión lésbica aparece de forma temprana en el marco de la literatura y el cine de la época, con, por ejemplo, la novela *Gestern und Heute* (Christa Winsloe, 1930) y su posterior adaptación cinematográfica *Mädchen in Uniform* (dir. Leontine Sagan, 1931), considerada una de las primeras películas de temática abiertamente lésbica. Luego, con la llegada del nazismo, toda la presencia de la sexualidad disidente en la sociedad alemana es cortada de raíz y sólo a partir de fines de los años sesenta y durante la década de los setenta el tema vuelve a posicionarse con fuerza tanto en la literatura (con ejemplos como los de Hubert Fichte, Christoph Geiser, Guido Bachmann y Alexander Ziegler), como en el cine (por ejemplo, Rainer W. Fassbinder y Rosa von Praunheim).

Siguiendo a Salmen y Eckert (1988), en los años setenta se puede pensar en dos tendencias que convivían, una más integracionista y otra más radical (Salmen y Eckert, 1988: 28). Los integracionistas pedían reconocimiento como minoría y un espacio en las instituciones, incluso en la iglesia o en los canales de televisión. Por otro lado, en cambio, “Die Radikalen verlangen von der Linken eine Auseinandersetzung um verdrängte homosexuelle Anteile, von der Schwulenbewegung eine eigenständige Position zu Kapitalismus und Patriarchat” (Salmen y Eckert, 1988, 30) [Los radicales exigían a la izquierda un análisis de los componentes homosexuales reprimidos y al movimiento *Schwul* una posición independiente respecto al capitalismo y el patriarcado]. En tanto los primeros procuraban mantener una relación con instituciones establecidas y con la *Arbeiterbewegung* (movimiento de trabajadores), los segundos tenían una fuerte cooperación con la *Frauenbewegung* (movimiento de mujeres) (Salmen y Eckert, 1988: 30), unidos en contra de la heteronormatividad (Holy, 2012: 55).

La década de la *Schwulenbewegung* está marcada, a su vez, por ciertos hitos. En 1969, con la despenalización del parágrafo 175 comienzan las primeras

militancias de corte más integracionistas, sobre todo alrededor de las discusiones sobre el párrafo 175, que la vinculan con las luchas tanto durante la República de Weimar como durante la *Homophilenbewegung* (movimiento homófilo) de los 50 y 60 (Pretzel y Weiss, 2012: 16). A partir de 1969 también comienzan a salir revistas pornográficas, y a agruparse las primeras comunidades SM-Leder (Holy, 2012: 44-5), habilitados ahora por la ley. Pero es a partir de 1971 que comienzan a organizarse los grupos más radicales, en torno a los debates que fue suscitando en las diferentes ciudades la exhibición de *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*<sup>35</sup> de Rosa von Praunheim (Pretzel y Weiss, 2012: 10). Entre ellos, quizá, uno de los que más trascendió fue el *Homosexuelle Aktion Westberlin* (HAW). En su perspectiva más radical, la *Schwulenbewegung* es un nuevo movimiento social, diferente de los anteriores, que no busca el reconocimiento de sus preferencias sexuales sino un cambio en la sociedad en un sentido amplio (Haunss, 2012). Se proponían la provocación, el cambio del sistema, posicionándose en contra del capitalismo y del patriarcado (Holy, 2012: 46-7 y Pretzel y Weiss, 2012: 15). No buscaban un fundamento biológico de la homosexualidad y criticaban el poder de la medicina y la psiquiatría, al que identificaban con una estructura patriarcal (Pretzel y Weiss, 2012: 18): “Die Rosa Radikalen dachten Emanzipation als politische Selbstbefreiung, organisierten sich in einer Vielzahl regionaler, offer strukturierter Aktions- und Diskussionsgruppen und trugen ihren Protest auf die Straße” (Pretzel y Weiss, 2012: 20) [Los radicales rosa pensaban la emancipación como una autoliberación política, se organizaron en una variedad de acciones y grupos de discusión regionales y estructurados y llevaron la protesta a las calles].<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> El film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) constituye un punto de quiebre en las representaciones de las sexualidades disidentes alemanas, ya que no sólo provocó una dura polémica sino también estimuló a los homosexuales a salir a pelear por sus derechos y conformar los primeros grupos activistas, entre los que se puede mencionar no sólo *Homosexuellen Aktion Westberlin* (HAW), sino también otros grupos radicales como *Deutsche Arbeitsgemeinschaft Homosexualität* (DAH), *Frankfurter Rotzschwul* y *Lesbische Aktionszentrum* (Salmen y Eckert, 1988: 26). Sobre los debates en el seno del *Homosexuellen Aktion Westberlin* (HAW) entre 1971 y 1973, cf. Henze (2012)

<sup>36</sup> Según Haunss (2012: 206) la “Sexuelle Befreiung” (liberación sexual) y la represión eran los temas más importantes que estructuraban la lucha en contra de la represión, la intolerancia y la estigmatización de ciertas prácticas como perversas.

Hay dos elementos de esta militancia de los setenta que son de suma importancia para pensar cómo se efectuaba una resignificación subversiva del insulto o de los símbolos estigmatizantes. Por un lado, el uso del insulto *Schwul* para autoidentificarse y, por otro, el del triángulo rosa (*Rosa Winkel*) –que marcaba a los presos homosexuales en los campos de concentración– como símbolo de la militancia sexo-disidente. La palabra *Schwul* en Alemania es el término con el que se autoproclaman las identidades disidentes a partir de los años setenta. Así como “*queer*”, palabra con la que convive después de los noventa, se trata de un insulto resignificado, que puede ser traducido como “puto”.<sup>37</sup> Según Jens Dobler (2012), la palabra *Schwul* también era usada por lesbianas como identidad. Se trataba en ambos casos de una forma de contrarrestar la normalidad relacionada con la homosexualidad. Implicaba una autodefinición, a partir del uso de un insulto (*Schimpfwort*) para poner en primer plano y exagerar la estigmatización y la estereotipación y generar dentro de la Schwulenbewegung una nueva y colectiva interpretación, generar un “*Wir-Kollektiv*” (nosotros colectivo) (Pretzel y Weiss, 2012: 19) y, de ese modo, evitar las definiciones desde afuera.<sup>38</sup> Por otro lado, comienza a usarse el *Rosa Winkel* como distintivo (Salmen y Eckert, 1988: 26) y también la identificación del color rosa,<sup>39</sup> como podemos ver en el nombre del cineasta Rosa von Praunheim, o en la editorial Rosa Winkel Verlag.

Entre los años 1973 y 1975 se lleva a cabo un debate que se conoce como *Tuntestreit*, alrededor de la representación identitaria de lxs *Tunten*, las locas, los hombres afeminados, dentro del HAW.<sup>40</sup> Durante esos años también, existe dentro del movimiento una polémica en torno a la promiscuidad. En esa tensión entre distintas concepciones ya hay una crítica a la (homo)sexualidad burguesa y

---

<sup>37</sup> Cf. Kuzniar (2000:7) y Saxe (2013:14-5)

<sup>38</sup> Asimismo, Holy comenta que antes de los movimientos de liberación “Das wort ‘schwul’ war noch ein gefürchtetes Schimpfwort. Es war undenkbar, dass es sich im allgemeinen Sprachgebrauch als stolze Selbstbezeichnung von homosexuellen Männern etablierten könnte” (Holy, 2012: 42) [„La palabra ‘Schwul’ seguía siendo un temido insulto. Era impensable que en el uso general del idioma se pudiera establecer como una autodefinición orgullosa de los hombres homosexuales”].

<sup>39</sup> Sobre el uso del color rosa como símbolo sexo-disidente tanto para homosexuales como lesbianas, cf. Grisard (2012).

<sup>40</sup> Sobre esta disputa, cf. Holy (2012: 49-53) y Griffith (2012). También es interesante destacar que el primer número de la editorial Rosa Winkel Verlag en 1975, *Tuntenstreit*, fue sobre este debate.

aparecen el BDSM,<sup>41</sup> la prostitución, las relaciones intergeneracionales, la transexualidad y la promiscuidad como temas en debate dentro de los movimientos. Según Henze (2012) estos debates de los años 1971-1973 conectan a la *Schwulenwebegung* con los temas actuales del movimiento *queer*. También Woltersdorff comenta que en cuanto a las formas de protesta y a las estrategias de cambio social o en la construcción de una identidad colectiva el movimiento *queer* en Alemania no se diferencia de la *Schwulewebegung* de los años setenta (Woltersdorff, 2015: 171). Woltersdorff ve una clara conexión entre la praxis de los grupos radicales (*rosaradikalen*) de los años setenta con la praxis *queer* de los noventa y 2000 (Woltersdorff, 2012: 217).

Según Holy, a partir de 1977 comienza la mayor influencia transnacional de la *Gay-Liberation-Bewegung* norteamericano, a partir de la fascinación por Stonewall y el *American Way of Life* (Holy, 2012: 63). Esta tendencia se consolida en 1979 en el *Homolulu Festival* en Frankfurt, con el primer *Gay Parade* y la presentación de una “schwuler Gegenkultur” (contracultura *Schwul*) (Salmen y Eckert, 1988: 228) pero cada vez comienzan a incorporarse más y más sentidos y símbolos del orgullo gay norteamericano (Holy, 2012: 69).<sup>42</sup> Hacia los ochenta, se genera un cambio de paradigma, ya comienza una clara normalización *Schwul* con la inclusión dentro de las instituciones de políticas de líneas más integracionistas que radicales. Para Holy, el cambio de la sociedad que proponía la *Schwulewebegung* no empezó. El hito que marca esta etapa es la presentación de un partido político *Schwul* en la *Beethovenhalle*.<sup>43</sup> Los radicales sostenían que no se podía reducir el movimiento a un simple reclamo de derechos, pero los integracionistas consideraban que éstos sólo impedían la discusión parlamentaria (Holy, 2012: 77).

---

<sup>41</sup> Sobre la identificación *SM-Leder* como subcultura, cf. Holy (2012: 63).

<sup>42</sup> Holy en su periodización de la *Schwulenwebegung* en la República Federal de Alemania denomina al período 1976-1979 como “Amerikanisierung” (Holy, 2012:62).

<sup>43</sup> Se trata de la presentación del primer partido político de un grupo *Schwul* en Bonn en 1980, famoso evento porque se hizo la presentación para las elecciones parlamentarias en el la *Beethovenhalle*.

## **1.5. La perspectiva biopolítica**

Si pensar en disidencia sexual implica considerar las prácticas, estilos de vida, identidades y producciones de placer que son disidentes porque rompen con cierta norma, entonces es importante tener en cuenta que se trata de un régimen de producción de normalidad que también recorta lo inteligible como humano y lo que queda fuera de la normalidad, de lo aceptado, convirtiéndose en no-del-todo-humano, en el exterior que permite definir también ese adentro de lo aceptable. En este sentido, es importante tener en cuenta la perspectiva biopolítica para pensar las sexualidades de una forma dinámica y en constante movimiento.

La perspectiva biopolítica permite pensar lo humano de una forma que se aparte de la concepción ontológica. Considera que en la modernidad la vida -natural, biológica, de la especie, del individuo- comienza a ser objeto de los mecanismos y cálculos de la política, se transforma así en bio-política. Es ya famosa la frase con la que Foucault explica su concepto de biopolítica, que caracterizaría el paso a la modernidad: "el viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de dejar morir" (Foucault, 2014: 130). Se trata de un poder que se ejerce sobre la vida, sobre la especie, la población y los individuos, que comenzó a desarrollarse en el siglo XVII como anatomopolítica (centrado en el cuerpo como máquina, en el individuo) y en el XVIII como biopolítica (centrado en el cuerpo-especie, en la población). Foucault destaca que el biopoder se desarrolla junto al capitalismo, el cual "no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos" (Foucault, 2014: 133). Así, tanto anatomopolítica como biopolítica constituyen técnicas de poder propias del capitalismo moderno para docilizar a los cuerpos, normalizarlos, disciplinarlos y producir subjetividades y corporalidades inteligibles.

Giorgio Agamben aproxima las conceptualizaciones de la biopolítica de Foucault al pensamiento de Hannah Arendt para pensar el campo de concentración, en donde la biopolítica y la tanatopolítica no son tan fácilmente diferenciales.

Para Agamben, el biopoder no es exclusivo de la modernidad sino que puede pensarse incluso desde épocas antiguas. Agamben toma la distinción griega entre *bios* y *zoé*, entre la mera vida (o vida desnuda, como la llama) y la vida humana. En este sentido, en la biopolítica la *zoé*, la vida natural, des-cualificada, la vida biológica, ingresa en el ámbito de lo político, de las decisiones que hacen a la polis, a la vida pública. Para Agamben, la política moderna no se caracteriza por el ingreso de la *zoé* en la polis ni por el hecho de que la vida sea objeto de cálculo y tecnologías por el poder estatal sino que lo decisivo es que "exclusión e inclusión, externo e interno, *bios* y *zoé*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación" (Agamben, 1998: 19). Lo que caracteriza a la modernidad es esa "exclusión inclusiva" de la *zoé* en la *polis* (Agamben, 1998:16). Por eso entiende al campo de concentración, en tanto estado de excepción vuelto regla, como el *nómos* de lo moderno.

Foucault afirma que "durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente" (Foucault, 2014: 135). Cuando Aristóteles define al hombre como un "animal/ser viviente político" (*zoón politikón*), es preciso aclarar, como hace Giorgio Agamben, que *politikón* no es atributo del *zoon* sino, por el contrario, una diferencia, lo que determina la especificidad de lo humano (Agamben, 1998: 11). Lo que queda afuera es lo que al mismo tiempo permite definir el adentro: se trata, entonces, de un exterior interno o de un interior externo, esa vida desnuda (*zoé*) que no es del todo *bios*. Sobre ese residuo ni humano ni animal es posible intervenir, se puede matar, o dejar morir. Son vidas menos que humanas, sacrificables. En este punto del estado de excepción vuelto regla es cuando la biopolítica no se diferencia de la tanatopolítica: porque una vez que se separa lo humano (*bios*) de lo no humano (*zoé*), esos cuerpos son desechables, pueden ser dejados para morir.

En efecto, la biopolítica se encarga de delimitar, de separar lo humano de lo no humano, de lo animal o lo monstruoso y, a su vez y por eso, de dar legibilidad a lo humano, inteligibilidad. La biopolítica administra los cuerpos y gestiona lo humano

de acuerdo a oposiciones humano/no humano (o *bios/zoé*) (Giorgi, 2014: 40). Sobre los cuerpos, entonces, se imprimen una serie de normalizaciones y formas de vida normativas. El *Homo Sacer* del que habla Agamben es aquel "que puede ser matado sin cometer homicidio" (Giorgi, 2014: 23).<sup>44</sup> Según esta perspectiva, en lo humano entran en juego una serie de relaciones de poder sobre la vida, de distinciones y líneas divisorias que son históricas y construidas: "El hombre o la humanidad son imágenes que sobrevuelan la vida y arrojan afuera del campo de lo humano lo que no repite ni se ajusta a una norma homogénea de representación, codificando el campo de las diferencias inhumanas, organizando el caos a partir de un poder diferenciador que cualifica la vida, decidiendo qué vidas merecen ser vividas o qué muertes no valen la pena" (Giorgi y Rodríguez, 2009: 21-2). Así también, Judith Butler (2004) va a dar un giro para pensar la muerte como índice de las vidas que importan respecto de las que no, al usar del concepto de vidas llorables (*grievable lives*).

Respecto del sexo y del género Butler considera que hay una matriz heterosexual de inteligibilidad que determina esta separación sexo y género, pero ésta se basa en la repetición ritualizada, en la iterabilidad del género que construye la ficción de un original, que puede asociarse con el sexo. El sujeto se constituye a través de un "exterior constitutivo" que delimita los cuerpos que importan de los que no, en ese sentido es también un interior, (2002: 20), se trata de que ciertos cuerpos resultan inteligibles a costa de volver ininteligibles a otros (2002: 14).

Si unos cuerpos se constituyen como vidas humanas propiamente dichas, vidas a proteger, y otros son expulsados afuera, vidas a abandonar, surge una cuestión importante: pensar cuáles son las vidas vivibles -vidas a futurizar, dice Giorgi (2014: 19)- para la modernidad y cuáles se abandonan.

## **1.6. Cuerpo y técnica: una perspectiva biotecnopolítica**

Si el cuerpo es producto de las modernas biopolíticas que lo domesticar, administran la vida y normalizan las subjetividades, determinando a su vez lo

---

<sup>44</sup> Ese es el lugar del Musulmán (*der Musselmann*) en el análisis de Agamben.

humano y escindiendo lo no humano, entonces éste surge como consecuencia de una serie de técnicas. Desde este punto de vista, resulta plausible la idea de Peter Sloterdijk según la cual humanidad y tecnología son indisociables: "si hay hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano; entonces ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos" (Sloterdijk, 2003: 17-7). Con respecto al cuerpo, David Le Breton (2002) explica su surgimiento por la ciencia biomédica.<sup>45</sup> Según el autor, la concepción moderna del cuerpo sigue el modelo anatomofisiológico surgido de los modernos saberes biomédicos.<sup>46</sup>

Peter Sloterdijk (2000) denomina antropotécnicas a los procedimientos y procesos por los cuales se crea lo humano o, si tomamos su metáfora del parque humano, se lo domestica. Si el humanismo quedó, para Sloterdijk, obsoleto, entonces se pregunta qué domestica al hombre posthumanista. Si el descubrimiento del Genoma Humano implica una concepción del cuerpo como información, códigos, datos, como "una suerte de programa de computación que debe ser descifrado" (Sibilia, 2005: 87), entonces se trata de la modificación de los códigos antropotécnicos para la planificación de lo humano, para la cría de la especie humana. Por otro lado, Sloterdijk afirma que la técnica actual de creación de lo humano sería una homeotécnica -ya no una alotécnica- (Sloterdijk, 2003: 18)<sup>47</sup> que permite mayor intervención en los mecanismos y estructuras que definen al género humano: "Es el signo de los tiempos de la técnica y la antropotécnica que, cada vez más, los hombres van a parar por casualidad a la parte activa o subjetiva de la selección, incluso sin haber tenido que esforzarse intencionalmente por

---

<sup>45</sup> Asimismo, se impone una metáfora mecanicista que conceptualiza al cuerpo como "máquina maravillosa" (Le Breton, 2002: 82). En este sentido, la medicina no se ocupa de curar al hombre sino a su cuerpo y éste, a su vez, comienza a ser una posesión. El hombre, en consecuencia, ya no 'es' un cuerpo sino que 'posee' un cuerpo (Le Breton, 2002: 23). La medicina tradicional, el saber biomédico, se impuso mediante luchas de poder ante otros saberes populares sobre el cuerpo, hegemonizó el campo de la sanación del cuerpo, y muchos de esos otros saberes que hoy surgen muchas veces como medicinas alternativas, tenían una concepción del mismo más holística (Le Breton, 2002: 174).

<sup>46</sup> A partir de la posibilidad de disección del cadáver, según Le Breton, la medicina moderna nace de una "fractura ontológica" entre hombre y cuerpo, que se caracteriza, a su vez, por su separación del mundo y el hecho de que comienza a contar sólo como individualidad.

<sup>47</sup> Por homeotécnicas Sloterdijk se refiere a la intervención sobre la naturaleza, a la confluencia entre la naturaleza y la técnica. Por eso la entiende en oposición a la alotécnica, aquella que separa claramente lo natural de lo artificial, propia de la modernidad.

alcanzare el papel del seleccionador". Se trata, en definitiva, de "entrar en el juego y formular un código de antropotécnicas" (Sloterdijk, 2000: 70).

Esto nos permite cuestionar o ver desde otra óptica los procesos por los cuales se constituyen nuestras subjetividades y la materialidad de las mismas. En definitiva, cabría preguntarse quiénes somos. Jean-Luc Nancy (2006) lo hace al reflexionar sobre su propia operación de trasplante de corazón, sobre su vida y su subjetividad, qué parte de las identidades están dadas en elementos biotecnológicos, en avances técnicos de la medicina. Nancy se pregunta quién es/soy "yo" y quién es el intruso, si su nuevo órgano transplantado o el órgano que dejó de funcionar, en dónde reside la materialidad del sujeto, si es que la hay: "Si mi propio corazón me abandonaba, ¿hasta dónde era 'el mío', y 'mi propio' órgano? ¿Era siquiera un órgano?" (Nancy, 2006: 16). En efecto, se trata de considerar las técnicas de la medicina y su incidencia no sólo sobre las vidas de las personas sino sobre la definición de lo que es una vida, sobre la administración de las vidas y sobre la materialidad de las mismas: "la verdad del sujeto es su exterioridad y su excesividad: su exposición infinita. El intruso me expone excesivamente, me extrude, me exporta, me expropia. Soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano transplantado, soy los agentes inmunodepresores y sus paliativos, soy los ganchos de hilo de acero que me sostienen el esternón y soy ese sitio de inyección cosido permanentemente bajo la clavícula, así como ya era, por otra parte, esos clavos en la cadera y esa placa en la ingle. Me convierto en algo así como un androide de ciencia ficción, o bien en un muerto-vivo, como dijo una vez mi hijo menor" (Nancy, 2006: 43). La redefinición de lo humano es ahora claramente una redefinición técnica. Hoy en día la medicina tiene un lugar en las identidades y subjetividades de las personas. A su vez, se pregunta por qué su vida vale el trasplante y si el imperativo de supervivencia no convierte su existencia en una *zoé*, en una vida simple, natural, biológica, que debe conservarse. O, acaso, uno podría preguntarse si no puede ser al revés y quizá el imperativo de supervivencia se ejecuta porque su vida es más valiosa que las demás, por eso debe conservarla para resguardar la *bios*. Esa necesidad exterior y social respecto a su supervivencia da cuenta de una

biopolítica que mide cuáles son las vidas que deben ser conservadas, resguardadas y cuáles se pueden abandonar. Si las técnicas para la supervivencia son cada vez más complejas, vuelve más fácil el abandono de las vidas que no valen ("*precarious*", las llama Judith Butler, 2004).

En cuanto a lo corporal es fundamental mencionar la teoría de la performatividad de Butler, ya que desliga la relación entre sexo y género que hace del primero algo del orden de lo natural. Según la teoría de la performatividad de Butler el género y la sexualidad son una repetición regulada de actos de habla. La performance drag constituye así una parodia de estos mecanismos de constitución de subjetividad sexuada, revelando la estructura imitativa del género (Butler, 2007). Pero si el cuerpo, el género, el sexo y la identidad depende de la iteración de ciertos actos discursivos que construyen la ficción de un original es entonces en la desviación de la citación de la norma en donde radica su poder subversivo: "lo iterable de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción (o agencia), una teoría que no puede negar el poder como condición de su propia posibilidad" (Butler, 2007: 29). En *Cuerpos que importan*, Butler agrega que las normas que regulan el sexo constituyen la materialidad performativa del cuerpo (2002: 18). La performatividad es entendida así "no como un 'acto' singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (Butler, 2002: 18). La sexuación<sup>48</sup> del cuerpo también es performativa: "las normas reguladores del 'sexo' obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual" (Butler, 2002: 18).

Pero es Paul B. Preciado quien más desarrolla desde los Estudios *Queer* la idea de cuerpo y tecnología. Tomando el antecedente del *Manifiesto cyborg* de Donna Haraway (1995), Preciado considera al cuerpo como prostético: "El género no es simplemente performativo (...) es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico" (Preciado, 2002: 25). En el *Manifiesto contrasexual* le dará

---

<sup>48</sup> Cf. "Sexuación" en el *Glosario*

una importancia al dildo para deconstruir la idea del falo como el centro del placer heterosexual. En *Testo Yonqui* se centrará en las prótesis a nivel más micro, prótesis tecnológicas y farmacológicas, “ni cuerpo organismo ni máquina: tecnocuerpo”, ya que las tecnologías de la comunicación desde la posguerra funcionan como “extensiones del cuerpo”: “Hoy la situación parece mucho más compleja: el cuerpo individual funciona como una extensión de las tecnologías globales de comunicación. Dicho con la feminista americana Donna Haraway, el cuerpo del siglo XXI es una plataforma tecnoviva, el resultado de una implosión irreversible de sujeto y objeto, de lo natural y lo artificial” (Preciado, 2011: 42). Asimismo, en vez de biopoder, siguiendo a Haraway (1995), prefiere hablar de tecnobiopoder, “puesto que ya no se trata de poder sobre la vida, de poder de gestionar y maximizar la vida, como quería Foucault, sino de poder y control sobre un todo tecnovivo conectado (Preciado, 2011: 42-3). “El sexo y el género deberían considerarse como formas de incorporación prostética que se hacen pasar por naturales, pero que, pese a su resistencia anatómico-política, están sujetos a procesos constantes de transformación y cambio” (Preciado, 2002: 133-4).<sup>49</sup> A partir del pensamiento biopolítico Preciado da cuenta de la “producción biotecnopolítica del cuerpo como prótesis sexual” (Preciado, 2007: 382) en el marco ya no de una sociedad disciplinaria sino de un régimen que denomina farmacopornográfico.

### **1.7. Régimen farmacopornográfico**

Es Foucault el primero en hacer notar que a comienzos del siglo XIX se había pasado de una sociedad de soberanía a una sociedad disciplinaria, cuya institución simbólica por excelencia era la prisión y su forma arquitectónica la del panóptico. Según Foucault, a principios del XIX la legalidad ya no se concibe como una penalidad para un delito efectivamente cometido sino que se observa y

---

<sup>49</sup> Para Preciado, “el cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados” (Preciado, 2002: 23).

se castiga la potencialidad, la virtualidad: “Toda la penalidad del siglo XIX pasa a ser un control, no tanto sobre si lo que hacen los individuos está de acuerdo o no con la ley, sino más bien sobre lo que pueden hacer, son capaces de hacer, están dispuestos a hacer o están a punto de hacer” (Foucault, 1992: 101-2). La modernidad, según Foucault, organiza toda una serie de maquinarias institucionales (prisión, escuela, hospital, hospicio, fábrica, etc.) que tienden al control de los individuos. Estas instituciones tienen una función de “ortopedia social” (Foucault, 1992: 103), es decir, de corregir las virtualidades. Y el panóptico concentra la utopía de una vigilancia constante y absoluta sobre el individuo. A su vez, estas instituciones generan un nuevo tipo de saber, un poder-saber que determina qué es normal y qué es lo que escapa a la normalidad y, por lo tanto, debe ser corregido. Foucault entiende al poder no como prohibición o mero disciplinamiento sino como producción de cuerpos y sujetos (Córdoba, 2005: 30), en ese sentido, como productividad. No es “un sistema general de dominación ejercida por un elemento o un grupo sobre otros” (Foucault, 2014: 88) sino la “omnipresencia del poder” porque “está en todas partes” y “viene en todas direcciones” no sólo de arriba abajo (Foucault, 2014: 89) Pero, en ese sentido también, si no hay un afuera del poder porque éste engloba todas las relaciones humanas, también implica la posibilidad de la resistencia: “donde hay poder hay resistencia” pero ésta “nunca está en posición de exterioridad respecto del poder” (Foucault, 2014: 91)

Si el concepto de sociedad disciplinaria de Foucault se aplicaba al siglo XIX, algunos autores coinciden en que debería ser reformulado para pensar mejor la situación a fines del siglo XX. Así, en la posdata a *Mil mesetas* de 1990, Deleuze habla de sociedades de control. Según Deleuze, la lógica ya no es la del encierro y vigilancia de la fábrica, sino la del control continuo que implica la competencia y el mérito de la empresa. Ya no se tiene a los individuos encerrados, vigilados, sino que lo que se obstaculiza es la entrada, el acceso: para poder pertenecer hay una serie de barreras, sobre todo económicas, que deben ser flanqueadas con la lógica de la empresa. A su vez, ya no se producen bienes sino que se venden servicios y el aprovechamiento del tiempo propio de la producción es reemplazado

por la venta y el marketing. El individuo tiene que cumplir metas, autosuperarse, crecer, ascender, aumentar sus ganancias. La empresa impone "una modulación de cada salario, en estados de perpetua metastabilidad que pasan por desafíos, concursos y coloquios extremadamente cómicos" (Deleuze, 1991).

Paul B. Preciado retoma esta teorización de Deleuze pero prefiere denominar farmacopornográfico al régimen actual de control de cuerpos y subjetividades, ya que en él ya no se controla a los sujetos mediante la disciplina externa sino que las tecnologías de subjetivación son internas, micro y protésicas, es decir, se convierten en cuerpo: "Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjetivación controlaban el cuerpo desde el exterior como un aparato ortoarquitectónico extremo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo" (Preciado, 2014: 72).

El control de la subjetividad se lleva adelante por un mecanismo microprotésico que es a la vez material (fármaco) y simbólico-mediático (porno). Según Preciado, Foucault no atiende a los cambios en las tecnologías de subjetivación después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se vuelven más micro: "El contexto somatopolítico (de producción tecnopolítica del cuerpo) posterior a la Segunda Guerra Mundial parece estar dominado por un conjunto de nuevas tecnologías del cuerpo (biotecnologías, cirugía, endocrinología, etc.) y de la representación (fotografía, cine, televisión, cibernética, etc.) que infiltran y penetran la vida cotidiana como nunca habían hecho" (Preciado, 2014: 70-72).

Para Preciado, se trata de transmisión de información, tanto en el porno, en donde se enseña la sexualidad y los cuerpos, como en la industria farmacológica que ha convertido las subjetividades en sustancias, en fármacos, en información biotecnológica. El capitalismo actual toma el modelo del porno y del fármaco que Preciado explica como una lógica de excitación-frustración. Se venden fantasmas, se crean necesidades cuya satisfacción es momentánea o trae nuevas necesidades. Preciado ve al porno y la industria farmacológica como modelos utópicos de toda empresa: la lógica excitación/frustración del porno y la lógica de la medicina ya no para curar enfermedades sino para concebirlas, crearlas o, en

realidad, construir lo humano, delimitar lo normal. Deleuze ya destacaba esa lógica de mercado del sistema farmacológico y médico cuando hablaba de las sociedades de control: el hospital ya no funciona como lugar de encierro sino que "la sectorialización, los hospitales de día, la atención a domicilio pudieron marcar al principio nuevas libertades, pero participan también de mecanismos de control que rivalizan con los más duros encierros" (Deleuze, 1991). El fármaco en casa, los médicos de la televisión y la información farmacológica y médica en Internet, todo eso hace al control continuo de la industria farmacológica. Pero también se puede observar en los cuerpos, como estudia Preciado, en sustancias bioquímicas, en información hormonal distribuida en los cuerpos, el control se vuelve no sólo microprotético sino también auto-observado.

Resulta muy interesante el análisis que hace de la píldora anticonceptiva, a la que considera, parafraseando a Foucault, un "panóptico comestible", ya que implica el control y disciplinamiento del cuerpo, pero desde adentro, a nivel hormonal y microbiológico. Por eso habla de una "miniaturización, internalización e introversión (...) reflexiva de los dispositivos de vigilancia y de control propios del régimen sexopolítico disciplinario" (Preciado, 2014: 72-3). Si la píldora, por un lado, permite libertad a la mujer sobre su cuerpo, por otro, la somete y la limita, la controla farmacológicamente, delimita su femineidad (qué es una mujer y qué no, sobre todo, a nivel biotecnológico y hormonal) y su humanidad (qué es lo humano y lo no humano). Se trata, en definitiva, de una técnica de subjetivación muy sofisticada, como lo fue el panóptico, pero más micro (Preciado, 2014: 148). La acción sobre el cuerpo ya no se da mediante la prisión, la escuela, la fábrica. Si el modelo ahora es la empresa, como afirma Deleuze, Preciado va más lejos: se trata de acciones "microprotéticas". El modelo de la empresa ya no es la producción sino la venta, pero se trata también de venta, producción y circulación de información mediática, que se hace carne, de información genética, biotecnológica, hormonal. Además de farmacopornográfico, Preciado llama a este modelo "posmoneísta",<sup>50</sup> cuyo paso lo señala la invención de la categoría de

---

<sup>50</sup> El término "posmoneísta" refiere a la invención de la categoría de "género" por parte del doctor John Money en 1947. Desde una perspectiva postfeminista, Preciado entiende la aparición de la categoría como una biotecnología del cuerpo sexual.

género: “Se trata de un modelo basado en la internalización, o la invisibilización, de los mecanismos de control, en la generación de formas de control difuso, reticular, hormonal y prostético” (Preciado, 2007: 386).

Este nuevo régimen también tiene características globales. Es por eso que puede ser pensado como parte de lo que Félix Guattari llama Capitalismo Mundial Integrado, no sólo por sus características globales sino también porque “tiende a que ninguna actividad humana, en todo el planeta, escape a su control” (Guattari, 2004: 57). Este capitalismo sobrecodifica todas las actividades, los flujos, el poder (Guattari, 2004: 75). En ese marco la matriz heterosexual de inteligibilidad forma parte integral del capitalismo como máquina abstracta de sobrecodificación de cuerpos, de relaciones, de vidas, de subjetividades, de existencias, de experiencias. Es por eso que en *Foucault para encapuchadas*, Manada de Lobxs (2014)<sup>51</sup> prefiere denominarlo, retomando a Guattari, Hetero Capitalismo Mundial Integrado.

Gilles Deleuze y Félix Guattari oponen a las líneas duras del ser trazadas por las identidades, en tanto sitio estratégico de reterritorialización de la norma social del Hetero Capitalismo Mundial Integrado (para decirlo en términos Ludditas Sexxxuales), las líneas de fuga desterritorializantes potenciadas por la activación de devenires minoritarios (Manada de Lobxs, 2014: 60-1).

Entre las líneas duras del Hetero Capitalismo Mundial Integrado y los puntos de fuga minoritarios se genera una dinámica que también podemos pensar como normalización y disidencia, es decir, “el juego de inclusión/exclusión, territorialización/desterritorialización que se establece entre lo que la axiomática capitalista semiotiza como cuerpos normales e identidades estables y lo que constantemente queda por fuera, fuga o intenta fugar”, los “cuerpos e identidades sexuales disidentes” (Luzza Rodriguez, 2017: 102).

El régimen de control farmacopornográfico del Capitalismo Mundial Integrado es parte entonces, si lo pensamos desde el sexo-genero, de la institución de la heterosexualidad. Así lo entendieron desde el feminismo lesbiano de fines de los setenta y los ochenta ciertas autoras como Wittig, Rich y Rubin, cuyas

---

<sup>51</sup> Se trata de un libro militante de la disidencia sexual publicado con la firma de autor colectiva “Manada de Lobxs”

formulaciones resultan fundamentales para la posterior emergencia de los Estudios *Queer*. En 1980 Adrienne Rich propone el concepto de heterosexualidad obligatoria, a la que considera como institución política también vinculada con la opresión de la mujer (Rich, 2013). El mismo año Monique Wittig instaaura la idea de que la heterosexualidad no es un tipo de práctica sexual sino un dispositivo de control, de disciplinamiento de cuerpos y producción de subjetividades (Wittig, 2005). La heterosexualidad es un régimen político que asegura “la reproducción de esta estructura de explotación y dominación de las mujeres” (Córdoba, 2005: 38). En 1975 Gayle Rubin ya hablaba de una heterosexualidad forzosa u obligatoria y se refería al patriarcado como sistema de sexo/género para vincular a la sexualidad con la economía y la política y a la heterosexualidad como parte del sometimiento patriarcal de la mujer (Rubin, 1986) ya que, como lo explica Córdoba, “el sistema de sexo/género es un dispositivo o tecnología de producción de sujetos humanos diferenciados en hombres y mujeres para la reproducción de un sistema de poder desigual y/o explotación (Córdoba, 2005: 36).

### **1.8. Heterom masculinidades: Melancolía, homosociabilidad y terror anal**

Me interesa pensar desde estas perspectivas que patriarcado y heterosexualidad no son regímenes separados. Se trata de un mismo régimen de disciplinamiento y producción de subjetividades sexuadas y genderizadas.<sup>52</sup> Así también se puede pensar la constitución de la masculinidad hegemónica como una forma de negación del deseo homosexual reprimido, a partir de conceptos, ya propios de los Estudios *Queer*, como homosociabilidad (Sedgwick) y melancolía de género (Butler), que nos permiten pensar, sobre todo, las relaciones patriarcales entre varones heterosexuales en la vinculación de Döblin con la obra cinematográfica y dramática de Fassbinder en el Capítulo 3.

---

<sup>52</sup> Cf. “Gender” en el *Glosario*.

Cuando en el artículo “Trauer und Melancholie”<sup>53</sup> de 1917 Freud habló de la melancolía, tenía detrás el contexto de la Primera Guerra Mundial. Jeffrey Weeks explica:

En el centro de tanta muerte y luto, Freud intentó comprender el proceso de duelo y lo ubicó sobre una base psicoanalítica más clara, yendo más allá de la postura tradicional según la cual la pena de la pérdida ante un ser querido normalmente decae ante el paso del tiempo y que el tiempo lo cura todo (...). La pena sólo puede decaer mediante una elaboración psíquica del dolor causado por la pérdida de un ser querido. La melancolía se halla dentro de una gama de respuestas posibles, allí donde el tiempo no cura con facilidad Weeks (2012: 170-1).

En los noventa, Judith Butler retoma el concepto de melancolía de Freud desde los Estudios *Queer* para aplicarlo al género sexual y la constitución del sujeto y de la identidad. Pero entonces el contexto era otro, el de la epidemia de HIV-SIDA<sup>54</sup>. En sus libros *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993), así como en *The Psychic Life of Power* (1997), entre otros, Butler trabaja con el concepto freudiano de melancolía.

Para Butler, en la identidad heterosexual se alberga un deseo homoerótico elidido desde el comienzo y cuyo duelo no se puede llevar adelante porque no se lo reconoce. Durante la infancia, se define el objeto de deseo sexual y, a su vez, se produce en el niño una identificación melancólica con el progenitor del mismo género, cuyo deseo ha sido negado. La constitución heterosexual, entonces, implica un objeto de deseo del sexo opuesto y una identificación (melancólica) con el mismo sexo. Lo que es importante es que esto no se da como un proceso natural, sino que la supresión del deseo homosexual es producto de las internalizaciones de las normas sociales de género y sexualidad, que siempre son disciplinarias y regulatorias. El niño rechaza el amor hacia el progenitor de su mismo sexo y establece una identificación melancólica con él porque las normas sociales de género que ha internalizado le impiden la posibilidad del deseo homosexual. Sin embargo, persiste en la psique la huella de una pérdida, la del

---

<sup>53</sup> Escrito durante 1915, se publica por primera vez en 1917: Freud, Sigmund, “Trauer und Melancholie”. En: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Vol. 4 (6), 1917, pp. 288-301.

<sup>54</sup> De hecho, Butler relaciona su desarrollo del concepto de melancolía de género con el virus de VIH-SIDA a partir del concepto de precariedad en una entrevista del año 1999. Cf. Butler y Bell (1999).

objeto amado elidido. Es decir, en la subjetividad del individuo subsiste el deseo homosexual como posibilidad elidida, como prohibición y, en este sentido, como norma social internalizada.

Y esto es así porque en una sociedad de heterosexualidad compulsiva la norma es la del binarismo de género y del sistema sexo/género. Desde este punto de vista, suele considerarse que en el homosexual se produce el proceso a la inversa: un deseo sexual hacia el progenitor del mismo sexo y una identificación melancólica con el del sexo opuesto. Esta perspectiva mantiene a la homosexualidad en la vereda opuesta, en la abyección y marginalidad que permiten definir, por oposición, a la norma heterosexual. Es decir, se trata de una visión binarista del sexo-género que Butler intenta desarmar y desnaturalizar.

En resumen, para Butler la identidad de género resulta “la interiorización de una prohibición” (Butler, 2007: 147) que exige no sólo “la pérdida de ciertos vínculos sexuales” sino también “que esas pérdidas no sean reconocidas y no sean lloradas” (Butler, 2001: 150). Entonces, la identificación melancólica de la niña con la madre y el niño con el padre encarna dentro de sí la prohibición y la pérdida no llorada de la carga homosexual (Butler, 2001: 151):

Si la negación heterosexual de la homosexualidad origina la melancolía y si ésta interviene mediante la incorporación, entonces el amor homosexual no reconocido se salvaguarda desarrollando una identidad de género definida como opuesta. En definitiva, la homosexualidad masculina no reconocida termina en una masculinidad intensificada o afianzada, la cual mantiene lo femenino como lo impensable e innombrable. (Butler, 2007: 157)

Por eso Butler afirma que el género es un efecto de la melancolía (Butler, 2001: 150) y también que es una cita (Butler, 2002: 326). El género es una cita obligada de la norma cultural, que no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo. En este sentido, los sentimientos de melancolía, de pérdida no llorada, son el costo que acarrearán las identidades de género rígidas y no problemáticas, las heterosexualidades estables y las masculinidades hegemónicas. Por su parte, Sedgwick retoma el texto de Gayle Rubin antes mencionado para postular su concepto de “male homosocial desire” refiriéndose a la sociabilidad entre hombres, pues, según ella, guarda una relación con el deseo reprimido. Según Sedgwick, los vínculos entre hombres están estructurados a partir de la

prohibición de la homosexualidad. En este sentido plantea el *continuum* que va de la homosociabilidad hasta la homosexualidad (Sedgwick, 1985: 1-2). Las relaciones de poder del patriarcado dependen de las relaciones homosociales entre hombres y, de esta forma, de la sublimación del deseo homosexual propia de la homosociabilidad. Así, heterosexualidad y homosexualidad no son binarios sino que forman parte de un *continuum* que el patriarcado rompe, vuelve discontinuo, a los efectos de sostener el sistema de opresión: “los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer” (Sedgwick, 1998: 27), lo que Gayle Rubin (1980) llamó el tráfico de mujeres. Se genera así la lógica –o “epistemología”, como la llama Sedgwick– del armario, del silenciamiento y ocultamiento de la sexualidad no heterosexual, “el juego de poder que se ha estructurado alrededor de cuestiones de la visibilidad y la invisibilidad, del silencio y la toma de la palabra, del secreto y del *outing* (o salida del armario), de la lucha en definitiva por la legitimidad de la instancia que designa y muestra la diferencia” (Córdoba, 2005: 51). Como en la masculinidad melancólica de Butler, “los lazos prescritos de homosociabilidad pueden y deben estar constantemente expuestos a interrogación y escrutinio, dada la posibilidad de su desplazamiento hacia el vínculo homosexual proscrito” (Córdoba, 2005: 49). En este sentido, la homosexualidad “no es un afuera absoluto de la heterosexualidad, sino un afuera interno a su propio funcionamiento y definición” (Córdoba, 2005: 50).

En este sentido, me interesa también relacionar estos conceptos con el de “terror anal” de Paul B. Preciado (2009), quien lo utiliza en dos dimensiones diferentes, aunque interrelacionadas. Por un lado, un sentido negativo asociado al miedo, al horror y al pánico y, por otro, uno positivo asociado al terrorismo o la rebelión y las prácticas disidentes que tienen como centro al ano. Me interesa, sobre todo, la primera de las dos dimensiones,<sup>55</sup> la que se refiere al miedo masculino a todo lo anal, puesto que implica la feminización del cuerpo masculino heterosexual. La

---

<sup>55</sup> La segunda de estas dimensiones, la idea de terror anal asociada a la rebelión y disidencia, a las “políticas del ano” fue mencionada en el punto 1.3.

(hetero)masculinidad normativa rechaza toda posibilidad de placer que provenga del ano. En palabras de Preciado,

El miedo a que toda la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección. Fue necesario cerrar el ano para sublimar el deseo pansexual transformándolo en vínculo de sociabilidad (...). Cerrar el ano para que la energía sexual que podría fluir a través de él se convirtiera en honorable y sana camaradería varonil, en intercambio lingüístico, en comunicación, en prensa, en publicidad, en capital (Preciado, 2009: 136).

Podemos identificar la melancolía de género (Butler) con lo que Preciado llama castración anal:

Puesto a disposición de los poderes públicos, el ano fue cosido, cerrado, sellado. Así nació el cuerpo privado (...). Así nacieron los hombres heterosexuales a finales del siglo XIX: son cuerpos castrados de ano. Aunque se presenten como jefes y vencedores son, en realidad, cuerpos heridos, maltratados (Preciado, 2009: 136).

Preciado invierte la idea de castración freudiana, la tuerce, para considerar que ésta pone al falo en el centro de lo humano. Reubicando al ano en el lugar central<sup>56</sup>, Preciado convierte a la heteromascullinidad en una castración, en una falta: "el ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad" (Preciado, 2009: 136). Según la interpretación que Javier Sáez y Sejo Carrascosa hacen del "terror anal" de Preciado, lo masculino y lo femenino, el actual sistema de sexo-género, más que por los órganos genitales, se define y organiza a partir de la penetrabilidad o impenetrabilidad del ano (Sáez y Carrascosa, 2011: 173):

Para Preciado, la subjetividad masculina hetero se basa en ese cuerpo donde la boca puede abrirse continuamente en el espacio público y donde el ano es cerrado completamente, es privatizado al máximo. Los hombres pueden hablar en público, pero no se les debe dar por el culo. Por el contrario, el proceso de producción de la subjetividad femenina heterosexual exigirá una privatización de

---

<sup>56</sup> De todas formas, Preciado aclara que no se trata sólo del ano sino de una reterritorialización - con su consecuente desterritorialización del falo- de todo el cuerpo, a su vez, entendido en un sentido amplio que incluye todo lo protésico: "No se trata de hacer del ano un nuevo centro, sino de poner en marcha un proceso de desjerarquización y descentralización que haría de cualquier otro órgano, orificio o poro, un posible biopuerto anal" (Preciado, 2009: 171). Esto también se relaciona con el análisis que hace de la mano masturbadora y su relación con el dildo en *Manifiesto Contrasexual* (Preciado, 2002).

la boca (privatización de signos emitidos) y una apertura pública del ano y de la vagina, técnicamente regulada. Las mujeres tienen que callarse y son penetrables (Sáez y Carrascosa, 2011: 73).

Como una especie de quiasmo del sexo-género, abrir la boca y cerrar el ano define lo masculino, en tanto que lo contrario –cerrar la boca y abrir el ano–, lo femenino, en un sistema binario de producción de subjetividad genderizada.<sup>57</sup>

### **1.9. Prácticas disidentes en los años setenta: el BDSM como ejemplo.**

Me interesa detenerme finalmente en una de las prácticas disidentes que en los años setenta ha generado grupos de pertenencia y ciertos debates a nivel tanto teórico como del activismo, el BDSM<sup>58</sup> y los grupos SM-leather. En los capítulos 4 y 5, en los trabajos de Fassbinder, Fichte y Frank Ripploh, resulta de una enorme importancia la representación de prácticas disidentes en el contexto de la década del setenta que podemos vincular con la cultura BDSM-Leder. En *Mil mesetas* (1980), Deleuze y Guattari piensan al sadomasoquismo como una práctica sexual disidente, como una de las formas de "hacerse un cuerpo sin órganos". También Michel Foucault, ya en los ochenta, había entendido al sadomasoquismo como una práctica de la resistencia al poder (Halperin, 2007). Sólo que Foucault no llegó a desarrollar completamente las teorías que comenzaba a trabajar en *La voluntad del saber* (1976).

Son Deleuze y Guattari unos de los primeros en reivindicar el sadomasoquismo como una práctica política disidente que tiende a des-organizar el cuerpo y desafiar, así, la normativa social. Me interesa detenerme en el concepto de cuerpo sin órganos, tal como es desarrollado en *Mil Mesetas*, en particular, en el capítulo

---

<sup>57</sup> Es importante resaltar que Sáez y Carrascosa se refieren a posiciones, roles, en un sistema sexo-genérico binario que resulta compulsivo. En este sentido, el gay pasivo ocuparía el lugar de lo femenino, en tanto, por ejemplo, el gay activo se ubicaría en lo masculino y, por eso no suele ser considerado homosexual (Sáez y Carrascosa, 2011: 173).

<sup>58</sup> Tomo el concepto de BDSM de David Halperin, quien usa esa palabra para designar al sadomasoquismo como práctica sexual tendiente al placer y a toda una serie de prácticas relacionadas, entre las que menciona, "el bondage, el rasurado, el piercing, la humillación, la flagelación, el *fistfucking*, la tortura de los senos, el pene y los testículos". Lo importante es que todas estas prácticas desexualizan el cuerpo, evitando los genitales, bordeándolos o refuncionalizándolos (Halperin, 2007: 111).

"¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?" publicado originalmente en 1974, en Francia, como ensayo independiente.<sup>59</sup> En éste el concepto de cuerpo sin órganos –en adelante también CsO– ya deja de tener un sentido netamente ontológico y comienza a ser más político. En el *El Antiedipo* el CsO abarca un campo trascendental y preindividual. En *Mil Mesetas*, en cambio, el CsO se convierte a veces en cuerpos particulares, singulares (Ruiz Stull, 2011: 135). Ahí radica su potencial político, en tanto puede convertirse en un programa, por eso el capítulo en cuestión se enuncia con una pregunta que apunta al cuerpo no como algo ya dado y esencialista sino que puede modificarse, como producto de una creación: ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?<sup>60</sup> En efecto, el CsO constituye ahora una praxis, se trata de cómo plegar el afuera que es pura intensidad, flujos de deseo, en un adentro, en un cuerpo sin órganos, en continuo devenir. Son prácticas que van en contra del cuerpo como organismo, en palabras de Deleuze y Guattari, "el CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo" (1988: 163). Es interesante esta concepción del cuerpo como campo abierto a la experimentación, como espacio de prácticas que van en contra no sólo de la idea de organización sino que también cuestionan los procesos de subjetivación, y las identidades fijas. Deleuze y Guattari afirman que no se trata de una noción o concepto sino de "un conjunto de prácticas" y agregan que el CsO "no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite" aunque ya estemos en él (Deleuze y Guattari, 1988: 156-7).<sup>61</sup>

Si retomamos la pregunta, cómo hacerse un cuerpo sin órganos, una de las posibles respuestas radica, justamente, en el SM –o habría que decir

---

<sup>59</sup> Deleuze toma la idea de cuerpo sin órganos de Antonin Artaud (1947) y la comienza a utilizar ya en los años sesenta, en *Logique du sens* (1969). Luego la retoma junto a Felix Guattari en los dos tomos de *Capitalisme et schizophrénie*, *L'Anti-Oedipe* (1972) y *Mille Plateaux* (1980).

<sup>60</sup> Deleuze y Guattari consideran que en lo social unas máquinas deseantes organizan los flujos de deseo para decodificarlos, estratificarlos y territorializarlos. Esas máquinas son sociales y previas a la subjetividad y al individuo. La superficie sobre la que trabajan o sobre la que inscriben una organización es justamente el cuerpo. Sobre él se realiza la organización de los flujos, convirtiéndolo en un organismo, espacio estriado cuyos flujos y deseos son atraídos por la fuerza centrípeta de un eje o centro.

<sup>61</sup> Para Deleuze y Guattari no es posible acceder al cuerpo sin órgano, porque se trata de un límite, un devenir, pero al mismo tiempo ya estamos en él.

masoquismo, porque se trata de un tipo de relación no sádica, de un contrato SM<sup>62</sup>— pues implica una des-organización del cuerpo.<sup>63</sup>

El CsO se convierte así en un programa que puede ser llevado adelante mediante el sadomasoquismo. Deleuze y Guattari aclaran que el SM —o habría que decir BDSM— "no es un fantasma, es un programa", entendiendo por fantasma, aquello que se puede interpretar, "el conjunto de significancias y de subjetivaciones" y, en cambio, por programa, un "motor de experimentación" (1988: 157). De esta manera, se privilegia el nomadismo, las fuerzas centrífugas, los desplazamientos rizomáticos por los espacios lisos de devenir puro por donde circula el deseo. El desafío es deshacer el organismo desde la experimentación, mediante la producción de líneas de fuga, desterritorializando el cuerpo, pues "deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor" (Deleuze y Guattari, 1988: 164-5).

Claramente se entiende al BDSM como una práctica de carácter político. Ya no se la piensa como un estado o una patología psicológica que da cuenta del orden del ser, de lo ontológico. Ahora las pulsiones multidireccionales tienen que ser soltadas, se privilegia un espacio liso, sin estrías del ordenamiento, un cuerpo sin órganos, sin orden, provisto de pulsiones deseantes pluriformes y multidireccionales.

También Michel Foucault, como es conocido, tuvo prácticas BDSM y las defendió en algunas oportunidades. Para Foucault el SM se constituía en una práctica de resistencia al poder, pues "libera al placer físico de un órgano específico, de la localización exclusiva en los genitales" (Halperin, 2007: 110) y por eso modifica la relación del individuo con el cuerpo, descentraliza la corporalidad sexual. Es, en este sentido, una práctica de resistencia frente al poder normalizador de la sexualidad. Foucault habló públicamente del SM en varias ocasiones, entre las

---

<sup>62</sup> Cf. "BDSM" en el *Glosario*.

<sup>63</sup> Cf. Castillo (2008: 4).

que se pueden mencionar una entrevista con Jean Le Bitoux en 1978 y otra con Bob Gallagher y Andrew Wilson en 1982.<sup>64</sup>

En la entrevista con Le Bitoux, se refiere a la relación SM entre hombres y a prácticas como el *fist-fucking* y sostiene que ese uso del cuerpo puede pensarse como desexualizado o desvirilizado (Foucault, 2011: 396). Para Foucault, el SM puede crear nuevas posibilidades de placer. En tanto experiencia límite, se puede considerar una práctica sexual que obtiene alcances filosóficos (Miller, 1995: 363), pues, lejos de estar relacionada con la liberación de la violencia reprimida y la agresión, permite la creación de nuevas posibilidades de placer utilizando otras partes del cuerpo además de las genitales, erotizando todo el cuerpo, en definitiva, des-organizándolo, mediante una desexualización<sup>65</sup> del placer (Foucault, 1997: 165).

Como experiencia límite, el BDSM le permite a Foucault considerar que el cuerpo está constituido de forma social y, en ese sentido, es posible modificarlo, cambiarlo (Miller, 1995: 368). Es importante el hecho de que Foucault habla de placer en vez de deseo, pues para él el placer es productivo, creativo, proactivo. El deseo, por el contrario, tiene su origen o explicación en la medicina y el psicoanálisis como modo de normalizar el placer, de encauzarlo, de volverlo inteligible. El deseo es esencialista si se lo concibe a partir de la carencia; el placer, en cambio, es un acontecimiento, y se fabrica, se crea (Foucault, 2011: 165). Esa desexualización de la que habla Foucault implica una resexualización de todo el cuerpo, en donde todas las partes del cuerpo pueden tener una funcionalidad sexual, pueden ser dildos o manos masturbatorias (Preciado, 2002). Todas las partes del cuerpo se des-ordenan y re-ordenan para crear nuevos

---

<sup>64</sup> "Le Gai Savoir" (publicado originalmente en francés en *Le Gai Pied* el 10 de julio de 1978) y "Sex, power and the politics of identity" (realizada en 1982 y publicada en *Advocate* N° 400, el 8 de octubre de 1984), respectivamente. Además, también se refirió al tema en "Sade sergent du sexe" (1975) y en la conversación con Werner Schroeter (1982) (Miller, 1995: 346), entre otras entrevistas.

<sup>65</sup> Foucault considera que es falsa la idea de que el placer corporal procede siempre del placer estrictamente sexual/genital y que los genitales son la raíz y origen de cualquier tipo de placer. Para el filósofo es fundamental la separación de lo sexual y lo genital, a esto se refiere por "desexualización del placer". Las prácticas SM, asegura, "are insisting that we can produce pleasure with very odd things, very strange parts of our bodies, in very unusual situations, and so on". (Foucault, 1997: 165).

placeres, y el cuerpo, a su vez, se ve expandido y cuestionado por el uso de lo que Paul B. Preciado llamará "prótesis" (Preciado, 2002: 63). Es importante destacar, tal como lo hace David Halperin, que en el BDSM se produce un tipo de placer no genital, al menos no en sentido tradicional de genitalidad, o "bordeando (...) los genitales", pues "Implica la erotización de regiones no genitales, como los pezones, el ano, la piel y toda la superficie del cuerpo. Y encuentra otros usos eróticos de los genitales aparte de la estimulación que lleva al orgasmo" (Halperin, 2007: 111).

David Halperin destaca la importancia para Foucault del *fist-fucking* como un placer nuevo, pues constituye claramente una desexualización del cuerpo. Para Foucault el *fist-fucking* y el sadomasoquismo aparecen, según Halperin, como "prácticas políticas utópicas, en la medida en que alternan identidades sexuales y generan (...) un medio de resistencia a las disciplinas de la sexualidad, una forma de contra-disciplina" (Halperin, 2007: 120).

El SM y el *fist-fucking* también permitían en la cultura gay de los ochenta y fines de los setenta trascender los modos convencionales de pensar y sentir, tan anclados en la genitalidad y la idea de cuerpo como organismo, con órganos con funciones determinadas y límites a esas funciones. El ano, la mano, el pie, la boca, el pene, las tetillas, todas las partes del cuerpo, así como las prótesis que extienden el cuerpo, son desterritorializadas y reterritorializadas en la práctica BDSM. Estas prácticas sexuales desgenitalizadas se revelan como políticas: "mediante la invención de placeres corporales nuevos, intensos y difusos, la cultura *queer* ha producido una inversión táctica de los mecanismos de la sexualidad, haciendo un uso estratégico de las diferencias de poder, de las sensaciones físicas y las categorías de identidad sexual, a fin de crear una praxis *queer* que finalmente prescinda de la sexualidad y desestabilice la constitución de la identidad misma" (Halperin, 2007: 119-120).

Me interesa destacar también la referencia de Foucault a la sociabilidad gay en los baños, pues consideraba que era "politically important that sexuality can function in this way", ya que en los baños no hay "nothing more than bodies, with whom the most unexpected combinations and fabrications of pleasure are possible. This is

absolutely an important part of erotic experiences" (Foucault, [1978]: 399). En los baños y cuartos oscuros el cuerpo se desterritorializa, deja de lado su identidad, su individualidad incluso, para convertirse en una maquinaria multisexualizada. De esta manera, permite, en palabras de Foucault, desubjetivarse ("desubjectivize yourself"), desubjugarse ("desubjugate yourself"), "that you cease being a subject, an identity. It is like an affirmation of nonidentity" (Foucault, [1984]: 399-400). Si el deseo expresaba "la individualidad, la historia y la identidad del sujeto", el placer, en cambio, en tanto desubjetivador e impersonal "hace estallar la identidad, la subjetividad, y disuelve al sujeto, aunque provisionalmente, en la continuidad sensorial del cuerpo, en el sueño inconsciente de la mente" (Halperin, 2007: 118). Para Foucault estamos compuestos de flujos incesantes de impulsos y energías, pero no los ve en sentido negativo, con la necesidad de la represión para la vida en sociedad, sino, por el contrario, estos impulsos son intensamente creativos. Así, la práctica del SM constituye "the creation of pleasure, and there is an identity with that creation. And that's why S&M is really a subculture. It's a process of invention. S&M is the use of a strategic relationship as a source of pleasure (physical pleasure)" (Foucault, 1997: 169).<sup>66</sup>

Foucault insiste en varios textos y entrevistas en que la resistencia no se trata de liberar los deseos sino de producir nuevos placeres: "hacernos infinitamente más receptivos a los placeres" (Foucault, 2016:90). Plantea la posibilidad de un *ars erótico* más que una *scientia sexualis* (Foucault, 2016: 27), porque si el poder implica resistencia y productividad, entonces se trata de una intensificación, una multiplicación, del placer y no de liberar las prohibiciones.

Para Foucault la homosexualidad –podríamos decir que entendida como resistencia a un régimen de heterosexualidad obligatoria– implica la posibilidad de

---

<sup>66</sup> También en esta entrevista Foucault hace referencia al BDSM lésbico, que por esos momentos estaba organizándose como militante y estaban produciendo una cesura en el seno del feminismo. Foucault afirma: "What I think is interesting now, in relation to lesbian S&M, is that they can get rid of certain stereotypes of femininity which have been used in the lesbian movement-a strategy that the movement has erected from the past. This strategy has been based on their oppression. But now, maybe, these tools, these weapons are obsolete. We can see that lesbian S&M tried to get rid of all those old stereotypes of femininity, of antimale attitude and so on." (Foucault, 1997: 169). Así ocurre, por ejemplo, con las representaciones culturales del feminismo lésbico SM.

generar nuevos modos de vida, “relaciones polimorfas, variadas, individualmente moduladas” (Foucault, 2016: 93):

La homosexualidad es una oportunidad histórica de reabrir virtualidades relacionales y afectivas, no tanto por las cualidades intrínsecas del homosexual sino porque su posición oblicua, por decirlo de algún modo, las líneas diagonales que puede trazar en el tejido social, permiten poner de relieve dichas virtualidades (Foucault, 2016: 91-2).

Foucault considera que se trata de una oportunidad histórica para el colectivo para preguntarse “¿Qué relaciones pueden establecerse, inventarse, multiplicarse, modularse?” (Foucault, 2016: 88). En este sentido, Foucault ya está percibiendo cierta normalización de lo gay, que más que producir nuevas formas de vida y de relaciones, se ajusta a los parámetros de la vida heterosexual. En este contexto, el contrato del BDSM implica, justamente, esta generación, no sólo de placeres nuevos, des-sexualizados, sino también, la posibilidad de producción de nuevas relaciones y vínculos, que no sigan el modelo hegemónico de la pareja heteronormativa.

Paul B. Preciado se refiere a la forma en que el SM disidente parodia las relaciones de dominación varón/mujer presentes en la sociedad:

Las prácticas S&M, así como la creación de pactos contractuales que regulan los roles de sumisión y dominación, han hecho manifiestas las estructuras eróticas de poder sub-yacentes al contrato que la heterosexualidad ha impuesto como natural. Por ejemplo, si el papel de la mujer en el hogar, casada y sumisa, se reinterpreta constantemente en el contrato S&M, es porque su rol tradicional de 'mujer casada' supone un grado extremo de sumisión, una esclavitud a tiempo completo y para toda la vida (Preciado, 2002: 28).

Así, el SM como práctica sexo-disidente, constituye un ejemplo de lo que Paul B. Preciado llama contra-sexualidad, tomando la idea de resistencia de Foucault, quien sostenía como forma de resistencia al disciplinamiento sexual la creación imaginativa, la "contra-productividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna" (Preciado, 2002: 19). El sadomasoquismo no es sexo violento, sino que se trata de otro tipo de práctica sexual, más teatral, que evita la cristalización de los roles activo/pasivo, dominador/dominado con el binarismo de género hombre/mujer. Le interesan las

posibilidades liberadoras de un juego de roles. Es por eso que resulta fundamental la idea de un contrato para pensar el BDSN como práctica creadora de placeres sexuales desgenitalizados y no como conducta psicopatológica. Los placeres sexuales se constituyen en espacios rizomáticos, a partir de puntos de fuga del placer que rompen la organización del cuerpo femenino y masculino. El BDSM redistribuye los placeres más allá de lo permitido socialmente, más allá de lo normal e, incluso, de lo humano e inteligible. Es una fuga a la axiomática de los cuerpos.

### **1.10. A modo de conclusión preliminar:**

#### **la tensión disidencia/normalización como una estructura del sentir**

Lo analizado hasta aquí constituye un conjunto de herramientas teórico-metodológicas abierto que puede funcionar como marco teórico y contextual para revisar textos de la cultura (literatura, testimonios, cine, historietas). La intención de esta tesis no es, justamente, aplicar una conceptualización particular al corpus elegido, sino situarse en la discusión conceptual para entrever, quizá, dimensiones, detalles y énfasis de cómo era vivida la sexualidad en la década del setenta en la República Federal de Alemania. Como dije, no se trata de aplicar una teoría, así como tampoco de ver cómo en la cultura simplemente se ven reflejados los cambios sociales. Si las relaciones de poder no son de arriba abajo y no emanan simplemente de instituciones, sino que son multidireccionales e involucran todas las relaciones sociales, me interesa ver qué sentidos se ponen en juego en los textos culturales del período, quizá de modo no articulado o no explícito. Para eso, me interesa tener en cuenta el concepto de “estructura del sentir” que propone Raymond Williams para el estudio de la cultura. Williams considera que hay aspectos de la cultura que actúan “en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad” (Williams, 2003: 57) pero no son individuales o subjetivos sino sociales y están en formación, no han sido formalizadas, clasificadas o definidas. Al mismo tiempo son una estructura ya que constituyen “un grupo con relaciones internas, específicas, entrelazadas y a la vez

en tensión” (Williams, 1980: 155). La “estructura del sentir”, es, en consecuencia, “una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante”, es decir, se trata de “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” por un grupo social. En este sentido, el eje que recorre toda la tesis es la dinámica normalización/disidencia, que nunca es la misma, sino que es cambiante, ya que el enorme poder del capitalismo, del régimen farmacopornográfico, está, justamente, en involucrar a todas las relaciones humanas y en axiomatizar las fugas para recuperarlas. Siguiendo también este análisis en los diferentes períodos podemos encontrar más que compartimentos espacio-temporales estancos, elementos residuales y emergentes en convivencia o tensionados entre distintas formas de vivir y sentir la sexualidad, en algunos casos antes de que éstas sean teorizadas o conceptualizadas o, más bien, antes de que esas conceptualizaciones sean retomadas y sistematizadas por un campo de estudios, también abierto y no homogéneo, que podemos identificar hoy en día como teoría *queer*.

Entre el mundo y el libro, según Deleuze y Guattari (1988) no hay una relación de reproducción, “el libro no es una imagen del mundo (...). Hace rizoma con el mundo (...), asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo” (1988: 16). Así, podemos pensar la literatura y el cine, no como “calcomanía” de la realidad sino como “mapa”,<sup>67</sup> pues no reproducen la realidad sino que la construyen, la desterritorializan: “una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (Deleuze y Guattari, 1988: 18). Es por eso que también Preciado considera al arte, la filosofía y la literatura como “contra-laboratorios virtuales de producción de realidad” (Preciado, 2011: 35, n. 1).

---

<sup>67</sup> En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari oponen el principio de cartografía al de calcomanía. Según ellos el rizoma se asocia al mapa y no al calco, pues el calco es una copia, una reproducción, tiene una estructura profunda y un eje genético. El mapa, en cambio, está “totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real”, el mapa construye, “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible a distintos montajes”. Una de las características del calco, como el rizoma, “es la de tener siempre múltiples entradas” (Deleuze y Guattari, 1988: 17-8).

## Capítulo 2

### Literatura, testimonio, cine: el inicio de la década de la liberación (1971-1972)

Este capítulo se ocupa principalmente de los primeros textos literarios y cinematográficos del período, particularmente de los años 1971 y 1972. Como ya se mencionó, es ineludible el análisis de la película de Rosa von Praunheim *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971), ya que los debates que suscitaron sus primeras exhibiciones llevaron a las primeras organizaciones militantes de la década del setenta, abriendo, después de la despenalización parcial del parágrafo 175 en 1969, la posibilidad para otras nuevas representaciones de la disidencia sexual. A partir de la película de Praunheim se produce una importante apertura y presencia de identidades y cuerpos LGBTIQ<sup>53</sup> en la literatura y el cine, que no había sido posible antes más que ocasionalmente. Un ejemplo es el libro testimonial *Die Männer mit dem rosa Winkel*, el que, si bien fue escrito a partir de las entrevistas entre Heinz Heger y Joseph K entre 1965 y 1967, pudo publicarse recién en 1972. Se trata del primer testimonio de la persecución nazi a los homosexuales a partir de la experiencia de Joseph K, como un interno del triángulo rosa en los campos de Sachsenhausen y Flossenbürg. La película de Praunheim y la publicación del testimonio recopilado por Heger constituyen dos hitos de suma importancia que dan cuenta de la apertura a la discusión pública de ciertos temas referidos a la sexualidad disidente. Sin embargo, también en 1971 se publica la tercera novela de Hubert Fichte, la que, aunque ha pasado más desapercibida para el público disidente, cobra una enorme importancia revisada a la distancia. *Detlevs imitationen «Grünspan»* de Fichte da cuenta de cómo, desde el comienzo de los movimientos de liberación, ciertas cuestiones que se institucionalizarían recién con el auge de los estudios *queer* en la segunda mitad de los años ochenta y en los noventa, aparecen ya tensionadas en los inicios de los setenta, mediante cuestiones

---

<sup>53</sup> Utilizo la sigla LGBTI (lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, intersexuales) o LGBTIQ (con el agregado de *queer*), indistintamente y de forma amplia. La sigla ha tenido bastantes discusiones y se la ha ido cambiando para intentar volverla más inclusiva, pero siempre es objeto de críticas por dejar afuera ciertas identidades. En el caso de los textos que me ocupan, anteriores a 1980, quizá resulte anacrónico la inclusión de la Q referida a lo *queer*. Sin embargo, me parece pertinente su inclusión para dar cuenta de que, si bien la sigla en los setentas no se usaba así, ya muchos de los cuestionamientos a las identidades estancas gay y lesbianas estaban tensionados junto a los discursos liberacionistas propiamente identitarios.

como la ruptura con la idea de identidad, una puesta en fuga de la sexualidad y mecanismos de resistencia que rompen con la heterosexualidad como un régimen político y desafían los binarismos de sexo-género, entre otras.

### **2.1. La rosa disidente: *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* de Rosa von Praunheim**

Nacido en 1942 como Holger Bernhard Bruno Mischnitzky, adoptó el nombre artístico Rosa von Praunheim en los sesentas. El nombre "Rosa" se debe a los triángulos rosa que debían llevar los homosexuales en los campos de concentración nazis, la partícula "von" es un gesto irónico porque se trata de un título de nobleza y el apellido "Praunheim" posiblemente se deba al barrio de Frankfurt en el que se crió (Bartone, 2002: s/p). El filme *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) de Rosa von Praunheim constituye un punto de quiebre en la historia de la disidencia sexual alemana. Esta película se dirigía al colectivo llamándolos a abandonar la marginación y organizarse para la lucha por sus derechos. De esta forma, dio comienzo a uno de los movimientos de liberación LGBTI alemán, la *Schwulemanzipation* y promovió la organización con el movimiento de mujeres, la *Frauenbewegung*. A partir de esta película, estrenada en el Festival Internacional de Berlín en 1971, en la televisión local de Colonia en enero de 1972 y en 1973 en la televisión nacional, con excepción de Baviera (Kuzniar, 2000: 93), se produce una importante apertura y presencia de identidades y cuerpos LGBTIQ en la literatura y el cine, que no había sido posible antes más que ocasionalmente.<sup>54</sup> En este sentido, resulta fundamental indagar la importancia de este filme no sólo en la filmografía del director sino también para la representación de las sexualidades disidentes en el ámbito alemán.

En el caso de Alemania, las sexualidades disidentes han tenido una presencia muy importante en los textos culturales, puesto que desde tiempos tempranos han sido ficcionalizadas por la literatura y el cine. En el período de entreguerras y durante la *Weimarer Republik*, se produjo una importante apertura en cuanto a la disidencia

---

<sup>54</sup> Un ejemplo es el libro testimonial *Die Männer mit dem rosa Winkel*, publicado en 1972 (que se analizará en el apartado 1.2 de este capítulo) pero también películas como *Faustrecht der Freiheit* (1975) de Rainer Werner Fassbinder o *Taxi Zum Klo* (1980) de Frank Ripploh (de las que me ocuparé en los capítulos 4 y 5, respectivamente), así como *Der Rosenkönig* (Werner Schroeter, 1986), *Westler* (Wieland Speck, 1985) o *Die Jungfrauenmaschine* (Monika Treut, 1988), entre otras.

sexual y su presencia social. Luego, el ascenso del nazismo cortó de raíz con toda posibilidad de expresión de la disidencia sexual, de modo que recién en el año 1957 vuelve a aparecer el tema en *Anders als du und ich* de Veit Harlan, un realizador asociado al cine de propaganda nazi, pero claramente la homosexualidad es vista ahora con signo negativo. A partir de esa época, casi no se realizan películas con esta temática hasta el surgimiento de lo que se conoce como *Neuer Deutscher Film* en 1962 y, fundamentalmente, la derogación parcial del párrafo 175 en 1969, año clave para la disidencia sexual a nivel mundial, además, por tratarse del año de la rebelión de Stonewall.<sup>55</sup> Este hecho permite que comiencen a aparecer representaciones culturales de sexualidades disidentes en el cine, ya que las manifestaciones de homosexualidad desde el final de la Segunda Guerra Mundial y hasta esta fecha habían seguido siendo penadas. De hecho, los homosexuales sobrevivientes a los campos de concentración nazis no podían dar testimonio porque seguían siendo penados por la ley: "The stigma was so great that even in the concentration camps homosexuals were at the bottom of the inmates' social hierarchies. To its, everlasting shame, the post-war Federal Republic of Germany changed nothing in the law" (Wright, 1998: 106-7).

El párrafo 175 que prohibía las relaciones sexuales entre hombres rigió desde 1871, pero se recrudeció durante el nazismo, a partir del agregado de la sección 175<sup>a</sup>, que encarnizaba aún más la persecución. Ya en los años anteriores al ascenso de Hitler al poder, había una fuerte militancia por su derogación. De hecho la película *Anders als die andern* es un claro ejemplo de ello. Se trata de una película militante, como la de Praunheim, que denuncia que la ley de prohibición de relaciones sexuales entre varones sólo permite el accionar de chantajistas y sobornadores, de modo de mantener la homosexualidad en el más estricto secreto. En 1969 la derogación parcial del 175 en la República Federal de Alemania mantuvo una diferenciación entre las relaciones hetero y homosexuales, ya que éstas seguían siendo ilegales si se trataba de menores de 21 años. En la República Democrática Alemana recién la derogación parcial acaeció hacia mediados de los ochenta. Por su parte, Austria, que contaba con leyes similares, en este caso el párrafo 129 era el que prohibía las relaciones homosexuales, tuvo su derogación parcial en 1971. La

---

<sup>55</sup> Facundo Saxe comenta que "En mayo de 1969, *Der Spiegel* publicó un artículo sobre la necesidad de educación estatal adicional en el contexto social luego de la despenalización del 175. La televisión de Alemania Federal (ARD) respondió encargando al joven realizador gay Rosa von Praunheim una obra sobre el tema" (Saxe, 2014a: 14).

derogación total del 175 en Alemania, que igualó las relaciones homo y heterosexuales, recién sucedió en 1994 y en Austria recién en 2003 se terminaron de derogar todas las leyes discriminatorias de la homosexualidad.

### NICHT DER HOMOSEXUELLE... Y EL ACTIVISMO

La particularidad de *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* es que se constituye en un film activista con un claro mensaje de pelea. Esto la diferencia de películas anteriores como las de Fassbinder en las que la homosexualidad aparecía velada<sup>56</sup> y lo conecta con el activismo de los años veinte en su clara relación con *Anders als die andern* (1919).<sup>57</sup> Constituye un punto de quiebre en las representaciones de las sexualidades disidentes alemanas, ya que no sólo provocó una dura polémica sino que también estimuló a los homosexuales a salir a pelear por sus derechos al punto que puede considerarse el inicio del movimiento *schwul* alemán:

If the modern gay liberation movement began in New York in 1969 with the resistance to the police raids on the Stonewall bar, it was von Praunheim's film and the ensuing controversy that radicalized gays and lesbians in Germany. Gay politics began in Greenwich Village in 1969; gay film began in Berlin in 1971 (Halle, 2012: 543).

La película de Praunheim tiene un carácter netamente político y didáctico. En resumen plantea la travesía de Daniel por distintos circuitos de la comunidad *schwul* que resultan opresivos o normativos hasta que llega a una comuna en donde lo incitan a organizarse y unirse a otros grupos militantes como los *Black Panthers* y el *Frauenbewegung* para visibilizar la sexualidad (Wright, 1998: 106). Con el leit-motiv "Raus aus den Toiletten, rein in die Straßen" la película incita a la organización y visibilización de las sexualidades disidentes. De hecho, es importante destacar que al momento de realización de la película, Praunheim no tenía conocimiento de los sucesos ocurridos en Stonewall en 1969: "Als ich 1970 zusammen mit Martin Dannecker meinen Film *Nicht der Homosexuelle...* drehte, hatten wir keine Ahnung von der amerikanischen gay liberation Bewegung" (Praunheim, 1979: 7) ["Cuando en

<sup>56</sup> Fundamentalmente sus primeras películas de gangsters, de los años 1969 y 1970, que se tratarán en el Capítulo 3.

<sup>57</sup> Resulta de enorme importancia el final de *Anders als die Andern* porque también hay un llamamiento a la organización y la lucha por la despenalización de la homosexualidad. A diferencia de otras películas, *Nicht der Homosexuelle...* y *Anders als die Andern* son claramente didácticas y activistas.

1970 filmé junto a Martin Dannecker mi película *Nicht der Homosexuelle...*, no teníamos ni idea del movimiento de liberación gay norteamericano”]. Sólo los conoce después, cuando viaja promocionando su película y le dedica luego varios filmes al fenómeno en Estados Unidos.<sup>58</sup> También es importante que tanto allí como en Alemania la película resultó altamente polémica fundamentalmente porque, a primera vista, no presentaba imágenes positivas de la homosexualidad y la vida gay. Según Alberto Mira "Von Praunheim critica el estilo de vida gay en un momento en el que los sectores más optimistas del movimiento preferían la celebración y las imágenes positivas" (Mira, 2008: 370). Lo cierto es que la película da cuenta de las posiciones encontradas dentro de la misma comunidad LGBTI y de la naciente *Schwulenbewegung*, algunas más conservadoras que tendían a la integración fuertemente criticadas por Praunheim. En este sentido, suele decirse que el cine de Praunheim se adelanta a las tendencias *queer* de los años noventa. Lo cierto es que, si esto no es así, sí por lo menos se le puede adjudicar que muchas de las características de lo que se conoció como el *New Queer Cinema* en Estados Unidos ya la tenían esta y otras películas tempranas alemanas.<sup>59</sup> De hecho, tanto Les Wright como Robert Tobin sugieren que la suerte que corrió con la palabra *Schwul* en Alemania en los setenta se emparenta con lo que pasó con *queer* en Estados Unidos en los noventa y que en esa resignificación del insulto y uso militante e identitario de *Schwul* mucho tuvo que ver el filme de Praunheim (Wright, 1998: 105).<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Por ejemplo, *Armee der Liebenden oder Revolte der Perversen* (1979).

<sup>59</sup> Al referirse al *New Queer Cinema*, Alberto Mira afirma que "estamos ante una nueva ola del cine gay y para gays, aunque habría que matizar que la novedad del fenómeno se da sobre todo en un contexto estadounidense: en términos de estructuras y contenidos, Almodóvar, Fassbinder, Jarman habían sido profundamente *queer* mucho antes del *New Queer Cinema*. Y el cine de Rosa von Praunheim prácticamente epitomiza el programa de estos autores tal como se publicitó a principios de los noventa: hay probablemente más radicalismo y voluntad de incordiar en la agenda de cualquier película de von Praunheim de los ochenta que en todas las que adquirieron prominencia en Sundance" (Mira, 2008: 479). Asimismo, también Randall Halle considera que lo que los críticos vieron de novedoso en el *New Queer Cinema* ya estaba en el cine gay alemán de los setenta (Halle, 2012: 543-542).

<sup>60</sup> Según Tobin "The title 'Nicht der Homosexuelle...' would serve to mediate between the film's content, which was by, for, and about the gay male movement, and the general public" Tobin se centra en el uso alternativo de *Homosexuelle* y de *Schwul* de manera de introducir al público general en un debate del seno de los movimientos gays así como a confrontar con su carga negativa (Tobin, 1999; s/p). El uso de *schwul* por parte de la comunidad gay alemana así como en la película anticipa lo que ocurriría con el uso de *queer* en la comunidad norteamericana. (Tobin, 1999; s/p). Saxe comenta que "Praunheim es parte de la resignificación de la palabra *schwul*, nombrando a sus películas como *Schwulenfilm*, cuestión que se configurará durante los años setenta para ya estar totalmente establecida durante los ochenta" (Saxe, 2014b: 8).

## HISTORIA DE DANIEL Y *BILDUNGSROMAN* GAY

Richard Dyer considera a *Nicht der Homosexuelle...* como un *Bildungsroman* gay (Dyer, 1990: 217). La película cuenta la llegada a Berlín de Daniel, un joven de provincia. Allí pasa por diferentes ambientes y situaciones de la comunidad homosexual de entonces (gays de alta sociedad, *leather*, baños públicos, bares travestis, etc) para terminar en una comuna en donde junto a un grupo de homosexuales discute sobre la necesidad de salir a pelear por los derechos, de asociarse con los grupos militantes de las minorías, dejar atrás la sociabilidad de los baños y salir a tomar las calles, a volver pública -y, con ello, también política- la sexualidad. La travesía de Daniel lo hace recorrer diferentes subculturas de la comunidad LGBTI alemana de los setenta y la película, en este punto, sirve también como base documental. En primer lugar conoce a Clemens con quien intenta llevar adelante una pareja según cánones heterosexuales y apelando a cierto sentimentalismo burgués (de hecho puede verse en la representación de la escena sexual) pero se aburre y deja esa vida para vivir un tiempo junto a un grupo de gays ricos de clase alta que disfrutan de la cultura y la música clásica. Luego pasa por otros ambientes como cafés gays donde conoce la importancia que la moda tiene para la vida de los homosexuales, luego por una piscina en donde aprende los rituales de la exhibición narcicista del cuerpo masculino.<sup>61</sup> Luego la película nos muestra su paso por los lugares de sociabilidad *leather* y por los baños públicos, la prostitución, la discriminación dentro del ambiente gay a los que son mayores o no agraciados por la belleza, también nos muestra la violencia de un grupo de punks que asaltan a un gay afeminado (*Tunte*)<sup>62</sup>. Finalmente, Daniel llega a un bar travesti, en donde conviven muchos de los estereotipos antes vistos en la película, allí conoce a quien lo acercará a la comuna (*Wohngemeinschaft*) en donde se organizan para salir a militar. En la comuna, se ve un grupo de hombres desnudos compartiendo cama y hablando sobre su condición y su vida como comunidad homosexual: una orgía con discusión política. La sexualidad se vuelve no sólo pública sino también política.

Esta travesía del personaje asociada a cierto aprendizaje de vida es lo que la

---

<sup>61</sup> Es importante notar cómo en esta escena la cámara se detiene en los cuerpos masculinos como hiciera luego Fassbinder: es algo nuevo, el erotismo del cuerpo masculino que sólo intenta atraer la mirada de otro hombre.

<sup>62</sup> La palabra "Tunte" en alemán es una forma peyorativa de designar al gay afeminado, que se puede traducir como la loca o el marica. Cf. "Tuntenball" en el *Glosario*.

conecta con la tradición tan fuertemente alemana del *Bildungsroman* pero de forma distorsionada: si se trata de que Daniel aprenda qué hacer con su vida en tanto hombre gay y qué significa ser *Schwul*, el aprendizaje conduce a un camino falso porque cualquier enseñanza posible implica un disciplinamiento y normalización que es lo que la película critica. Al llegar al final del filme se deconstruye esta idea de aprendizaje para dar la sensación de que no se puede definir la homosexualidad porque su misma concepción proviene desde fuera, desde los discursos y leyes morales normativos y disciplinadores.

*Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* utiliza una serie de recursos de distanciamiento típicos de la escena teatral alemana para cuestionar las representaciones de los homosexuales que se pretenden una verdad única.<sup>63</sup> La utilización de la voz en *off* que explica y relata el trayecto del protagonista, así como otros recursos, obliga a reflexionar, justamente, sobre cómo la homosexualidad ha sido definida y construida a partir de discursos -religiosos, médicos, psicológicos pero también políticos.

El estilo de actuación tiende directamente a evitar la identificación del espectador. Praunheim había pensado para el protagónico en Dietmar Kracht (protagonista de la anterior *Die Bettwurst*, 1971) pero desistió de esa idea porque su estilo de actuación es más afectada, más *camp*. Lo que quería era mostrar falta de personalidad por eso el actor que interpreta a Daniel tiene una expresión de figura de cera (Kuzniar, 2000: 98). La actuación de Bernd Feuerhelm no sólo evita la identificación sino que también pone el acento en la *performance*. A su vez, la puesta en escena y el uso de la cámara también contribuyen a una visión distanciada. La cámara muchas veces permanece estática encuadrando grupos de personas que posan como si estuvieran en un cuadro. Se asemeja en este sentido a una puesta teatral, se recupera la cuarta pared teatral para construir una escena plana. Los actores parecen posar más que actuar. A su vez, se evitan los elementos del realismo cinematográfico y de la identificación con los personajes, como el primer plano, o el plano-contraplano, y la mayoría de las tomas muestran planos americanos.

Por último, la película presenta una muy marcada presencia de la voz en *off* y, en general, la desconexión entre la imagen y el sonido, que constituyen el principal

---

<sup>63</sup> Parte de la dimensión didáctica y brechtiana de la película implica que el espectador debe adoptar una postura activa y reflexiva frente a lo que ve y no creer en una supuesta representación de la realidad neutral: "The film sets up a dialectical relationship with its audience, encouraging the viewer to actively put the pieces together" (Wright, 1998: 106).

recurso de distanciamiento. La película empieza y termina con conversaciones: el encuentro de Daniel con Clemens al principio y la charla en la comuna al final, pero las voces no coinciden con los movimientos de labios de los personajes. El doblaje está distorsionado de manera de desrealizar la escena. El hecho de que la voz esté cortada del cuerpo, desligada, acentúa el distanciamiento. Como afirma Kuzniar,

Together, the voice-over serve various functions: to begin, marking a rupture from the visual image, they call attention to the fact that cinema is a technical construction that mechanically weds sound to image and hence cannot be taken as mimetically reproducing reality (Kuzniar, 2000: 97).<sup>64</sup>

Por otro lado hay una abundancia de relato y descripción en voz en off. Por momentos parece la locución de un documental sobre la vida y el comportamiento animal, ya que se describe el de las distintas subculturas *schwul* de una forma distanciada, desde afuera, como si fuera un observador científico que trata de entender un comportamiento animal. Desde esta perspectiva "científica" se explica el comportamiento de los homosexuales, su forma de vida y los problemas inherentes a ella. Para la construcción de estos discursos Praunheim trabajó junto al sociólogo Martin Dannecker. Si la película de Praunheim habla de la comunidad gay por primera vez en primera persona y toma por primera vez la propia voz es para parodiar y dar cuenta de hasta qué punto la homosexualidad ha sido explicada desde una perspectiva heterosexual y patologizadora. Y justamente esa perspectiva científica disciplinadora es "die Situation, in der er lebt",<sup>65</sup> el ambiente opresivo en el que le toca vivir al homosexual y del que debe librarse y no las diferentes subculturas, como muchas veces se ha interpretado de forma negativa la película de Praunheim: "This exterior commentary demonstrates that it is the symbolic, dominant order, that is, the situation in which one lives, that produces the category homosexual" (Kuzniar, 2000: 98-99).

---

<sup>64</sup> Asimismo, afirma Kuzniar, la variedad de opiniones encontradas respecto a la película reafirma hasta qué punto se puede hablar de que los discursos sociales circunscriben la homosexualidad: "Rosa von Praunheim thereby sets the audience of this film into a mise-en-abyme of interpretation. Just as the voice-over misses the mark, so too are all discussions about the film condemned to inappropriateness -a move that paradoxically generates the ongoing discussion that the film's reception history demonstrates" (Kuzniar, 2000: 100)

<sup>65</sup> Según Dietrich Kuhlbrodt, "Gegenstand der Kritik ist damit der schwule, verlogene, anpassungswillige Kleinbürger, der sich vom kommerziellen Sexgetto bereitwillig aufs Sexuelle reduzieren lässt, gesprächsunfähig wird, Gefühl und Kommunikation verliert und mit Lust sich selbst gegenüber repressiv verhält, obwohl die alte Unterdrückung durch die Gesellschaft längst ihre Wirksamkeit verloren hat" (Kuhlbrodt, 1984: 117).

## LA CONTRACULTURA *SCHWUL*

Para Praunheim esta película constituyó su salida del armario no sólo pública sino también familiar. *Nicht der Homosexuelle...* resulta importante también porque los propios grupos marginados son los que toman la voz por primera vez. Los grupos con sexualidades disidentes dejan de ser hablados por discursos hegemónicos que los patologizan y comienzan a tomar la palabra, a hablar por sí mismos, justamente a partir de esta película.<sup>66</sup> Esto es lo que Randall Halle considera que se podría pensar como una contracultura o, más bien, una contra esfera pública (*Gegenöffentlichkeit*).<sup>67</sup> Los grupos sexo-disidentes dejan de ser hablados por discursos hegemónicos que los patologizan y comienzan a hablar su propia voz. En el cine, se puede mencionar a Praunheim, a Schroeter y a Fassbinder: "Von Praunheim sought to subvert gay moviegoers as passive consumers and help create an *Öffentlichkeit* or better, *Gegenöffentlichkeit*, an alternative public space, where the audience are the filmmaker's equals and thus social beings" (Wright, 1998: 105).

Con *Nicht der Homosexuelle...* nace una contracultura que inserta su voz sobre la homosexualidad. Según Halle, hasta 1969 si se hablaba de homosexualidad o se la representaba siempre era desde la patologización: "Homosexuals were figures representing a problem to be resolved or a question to be addressed. Homosexuality was the discourse of heterosexuals who could communicate to one another about minority" (Halle, 2012: 545).<sup>68</sup> Si bien la despenalización parcial de la homosexualidad masculina se da en 1969, como afirma Dagmar Herzog, la emergencia de "publicity visible gay right movement" (Herzog, 2011: 169) no ocurre hasta el filme de Praunheim. Antes de *Nicht der Homosexuelle...* la representación de las sexualidades disidentes –en particular de la homosexualidad– consistía en "heterosexuals speaking about homosexuals for a heterosexual audience" (Halle, 2012:546).

Acá es donde se vuelve crucial diferenciar una subcultura (en inglés *subculture* y en alemán *Subkultur*) de una contracultura (*counter-public* en inglés y

---

<sup>66</sup> Es por eso que "desde el principio se convierte en un incordio para los conservadores, dentro y fuera del movimiento oficial", asegura Alberto Mira (2008: 369).

<sup>67</sup> Sobre el concepto de *Gegenöffentlichkeit*, cf. Negt y Kluge, 1976.

<sup>68</sup> Alberto Mira afirma: "Probablemente, Rosa von Praunheim es el director europeo que con mayor concentración se integra en una idea de subcultura homosexual radical y quien mejor ejemplifica algunos debates que tenían lugar dentro del movimiento. En su cine sobre homosexuales encontramos un impulso didáctico que muestra (a veces en exceso) una herencia del teatro de agitación brechtiano" (Mira, 2008: 369).

*Gegenöffentlichkeit* en alemán). Si se trata de la novela de aprendizaje o crecimiento *schwul* de Daniel, podemos decir que el cambio es pasar por diferentes subculturas para llegar a formar parte de la constitución de una contracultura. Y aquí es donde el término en castellano nos queda chico para dar cuenta de esa *Gegenöffentlichkeit* y habría que hablar de una "contra esfera pública" para respetar la traducción que se ha dado a la *Öffentlichkeit* habermasiana que el concepto de *Gegenöffentlichkeit* viene a criticar.<sup>69</sup> Las películas de Praunheim -y esta en particular- intervienen directamente en los discursos sociales sobre los colectivos LGBTIQ y sobre el deseo homosexual o la sexualidad en general. Pone en la escena pública a la sexualidad y en el centro del debate la homosexualidad, sale del armario para dejar de ser hablado por los discursos disciplinadores de la hegemonía heterosexual normalizadora y que la propia comunidad homosexual se constituya en sujeto de la enunciación no sólo sobre sexualidades disidentes sino también para denunciar la normatividad y la opresión sexual.

Es preciso mencionar que en Alemania los filmes de Praunheim abrieron las puertas, desataron la emergencia de las organizaciones militantes y revolucionaron las posibilidades de representación pero, según Halle, también establecieron una política discursiva cerrada y restrictiva (Halle, 2012: 551). Después de más de cuatro décadas *Nicht der Homosexuelle...* sigue siendo una película difícil de digerir. El hecho de que sea una película de tesis, con importancia política, contrasta con los prejuicios que se esgrimen desde las voces en off. Asimismo, la abundancia y redundancia de discursos saturan y, por eso, producen un exceso, convirtiéndose en ruido, un ruido por el cual no se puede escuchar, no se puede entender: el ruido de los discursos externos que intentan definir la homosexualidad no deja estrechar los lazos de solidaridad ni permiten que las voces internas a la comunidad LGBTIQ salgan al exterior. Los distintos discursos que intentan definir la homosexualidad compiten entre sí, se solapan, y se contradicen. De esta forma, podemos decir, con Alice Kuzniar, que "the very conflict between discourses deconstructs the homosexual as legible category" (Kuzniar, 2000: 98).

---

<sup>69</sup> Es importante aclarar que el término *Gegenöffentlichkeit* surge primero desde el feminismo para criticar la esfera pública (*Öffentlichkeit*) de Habermas que se pretendía universal y neutral pero esa *Öffentlichkeit* excluía clases, género y sexualidad y hablaba por los sometidos.

## 2.2. Heinz Heger y los hombres del triángulo rosa

Otro hito importante para la historia de la disidencia sexual en habla alemana lo constituye la aparición en 1972 de *Die Männer mit dem rosa Winkel*, escrito por Heinz Heger, pseudónimo del escritor vienés Hans Neumann, que narra en primera persona el paso por los campos de concentración de Joseph Kohut.

Escrita entre 1965 y 1967, *Die Männer mit dem rosa Winkel* sólo pudo ser publicada en 1972, ya que las editoriales se rehusaban a ello. Es decir, que se publicó después de los dos hitos que marcan la apertura de la disidencia sexual en los años setentas: la despenalización parcial del parágrafo 175 en 1969 y la película de Praunheim en 1971 con la aparición de los primeros grupos de liberación disidente.

Este testimonio es el primero y uno de los pocos de la disidencia sexual en los campos de concentración, se lo puede completar con los de Rudolf Brazda,<sup>70</sup> Gad Beck<sup>71</sup> y el francés Pierre Seel<sup>72</sup> y la película *Paragraph 175* (2000) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman. La pregunta que podemos hacernos, junto con Javier Ugarte Pérez (2003) y Kai Hammermeister (1997), es por qué estas víctimas del nazismo han sido silenciadas durante tanto tiempo. Cuando cae el régimen nazi, durante la posguerra, la homosexualidad no sólo seguía estando prohibida en muchas partes de Europa (el parágrafo 175 siguió en vigencia hasta 1994 y en Austria el parágrafo 129 hasta 2002) sino que también siguió siendo condenada moral y socialmente. De hecho, los sobrevivientes homosexuales no pudieron dar a conocer sus historias, pues, como comenta Jensen y tuvieron que remitirse al silencio (Jensen, 2002: 321).

---

<sup>70</sup> Fallecido en 2011, Rudolf Brazda fue uno de los últimos sobrevivientes del triángulo rosa. Encarcelado por homosexual así como por su sangre checa en el campo de Buchenwald, Brazda sobrevivió, como Joseph K, por la relación amorosa que mantuvo con uno de los capos. Después de la Guerra se radicó en Francia y dio testimonio por primera vez recién en 2008, con motivo de la inauguración del monumento a las víctimas del triángulo rosa, Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen. Hay dos biografías de Brazda, una escrita por él y su amigo Jean Luc Schwab en 2010, *Itinéraire d'un Triangle rose*, y otra realizada por Alexander Zinn, *Das Glück kam immer zu mir. Rudolf Brazda – Das Überleben eines Homosexuellen im Dritten Reich* (2011).

<sup>71</sup> Gad Beck no estuvo en campos de concentración, pero como judío y homosexual, miembro de la resistencia, se encargó de ayudar a refugiados. En 1995 publicó sus memorias, „Erinnerungen eines homosexuellen, jüdischen Berliners“. Falleció en 2012.

<sup>72</sup> Pierre Seel es la única víctima francesa que ha testimoniado. En su paso por el campo de Schirmeck-Vorbrück, en Estrasburgo, no usó el triángulo rosa que no era común en ese campo, sino una barra azul, que lo identificaba como católico y asocial. Fue arrestado en 1941 y torturado brutalmente. A partir de 1942 fue forzado a unirse al *Reichsarbeitsdienst* y luego incorporado a la *Wehrmacht*. Después de la Guerra, como la homosexualidad seguía siendo ilegal en Francia, formó una familia y tuvo hijos. Recién en 1979 comenzó a dar testimonio de su pasado como preso homosexual del nazismo en Francia y en 1994 publicó su autobiografía *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*. Falleció en 2005.

Hammermeister habla de la necesidad de construir una “Gay holocaust literature” (Hammermeister, 1997: 20) que dé cuenta del plan de exterminio de la homosexualidad durante el nazismo y que saque del silencio a las víctimas olvidadas y negadas durante la posguerra.

As a silenced and humiliated group after the end of the Second World War, homosexuals were in no position to create a historical literature centered on dignity and the preservation of their suffering. The silence for a quarter century after 1945 is part of that story and needs to be told as well (Hammermeister, 1997: 23).

En este sentido, es interesante pensar en lo que Facundo Saxe denomina “literatura de la memoria *queer*”, conectando las víctimas disidentes silenciadas del nazismo con las de otros regímenes como la dictadura militar en Argentina. Según Saxe, “ante la ausencia de testimonios, la literatura fue la encargada de dar voz a los sujetos *queer* cuyos relatos biográficos ya no había forma de encontrar” (Saxe, 2012: 268) y comenta que hacia fines del siglo XX y inicios del XXI se comienza a dar una recuperación de esta memoria *queer* olvidada o silenciada al punto que, incluso, “logra atravesar el lugar marginal y colocarse en espacios tanto marginales como centrales del canon alemán” (Saxe, 2012: 269).<sup>73</sup> Se trata de lo que Giorgi, para pensar la literatura argentina del siglo XX, denomina “sueños de exterminio”, cuyo ejemplo más extremo está, sin duda, en el plan de exterminio del nazismo en Alemania, pero que no comienza ahí, pues Giorgi asocia los sueños de exterminio con el inicio de la propia categoría de homosexual en el siglo XIX:

el homosexual y la lesbiana nacen en el siglo XIX, entre la medicina y la criminología, como categorías a corregir, a curar y a perseguir y eventualmente a eliminar (...). Son, en este sentido, identidades llamadas a la existencia para nombrar y encarnar lo que no debería existir (Giorgi, 2004: 18).<sup>74</sup>

Javier Ugarte Pérez denuncia el silencio respecto al exterminio de homosexuales por parte de los estudios históricos y comenta que

A la cuestión de por qué el régimen hitleriano perseguía a los homosexuales se

---

<sup>73</sup> Saxe menciona el hecho sintomático de que en el 62º festival Internacional de Cine de Berlín de 2012 haya existido una sección denominada “Queer memory” (Saxe, 2012: 269)

<sup>74</sup> Según Giorgi, el origen de la vinculación entre homosexualidad y exterminio se origina en la Biblia, en el mito de Sodoma y Gomorra: “los sodomitas nacen en el mismo momento que son condenados a desaparecer” (Giorgi, 2004: 22): “La homosexualidad emerge como una superficie donde la constitución política de los cuerpos se hace visible: los temas de la contaminación, el contagio, la degeneración, la improductividad y el puro consumo, la negativa a la reproducción biológica, el deseo de muerte (...), se enlazan con lenguajes y retóricas de lo colectivo, dando por resultado estos sueños de exterminio (Giorgi, 2004: 12)

puede contestar que, básicamente porque los consideraba perjudiciales para la pureza de la raza germánica. Perjudiciales en un doble sentido. Por un lado el homosexual no se reproducía, según los ideólogos nazis, lo que reducía el número de nacimientos futuros (Ugarte Pérez, 2003: 7).

Me interesa detenerme en algunos puntos en particular del testimonio de Joseph K recogido por Heger: la hipocresía con que se condenaba la homosexualidad, que evidencia a su vez una separación entre la homosexualidad como una práctica y la homosexualidad como una esencia; el lugar de los homosexuales en los campos de concentración, como la última lacra de la humanidad, al borde de lo no humano y, asociado a esto último, la idea de la posibilidad de contagio de la homosexualidad y de curación de la misma mediante la tortura.<sup>75</sup>

### LA ESCORIA DE LA HUMANIDAD

Encarcelado a partir del 175 por su relación con otro hombre, Joseph K es trasladado después de seis meses al campo de concentración de Sachsenhausen y luego al de Flossenbürg en donde reside hasta la caída del régimen. Su pareja Fred se salva por las influencias de su padre, que era una figura importante para el nazismo. *Die Männer mit dem rosa Winkel* no sólo es importante para recuperar la memoria de las víctimas no reconocidas del nazismo, sino que también hace hincapié en el hecho de que dentro de los campos de concentración, los hombres del triángulo rosa ocupaban el último escalafón, eran, junto a los judíos y los gitanos (algunas veces incluso Heger afirma que estaban en peor condición), la peor lacra de la humanidad. En este sentido, podemos pensarlos, como luego cierta zona de la teoría *queer* ha hecho, en el borde de la humanidad, como un interior externo que permite definir la normalidad que constituye lo humano. Los hombres del triángulo rosa, en los campos de concentración y luego de la caída del régimen, fuera de los campos, incluso en algunos casos hasta el día de hoy, no son hombres, son escoria de la humanidad (der Abschaum der Menschheit). Los judíos, los homosexuales y los gitanos “wurden als Abschaum der Menschheit bezeichnet, die überhaupt kein Lebensrecht auf deutschen Boden hätten und daher vernichtet werden müssten (...). Aber der allerletzte Dreck aus diesem ‚Abschaum‘, das waren wir, die Männer mit

---

<sup>75</sup> Hammermeister comenta que “About 100,000 gay men were registered by the Gestapo, half of whom were sentenced by an NS court for their homosexuality. It is widely assumed that between 10,000 and 15,000 gay men wore the pink triangle in concentration camps; the number of homosexual inmates in other prison camps, for example in the so-called Moortlager, is still unknown” (Hammermeister, 1997: 19)

dem rosa Winkel“ ([1972]: 31-2) [“eran considerados la escoria de la humanidad, como gente sin derecho a vivir en suelo alemán que debía ser exterminada (...). Pero la última basura de esta escoria la constituíamos nosotros, los hombres del triángulo rosa” (2002: 38)].

Entre los internos de los campos había ciertas jerarquías, algunos ocupaban lugares de poder, encargándose de ser los capos o decanos de bloque o de campo. Se trataba de prisioneros colaboracionistas de los campos de concentración que ocupaban puestos jerárquicos de mando. Pero estos lugares eran ocupados, mayormente, por los verdes, los delincuentes. Los delincuentes y los presos políticos tenían cierto status, ocupaban ciertos lugares de beneficios. Los homosexuales, en este contexto, no son hombres, son menos que humanos; lo que Heger sostiene en todo el libro es el nivel en el que estaban los homosexuales en los campos de concentración, como la casta más baja.

Sin embargo, Joseph K llega a constituirse en capo, el único triángulo rosa en llegar a ese puesto dentro del campo, obtenido, según afirma, por su lealtad como amigo íntimo, por su silencio respecto a las relaciones que mantenía con capos, por lo que también era respetado. Se suponía que los hombres del triángulo rosa no podían tener ese puesto porque los homosexuales no tenían ni valor ni coraje ni hombría como para estar en un lugar de privilegio o de mando, eran menos que hombres. Los capos y decanos que no eran del triángulo rosa tenían relaciones íntimas con hombres del triángulo rosa a quienes instituían como ayudantes. Pero en realidad se trataba de compartir la cama con ellos y acceder a sus requerimientos sexuales. La hipocresía de un plan de exterminio, de eugenesia, no se limitaba al uso de los homosexuales como chivo expiatorio por parte del régimen, sino que se extendía a la condena de la homosexualidad dentro del campo. No sólo los hombres del triángulo rosa eran la peor lacra y por eso no podían tener puestos de poder dentro del campo sino que también debían mantener relaciones íntimas con los capos y decanos de otros triángulos para poder sobrevivir y debían guardar silencio al respecto. Se generaba así una oposición entre la homosexualidad como una esencia, como una identidad, que era condenada, y la sexualidad como una práctica, que no era considerada como tal, por lo tanto, estaba permitida, siempre que se guardara el respectivo silencio y ocultamiento. Ya desde su encarcelamiento antes de su traslado al campo de Sachsenhausen aparecía esta disyunción:

Als sie erfuhren, dass ich ein 'Warmer' sei, (...) machten sie mir sofort eindeutige Anträge, die ich aber entrüstet ablehnte. Denn erstens war mir in meiner Lage nicht nach Liebesabenteuern zumute, und außerdem war ich, wie ich ihnen dezidiert erklärte, kein Strichjunge, der sich mit jedem Anbietenden einlässt.

Nun, beschimpften sie mich, und 'die ganze warme Brut', die vernichtet gehöre; es sei von der Gefängnisverwaltung eine unerhörte Zumutung, so einen Untermenschen zu zwei relativ anständigen Personen zu sperren. Wenn sie auch mit dem Gesetz in Konflikt geraten seien, so wären sie doch schließlich normale Männer und keine Sittenstrolche. Sie würden sich nie auf eine Stufe mit den Homos stellen, die man ja zu den Tieren zählen müsse. In dieser Tonart beschimpften sie mich und meine gleichempfindenden Leidensgenossen noch eine ganze Weile, wobei sie immer wieder betonten, welche Ehrenmänner sie im Vergleich zu den es so, als ob ich ihnen einen Liebesantrag gestellt hätte und nicht umgekehrt.

Dabei entdeckte ich schon in der ersten Nacht, dass sie es zusammen trieben, wobei es ihnen egal war, dass ich alles mitansehen und mitanhören musste. Aber das war ja nach ihrer Meinung –der Meinung 'Normaler'– nur eine Ersatzhandlung und keine warme Geschichte.

Als ob man dieses Sexualerlebnis in eine normales und abnormales Empfinden einteilen könnte. Ich musste leider später die Erfahrung machen, dass nicht nur die beiden Gangster aus meiner Zelle so dachten, sondern fast alle 'Normalen'. Ich frage mich noch heute: was gilt bei Triebhandlungen als normal und was für abnormal? ([1972]: 18-20).

Quando se enteraron de que yo era un 'marica' (...) de inmediato se pusieron a hacerme propuestas de lo más explícitas. Propuestas que yo rechacé indignado, en primer lugar porque en mi situación no estaba de humor para aventuras y además, según les expliqué decididamente, no era de los que hacían la calle y se entregaban a cualquiera.

Esto hizo que me insultaran a mí y a 'toda la calaña de maricas', que merecían ser exterminados. Consideraban inaudito que las autoridades carcelarias hubieran puesto a un ser abominable como yo con dos personas relativamente decentes en la misma celda. Aunque tuvieran conflictos con la ley, por lo menos eran hombres normales y no maleantes pervertidos. Ellos nunca se pondrían a la misma altura de los maricas, a los que había que clasificar como animales. Los insultos de este porte contra mí y mis compañeros de infortunio homosexuales prosiguieron durante un buen rato, siempre recalando su honor de hombres decentes en comparación con los asquerosos maricones. Por las cosas que decían, parecía que hubiera sido yo y no ellos quien hubiera hecho las proposiciones.

Lo más increíble fue que la primera noche descubrí que tenían relaciones entre ellos, sin importarles que yo los viera o los oyera. Desde su punto de vista –el punto de vista de la gente supuestamente normal– se trataba solamente de una práctica de emergencia, y no de un lío entre maricones.

¡Como si estas experiencias sexuales se pudieran dividir en normales y anormales! Posteriormente descubriría que no sólo eran de esa opinión los matones de mi celda, sino casi todos los hombres supuestamente normales. Todavía me pregunto qué impulsos consideran normales y cuáles anormales (2002: 25-6).

Esta situación continúa en los campos de concentración y, de hecho, se institucionaliza. Había una doble moral, un doble estándar. La homosexualidad era una cuestión obviamente de esencia, no de práctica. Para aquellos que se

consideraban normales, no implicaba una pérdida de su heterosexualidad mantener relaciones con internos. La homosexualidad era una anormalidad, pero la división entre lo normal y lo anormal no guardaba relación con las prácticas propiamente dichas:

...denn wichtig waren ihnen nur ihre eigenen genüsslichen Stunden. Dabei sprachen sie zotig und verächtlich über mich und die ‚anderen warmen Schweine‘. Sie waren jedenfalls keine ‚Warmen‘, sondern Normale, auch wenn sie gerade ihr Glied in meinen Mund gezwängt hatten und daran saugen ließen. Eine sonderbare ‘normale’ Welt! ([1972]: 26)

...pues para ellos sólo eran importantes sus propias horas de placer. En ellas hablaban con desprecio y de forma vulgar de mí y de los otros “maricas”. Ellos no eran ante todo maricas sino normales, aun cuando habían introducido su miembro en mi boca y habían dejado que lo chupara. ¡Un extraño mundo “normal”!<sup>76</sup>

Se trataba de una práctica extendida dentro de los campos. Ya en el campo de Flossenbürg en 1940 y 1941 llegaban convoyes de Polonia ([1972]: 74-5) con homosexuales de entre 16 y 20 años que eran tomados como ayudantes personales de los capos y con quienes mantenían relaciones sexuales, eran llamados peluches (*Betthaserln*) o muñecos (*Puppenjungen*) y, según cuenta, se los podía reconocer porque estaban mejor de aspecto, ya que trabajaban menos y se alimentaban mejor. Se establecía un sistema hipócrita de relaciones sexuales por conveniencia. De hecho, cuando se establece un prostíbulo, los capos y decanos a pesar de visitarlo con asiduidad seguían conservando sus peluches. Al respecto, es interesante el caso del *Obersturmführer* (comandante de campo) que se masturbaba con las torturas a los homosexuales. Según se narra, mientras más gritaban y se quejaban más lo excitaba ([1972]: 66)

Es importante señalar que el autor justifica en varias oportunidades su actitud de mantener relaciones con los capos de los campos, aparece así cierta moralidad en la justificación de hacerlo sólo por el motivo de la supervivencia. Justamente esta hipocresía es la que le ha permitido sobrevivir a los campos de concentración a partir de sus relaciones íntimas con los capos que mandaban en los campos. Así, cuando el decano de bloque con quien mantenía una relación fue nombrado decano de campo, “Und meinen guten und nicht anstrengenden Schreiberposten behalten zu

---

<sup>76</sup> Difiero en algunos detalles de la traducción publicada: “Para ellos lo único importante eran sus momentos de placer. Hablaban con desprecio y continuas obscenidades sobre mí y los ‘demás maricas’. Ellos no eran maricas, sino normales, aunque fueran ellos los que introducían a la fuerza sus miembros en mi boca. Una extraña normalidad” (2002: 33)

können und auch weiterhin zusätzliche Kost zu erhalten, was ja lebensnotwendig war, war ich notgedrungen gezwungen, ein neues Freundschaftsverhältnis einzugehen“ ([1972]: 77) [“Para mantener mi puesto de empleado de oficina y recibir comida adicional que me ayudara a seguir vivo, me vi obligado a aceptar una nueva relación” (2002: 78)].

### **EL TRIÁNGULO ROSA COMO ENFERMEDAD**

Por otro lado es importante mencionar que Heger cuenta cómo tampoco se les permitía acercarse en un principio a otros internos:

Ein Homosexueller durfte nie irgendeine Funktion haben oder ausführen – zumindest war es in Sachsenhausen so- auch durften wir mit Häftlingen aus anderen Blocks und mit einer anderen Winkelfarbe kein Wort reden, damit wir sie, sie man uns belehrte, nicht zu homosexuellen Handlungen verführen konnten. Dabei ging es gerade in den anderen Blocks, in denen keine Männer mit dem rosa Winkel einquartiert waren, in puncto Homosexualität wesentlich lebhafter zu als bei uns Schwulen ([1972]: 35).

No estaba permitido que los homosexuales ocuparan ningún puesto de responsabilidad, al menos no en Sachsenhausen. Tampoco podíamos siquiera hablar con prisioneros de otros bloques que llevaran un triángulo de distinto color; según nos dijeron, esto se debía a que podríamos intentar seducirlos. No obstante, las prácticas homosexuales estaban más extendidas en los demás bloques, en los que no había hombres con el triángulo rosa, que en el nuestro (2002: 41-2).

En este sentido, no sólo se establece una idea de homosexualidad esencial que no guarda relación con las prácticas reales sino que también se la considera una enfermedad susceptible de contagio. Cabe preguntarse aquí por qué era considerada tan precaria la heterosexualidad si la sola cercanía de un triángulo rosa hacía correr riesgo de contagio, de seducción y perversión. Asimismo, los bloques de homosexuales guardaban otras reglas, en ellos las luces no se apagaban para dormir y debían permanecer con las manos por fuera de las mantas:

Wir sollten isoliert bleiben und waren dazu bestimmt, die Verdammtesten unter den Verdammten zu sein, die so genannte ‘warme Scheiße’ des Lagers, zur Liquidierung verurteilt und jeder Peinigung durch SS und Capos hilflos ausgesetzt ([1972]: 36).

Debíamos permanecer aislados, malditos entre los malditos, como la ‘bazofia amariconada’ del campo, condenados a ser exterminados y expuestos sin piedad a todos los tormentos que nos infligieran los SS y los capos (Heger, 2002: 42).

Relacionado con la homosexualidad como enfermedad, Heger menciona intentos de

cura de la misma, también teñidos de la hipocresía que implicaba el plan de exterminio. Se trata de la instauración de un burdel en el campo al que obligaban a asistir a los homosexuales y a tener relaciones sexuales con las prostitutas, también internas de campos de concentración femeninos, sometidas a ese trabajo con la promesa falsa de la liberación.

Denn welche freudige Erleichterung erwartete man von mir, oder welches Lustgefühl sollte ich bekommen, wenn das ausgemergelte Freudenmädchen im Bett liegend die Beine hochhob und schrie: ‚Na mach schon, mach doch schon!‘, damit sie die für sie sicherlich ebenso peinliche Situation hinter sich brachte. ([1972]: 137).

Pues qué alivio feliz se esperaba de mí, o qué placer debía obtener, cuando la esmirriada muchacha alzaba las piernas tumbada en la cama y gritaba: “¡vamos apurate, apurate!” para terminar con la situación seguramente tan penosa para ella.<sup>77</sup>

Otra opción también compulsiva era la castración, como única forma de sobrevivir a los campos, pero eso también era una falsa esperanza, porque en realidad formaba parte de otros de los experimentos del nacionalsocialismo con los homosexuales. Y también se trataba de una falsa promesa de liberación, ya que

Gegen Ende des Jahres 1943 wurde eine neue Anordnung des RFSS Himmler zur ‘Ausmerzung sexuell Entarteter’, also Homosexueller, erlassen, die besagte, das jeder Homosexuelle, der sich kastrieren lasse, bei guter Führung in Kürze aus dem KZ entlassen werde. Tatsächlich glauben einige der Häftlinge mit dem rosa Winkel an die Versprechungen Himmlers, (...) ließen sie die Kastration über sich ergehen. Aber (...) diese Beurteilung hing von der Laune des SS-Blockführers und des SS-Lagerführers ab –wurden sie zwar aus dem KZ entlassen, kamen aber statt nach hause zur SS-Strafdivision Dirlwanger nach Russland, auf die Schlachtbank des Partisanenkrieges, wo sie den Heldentod für Hitler und Himmler sterben durften ([1972]: 138-9).

Hacia finales de 1943 Himmler dictó una nueva orden de expurgación de los degenerados sexuales, esto es, de los homosexuales. La orden indicaba que todo homosexual que aceptara ser castrado y que hubiera tenido una buena conducta sería liberado en poco tiempo. Algunos prisioneros del triángulo rosa creyeron en las promesas de Himmler y consintieron en dejarse castrar (...). Pero (...) sólo se les liberó del campo de concentración para enviarlos a la división de castigo de Dirlwanger en el frente ruso, para ser masacrados en la guerra contra los partisanos y morir como héroes en nombre de Hitler y Himmler (2002: 132-3).

---

<sup>77</sup> La traducción publicada difiere de la mía en algunos detalles: “No comprendo qué alivio ni qué placer esperaban que pudiera experimentar al ver a la pobre y esmirriada muchacha alzar las piernas tumbada sobre la cama y decir “vamos, apúrate”; ella, tanto como yo, quería que terminara lo antes posible una situación que a ambos nos resultaba dolorosa” (2002: 131).

Como comenta Saxe, “Josef K nunca niega su identidad y la convierte en una fortaleza. La única posibilidad de escapar es la castración o el frente ruso (un sinónimo de muerte) Pero Josef K. se niega y elude los intentos nazis de ‘curarlo” (Saxe, 2009: 4). Heger las considera torpezas mentales pero no sólo del nazismo, ya que las mismas ideas continúan constituyendo las bases para la discriminación de la sexualidad disidente:

Nach dem Willen Himmlers aber sollten wir Häftlinge mit dem rosa Winkel durch einen regelmäßigen Zwangsbesuch im Häftlingsbordell von unserer gleichgeschlechtlichen Veranlagung geheilt werden. Es war vorgesehen, dass wir Homos einmal wöchentlich einen Pflichtbesuch im Bordell zu machen hätten, damit wir die ‚Freuden des anderen Geschlechts‘ kennenlernen (...). Die gleiche Borniertheit ist freilich noch heute, nach mehr als fünfundzwanzig Jahren wissenschaftlichen ‚Fortschritts‘, bei den meisten der ‚maßgeblichen‘ Herren anzutreffen ([1972]: 134-5).

Según la voluntad de Himmler, sin embargo, nosotros los prisioneros del triángulo rosa nos curaríamos de nuestra tendencia homosexual mediante visitas regulares y obligatorias al burdel de prisioneras. Estaba previsto que nosotros los homos debíamos hacer una visita obligatoria al burdel una vez a la semana, para conocer “la alegría del sexo con el otro género” (...). La misma torpeza se da aún hoy, después de 25 años de progreso científico entre la mayoría de los “supuestos” señores.<sup>78</sup>

Es interesante notar cómo se pueden entrever otras formas de disidencias sexuales presentes en el campo. Pero aquí también podemos observar una tensión entre visibilidad e inentilgibilidad. Heinz Heger clasifica los distintos símbolos con los que se identificaba a los internos en los campos de concentración, según los colores de los triángulos

gelb für Juden,  
rot für Politische,  
grün für Kriminelle,  
rosa für Homosexuelle,  
([1972]: 31)

schwarz für Asociale,  
lila für Bibelforscher,  
blau für Emigranten,  
braun für Zigeuner.

Amarillo para los judías,  
Rojo para los presos políticos,  
Verde para los criminales,  
Rosa para los homosexuales,  
Negro para los antisociales,  
Morado para los testigos de Jehová,  
Azul para los emigrantes,  
Marrón para los gitanos (2002: 38).

<sup>78</sup> Mi traducción difiera de la publicada: “Entre otras ideas, Himmler pensaba que los hombres del triángulo rosa nos curaríamos de nuestra tendencia homosexual mediante visitas regulares y obligatorias al burdel. Debíamos presentarnos una vez por semana para aprender a disfrutar de las delicias del sexo opuesto (...) Una torpeza mental que se puede observar igualmente hoy día, tras veinticinco años de supuesto progreso científico, en casi todas las instancias oficiales” (2002: 129-30).

Se supone que el triángulo negro era el signo con que se marcaba a las lesbianas. De hecho, así como el triángulo rosa se ha constituido en símbolo de la militancia disidente,<sup>79</sup> también lo ha sido, aunque en menor medida, el triángulo negro para la militancia lesbiana de los setenta (Jensen, 2002: 334). Sin embargo, Heger no menciona otras disidencias sexuales perseguidas por el nazismo, así como tampoco la posible identificación de las lesbianas bajo este signo. El lesbianismo, siempre sometido a mayor invisibilización que la homosexualidad masculina no era considerado un problema con tanta identidad para el nazismo. Podían ser fácilmente curadas mediante la violación, o la heterosexualización compulsiva. En todo caso, las mujeres no implicaban la misma amenaza para la raza que los hombres, la homosexualidad masculina era vista como un signo de debilidad y de afeminamiento. Como afirma Ugarte Pérez,

Las lesbianas no suponían la misma amenaza que los varones: de hecho el artículo 175 no mencionaba la homosexualidad femenina. Aunque una mujer tuviese relaciones con otras, pensaban que esto era una etapa de inmadurez que se resolvería fácilmente con el paso del tiempo. Se consideraban recuperables para la raza y la maternidad, a diferencia de los varones. Por lo tanto aunque también fueron perseguidas, y se encuentran documentados unos cuantos casos, no lo fueron con la saña con que lo fueron los homosexuales masculinos (Ugarte Perez, 2003: 7).

Las lesbianas no implicaban un peligro para el plan normalizador del nazismo. Sí ha aparecido esta cuestión en textos posteriores como la película de 1999 *Aimée & Jaguar* de Max Färberböck basada en la novela de Erica Fischer de 1994 *Aimée & Jaguar: eine Frauenliebe Berlin 1943*.

Sin embargo, es interesante observar una anécdota que Heger cuenta en el capítulo 5, ocurrida a finales de 1941 y que podemos leer como la presencia de identidades trans en los campos de concentración. Joseph ve entrar un furgón de la policía con un *Obersturmbannführer* con condecoraciones junto a “eine elegante junge Dame im langen silberschimmernden Abendkleid, das eine schneeweiße Schulter freihielt. Sie trug sehr viel Schmuck und elegante Silberschuhe mit hohen Absätzen” ([1972]: 82) [“una elegante y joven dama, vestida con un reluciente traje de noche plateado que dejaba al descubierto un níveo hombro. Iba muy enojada, con zapatos plateados de tacón alto” (2002: 82)] y cómo ambos son encerrados en las celdas, pues habían

---

<sup>79</sup> A modo de ejemplo, se puede pensar el uso del triángulo rosa en la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Cf. Rubino (2013: XXXVII).

sido detenidos en una ópera por una denuncia. Pronto se da cuenta de que “Seine Dame entpuppte sich als Jüngling, 19 Jahre alt, Soldat der Waffen-SS und auf Urlaubdaheim in Hamburg” ([1972]: 83) [“Su dama en realidad era un joven muchacho de diecinueve años, soldado de la SS, que estaba de permiso en Hamburgo” (2002: 83)]. Luego de este hecho, Heger comenta que rara vez se la veía a la dama, ambos fueron detenidos en celdas separadas, se le permitió seguir con vida por las influencias que tenía pero se los mantenía apartados “denn die SS-Reichsführung wollte nicht, dass ein so prominenter Frontoffizier aus ihren SS-Reihen mit den anderen KZ-Häftlingen zusammenkam und einen Winkel tragen sollte. Noch dazu den Winkel, der in allen Lagern am meisten verpönt war, den rosa Winkel der Homosexuellen” ([1972]: 83) [“porque no querían que un oficial de tan alto rango de sus propias filas se mezclara con los prisioneros y tuviera que llevar un brazalete con el triángulo distintivo. Y mucho menos el brazalete más despreciado, el del triángulo rosa de los homosexuales” (2002: 83)]. Esta ambigüedad joven dama/joven muchacho puede pensarse como una identidad trans, aunque aparece de forma ininteligible a los ojos de los presos del campo de concentración, entre ellos Joseph.

Lo más importante del testimonio aportado por Heinz Heger, como ya se dijo, es que constituye un importante acto de memoria y visibilización del exterminio silenciado de la disidencia sexual, particularmente de los hombres homosexuales. De hecho, Heger denomina a Sachsenhausen el Auschwitz de los homosexuales, ya que, por ejemplo, el yacimiento de arcilla, uno de los trabajos destinados a los homosexuales, constituía una fábrica de aniquilación de hombres.

Tausende und aber Tausende Homosexueller mussten dor ihr gepeinigtes Leben lassen, Opfer einer gesteuerten und gezielten Vernichtungsmaschinerie Hitler-Deutschlands. Doch bis heute hat sich noch kein Mensch gefunden, der dies aufgezeigt, bedauert und gewürdigt hätte. Über verreckte Kzler zu reden, noch dazu, wenn sie Homosexuelle waren, verbietet wahrscheinlich der ‚gute Ton und Takt‘ in der heutigen Gesellschaft ([1972]: 39).

Miles y miles de homosexuales deben de haber perdido sus atormentadas vidas allí, víctimas de una deliberada estrategia de exterminio diseñada por la Alemania hitleriana. Aun así hasta ahora nadie ha tenido el valor de hacer una investigación sobre ese yacimiento y rendir homenaje a sus víctimas. Probablemente el supuesto buen gusto preponderante en la sociedad actual prohíbe hablar del exterminio de los presos en los campos de concentración, particularmente cuando se trata de homosexuales (2002: 45).

Heger incluso habla de la deshumanización que implicaba el trabajo ([1972]: 37),

pues se trataba de quebrar lo que quedaba de humanidad, bajo el lema nazi “Durch Arbeit zur Freiheit!” ([1972]: 38) [¡La libertad a través del trabajo!], en el mismo sentido que podemos pensar en el musulmán, que menciona Agamben (2005). Como afirma también Müller, “Ours is an empty memory. We have few names, and fewer faces: not more than fifteen gay Holocaust survivors have spoken of their experiences, and many of them have asked for anonymity”. (Müller, 1994: 13). Heger insiste en cómo ciertas cuestiones han continuado en la condena social. En este sentido podemos pensar en la biopolítica, de hacer morir y dejar vivir en los campos de concentración a hacer vivir y dejar morir en la posguerra, pues las vidas homosexuales eran condenadas socialmente. No podían contar sus historias. Tampoco recibir indemnización porque habían sido encarcelados según las leyes vigentes, el parágrafo 175 y la modificación nazi, el 175<sup>a</sup>. En el apartado siguiente, veremos cómo una novela de 1971, un año antes, *Detlevs Imitationen «Grünspan»*, desarrolla este punto también en un contrapunto con la posguerra y los años setenta.

Lo interesante de Heger es el acto de memoria que implica la novela, y que la convierte en un hito disidente que Saxe denomina “literatura de la memoria *queer*”. Heger plantea justamente la permanencia de las condiciones de vida de la disidencia sexual:

So hatte die Wertschätzung einer Person, die Anerkennung des Einzelnen durch seine Mitmenschen zwei Seiten leider auch heute noch: was dem einen lächelnd genehmigt und zugebilligt wird, ist dem anderen, der sich offen zur Sache bekennt oder dazu gestempelt wird, noch lange nicht erlaubt. Die gleichgeschlechtliche Handlung zweier ‚Normaler‘ wurde als Ersatzhandlung abgetan, wenn dasselbe aber zwei Homos im Einklang ihres beiderseitigen Einverständnisses machten, war es eine ‚Schweinerei‘, eine ‚dreckige und abscheuliche‘ Angelegenheit ([1972]: 75-6).

Y así, el modo en que tus propios compañeros te valoraban presentaba dos caras, como desafortunadamente sigue ocurriendo hoy día: lo que en unos casos se acepta y aprueba con una sonrisa, está completamente prohibido cuando se confiesa abiertamente o cuando te cuelgan el sambenito. Las relaciones homosexuales entre dos individuos supuestamente normales se pasan por alto tildándolas de recurso de emergencia, mientras que las mismas relaciones entre dos hombres homosexuales, aunque tengan profundos sentimientos de afecto el uno por el otro, son consideradas marranadas, algo sucio y repugnante (2002: 77).

En efecto, se puede pensar en un régimen de heteronormatividad, es decir, en la heterosexualidad como régimen político (Wittig), en el cual, las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo están permitidas siempre que no pongan en peligro

la heterosexualidad, entendida así, no como una condición personal o individual, sino como régimen de control de cuerpos y de producción de subjetividad. De ahí que el régimen hipócrita sanciona, como hasta hoy en día, no las prácticas sino la visibilización de las mismas y promueve un silencio compulsivo que impida agrietar las sexualidades normativas o poner en cuestionamiento la masculinidad. De hecho, a Joseph K. le niegan la indemnización, justamente, porque después de la caída del nazismo, la homosexualidad seguía siendo un delito, por tanto, los condenados a campos de concentración bajo el triángulo rosa no eran víctimas:

...als Häftling mit dem rosa Winkel, als Homosexueller, wurde man als krimineller Strolch eingestuft, auch wenn man, so wie ich, gar nichts angestellt (...). Und Wiedergutmachung erhielten kriminelle KZ-Häftlinge nicht zugewiesen (...). Aber wir Homos können, ob bei uns in Wien oder anderswo, noch so ein anständiges Leben führen, die Verachtung der Mitmenschen, die Achtung in der Gesellschaft, die Diskriminierung ist die gleiche geblieben wie vor 30 oder 50 Jahren, der Fortschritt der Menschheit hat uns vergessen ([1972]: 165-6).

Como prisionero con el triángulo rosa, como homosexual, había sido caratulado como un bribon criminal, incluso cuando como en mi caso no había hecho nada (...) y criminales prisioneros de campos de concentracion no reciben compensaciones (...). Pero nosotros los homosexuales, vivamos en Viena o en cualquier otra parte, aunque llevemos una vida decente, podemos recibir el desprecio del prójimo, la atención en la sociedad, la discriminación es la misma que hace 30 o 50 años, el progreso de la humanidad nos ha olvidado.<sup>80</sup>

Es por eso que el libro se plantea como un acto de memoria, significativo en el presente de su escritura y publicación: “Warum bleibt man uns Homosexuellen gegenüber so unmenschlich, warum werden wir noch immer weiter verfolgt und von den Gerichten eingesperrt wie zu Hitlers Zeiten?” ([1972]: 166) [“¿Por qué a nosotros, los homosexuales, nos siguen tratando de forma tan inhumana, por qué continúan persiguiéndonos y nos condenan los tribunales como lo hacían en tiempos de Hitler?” (2002: 156)].

La importancia de *Die Männer mit dem rosa Winkel* es, como dijimos, más testimonial que literaria. Por otro lado, el plantemiento acerca de la disidencia sexual se inscribe dentro de lo políticamente correcto, mediante la insistencia en que los homosexuales no le hacen mal a nadie y deben ser aceptados por la sociedad y deben dejar de ser discriminados. Asimismo, la disidencia se plantea como una

---

<sup>80</sup> Mi traducción difiere de la publicada: “en calidad de prisionero del triángulo rosa, había sido condenado por un delito penal (...) No se conceden compensaciones a ex prisioneros enviados a campos de concentración por delitos penales. (...) Los homosexuales, vivamos en Viena o en cualquier otra parte, aunque llevemos una vida decente, recibimos el desprecio de nuestros congéneres y somos discriminados por la sociedad igual que hace treinta o cincuenta años. El progreso de la humanidad no se ha detenido en nosotros” (2002: 155-6)

cuestión de amor, se trata de estar enamorado de una persona del mismo sexo. Quizá en este caso no habría que hablar de disidencia sino de homosexualidad, ya que no hay cuestionamiento o puesta en evidencia de los discursos que definen la homosexualidad a partir de un pensamiento binario (Rubin) y heterosexual (Wittig). Si bien resulta muy interesante la denuncia de la hipocresía con que se condenan ciertas prácticas homosexuales y otras se respetan, convirtiendo a la homosexualidad en el chivo expiatorio del régimen nazi y de la sociedad de la posguerra, también es verdad que no hay un cuestionamiento a la identidad homosexual, que aparece como esencialista. En este sentido, *Die Männer mit dem rosa Winkel* constituye de un libro muy necesario no sólo en el ámbito literario y testimonial alemán sino también a nivel transnacional. El triángulo rosa se convierte no sólo en un símbolo de la disidencia sino también del silenciamiento de esa persecución. El triángulo rosa, en ese sentido, pervive al nazismo y se acrecienta durante la posguerra hasta poder llegar a pensarse en tiempos más actuales, como veremos en el último capítulo con Schernikau. Un año antes que el libro de Heger, en 1971, el mismo año del estreno de *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, Hubert Fichte publica su tercera novela, *Detlevs Imitationen »Grünspan«*, en donde se plantea un interesante contrapunto entre los años de finalización de la guerra y los de finalización de la década del 60, a partir del cual se pueden pensar ciertas continuidades de la política nazi (y del régimen heterosexual que está por detrás) en medio de un clima de supuesto cambio y liberación.

### **2.3. La masculinidad performativa, posguerra y años setenta en *Detlevs Imitationen »Grünspan«* de Hubert Fichte**

Nacido en Perleberg, Brandeburgo, dos años antes de la llegada de Hitler al poder y muerto por SIDA tres años antes de la caída del muro, Hubert Fichte (1935-1986) es uno de los autores alemanes de posguerra sobre el que más se ha escrito acerca del tema literatura y homosexualidad (Hergenmöller, 2001) y el escritor homosexual de lengua alemana que con mayor radicalidad ha indagado en una construcción de un Yo narrativo *schwul* (Popp, 1992: 256). Hijo de una madre mecanógrafa, que luego también fue actriz y apuntadora, y de un padre judío a quien no conoció, pasó

parte de su infancia en un orfanato católico en Oberbayern (1942 y 1943). Luego de la guerra comenzó a trabajar como actor y alrededor de los años 1948 y 1949 conoció a dos personalidades de la cultura alemana que marcarían su vida y en los que se basa para los personajes de su cuarta novela, *Versuch über die Pubertät*: el poeta expresionista Hans Jenny Jahn y Alexander Hunzinger. Durante los cincuenta recorre como vagabundo Francia (1952-1954) y trabaja como granjero en Suecia (1958) y en Francia (1959-1962), para luego radicarse en Hamburgo, en donde comienza su carrera de escritor *freelance*, periodista y crítico de arte (Gundermann, 2000: 287).

Su primer novela, *Das Weisenhaus* (1965), que lo vuelve notorio en la escena literaria de Hamburgo, ya que gana el premio Hermann Hesse, inicia también un ciclo de cuatro novelas consideradas autobiográficas<sup>81</sup> que se completan con *Die Palette* (1968) –para la que realiza una investigación en la escena *schwul* de Hamburgo durante dos años gracias al adelanto de la editorial–, *Detlevs Imitationen «Günspan»* (1971) y *Versuch über die Pubertät* (1974).<sup>82</sup> A partir de este punto su literatura y trabajo torna un giro a raíz del interés en las culturas no europeas. Con *Die Palette*, que le ocasionó un escándalo (Gundermann, 2000: 286), comienza el trabajo etnográfico de Fichte que irá consolidando hasta adquirir mayor relevancia en su cuarta novela y, sobre todo, en su trabajo posterior. En 1968 visita Marruecos, Brasil y Egipto. Luego reside en el Caribe, en América Central y Sudamérica, así como en África. En los años siguientes a 1974 viaja a los países escandinavos, Portugal, Marruecos, Brasil, Egipto, Argentina, Chile y Haití, entre otros. Sus trabajos, realizados en conjunto con la fotógrafa Leonore Mau, giran en torno la magia y la mitología de las culturas no europeas, con publicaciones como *Xango. Die afroamerikanischen Religionen: Bahia, Haiti, Trinidad* (1978-1984) o *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen: Santo Domingo, Venezuela, Miami, Grenada* (1980-1984). Con la escritura de *Hotel Garni* en 1974 comienza el proyecto de 19 novelas que llama *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, una colección de collages, ensayos, polémicas, etc. que se publica recién post-mortem (entre 1987 y 1992).<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> La consideración de las primeras cuatro novelas de Fichte como autobiográficas ha sido discutida por varios autores, como Madsen (1990) y Gillet (2015). Éste último propone que todo lo que Fichte escribió es el polo opuesto de la autobiografía, pues constituye un modelo de escritura post-subjetiva (2015:50).

<sup>82</sup> Sobre este libro me voy a ocupar en el Capítulo 4 de esta tesis.

<sup>83</sup> En estos textos se ocupa de autores varios como Herodoto, Homero, Safo y von Platen, entre otros (Popp, 1992: 257), además de haber realizado entrevistas a personalidades como Salvador Allende,

Este proyecto marca claramente una segunda etapa en su obra, que no llega a concluir, a causa de su temprana muerte en 1986.<sup>84</sup>

Así como, a grandes rasgos, su obra puede ser separada en dos etapas, lo mismo se puede decir de su recepción crítica que tiene un primer impacto después de su muerte, a fines de los ochenta y principios de los noventa, en coincidencia con la publicación post-mortem de *Die Geschichte der Empfindlichkeit*.<sup>85</sup> Después de casi una década de silencio crítico respecto a su obra, promediada la década del 2000 y el auge de los estudios *queer* se le ha dado nuevamente una importancia en el ámbito germánico, estudiándolo desde la perspectiva de la disidencia sexual y, sobre todo, desde los estudios postcoloniales.<sup>86</sup>

En su corta vida escribió más de 50 libros, además de artículos, entrevistas, intervenciones y guiones radiales en donde ahonda no sólo en la realidad alemana sino latinoamericana y africana (Hergemöller, 2001). En efecto, la obra de Fichte es importante en dos sentidos. Por un lado sus trabajos en torno a la etnopoésia prefiguran en cierto sentido debates sobre hibridez y habla subalterna<sup>87</sup> (Gundermann, 1999). Pero, asimismo, es el primer autor alemán en tratar la homosexualidad como práctica y como identidad de una forma sumamente abierta y explícita.

Me centraré, particularmente, en las cuestiones vinculadas a la identidad disidente y el *locus* enunciativo. En efecto, este primer ciclo de cuatro novelas pueden pensarse como novelas de formación (*Bildungsroman*).<sup>88</sup> Pero en ellas, más que

---

Joan Bosch, Jean Genet, etc. Para una discusión sobre las divergencias entre el proyecto planeado por Fichte y lo que la editorial ha publicado con este nombre después de su muerte, cf. Gillett (2002).

<sup>84</sup> Se proclama autor no-literario, escritor de ensayos, guiones radiales y entrevistas, textos periodísticos sobre el tercer mundo y el poscolonialismo. Se ocupa también de temas como religión, política, estética gay, etc. (Gundermann, 2000: 287).

<sup>85</sup> Dentro de la primera recepción crítica de Fichte se pueden mencionar los trabajos de Wolfgang Popp (1992), Tomas Vollhaber (1987), Bertil Madsen (1990) y Hartmut Böhme (1992), entre otros.

<sup>86</sup> Fundamentalmente los artículos y libros de Robert Gillett, entre los que se puede destacar la publicación de una bibliografía comentada de y sobre Fichte: *Hubert Fichte: eine kritische Auswahlbibliographie* (2007). Sobre Fichte asociado con lo *queer*, cf. Gillett (2002) y Woltersdorff (2007).

<sup>87</sup> Es importante su interacción con las culturas latinoamericanas, pues implica la ruptura y discusión con las perspectivas antropológicas como las de Levi-Strauss. Fichte se adelanta así, a un discurso anti-orientalista. En Brasil se relaciona con el movimiento canibalista de Oswald de Andrade, que resulta de influencia para su obra, así como las investigaciones sobre la magia y las culturas consideradas primitivas. En este sentido, su obra, que nace en los años sesenta, época de nuevas búsquedas postvanguardistas, conecta con las vanguardias históricas de principios de siglo XX, pero más que con las vanguardias europeas, se trabaja con las latinoamericanas, con el negrismo, el canibalismo, la antropofagia. Cf. Gundermann (1999).

<sup>88</sup> *Die Palette* entra en el ciclo de las cuatro *Bildungsroman*, sobre todo a partir de la continuidad de su protagonista en *Detlevs Imitationen «Günspan»*

afirmar la génesis de una identidad, Fichte deconstruye la subjetividad del/de los protagonista/s, mediante una serie de juegos poéticos que desarman el “yo” que enuncia. De esta forma, se cuestionan asimismo las identidades como algo estable y fijo, fundamentalmente la identidad homosexual, erosionando, al mismo tiempo, la forma de la novela, propia del siglo XIX y de una cosmovisión moderna. Considerado por Robert Gillett como uno de los autores *proto-queer*<sup>89</sup> junto a Jean Genet, Hubert Fichte es uno de los primeros autores alemanes en retratar una variedad de prácticas y formas de vida disidentes, que escapan no sólo a la norma de la sociedad heterosexual sino también a los estereotipos masivos de la comunidad gay. De esta manera, no sólo la subjetividad y la forma del género novela aparecen como un ensayo sino también la sexualidad y su relación con la identidad, que deviene búsqueda, prueba, ensayo, experimento, como veremos también en el capítulo 4 de esta tesis con *Versuch über die Pubertät*.

*Detlevs Imitationen «Günspan»* puede considerarse una continuación de sus dos novelas anteriores, *Das Weisenhaus* (1965) y *Die Palette* (1968). Si bien se evidencia una erosión de la diégesis propia de la novela moderna, *Detlevs Imitationen «Günspan»* se ocupa de la vida de su protagonista desde donde la dejó su primera novela *Das Weisenhaus*. Ya fuera del orfanato, Detlev vuelve a Hamburgo con su familia, en los últimos años de la guerra y los primeros de la posguerra, desde 1943 hasta 1948, es decir desde la edad de 8 hasta la de 13 años. Pero la historia de Detlev es contrastada con un contrapunto con la de otro personaje, Jäcki, el protagonista de su segunda novela, *Die Palette*, y, de hecho, sigue también su vida, en la tercer década de la misma, después de lo que ocurrió en la novela anterior, que finaliza con el cierre y la última visita de Jäcki al bar *Schwul* “Die Palette” en 1968.

Compuesta a partir de la técnica del collage y el montaje de diálogos, listas, letanías, la novela de Fichte resulta bastante inusual. A su vez, en ella aparece una mezcla de voces y discursos superpuestos, fragmentarios, constituyendo así una especie de pastiche de voces y textos, en la que resuena cierta idea de cultura como un palimpsesto. La novela no está organizada estrictamente en capítulos (aunque algunos críticos sí los consideran como tales), sino en secciones de extensión

---

<sup>89</sup> Robert Gillett lo considera un autor proto-queer no sólo por haber muerto de SIDA y haber planteado abierta y explícitamente la sexualidad sino por el trabajo que hace con la identidad: “his performative theory of identity” (Gillett, 2012: 43).

variable. Específicamente, se trata de 144 apartados, algunos de los cuales son muy breves, de pocas líneas, y otros de varias páginas. Como dije, entre los distintos apartados se genera un contrapunto entre la infancia de Detlev al finalizar la guerra y la adultez de Jäcki a fines de los sesenta, quien en 1968 podría tener aproximadamente 33 años. Es decir, se trata de dos vidas en paralelo, contemporáneas ¿o quizá de la misma? Gillet considera esta novela un hito de la narrativa alemana de posguerra, a pesar de no ser tan conocida ni vendida ni influyente. Por eso la elige para su contribución a la compilación *Landmarks in the German Novel* y arguye varias razones para esa decisión, según él, por cómo conecta 1943 y 1968, por el tratamiento de la sexualidad, por la deconstrucción de la autobiografía y porque también prefigura “that body of activism, writing and theory which has become known as ‘Queer’” (Gillett, 2002: 59).

#### **DETLEV Y JÄCKI, EL FINAL DE LA GUERRA Y LOS AÑOS SESENTA**

Desde el título la novela plantea este contrapunto, esta superposición de dos personajes y dos épocas históricas aunque, como veremos, podría tratarse del mismo personaje, ya que la identidad y la relación entre Detlev, Jäcki y el yo-narrador, aparece problematizada y cuestionada. Como afirma Bertil Madsen, el yo-narrador resulta a veces inidentificable:

Wie schon früher bemerkt worden ist, ist es manchmal schwierig, das jeweilige Ich zu identifizieren. Wie in einem Versteckspiel vermag der Erzähler dann und wann die Gestalt zu wechseln, die entweder die Züge Detlevs oder Jäcki aufweist. Bald ist die Identität eines Ich völlig erkennbar, bald verschwimmen die Konturen, und der Erzähler, sei es bewusst oder unbewusst, tritt im Gewand eines Detlev oder Jäcki auf. (...) [Hubert Fichte] verlangt vom Leser, die Komplexität eines Ich einzusehen, dass der Leser erst durch das Deuten einer stilistisch schwer erkennbaren Struktur des Ich zur Einsicht der Vielschichtigkeit eine menschenähnliche Identität gelangt (Madsen, 1990: 196).

Como se ha marcado antes, a veces resulta difícil identificar el respectivo Yo. Como en el juego de las escondidas el narrador alcanza una que otra vez la forma del cambio, si se trata de las características de Detlev o de Jäcki. Ni bien la identidad del Yo está completamente clara, enseguida se desdibujan los contornos y el narrador, conciente o no conciente, aparece revestido como el yo-Detlev o el yo-Jäcki. [Hubert Fichte] exige al lector que comprenda la complejidad del Yo, que el lector en primer lugar a través del señalamiento de una estructura estilística del Yo abiertamente oscura pueda llegar a la complejidad de la identidad masculina.

Por un lado, tenemos la infancia y pre-adolescencia de Detlev, niño actor, que

aprende mediante la imitación (*performance*, actuación, impostura, identidad) cómo ser un hombre, es decir, cómo construir una masculinidad hegemónica y heteronormativa no sólo mediante una violencia patriarcal contra las mujeres sino a través de la represión de los posibles deseos homosexuales. La narración sigue, por un lado, la vida de Detlev, sus primeras incursiones y relaciones con el teatro de Hamburgo en el período antes mencionado, de 1942 hasta 1948, y, por otro, el deambular de Jäcki, después del cierre del bar *Schwul* “Die Palette”, por espacios de sociabilidad disidente, entre otros, el del bar psicodélico “Grünspan”<sup>90</sup>. Grünspan es un bar psicodélico del Hamburgo de fines de los sesenta, que forma parte del submundo disidente, de los suburbios, en el que se mueve Jäcki y en donde la sexualidad encuentra su punto de fuga.

La historia de Detlev abarca la finalización de la guerra y el comienzo de la posguerra durante su infancia, su inmersión en la escena teatral de Hamburgo y los comienzos de su educación sexual. En una de las primeras escenas de la novela presenciamos a Detlev fantaseando con la posibilidad de ser llevado a un campo de concentración y torturado allí. Aunque luego se une a las juventudes hitlerianas, Detlev tiene sangre judía por parte de padre. Por esta razón el campo de concentración es un horizonte a temer, pero asimismo, a medida que avanza su infancia y preadolescencia, los deseos homosexuales, ya finalizada la guerra, lo van a hacer pensar también en campos de concentración. Se trata de una sexualidad todavía en la posguerra imposible de concebir. Como afirma Gillett, la idea de imitación en la historia de Detlev tiene varias implicaciones:

was hier unter dem Stichwort „Imitationen“ angesprochen wird, das ist zum einen das vom Altgriechischen her bekannte und von den modernen Literaturtheoretikern wiederaufgenommene Problem der „Mimesis“, d. h. das Verhältnis zwischen Welt und Text; zum anderen der Lernprozess eines Kindes und seine Sozialisation, also das Verhältnis zwischen dem „Ich“ und den vorherrschenden Diskursen der Gesellschaft. Nicht zuletzt bezeichnet Imitation eine schauspielerische Technik, wobei die Grenzen des „Ich“ bewusst verwischt und die Kategorien der Sexualität und der Authentizität außer Kraft gesetzt werden, was die Frage nach der Darstellung des „Ich“ als Text aufwirft (Gillett, 1995: 303).

A lo que aquí se alude con la palabra clave “imitaciones” es al conocido problema de los antiguos griegos y revisado por la teoría literaria moderna de la “mimesis”, es decir, la relación entre mundo y texto; por otro lado, el proceso de

---

<sup>90</sup> La imitación del título opera en por lo menos tres niveles. En principio a una mera imitación, también a la labor del actor, a la *performance* actoral, sobre todo desde el teatro clásico y la teoría aristotélica del drama. También es una forma de aprender un lenguaje (como aprende francés el narrador de *Versuch über die Pubertät*)

aprendizaje de un niño y su socialización, así como la relación entre el “yo” y los discursos dominantes de la sociedad. Por último pero no menos importante, imitación se refiere a una técnica de actuación donde los límites del “yo” se difuminan conscientemente y las categorías de la sexualidad y de la autenticidad son puestas por fuera de la fuerza que la pregunta por la representación del “yo” como texto plantea.

La infancia de Detlev está marcada por el aprendizaje de la masculinidad hegemónica. Ese es el principal sentido de sus “imitaciones”. De esta forma, la masculinidad, en la novela de Fichte, no es una naturaleza del hombre, sino que se aprende y consiste, básicamente, en dos puntos que podemos identificar con el (hetero)patriarcado, por un lado, el sometimiento de la mujer, la violencia machista y misógina y el uso de la mujer como objeto y, por otro, la represión de la homosexualidad. Así, Detlev aprende, por ejemplo, cómo tener relaciones sexuales:

Jetzt fängt Klaus Hansen damit an:

\_ Du mußt ihn in die Fotze reinpuhlen und ihn wieder rausholen und ihn wieder reinpuhlen und zum Schluß pißt du drauf und so kommen die Kinder dann bei der Frau aus dem Arsch.

\_ Wetten, daß meine Frau auch ohne ihre Kinder kriegt!

\_ Alle machen sie es. (133-4)

Ahora Klaus Hansen arranca así:

\_ Tenés que clavárselo en la concha y sacarlo de nuevo y clavarlo de nuevo y al final hacés pis adentro y así salen después los niños de las mujeres desde el culo.

\_ Mejor que mi esposa tenga niños sin nada de todo eso!

\_ Todos lo hacen.

Las primeras aproximaciones de Detlev a la sexualidad son discursivas, didácticas. Pero también hay un contacto con la sexualidad a partir de la experiencia y va a entrar en tensión con la dimensión discursiva de la misma. Aquí es importante tener en cuenta la intertextualidad con la obra de Heinrich von Kleist, *La Marquesa de O* (*Die Marquise von O...*, de 1808).<sup>91</sup> Detlev no tiene permitido leerla, por eso aparece la pregunta insistente acerca de cuándo va a poder hacerlo. Se trata, junto a otra obra, *Volpone* (1606) de Ben Jonson, de textos prohibidos para un niño, en cuyo tabú se encuentra el secreto de la sexualidad adulta, relacionado en ambas con la violación como forma de sexualidad heteronormativa:

\_ Die Marquise von O. wird auch beinahe von einem russischen

---

<sup>91</sup> Sobre la intertextualidad en Detlev cf. la exhaustiva tesis de Klaus, 2006.

Besatzungssoldaten vergewaltigt und dann errettet sie im letzten Augenblick ein junger Officier (135)

\_ La Marquesa de O. es también casi violada por un soldado de la ocupación rusa y luego un joven oficial la salva a último momento.

A partir de esta vinculación la relación sexual comienza a pensarse como violación y aparece varias veces la pregunta acerca de cómo violar a alguien: “\_Wie vergewaltigt man jemanden (p. 135 y 136) [¿cómo se puede violar a alguien?]. A partir de esta pregunta se vincula claramente la violencia del patriarcado mediante la violación con la represión de la homosexualidad, a partir de las voces que explican cómo es la vida adulta, sexual, heteronormativa:

\_ Man bedroht ihn, man schlägt ihn nieder. Man –eine Frau wird zur Hingabe gezwungen. Man vergeht sich an ihr.  
\_ Wie vergeht man sich an einer Frau?  
\_ Indem man sie vergewaltigt, Indem man sie zur Hingabe zwingt.  
\_ Wie gibt man sich hin?  
\_ Du redest immer im Kreise.  
\_ Hast du es auch gemacht?  
\_ Das Geschlechtsteil des Mannes wird ganz steif und rot und steht aufrecht. Der erregte Mann führt so das Geschlechtsteil in die Frau ein und bewegt seinen Unterleib hin und her.  
\_ Ein erwachsener Mann!  
\_ So lange, bis er den Samen entlädt.  
\_ Der Offizier in der “Marquise von O.” auch?  
\_ Ja. Und Volpone möchte es auch gerne.  
\_ Darf ich es jetzt lesen?  
\_ Meinetwegen.  
\_ Warum soll der lockige Bühnenarbeiter mich nicht durchkitzeln?  
\_ Es gibt Männer, die fühlen sich zum gleichen Geschlecht hingezogen.  
\_ Goethe auch?  
\_ Um Himmels willen!  
\_ Und wo wollen die es hinstecken?  
\_ Es ist verboten und es wird hart bestraft. Und schädlich. Es heißt homosexuell. Wenngleich auch von Patroklos gesagt wird, er sei eine Mannshure und liege bei Achill.  
\_ Was ist eine Hure?  
\_ Eine, die es für Geld tut.  
\_ Das gibt es alles und ich hatte keine Ahnung davon. Homosexuell!  
Will sich Hektor ewig von mir wenden,  
Wo Achill mit den unnahbar Händen  
Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt?  
\_ Herrlich! (135-6)

\_ Uno la amenaza, la golpea hasta tirarla. Uno –una mujer es forzada a rendirse. Uno la viola.  
\_ ¿Cómo viola uno a una mujer?  
\_ Violándola, forzándola a rendirse.  
\_ ¿Cómo uno llega a rendirse?  
\_ Estás hablando en círculos.  
\_ ¿Ya lo has hecho alguna vez?

\_ El órgano sexual del hombre se pone muy duro y rojo y se queda erguido. El hombre excitado introduce así el órgano sexual en la mujer y mueve su bajo vientre hacia adelante y hacia atrás.  
 \_ ¡Un hombre adulto!  
 \_ Hace esto hasta que descarga el semen  
 \_ ¿El oficial en “La Marquesa de O.” también?  
 \_ Sí. Y Volpone seguramente también.  
 \_ ¿La puedo leer ahora?  
 \_ Si querés.  
 \_ ¿Por qué el rizado tramoyista no debe hacerme cosquillas?  
 \_ Hay hombres que se sienten atraídos por el mismo sexo.  
 \_ ¿Goethe también?  
 \_ ¡Santo cielo!  
 \_ ¿Y en dónde hay que ponerla?  
 \_ Está prohibido y se castiga duramente. Y es nocivo. Se llama homosexual. Aunque también se dice de Patroclo, que es una puta y se acuesta con Aquiles.  
 \_ ¿Qué es una puta?  
 \_ Alguien que lo hace por dinero.  
 \_ ¡Hay un montón de cosas de las no tenía la menor idea! ¡Homerosexual!  
 Entonces Hector viene hacia mí siempre  
 cuando Aquiles con las inaccesibles manos  
 el espantoso sacrificio de Patroclos ofrece  
 \_ ¡Grandioso!

Se trata de un momento de doble descubrimiento. Como comenta Vocca, “This discourse of dominance over women runs parallel to the initial experience of his homosexuality” (Vocca, 1993: 135). Es decir, aquí también aprende sobre el tabú de la homosexualidad.<sup>92</sup> Se trata de dos caras de la misma moneda, el (hetero) patriarcado. Pero la literatura permite, asimismo, una doble lectura, heteronormativa y disidente. Patroclo o Goethe son ejemplos literarios de lo prohibido, del tabú de la sexualidad, pero también se pueden constituir en modelos a seguir, en elementos que permitan un agenciamiento disidente, una identificación. Detlev aprende, asimismo, que no debe dejarse tocar por hombres. Lo mismo puede decirse, con un signo contrario, de *Die Marquise con O...*, es decir, se trata ahora sí de una lectura heteronormativa que permite explicar la sexualidad adulta a partir de la violación, pero el personaje, a partir de la pregunta “Wie gibt man sich hin?” [¿Cómo uno llega a rendirse?], vacila en la identificación entre la masculinidad heteronormativa y la pasividad del que es sometido. Después de este descubrimiento doble de lo que constituye la sexualidad adulta y lo que en ésta está prohibido (Homerosexual), ya nada es lo mismo porque ahora él también ingresa al mundo de la adultez mediante el conocimiento de en qué consiste la sexualidad

<sup>92</sup> Vocca afirma que “Detlev’s subjectivity is formed in part by Goethe’s and Kleist’s narratives of male power. Jäcki is, however, reformed by a narrative reversing the dominant ideology, opening up the boundaries of sexual expression” (Vocca, 1993: 125).

\_Das Gefühl, das der Schnittsalat und die Laube und die Stachelbeeren in Detlev auslösen, hat sich verändert. Nun gibts wohl weiter keine Überraschungen mehr.

\_Jetzt verstehe ich die Marquise von O.

Beim Pissen denkt Detlev:

\_Daraus ist nun Oma und Opa und Mutti und der Statistenführer und die Amseln und die Leghorn und der Regenwurm und der Matrose Paul.

(136-7)

\_La sensación que generaban en Detlev la ensalada de lechuga, la glorieta y las grosellas ha cambiado. Ahora probablemente no haya más sorpresas.

\_Ahora entiendo la Marquesa de O.

Al orinar, Detlev piensa:

\_Así que ahora de ahí vienen Oma y Opa y Mutti y el director de escena y los pájaros y las gallinas y las lombrices y el marinero Paul.

Como afirma Vocca, se utiliza aquí la agencia heteronormativa de los textos consagrados de la cultura, como Goethe (*Iphigenia in Tauris*) o Kleist para transformarse en el niño-héroe y en el niño-guerrero, aprendiendo el ejercicio del poder en estos textos, también se acerca a las fantasías de violación, como reflejo del héroe masculino (Vocca, 1993: 121). Asimismo, esto se relaciona con la fantasía de matar a la madre, que constituye otra línea de significado que recorre la lectura heteronormativa de los textos clásicos de la cultura, particularmente el teatro griego clásico. Matar a la madre es también equivalente a matar la parte femenina/pasiva de sí mismo, si miramos el mundo desde una óptica binaria en donde el otro polo lo ocupa lo masculino/activo. Detlev tiene que salir del seno materno y del hogar y sólo es posible mediante la aniquilación. Asimismo, en la construcción de su masculinidad va adquiriendo, incorporando, los símbolos del nacionalsocialismo. La sexualidad es un tabu, implica una estructura de prohibiciones para Detlev y justamente por eso lo que abunda son los discursos sobre ella,

Beim Versuch, dem Knaben die Notwendigkeit des Verbotes zu erklären, muss indes auch sie auf die Metaphysik der Liebe verdichten: Sexualität soll als Liebe in gegenseitiger Übereinstimmung vollzogen werden. Sexualität ist Hingabe. Sexualität ist, zur Hingabe gezwungen zu werden. Sexualität ist Vergewaltigung. Homosexualität ist verboten und wird hart bestraft. (Dannecker, 1989: 26)

Al intentar explicar la necesidad de la prohibición a los muchachos, debe sin embargo extenderse sobre la metafísica del amor: la sexualidad debe realizarse como amor en mutuo acuerdo. La sexualidad es devoción. La sexualidad es ser forzado a rendirse. El sexo es violación. La homosexualidad está prohibida y será castigada duramente.

La imitación deviene aquí una forma de aprender qué es la masculinidad, qué es el

sexo, qué es la vida. No se trata sólo de una técnica actoral, los textos teatrales devienen modelos de sexualidad y género que normativizan la vida. La historia de Detlev está marcada por la tensión entre su propio deseo y placer y lo que aprende mediante la imitación que puede y no puede hacer. Es interesante cómo la novela no plantea una (hetero) sexualidad naturalizada, sino que la deconstruye mediante las imitaciones de Detlev. Si la pensamos en clave *Bildungsroman*, se trata de momentos cruciales en su infancia y preadolescencia, en donde aprende las cosas que lo convertirán en una persona adulta. Se trata, en definitiva de la versión más misógina del patriarcado.<sup>93</sup>

Sin embargo, mediante un *Lapsus* en la voz de Detlev se genera una puesta en fuga del sentido y una torsión de la identificación, cuando vacila entre identificarse con el violador (el oficial ruso de *Die Marquise von O...*) o con la mujer violada (La marquesa)

Jerusalem Stern, der wackelt, Baukästen im Bett, wenn man krank ist, es könnte auch Venedig sein, aus dem Fundus, für "Volpone" oder die russische Steppe und ich die Marquise von O., ich meine, der gebildete, französisch sprechende Officier in der "Marquise von O." statt des Ministranten (141)

La estrella de Jerusalén que se tambalea, juegos de cubos de construcción en la cama cuando uno está enfermo, puede ser también Venecia, en el vestuario de "Volpone" o la estepa rusa y yo la Marquesa de O., quiero decir, el educado oficial francés de "La Marquesa de O." en lugar de los monaguillos

El final de la novela, su último párrafo, cierra justamente con la repetición de este *Lapsus*. Su identificación identitaria tambalea entre lo masculino y lo femenino, entre lo activo y lo pasivo, entre lo violento y lo sumiso. Todavía no se ha convertido en Jäcki, todavía no ha encontrado puntos de fuga a la racionalidad binaria de sexo-

---

<sup>93</sup> Así, por ejemplo, aprende también imitando a Robert el trato con las mujeres: "Robert gehört seiner Mutter nicht. / Er nennt sie: / \_Du Altem du Dicke, du fettes Stück, du bist bekloppt, los, gib jetzt Geld her, ich will was zu fressen, du alte Fotze. (114) [Robert no obedece a su madre. / Él la llama: / \_ Vos vieja, vos gorda, vos vaca gorda, estás loca como una cabra, dale, traé algo de plata, quiero algo de comer, concha vieja.]. Detlev comienza a imitarlo, de modo de aprender el rol masculino que debe cumplir con las mujeres: "Tag ist Robert genau so häßlich zu seiner Mutter wie vorher. / Detlev fängt an, Robert nachzumachen." (115) [Los días siguientes Robert es tan desagradable con su madre como antes. / Detlev comienza a imitarlo.]. Robert se convierte en algo así como un modelo a seguir en el trato no sólo con la madre sino con las mujeres: "Robert hat seinem Vater Zigaretten geklaut und teilt sie mit Detlev im ehemaligen Flakunterstand. Es ist etwas Neues. / Robert erzählt, dass er sich in der Schule Döhrnstraße mit Mädchen auf der Toilette einschließt. / Detlev findet es übertrieben, als großer Junge den Mädchen auf der Toilette zwischen die Beine zu pissen. / Rauchen ist erwachsener und das mit dem Durchfall stimmt nicht. (111-2) [Robert le ha robado cigarrillos a su padre y los comparte con Detlev en el viejo refugio antiaéreo. Es algo nuevo. / Robert cuenta que en la escuela de Dörnstrasse se encierra en el baño con las chicas. / Detlev piensa que es algo excesivo, para un chico grandote mear entre las piernas de las chicas en el baño. / Fumar sí es más adulto y no es verdad lo de la diarrea.]

género:

Detlev überlegt, dass er jetzt nicht mehr nur rein Kinderdarsteller ist, sondern, dass er die Marquise von O. spielen könnte, er meint, wie Hermann Lenschau der russische Offizier in der "Marquise von O." spielen könnte. (255)

Detlev reflexiona que ahora ya no es más sólo un niño actor, sino que quisiera ser la Marquesa de O., es decir, como Hermann Lenschau quisiera interpretar al official ruso en "La Marquesa de O."

Esta doble identificación (Wangenheim, 1980: 90)<sup>94</sup> marca una sexualidad fluctuante, no identitaria, que se va constituyendo mediante los dispositivos de disciplinamiento.<sup>95</sup> Ulrich lo considera un conflicto entre la homosexualidad pasiva y la prohibición de la homosexualidad que ha aprendido. Pero, asimismo, lo relaciona con la bisexualidad del propio Fichte (y, podríamos agregar, de Jäcki), como un punto de fuga al binario.<sup>96</sup> Por otro lado, como comenta Klaus, el tema de la culpa de ser madre soltera en la época de *Die Marquise von O...* es comparable a la culpa de la homosexualidad en el siglo XX, en la posguerra (Klaus, 2006:124)<sup>97</sup>. Según Klaus, la fantasía de ser violado lo evitaría de la culpa de la homosexualidad.

Esta educación en la versión más violenta y misógina de masculinidad heterosexual está tensionada con sus propios deseos sexuales, que plantean una línea de fuga a esta normativización. Es interesante en este sentido, que el deseo homoerótico de Detlev comienza con la finalización de la guerra, ya que empieza a sentirse atraído por los soldados de la ocupación

---

<sup>94</sup> Wolfgang von Wangenheim (1980) analiza las alusiones a *Die Marquise von O...* de Kleist e interpreta el deseo de Detlev de encarnar los dos roles de género en uno sólo como un *Lapsus* hacia el final pero todavía no como un momento de conciencia de su bisexualidad (Wangenheim, 1980: 90), lo que ocurrirá luego en el tiempo cronológico (no luego en la novela, ya que en el tiempo de lectura ya está ocurriendo).

<sup>95</sup> Klaus afirma una doble función de la narración de Kleist en la novela de Fichte: "die Bezüge auf „Die Marquise von O..." sowohl intratextueller wie intertextueller Art." (Klaus, 2006:121)

<sup>96</sup> Para Vollhaber (1987) la lectura de *Die Marquise von O...* es un acto de rebelión contra la madre. Según él, Detlev vuelve travesti el texto de Kleist al identificarse con ella y no, como debería, con el personaje masculino. Para Vollhaber la Marquesa representa un cuerpo femenino de género masculino. Así, Detlev es potencialmente violado o violable: "Detlevs Zwiespalt offenkundig zu machen. Er ist Frauenkörper und Graf, Vergewaltigter und Vergewaltiger, aber noch gelingt sein bisexuelles Spiel nicht" (Vollhaber, 1987:198) ["El dilema de Detlev se hace notorio. Es femenino y conde, violado y violador, pero todavía no tiene éxito su juego bisexual"].

<sup>97</sup> Klaus afirma: "Da ist zum Einen das Thema der Schuld, die mit Sexualität einhergeht, sofern Letztere nicht den Normen entspricht: Die Schuld der Marquise liegt darin, ein Kind zu empfangen, ohne einen Vater vorweisen zu können und insofern der moralischen Kodifizierung von Sexualität nicht zu entsprechen. Im 20. Jh. entsprach ein Homosexueller noch immer nicht dem Kodex und war insofern „schuldig" [Acá aparece por un lado el tema de la culpa, que tiene que ver con la sexualidad, en tanto esta última no corresponde con las normas: la culpa de la Marquesa consiste en parir un niño sin poder identificar a un padre y por tanto no corresponde la codificación moral de sexualidad. En el Siglo XX tampoco a un homosexual le corresponde aun el código y es por tanto culpable] (Klaus, 2006:124)

Detlev sieht den ersten feindlichen Soldaten. Dessen Arsch ist so rund, dass der Stoff der Hose kaum rüberreicht. Am liebsten möchte Detlev zwischen die beiden Hälften des englischen Arsches hineinkriechen. Er stellt sich vor, dass es darin nach geräucherter Mettwurst riechen müsste.

\_ Du kannst ihm doch nicht in den Arsch kriechen.

\_ An deinem Busen möchte ich schmusen;

In deinem Hintern möchte ich überwintern

Hat Mutti in den Zwanziger Jahren singen hören. Detlev bewundert alle runden Ärsche der vorüberstrampelnden Besatzungssoldaten (99).

Detlev ve a los primeros soldados enemigos. Sus culos son tan redondos que el tejido de los pantalones es apenas suficiente. Lo que más le gustaría a Detlev es arrastrarse entre ambas mitades de los culos ingleses. Imagina que allí debe oler a salchicha ahumada (geräucherter Mettwurst).

\_ Pero no podés arrastrarte hasta dentro de sus culos.

\_ En tu pecho me quiero acurrucar:

En tu culo quiero invernar

Ha escuchado cantar a Mami en los años veinte. Detlev admira todos los culos redondos de los soldados de la ocupación que pasan por delante

Entre ellos, fundamentalmente su deseo se torna hacia un marinero de nombre Paul: “Warum sehe ich jedem Mann an den Arsch und vorne zwischen die Beide? (...) Der Matrose Paul, ich friere.” [¿Por qué a todos los hombres les miro el culo y la entrepierna? El marinero Paul, me quedo helado.] (56). Al mismo tiempo planea casarse: “Detlev und Ulla Stüver wollen heiraten” (59). Es decir, hay una imposibilidad de llevar adelante este deseo. Se plantea así una tensión entre las posibilidades reales y el deseo, que siempre implica, en este sentido, un resto, algo que no puede ser aprehendido del todo, que escapa al sentido normativo de la familia, no sólo para el nazismo sino también, y con más ímpetu, para la sociedad de la posguerra. Desde el inicio tiene la fantasía de ser torturado en un campo de concentración, tanto por su sangre impura, ya que su padre era medio judío, como luego por sus deseos homosexuales. Así, es interesante una escena en la que se puede ver este trayecto de deseo sexual y su represión. Detlev observa dos compañeros de habitación durante las relaciones homosexuales en la casa de descanso en Sylt, se excita, desea ser penetrado, pero luego reprime ese deseo imposible:

Detlev hört Dicker Jürs' Stimme:

\_ Bist du soweit?

Harald Wohlers' Stimme:

\_ Ja

Dicker Jürs' Stimme:

\_ Dann steck ihn rein!

Harald Wohlers' Stimme:

\_ Das kann ich nicht. Du machst es so eng.

Dicker Jürs' Stimme:

\_ Geht es jetzt glatter?  
Harald Wohlers' Stimme:  
\_ Ja. Jetzt bin ich drin.  
Dicker Jürs' Stimme:  
\_ Jetzt fühl ich es auch. Aber es kommt mir so vor, als müsste ich scheißen.  
Harald Wohlers' Stimme:  
\_ Du musst dich mit hin und her bewegen. Dann spritz ich die Sahne schneller ab.  
Detlev erkennt ganz klein unter Harald Wohlers' Brustkorb Dicker Jürs' Kopf.  
\_ Jetzt kitzelt mich die Sahne schon vorn an der Spitze, hört Detlev Harald Wohlers' Stimme.  
\_ Der Kolonialwarenhändler hat den Pietl von meinem Freund in den Mund genommen.  
Sowas würde ich nicht tun.  
Detlev geht wieder der Vers über Goethe im Kopf herum.  
Detlev sagt:  
\_ Dicker, was machst du den in Haralds Bett?  
\_ Fliegen fangen, ist das nicht nett?  
Er ist also homosexuell und schämt sich nicht einmal dementsprechend. Detlev fühlt, wie sein eigener Diller hart und dick wird und die Bettdecke steht davon ein bisschen ab – wie früher schon mal, als noch kein Krieg war, ehe sie nach Oberbayern gefahren sind, vor sieben, acht Jahren.  
Detlev stellte sich vor, Harald und Dicker kommen und fesseln ihn und berühren sein Pfeiferl unsittlich, nehmen es in den Mund, beißen davon ab, stecken sich es hinten rein.  
\_ Wenn Dicker und Harald mir nur wenigstens ihre Stöcke hinten reinstecken würden. Das ist nicht so schlimm. Ich tu nichts dazu und bewege mich nicht hin und her. Das ist höhere Gewalt.  
Detlev wiederholt leise:  
\_ Du sollst runtergehen! Du sollst runtergehen!  
Denn das wäre doch zu peinlich, wenn Tante Karin und Tante Rosemarie kämen und knipsten das Licht an und Detlevs Dödl stünde ab und Dicker Jürs wäre dabei, ihn sich hinten reinzustopfen.  
\_ Dann würde mich Mutti berechtigterweise ins Erziehungsheim stecken – wenn ich nicht gar ins KZ geschickt würde.  
Allmählich wird es auch wieder dünner und beweglich. Aber Detlev traut Harald und Dicker nicht mehr. Detlev stellt sich selbst auf die Probe. Er denkt an Frauengestalten von Ernst Barlach und an Helga Fuchs' Titten und an die englischen Elitesoldaten, denen Harald und Dicker ihre Nillen zwischen das weiße Fleisch unter den Hosen schieben.  
Und Detlev zwingt seine Zigarre, klein und beweglich zu bleiben.  
(204-6)

Detlev escucha la voz de Dicker Jürs:

\_ ¿Estás listo?  
La voz de Harald Wohlers:  
\_ Sí  
La voz de Dicker Jürs:  
\_ ¡Ahora metelo!  
La voz de Harald Wohlers:  
\_ No puedo. Estás muy estrecho.  
La voz de Dicker Jürs:  
\_ ¿Ahora está más resbaladizo?  
La voz de Harald Wohlers:  
\_ Sí. Ahora estoy adentro.

La voz de Dicker Jürs:

\_ Ahora también lo siento. Pero se siente como si tuviera que cagar.

La voz de Harald Wohlers:

\_ Tenés que moverte hacia atrás y hacia adelante conmigo. Así puedo enlecharte más rápido.

Detlev reconoce muy pequeña la cabeza de Dicker Jürs bajo el tórax de Harald Wohlers.

\_ Ya me hace cosquillas la leche en la punta, Detlev escucha la voz de Harald Wohler.

\_ El comerciante se metió el pito de mi amigo en la boca.

Yo no haría eso.

A Detlev se le mete de nuevo en la cabeza el verso de Goethe

Detlev dice:

\_ Dicker, ¿qué hacés en la cama de Harald?

\_ Atrapando moscas, ¿no es lindo eso?

Es entonces homosexual y ni siquiera siente la vergüenza que corresponde. Detlev siente cómo su propia pija se pone dura y gruesa y la manta se levanta un poco por eso – como hizo una vez antes, cuando no había guerra todavía, antes de viajar a la alta Baviera, a los siete u ocho años.

Detlev se imagina que Harald y Dicker vienen y lo atan y le meten mano a su pito (Pfeiferl), se lo meten en la boca, lo muerden un poco, le ponen el culo.

\_ Si Dicker y Harald por lo menos me metieran sus palos (Stöcke) por atrás. No es tan terrible. No hago nada ni me muevo para atrás y para adelante. Es una cuestión de fuerza mayor.

Detlev repite en voz baja:

\_ ¡Tenés que bajar, tenés que bajar!

Porque sería muy embarazoso si la tía Karin y la tía Rosemarie vinieran y prendieran la luz y el pito (Dödl) de Detlev sobresaliera y Dicker Jürs estuviera justo por metérselo por atrás.

\_ Entonces mamá me pondría justificadamente en un reformatorio –si no fuera enviado ya a un campo de concentración

Poco a poco se pone de nuevo flácida y más delgada. Pero Detlev ya no confía en Harald y Dicker. Detlev se somete a sí mismo a la prueba. Piensa en figuras femeninas de Ernst Barlach y en las tetas de Helga Fuchs y en los soldados de elite ingleses, en cuya carne blanca debajo del pantalón Harald y Dicker quieren meter sus pijas (Nillen)

Y Detlev fuerza a su cigarro a permanecer pequeño y flácido.

Resulta muy interesante aquí cómo el deseo homosexual deviene en censura y represión, que se evidencia en la materialidad del cuerpo. Detlev los escucha tener relaciones sexuales, se imagina siendo sometido por ellos y tiene una erección. Pero esto no puede ser, no le puede causar placer esa fantasía, así es que tiene que conseguir, en primer lugar, perder la erección (“Du sollst runtergehen! Du sollst runtergehen!”) y luego, pensar en mujeres (“Detlev stellt sich selbst auf die Probe”).<sup>98</sup> A pesar de los intentos de educarlo en la sexualidad de sus contemporáneos y de los intentos de educación de su madre, se siente atraído por Paul, un marinero. Lo

---

<sup>98</sup> Como comenta Gillet, “As this line indicates, Detlev, in full denial, here actually inhabits (and hence ironically repudiates) the taboo – forcing himself to lose the erection caused by this incident and thinking instead of women, before his thoughts do after all revert to the soldiers of the English occupation” (Gillett, 2010: 53)

que constituye la lógica del deseo en Detlev es esta tensión entre lo aprendido y lo que su cuerpo y fantasía busca, lo que resulta no sólo imposible sino, en algunos casos, ininteligible. Se da un movimiento desde una fascinación erótica a los hombres hacia un rechazo del deseo homosexual consistente en los tabúes sociales sobre las perversiones (Vocca, 1993: 135). Parte de su educación sexual también consiste, justamente, en aprender esta prohibición (“Es ist verboten und es wird hart bestraft. Und schädlich”). Su educación sexual le impide aprehender lo material de su deseo, es decir, lo que constituye una fuga respecto a la sexualidad aprendida, al sistema de coherencia compulsiva del heteropatriarcado. En este sentido, también, podemos pensar en un esquema de inteligibilidad binario que no sólo ubica en polos opuestos lo masculino/femenino en relación con actividad/pasividad, sino en un diseño binario SM: activo/pasivo, dominador/dominado, violador/violado, violencia/sumisión. En su deseo ocupa un lugar importante la fantasía de sometimiento (Wenn Dicker und Harald mir nur wenigstens ihre Stöcke hinten reinstecken würden (...). Das ist höhere Gewalt.). Como comenta Vocca,

Violence against others on the self is the logical outcome of a boy-initiate who has internalized the tenets of a violent culture. Detlev is learning to overcome the female, “passive” side of his self and categorize his world into those who dominate and those who submit. This mode of thinking cannot help but be the model for Detlev’s understanding of sexual expression. Sex that lies outside the narrow confines of procreative heterosexuality, a sexuality designed to produce warriors for the fatherland, must involve a moment of violence to punish one who has transgressed a taboo (Vocca, 1993; 131).

Entre la educación sexual de Detlev (secciones 84 y 86) y la primera identificación con *Die Marquise von O...* (sección 88), se intercala una sección destinada a Jäcki hacia fines de los sesenta, que contrasta de forma marcada en cuanto a la deriva del deseo:

Steif, geil, starr, stramm, dick, rund, geil, prall, lang, breit, geil, geil, zerrissene Jeans.  
Der bröckelige Sack, Punkte.  
Muskeln.  
Männer, Männer, Männer, Männer.  
Riechend, stark, saftig, kräftig, brutal, stiernackig.  
Alle haben das gleiche Gesicht.  
Brustwarzen aus Metall –  
Graugetiftelte Superpenisse.  
Gefirniste Ärsche, perspektivisch geschmeichelt.  
Viele.  
Glänzend geil.  
– oder aus eigetrockneter geschmeichelt.  
Aufgeschlitzte Ritzen.

Die Fäden, die Haare Ewigkeiten bewegungslos.  
Kniebreite Eichel, kindskopfgroße Eier, Ewigkeitsständer.  
Finnen – Negeralbinos.

(...)

Die Tropfen naß aussehend gestrichelter Sahne aus Blei.  
Ewigkeiten geil in der Luft aus Blei.

– mit Bleistift von einem schiedenen Finnen in den Wechseljahren  
zusammengepunktete Ledermotoristen und süße Matrosen. Abfotografierte  
Zeichnungen. Riesig aufgerichtet angeklebt: Der Wandschmuck der "Loreley"  
Bar. (137-8)

Rígido, caliente, tieso, robusto, grueso, ancho, caliente, fuerte, largo, extenso,  
caliente, caliente, jeans rotos.

La bolsa desmenuzable, puntos.

Músculos

Hombres, hombres, hombres, hombres.

Oloroso, fuerte, jugoso, sustancioso, brutal, cuello de toro

Todos tienen el mismo aspecto.

Pezones de metal

- super penes tiznados.

Culos laqueados, perspectiva adulatora.

Muchos.

Brillando caliente.

- o por halagado secado.

Hendiduras abiertas.

Los trapos, los pelos sin movimiento por siempre.

El glande ancho como rodilla, los huevos grandes como cabezas de niños.

Finlandeses, negros albinos.

(...)

Las gotas de húmeda y hermosa leche como plomo

Calentura eterna en el aire como plomo.

– Motoristas *leather* y dulces marineros dibujados punto por punto a lápiz por un  
feo finlandés jubilado. Dibujos fotografiados. Erecciones dibujadas a mano  
colgadas: las decoraciones de la pared de la barra del bar "Loreley" (137-8)

Este pasaje permite ver hasta qué punto se trata de un deseo sexual hacia los hombres mucho más marcado, pero, al mismo tiempo, cómo los tipos de cuerpos que son objeto de deseo también están idealizados. Se trata de descripciones de los dibujos de Tom de Finlandia ("einem schiedenen Finnen in den Wechseljahren") que decoran las paredes del bar Loreley, cuerpos de una masculinidad muy exacerbada. Como afirma Vocca, "Detlev construction of masculinity being the thesis to Jäcki's antithetical moment" (Vocca, 1993: 137). El trayecto de Jäcki sigue después de lo ocurrido en la novela anterior, *Die Palette*, que finaliza con el cierre del bar *Schwul* de ese nombre en Hamburgo. Así como el deseo de Detlev se fija sobre todo en el marinero Paul, las secciones destinadas a Jäcki están marcadas por el deseo hacia Jeff, un negro que representa un estereotipo de masculinidad quizá asimilable a los cuerpos deseables de los dibujos de Tom de Finlandia. Así, por ejemplo, este

contrapunto hace que, después de la torpe lección de Detlev, le sigue una descripción en detalle de la pornografía de Tom de Finlandia (Gillett, 2010: 53). En la novela de 1968 el bar Schwul, subterráneo, se convierte en un refugio del mundo exterior, aunque acosado por las racias policiales y otros controles externos (Vocca, 1993: 149), allí se da una liberación del deseo y del placer. *Die Palette* explora el underground de Hamburgo, con sus gentes, sus voces, sus historias. Constituye así el primer trabajo antropológico de Fichte y su primer acercamiento a lo que él denominó etnopoésía. *Drag-queens*, prostitutas, chulos, drogas, la novela constituye un “patchwork of transgressive narratives” (Vocca, 1993: 165). La deriva de Jäcki en *Detlevs Imitationen Grünspan* continúa a partir del cierre del bar Schwul “Die Palette”, en 1968, por otros espacios de socialización disidente en Hamburgo:

Früher lohnte es sich, in Hamburg zu leben, weil es die “Palette” gab.  
Warum lohnt es sich jetzt, in Hamburg zu leben?  
Wegen des “Sahara”? Wegen des “Grünspan”? Wegen Jeffs?  
Muss es sich lohnen? (116)

Antes valía la pena vivir en Hamburgo por “Die Palette”.  
¿Por qué vale la pena ahora vivir en Hamburgo?  
¿por el “Sahara”? ¿por el “Grünspan”? ¿Por la de Jeff?  
¿Debe valer la pena?

Aquí tenemos la otra parte del nombre de la novela, la que corresponde a Jäcki, “Grünspan”, el nombre de uno de los espacios de socialización disidente por los que va a pasar después del cierre de “Die Palette”. Según Gillett,

“The ‘Grünspan’ of Fichte’s title refers not only to a particular temple of Hamburg’s underground subculture, but also to the poisonous verdigris used instead of gold to glorify, and therefore pointing up the sham of, post-war peace, especially for such inauthentic apparitions as homosexuals” (Gillett, 2012: 48).

También implica mezclas, unión de contrarios, en ese sentido bisexualidad, androginia, como formas de fuga al sentido binario heterocapitalista. También para Jäcki estos espacios constituyen momentos de aprendizaje y crecimiento, mediante lo que entendíamos con Detlev como imitación. Pero aquí los modelos a seguir van a ser los de la disidencia. Estos espacios están ocupados por prostitutas, chulos, *drag-queens*. El teatro clásico y la tradición en la historia de Detlev aquí se convierten en performances pornográficas, en trabajo sexual, en disidencia política y sexual. Es interesante tener en cuenta, por ejemplo, a uno de los personajes que aparece

mencionado con frecuencia, Cartacalo/la. Se trata, en principio, de una *drag-queen*, pero también deviene trans, se menciona una operación de cambio de sexo. Cartacalo/la es actor, actriz, prostituto, prostituta. No se lo/la puede identificar claramente como femenino o masculino.<sup>99</sup> En la misma sección 71 se enuncia el encuentro en el que conoce a Wolli, una pimp pacifista con una ametralladora, que lo introduce en ese submundo y en el espacio del “Palais d’amour”, una especie de prostíbulo pornográfico performático. Pestañas postizas, brillantina, tintura del bello púbico, ametralladoras, pelucas, extensiones del cabello, dildos, ropa de cuero, zapatos de taco alto y personajes como Reimar Renaissancefürstchen o Goldhämsterlein completan el universo de este submundo en donde la feminidad es una *performance*, pero también la masculinidad.

En este espacio hay pornografía audiovisual casera para los clientes voyeur y *performance* pornográficas (o que, hoy, podríamos considerar postpornográficas). Así también, se da cuenta de la persecución policial que todavía en los sesenta y principios de los setenta perseguía la disidencia. En este sentido, ingresa la policía, con perros, revisan todo en busca de drogas y pornografía.

Es interesante también contrastar con las *performances* teatrales de Detlev, en donde el uso de zapatos de taco alto implica una vergüenza, algo que debe hacer sin que sea descubierto. El uso del maquillaje y la ropa para la *performance* teatral se contrasta con el uso performático de desnaturalización del género y la sexualidad en los espacios donde circula Jäcki. En estos espacios se lleva adelante un arte performático que se distancia bastante del teatro clásico del que se ocupaba Detlev. Si la artificialidad del teatro clásico funciona para acrecentar el binarismo –Detlev se avergüenza de usar zapatos con taco alto, pero éstos están destinados a parecer más alto y, con eso, más masculino–, en estas *performances* teatrales se usa el artificio para poner en cuestionamiento el género binario y la naturaleza de la corporalidad. Es interesante pensar en una obra de teatro que escribe Jäcki y le termina de dar forma Albert, de quien se cuenta que también estuvo en un campo de concentración. La sección 89 va intercalando a la narración algunos fragmentos de esta obra

Erster Akt:  
“Der Dollar”!

---

<sup>99</sup> En la sección de Jäcki Fichte no sólo introduce a Cartacalo/la, la travesti sexualmente ambivalente, y male-to-female transexual que se identifica como lesbiana, sino que se introduce en temas como la pornografía, la violencia y la prostitución (Gillett, 2010: 53).

Zack: Spot auf Titt!  
 Zack: Spot auf Arsch!  
 Zack: Spot auf Fotze!  
 Zack: Dollarnote!  
 Zack: Auf den Titt projiziert das Gesicht des amerikanischen Präsidenten!  
 Die Titten sind die Augen.  
 Zack: Spot auf Titt!  
 (...)  
 \_ Ein Gesicht wie ein Arsch ist in vielen Fällen eine Beleidigung für die meisten  
 Ärsche.  
 \_ Wirklich?  
 \_ Darwinistische Wonnen!  
 \_ Das plastische Urerlebnis!  
 \_ Die beiden hässlichen Falten, die am unteren Rand nach rechts und links  
 weggehen!  
 \_ Bei welchem Grad der Schwellung schlägt das Boucher Feeling um in die  
 Gaskammerassoziation?  
 (142-3)

Primer Acto  
 “¡El dólar!”  
 ¡Zas: Spot sobre tetas!  
 ¡Zas: Spot sobre culo!  
 ¡Zas: Spot sobre concha!  
 ¡Zas: Billeto de dólar!  
 ¡Zas: La cara del presidente americano proyectada en las tetas!  
 Las tetas son los ojos.  
 ¡Zas: Spot sobre las tetas!  
 (...)  
 \_ Una cara como un culo es en muchos casos un insulto a la mayoría de los  
 culos.  
 \_ ¿De verdad?  
 \_ ¡Delicia darwiniana!  
 \_ ¡La experiencia plástica primaria!  
 \_ Las dos arrugas feas que en la parte inferior desaparecen hacia la derecha y  
 hacia la izquierda.  
 \_ ¿Hasta qué punto la hinchazón convierte la sensación de Boucher en  
 asociaciones con la cámara de gas?

Los siguientes actos nos presentan también *performances* disidentes y rupturistas.<sup>100</sup>  
 En el acto tres, por ejemplo, “Ein verschnittener Travestit als Katherina die Große mit  
 einem großen Kultgegenstand aus Gummi” [Una travesti castrada como Catalina la  
 grande con un gran objeto de culto de goma] (144) y luego

Katherina die Große bringt zwei schwarze Handschuhe zum Erigiereren und  
 steckt sich schließlich einen halben Meter rosa Gummiwurst zwischen ihre  
 frischen Narben und quetscht ihn vor den Sektkelchen der teuren Gäste wieder

<sup>100</sup> El acto seis, por ejemplo, conecta nuevamente con la violencia, tanto del régimen nazi como con su continuidad: “Projektionen aus dem Sechstagekrieg: / Verwundete. / Bomber über Kairo. / Eine Mutter mit dem verstümmelten Sohn.” (145) [Proyecciones de la guerra de seis días: / heridos. / Bombas sobre el Cairo. / Una madre con el hijo mutilado]

heraus. (144)

Catalina la grande le pone dos guantes negros al erecto y se mete una salchicha de goma de medio metro entre sus cicatrices frescas y la aprieta de nuevo contra la copa de champán de los invitados caros

Pero también la masculinidad deviene aquí una *performance*, en términos de lo que Judith Butler (2007) en su teoría de la performatividad llama parodia de género. Asimismo, las continuas alusiones a dildos, representaciones y sustitutos del pene (*Gummispielermann*, p. 177, entre otras menciones) y la importancia que se les conceden en la descripciones de estos espacios lleva a pensar en los análisis de Paul B. Preciado sobre el suplemento derridiano y el cuerpo prostético. Jäcki conoce este espacio y a Wolli, quien lo introduce allí porque quiere acercarse a Jeff, tener relaciones sexuales con él. Jeff representa aquí también la exaberbación de la maculinidad:

Jäcki sieht, dass zwischen den niederschmetternden Fleischsäulen von Jeff, der nicht Jeff ist, eine Art schwarz-violetter Rüssel hängt, hängt; oben mimen sie Orgasmusleichtigkeiten und unten schaukelt die Riesennille mit den Rieseneiern um die Wette und guckt auch zu und schüttelt den Kopf. (144)

Jäcki ve que entre las irresistibles columnas de carne de Jeff, que no es Jeff, cuelga una especie de hocico negro-violeta, cuelga, sobre ella gesticulan orgasmos felices y debajo se balancea a porfía el gigante pito (Riesennille) con los gigantes huevos y mira y sacude la cabeza.

Si bien es difícil establecer una estricta estructura diegética en la novela, ya que se mezcla con derivas poéticas, *pastiche* de voces y rupturas del sentido y del lenguaje, se podría pensar que así como el arco narrativo de Detlev está marcado por la tensión entre su educación sexual heteronormativa y el deseo homosexual que comienza a sentir después de la guerra –dirigido, principalmente, a una figura masculina, el marinero Paul, que aparece como un estereotipo de masculinidad–, también el trayecto narrativo de Jäcki está marcado por su deseo hacia el africano Jeff, que se concreta hacia el final, mediante el ejercicio de la prostitución por parte de Jäcki:

Jeffs schwarze Vorderseite –sein Riesenoymel, der zwischen die Panzerschuppen eindrange –schwarzer Arsch und rosa Fußsohlen in Timbuktu  
Twisten: Vierteilung. Mein Kopf wird am Pelourinho ausgestellt. (30)<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Madsen comenta que „Der Autor lässt den Afrikaner Jeff durch sein Ich die blutige Geschichte seines Kontinents personifizieren, und in dieses klagende Ich mischt sich afrikanische Mythologie. Ein

La negra parte de adelante de Jeff -su pija gigante (Riesennoymel), que penetra entre las escalas blindadas -culo negro y planta del pie rosa en Timbuktu serpenteante: de cuatro partes, mi cabeza está exhibida en el Pelourinho

Jeff representa aquí esa masculinidad exacerbada por la que se siente atraído pero esto también es una *performance*, una imagen, un estereotipo o, en palabras de Jäcki, una mentira:

\_ Ich weiß nichts von Jeff. Ich weiß viel zu viel. Jeder Satz ist eine Lüge (...). Die Bewegungen seines ebenmäßigen, ebenholzfarbenen Körpers sind Lüge. Er lügt, wenn er wie ein verlogenes Mädchen stöhnt. Ich glaube manchmal, er tut nur so, als ob er erigiert. Andererseits ist es natürlich auch eine Art Idealzustand. (119-20)

\_ No sé nada de Jeff. Sé demasiado. Cada frase es una mentira (...). Los movimientos de cuerpo proporcionado y de ébano son una mentira. Miente cuando gime como una niña mentirosa. Creo que a veces él sólo hace como si estuviera erecto. Por otro lado, es también una especie de estado ideal.

La identidad es *Lüge*, una mentira. Pero también lo es el cuerpo, la erección de Jeff, por ejemplo, si puede ser reemplazada por un dildo de goma, si el pene es posterior al dildo, si es la ficción de un original producido por la iteración del dildo. Si tomamos las teorizaciones de Preciado sobre régimen farmacopornográfico y sobre sexualidad prostética podemos pensar esa sexualidad de los sesenta como postpornográfica, es decir, aquella que desafía el régimen (Tercer Reich y farmacopornográfico) y que se constituye como una resistencia al mismo y como agenciamiento, punto de fuga a la sexualidad normativa. En este sentido, no sólo se trata de una sexualidad performática, sino también prostética, que pone en evidencia que toda la sexualidad y la corporalidad es prótesis. El cuerpo de Jeff no sólo está idealizado, sino que es prótesis. Su pene negro y grande no es más que una imitación del dildo que construye al pene como original. No hay original, todo es dildo, extremidades de plástico, *performance*, pero también cuerpo performático y protésico. La identidad es un devenir, en ese sentido también bisexualidad resulta una ruptura del pensamiento binario. En un encuentro Jäcki expresa así su situación

---

„Idiogramm“ soll auch dieses Ich sein, das in diesem Kapitel durch die Schrift Gestalt gewinnt, die Gestalt des Preisgegebenseins: eines Zustands, mit dem Detlev und Jäcki vertraut sind“ (Madsen, 1990: 192) [El autor mediante su Yo deja al africano Jeff personificar la historia sangrienta del continente, y en este lamentoso Yo combina también la mitología africana. Este Yo también es "Idiograma", que en este capítulo mediante la forma de escritura gana, la forma de la exposición: una situación con la que Detlev y Jäcki son íntimos.]

actual:

— So sehen wir uns wieder. Du hältst in Berlin eine Minderjährige zu und ich bin immer noch bi und lebe immer noch mit Irma zusammen. (196)

— Así nos encontramos de nuevo. Vos tenés a un menor trabajando para vos en Berlín y yo todavía sigo siendo bi y viviendo con Irma.

“Yo sigo siendo bisexual“(„ich bin immer noch bi“) no expresa una esencia, sino, podríamos pensar, un devenir, una sexualidad que experimenta y que, por eso, no puede fijarse en ninguno de los polos del binario. Más que una identidad, la bisexualidad en Fichte y sus personajes implica la ruptura con la sexualidad identitaria y binaria. La bisexualidad, como otros de los temas presentes en Fichte, va a ser reconsiderada en el amanecer de los estudios *queer* y desde el feminismo lesbiano como una forma de ruptura con el binario de sexo-género propio del (hetero) capitalismo. Así, por ejemplo, Jan Clausen (1990) considera que “bisexuality is not a sexual identity at all, but a sort of antiidentity, a refusal (not, of course, conscious) to be limited to one object of desire, one way of loving” (Clausen, 1990: 19). Por su parte Elizabeth Däumer (1992) afirma:

“we assume bisexuality, not as an identity that integrates heterosexual and homosexual orientations, but as an epistemological as well as ethical vantage point from which we can examine and deconstruct the bipolar framework of gender and sexuality in which, as lesbians and lesbian feminists, we are still too deeply rooted, both because of and despite our struggle against homophobia and sexism” (Däumer, 1992: 95-6)

En este sentido, como comenta Annmarie Jagose respecto a las autoras antes mencionadas, “bisexuality provides in Däumer's theory a point of critical leverage, a means of denaturalising that entire sex/gender system which stabilises not only heterosexuality but current understandings of lesbian feminism” (Jagose, 1996: 70). Es interesante pensar que al contrastar entre estos dos períodos –la época de Detlev y la de Jäcki– lo que resulta es una desilusión respecto de los cambios sociales. Las referencias a los campos de concentración, por un lado, vinculan las dos épocas, ya que se difuminan en una variedad de significaciones que exceden la del pasado reciente. Por un lado, se trata del pasado reciente de Alemania todavía no resuelto, hay que pensar por ejemplo en que el abuelo de Detlev es afiliado al partido y tiene que ocultarlo después de la guerra o que Rolf Lüders es un homosexual que ha sobrevivido al nazismo por denunciar a otros homosexuales. Pero al mismo tiempo los campos de concentración devienen significativos en la

continuidad que plantean con el presente de los sesenta y de los setenta, no sólo por el recuerdo de las víctimas y la convivencia con personas que han pasado por campos de concentración sino también porque deviene metáfora de una condición interna, algo así como un clóset, un armario, pero también porque hay una continuidad de los campos de concentración en la organización biopolítica. Podemos pensar con Paul B. Preciado que en este sentido también el deseo está atravesado por un dejar vivir/hacer morir, por producción/disciplinamiento de vidas farmacopornográfico.

Por otra parte, en 1968 se celebra el aniversario de lo que se conoce como operación Gomorra, el bombardeo de Hamburgo de 1943 por parte de las tropas aliadas. Este hecho y su aniversario generan una deriva que va de las víctimas de los campos de concentración a las víctimas de los bombardeos aliados en Hamburgo. En esta parte el lenguaje se desarma y ya no hay forma de expresar el horror. El episodio se convierte así en un problema de lenguaje y una pregunta sobre la identidad del escritor (Böhme, 1992). A su vez esta deriva vincula el nombre de este bombardeo, Gomorra, con Sodoma y el término relacionado, sodomita, desde una visión que podemos entender como biopolítica para pensar los distintos regímenes de hacer vivir y dejar morir:

Gomorrha.

\_ Angst.

Jeder Stoß konnte den Tod bedeuten. Denunziation genügte. Man kam nicht ins Gefängnis. Damit ein Verfahren umgangen werden konnte, verschwand man in einem KZ oder KL, wie Sie wollen.

Sir Arthur, wir öffnen das Verdeck unsres Wagens. Ja, dieser Mai ist kühl. Trotzdem ist der weiße Rhododendron schon aufgeblüht. Aber unsre Sodomiten Parks sind leer nachts. Niemand feiert diesen 17. Mai. Sie verstehen die Subtilität: 17.5. Seit der Paragraph aufgehoben worden ist, verdreifacht die Hamburger Polizei ihre Streifen. Es gibt kein Urinier mehr und keinen Busch, die nicht bewacht sind. Hamburgs blühende Parks. Die grünen Lungen der Stadt.

1934 wechselte der HL-Kommandant von Fuhlsbüttel. Statt eines SS-Mannes erhielt ein Mann der Hamburger Polizei den Posten. Für die politischen Häftlinge begann eine paradiesische Zeit. Der neue Kommandant hatte ein Faible für die politischen Häftlinge. Das ging so weit, dass er einen Sodomiten, der sich unter die Politischen beim Appell gestellt hatte, anbrüllte:

\_ Willst du schwule Sau wohl aus meinen anständigen Politischen verschwinden. God bless the Queen, sir Arthur!

(39)

Gomorra

\_ Miedo

Cualquier empujón puede significar la muerte. La denuncia era suficiente. Uno no puede ir a prisión. Para que un proceso pudiera evitarse, uno desaparecía en

un campo de concentración, como solía ocurrir.

Sir Arthur, abrimos el capó de nuestro coche. Sí, este mayo es fresco. Sin embargo, el rododendro blanco ya está florecido. Pero nuestros parques-sodomitas están vacíos de noche. Nadie celebra este 17 de mayo. Entender la sutileza: 17.5. Desde que el parágrafo ha sido abolido, la policía de Hamburgo triplicó sus patrullas. No hay ningún urinario o arbusto más que no esté vigilado. Los jardines florecientes de Hamburgo. Los pulmones verdes de la ciudad.

En 1934 se cambió al director de la prisión de Fuhlsbüttel. En lugar de un hombre de la SS, un hombre de la policía de Hamburgo recibió el puesto. Para los presos políticos comenzó un período paradisíaco. El nuevo comandante tenía una afición por los presos políticos. Las cosas fueron tan lejos que en una pasada de lista le gritó a un sodomita que estaba parado entre los presos políticos:

\_ Correte, vos cerdo marica, de entre mis decentes políticos  
God bless the Queen, Sir Arthur!

Como comenta Bandel, Jäcki marca la continuidad fascista de la persecución de los homosexuales (Verfolgung der Schwulen). Para Fichte este es el signo de la tendencia fascista de la estructura de fondo de la sociedad burguesa (Bandel, 2002: 181). Los campos de concentración han desaparecido, pero no la persecución policial y la limpieza de la suciedad sexual de los parques. Para Fichte, esto es una señal de la tendencia de los nuevos tiempos (Böhme, 1992: 181).

Con la abolición parcial del parágrafo 175 en 1969,<sup>102</sup> según Fichte, se recrudeció la persecución policial a la homosexualidad y, en particular, a los lugares de socialización y de cruising.<sup>103</sup> Por otro lado, Jäcki en 1968 se encuentra realizando una investigación antropológica sobre la violencia a partir de la exhumación de los cadáveres de las víctimas de los bombardeos en Hamburgo. Las muertes de los bombardeos se convierten en números, estadísticas, fórmulas químicas. La Guerra es reducida a números y descripciones cínicas de las atrocidades (Vocca, 1993: 143). Lo que prima en la investigación antropológica sobre la violencia es la aparición de discursos médicos y disección de cadáveres. En este sentido, cobra importancia el nombre del médico patólogo Siegfried Graeff, que fue encargado de la disección de los cadáveres. Con su mención también se da cuenta de la continuación del nazismo después de la guerra. Graeff fue un médico que formó parte del nazismo pero

---

<sup>102</sup> En una de las secciones dedicadas a Detlev también se hace mención al parágrafo 175: „Dem Knickweg und dem kleinen Park mit den Schrebergärten –wo sich heute nachts die gesetzmäßig zugelassenen Hundertfünfundsiebziger unter drohender Erregung öffentlichen Ärgernisses einen Ast abbrechen –gegenüber ist das Arbeitsamt Kielerstraße“. [Frente al sendero tortuoso y el pequeño parque con las parcelas –donde hoy por la noche los militantes por el 175 bajo una excitación amenazante derriban una parte del escándalo público– está la oficina de trabajo de la Kielerstraße]. (107)

<sup>103</sup> Se denomina *cruising* a la práctica de buscar sexo casual por ciertos lugares de levante. Cf. “Cruising” en el *Glosario*.

después de la guerra continuó con sus tareas y siguió siendo galardonado.<sup>104</sup> De esta manera, mediante esta figura, se marca también la continuidad del nazismo en el presente de la novela. Resulta interesante ver el diálogo con Siegfried Graeff en el que, según Gillett, “the widespread use of quotation in the Jäcki passages is equivalent to the technique of imitation that Detlev employs” (Gillett, 2010: 47).<sup>105</sup> En ese sentido, se constituyen en vidas que ya no importan, como las vidas de los homosexuales, todavía hacia fines de los sesenta silenciados, invisibilizados y negados como víctimas del nazismo, pero también de la sociedad de posguerra, en donde la disidencia no sólo seguía siendo penada y censurada moralmente sino deliberadamente perseguida. Jäcki humaniza las víctimas, vuelve visible así el régimen biopolítico que perduró después de la guerra. Los cuerpos analizados por Graeff en las autopsias se constituyen, así, en vida desnuda, convertidos en materialidad desechable, analizable, en número, vidas humanas convertidas en cifras, en fórmulas. Como comenta Vocca,

Jäcki sees that he has been fundamentally transformed, not society (...). Although Hitler's government is no longer in power, the ideologies that characterized National Socialist thought are still a presence in post-war Germany (Vocca, 1993: 140)

Podemos pensar desde una perspectiva biopolítica la vida en la actualidad de Jäcki como un campo de concentración: “It is Jäcki (...) who identifies in the language of the revolutionaries the unmistakable residue of National Socialist thinking” (Gillett, 2010: 49)

## LA POLÍTICA EN LOS BAÑOS

Por otro lado, como en el final de la película de Praunheim, los baños y los saunas se constituyen en espacios en donde se habla de política. Allí se dan las charlas sobre las formas de llevar adelante una revolución sexual y la necesidad o no de los usos revolucionarios de la violencia, como forma de cambiar el sistema.<sup>106</sup> Pero aquí

<sup>104</sup> Por otra parte, la presencia de Gustaf Gründgens en el teatro, también mencionado en la novela, implica la continuación de los que fueron colaboradores del régimen nazi.

<sup>105</sup> Sobre las autopsias de Siegfried Graeff, el fascismo de la medicina y la continuidad del fascismo en Alemania, cf. Bandel (2002). Sobre el tratamiento de los bombardeos en Hamburgo, cf. Böhme, (1992: pp. 163-182) y Gillett (1995).

<sup>106</sup> Las secciones 138, 139 Y 140 se ocupan de la relación con los discursos de la violencia. Así, por ejemplo, Jäcki escucha en la calle a alguien gritarle fascistas a los soldados de la ocupación norteamericana: “\_Mensch, Tunte! Möchte Jäcki ihm expressionistisch und mit Brustresonanz zurufen. Wachse über dich hinaus! Leiste deinen Teil zur Zerstörung des Kassettes, in dem du doch viel mehr lebst als viele andere. Sei weniger albern (217)” [“\_Hombre, marica! Jäcki querría llamarlo expresionísticamente y con voz resonante. Crecé por sobre vos mismo. Hací tu propia contribución a

en el sauna y baños se encuentra también con personajes como Otto Lüders que denunciaba homosexuales durante el nazismo. Es decir, no se trata de lugares utópicos sino en los que conviven diferentes personajes y variedad de subjetividades. Se trata de un discurso más extremo que en Praunheim, de debates en los baños sobre el uso de la violencia, la permanencia de los campos de concentración, los oprimidos, los no humanos, los que no existen, como vemos en la discusión entre Jäcki y Die Blume zu Saaron a partir de la pregunta „Würdest du foltern?“:

Nicht Gewalt.

Nur Ungewalt.

Nur Zärtlichkeit.

Würdest du dich nicht verteidigen, wenn es hochginge in den Waggon zum Ofen?

Wenn dir der Türke, der Neger, der aus Casablanca dir in der Pension langsam die Eier kaputtdrückte und sagte:

\_\_You are a white homo!

Ich lächle. Ich lasse mir den Mantel stehlen. Ich liege am Boden und lasse mir die Zähne austreten, sagte mit hervorschlappendem Blut:

\_\_ I'm your brother.

Ich lang ihm eine, hau ihm auf die Nuss, trete ihm zurück in die Eier.

Ich bleibe still und befeuchte sie Wunde und liege auf der Erde unter dem Maurer, der

\_\_ Na, du schwule Sau!

Sagt, trat ihm in die Gosche, bis er sie halt.

Ich bleibe still.

Fang es nie an.

(222-3)

No violencia.

Solamente no-violencia.

Sólo ternura.

¿Vos no te defenderías, si fueras subido al vagón hacia el horno?

Cuando el turco, el negro, el de Casablanca en la pensión te estrujó las bolas y dijo:

\_\_You are a white homo!

Sonrei. Me dejó robar el abrigo. Me dejó caer al piso y que me saquen las muelas y digo con la sangre brotando:

\_\_ I'm your brother.

Yo lo agarro y le pego en la cara, lo pateo de nuevo en los huevos.

Yo me quedo y mojo las heridas y me tiro al piso debajo del albañil, el que:

\_\_ ¡Bueno, cerdo maricón!

dice, lo pateo en los huevos hasta que se detiene.

Yo me quedo quieto

Nunca se empieza.

---

la destrucción de los campos de concentración, en los que vivís mucho más que otros. Sé menos tonto“].

La desilusión que recorre toda la novela está constituida por la continuidad de los campos de concentración en 1968, la continuidad de la ideología que estaba en la base del nazismo. Los campos de concentración se han convertido en biopolítica, en organización de la vida para alienar a los trabajadores y que no puedan pensar.

Jäcki schneidet Hauptbahnhof durch mit seinem Gang.  
Einblicke in Schichten von Irrepräsentiven:  
Die Art der Unterbringung des türkischen Gastarbeiters.  
Krankenfürsorge im Fall eines tuberkulösen Gammlers.  
Nichtgewahrter Erholungsurlaub für eine einen sechzigjährigen syphilitischen Angestellten. (216)

En su paseo, Jäcki corta a través de la estación central.  
Una mirada a las capas de lo irrepresentable:  
La naturaleza de las condiciones laborales de los trabajadores inmigrantes turcos.  
Seguro de asistencia social en el caso de los beatnik tuberculosos.  
Ninguna prestación de vacaciones de reposo para empleados sífilíticos sexagenarios.

Es importante la conexión que se establece entre la finalización de la guerra y fines de los años sesenta, en donde el discurso de la violencia y la discriminación seguía intacto, a pesar de los supuestos avances sociales. En estas discusiones en los baños aparecen varias cuestiones. Pero sobre todo un posicionamiento por parte de Jäcki en contra de la violencia, tema que discute con Die Blume zu Saaron quien considera que la violencia es necesaria. En este sentido aparece un elemento clave, la homosexualización mundial:

\_ (...) Ich kann mir die Freiheit, wenn ich ehrlich bin, nur als eine gigantische weltweite Verschwulung vorstellen, sagt Jäcki. (221)

\_ (...) Para ser honesto, no me puedo imaginar la libertad más que como una gigante homosexualización mundial, dice Jäcki.

No se trata, en este sentido, de pensar la homosexualidad de manera identitaria sino, por el contrario, como una práctica sexual emancipatoria, es decir, que libera de los corsets identitarios, que libera de la homosexualidad entendida a partir del binario (homo/hetero). En sentido, homosexualización implica ruptura de los binarios con los que pensamos la realidad social, particularmente los de sexo-género y, en este sentido, ruptura con la heterosexualidad entendida como régimen político.

### **¿YO QUIÉN? IDENTIDAD Y YO-NARRADOR**

Es interesante cómo abordar estos temas para Fichte también implica abordar el

problema de la representación. En este sentido, Fichte deconstruye la voz enunciativa del relato, en tercera persona, así como el narrador en primera persona (Ich-Erzähler) y los personajes. La novela alterna la tercera y la primera persona y en ella aparecen variedad de voces superpuestas cuyo enunciador muchas veces no logramos identificar con claridad, como si se tratara de una lucha de voces por tomar el papel y hacerse cargo del relato, como una pugna por el sentido, un sentido que siempre se desvía y encuentra un punto de fuga hacia la contradicción, o el sinsentido. Así, ciertos capítulos, en particular el 34 y el 113, a los que me referiré ahora, constituyen una deconstrucción del Yo, no sólo en el sentido de la voz narrativa, sino también como una ruptura con la posibilidad de una identidad en términos esencialistas. En el capítulo 34 podemos identificar a Detlev y a Jäcki como la misma persona:

Ich.  
Wer ich?  
Ich?  
Du?  
Sie?  
Wenn ich „ich“ schreibe, denken Sie an sich oder an mich?  
Jäcki?  
Detlev?  
\_ Waren Sie nun persönlich auch im Waisenhaus?  
\_ Aber Jäcki und Detlev sind doch zwei Figuren aus Fleisch und Blut?  
Gestalten aus Fleisch und Blut. Leichen aus Fleisch und Blut.  
\_ Finden Sie nicht auch, dass Jackie und Detlev viele gemeinsame Züge haben?  
Ich?  
Sie und ich und Detlev und Jäcki und Jäckis Ich und Detlevs Ich und mein Ich und Ihr Ich.  
Ich vergrößere meine Augen mit Belladonna, verzeichne meine Brauen und die Haut unter den Wimpern zum Tigerlook. Über Mund und Nase ziehe ich bunte fettige Querstreifen, wie auf dem Reklamefoto von „etwas Neues bei Christian Dior...“, setze mir eine blonde Perücke auf und ziehe den Paillettenhosenanzug des lesbisch gewordenen operierten Transvestiten an, stülpe den Federhelm auf mit den Papphörnern, binde mir Flamingo Flügel um, behänge meinem Gürtel mit Entenfüßen und Korallenästen, werfe den Schleier festklebt und imitiere Detlev, der die Iphigenie auf Tauris imitiert.  
\_ Und die Erzählerposition?  
\_ Vielleicht hat Detlev zwei Vornamen?  
Zur Lilienronreminiszenz aus Mimikri ein Hinweis auf das Alte Testament?  
\_ Oder ist das Ganze nur ein Spiel mit Namen?  
Entscheiden Sie sich?  
Wollen Sie Jäcki oder Detlev sein?  
\_ Hahaha, lacht der Damenimitator Cartacalo/la.  
Jäcki ist eine von Detlev Imitationen!  
(69-70)

Yo

¿Cuál yo?  
 ¿Yo?  
 ¿Vos?  
 ¿Ud.?  
 ¿Cuándo yo escribo 'yo' piensa usted en sí mismo o en mí?  
 ¿Jäcki?  
 ¿Detlev?  
 \_ ¿Usted también estuvo personalmente en el orfanato?  
 \_ ¿Pero Jäcki y Detlev son dos personajes de carne y hueso?  
 Figuras de carne y hueso. Cadáveres de carne y hueso.  
 \_ ¿No cree usted también que Jäcki y Detlev tienen muchas características en común?  
 ¿Yo?  
 Usted y yo y Detlev y Jäcki y el 'yo' de Jäcki y el 'yo' de Detlev y mi 'yo' y su 'yo'.  
 Yo agrando mis ojos con belladona, dibujo mis cejas y la piel debajo de las pestañas para una mirada de tigre. Sobre la boca y la nariz arrastro una colorida y grasienta raya transversal, como en el anuncio de "algo nuevo de Christian Dior", me pongo una peluca rubia y me visto con un pantalón de lentejuelas de una travesi operada que devino lesbiana, clavo el casco de plumas con cuernos de cartón, me pongo alas de flamenco, me cuelgo mi cinturón con pies de pato y ramitas coral, me echo encima el velo e imito a Detlev, que imita a Ifigenia de Tauris.  
 \_ ¿Y la posición del narrador?  
 \_ ¿Quizá Detlev tenga dos primeros nombres?  
 ¿Una referencia al Nuevo testamento adherida a la reminiscencia de Liliencron?  
 \_ ¿O se trata de que todo no es más que un espejo con nombres?  
 ¿Decide Usted?  
 ¿Querés ser Jäcki o Detlev?  
 \_ Jajaja, ríe la drag-queen Cartacalo\la.  
 ¡Jäcki es una de las imitaciones de Detlev!

Robert Gillett (2002, 2012 y 2015) analiza la construcción de la identidad en *Detlevs Imitationen »Grünspan«* a partir del concepto de performatividad de Judith Butler y lo entiende como un ritual performativo de autoafirmación que es normativo, que crea y sostiene el sentido.<sup>107</sup> En ese sentido, el yo de Fichte deviene, en términos de Gillett, *camp*, *drag*, máscara (Gillett, 2012: 47 y 2015: 45). El "Yo" es, así, imitación que conforma una identidad, imitación que construye su propio original, una identidad, diferente de otras:

In other words, adopting the position of the retrospective subject, precisely because it precludes the possibility of imitation, ventriloquism, trance and transcendence, entails sacrificing the possible magic of the writing process to the unreconstructed rationalism of the Enlightenment (Gillett, 2015: 46).

<sup>107</sup> Se trata de una búsqueda de una forma de escribir (Madsen, 1990: 190) que al lector le resulta extrema y caótica superficialmente pero que sigue, según Madsen, a escritores como Woolf, Proust, Joyce, Faulkner, Broch y Musil: „Hier ist indessen Fichtes ‚Ideographie‘ so dunkel, daß sich die Begriffe kaum ahnen lassen“ [Aquí resulta sin embargo la ideografía de Fichte tan oscura, que la idea/el concepto no pueda ser dilucidado] (Madsen, 1990: 192).

El yo de la novela, la voz narrativa, en términos de Gillett, se asume deliberadamente *drag* (Gillett, 2010: 59), es decir, pone en cuestionamiento la identidad realizando una imitación sin original. Su identidad es camp, es parodia, actuación, exageración. El Ich asume el rol de lo que Butler llamó “gender insubordination”, el vehículo de esa “insubordination” es la imitación. Se lleva a cabo una puesta en abismo de la teatralidad, de modo de poner en evidencia la iterabilidad que construye la identidad, la repetición de lo mismo que genera la ilusión de un origen, de una esencia de la identidad, de la personalidad. Por eso se vincula con el ritual. En medio del tratamiento deconstructivo del yo aparece el ritual mágico-religioso relacionado con el uso de belladona y la experiencia extracorporal de dejar de ser una persona. Lo que aparece en este caso es la realización mágico-religiosa, mediante la droga, de una *performance drag*. Gillett comenta que

What is being invoked here, then, is a particular form of performance: that of ritual. And in his polemical essay on Genet, Fichte insists that what this author — who in all sorts of ways can be seen as a founding father of queer — does, is describe the practices of homosexuals not as sins, not as crimes, not as deviance or as anthropologically sub-human, but, precisely, as rituals (Fichte, 1988 [1982]: 20). Such rituals presuppose community, they presuppose rules, they shamelessly borrow elements from the world outside them; they rely for their coherence on a body of lore or myth. And they are for initiates only. In particular, they are not available to colonializing discourse (Gillett, 2012: 48).

En ese sentido, es muy clara la alusión a Christian Dior. La moda se ha convertido en la forma esencialista normativa del deber ser. La moda es parte de la biopolítica, del régimen farmacopornográfico y la importancia de lo visual.<sup>108</sup> El yo propio de la narración autobiográfica es visto aquí como la aplicación de maquillaje. Pero, detrás de ese maquillaje no hay una verdad del sujeto, una verdadera identidad, sino más maquillaje, capas superpuestas que conforman, como en la performatividad butleriana, la ficción de un rostro real, verdadero, de una identidad. En este sentido, en términos de Gillett, el tratamiento del ‘yo’ se vuelve *camp*. Todos los rasgos autobiográficos tienen elementos que sobredeterminan la mímica.<sup>109</sup> Más específicamente, considera Gillett, Fichte con esta práctica y teoría, anticipa lo *queer*, teniendo en cuenta que lo *camp* teorizado por Susan Sontag sería algo más bien

<sup>108</sup> Respecto a la mención a Christian Dior, Gillett comenta que “in the era of conspicuous consumption and the late capitalism, we define ourselves and our values by” (Gillett, 2012: 46).

<sup>109</sup> Gillett comenta la analogía entre la autobiografía y el trabajo del actor: como los actores que tienen que distorsionarse a sí mismos con maquillaje, para lucir naturales, los autobiógrafos tienen que adoptar una persona inauténtica para dar la ilusión de autenticidad dentro de la literatura (Gillett, 2015: 45).

despolitizado. En cambio lo *queer* es una reapropiación subversiva de los discursos.  
(Gillett, 2012: 45):

As a homosexual, of course, Fichte was faced with the doubly inauthentic choice of imitating the attributes of alleged straightness or mimicking the femininity ascribed to him by an irrational but inescapable heterocentric logic. And so it is that in the passage that immediately follows the begins his self-portrait of the author as autobiographer with the overdetermined application of make-up” (Gillett, 2015: 44).

Es interesante cómo esta identidad como *performance* se articula también con la cuestión de la memoria. La imitación del título, asociada con actuación, pero también con aprendizaje, en la sección 113 tiene un vínculo con la memoria y la identidad:

Ich vergesse.

Ich.

Wer ich?

Detlev?

Johnny?

Ich sehe Detlev, der Johnny spielt, auf der Bühne stehen und die Zuschauer sehen Johnny vor seinem Vater, und wenn Detlev das richtige Wort nicht einfällt, dann hat Johnny aufgehört zu existieren, ohne gestorben zu sein.

Zehn, neun, acht, sieben, sechs, fünf, vier, drei.

(...)

Wenn ich Detlev vergesse, gibt es mich nicht mehr.

Zehn, neun, neun, acht, eins, sieben, sechs, ein, zwei, fünf, vier, drei..

(...)

Vergiß, daß du den Gasofen Im Lager bedientest, um nicht selbst vergast zu werden.

Ich habe das richtige S vergessen und lithple tho thethr.

Ich habe – ö – ich hahahabe .. Ich habe das vergessen – ö – Ich habe das richtige Wort vergessen und spreche dafür ein falsches aus.

Zehn, neun, ö, acht, sieben, sechs, fünf, Stier, drei, Ei, ö ..

(...)

Detlev weiß nicht, wie er die nackte Nichte Suzanne begehren soll.

Detlev weiß nicht, dass das Abgründige in Herrn Gerstenberg für die Nichte Suzanne begehrenswert ist.

Ich habe vergessen, dass Jeff begehrenswert ist.

Ich habe vergessen zu essen.

Und verhungre.

\_ Du wolltest vergessen, dass du den Gasofen Im Lager bedientest, um nicht selbst vergast zu werden, und als nach der Befreiung ein Unbekannter ein Hakenkreuz an die Fensterscheibe wischte, wurdest du – ö.

Ich habe vergessen, was Detlev vergessen hat.

\_ irr, weil, du fürchtetest, dich zu erinnern und musstest diesmal zur Heilung eingeschlossen werden.

Auslöthchen. Auslöthchen. Auslöschen. Auth .. Auth .. ö –

\_ Du wolltest eth vergethethethen, dath du den Gathofen bedientetht nicht nach der Befreiung Hakenkreuth an die Frethenthreie..

Auth..

Authlö..  
(170-2)

Yo me olvido.

Yo.

¿Cuál yo?

¿Detlev?

¿Johnny?

Yo veo a Detlev, que interpreta a Johnny, de pie en el escenario y los espectadores ven a Johnny delante de su padre, y cuando a Detlev no le viene a la memoria la palabra correcta, entonces Johnny ha dejado de existir, sin haber muerto.

Diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres. . .

(. . .)

Si yo olvido a Detlev, ya no hay más yo.

Diez, nueve, nueve, ocho, uno, ladrones, seis, uno, dos, cinco, cuatro, tres. . .

(. . .)

Olvidate de que atendías la cámara de gas en el campo, para no ser gaseado vos mismo.

Me olvidé la S correcta y lithple tho thethr.

Yo - oh - hehehehehe. . . olvidado- ohhh - olvidé la palabra correcta y digo una falsa por error

Diez, nueve, oh, ocho, siete, seis, cinco, toro, tres, huevo, oh. . .

(. . .)

Detlev no sabe cómo debe codiciar a la sobrina desnuda Susana

Detlev no sabe que lo inconmensurable en el Sr. Gerstenberg es deseable para la sobrina Susana

Yo he olvidado que Jeff es deseable.

Me he olvidado de comer.

Y me muero de hambre.

\_ Vos querías olvidar que atendías la cámara de gas en el campo, para no ser gaseado vos mismo y cuando después de la liberación un desconcido dibujó una esvástica en el vidrio de la ventana, vos te pusiste

\_ ah...

Me he olvidado lo que Detlev olvidó.

\_ Se equivoca, porque tú temías recordar y debías encerrarte esta vez para curar.

Ekxthinguido. Ekxthinguidoh. Ekxthinguidohh.

Ekxth... Ekxth... ah

Vos queréhs olkvidaahr qhe athendíahs la kámarah de gash en el campoh no anthes de la liberación la esvhástikah en el vhidrioh

Ekxth...

Ekxthing...

Johny no existe más cuando Detlev deja de interpretarlo, así como Detlev deja de existir cuando Jäcki rechaza la ideología masculina que Detlev ha aceptado (Vocca, 1993: 125). La relación entre la memoria y la identidad está en la base de toda autobiografía (Gillett, 2012: 46) pero aquí se le escapa, prima la desmemoria, el olvido, por eso las imágenes que se le aparecen se vinculan con la sexualidad y los campos de concentración: “the texts by which we constitute ourselves are dictated by dictatorship, in which we are always also complicit, but of which we are also equally

the victims” (Gillett, 2012: 46). En la crítica sobre esta novela prima muchas veces una lectura autobiográfica. Así, por ejemplo, para Weinberg se trata también de una entidad en tres partes, que comparte la identidad con Detlev, Jäcki y el narrador.

zwei Protagonisten, die letztlich einer sind, und ein Autor, der im Grunde diese zwei ist – und doch auch wieder über die Einheit dieser zwei hinaus: der Autor ist sowohl der dritte in einer chronologisch geordneten Reihe (Detlev, Jäcki, Erzähler) als auch der Ort der Auseinandersetzung und Konfrontation von Detlev und Jäcki (Weinberg, 1993: 159).<sup>110</sup>

dos protagonistas que en definitiva son uno y un autor que en el fondo es éstos dos – y así de vuelta sobre la unidad de los dos: el autor es el tercero de una serie cronológica (Detlev, Jäcki, narrador) así como el lugar de disputa y confrontación entre Detlev y Jäcki.

El enfoque de Weinberg, según Klaus, resulta esencialmente existencialista: describe la verdadera subjetividad como heterogénea experiencia histórica, que no es siempre experiencia histórica heterogénea (Klaus, 2006: 11). Por eso resulta interesante el análisis que en diferentes artículos ha hecho Gillett de la voz narrativa porque ve un cuestionamiento posmoderno y postestructuralista a la autobiografía como constatación del yo y de la subjetividad, ya que aquí la subjetividad e identidad aparecen cuestionadas. La subjetividad no remite a un origen esencial, sino que es imitación, en términos de Judith Butler, *performance*, iterabilidad que genera la ficción de un origen, de un interior elucidable.

Detlev imitación de Jäcki o Jäcki imitación de Detlev, no se puede determinar un origen, una esencia. Quizás, más que imitación, se trata de un éxtasis religioso de Detlev (Klaus, 2006: 17). Parece que el período clásico de Weimar debe encontrar su contraparte en la psicodelia del siglo XX (Klauss, 2006: 17).<sup>111</sup> La temporalidad se convierte así en un artificio narrativo que es puesto en evidencia. El campo de

---

<sup>110</sup> También Harmut Böhme (1992) analiza el yo narrativo en la novela de Fichte considerando la relación entre Detlev, Jäcki y el yo-narrador. Sus interpretaciones tienden también a ser autobiográficas (Fichtebiographisch). Por su parte, Von Wangenheim se refiere a la relación Jäcki y Detlev como „einander zeitfern und wesensgleich“ (lejanos en el tiempo e idénticos entre ambos) y comenta: „Detlev ist der naivere Jäcki, Jäcki der erfahrenere und belesenere Detlev. Sie verkörpern zwei Phasen einer Art zu leben und die Welt zu erfahren (...). Zwischen beiden entsteht eine Art Unterhaltung, nicht so sehr ‚wie in einem Theaterstück‘ als wie in einem Interview: Jäcki befragt Detlev. Das geschieht allein durch die Form: zwei große, vierteilige Bilder werden ineinander geschoben“ (Wangenheim, 1980: 79) [Detlev es el Jäcki más inocente, Jäcki es el Detlev más experimentado y culto. Ambos encarnan dos fases de una manera de vivir y experimentar el mundo (...). Entre los dos se origina un tipo de espectáculo, no tanto como en una obra de teatro sino como en una entrevista: Jäcki pregunta a Detlev. Esto se hace sólo mediante la fórmula: dos imágenes grandes y divididas en cuatro que se empujan entre sí.]

<sup>111</sup> Es importante resaltar que los modelos literarios de Fichte son Hans Jenny Jahn y Marcel Proust. De hecho, la concepción del tiempo en Fichte está retomada de Marcel Proust.

concentración es ahora clóset, armario, pero también biopolítica y violencia legitimada. El cuestionamiento del yo trae también un cuestionamiento de la temporalidad:

Das "Sahara" ohne zeitliche Ausdehnung.  
Saharalitanei von Bewegungslosem.  
Sind die kleinsten Teile von Bewegungen Bewegungen oder starr?  
Adjektive setzen schon die Denkbewegung voraus vom Gegenstand zu seiner Eigenschaft.  
Was sind die kleinsten Teile der Zeit?  
Gibt es in der Zeit immer noch ein Zeitigeres? Besitzen, erben, erhalten, bekommen... geschenkt, haben Gegenstände Eigenschaften zeitlos?  
Oder gehen Gegenstände ohne Zeit ein?  
Auch das Nichtvorhandensein ist ein gedanklicher Ablauf.  
Es geht also nicht: Das „Sahara“ austrennen als zeitlose Wortoberfläche.  
(27)

El "Sahara" sin extensión temporal.  
Letanía de la inmovilidad del Sahara  
¿Las partículas más pequeñas de los movimientos son movimientos o rigideces?  
Los adjetivos ya asumen el movimiento del pensamiento por parte del objeto y de su característica.  
¿Cuáles son las partículas más pequeñas del tiempo?  
¿Hay en el tiempo algo incluso más temporal? ¿Poseer, heredar, obtener, recibir... regalar, ¿tienen los objetos propiedades intemporales?  
¿O los objetos sin tiempo perecen?  
También la inexistencia es un flujo intelectual.  
Tampoco es así: el "Sahara" se disocia como intemporal superficie de la palabra

La escritura se desarma, se desarticula, ya no sirve, se vuelve sinsentido, poética.<sup>112</sup>  
Ambas son nuevas épocas, la posguerra y los disturbios del 68 y las revoluciones, pero en la conexión entre ambas, hay una decepción. De nada sirve, el tiempo es un vaivén contradictorio, cíclico, o conservador.<sup>113</sup> Böhme considera la relación entre

---

<sup>112</sup> Según Fisch, "Die Beschreibung des Verlustes der Zeit durch den Verlust der Erinnerung und ihre Wiedergewinnung in der Erinnerung, die Bestimmung der sexuellen Identität durch den Gewinn von Erfahrung und ihr Verlust durch vorschnelle Zuschreibung, bestimmen existentiell das Werk von Hubert Fichte" (Fisch, 2005: 82) [La descripción de la pérdida de tiempo a partir de la pérdida de la memoria y su recuperación por medio de la memoria, la fijación de la identidad sexual a través del beneficio de la experiencia y su pérdida a partir de la escritura apresurada fijan como existencial la obra de Hubert Fichte].

<sup>113</sup> La sección 15, el primer capítulo en el aparece Jäcki, por ejemplo, también marca la finalización de la guerra pero desde una perspectiva anacrónica, que auna dos tiempos, mediados de los cuarenta y finales de los sesenta, en una saturación temporal que rompe con la cronología mediante la técnica del montaje y el collage, así como a partir de una deriva poética de la narración, como suele ocurrir en el estilo literario de Fichte: "Yoruba. / Ewe. / Hausa. / Bergdama. / Mende-Vai. / Bamum. / Habbe-Aschanti. / Bakuba. / Buschongo. / Mangbetu. / Dan. / Gan. / Tibar. / Fulbe. / Njakjussa. / Tahusi. / Nuba. / Korongo. / Mesakin. / Tiefschwarze. Braune. / Dendé. / Azeite de Dendé. / Malaguetta-Pfeffer. / Fire. / A whiter shade of pale. / Michel. / Mona Lisa. / It is a man's, man's world. / Kansas-City. / Bier. / Cola. / Fanta. / Apfelsaft. / Whisky. / Bars, eins, zwei, drei, vier. / Séparées. / Tische. / Stühle. / Gläser. / Scherben. / Blut. / Leuchtfarben. / Pop. / Korallengesicht. / Nackte (Frauen). / Nackte-Frauen-

Jäcki y Detlev como „Doubles und Phantome des Ichs“, que

den Schreibenden vor Auszehrung schützen. Dies ist die Funktion von Detlev und Jäcki, die immer woanders situiert sind als ihr Autor; sie sind Preisgaben in effigie, vorbehaltene Opferungen, Probanden in den Experimenten des genealogischen Erzählens, *persona et figura*, niemals *vera icon* des Ich (Böhme, 1991: 10).

protege a los escritores ante el empobrecimiento. Esta es la función de Detlev y Jäcki, que siempre se sitúan en un lugar distinto al de su autor; son valiosas efigies, sacrificios reservados, objetos en los experimentos de la narración genealógica, *persona et figura*, nunca *vera icon* del 'yo'

La crítica en general se ha abocado más a la tarea de describir las similitudes y diferencias de los dos personajes principales, pero lo que se encuentra en el fondo es una concepción del sujeto no moderna, que se embebe en ritos mágico-religiosos desubjetivantes, despersonalizantes y destemporalizantes. Pero, como comenta Klaus, no sólo los dramas del siglo XVIII tienen un papel importante, sino también los cultos sincréticos afrobrasileños (Klauss, 2006: 17). Con esto tiene que ver la despersonalización, más que con una puesta en abismo de la voz narrativa, con una forma mágica de entender la identidad, de entender al ser humano, que rompe con las formas modernas de la identidad y que lo vinculan con lo que ya por ese entonces eran ciertas conceptualizaciones postidentitarias del postestructuralismo que luego tomarían los estudios *queer* para deconstruir la sexualidad.<sup>114</sup>

### LA (IM)POSIBILIDAD DE LA ESCRITURA

La sección 51 merece una mención aparte, ya que marca la finalización de la guerra para la historia de Detlev. Resulta la más extraña de la novela, justamente, porque en ella, en parte, se niega la forma novela, el género, y se pone en cuestionamiento la posibilidad de la escritura, o su capacidad. Se trata de una parodia o cita del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, al menos de su estructura enumerativo-lógica.<sup>115</sup> Pero en Fichte la enumeración deviene en desorden a-lógico,

---

Abbildungen. / Weite-Hosen. / Weite-Frauen-Hosen. / Kurze-Nutzen-Röcke. / Lackstoffe. / Lackleder. / Antikleder. / Pumpsketten. / Aufgemalte-Wimpern. / Aufgemalte-Sommersprossen. / Trommelrevolver. / Messer. / Lederarmband. / Totschläger. / Silberkette mit Namen drauf. / Kiff. / Hasch. / Prelu. / Opi. / Hero. / Gras. / Stoff / Blaues-Licht. / Gelblicht. / Martinshorn. / Blaulicht. / Tanzfläche. / Discjockey. / Mikrofon. / Bewegtes. / Toiletten. / Mustafa. / Colafratze. / Phillip. / Jeff ist nicht da. / Das "Sahara" ohne zeitliche Ausdehnung" (25-7)

<sup>114</sup> Sobre la relación Jäcki, Detlev y el ich-erzähler, cf. Mielke (1981: 108), Kreutzer (1989: 79), Ullrich (1977), Weinberg (1993). Los tres lo consideran una mediación entre el narrador y el autor.

<sup>115</sup> Sobre la intertextualidad del capítulo 51 con *Tractatus* de Wittgenstein, cf. Klaus (2006: pp. 99-108).

de modo de dar cuenta de hasta qué punto el lenguaje se queda corto a la hora de poder captar, aprehender, la realidad. Sobre todo si se trata de que la Nueva Realidad, la liberación de fines de los sesenta y principios de los setenta no es más que una reelaboración de los viejos tiempos, como si, como afirma Preciado en *Testo Yonqui*, la sociedad disciplinar adquiriera a partir de las posguerra formas más sutiles de dominación, más micro, más biopolíticas:

1. Ja, eine neue Zeit hat angefangen.
  2. Cartacalo/la kommt, den Sepplhut in der Hand.
  - 1.1. (oder noch mal 1.) Die Neue Realität hat begonnen.
  0. (oder Meta-1.) Verschiedene Schichten der Situation Jäckis. Einige unvollständige Bemerkungen zu den Nummern selbst sollen andeuten, dass es in der unnatürlichen, nicht formalisieren Sprache Beziehungen gibt, die durch das formale Schema nicht erfasst werden können:  
Schwanken, Paradoxa, Lüge, Sentimentalität, Melopoeia, Überflüssiges, Antinomien, Vorlieben, Willkür.
  0. ((noch mal) Ich könne diesen und den vorhergehenden Abschnitt mit 0.1 und 0.2 beziffern und dadurch die Kontinuität kitten. Das wäre falscher als der Widerspruch: einmal null so und einmal null so.) (Diese –die vorige– Klammer ist Schreiben über das Schreiben, fast während ich es schreibe. Über das Schreiben kann ich nichts schreiben, während ich es schreibe, es sei dann, mein Schreiben sage nichts aus über die Beziehungen vom Schreiben zum Gegenstand, sondern schreibt nur über Schreiben –gegenstandslos: Dies ist kein langer Satz, zum Beispiel.)
  3. Die „Palette“ ist zu.
  - (...)
  4. Jäcki sucht ein neues Stammlokal.
  - 1.1.1. Um die Große Freiheit gehen nach und nach die Nachttischlampen aus, neben Saalordneruniformen, Arbeitsklamotten, Tweed Kostümen, Ladage und Ölke Maßkonfektionsanzügen. Auf dem Kiez wird es bis um drei Uhr morgens noch bunter. Wikinger. Fransengestakten, deren Konturen von der Luftbewegung durch den Verkehr verwehen. Noch steigen die Perücken höher und die zu Haarpuder toupierten Gloriolen des African-Look. (81-2)
- 
1. sí, una nueva era ha comenzado.
  2. Cartacalo/la viene con el gorro tirolés en la mano
  1. 1. (o incluso 1). La Nueva Realidad ha llegado.
  - 0 (o meta-1). Diferentes estratos de la situación de Jäcki. Algunas observaciones incompletas sobre los números mismos parecen señalar que hay vinculaciones en lo no-natural, en el lenguaje no formalizado, que no pueden ser comprendidos por el esquema formal:  
Fluctuaciones, paradojas, mentiras, sentimentalismos, melopoesía, cosas superfluas, antinomias, preferencias, arbitrariedades.
  - 0 ((otra vez) Podría cifrar esta y la sección anterior con 0.1 y 0.2 y así rehacer la continuidad. Eso sería más falso que la contradicción: cero algo, cero otra cosa)  
(Este –el anterior- paréntesis es escribir sobre el escribir, incluso mientras escribo. No puedo escribir nada sobre el escribir mientras lo escribo, a menos que mi escritura no exprese nada sobre la relación entre el escribir y el objeto, sino escritura sólo sobre la escritura –sin objeto: Esta no es una oración larga, por ejemplo)
  3. “Die Palette” está cerrado
  - (. . .)

4. Jäcki está buscando un nuevo lugar habitual.

1.1.1. Alrededor de la Gran Libertad la lámpara de la mesa de luz poco a poco se apaga, junto a uniformes de patovicas, trapos de trabajo, trajes de confección hechos a medida de Ladage & Ölke. En el barrio la cosa se pone colorida hasta las 3 de la mañana. Vikingos. Gente alternativa cuyos contornos son sopladados por el movimiento del aire a través del tráfico. Las pelucas todavía trepan alto y coronas de look africano cardadas con polvo para el cabello

Este es el inicio de la sección 51. Se trata de un lenguaje que se desarma y de un sistema de clasificación llevado al absurdo. Lo que está parodiando son los sistemas de clasificación de la realidad y la estructura de saber/poder que le subyacen. Parecería subyacer la pregunta de si se puede recuperar la experiencia de la guerra, de los bombardeos de Hamburgo, de la disidencia sexual, del exterminio, etc., mediante el lenguaje o, más precisamente, mediante ciertas formaciones discursivas que constituyen la ciencia (Foucault, 2010).

Lo que aparece en primer plano es una visión distorsionada de la realidad, que la tensiona, que la incomoda, para desrealizarla y desconfiar de hasta qué punto está construida por lenguajes, por discursos. En la enumeración caótica de la sección 51 aparecen y se recapitulan algunos puntos de los que se trata en la novela -tanto narrativos como de sentido (o contra-sentido). Por ejemplo la referencia a la mentira con que se describe el cuerpo de Jeff:

4.2.5. Lüge ich?

4.2.5.1. Wessen Lüge lüge ich?

4.2.6.1. (und 1.1.4.2.) In der Badewanne ausrutschen. (...) Eine nervöse Impotenz. Husten. Kaum ist der Husten vorbei, kommen die Kopfschmerzen wieder. So nimmt man immer irgendetwas ein. Der Vitamin-B-Komplex greift in letzter Zeit das Herz an. Stottern und Vergreifen. (94)

4.2.5. ¿Estoy mintiendo?

4.2.5.1. ¿La mentira de quién estoy mintiendo?

4.2.6.1. (y 1.1.4.2.) Meterse en la bañera (...). Una impotencia nerviosa. Toser. Ni bien la tos se va, vuelven los dolores de cabeza. Por lo que uno siempre toma algo. El complejo de vitamina B ataca el corazón en los últimos tiempos. Tartamudeo y equivocación.

Si la identidad es una mentira o, en términos de Butler, un acto de habla performativo, tal como afirma Gillett sobre el “yo” en esta novela de Fichte, entonces también tendríamos que ir más lejos y pensar en la corporalidad, en cómo esa performatividad, esa mentira, se hace carne, se vuelve micro, material, sustancias, se vuelve cuerpo. En el régimen farmacopornográfico de la posguerra el cuerpo es mentira, no sólo la identidad. Esto tiene que ver con la compulsión de lo natural, la represión, la cultura y la sociedad, que construyen una identidad que no es natural,

que es prostética y que implica la represión de una variedad de posibilidades. La naturaleza, asimismo, es una compulsión, una violencia (ein Zwang):

4.4.2. Wie Jäcki über seine Unterdrückung nachdenkt, werden es immer mehr Unterdrückungen.

(...)

Warum sollte Jäcki seine Wünsche vor sich selbst unterdrücken?

Pflichtgefühl.

Gewissen.

Schlechtes.

Gutes.

Forderungen, die Jäcki spalten in Ankläger und Angeklagten. Der Angeklagte geht in den Untergrund und der Ankläger sucht Beschäftigung und zieht wahllos die Nächststehenden.

Das Natürliche – was für ein Zwang.

Die Masse.

Das einfache Leben.

Das nichtdeformierte.

Die Avantgarde.

Kleidung.

Reklame.

Bircher-Bennermüsli.

Adjektive und die gesamte Orthographie.

Aber was wäre es für ein Zwang, sich bei jedem Wort von der Orthographie und bei jedem Satz von der Grammatik zu befreien! (93)

4.4.2. En cuanto Jäcki piensa en su represión, vienen más y más represiones (...)

¿Por qué Jäcki debe reprimirse a sí mismo sus deseos?

Sentido del deber.

Conciencia.

Mala.

Buena.

Demanda de que Jäcki se escinda en acusador y acusado. El acusado está en el *underground* y el acusador busca una ocupación y olvida indiscriminadamente a los que están cerca de él.

Lo natural – qué compulsión.

La masa.

La vida simple.

La no deformada.

La vanguardia.

Ropa.

Anuncio.

Bircher-Bennermüsli.

Adjetivos y toda la ortografía.

¡Pero qué sería de la compulsión si nos liberáramos de cada palabra de la ortografía y de cada frase de la gramática!

La naturaleza constituye así también una mentira que normativiza las vidas, las produce, las crea en un régimen farmaco-pornográfico, heteronormativo, el Hetero Capitalismo Mundial Integrado (Manada de Lobxs, 2014: 60). Los cadáveres que analizaba Graeff ahora están en las vidrieras, son la nueva realidad, la liberación se

convierte en moda; el disciplinamiento y sociedad de control, en farmacopornomegalópolis. El consumo capitalista (paso de tanato a bio política) produce subvteividades, normalidad y abyección:

4.5. Jäcki glaubt, daß es die Langweile ist. Nicht die Venus und ihre Phasen. Nicht Fortschritt oder Reaktion. Nicht der Gang der Geschichte.

Moden.

Der Krieg war langweilig geworden. Der New Look hieß Frieden. Man trug Nonviolence und Democracy lang. Allmählich werden die Röcke wieder kurz wie die Röcke der Flakhelferinnen. Frieden ist langweilig geworden.

\_ Wenn der Krieg kommt.

\_ Was für ein Krieg.

\_ Das Krieg. Irgendeiner.

Schnallen und Achselklappen und Leichenerkennungsmarken beherrschen die Schaufenster der Boutiquen

1.1.3.2. – Protestieren muß ja auch Spaß machen. (89-90)

4.5. Jäcki cree que es el aburrimiento. No Venus y sus fases. No el progreso o la reacción. No el curso de la historia.

Modas.

La guerra había llegado a ser aburrida. El *New Look* se llama paz. Uno lleva desde hace tiempo la no violencia y la democracia. Poco a poco las faldas son otra vez tan cortas como las faldas de las ayudantes de fuego antiaéreo. La paz se ha convertido en aburrida.

\_ Cuando viene la guerra.

\_ Qué clase de guerra.

\_ La guerra. Cualquiera.

Las hebillas y las charreteras y las chapas de indentificación de cadáveres dominan las vidrieras de las boutiques.

1.1.3.2. La protesta tiene que ser divertida también.

La Nueva Realidad es aburrida, la guerra se volvió aburrida, ahora la paz aburre, todo se vuelve moda, consumo capitalista, pero también consumo de cuerpos deseables, mostrables, exhibibles, la exhumación de cadáveres ahora es una vidriera de modas. En este contexto, el miedo no desaparece sino que persiste porque el poder toma formas más sutiles:

1.1.4. Angst

Die Neue Realität.

Angst vor der Zurschaustellung des weißen, deformierten Körpers. Angst der kinderreichen, lohnabhängigen Familie. Angst, niedergeschrien zu werden. Angst, als Verräter gelyncht zu werden.

Endlich wieder Angst in Deutschland! (...) (84)

1.1.4. Miedo

La Nueva Realidad

Miedo a la exhibición del cuerpo blanco y deforme. Miedo a la familia asalariada con muchos hijos. Miedo a ser callado.

Miedo a ser linchado por traidor.

¡Finalmente miedo de nuevo en Alemania!

El punto que sigue, 4.2.2 ironiza y deconstruye sobre las consignas políticas junto con la destrucción de la forma novela: “\_ Der Roman ist tot.” (90) [la novella está muerta].<sup>116</sup> Lo que está viciado es el lenguaje. El punto 0. (pp. 89-91) propone una cronología que de forma irónica va recorriendo de forma anacrónica distintos años desde 1944 hasta 1969 a partir de palabras. Luego aparece nuevamente el punto 0 en donde se vuelve a cuestionar la posibilidad del lenguaje para la representación:

0. (und 4.4, eventuell 1.1.1.4.1) Ich kann nicht ohne die Deformationen unserer Sprache über die Deformationen unserer Sprache sprechen.  
Ich kann nicht unverändert durch unsere Gesellschaft unsere Gesellschaft verändern. (89)

0. (y 4.4, eventualmente 1.1.1.4.1) No puedo hablar de la deformación de nuestra lengua sin la deformación de nuestra lengua.  
No puedo cambiar nuestra sociedad sin ser cambiado por nuestra sociedad.

Me interesa detenerme, nuevamente, en los apartados/puntos en los que aparece Cartacalo/la que constituyen el punto 2 en la enumeración. Cartacalo/la aparece identificada de diferentes maneras. No se trata de una identidad, sino de una mutación, de alguien que va cambiando, de un devenir. Cartacalo/la es un chico (Kerl),<sup>117</sup> una *drag-queen* (Damenimitator),<sup>118</sup> un/a hermafrodita que se trata con electroshock.<sup>119</sup> Pero también es la más oprimida (*Unterdrückteste*) y la más revolucionaria (*revolutionärste*), sobre todo en un contexto de ‘aceptación’ de lo gay y, con ello, de incipiente homonorma:

2.5. Auf die Schaubühne drängen:  
Cartacalo/la als die Unterdrückteste. Cartacalo/la als der revolutionärste.  
Ach ja, schwule Stücke sind Mole. Kein alter Nazi, der jetzt nicht in einem schwulen Stück menschlich wird. (96)  
(...)

<sup>116</sup> El apartado completo dice lo siguiente: „1.1.5.2. \_ R. ist unpolitisch, also rechts. / \_ G. ist ein Faschist. St. und H. sind Faschisten. / B. ist Faschist. / \_ Der Roman ist tot.“ (90) [1.1.5.2. \_ R. es apolítico, por lo tanto, de derecha / \_ G. es un fascista. St. y H. son fascistas. / B. es fascista. / \_ La novela está muerta.]

<sup>117</sup> “2.2. Cartacalo/la als Kerl irrt über die Große Freiheit (...) (82)” [2. 2. Cartacalo/la como un chico se confunde sobre la Gran Libertad.]

<sup>118</sup> “2.3. Cartacalo/la war Damenimitator in der Rozy-Bar, ein Schrebergärtner, der nachmittags auf dem Fahrrad angeradelt kam und sich neben der Pißrinne unten in die Giraffe von Dali verwandelte. (...)” (91-2) [2. 3. Cartacalo/la era *drag-queen* en el bar Rozy, un jardinero que por la tarde llega animado en bicicleta y se convierte en la jirafa de Dalí al lado de los uriniales (...).]

<sup>119</sup> “2.4. (...) Bremsende Psychopillen für den hermaphroditischen Seher? / Wurde das capitolinische Orakel elektrogeschockt? / Der Schamane auf der Chaiselongue des Analytikers? / Unterwassergymnastik für den Damenimitator? (95) [2. 4. (...) ¿Pastillas psicofarmacológicas que frenan para los hermafroditas clarividentes? / ¿Tuvo el oráculo capitolino tratamiento de electroshock? / ¿El chamán en el sillón del analista? / ¿Gimnasia bajo el agua para la *drag-queen*?].

2.5. Puesta en el escenario:

Cartacalo/la como la más oprimida. Cartacalo/la como el más revolucionario.

Oh sí, las piezas de teatro *Schwul* están de moda. Ningún antiguo Nazi que no se vuelva humano ahora en las piezas *Schwul*. (97)

El sistema siempre necesita abyección para producir/delimitar la normalidad y, en ese sentido, para producir/delimitar lo humano. Se trata de maquinarias molares, mayoritarias (Deleuze y Guattari, 1988). En un contexto en el que el teatro gay está de moda, uno podría imaginar que hay una supuesta sensibilidad gay para el arte (identidad esencialista), que un sistema heteropatriarcal cuando ‘acepta’, deja entrar a ciertas identidades, las segmentariza (Deleuze y Guattari, 1988), lo hace a cambio de algo, tienen que aportar un sentido, hacer sentido. No un sinsentido, de ninguna manera, que lo haga tambalear. Dentro del mismo apartado, 2.5, comienza a describirse una especie de pequeña escena teatral performática de la que forma parte Cartacalo/la, claramente imposible de formar parte de las *Schwulen Stück* que están de moda.

Carla sagt die Weltrevolution der Homosexuellen voraus und entlarvt die Aufhebung des Paragraphen 175<sup>120</sup> als ein Täuschungsmanöver der Etablierten. (...)

Revolution in Deutschland. Cartacalo/la erscheint auf den Barrikaden und verliest einen Aufruf über die Veränderung des Hormonspiegels.

Höhepunkt des Schauspiels. Sehr majestätisch!

Unfunktionierung von Mann und Frau.

Lebensaufgabe. Parteibüro.

Carla philosophisch:

\_ Im Neger hasst der Weiße seinen Vater; im Schwulen den Orang-Utan, seinen Opa.

Totale permanente Revolution der Gesellschaft durch operative Eingriffe. (97)

Carla predice la revolución mundial de los homosexuales y desenmascara la derogación del párrafo 175 como un engaño del establishment.

(...)

Revolución en Alemania. Cartacalo/la aparece en las barricadas y lee un llamamiento sobre el cambio de los niveles hormonales.

El punto culminante del espectáculo. ¡Muy majestuoso!

Transformación para hombres y mujeres.

Propósito de la vida. Oficina del partido.

Carla filosófica:

\_ En el negro tiene el blanco su padre, en los putos (Schwulen) el orangután su abuelo

Total revolución permanente de la sociedad a través de procedimientos quirúrgicos.

Cartacalo/la hombre, mujer, hermafrodita, trans, *drag-queen*. Su desafío a los

---

<sup>120</sup> Así también es interesante el uso de la ironía en la referencia a la discusión parlamentaria sobre el 175, dentro de esta misma sección de la novela, el punto 1.2 (oder 6.1.), pp.84-5.

binarismos la vuelven la más revolucionaria pero así también la más oprimida. Se desliza una crítica a la normalización gay, pues la abolición del 175 generó un *establishment* gay. En este contexto el accionar de Cartacalo/la, sus performances pospornográficas y sexo-terroristas tienden a desestabilizar el sistema y, en ese sentido, podemos pensar, a anunciar, un tipo de devenir *queer*. Cartacalo/la propone el uso de hormonas y de cirugía plástica no como modo de adaptarse al régimen farmacopornográfico sino como modo de desestabilizarlo. En este sentido, podemos pensar también algo similar a lo que hace Paul B. Preciado en *Testo Yonqui* con el uso de testosterona. El uso farmacopornoterrorista de las hormonas y de la cultura visual y pornográfica de Cartacalo/la, a partir de performances que se podrían considerar postpornográficas, puede ser entendido como un intento de revolución porno-terrorista, micropolítica, que se basa en el uso desestabilizador de las hormonas y las operaciones quirúrgicas.

Por otro lado, como ya se dijo, la novela también da cuenta de la estrategia de Jäcki por buscar el deseo por el atractivo Jeff. En este sentido, Dannecker lo considera un “Sexualsuche” que encierra también un “Sexualversuche” (Dannecker, 1989: 16)

Der Roman ist schließlich inszeniert als Forschungsbericht seiner Recherchen, als Roman seines Einbiegens in die gar nicht so große Freiheit der Großen Freiheit, des Palais d'Amour und des Grünspan (Bandel, 2002: 62).

La novela después de todo se pone en escena como un informe de investigación de su pesquisa, como una novela con dobleces en donde la gran libertad, la del Palais d'Amour y de Grünspan, no es tan Gran Libertad.

Pero esta búsqueda tiene un doble signo. Como ocurría con las representaciones de Tom de Finlandia en las paredes del bar *Schwul*, la posibilidad de concreción del deseo por Jeff implica un agenciamiento disidente a la vez que el cuerpo idealizado de Jeff –o, mejor, que la idealización del cuerpo deseable encarnada en Jeff como objeto de deseo– también implica una normativización de lo que debe ser un cuerpo deseable; es decir, que los cuerpos son productos de la máquina antropológica, que no son anteriores a la normativización, que son producciones del Hetero Capitalismo Mundial Integrado y que obedecen al binarismo del heteropatriarcado. La novela permite ver una tensión entre agenciamiento disidente y normalización fármaco-pornográfica. Esa es *Die Neue Realität*, un mundo en el que la homosexualidad puede ser permitida siempre que no desestabilice el sistema, por ejemplo, la bicategorización. En ese sistema el cuerpo de Cartacalo/la es inaceptable,

ininteligible. Ahí radica la decepción que genera la novela en el contrapunto de las dos épocas y los dos personajes, que debería redundar en una contraposición, en una oposición clara que dé cuenta de la nueva época de la liberación.<sup>121</sup> Sin embargo, lo que observamos es que el yugo se ha vuelto más sutil y más micropolítico. Todos formamos parte de él. Todos somos verdugos y sentenciados al mismo tiempo. Pero también, si no hay un afuera del poder en términos de Foucault, permite la resistencia y el agenciamiento disidente, como muestra el caso de la propuesta revolucionaria a nivel no-identitario y de monstruosidad hormonal y quirúrgica que implica Cartacalo/la.

Jeff, como los dibujos de Tom de Finlandia, es una mentira, una idealización. Si la novela, hacia el final, da cuenta de algún punto de liberación por parte de su protagonista doble Detlev/Jäcki –si la leemos a partir de un arco narrativo que implique que son la misma persona, el arco que va de Detlev a Jäcki–, ésta no se da por el hecho de conseguir el objeto de deseo buscado, de estar con Jeff, sino mediante la experiencia de la prostitución. Si hay una liberación esa no es Jeff sino el ejercicio de la prostitución.

En este sentido, son interesantes las discusiones entre Wolli y Jäcki sobre el amor y la prostitución, sobre la diferencia entre la prostitución *schwul* y la heterosexual, sobre la dicotomía entre “normal” y “nichtnormal”. Lo que permite esta discusión es vislumbrar la construcción de un exterior interno, es decir, que la anormalidad es necesaria para poder dilucidarla respecto a la normalidad, para poder circunscribir la normalidad y, en este sentido, volverla inteligible. Estas discusiones sobre normalidad y anormalidad, sobre el amor, deconstruyen la idea de amor. El ejercicio de la prostitución también se opone a la idea normalizadora de la familia burguesa, como sostén del Hetero capitalismo Mundial Integrado. En la sección 51 también se vislumbran algunos cuestionamientos a la concepción de la familia:

4.6.3. Gehen die Ehen kaputt, weil zuviele Partner daran teilnehmen oder zuwenige? (95)

4.6.3. ¿Los matrimonios se terminan porque participan demasiados integrantes o

---

<sup>121</sup> De esta forma, también, se puede interpretar el siguiente pasaje de la sección 51: “3.2. (besser 3.0. oder –da dies nicht möglich ist– 3.0.1.) Die „Palette“ war das Nonplusultra des Pluralismus. Da duldete die irrepessive Toleranz die repressive Intoleranz. / \_ Besser wird es nie werden, meinte Jäcki. / Da weinte der hanseatische Faschist am Paraffinbusen des hanseatischen Travestiten (...)” (87-8) [3. 2. (mejor 3.0 o –como no es posible- 3.0.1.) Die Palette fue el non-plus-ultra del pluralismo. Allí la irreprimible tolerancia admite la intolerancia represiva. / \_ Nunca será mejor que eso, piensa Jäcki. / Allí el fascista hanseánico llora en el pecho de parafina de la travesti hanseánica.]

muy pocos?

Como afirma Dannecker, en esta novela se concibe la prostitución como una forma de empoderamiento. La prostitución otorga el derecho sobre el propio cuerpo, así como sobre la propia sexualidad. Así, cuando puedo disponer de mi propia sexualidad, también puedo venderla (Dannecker, 1989:30). A diferencia de Heinz Heger que planteaba a la sexualidad como una cuestión de amor, en Fichte se dan discusiones no sólo en torno al amor sino también en torno a la normalidad. El amor resulta así un discurso que también es normativo

\_\_Glaubst du, du liebst deinen Jeff? Wenn dir sein schwarzer Pint langweilig geworden ist, und wie bald wird das sein, liebst du einen weißen oder roten, sagt Wolli. (196)

\_\_¿Pensás que lo amás a tu Jeff? Cuando su poronga negra te haya aburrido, y cuán pronto pasará eso, amarás una blanca o colorada, dice Wolli

Y si en Heger era importante explicar que las relaciones que se tienen por conveniencia eran sólo por instinto de supervivencia y se trataba de una pérdida de la moralidad y la decencia, en Fichte la promiscuidad se convierte en un valor. Al punto que hacia el final de la novela si hay una liberación posible esta viene por el ejercicio de la prostitución, como modo emancipatorio del placer.<sup>122</sup> Se trata, en este sentido, de “emanciparse de la emancipación” (Manada de Lobxs, 2014: 34). En Heger, Joseph pierde su decencia por la supervivencia, se genera una oposición moralidad/supervivencia. En Fichte Jäcki elige la prostitución a pesar de seguir siendo social y moralmente condenada y perseguida, la prostitución es lo que le permite el agenciamiento personal como forma de escapar a la normativización sexogenérica, es decir, como forma de desaprender lo aprendido por Detlev, mediante la imitación: “Prostitution is usually associated with the exploitation of a body by another, more powerful body”, explica Vocca (1993: 141). En este sentido, se pueden pensar las relaciones de conveniencia que tenía Joseph sólo para su

---

<sup>122</sup> De esto parece dar cuenta también el siguiente pasaje: „4.6.1. (oder 5.1.) Du wirst Jeff dreißig Mark geben und er wird innig zärtlich zu dir sein. / Das ist das Schlimmste. / Wie viele vergebliche unfinanzielle Rendezvous! / (...) / 8. – Ich bin geil auf Geld, sagt er. / Befreiung unter dem Vorwand des Geldes. / Die eine Deformation der Gesellschaft: das Familienleben aufheben durch die andre: das Finanzwesen! / 5.1.1. Das hygienische Geld, Keine Verunreinigungen durch Gefühle “. (92) [4.6.1. (o 5.1.) Le vas a dar 30 marcos a Jeff y él va a ser cariñoso y pasional. / Eso es lo peor. / ¡Cuántas citas inútiles y no financieras! / (...) / 8. – Estoy caliente por dinero, dice. / Liberación bajo el pretexto de dinero. / Una de las deformaciones de la sociedad: derogar la vida familiar a través de los otros: el sistema financiero! / 5.1.1. El dinero higiénico, ninguna contaminación a través de los sentimientos.]

supervivencia, él era explotado por los más poderosos. En Fichte es completamente distinto:

Under Jäckel's formulation, however, erotic pleasure is merely one more commodity in a marketbased society. The fact that the exchange of sexual pleasure is mutual and consensual demonstrates a movement away from the rigidly codified world of Detlev, where sexual pleasure was procured by force on the unconscious bodies of women. Jäckel, the antithesis to Detlev's social conditioning, is firmly committed to non-violent means of expression (Vocca, 1993: 141-2).

Quizá no se trate de una liberación en el sentido de descubrimiento del deseo/sexualidad reprimida (esencialista primigenia) (Foucault, 2016) sino de la producción de nuevos placeres.

### **JÄCKEL, DETLEV, FICHTE, PRAUNHEIM, JOSEPH**

A partir de estos tres textos analizados hasta aquí podemos ver hasta qué punto aparecen tensionadas dentro de un mismo período —e, incluso, en los mismos años 1971 y 1972— distintas perspectivas sobre las sexualidades y la disidencia. La película de Praunheim abre el camino, justamente, porque se trata de una película militante y didáctica. Su extenso título sugiere, justamente, eso. Por un lado, se trata de una crítica al heteropatriarcado que mantiene las sexualidades no normativas (la homosexualidad, en este caso) en el silenciamiento. Por eso se trata de una llamada a la lucha militante. Pero, por otro lado, también los distintos espacios de socialización por los que las personas homosexuales se mueven pueden ser también normativos y parte de ese sistema represivo al reproducir la lógica del ocultamiento. El relato testimonial *Die Männer mit dem Rosa Winkel* viene a dar cuenta de esa apertura que genera la despenalización en 1969 del parágrafo 175, primero, y, fundamentalmente, la película de Praunheim, después, ya que, si bien fue escrito antes, recién pudo ser publicado en 1972. El testimonio de Joseph K nos permite ver cómo a la Historia le llevó casi treinta años reconocer a las víctimas homosexuales del nazismo. Y lo hizo, en primer lugar, a partir de la literatura. Pero, al mismo tiempo, *Die Männer mit dem Rosa Winkel* resulta, por eso, un texto un poco tardío, en el que la sexualidad es vista de forma claramente esencialista y atravesada por cuestiones morales y de normalidad muy marcadas. Aunque publicado en 1972 es, claramente, un texto enunciado por una generación anterior, todavía marcada en su normatividad por el plan de exterminio del nazismo. Algunas

de las cuestiones que aparecen en la novela de Hubert Fichte y que, podríamos pensar, anticipan algunos de los temas de lo *queer* –aunque tampoco resultan ajenas a los debates de los años setenta–, son impensables en el texto de Heger. Con su forma poética y vanguardista, que rompe con la novela tradicional, con el *Bildungsroman* y con el lenguaje, propiamente dicho, *Detlevs imitationen «Grünspan»* permite leer algunos cuestionamientos a la moralidad, a la sexualidad y el género binarios y, lejos de quedarse en este cuestionamiento, aparecen vislumbradas algunas formas de resistencia al poder y de puntos de fuga a la sexualidad que serían teorizadas décadas después por los sectores más radicales de la teoría *queer*, una revolución micro-política y micro-corporal a partir del uso desestabilizante de las hormonas o de las operaciones quirúrgicas, el ejercicio de la prostitución como emancipación de la cárcel del cuerpo, la *performance drag* como forma subversiva de sexo-género y, fundamentalmente, un cuestionamiento que podemos leer hoy como post-identitario a la producción capitalista de subjetividades.

## Capítulo 3

### Franz Biberkopf entre la literatura y el cine

En una famosa nota de 1980, “Die Städte des Menschen und seine Seele” (recopilada luego en *La anarquía de la imaginación*, 2002), antes del estreno de su versión televisiva/cinematográfica de la novela de Döblin,<sup>123</sup> Fassbinder da cuenta de la importancia que esta novela tiene no sólo para su obra teatral y cinematográfica, sino para su vida:

“No sólo hubiera dejado escapar uno de mis contactos más emocionantes e interesantes con una obra de arte, no, también mi vida –y creo que sé lo que digo–, seguro que no en su totalidad pero sí en algunos, muchos, quizá sus aspectos más decisivos, tal como soy capaz de juzgarlo hoy en perspectiva, hubiera transcurrido de forma diferente a como lo ha hecho con *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, en la cabeza, en la carne, en el cuerpo entero, y en el alma” (Fassbinder, 2002: 195)

¿Cómo es tener en la cabeza y en el alma a *Berlin Alexanderplatz* de Döblin? Y, más aún, podemos preguntarnos, ¿cómo es tenerla en el cuerpo y en la carne? La novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929) es, sin duda, la influencia literaria más importante no sólo para la obra de Rainer Werner Fassbinder, sino también –según afirma él mismo– para su vida.

En este capítulo me interesa pensar el vínculo intermedial entre la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* y la adaptación audiovisual al formato de miniserie que realiza Fassbinder en 1980, centrándome sobre todo en la presencia de elementos sexo-disidentes así como, fundamentalmente, en las relaciones homosociales que se establecen entre el protagonista y su antagonista. De esta forma, indagaré también en las primeras representaciones cinematográficas del director alemán, particularmente en un ciclo de películas

---

<sup>123</sup> Me refiero a *Berlin Alexanderplatz* (1980) de Rainer Werner Fassbinder como un texto audiovisual que se puede pensar como cinematográfico y también como televisivo. *Berlin Alexanderplatz* se estrena en la televisión (como una miniserie en el *prime-time*) pero se enuncia a sí misma como “einen Film in 13 Teilen und einem Epilog” [“una película en 13 capítulos y un epílogo”]. Se trata de una coproducción entre el Bavaria Atelier y la televisión italiana (RAI) y es para ese momento la serie más costosa que se había realizado para televisión. Sobre los detalles de su televisación y la recepción del público y la crítica, cf. el capítulo 7 de Shattuc (1995).

que se puede considerar una trilogía de *gangsters*, para pensar cómo aparece reflejado este mismo tipo de relaciones que Fassbinder ha tomado de la novela de Döblin. En mayor o menor medida, estas películas también son reescrituras tempranas y, probablemente, no del todo concientes de *Berlin Alexanderplatz*. En todas ellas aparece un personaje de nombre Franz en alusión clara a Biberkopf.<sup>124</sup>

### **3.1. Franz Biberkopf en la literatura: *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin**

Antes de abordar particularmente la intermedialidad con la novela de Döblin en la obra de Fassbinder y su relectura en clave disidente, es necesario revisar la presencia de sexualidades y disidencias sexo-genéricas, así como el tratamiento de la masculinidad y de las relaciones heterosexuales y homosociales en *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929), pues surge en una época de enorme ebullición política y también de militancia sexo-disidente, la Alemania de la República de Weimar (1918-1933). Alfred Döblin era médico psiquiatra y trabajaba en la parte este de Berlín, una zona básicamente obrera, por lo que tenía pacientes de clase baja. A su vez, su profesión reviste importancia debido a la enorme influencia que el discurso del psicoanálisis tuvo en las vanguardias artísticas con respecto a la ruptura con el sujeto cartesiano. Döblin lo utiliza también en los perfiles de los protagonistas con ciertos elementos de la psiquiatría: Franz y Reinhold. Comprometido políticamente con el socialismo, en su obra confronta anarquismo, socialismo y comunismo con la política vigente. En este sentido, da testimonio bien claro de la confrontación de estas ramas de la izquierda con la extrema derecha, el nacionalsocialismo, que estaba surgiendo.

*Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopfes* es una de las más

---

<sup>124</sup> A su vez, el capítulo siguiente, “El fist fucking de la libertad”, continúa con el análisis de las relaciones intermediales entre la novela de Döblin y el cine y teatro de Fassbinder, pero desde otra perspectiva, tomando, ahora sí, textos cinematográficos y teatrales en donde se puede plantear el arco que va de la homosociabilidad hacia la homosexualidad o la presencia de sexualidades disidentes.

importantes novelas vanguardistas de la gran ciudad. Como su doble título lo indica, el personaje central, que cobra más relevancia, es la ciudad de Berlín en sí, la metrópolis, además de su protagonista, Franz Biberkopf. A su vez, se trata de una novela que, mediante la técnica del montaje, contiene una enorme cantidad de discursos intertextuales e intermediales. Es importante mencionar en este sentido, para pensar las relaciones literatura y cine en la adaptación de Fassbinder, que ya el texto de Döblin estaba influenciado por el medio cinematográfico y artístico en general, no sólo por la novedosa técnica del montaje cinematográfico, sino porque también Berlín ya aparecía como motivo del arte contemporáneo en ejemplos clásicos como *Metropolis* (1926) de Fritz Lang, la película documental *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927, año del inicio de la redacción de *Berlin Alexanderplatz*<sup>125</sup>) de Walter Ruttmann, o el libro de fotos *Berlin* (1928) de Mario von Bucovich, que aparece con prefacio del propio Döblin.

La historia de Franz comienza con su salida de la cárcel de Tegel, en donde estuvo cuatro años por el asesinato de Ida. Desde que sale en libertad va a intentar, sin éxito, llevar adelante una existencia honrada, recomponer su vida, ser un ciudadano respetable y honesto. Pero Alemania se encuentra en la mitad de una depresión y crisis económica y es muy difícil sobrevivir y encontrar trabajo honrado. La historia de Franz está estructurada a partir de tres caídas del héroe, tres fracasos en su intento de ser un ciudadano honrado, que se deben a su carácter inocente y confiado. La primera caída se origina cuando comienza una relación con una viuda y Otto Lüders, el tío de Lina, su pareja en ese momento, lo traiciona. Después de una serie de trabajos marginales que consigue y con los que no tiene éxito, conoce a Reinhold, con quien comienza una relación extraña: una amistad basada en el intercambio de mujeres. Cuando Reinhold, que no resiste mucho tiempo con la misma pareja, se cansa de su novia, Franz se encarga de sacársela de encima poniéndose en pareja él. A su vez, Reinhold lo relaciona con la cabeza de una pandilla, Pums, y en la primera participación con ella pierde un brazo porque Reinhold lo tira del auto con el que

---

<sup>125</sup> Sobre las etapas redaccionales de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, cf. Sander (1998).

escapaban. Esta es su segunda caída. Pero sobrevive y Eva le presenta a Mieze con quien comienza una relación y de la que se enamora. Mieze se prostituye para que Franz no tenga que trabajar y pueda cumplir con su meta de ser un ciudadano honrado, aunque esto lo convierta, nuevamente, en un proxeneta. La tercera y definitiva caída se da cuando Reinhold, celoso de esta relación, asesina a Mieze. Después de pasar por un hospital psiquiátrico, Franz se recupera y se convierte en un hombre respetable. Según Dollenmayer (1988), se puede pensar a Franz Biberkopf como un “Everyman”, un hombre cualquiera, en el sentido de que la novela deja atrás al héroe clásico y se ocupa de una vida como cualquier otra. Por eso, uno de los elementos intertextuales más importantes va a ser la tragedia clásica. Döblin muestra lo alejado que está en la modernidad el modelo del héroe clásico (Sander, 2004: 156-7). La cita de textos canónicos, a su vez, juega un rol decisivo en la destrucción de lo heroico y lo solemne. La mezcla de citas de la cultura alta y baja provoca una discrepancia que es característica y que produce un efecto cómico, como se puede ver en las parodias a las canciones militares. Otto Keller plantea que la novela de Döblin confronta los puntos básicos del humanismo occidental y del heroísmo y los convierte en una sátira humorística, reflejando y exponiendo el vacío del heroísmo después de la Primera Guerra Mundial (Keller, 1980: 205). Por su parte, Sander comenta que “Döblin utilizes the intertextual references (...) to confront both the concept of the hero of classical tragedy and the Prussian-soldierly ideal of masculinity” (Sander, 2004: 151).

A su vez la novela contiene elementos de distintos movimientos de vanguardia, como expresionismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc. además de elementos también naturalistas. Se la compara con *Ulises* (1922)<sup>126</sup> de James Joyce<sup>127</sup> y *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos,<sup>128</sup> que funcionan

---

<sup>126</sup> Para una discusión sobre la influencia de estos dos textos, si efectivamente los conocía al momento de la redacción de *Berlin Alexanderplatz* o no, cf. Prangel (1975).

<sup>127</sup> Con la que comparte, fundamentalmente, el uso del *fluir* de la conciencia, además de tratarse de otra de las novelas más importantes de la gran ciudad.

<sup>128</sup> Particularmente, en el uso novedoso de la técnica de montaje, tomado del cine, así como por la descripción realista de la gran ciudad.

como antecedentes.<sup>129</sup>

Respecto a la narración, el narrador personal por momentos se dirige al lector, siempre manejando distintos niveles de ironía respecto al propio relato. A diferencia del narrador omnisciente propio de la novela realista, la narración de *Berlin Alexanderplatz* por momentos deja lugar a la escucha de los ruidos y las voces, los sonidos de la gran ciudad. Es así que junto a la historia del protagonista y de los otros personajes, aparecen historias menores. Encontramos, entonces, tres planos narrativos: la historia de Franz, las historias paralelas de Berlin y las citas de textos que transmiten la impresión de la gran ciudad, cómo es la cultura de Berlin, cómo es la forma de gobierno, la política, el poder legislativo, etc.

En la novela también se registran distintos niveles de lengua y diferentes discursos: dialecto de Berlin, lenguaje bíblico, canciones infantiles, noticias, escritos administrativos, informes científicos, fórmulas físicas, titulares de periódicos, presentación de empresas, slogans publicitarios, etc. Lo que está presente en estos niveles de lengua es la percepción de la realidad. Es muy importante también el hecho de que la atmósfera de la gran ciudad se acompaña también con *Leitmotiven* bíblicos, utilizados para describir la ciudad, uno de ellos es la puta Babilonia (die Hure Babylon). Como afirma Sander,

“Döblin weaves the central theme of the Biberkopf story into a dense fabric of contemporary discourses and intertextual allusions. Over long stretches of text, the digressive montage elements (including literary quotations and parodies, newspaper announcements, weather reports, and collages of popular songs and advertisements) press the main plot into the background and abolish its chronology in favor of simultaneous polyphony. An especially large amount of space is occupied by biblical and mythological montages that implicitly comment upon and transcend the story's events: for example, the Agamemnon myth, the paraphrased stories of Job and Isaac, and quotations from the Apocalypse, which are repeated like a leitmotif” (Sander, 2004: 145).

En esta mezcla de discursos, el recurso que más claramente se puede identificar en la forma de la novela es el montaje o collage, tomado tanto del cine como de

---

<sup>129</sup> En “Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz” (1930), Walter Benjamin se refiere a *Berlin Alexanderplatz* para hablar de la crisis de la novela. Cf. Koval (2012).

los montajes artísticos propios de las vanguardias de principios del siglo XX. En este sentido, Otto Keller (1980) la considera un *Montageroman*, una novela de montaje. El logro de Döblin es querer hacer en la literatura lo que se hacía en las artes plásticas o en el cine. Se trata entonces, de una novela muy compleja desde la intertextualidad<sup>130</sup> y la intermedialidad. Döblin no sólo utiliza la intertextualidad sino también recursos de otros medios, como el cine, la plástica y la radio. Lo característico de la intertextualidad y el montaje es que las citas y referencias por lo general están en tensión unas con otras, produciendo, más que un discurso coherente y cohesivo, una cacofonía de voces (Sander, 2004: 147). Según Hilman (1991), se trata de una “history in the making”. De hecho, durante y antes de la escritura Döblin recolecta recortes de periódicos de las más divergentes opiniones políticas y los integra dentro de su texto, como comenta Stenzel en su análisis de los manuscritos, lo hace literalmente con tijera y adhesivo (Stenzel, 1972: 39-44).

### **SEXUALIDADES Y HOMOEROTISMO EN BERLIN ALEXANDERPLATZ**

Las sexualidades, en general, así como los elementos sexo-disidentes, en particular, tienen una importancia en la novela que no siempre es destacada. Me interesa mencionar algunas cuestiones vinculadas a eso: en primer lugar, la tematización de la persecución político-sexual a la disidencia y, por otro lado, la relación entre Franz y Reinhold que se puede pensar como homosocial en relación también a la puesta en crisis de la masculinidad heterosexual después de la Primera Guerra Mundial.

Es muy interesante revisar el apartado “Lina besorgt es den schwulen Buben” del Libro Segundo. Franz está con Lina, la polaca, su primera pareja en la diégesis de la novela antes de conocer a Reinhold y mantener el intercambio de mujeres con él. Como una de las formas de vida para ser una persona honrada, intenta vender revistas, le ofrecen revistas pornográficas, con dibujos de mujeres y de hombres, destinadas a un público de pornografía pero con discusiones sobre sexualidad que se pueden pensar a partir del contenido político sexo-

---

<sup>130</sup> Cf. Ogasawa (1996)

disidente. Por ejemplo, el vendedor de revistas que se las ofrece le lee un fragmento de “Die Ehelosen”:

“Das Sexualleben der beiden Ehegatten durch einen Vertrag regeln wollen, diesbezüglich eheliche Pflichten zu dekretieren, wie es das Gesetz vorschreibt, bedeutet die scheußlichste und entwürdigendste Sklaverei...” (97)

“querer regular la vida sexual de los cónyuges mediante un contrato y establecer al respecto deberes matrimoniales, como prescribe la Ley, significa la esclavitud más abominable e indigna” (66).

Pero también entre las revistas pornográficas están las disidentes que luchan contra las legislaciones de persecución a las minorías sexuales, como *Frauenliebe*<sup>131</sup> y *Freundschaft*, las que, según el vendedor “no dicen tonterías, sino que luchan. Sí, señor, por los derechos humanos” [“die quatschen nicht, die kämpfen. Jawoll, für Menschenrechte”]. Se trata de la militancia contra el Parágrafo 175 y demás legislaciones de persecución de la homosexualidad. Así es que Franz entra en contacto, aunque muy superficialmente y escapa de forma rápida, con los *Schwulen Buben*: “»Wo fehlts denen denn?« »Paragraph 175, wenn dus noch nicht weißt«” [“¿Qué les pasa?». «El artículo 175, por si no lo sabes»”]. Esa misma noche asiste a una conferencia “da könnte Franz was hören über das Unrecht, das einer Million Menschen täglich in Deutschland geschieht. Die Haare könnten einem zu Berge stehen” (99) [“en la que Franz podría oír algo sobre la injusticia que sufren diariamente en Alemania un millón de personas. Para poner los pelos de punta” (67)]. Sin decirle nada a Lina y junto al vendedor asiste al evento. Se trataba de “den kleinen Saal, wo fast lauter Männer beisammen sassen, meist sehr junge, und ein paar Frauen, aber auch als Pärchen (99)” [una pequeña sala donde se sentaban juntos casi todos hombres, en su mayoría muy jóvenes, y algunas mujeres, pero también como parejitas (67)]. Pero Franz no aguanta mucho tiempo allí y se va, porque no entiende y no puede soportar “so viel Schwule auf einem Haufen und er mitten

---

<sup>131</sup> Mencionada en Sternweiler (2004), junto a otras publicaciones periódicas disidentes de la época.

drin (100)” [“tanto maricón junto y él en medio” (68)]. Sin embargo, llega a oír algunas de las pancartas políticas militantes de los derechos de la disidencia sexual:

Zuletzt hörte er drin noch den Referenten sprechen von Chemnitz, wo es eine Polizei verordnung gäbe vom November 27. Da dürfen die Gleichgeschlechtigen nicht auf die Straße gehen und nicht in die Bedürfnisanstalten, und wenn sie erwischt werden, kostet es sie 30 Mark. (100)

Lo último que oyó allí dentro fue que el conferenciante hablaba de Chemnitz, donde había una Ordenanza de policía del 27 de noviembre. Los homosexuales no podían ir por la calle ni entrar en los retretes públicos y, si los pescaban, les costaba 30 marcos (68)

Franz pasa del rechazo a sentir cierto interés. En un primer momento, desconfía del contenido de las revistas, no se siente identificado: “Die schwulen Buben. (...) Leid können einem ja die Jungs tun, aber eigentlich gehn sie mir nichts an.” (99) [“Maricones. (...) La verdad es que esos chicos le dan a uno una lástima, pero en realidad no me importan nada” (67)]. Pero luego de la conferencia, se detiene a leerlas en su casa y llega a reflexionar sobre la situación [“kann über die Schwulen nachdenken” (101)].

En los años veinte los periódicos proveían un enorme material para el debate sobre el miedo de la población a la homosexualidad. Los homosexuales tenían que lidiar con la hostilidad y el chantaje (Shea, 2007: 144). Chantaje, suicidios, represiones, escándalos, rechazo familiar, persecuciones policiales, son la otra cara de la liberación sexual de los locos años veinte de la Alemania de la República de Weimar. Es muy importante en este contexto la figura de Magnus Hirschfeld, el más ferviente activista por los derechos de los homosexuales y en contra del parágrafo 175, creador del *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee* en 1897 y del *Institut für Sexualwissenschaft* en 1919 y colaborador para la realización de la película *Anders als die Andern* (1919), que denuncia justamente los chantajes que promovía la penalización de la homosexualidad. De este debate de la época también da cuenta la figura de Richard von Krafft-Ebing en cuyo *Psychopathia Sexualis* (1886), una de las primeras clasificaciones de las perversiones sexuales, incluye a la homosexualidad. Es muy importante el

debate sobre el parágrafo 175, pues, por ejemplo, mientras Hirschfeld lo consideraba criminal, la derecha nacional y conservadora lo criticaba y atacaba a él por judío (Shea, 2007: 144).<sup>132</sup>

Mediante la técnica del montaje tenemos el recorte de una revista y una de las historias de persecución homosexual. Se trata de la historia de amor entre un hombre casado, pelado (“Glatzkopf”), y un muchacho (“hübscher Junge”). Se conocen en el *Tiergarten*, espacio histórico de *cruising* en Alemania. Dan un paseo tomados del brazo y “dann hat der Glatzkopf den Wunsch, o den Trieb, o die Begierde, kolossal, im Augenblick, ganz lieb zu dem Jungen zu sein” (101) [“y entonces el calvo siente el deseo, o el impulso o la concupiscencia, enorme, repentino, de ser muy amable con el joven” (69)]. Ya ha estado con otros muchachos en *Tiergarten*, pero con éste cae en una trampa:

Und der ist so sanft. Das es so was gibt. «Komm, wir ziehn in ein kleines Hotel. Du schenkst mir funf Mark oder zehn, ich bin ganz abgebrannt.» «Was du willst, meine Sonne.» Er schenkt ihm seine ganze Brieftasche. Das es so was gibt. Das ist das Schönste von allem (101).

Y el joven es tan delicado. Que pueda haber algo así «Ven, vamos a un hotelito. Me regalas cinco o diez marcos, estoy sin un céntimo». «Lo que quieras, sol mío». Le regala el billetero entero. Que pueda existir algo así. Eso es lo más bonito de todo (69).

Pero la habitación tiene agujeros en las puertas por donde son espiados y, luego, amenazados: “Und nachher sagen sie, das dulden sie in ihrem Hotel nicht, das haben sie gesehen, und er kann es nicht leugnen. Und das wurden sie nie dulden, und er soll sich schämen, Jungs zu verführen, sie werden ihn anzeigen” (101-2) [“Y luego dicen que eso no lo toleran en su hotel, que lo han visto, que no lo puede negar. Y que no lo tolerarán nunca y que debería avergonzarse de seducir jovencitos, lo van a denunciar” (69)]. Glatzkopf piensa en suicidarse, pero finalmente no lo hace y regresa con su familia. Unos meses después le llega la citación judicial por el asunto de los agujeros en el hotel, cuando él está de vacaciones, y se convierte en un escándalo familiar. Así se

---

<sup>132</sup> Para un análisis detallado de las discusiones científicas, políticas y activistas sobre sexualidad en esa época, cf. Weinbacher (2011).

defiende el acusado:

«Herr Richter, was hab ich denn gemacht? Ich hab doch kein Argernis erregt. Ich bin auf ein Zimmer gegangen und hab mich eingeschlossen. Was kann ich dafür, wenn die Gucklöcher machen. Und was Strafbares ist nicht passiert.» Der Junge bestätigt es. «Also was hab ich gemacht?» Der Glatzkopf im Pelz weint: «Hab ich gestohlen? Hab ich einen Einbruch begangen? Ich bin nur in das Herz eines lieben Menschen eingebrochen. Ich habe ihm gesagt: mein Sonnen schein. Und das war er.» (102-3).

«Señor juez, ¿qué he hecho yo? No he dado ningún escándalo. He entrado en una habitación y me he encerrado. ¿Qué culpa tengo de que ellos hagan agujeros en la puerta? Y no he hecho nada reprochable». El joven lo confirma. «¿Qué he hecho yo entonces». El calvo llora en su abrigo de piel: «¿He cometido un robo? ¿He asaltado una casa ajena? Sólo he asaltado el corazón de un ser Bueno. Yo lo llamé mi rayo de sol. Y lo era» (69-70).

Leer estas revistas le trae una pelea con Lina, quien lo quiere dejar porque piensa que él también es así. Luego, Lina se encarga, como una ménade, de devolver las revistas y llevar adelante una riña contra el vendedor. Es interesante pensar aquí el paralelo con la película *Anders als die Andern* (1919), que también combatía contra el parágrafo 175 y que tematizaba la institucionalización del soborno a los homosexuales.

La tematización de la persecución a los homosexuales también aparece en el Libro Octavo. Mientras Karl, el hojalatero, se sienta con dos del reformatorio y uno hace dibujos pornográficos, ingresa la policía y se los lleva porque el carpintero parece afeminado:

Der Stellmacher steht im Wachraum bei den Schupos, der kann sich richtig rausreden, seine Adresse stimmt, bloß daß er so weiche Hände für einen Stellmacher hat, das leuchtet dem einen Bullen nicht ein, der dreht immer seine Hände hin und her, aber ich hab ja ein ganzes Jahr keine Arbeit, soll ich Ihnen sagen, wofür ich Sie halte, für einen Schwulen, für een warmen Bruder, weiß ja gar nicht, was det is (544).

El carpintero de carros está en la sala con los polis, sabe salir del paso, su dirección está bien, lo único que pasa es que tiene unas manos tan finas para un carpintero de carros, eso no acaba de convencerle a uno de los policías, siempre está moviendo las manos de un lado al otro, pero si no he trabajado desde hace un año, quiere que le diga lo que me parece usted, un marica, un mariposa, no sé qué es eso (367-68).

Así como *Schwul, warmen Bruder*<sup>133</sup> es una forma eufemística de llamar a los homosexuales y es la razón por la que lo llevan preso. Asimismo, aparece tematizado el travestismo. En el Libro Cuarto, Franz recorre las vidrieras mirando zapatos de mujer y, mediante la técnica del montaje, se incrusta una microhistoria de gente de Berlín:

Der affige Lissarek, der Böhme, der alte Kerl mit den grossen Nasenlöchern draußen in Tegel, der ließ sich von seiner Frau, oder was sich dafür ausgab, alle paar Wochen ein Paar schöne seidene Strumpfe bringen, ein Paar neue und ein Paar alte. Ist zum Piepen. Und wenn sie sie stehlen sollte, er musste sie haben. Einmal haben sie ihn erwischt, wie er die Strumpfe anhatte auf seine dreckige Beine, son Nulpe, und kuckt sich nun seine Beine an und geilt sich dran uff und hat rote Ohren, der Kerl, zum Piepen (184-5).

El ridículo de Lissarek, el de Bohemia, el viejo de los grandes agujeros en la nariz que estaba en Tegel, hacía que su mujer, o la que se hacía pasar por ella, le llevara cada tantas semanas un par de bonitas medias de seda, un par nuevo y un par viejo. Para partirse de risa. Aunque ella tuviera que robarlas él tenía que tenerlas. Una vez lo pescaron con las medias en sus piernas roñosas, menudo inútil, se miraba las piernas y se excitaba y se le ponían las orejas coloradas, para partirse de risa (126).

Además, también por montaje de historias y de publicidades y de distintas voces de la ciudad, después de la historia del pelado leída en la revista, leemos avances en cosmética y medicina destinados a la comunidad travesti de Berlín, probablemente parte de las mismas publicaciones:

Transvestiten, nach jahrelangen Experimenten fand ich endlich ein Radikalmittel gegen Bartstoppeln mit Wurzeln. Jeder Körperteil kann enthaart werden. Gleichzeitig entdeckte ich den Weg, in erstaunlich kurzer Zeit eine echte weibliche Brust zu erzielen. Keine Medikamente, absolut sicheres unschädliches Mittel. Beweis: ich selbst. Freiheit für die Liebe auf der ganzen Front (103).

Travestidos, después de experimentos de muchos años he encontrado un remedio radical para la barba, incluidas las raíces. Cualquier parte del cuerpo puede ser depilada. Al mismo tiempo he descubierto la forma de conseguir, en tiempo increíblemente breve, un verdadero pecho femenino. Sin medicamentos, un remedio inofensivo absolutamente seguro. Yo mismo soy la prueba. Libertad para el amor en todos los frentes... (70).<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Cf. "*Schwul*" en el Glosario.

<sup>134</sup> En la edición en español se traduce "Amor libre en toda la línea" (Döblin, 1987: 70).

## RELACIONES HOMOSOCIALES

¿Qué importancia reviste la cultura Schwul, estas historias de relaciones homosexuales y la fascinación de Franz ante lo que lee en la revista, casi al principio de la novela, en el Libro Segundo? ¿Qué marco ofrece para pensar la masculinidad de Franz y la relación posterior con Reinhold, fundamentalmente el episodio de las revistas pornográficas y la atracción que Franz siente ante ellas? Quizá se puede pensar, como algunos críticos han sostenido, en una homosexualidad reprimida. En este sentido, lo que sí es claro, sin embargo, y que me interesa enfatizar, es pensar esa represión no en sentido individual, personal, del personaje, sino como constitución social de un sistema patriarcal.

Uno de los aspectos fundamentales para pensar la sexualidad en *Berlin Alexanderplatz* está dado por la relación entre Biberkopf y Reinhold, que podemos pensar a partir del concepto de homosociabilidad de Kosofsky Sedgwick (1998) –que lo analiza en las novelas del siglo XIX y XX–, así como los de melancolía de género (Butler, 2007), tráfico de mujeres (Rubin, 1986) y terror anal (Preciado, 2009). Según esta perspectiva, el heteropatriarcado se sostiene en la sublimación del deseo homosexual mediante las relaciones de camaradería entre hombres heterosexuales. De esta forma, se puede pensar la violencia y agresividad contra la mujer así como su uso como objeto o como bien de mercado, que en *Berlin Alexanderplatz* aparece claramente simbolizado en el hecho de que casi todas las figuras femeninas sean prostitutas y, fundamentalmente, en la relación de Franz y Reinhold, basada en el intercambio de mujeres.

En este sentido, es interesante pensar cómo lo primero que Franz hace al salir de la cárcel es buscar una prostituta para tener relaciones sexuales. El espacio de la cárcel, a su vez, reviste un carácter homoerótico que pone en peligro las masculinidades heterosexuales, como se concretará más adelante cuando sea Reinhold el que tenga una historia de amor homosexual en la cárcel. Los intentos de Franz de recuperar su masculinidad heterosexual con una prostituta terminan en fracaso debido a la impotencia. La novela nos ofrece, después de

cada intento fallido, recortes de explicaciones científicas sobre las posibles causas, médicas y psicológicas, de la impotencia, así como *slogans* publicitarios de posibles soluciones al problema. Para volver a ser un ser humano, después de ser un reo, Franz debe recuperar su masculinidad. Si no logra concretar una relación sexual con una mujer, no puede considerarse un hombre. Es por eso que luego de este intento visita a Minna, la hermana de Ida, la mujer a la que asesinó. Y la viola de forma violenta. Sólo después de que viola a Minna Franz recupera su masculinidad, su virilidad, la que será puesta nuevamente en jaque cuando pierda su brazo derecho. Pero en este caso, con el que se abre la novela, vuelve a ser un hombre en todos los sentidos y lo festeja cantando canciones de triunfo, de guerra.

Er krabbelte hoch, lachte und drehte sich vor Glück, vor Wonne, vor Seligkeit. Was blasen die Trompeten, Husaren heraus, halleluja! Franz Biberkopf ist wieder da! Franz ist entlassen! Franz Biberkopf ist frei! Die Hosen hatte er hochgezogen, humpelte von einem Bein aufs andere. (...) «Minna, Minnaken, nu jieb dir doch, ich bin so froh, ich bin doch wieder ein Mensch, Minnaken.» (...) «Allens Franz, allens Franz! Franz ist wieder lebendig, Franz ist wieder da!» (51).

Él luchó para ponerse en pie, se rió y se retorció de felicidad, de placer, de beatitud. ¿Qué tocan las trompetas? Adelante los húsares, ¡aleluya! ¡Franz Biberkopf ha vuelto! ¡Fran Biberkopf está libre! ¡Franz Biberkopf está aquí! Se ha subido los pantalones, saltaba sobre una pierna y sobre la otra (...). «Minna, mi pequeña Minna, no seas así, estoy tan contento, otra vez soy un ser humano» (...) «¡Todo Franz, todo Franz! ¡Franz ha vuelto a la vida, Franz está aquí otra vez!» (35).

Después de la violación de Minna, Franz festeja que nuevamente es un hombre, un ser humano (ich bin doch wieder ein Mensch), en los dos sentidos que “hombre” tiene en español, pues no sólo recupera su virilidad, su masculinidad y, con ella, su lugar de varón patriarcal, dominante, agresivo y violento, sino también vuelve a ser un ser humano, ein Mensch. Como afirma Elsaesser,

Identity is here asserted in the mode of phallic masculinity. But making love to the double of the woman he has killed, reveals a possibly even more crippling 'inadequacy', circumscribing and prescribing the precarious terms of his new-found identity (Elsaesser, 1996: 222).

Luego comenzará una relación con la polaca Lina, que terminará a raíz de la relación con la viuda y de la traición de Otto Lüders, el tío de Lina, que constituye la primera caída del (anti)héroe moderno. Erika Kuhlman comenta cómo después de la Primera Guerra Mundial, el gobierno y los medios sentaron las bases para el regreso de los hombres como heroicos y dominantes, volviendo a sus roles en un sistema patriarcal intacto, después de la devastación de la guerra (Kuhlman, 2008: 139-40). Según Rentschler,

Döblin's novel was written at time when a widespread war nostalgia was the rage in Germany, an attempt to restore the lost virility of life at the front, precisely at a moment when the fragmentation of political life made it hard for people to discern exactly where the front lay. Recollections of the war and common experience with other men –something evoked continually in Franz's singing of military songs- granted one an intact psychic identity, a remembrance of a period when things were clear-cut and one felt meaningfully engaged in a larger struggle. Döblin's novel reflects the power of these male fantasies during the late 1920s in Weimar Germany. Fassbinder's film goes further: it problematizes them (Rentschler, 1985: 207).

A pesar de la experiencia de la guerra y del rol de las mujeres durante ésta, los hombres regresaron a sus roles de machos dominantes. Asimismo, se generó un miedo en la población debido a que la finalización de la guerra generara un caos sexual, los soldados que regresaban eran sospechados de anormales y de desviados sexuales. Como afirma Crouthamel, en su estudio sobre las masculinidades después de la guerra,

Though a "new" man had emerged from the trenches, one who could show "feminine" emotions while maintaining the steel-nerved, masculine image, the image of the "effeminate," weak, or homosexual man still caused as much anxiety as it had before 1914. Ironically, it was returning veterans who came under suspicion (Crouthamel, 2014: 149).

Resulta interesante pensar, en este sentido, la relación entre Franz y Reinhold, en donde se puede considerar que la extrema violencia de ambos para con las mujeres, así como el contrato de intercambio de mujeres que establecen, guarda relación con la puesta en crisis de las masculinidades después de la guerra. El deseo homosexual debía ser sublimado en favor de los lazos de camaradería patriarcal. La relación entre Franz y Reinhold está claramente marcada como

homoerótica. Sin embargo ninguno de los dos reconoce el deseo sexual hacia el otro. Hay que esperar hasta casi el final de la novela para que Reinhold, una vez en la cárcel, descubra su amor hacia los hombres. Pero ya desde su aparición en el Libro Quinto, Franz siente una extraña fascinación hacia él

Diesen Gelben, den ihm Meck bezeichnete, beobachtete Franz den ganzen langen Abend. Franz fühlte sich mächtig von ihm angezogen (...) Die Nase, Franz betrachtete ihn genau und oft, die Nase war kurz, stumpf, sachlich aufgesetzt. (...) Franz hielt ihn mit den Augen fest. Was der Kerl für traurige Augen hat (255).

A ese de amarillo que le señalaba Meck llevaba observándolo Franz toda la noche. Se sentía poderosamente atraído hacia él. (...) La nariz, Franz la contempló con atención y muchas veces, era corta, chata, firmemente plantada (...) Franz no lo perdía de vista. Qué ojos más tristes tenía el tipo (174-175).

Desde el principio la relación que establecen Franz y Reinhold se basa en el intercambio de mujeres. Reinhold no soporta mucho tiempo con una mujer, siempre tiene que cambiarla por una nueva, pero no puede deshacerse de ellas, así que se las pasa a Franz. Así se intercambian a Fränze, Cilly y Trude.

En primer término, Reinhold le ofrece pasarle a su novia Fränze, porque él ya está con otra, Cilly, a quien luego cambiará a su vez por Trude y se la pasará a Franz. De esta forma se establece una relación homosocial entre ambos, a partir del intercambio de mujeres como forma de sublimar ese deseo homosexual imposible. Las mujeres devienen así un bien de intercambio, quieren deshacerse de ellas por cuestiones ridículas, Fränze, por ejemplo no tiene ropas de invierno, por lo tanto la tendrá que dejar cuando éste llegue. Pero es una situación que Reinhold no soporta, hay algo en esa forma de relacionarse con las mujeres que le produce insatisfacción y que se puede pensar como una homosexualidad reprimida. Así se lo expresa a Franz en la charla que tienen cuando van al Ejército de Salvación:

»Ich will von den Weibern los, Franz, ich will nicht mehr. (...) Meinst du denn, es macht mir Spaß, nächste Woche wieder zu dir zu kommen, und du sollst mir die Trude, die blonde, abnehmen! Nee, uff die Basis Laß mich zufrieden mit die Weiber. Wenn ich aber nicht will, Franz?«

Quiero librarme de las mujeres, Franz, no quiero seguir (...) ¿Crees que me divierte venir otra vez a ti la semana que viene y decirte que te lleves a la Trude, a la rubia? No, sobre esa base (...). Déjame en paz con las mujeres. ¿Y si yo no quiero, Franz? (180-1).

Si el patriarcado es un sistema que oprime a las mujeres, que las convierte en bienes de mercado, de intercambio, también hay una opresión a los hombres, que implica que deben adoptar su lugar de superioridad, reprimiendo la posibilidad del deseo homosexual. Así se puede explicar la extraña relación que Reinhold establece con las mujeres, se vuelve loco por ellas pero las deja fácilmente y de forma cobarde. La forma de tapar su insatisfacción heterosexual es cambiando de mujer cada cuatro semanas:

»Weißt doch, daß mir die Weiber so rasch über werden. Siehst es ja, Mensch. Nach vier Wochen, dann ist aus. Warum, weeiß ich nicht. Mag sie nicht mehr. Und vorher bin ich verrückt nach einer, müßtest mich mal sehen, total verrückt, direkt zum Einsperren in die Gummizelle, so verrückt. Und nachher: nischt, raus muß sie, kann sie nicht sehen, könnte noch Geld hinterherwerfen, wenn ich sie bloß nicht sehe« (265-6).

Ya sabes que las mujeres me hartan rápidamente. Tú lo sabes, oye. Al cabo de cuatro semanas se acabó. Por qué, no lo sé. No me gustan ya. Y antes ando loco por alguna, tendrías que verme, completamente loco, para encerrarme sin más en una celda acolchada, así de loco. Y luego: nada, que se vaya, no puedo verla, pagaría dinero para no verla (181).

Tal como afirma Butler, cuanto una masculinidad heterosexual más exacerbada es, es también mayor el deseo homosexual elidido que alberga. Tal es la carga que Reinhold tiene que soportar, que lo convierte en el antagonista y en el villano. Se trata hombres, tanto el caso de Reinhold como de Franz, castrados de ano (Preciado, 2009).

### **PÉRDIDA DEL BRAZO Y CASTRACIÓN**

La segunda caída que el protagonista va a sufrir es la pérdida del brazo derecho, ocasionada por el accidente provocado por Reinhold. Después de participar, de forma involuntaria, de un robo, Reinhold lo tira del auto en el que escapaban. Su deseo hacia Franz se vuelve tan insostenible que debe terminar con él. Pero

éste sobrevive y sólo pierde el brazo derecho, aunque se trate de un símbolo de este tipo de masculinidad, de la fuerza de trabajo, de la violencia y agresividad hacia las mujeres: “Franz’s amputated limb becomes a monument for a lost world war as well as the embodiment of a forthcoming dismemberment” (Rentschler, 1985: 206). Con el brazo derecho, Franz pierde, de forma simbólica, su virilidad, la que había recuperado por medio de la violación al inicio de la novela. Como comenta Shea,

Franz defines his masculinity by means of his arm. If femininity is characterized by passivity and prayer (a plea, as it were, to have something done to/for you), masculinity is defined as action, and there are scarcely any more potent symbols for action than hands and arms (Shea, 2007: 152).

La pérdida del brazo puede pensarse, en este sentido, como una castración. También a raíz del accidente se termina el pacto heteromascuino entre Franz y Reinhold que simboliza el lugar de la mujer en el patriarcado. Se trata de un amor, en términos de cómo lo piensa Fassbinder, de esos raros que no se dan mucho (Fassbinder, 2002, 196). Sin embargo, luego del accidente, no le guarda rencor, no lo denuncia ni quiere vengarse. No hace nada en su contra sino que, por el contrario, lo va a visitar, pues la fascinación que sentía por él sigue intacta. Así lo explica Elsaesser:

This is the narrative's major provocation, because at first sight it is so undermotivated: we never quite understand why Reinhold did push Franz from the speeding car, and secondly, we never learn from Franz why he is so ready to forget, and so anxious to forgive (Elsaesser, 1996: 226).

Es como si se tratara de una demostración de amor. Claro que de este amor no sólo prohibido, sino imposible de pensar como tal. Por eso, decide visitarlo. Es interesante pensar la visita de Franz Reinhold después del accidente, ya que ambos discuten sobre las posibilidades de usar una prótesis o un relleno para que no se note el brazo faltante. Esta escena se puede entender como homoerótica, no sólo en el sentido del contacto corporal entre ellos. Sino también porque Reinhold le pide ver el muñón y hay en esta visión un

componente de asco y de placer al mismo tiempo. De cualquier forma, si pensamos la pérdida del brazo como una especie de castración simbólica de Franz, la necesidad de buscarle una forma de disimularlo se trata también del interés de Reinhold por recuperar la masculinidad perdida de su amigo.

Und dann sagt Reinhold leise, leise: »Ick, ick möcht mal, Franz, ick möcht mal deine Wunde sehen. « Ei bloß wegen dem Tschingdarada bumdarada. Da schlägt Franz Biberkopf – das ist es – die Jacke auf, zeigt den Stumpf mit dem Hemdärmel, Reinhold verzerrt das Gesicht: sieht eklig aus, Franz schlägt die Jacke zu: »Früher wars schlimmer. « Und dann kuckt Reinhold weiter seinen Franz an, der nichts sagt und nichts kann und ist so dick wie ein Schwein und kann nicht das Maul aufmachen, und Reinhold muß den weiter begrinsen und hört nicht auf (435).

y entonces Reinhold le dice bajo, muy bajo: «Me gustaría, me gustaría alguna vez, Franz, me gustaría ver alguna vez tu herida». Que por ese buen chándarada búndarada. Entonces Franz Biberkopf –eso es- se abre la chaqueta, muestra el muñón con la manga de la camisa y Reinhold tuerce el gesto: tiene un aspecto repulsivo, Franz se cierra la chaqueta: «Antes era peor». Y entonces Reinhold sigue mirando a su Franz, que no dice nada ni puede hacer nada y está gordo como un cerdo y no puede abrir la boca, y Reinhold tiene que seguir sonriéndole forzosamente y no puede dejarlo (297).

Su amor hacia Reinhold, después del accidente y de este encuentro, sigue intacto, incluso es aún mayor, lo que siente por él es cariño, amor:

Und am innigsten liebt er, während er mit Eva tanzt, liebt er zwei: die eine ist seine Mieke, die er gern da hätte, der andere ist – Reinhold. Aber er wagt es nicht zu sagen. Die ganze herrliche Nacht, wo er tanzt mit der und jener, liebt er diese beiden, die nicht da sind, und ist glücklich mit ihnen (441).

Y en su fuero interno siente cariño, mientras baila con Eva, siente cariño por dos personas: la primera es su Mieke, a la que le gustaría tener allí, y la segunda es... Reinhold. Pero no se atreve a decirlo. Durante toda esa noche estupenda, en la que baila con ésta y aquélla y la de más allá, siente cariño por esos dos que no están, y es feliz con ellos (301).

Franz ama a dos personas, Mieke y Reinhold. Y este amor traerá su ruina, su tercer y definitiva caída, el asesinato de Mieke por parte de Reinhold. Tanto matar a Mieke como intentar asesinar a Franz constituyen, para Reinhold, dos intentos de aniquilar una parte de sí mismo que no puede reconocer, su deseo homosexual: "by killing Mieke, Reinhold embodies Franz's darkest, most hidden

wishes, which are projected into him through Franz's fantasy of Reinhold being also a former Tegel inmate" (Coates, 2012: 406). Recién hacia el final de la novela, en el último libro, esta posibilidad se va a concretar, cuando Reinhold establece una relación sexo-afectiva en la cárcel con Konrad. Nuevamente aquí la cárcel deviene un lugar utópico en donde la posibilidad de llevar a la práctica el deseo homosexual se pone de manifiesto, aunque sólo en el tiempo y espacio de la cárcel, como ocurriera en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig.

Und dann legt sich unser Reinhold allein rein. Die Weiber brachten ihm zeit seines Lebens Unglück und Glück, die Liebe bricht ihm jetzt auch das Genick. (...) Und wie er so länger sitzt und (...), da hängt er sich an einen Menschen, einen Einbrecher, der auch zum erstenmal in Brandenburg ist und der im März zur Entlassung kommen soll. (...), dann werden sie ganz innig und richtige Freunde, wies Reinhold noch nie gehabt hat, und wenns auch kein Weib ist, sondern bloß ein Junge, es ist doch schön, und Reinhold freut sich im Zuchthaus von Brandenburg (...). Bloß schade ist es, daß der Junge bald fort muß (617).

Y entonces Reinhold se mete en un lío él solo. Durante toda su vida, las mujeres le trajeron dichas y desdichas, y el amor hará ahora que se rompa el cuello. (...). Y como está allí tanto tiempo (...) se hace amigo de uno especialista en robos con fractura que está también en Brandemburgo por primera vez y a quien van a soltar en marzo. (...) luego se convierten en amigos íntimos y verdaderos, algo que Reinhold no había tenido nunca y, aunque no se trate de ninguna mujer, sino sólo de un muchacho, es muy bonito, y Reinhold se siente contento en la prisión de Brandemburgo (...). La pena es que el chico tenga que marcharse pronto (416-7).

El amor por un muchacho, el que finalmente descubre en la prisión es el que lo va a llevar a la ruina. Encarcelado con nombre falso por un delito menor, Reinhold es buscado por el asesinato de Mieze. Por amor, confiesa su verdadera identidad a Konrad, quien al salir de la prisión lo denuncia a cambio de la recompensa. De esta manera, hacia el final de la novela, se pone de manifiesto la concreción de la homosexualidad que estaba reprimida en Reinhold. En estos términos, la violencia contra la mujer y su uso como bien de cambio se pueden pensar como parte de un sistema patriarcal que no sólo somete a la mujer sino que, para esto, necesita de la sublimación del deseo

homosexual.<sup>135</sup>

Pensar la novela como el estudio de la historia de un hombre y la ciudad, según el análisis feminista que realiza María Tatar (1992), resulta reductivo porque se está evitando una cuestión fundamental: la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer así como la construcción de la figura de la mujer como víctima. Dejando de lado la ansiedad y la inestabilidad que marcan al protagonista, según Tatar, la crítica se ha centrado en la integridad psíquica y la integración social que logra al final, pero Biberkopf “becomes a figure who has established a new, positive masculine identity in the wake of one assault after another on the female body” (Tatar, 1992: 136). Tatar sostiene que en la novela sobresalen sólo dos figuras de la agencia femenina, en contraste al resto de las mujeres que son representadas como víctimas de la violencia, en donde los agentes son hombres. Se trata de la puta de Babilonia y de Clitemnestra, ambas representadas negativamente (Tatar, 1992: 147).

Sin embargo, resulta muy interesante pensar un caso contrapuesto al de la relación Biberkopf/Reinhold: el de Eva y Mieze. Eva puede ser considerada una figura de mujer diferente a las demás. Es una mujer emancipada a partir de la prostitución (Karlavaris-Bremer, 1985). No es sometida por su gigoló pero tampoco por el matrimonio. Es ella quien le presenta a Mieze a Franz. En el Libro Sexto ambas piensan la idea de tener un hijo de Franz y que la madre biológica sea Eva, pero que el hijo sea de los tres.<sup>136</sup> Se plantea, así, la posibilidad de una familia disidente:

Sonja tut aber etwas ganz anderes, als Eva glaubt. Sonja kreischt, hat ein aufgerissenes Gesicht, schiebt das Äffchen von Evas Brust weg und umarmt heftig, glücklich, selig, wonnig die Eva, die nicht versteht und das Gesicht wegdreht, denn Sonja will sie immer küssen. «Na komm doch, Eva, komm

---

<sup>135</sup> Tanto Shea (2007) como Crouthamel (2014) comentan la preocupación y debate público sobre la desviación sexual de los soldados que volvían de la guerra y la amenaza que significaba para la familia burguesa, además de la crisis económica de la República de Weimar y el apogeo de los espectáculos sexuales, que hacía que muchas mujeres de clase media se dedicaran a la prostitución: “The war experience seemed to have rendered obsolete the notion of this strict bifurcation between emotional and sexual expressions of love between men” (Crouthamel, 2014: 167)

<sup>136</sup> Algo similar ocurre en la novela de la misma época *Der fromme Tanz* (1925) de Klaus Mann, en donde se plantea la posibilidad de tener un hijo producto de una relación entre tres personas.

doch. Ich bin doch nicht böse, ich freue mich, dass du ihn magst. Sag mal, wie gern hast du ihn? Ein Kind mochtest du von ihm, na, sags ihm doch.» Eva kriegt es fertig, das Mädel von sich wegzudrängen. «Bist du verrückt, Mensch. Sag mal blos, Sonja, was ist mit dir? Sag mal aufs Wort: willst du ihn mir zuschanzen?» «Nee, warum denn, ick mocht ihn doch behalten, det is mein Franz. Aber du bist doch meine Eva.» «Wat bin ich?» «Meine Eva, meine Eva.» (405-6).

Sonja, sin embargo, hace algo muy distinto de lo que esperaba Eva. Sonja grita, tiene el rostro desencajado, aparta al monito del pecho de Eva y la abraza violenta, feliz, beatífica y tiernamente a Eva, que no comprende nada y vuelve el rostro, porque Sonja no deja de besarla. «Anda, Eva, anda. No estoy enfadada, me alegro de que él te guste. Dime, ¿cuánto te gusta? Te gustaría tener un hijo suyo, pues díselo» Eva consigue librarse de Sonja. «Tú estás loca mujer. Oye, ¿qué te pasa? Dime la verdad: ¿quieres traspasármelo?» «No, por qué, quiero conservarlo, es mi Franz. Pero tú eres mi Eva» (277).

Hay que pensar también que, si bien Mieze es una prostituta como casi todos los personajes femeninos de la novela, es la pareja de Franz después de que éste pierde su brazo derecho y, con él, parte de su masculinidad, al menos en sentido simbólico. Desde esta perspectiva, no es menor pensar en la importancia de que Mieze se convierta en la proveedora del hogar, ocupando el lugar asignado al hombre, y comprometiéndose a mantenerlo para que él no tenga que trabajar y, con ello, pueda llevar una vida honrada. Eva, por su parte, tiene su novio, Herbert, y también sus amantes/clientes. Pero es ella quien decide, no se somete al intercambio de mujeres, no forma parte de ese tráfico patriarcal. Ambas constituyen, así, en distinta medida, figuras de mujeres fálicas. La escena en la que Eva y Mieze deciden tener un hijo de Franz está marcada, claramente como homoerótica:

Und Eva kann sich nicht wehren, Sonja küsst sie auf Mund, Nase, Ohren, Nacken; Eva halt still, dann, wie Sonja ihr Gesicht in Evas Brust wühlt, hebt Eva stark Sonjas Kopf hoch: «Mensch, du bist schwul.» «Gar nicht», stammelt die und entzieht wieder ihren Kopf Evas Händen, legt ihn an Evas Gesicht, «ich hab dich gern, ich hab das noch gar nicht gewusst. Vorhin, wie du sagst, du willst von ihm ein Kind –.» «Na, was denn, Mensch? Da biste tückisch geworden?» «Nee, Eva. Ich wees doch nicht.» Und Sonja hat ein glutrotes Gesicht und sieht die Eva von unten an: «Du mochtest wirklich von ihm ein Kind?» «Wat is denn mit dir?» «Mochte von ihm eins?» «Nee, ich habs bloss gesagt.» «Ja, du willst doch eins, du sagst bloss so, du willst, du willst.» Und wie der wühlt sich Sonja an Evas Brust und presst Eva an sich

und summt wonnig: «Das ist so schon, das du von ihm ein Kind willst, ach, ist das schon, ich bin so glücklich, ach, bin ich glücklich.» Da führt Eva die Sonja in das Nebenzimmer, legt sie auf die Chaiselongue: «Du bist doch schwul, Mensch.» «Nee, ich bin nicht schwul, ich hab noch nie eine angefasst.» «Aber mir mochtest doch anfassen.» «Ja, weil ich dich so lieb habe und weil du von ihm ein Kind haben willst. Und das sollste von ihm haben.» (406).

Y Eva no puede defenderse, Sonja la besa en la boca, en la nariz, las orejas, el cuello; Eva se queda quieta, luego, cuando Sonja entierra su rostro en el pecho de ella, le levanta la cabeza con fuerza: «Tú eres tortillera». «Qué va», tartamudea la otra, librando otra vez su cabeza de las manos de Eva, y apoyándola contra su rostro, «me gustas, no lo sabía. Antes, cuando dijiste que querías un hijo suyo...». «Bueno, ¿y qué, mujer? ¿Te sentó mal?». «No. Eva. No sé». Y Sonja tiene el rostro encendido y mira a Eva desde abajo: «¿De verdad querías tener un hijo suyo?». «Pero, ¿qué te pasa?». «¿Lo querías?». «No, era hablar por hablar». «Sí, quieres uno, no hablas por hablar, lo quieres, lo quieres». Y otra vez se entierra Sonja en el pecho de Eva y la aprieta contra sí, ronroneando con delicia: «es tan bonito que quieras un hijo suyo, ay, es tan bonito, soy tan feliz, ay, qué feliz soy»

Eva lleva a Sonja a la habitación de al lado, la echa en el diván: «Tú eres tortillera, mujer». «No, no soy tortillera, nunca he tocado a ninguna». «Pues a mí te gustaría». «Sí, porque me gustas y porque quieres tener un hijo suyo. Y lo tendrás» (277-8).

Según María Tatar (1992), la crítica se ha ocupado de dos aspectos en la obra de Döblin, la técnica del montaje y la historia de Biberkopf pensada como *Bildungsroman*. En este sentido, se ha intentado dar orden y coherencia al estilo fragmentario y contradictorio del montaje de la novela, por un lado y, por el otro, se ha pensado el final como el momento de iluminación del protagonista, cuando finalmente se convierte en una persona honrada. Sin embargo, Tatar llama la atención sobre la desexualización del protagonista al final de la novela (Tatar, 1992: 141). La lectura del final posiciona al protagonista como “triumphantly autonomous male subject” (Tatar, 1992: 137). En ese sentido, al análisis feminista de Tatar se podría agregar que lo que prima al final no es sólo la desexualización sino también la definitiva negación de la posibilidad del deseo homosexual. Estas lecturas sobre *Berlín Alexanderplatz*, que menciona Tatar, evitan el desorden argumentativo de la novela dándole coherencia. Pero, según Tatar, no fueron evidentes hasta después de la versión de Fassbinder (Tatar, 1992: 135), que se analizará en el siguiente punto. De acuerdo a esta

perspectiva, nuestra lectura de Döblin está, necesariamente, mediada por la versión de Fassbinder. De esta manera resulta imposible hablar de adaptación en el sentido de respeto o traición del texto original. En primer lugar, porque la novela de Döblin plantea una variedad de voces y una estructura intertextual muy compleja, además de técnicas e influencias que vienen del cine y que pueden ser pensadas, entonces, desde la intermedialidad. En segundo lugar, porque tampoco la versión audiovisual de Fassbinder se puede pensar únicamente en relación a la novela que está adaptando, sus vinculaciones intermediales son también, como veremos, múltiples. Lo que sí interesa es pensar, en el apartado siguiente, qué sentido construye Fassbinder en 1980 en su lectura de Döblin que también es una reescritura audiovisual. O quizá, qué sentidos podemos construir hoy nosotros a partir de ellas.

### **3.2. Franz Biberkopf en el cine: Rainer Werner Fassbinder y la reescritura cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz* en 1980**

En la nota antes mencionada de 1980, Fassbinder explica qué es lo que lo cautivó de la novela y, con ello, propone su propia versión, su interpretación, en definitiva, la lectura que él hizo de joven de la novela de Döblin y la que le cambió la vida:

*Berlin Alexanderplatz* no sólo me ayudó en algo así como un proceso de maduración ética, no, también me ayudó a vivir —a mí, que en la pubertad corrí auténtico peligro—, fue una ayuda verdadera, desnuda, concreta, pues por aquel entonces leí la novela de Döblin (y sin duda la simplifiqué ciñéndola demasiado a mis propios problemas e interrogantes) como la historia de dos hombres que fracasan en su corta vida sobre la Tierra porque no tienen la posibilidad de ser bastante valientes para reconocer, y no digamos admitir, que se gustan, que se quieren de alguna manera, que hay algo misterioso que les une más de lo que se permite generalmente entre hombres (Fassbinder, 2002: 196).

Si bien, en líneas generales, se puede decir que Fassbinder no se aparta demasiado de la trama de la novela de Döblin, es importante tener en cuenta

que se trata de su propia lectura de la obra, según la cual ésta consiste en la historia de amor de Franz y Reinhold, que termina en tragedia porque no pueden reconocer el amor entre ellos. Fassbinder lee en la novela de Döblin la historia de amor entre dos hombres, la posibilidad del amor puro entre Reinhold y Franz, un amor no restringido por las constricciones sociales. Si bien Fassbinder no se refiere exclusivamente a la atracción sexual, podemos pensar acá en términos de melancolía de género (Butler): este amor, este deseo, que no se puede reconocer, deviene en la reafirmación de la masculinidad heterosexual que se torna en violencia, agresividad y misoginia. Fassbinder no lee *Berlin Alexanderplatz* como la historia de un hombre que intenta llevar adelante una vida decente en un contexto, o en una ciudad, que lo pervierte, sino, por el contrario, como la historia de amor imposible –o, mejor, imposible de reconocer– entre dos hombres. Lo que pervierte aquí no es la ciudad o el contexto socio-económico en particular –la crisis económica del Berlín de la República de Weimar–, sino algo mucho más global, general, abarcador: el sistema patriarcal, que pervive hasta la época de la realización de la miniserie de Fassbinder, la época en la que Fassbinder relee/reescribe *Berlin Alexanderplatz* y, podríamos decir, hasta nuestros días, en donde podemos ‘leer’, como intento hacer en esta tesis, la lectura de Fassbinder de la novela de Döblin. En este sentido, podemos pensar que lo que Fassbinder está poniendo en primer plano es la construcción de la masculinidad hegemónica en el régimen farmacopornográfico, es decir, la producción de lo humano (sexuado, generizado) y de lo monstruoso-abyecto. Así, Berlín como ciudad-monstruo en la República de Weimar puede ser leída, desde el anacronismo de pensarla desde la década del setenta, como farmacopornomegalópolis (Preciado, 2014).<sup>137</sup>

### **REESCRITURA MELODRAMÁTICA**

Como en la novela de Döblin, esta relación entre ellos se da mediante el intercambio de mujeres. En este sentido, según Rentschler, Fassbinder centra su atención en la violencia contra las mujeres. De esta manera, la muerte de Ida,

---

<sup>137</sup> Cf. “Farmacopornomegalópolis” en el *Glosario*.

que ocurre por fuera del tiempo de la diégesis, antes del inicio de la historia con la salida de Franz de la cárcel, se repite varias veces en la miniserie de Fassbinder, como si fuera un estribillo, cada vez con una banda de sonido diferente, que la va cargando y recargando de significación, a la vez que provoca el distanciamiento.<sup>138</sup> De hecho, la lectura que hicimos en el apartado anterior de los elementos de disidencia sexual en la novela de Döblin para observar, en este apartado, qué es lo que hace Fassbinder con ellos, constituyen, de por sí, una lectura de la novela de Döblin, entre otras posibles, en particular, una lectura de Döblin que no puede dejar de estar mediada por la lectura/reescritura de Fassbinder (no sólo en su adaptación sino en las referencias y relaciones en toda su obra) y que, probablemente, no pueda ser posible sin esa mediación.<sup>139</sup> De hecho, algunos críticos coinciden en que la lectura en clave sexo-disidente de la novela de Döblin no fue posible hasta la adaptación<sup>140</sup> de Fassbinder y su artículo de 1980, es decir, no fue posible antes de la 'lectura' de Fassbinder (Shea, 2007: 143 y Tatar, 1995: 135).<sup>141</sup>

La versión de Fassbinder ha sido criticada justamente por no adaptarse al estilo modernista y de distancia crítica e irónica de la narrativa de Döblin. Por dos razones fundamentales, en primer lugar por homosexualizar la novela de Döblin y, sobre todo, por convertir la narrativa modernista en un melodrama. Así, por ejemplo, Brüggemann considera que Fassbinder niega el modernismo de Döblin al convertirla en melodrama (1989: 59-60)

---

<sup>138</sup> Se trata del recurso que Gaudreault y Jost tomando a Gérard Genette llaman "frecuencia repetitiva": la repetición en el relato de algo que en la historia ocurre una vez (cf. Gaudreault y Jost, 1995: 130-132). A su vez, se trataría también desde la perspectiva narratológica de una analepsis, un salto al pasado, ya que este hecho ocurre antes del inicio de la diégesis (cf. Gaudreault y Jost, 1995: 114-119).

<sup>139</sup> Como la de Fassbinder, se trata de una lectura posible entre otras, también es posible pensar la novela de Döblin desde otras perspectivas. Así, por ejemplo, como se ha mencionado Tatar, desde el feminismo, la lee como una novela básicamente misógina, por la violencia contra las mujeres y por representarlas como víctimas sin agencia.

<sup>140</sup> Es importante mencionar que existen varias adaptaciones intermedias anteriores a la de Fassbinder, entre las cuales se pueden mencionar las contemporáneas a la publicación de la novela, me refiero a una adaptación radial de 1930, un *Hörspiel* con guión del propio Döblin, que pudo ponerse al aire recién en 1959, y a la película de Phil Jutzi de 1931.

<sup>141</sup> Como comenta también Nicole Shea (2007: 143), es importante considerar los nexos entre ambos contextos, la situación política, en general, y de la política sexo-disidente, en particular, hacia fines de los años setenta y su conexión con la situación política y sexo-disidente de la República de Weimar.

Lo cierto es que la versión de Fassbinder de más de 15 horas de duración sigue de cerca la trama de la novela de Döblin. En este sentido, podemos preguntarnos en qué consiste esa traición que significa la *Melodramatiezierung* (Brüggemann, 1989: 60) de la prosa modernista de Döblin.<sup>142</sup>

Fassbinder no modifica de forma sustancial los elementos de la trama de la novela, pero su adaptación es muy consciente del medio en el que se está moviendo y de los casi 50 años que separan la novela de Döblin de su versión cinematográfica.<sup>143</sup> Justamente, llevar a la pantalla la novela de Döblin ha sido el deseo de Fassbinder desde joven y, según cuenta, le hubiera llevado más tiempo si no fuera porque si no lo hacía en ese momento se iba a encargar otro director, Werner Schroeter. Básicamente, y en líneas generales, Fassbinder convierte la novela modernista de Döblin –caracterizada por la ironía y la distancia del narrador– en un melodrama.

Si el melodrama es un género menor, pasatista, que sólo tiende a la exasperación de los sentimientos y, en ese sentido, a provocar cierta catarsis que no hace más que mantener el orden moral vigente, también es posible considerar otros aspectos de este género. En la exacerbación de las pasiones, en la artificiosidad en la construcción de los personajes, de las escenas, de los ambientes, de la música, en las actuaciones, etc., se puede pensar una forma de distanciamiento. Todo esto plantea una artificialidad que se aleja, de manera diferente de cómo lo hacen las vanguardias, del realismo.

Si a partir de los años sesenta en el arte se retoman algunos aspectos de las

---

<sup>142</sup> Brüggemann denomina melodramatización (*Melodramatiezierung*) a lo que Fassbinder hace en su adaptación con la novela de Döblin. Según Brüggemann, Fassbinder estiliza la pose y la autocompasión propia del melodrama y, de esta forma, se pierde el carácter de visión político-teórica de las estructuras sociales.

<sup>143</sup> Haag (1993), en cambio, cuestiona esta visión de la adaptación al considerar que el de la fidelidad no es un criterio a tener en tanta consideración, sino que en los diferentes medios hay que tener en cuenta las diversas funciones de los elementos, como el montaje, la imagen, la música, el diálogo, etc. Por su parte, Coates, con respecto a pensar la adaptación de Fassbinder desde los criterios de fidelidad/infidelidad al texto base, afirma: "If Fassbinder's performance of hyperfidelity hides an actually, but also unconsciously, radical undermining of the tone, tenor, and meaning of the primary texts, however, his is not the infidelity that mocks fidelity: rather, it is one that dreams of it; that lovingly caresses the outlines of the original; that clings to its fragments (a fragmentation resulting from an adaptation process that marks the impasse of tradition, the impossibility of handing on unchanged what once was) in the midst of the shipwrecks of modernity and German history." (Coates, 2012: 399-400)

vanguardias históricas de entreguerras, que habían sido parados por la guerra y el giro conservador que implica la posguerra, estos elementos serán mezclados con otros.<sup>144</sup>

El uso del melodrama por parte de Fassbinder, que recorre buena parte de su obra, implica una visión distanciada de la realidad, parodiada, irónica, exagerada que, en términos diferentes al distanciamiento brechtiano, también lleva a cierta reflexión por parte del espectador o, si no reflexión, sí cierta rebelión, cierto giro, línea de fuga del sentido.<sup>145</sup> Es interesante también tener en cuenta acá el intento de realizar producciones que tengan la misma llegada de público que el cine de Hollywood pero con mayor seriedad, que provoquen algo más en el espectador que el simple divertimento o adoctrinamiento. En este sentido, Fassbinder vincula y mezcla elementos de los géneros cinematográficos clásicos, básicamente de *gangsters* y melodrama, con elementos de distanciamientos, de ruptura con la verosimilitud o con la identificación. Shütte comenta que mientras el texto de Döblin se asume irónico y sarcástico, la versión de Fassbinder, mediante el uso del melodrama, tiende a generar empatía, habla suave, amable, persuasivo, tierno. De hecho, así como hablamos de la importancia de *Berlin Alexanderplatz* en Fassbinder no podemos dejar de mencionar la otra gran influencia en su cine, Douglas Sirk, el maestro del melodrama:<sup>146</sup>

If *Berlin Alexanderplatz* was his compass during his adolescent years, Douglas Sirk's films have certainly become his North Pole. Fassbinder's Reading of the novel and his appropriation of the theme as the paradigm of his existential interpretation of life, tend toward melodrama" (Schutte, 1981: 100-1).

En este sentido y como personaje melodramático, Franz es víctima además de victimario. "Like the women he brutalizes", afirma Shattuc, "Franz falls victim to the violence of the patriarchal culture and the street as he too slowly becomes a

---

<sup>144</sup> Así, por ejemplo, surge la estética *camp* en ámbitos sexo-disidentes como forma de respuesta frente a la norma de sexo-género. Cf. Amícola (2000). Sobre *camp*, Cf. Glosario. Sobre el efecto de distanciamiento *camp* que provoca el melodrama, cf. Shattuc (1995) y Rhodes (2012).

<sup>145</sup> Sobre la relación entre Fassbinder y la propuesta de Bertolt Brecht, cf. Shattuc (1995) y Gemünden (1994).

<sup>146</sup> Sobre la relación del cine de Fassbinder con el de Douglas Sirk desde una perspectiva *queer*, cf. Rhodes (2012)

melodramatic type -a victim" (Shattuc, 1995: 146). Pero también se puede notar que el propio protagonista de la novela de Döblin es una víctima de la sociedad, que carece de agencia, las cosas le pasan. Así, también Franz se convierte, en el melodrama de Fassbinder, en la víctima pasiva de las cosas que le suceden. Esto nos permite pensar la adaptación de Fassbinder como una interrogación de su propia subjetividad, de su identidad. Como afirma Silverman, la masculinidad que intenta deconstruir en *Berlin Alexanderplatz* es también la suya propia (Silverman, 1992: 215).

Así como en Döblin la ciudad de Berlin era la protagonista, Fassbinder hace desarrollar la acción de su versión mayormente en espacios cerrados propios del género melodramático y de la representación de la mujer en el cine: "Claustrophobic narrowness, no longer fragmented, brittle and reflected in mirrors, as in the bottomless uncertainty of Despair, is now a subconscious prison of represión, a pressurized cabin" (Schutte, 1981: 106). La adaptación que realiza Fassbinder es considerada una "Melodramatisierung" (Brüggemann, 1989: 60) así como una "Re-Psychologisierung" (Schütte, 1980). La ciudad –que era la protagonista en Döblin y en primera versión cinematográfica<sup>147</sup> se vuelve secundaria en la versión de Fassbinder (Brüggemann, 1989: 59). Se pasa de la *polis* (como espacio predominantemente masculino, de lo público) al *oikos* (el lugar de lo doméstico, de lo privado, predominantemente femenino en las representaciones cinematográficas del melodrama):

Within Fassbinder's project of outlining the politics of an "apolitical man," for which the idea that "the personal is the political" discloses the ideological substratum of private, apparently deideologized behaviors, the prevalence of tautology implies the entrapment – (...)– that typifies Fassbinder's protagonists (Coates, 2012: 411).

En este sentido, la mayor parte de la acción transcurre en espacios interiores, sobre todo el cuarto de Franz. Sólo que, siguiendo el código del melodrama, éstos están asignados a la mujer y aquí, en cambio, están ocupados por Franz. Mientras *Berlin Alexanderplatz* de Döblin recorre las calles de Berlín y a la

---

<sup>147</sup> Me refiero a la película *Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte Franz Biberkopfs* (1931), de Phil Jutzi, de solamente 90 minutos de metraje.

población proletaria, Fassbinder se centra en interiores de *underworld* (Shattuc, 1995: 143)<sup>148</sup> y utiliza, a su vez, sets artificiales, de manera de desrealizar la historia mediante el artificio del decorado. Al respecto, es importante tener en cuenta la ventana presente en el cuarto de Franz, ya que la artificialidad de las luces de la ciudad que ingresan desde allí (Miller, 2008) está marcada por una estética antirealista, que podemos pensar como expresionista,<sup>149</sup> y que se aparta claramente de la representación melodramática. El afuera ingresa desde la ventana mediante juegos de luces, pero es sólo una ilusión. Berlin, la ciudad y sus calles, sólo se sugieren mediante este uso de la ventana en el cuarto de Franz. Esto tiene que ver también con la inmovilidad estática adoptada en general por Franz (Coates, 2012: 410), ya que, en el melodrama, el afuera significa peligro.<sup>150</sup> Como comenta Shattuc,

Since the chaotic and ironic structure of *Berlin Alexanderplatz* is one of the striking features of the novel, Fassbinder's use of classical Hollywood narration in his adaptation impresses one as a remarkable break with Doblin's modernist intent. In Fassbinder's film Berlin recedes in importance and Franz Biberkopf emerges as the central causal agent. The significance of this change lies in the fact that Fassbinder's (as opposed to Doblin's) socially oriented *Berlin Alexanderplatz* returns to the individual as the last refuge against the onslaught of societal repression. But in the case of the more classical and melodramatic Fassbinder version, the individual's failure is his own as well as a result of society's exploitation. This theme is structurally represented in the ambiguous play of Hollywood classical, melodramatic, and art cinema narrational techniques (Shattuc, 1995: 141-2).

De hecho, Franz sólo reconoce la cárcel de Tegel como lugar paradisíaco, la que va a recorrer cuando se siente mal. Al inicio de la serie, Franz sale de la cárcel, del interior reconfortante del encierro, al espacio abierto de la ciudad de Berlin, del monstruo, y su expresión facial al salir recuerda a *El grito* (*Skrik*) de Edvard

---

<sup>148</sup> Tal como comenta Shattuc, "Whereas Doblin's narration moves effortlessly through both the streets and the dens of proletarian Berlin, Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz* retreats to the interiors of an underworld. The artificiality of the sets of the Bavaria Atelier's "Berlin" studio harks back to the claustrophobic Hollywood gangster films of the 1930s, and the vaseline-coated lens conveys a blurred image that connotes memory and the past. We are conscious that German history is being recreated for us — the history not of a city or an individual, but of a psychological persona who represents the people of the prefascist period" (Shattuc, 1995: 143)

<sup>149</sup> Así lo hace también Shattuc, quien afirma: "The ever present threat of the street intrudes on Franz's interior world through the use of expressionistic neon lights and thunderstorms that cast their blinking, garish light into the domestic arena." (Shattuc, 1995: 144).

<sup>150</sup> Se trata de un uso de un punto de vista clásicamente feminizado por el cine, según la idea de Laura Mulvey (1999) de "to-be-looked-at-ness".

Munch. La ventana del cuarto sigue representando ese trauma de la salida a la ciudad. Tanto la cárcel como la habitación son espacios, en este sentido, feminizados. También la cárcel va a ser el lugar en donde finalmente Reinhold puede llevar adelante su deseo homosexual. Deviene así, tanto para Franz como para Reinhold, un lugar utópico. Para Vasa, en la representación de la prisión no se pone en primer plano la función disciplinaria (Foucault), sino la de protección contra una economía fría (Vasa, 2015: 100).

### **REESCRITURA ANACRÓNICA: EL EPÍLOGO**

Helmut Kiesel menciona los límites de la adaptación de Fassbinder y la forma en la que se aparta de la novela de Döblin centrándose en Biberkopf y en los aspectos eróticos, homoeróticos y sadomasoquistas (Kiesel, 1993). En qué consiste, entonces, este otro corrimiento respecto del texto base, que podemos llamar homosexualización de la novela de Döblin. Para eso es fundamental revisar la entrega final de la miniserie, el capítulo catorce, que se enuncia como un epílogo cuyo título reza “Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf” [“Mi sueño sobre el sueño de Franz Biberkopf”].<sup>151</sup> Shattuc (1995) se centra en la versión de Fassbinder y la relación con la televisión, para donde es realizada originalmente. Según Shattuc, Fassbinder usa dos mundos genéricos: la adaptación melodramática televisiva y el art film confesional y menciona tres estrategias para subvertir tanto la narración clásica como el texto de Döblin: la voz en off, la repetición del flashback de la muerte de Ida y el epílogo.

En el epílogo se hace explícito el tema homosexual que Fassbinder ‘lee’ en la novela de Döblin. La narración del epílogo sigue mayormente la lógica del

---

<sup>151</sup> Como comenta Spaich, „Hier präsentiert Rainer Werner Fassbinder sein Welttheater eine Apokalypse mit der vagen Hoffnung auf eine ungewisse Zukunft. Hinter dem Menschen (Franz Biberkopf) und seinem Kreuz steigt ein Atompilz zum Himmel. Diese stilisierte Passionsgeschichte, die die ‘Karriere’ des Franz Biberkopf noch einmal rekapituliert und über den Rahmen von Döblins Vorlage hinausweist, nannte Rainer Werner Fassbinder: ‘Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf’ (Spaich, 1992: 235). [Aquí Rainer Werner Fassbinder presenta su teatro del mundo, un Apocalipsis, con la vaga esperanza de un futuro incierto. Detrás del hombre (Franz Biberkopf) y su cruz se eleva una bomba nuclear en el cielo. A Esta historia de la pasión estilizada, que resume una vez más la ‘carrera’ de Franz Biberkopf y más allá del marco de la representación de Döblin Rainer Werner Fassbinder la llama: “mi sueño sobre el sueño de Franz Biberkopf”]

sueño, con repeticiones, cambios de personajes o personajes en otros contextos, imágenes con una lógica surrealista o estéticamente des-realizadas. El elemento más llamativo de este último capítulo es el deliberado uso del anacronismo<sup>152</sup> y la irrupción autoral del propio Fassbinder no sólo en la enunciación del título del epílogo sino también porque aparece en escena, personificado como él mismo, como el director. Así como Döblin se dirige a su audiencia, en la versión de Fassbinder aparece no sólo la voz del director sino que él se introduce con su propio cuerpo en el Epílogo. Como comenta Shattuc, el epílogo implica un quiebre abrupto en el modo narrativo y lo convierte en una pesadilla surrealista.<sup>153</sup>

Fassbinder usa la estructura del cine clásico de Hollywood para romperla, quebrarla. El epílogo le permite a Fassbinder poner en escena su propia interpretación del destino fatal de Franz: el deseo homosexual reprimido hacia Reinhold (Shattuc, 1995: 160). Es interesante pensar una escena en particular en donde se patentiza el deseo homoerótico contenido en esa relación. Franz y Reinhold están en un ring de box, en el fondo se ve el público, pero la imagen está superpuesta, acrecentando el carácter de sueño, de pesadilla, surrealista, de la escena. Ellos expresan su relación de fuerza mediante el diálogo, pero en el momento de comenzar la pelea, Franz besa a Reinhold en la boca. El beso dura unos largos segundos hasta que los árbitros, como si se estuvieran agarrando en una pelea, los separan. De esta forma en la lógica del sueño, se superponen la violencia machista, la brutalidad propia de la masculinidad hegemónica con lo que esa violencia tiene de elemento reprimido/imposible, el deseo homosexual.<sup>154</sup> Lo cierto es que el beso es el momento de explicitud del

---

<sup>152</sup> Entre los elementos del anacronismo podemos mencionar la coca-cola, las performance drag, la bomba atómica, los campos de concentración, las escenas de cabaret y, fundamentalmente la música de los setenta. Como comenta Shattuc, "In the end *Berlin Alexanderplatz* represents a cultural battle between the authority of canonical German modernism and the antiauthoritarianism of pop culture played out for the broad German audience through television" (Shattuc, 1995: 138).

<sup>153</sup> Según Shattuc, "The epilogue breaks away from the straightforward melodramatic narration into modernist narration. After Franz's nervous breakdown brought on by Mieke's murder, the film becomes a surrealistic nightmare. The episode intercuts seemingly objective scenes of Franz's stay in prison and the mental hospital with his subjective nightmare." (Shattuc, 1995: 158)

<sup>154</sup> Respecto de la relación de amor entre Reinhold y Franz, Haag comenta que "Gleichermaßen findet Biberkopf Liebessehnsucht in Reinholds Liebesunfähigkeit ihren antagonistischen

contenido reprimido/implícito de esa relación entre Franz y Reinhold según la lectura que hace Fassbinder, que nunca sucede en los hechos reales de la novela, pero tampoco en los de la adaptación, sino en el sueño del personaje o, más bien, en el sueño del director sobre el sueño del personaje. En esta escena la violencia con la que Fassbinder identifica la heterosexualidad es a la vez contenida y redirigida, la masculinidad de Franz es brutalmente expurgada.

En el epílogo, a su vez, la relación de Franz y Reinhold es representada mediante imágenes que remiten al sadomasoquismo como práctica, más que como constitución psicológica. Más que sadomasoquismo, habría que decir SM, ya que si en la novela de Döblin se puede leer la relación entre Reinhold y Franz como dominación-sumisión a partir de los caracteres psicológicos, en el epílogo Fassbinder no lo representa como una constitución de la personalidad sino como una práctica SM. En una escena Franz es torturado por la gente de la banda de Pums entre los que está Reinhold, en la que le cortan el pecho y le sacan parte de los órganos. Asimismo en otra escena Reinhold lo tortura con un látigo. El SM del epílogo también provee un vehículo para que Reinhold pueda expresar su deseo de ser Franz así como de poseerlo (Silverman, 1992: 241). El énfasis del filme en la crueldad con la que Reinhold expresa su deseo hacia Franz es una de las cosas que lo separa de la novela de Döblin, relacionado con el investimento libidinal del propio Fassbinder en el *BDSM-leather*. Es interesante también tener en cuenta aquí que en esta escena el personaje de Reinhold está dragueado, lo vemos en tacos y maquillado de mujer, como en una figura de matrona SM que remite a Wanda von Dunajew de *Venus im Pelz* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch. Asimismo en una escena siguiente que recrea en el sueño el reencuentro entre Franz y Reinhold después del accidente y la pérdida del brazo, es Franz el que está maquillado como mujer. En el capítulo

---

Widerpart. Reinholds Wesen ist geprägt von dem seelischen Unvermögen, tiefe und beständige emotionale Bindungen einzugehen. Ein Persönlichkeitsmanko, das der literarische Expressionismus der zwanziger Jahre generell als 'Impotenz des Herzens' apostrophierte" (Haag, 1989: 44). [Igualmente, Biberkopf encuentra el anhelo de amor en la incapacidad de amar de Reinhold, su contraparte anatómica. La esencia de Reinhold se caracteriza por la incapacidad mental a lazos emocionales profundos y persistentes. Una falla en la personalidad que el expresionismo literario de la década de 1920 conoce generalmente como 'Impotencia del corazón'].

anterior al epílogo, el trece, después de la muerte de Mieze, Franz se maquilla y se viste como ella, como forma de afrontar el duelo por el asesinato de su mujer. Pero al investirlo en el dragueo, el duelo por su mujer muerta se convierte en el duelo imposible por la parte femenina de sí mismo, el duelo no reconocido del deseo homosexual (melancolía de género). Según Silverman, “His identification with the ‘feminine’, in other words, constitutes an attempt less to recover the dead woman than to retrieve some aspect of his own subjectivity which he has displaced onto her” (Silverman, 1992: 243).

Asimismo, la homosexualidad del personaje de Reinhold aparece de forma más explícita en la versión de Fassbinder. En la novela de Döblin se sugiere una relación con Konrad durante su estadía en la cárcel, relación que lo lleva a la ruina porque le confiesa su verdadera identidad, por la que es buscado por el asesinato de Mieze. En el epílogo también tenemos esta estadía de Reinhold en la cárcel, como un momento de la realidad incrustado entre las escenas del sueño de Franz que sueña Fassbinder. La relación entre Reinhold y el preso se expresa de forma explícita mediante la desnudez y el cariño entre ellos. La imagen deviene pornográfica en su representación, pues sigue la retórica de la pornografía audiovisual gay.<sup>155</sup> Esta homosexualización que se vuelve patente y explícita en el epílogo ya estaba presente y sugerida en toda la miniserie. Así es que, por ejemplo, la escena en la que Reinhold le propone el intercambio de mujeres a Franz transcurre en los urinarios, mientras ambos están orinando en los mingitorios. De esta forma, se remite de forma anacrónica al espacio de los baños públicos como espacios de *cruising* e intercambio sexual gay<sup>156</sup>. Y también como espacio que plantea el contenido de deseo sexual reprimido de la masculinidad hegemónica, según Preciado (2009b). Es interesante cómo Fassbinder ubica muchas de las charlas en el bar entre Franz y Reinhold en los baños, con ambos personajes orinando en los mingitorios.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Me refiero al uso que la pornografía gay audiovisual hace del lugar utópico de convivencia entre hombres que implica la cárcel, como ocurría ya en películas como *Wanted* (1980) con Al Parker. Esta escena exagera el homoerotismo que en la novela de Döblin está más implícito a partir del uso de los desnudos masculinos.

<sup>156</sup> Cf. “Cruising” en el *Glosario*.

<sup>157</sup> Ya en *Götter der Pest* (1970), que analizaré en este capítulo, aparecían los mingitorios como

En este sentido, al poner el foco en la relación de Franz y Reinhold, también se está centrando en el intercambio de mujeres y en las relaciones triádicas. Al respecto, Elsaesser afirma que “the one constellation that does not stabilize Franz Biberkopf’s identity is the formation of the heterosexual couple” (Elsaesser, 1990: 32). Según Elsaesser, el filme presenta o muestra parejas todo el tiempo, pero

they are all open towards or implicated with a third term, forming constellations which overlap but never wholly converge. Each dual relationship is in fact determined by its place in a semi-disguised triadic one, of which the social bracket or label is prostitution, but the inner paradigm aims at re-establishing the complex free-trade zone I have described around the traumatic event with Lüders and the widow. Here is the basic antinomy of the film, which indicates Franz’s special status: while the fantasies which have Franz as their object are paranoid (such as Reinhold’s idea of friendship), fetishistic (Mieze’s wish for a Franz-child) and phallic (Eva’s pleasure in playing the symbolic male), Franz’s own relationship with each of them is tragic precisely because he tries to be openly ‘polymorph’, non-exclusive and go beyond the binary binds, but mostly comes to grief as it comes up against the others’ differently organized psychic economies (Elsaesser, 1996: 228).

Esta cuestión, ya presente en la novela de Döblin, desde la perspectiva de la década del setenta se conecta con la ruptura con la familia nuclear burguesa y con la búsqueda de nuevas formas de relaciones sexo-afectivas, así como con la búsqueda de la identidad y la deshumanización que implica el amor en la lógica del cine de Fassbinder (Elsaesser, 1996: 218). Así, resulta interesante notar que la escena en la que Franz pierde el brazo, es decir, en la que Reinhold lo tira del auto, está marcada a partir de la tensión erótica entre ellos.

Franz loses his right arm as a consequence of this “accident”, a loss which the film overtly thematizes both as a castration and an erotic event. As is made absolutely manifest by the astonishing scene in Part IX where Franz visits Reinhold and unveils his stump, homosexuality is the only agency within *Berlin Alexanderplatz* capable of “unmanning” Franz because it synonymous with the eroticized return to the site of his body of all of the cruelty he has directed against women (Silverman, 1992: 236).

Lo intenta matar para negar el deseo homosexual que no puede reconocer, mediante la aniquilación del objeto de ese deseo. Si analizamos el juego de

---

lugar de socialización de los gangsters. En una escena en la que juegan a las cartas mientras planean un golpe, junto a la mesa, en donde están con sus parejas, hay mingitorios. En algunos momentos, sin detener la charla, algunos de ellos se levantan y orinan frente a todos.

miradas en la escena, lo que se nota es ese deseo que no se puede contener, pero tampoco llevar a la práctica, por eso debe ser destruido.<sup>158</sup> Vasa observa que este hecho constituye una sanción a su negación a seguir formando parte del intercambio de mujeres. Se trata de un intento de recuperación del orden después de la ruptura del contrato (Vasa, 2015: 103). Es importante mencionar que como resultado de ese intento de aniquilación del deseo homosexual, Franz pierde su brazo y, con ello, su masculinidad. Simbólicamente, si no se respeta el contrato patriarcal, se paga con la pérdida de la masculinidad. En estos términos, Franz está tensionado entre ambas economías, la del intercambio y la economía capitalista. Su brazo constituye, así, un “Gabe”, un regalo o bien de intercambio (Vasa, 2015: 104).<sup>159</sup> El intercambio, según Vasa, constituye una economía arcaica que se conserva en la sociedad moderna, en época de crisis económica (Vasa, 2015: 102). En ese sentido, se puede pensar el hijo que Mieke quiere que Eva tenga de Franz (Vasa, 2015: 101). Pero también se puede pensar que son cuerpos castrados de ano (Preciado, 2009). La masculinidad exacerbada, melancólica, y las relaciones homosociales les permiten sobrellevar esa castración anal originaria.

En la escena en la que Franz visita a Reinholdt después del accidente, éste quiere ver su brazo amputado. La representación cinematográfica de Fassbinder, además de estar dotada de cierto homoerotismo, pone en escena la visualización –mediante un primer plano– del muñón. Pero éste, en el primer plano, se asemeja al órgano sexual femenino, a una vagina, según Rentschler (1985, 204). Silverman considera que no se trata de una vagina sino de un clítoris, que entiende, siguiendo a Freud, como la castración del pene (Silverman, 1992: 237). Pero, aclara, no se trata de igualar el muñón de Franz

---

<sup>158</sup> Como comenta Silverman, “Reinhold can only invest libidinally in a woman who is son to be, recently has been, or still is desired by Franz, a requirement which is tantamount to an admission of his repressed homosexuality. Reinhold heterosexuality is thus a kind of dependent clause to his homosexuality” (Silverman, 1992: 240).

<sup>159</sup> Alexandra Vasa (2015) analiza la relación entre la economía del dinero y una economía del intercambio y el regalo, que en *Berlin Alexanderplatz* se presentan tensionadas y en conflicto. Según Vasa, Fassbinder propone, a diferencia de la novela, la permanencia de estructuras familiares o de clan. Las transacciones son influenciadas emocionalmente, por eso Vasa habla de *libidinöse Ökonomie* (Vasa, 2015: 102).

con el clítoris, sino que el filme nos lleva a leerlo como un pene castrado, en relación a los análisis de Freud cuando el niño masculino ve por primera vez los genitales femeninos (Silverman, 1992: 242). Es por eso que Reinhold expresa repulsión al verlo. “Eklig” [repugnante] es lo que dice Reinhold, como un eco de la frase que dice antes cuando habla de Trude: “Versteh doch, die ekelt mich an, die ekelt mich ganz einfach an” [Mirá, me da asco, me da asco fácilmente] (Rentschler, 1985: 205). La pérdida simbólica de la masculinidad en la novela de Döblin se vuelve carne en Fassbinder, se hace cuerpo, inmanencia. El brazo deviene vagina o –quizá– clítoris, castración. Y, en este sentido también podemos pensar en una representación anal –orificio penetrable que rompe con el binarismo de género– de la castración de Franz. Si la pérdida del brazo derecho significa la pérdida de la masculinidad, ésta se representa como un órgano sexual femenino, como penetrabilidad, poniendo de manifiesto que esa masculinidad considerada natural no era más que el duelo imposible, melancólico, por la pérdida del ano, anterior, originaria. Según Rentschler, el miembro faltante es uno de los soportes fundamentales del filme junto al tráfico de mujeres (1985: 205). En este análisis Rentschler relaciona a la mujer con la falta del brazo y a la historia de Franz con la de Alemania a partir de la idea de la falta. La mujer deviene el significante negado: “In essence, then, the reduction of women to empty signifiers reflects the precarious status of the phallic order in Fassbinder's film.” (Rentschler, 1985, 206).<sup>160</sup> La sensación de mutilación lo enfrenta a una nueva forma de masculinidad: “As for Reinhold, the amputated arm is only in one sense an icon of Franz's 'sex-change' (...) ? Rather, it redefines the kind of complicity (sinner and sacrifice) that joins them together in mutual identification, a fact that only emerges fully in the Epilogue” (Elsaesser, 1996: 227). Para Shattuc,

his dismemberment signals a kind of emasculation within the narrative. He becomes an inactive protagonist, bordering on either a modernist figure in

---

<sup>160</sup> El argumento de Rentschler es que “Woman in *Berlin Alexanderplatz* are gap-fillers, sources of solace and simultaneous bearers of lack –hence the visual connection in the film between Franz’s stump and the female vagina. Mieke and Eva function as helping hands for the wounded exsoldier; they are not allowed, however, to transcend their subsidiary status as nurses who offer Franz sucor, as prostitutes who care for this material and sexual needs” (Rentschler, 1985: 206).

existential crisis or a melodramatic victim unable to act. We see Franz's physical abilities discussed by the Pums gang as basically "nondangerous." In his absence, Mieze and Eva discuss their decision for Eva to have a baby by Franz. Here women take over the protagonist's defining power—his animal sexuality (Shattuc, 1995: 149).

Es por eso que, después del accidente, Franz ocupa definitivamente el lugar femenino en la casa. Junto a Mieze, ya no será él el proveedor del hogar sino ella, la que trabaje (como prostituta) y esto la lleve a tener una vida pública. En este sentido resulta importante notar cómo después de la pérdida del brazo Mieze y Eva planean tener un hijo de Franz. Más allá de la ruptura con la familia nuclear que este proyecto significa, es interesante también cómo deja esto a Franz en el lugar de lo femenino, al punto de ser el 'tercero' en la sublimación de una relación sexo-afectiva entre Eva y Mieze. Lo que ahora, después de que Franz deviene castrado/feminizado, es objeto de intercambio, ya no es la mujer, sino el hombre. O más bien, este ser ni mujer ni hombre, al margen de lo humano, si es que lo humano se define mediante binarismos de sexo-género. En esta relación y el deseo de tener un hijo Franz ocupa el lugar de la mujer en el intercambio: "By taking away Mieze, Reinhold 'amputates' Franz, depriving him of the substitute phallus she had become" (Elsaesser, 1996: 229).<sup>161</sup> Franz es feminizado después de la pérdida de su brazo. Ya no puede ser el sostén del hogar. Eva y Mieze se encargan no sólo de mantenerlo, de ocupar el lugar del falo en la sociedad, sino que también planean tener un hijo de él, pero que sea de ambas, para ambas.<sup>162</sup>

La pérdida del brazo es más que una castración simbólica, recorre toda la

---

<sup>161</sup> También Shattuc coincide en que "Through the growing number of his narrational absences, Franz is symbolically weakened or feminized as he becomes associated with the domestic world and feminine passivity. Reinhold takes over the plot. This process begins when Reinhold stops Mieze in the stairwell and is completed in one of the film's most emotion-filled scenes, when he assaults and murders her in the woods. This scene repeats the central power game for Franz and Reinhold: the control of women. And Franz's feminization reaches its apogee in the dream, where Franz is seen in drag" (Shattuc, 1995: 149-50)

<sup>162</sup> Es importante mencionar también que ambas son renombradas, rebautizadas por Franz. Eva es el nombre que Franz le puso y también Mieze es un nombre impuesto por Franz. En este sentido, Silverman comenta que "In this world in which virtually every female carácter is, or has been, a prostitute, 'femininity' signifies less anatomical 'deficiency' than exchangeability. It means, in other words, to circulate between man as the carriers of their unacknowledged homosexuality" (Silverman, 1992: 243).

película, y aparece adelantada desde el primer capítulo. Después de escuchar la historia de Stefan Zanolich por parte del judío Nachum, Franz dice alegre y sonriendo que todavía tiene brazos y piernas, que nadie se los ha sacado. Como analiza Rentschler, el cuerpo de Franz es desfigurado, desmembrado por la cámara cinematográfica desde que sale de la cárcel, como metáfora visual de lo que hace con él la sociedad. En el capítulo 2, mientras Franz recorre la ciudad, Fassbinder lo enmarca de forma “Eccentrically, from a series of curious angles, through a number of perspectives” (Rentschler, 1985: 203). Tenemos primero un plano largo, luego uno corto y el marco incluye un maniquí que se ve por la mitad atrás de Franz: “For the moment, the dismemberment of Franz takes place on the level of the film’s editing, both visually and aurally” (Rentschler, 1985: 203). A su vez, la imagen del pollo en la vidriera remite a la producción biopolítica de cuerpos y se adelanta a la metáfora del matadero en el epílogo.

Se lleva a cabo una especie de degradación del cuerpo masculino. La masculinidad sólo puede ser abolida erradicando su significante corporal, su referente corporal. Se plantea un cuestionamiento de la heteromasculinidad a partir de la desfalización del personaje. El cuerpo deviene, así, al mismo tiempo materialidad y simbolismo. Los brazos fuertes de Franz, su cuerpo, son el símbolo de la masculinidad. En la novela de Döblin, Franz una vez que pierde el brazo ya no puede trabajar. En Fassbinder, el cuerpo de Franz es sometido a un desmembramiento visual desde el principio, que remite al juego con los espejos en *In einem Jahr mit 13 Monden*. Asimismo, los brazos de Franz son a la vez víctimas y victimarios: son la fuerza violenta y el símbolo del poder pero también –sobre todo su brazo derecho– víctima de la violencia del deseo reprimido de Reinhold.<sup>163</sup>

También la impotencia sexual que Franz experimenta cuando sale de la cárcel

---

<sup>163</sup> Así, también, Rentschler comenta que la esvástica en el brazo de Franz constituye una reducción del brazo a objeto fetiche (Rentschler, 1985, 203). En este sentido, “Women in BA serve as functions of male fantasies, the go-betweens for men who cannot express their love for each others directly. In the logic of the film, women and Nazism are second hands, gap-fillers for confused men with otherwise empty lives. In a variation on the Fassbinderian theme of oppression among the oppressed, men act out on women’s bodies the violence they experience themselves at the hands of the everyday” (Rentschler, 1985: 207)

adelanta la castración que significa la pérdida del brazo. En la novela de Döblin teníamos, mediante montaje, fragmentos de explicaciones, tanto científicas como publicitarias, de la impotencia sexual. Fassbinder pone estas explicaciones científicas en boca de una mujer. Es la prostituta, con quien Franz no puede tener relaciones sexuales debido a su impotencia, quien le lee, de revistas, probablemente pornográficas, las explicaciones científicas de la impotencia. En boca de una mujer, significan una virtual castración del sujeto masculino, la desidealización de lo masculino que ha sido entronizado no sólo por la cultura en general sino particularmente por el cine de Hollywood con el que Fassbinder dialoga (Silverman, 1992: 229).

Pero si hablamos del desmembramiento del cuerpo hay un momento clave en el epílogo que es la representación del matadero de Berlín. En la novela, el matadero es contrapunto de las historias de los protagonistas, es la ciudad, y lo que hace con sus habitantes. En Fassbinder la ciudad pierde protagonismo y el matadero sólo aparece al final, en el epílogo, como parte del sueño de Fassbinder sobre el sueño de Biberkopf y son los personajes mismos los que se convierten en materia del matadero, los que son carneados y procesados. Pero, sobre todo, Franz Biberkopf, que es la bestia sacrificada:

Franz is not just eyes and feet; he has powerful arms as well, the limbs he uses to beat Ida and Mieze, the appendage he loses under the car. Both butcher and sacrificial lamb, Biberkopf is victimizer and victim at once (Rentschler, 1985: 202).

El matadero deviene, así, metáfora biopolítica de la producción de cuerpos y de sexualidad. Pero también implica un devenir animal del protagonista,<sup>164</sup> una deshumanización de la producción de lo normal y lo abyecto. Es interesante notar que Reinhold es el carnicero y Franz y Mieze son las víctimas sacrificadas. En *Berlin Alexanderplatz*, ser un hombre completo, estar amputado y ser un animal en el matadero no son tres estadios sucesivos, según comenta del Río,

---

<sup>164</sup> Según del Río, *Berlin Alexanderplatz* presenta una galería del devenir animal (canario, serpiente, res, entre otros) que intensifican la desubjetivación del protagonista: "Franz is the vivid example of the "becoming-animal essential to masochism"" (del Río, 2012: 279).

sino simultáneos (del Rio, 2012: 278).<sup>165</sup> Es parte de la producción de cuerpos del sistema capitalista, en eso deviene la metáfora del matadero y es eso lo que la gran ciudad, la pornomegalópolis, hace con sus habitantes. Se trata de formar parte de un régimen de biopoder. Franz, en este sentido, no es, estricta y puramente, ni una víctima ni un victimario, sino “a network of constantly shifting forces” (del Rio, 2012: 281), forma parte de ese sistema, es un engranaje más. Si, según Foucault (2014), no hay afuera del poder, Franz es un hombre común y, como tal, forma parte del sistema, no ofrece resistencia.

### ***¿PERSPECTIVA POST-IDENTITARIA?***

Podemos decir que Fassbinder no solo propone su propia versión de la novela sino que además desafía el rol autoral y el canon del modernismo literario convirtiéndolo en un melodrama. Su presencia –en cuerpo, en carne– en el epílogo desafía este rol autoral. Como afirma Shattuc, “Not only does Fassbinder rewrite the form and content of the series around the priorities of his countercultural generation, he unmask[s] the authority of the text as the personal confession of an artist and a homosexual” (Shattuc, 1995: 160)

Fassbinder rompe estilísticamente con la lógica del Hollywood clásico llamando la atención sobre el *male gaze*. Siguiendo los análisis de Silverman y de Elsaesser, Shattuc afirma que no solo se critica la violencia patriarcal y de dominación heterosexual compulsiva sobre Franz y Reinhold sino también el régimen de visión de Hollywood (Shattuc, 1995: 136).

Por otro lado, el intento de convertirse en una persona honrada y decente en un contexto de degradación social y crisis económica se convierte, en la versión de Fassbinder hacia fines de los setenta, en la búsqueda infructuosa de una identidad: “The film signals everywhere the destructive and pathological nature of identity when posited as the macho values of (self-) possession, pursued in the

---

<sup>165</sup> Estrictamente, lo que afirma del Rio, siguiendo a Deleuze, es que no se trata de tres estadios sucesivos sino de “three continuous states of the body/soul, three modalities of affective intensity in a scale from the least intense exteriority/optimal limit (Franz as a whole man) to the most intense interiority/pessimist threshold (Franz as a slaughtered animal)” (del Rio, 2012: 278). Del afecto molecular/intensivo al más extensivo/molar transformación del cuerpo (del Rio, 2012: 280).

phallic mode, and across a series of fetish objects” (Elsaesser, 1996: 220). En esta búsqueda de identidad Franz no puede escapar de los binarismos que la sociedad ofrece (Elsaesser, 1996: 222) <sup>166</sup>

El uso del melodrama, a su vez, permite intensificar el proceso de desubjetivación de Biberkopf (del Rio, 2012: 269) en el paso de ser un protagonista potencialmente activo, dueño de sus acciones, al fracaso del individuo pasivamente controlado, víctima de sus propios deseos y de la sociedad que lo fuerza a reprimirlos (Shattuc, 1995: 161). Lo que en Döblin tenía más que ver con la cuestión política propia de la República de Weimar, en Fassbinder se convierte en política sexual, propia de los sesenta. <sup>167</sup>

The embrace of Death occurs in Franz's admission of his own monstrosity, which also marks the moment of his rebirth – a self accusation Fassbinder omits, as his Franz consistently denies responsibility for his deeds. The omission leaves even the “reborn” Franz locked in a false consciousness that plausibly lays him open to subsequent seduction by National Socialism (Coates, 2012: 413).

Si el melodrama proponía un héroe con el que el espectador puede identificarse y el distanciamiento del epílogo genera reflexión sobre el contenido sexual detrás de la violencia represiva de la sociedad, podemos preguntarnos si la adaptación de Fassbinder de *Berlín Alexanderplatz* no lleva a un cuestionamiento a los sistemas de represión sexual, de violencia de género, de asignación compulsiva y binaria de sexo-género. En definitiva, si el epílogo no plantea una salida del armario de Biberkopf después de hacer empatizar al espectador con el personaje melodramático y su sufrimiento. De esta forma, se llega al espectador, intentando, también, sacarlo del armario, hacer explícita la

---

<sup>166</sup> Según Elsaesser, la película de Fassbinder se centra más en una búsqueda infructuosa de la identidad que en la imposibilidad de llegar a ser un ser humano honrado: “Over and over Fassbinder repeats the scene of Franz beating Ida, killing her, one presumes, rather than permitting himself the thought that she might be leaving him. Also in contrast to the classical symbolic structure, the single most frequent constellation that does not stabilize Biberkopf's identity is the formation of the heterosexual couple (with Ida, Lina, Minna, Cilly, Franze, Mieke all victims of this failure)” (Elsaesser, 1996: 220).

<sup>167</sup> Como comenta Coates, “The critique of fascism made it appear compatible with, or at least not antithetical to, the leftism of a strongly ideologized, antiauthoritarian (antiautoritär) period, while the sexual and identity politics permitted an obvious continued relevance in more recent, putatively “post-ideological” times.” (Coates, 2012: 409).

dimensión sexual (represión, violencia, dominación) del capitalismo. Sacar al espectador del armario es poner al descubierto que la heterosexualidad no es natural sino parte de la producción biopolítica de cuerpos y sujevidades del capitalismo y que esa heteromasculinidad que se da por sentada, que se naturaliza, guarda el duelo imponible del deseo homosexual no reconocido.

### **3.3. Franz Walsh: el gangsterismo homoerótico en el primer cine de Fassbinder (1969-1970).**

Pero las referencias a Biberkopf no se agotan en la versión cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz*. A Fassbinder le lleva diez años decidirse a enfrentar sus miedos para realizar la adaptación cinematográfica de la novela de Döblin y, tal como él afirma, “si la situación no hubiera sido la que fue, o sea, que tuve que hacer la película porque, si no, la hubiera hecho otro, probablemente aún me hubiera tomado algo más de tiempo” (Fassbinder, 2002: 198). Pero la influencia de *Berlin Alexanderplatz* en su cine puede rastrearse desde sus primeras películas:

Visto cronológicamente, en muchos de mis trabajos de los últimos diez años podría decirse que había intercalado muchas citas de la novela de Döblin. Y entonces, como hacían un libro sobre mí, vi todas mis películas seguidas, en tres días. Y nuevamente –esta vez me desconcertó mucho– constaté que las citas que había eran muchas más, la mayoría también inconscientes, de las que había sospechado (Fassbinder, 2002: 198).

Muchas de estas citas que Fassbinder menciona –pero no todas– están marcadas por la utilización del nombre de pila Franz, que constituye una referencia –a veces más directa a veces más distante– al personaje de la novela de Döblin. Como comenta Yan Lardeau, hay nueve personajes con el nombre Franz en el cine de Fassbinder (Lardeau, 2002: 71).<sup>168</sup> A este número le podemos agregar otros tres personajes de nombre Franz que corresponden a su

---

<sup>168</sup> Se trata de las películas *Das kleine Chaos* (cortometraje, 1966), *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Katzelmacher* (1969), *Götter der Pest* (1970), *Der amerikanische Soldat* (1970), *Wildwechsel* (1973), *Faustrecht der Freiheit* (1975), *Die dritte Generation* (1979) y *Berlin Alexanderplatz* (miniserie, 1980).

teatro.<sup>169</sup> Me interesa detenerme ahora en algunas de sus primeras películas correspondientes a los años 1969 y 1970, en particular a tres de ellas, que pueden ser consideradas una trilogía de *gangsters*<sup>170</sup> y que tienen una continuidad en la historia de Franz Walsh. Me refiero a *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Götter der Pest* (1970) y *Der amerikanische Soldat* (1970). Las tres películas reflejan tipos de relaciones que aluden a la de Franz y Reinhold en *Berlin Alexanderplatz* y que me interesa pensar a partir del concepto de homosociabilidad (Sedgwick, 1985). Estas tres películas plantean una continuidad diegética. *Götter der Pest* continúa la historia de Franz Walsh después de donde la dejó *Liebe ist kälter als der Tod*. Y en *Der amerikanische Soldat* reaparece el personaje de Franz, en el mismo contexto pero ya como un personaje secundario. Pero el nombre de Franz Walsh no se agota en estas tres películas sino que Fassbinder lo utiliza también en otras,<sup>171</sup> todas atravesadas por algún tipo de relación homosocial como la que veíamos en Döblin y en la versión cinematográfica de Fassbinder de *Berlin Alexanderplatz*. Y no sólo eso, sino que Franz Walsh también es el seudónimo que Fassbinder utiliza para firmar el montaje de sus películas. Este nombre, tan recurrente, es la suma de Franz Biberkopf y Raoul Walsh,<sup>172</sup> un director de películas de *gangsters* y *western*, cuyo género Fassbinder toma como modelo, pero para deconstruir las representaciones de la masculinidad en las películas de *gangsters*.<sup>173</sup>

<sup>169</sup> Se trata de las obras dramáticas *Der Müll, die Stadt und der Tod* (escrita en 1975 y llevada a escena por primera vez recién en 1985, pero sobre la que se realiza una versión cinematográfica en 1976, *Schatten der Engel*, dirigida por Daniel Schmid y en la que el propio Fassbinder interpreta al personaje principal, que en la película no se llama Franz B., como en la versión teatral, sino Raoul, como el nombre de pila del cineasta Raoul Walsh), *Tropfen auf heiße Steine* (1965, estrenada en teatro recién en 1985 y llevada al cine por François Ozon en 2000) y *Katzelmacher* (1968, en la que se basa para su película homónima de 1969).

<sup>170</sup> Herbert Spaich (1992) las denomina "Trilogie der Einsamkeit".

<sup>171</sup> Además de esta trilogía, en donde se trata del mismo personaje, el nombre Franz Walsh es usado para otros personajes en *Katzelmacher* (1969) y *Die dritte Generation* (1979).

<sup>172</sup> Con más de 100 películas realizadas, Raoul Walsh es conocido, sobre todo, por sus filmes de *gangsters*, entre los que se destacan *The Roaring Twenties* (1939), *White Heat* (1949) y *The Big Trail* (1930), que hizo conocido a John Wayne. Cf. Moss (2011)

<sup>173</sup> De hecho, *Götter der Pest* está dedicada a los personajes de spaghetti-western de Damiano Damiani, *¿Quién sabe?* (1967), conocida por su título en inglés *A Bullet for the General*. Los personajes son Minio y Chucho y la película puede ser leída claramente a partir de la relación homosocial entre ellos. Al final y de forma sorpresiva, Chucho asesina a Minio, cuando éste le estaba proponiendo irse a Estados Unidos para llevar una vida tranquila y juntos allí. Si bien hay otras razones para matarlo, el final se narra de tal forma que se puede pensar en la imposibilidad

Nos ubicamos ahora en un marco temporal particular, ya que estas primeras películas se encuentran entre los años 1969 y 1970, es decir, después de la despenalización parcial del 175 y antes de la película de Praunheim que comienza a organizar la militancia liberacionista de los setenta. Me interesa detenerme, entonces, en la aparición temprana de una perspectiva disidente en la filmografía de Rainer Werner Fassbinder, fundamentalmente en su primer etapa como cineasta, en donde la disidencia aparecía de forma velada o, más bien, se la puede observar en la mirada del cineasta, antes de la realización de películas de temática más abiertamente sexo-disidente, por las que es más conocido posteriormente dentro de la comunidad gay.<sup>174</sup>

Me interesa abordar en este apartado algunas de estas relaciones homosociales en su cine temprano, fundamentalmente en las tres películas mencionadas, ya que, en las mismas, se repiten algunos personajes, entre ellos, fundamentalmente, Franz Walsh, que es el protagonista de las dos primeras (interpretado por el propio Fassbinder en la primera y por Harry Baer en la segunda) y reaparece como personaje secundario en *Der amerikanische Soldat* (interpretado nuevamente por el director). De esta forma indagaré en algunas manifestaciones del homoerotismo masculino y me detendré, fundamentalmente, en las relaciones que exceden la monogamia en las primeras películas de Fassbinder.<sup>175</sup>

Estas relaciones, tan recurrentes en el cine de Fassbinder, se pueden pensar en muchos casos a partir del concepto de poliamor.<sup>176</sup> Sin embargo, es muy importante notar, como hace Yann Lardeau, que en la mayoría de los casos estas relaciones se dan en tríadas, triángulos o –como las llama Lardeau– *ménage à trois*, en donde el deseo intermasculino es sublimado en la relación

---

de llevar adelante ese deseo sexual entre ambos.

<sup>174</sup> Me refiero sobre todo a *Faustrecht der Freiheit* (1975) y *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), que serán estudiadas en el capítulo siguiente, así como a *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) y *Querelle* (1982).

<sup>175</sup> Aunque este tipo de relaciones sexo-afectivas que exceden la monogamia también se pueden pensar en otras películas, como *Querelle* (1982), *Chinesisches Roulette* (1976), *Rio das Mortes* (1971), *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Despair* (1978), *Die Ehe der Maria Braun* (1979), *Satansbraten* (1976), *Die dritte Generation* (1979) y *Das kleine Chaos* (1966), ya que constituye una constante en la filmografía del director alemán.

<sup>176</sup> Cf. “Poliamor” en el *Glosario*.

entre dos hombres con una misma mujer (Lardeau, 2002: 93-4). A su vez, considera que “el *ménage à trois* se opone no sólo a la familia convencional, sino a la función reproductora de la especie, de perpetuación de la vida” (Lardeau, 2002: 123). Además de la crítica a la familia burguesa que implica la ruptura de la monogamia, expresada por Lardeau, me interesa pensar justamente el homoerotismo presente en los tríos<sup>177</sup> como una forma de imposibilidad del deseo homosexual como parte de un sistema patriarcal heteronormativo, misógino y homofóbico. Para eso, voy a usar los conceptos de homosociabilidad (Sedgwick, 1985 y 1998) y melancolía de género (Butler, 2001, 2002 y 2007).

#### ***RELACIONES TRIÁDICAS EN LAS PRIMERAS PELÍCULAS DE LA TRILOGÍA: LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD Y GÖTTER DER PEST***

En *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), Franz intenta ser cooptado por el Sindicato del Crimen para que trabaje para ellos, a lo que no accede, pero allí conoce a Bruno, con quien va a comenzar una relación homosocial que tiene como nexo a Johanna. La aparición de Bruno en la pantalla se da mediante un quiebre con la monotonía, vemos un corte y un primer plano de Bruno con música melosa de un minuto de duración, que remite más al género melodramático que al de *gangsters*, al regodeo cinematográfico en la figura de la mujer como objeto de deseo. Bruno aparece representado como un retrato o como la aparición de un bello ángel (Renner, 2012: 37). Estos hombres hablan de sus chicas, así también Franz le comenta a Bruno que quiere mucho a la suya, Johanna. Raptado por el Sindicato, Franz duerme en el piso envuelto en frazadas junto a otros hombres. Este ambiente muestra el carácter eminentemente masculino, es un espacio propio de la homosociabilidad, pues se trata de una construcción homoerótica que utiliza una codificación homosexual (Renner, 2012: 36-7). Por otra parte, la estilización del maltrato del cuerpo y de los rituales de sumisión recuerdan también a escenas SM (Renner, 2012: 37).

---

<sup>177</sup> Sobre las experiencias poliamorosas del propio Fassbinder y, particularmente, sus relaciones de *ménage à trois*, cf. Katz y Berlin (1988: 47)

Bruno y Franz trabajarán juntos para llevar adelante un golpe, junto Johanna, la novia de Franz. Esta tríada puede ser considerada poliamorosa, ya que viven juntos y ambos tienen relaciones sexuales con Johanna. Franz, de hecho, le pide a ella que acceda sexualmente a Bruno. De esta manera se pone en evidencia la estructura patriarcal del tráfico de mujeres (Rubin, 1986) como forma de relacionarse entre hombres. Le pide que se acueste con él mientras los mira. Pero, cuando Bruno la besa, ella se ríe y Franz reacciona golpeándola. Cuando ella le pregunta por qué lo hizo, él le dice que por burlarse de él y agrega: “Bruno ist mein Freund”. Aquí la doble acepción de la palabra alemana “Freund” nos permite poner en primer plano justamente el *continuum* homerótico de la homosociabilidad y la homosexualidad. La respuesta de Johanna, quien pregunta “Und Ich?”, desambigua un poco más la afirmación. Naturalmente, Bruno es su amigo, su camarada, su compañero, en un vínculo que no hace otra cosa que acentuar la heteromasculinidad, pero al mismo tiempo implica la otra cara de la moneda, el deseo homosexual elidido para el fortalecimiento de la sociedad patriarcal. Hay, entonces, una superposición del deseo heterosexual y homosexual (Renner, 2012: 38). Como afirma Butler, la masculinidad melancólica implica que cuanto más exacerbada es una masculinidad, más deseo homosexual elidido contiene. El deseo vivido como imposible hacia Bruno se expresa en la relación con Johanna. Se trata de una crítica a las masculinidades normativas hegemónicas construidas también a partir de estereotipos de género, como los del *gangsterismo*. En este sentido, la masculinidad equivale a agresividad, violencia. Cuando Johanna no accede a tener relaciones con Bruno y se burla de él, Franz la golpea. Fassbinder nos muestra, también, que el amor no es algo natural y trascendental sino que está atravesado por fuertes relaciones de poder, fundamentalmente patriarcales y capitalistas. Una relación triádica en un contexto *gangster* como este también la encontrábamos en su corto anterior, *Das kleine Chaos* (1966), que funciona como un antecedente de estas películas.<sup>178</sup> En *Das kleine Chaos*, Theo

---

<sup>178</sup> Lardeau afirma que “Da la sensación de que esta película es un ensayo, un esbozo de menos de diez minutos de *Liebe ist kälter als der Tod*” (Lardeau, 2002: 75)

(Christoph Roser), Marite (Marite Greiselis) y Franz (Rainer Fassbinder), deciden entrar a la casa de una mujer para robarle. Sus planes con el dinero obtenido son muy modestos: Marite quiere vestidos y cosméticos, Theo quiere una pistola y Franz quiere ir al cine. Lo interesante es que cuando están organizando el robo, Marite besa a Theo y, en ese momento, Franz la aparta para también besarla él. De esta forma, el esquema triádico homosocial que veíamos en *Berlin Alexanderplatz* ya aparece desde este temprano cortometraje de sólo 9 minutos de metraje.

En *Götter der Pest* (1970) se repite el mismo esquema del trío, de forma doble. Recién salido de la cárcel, Franz vuelve con Johanna, pero luego la abandona y comienza una relación con Margarethe. Más adelante se reencontrará con Günther, un antiguo amigo que recientemente ha asesinado al hermano de Franz. La escena en la que se encuentran es sumamente homoerótica. Junto a Margarethe conformarán también una relación de a tres, para proyectar, asimismo, realizar un golpe juntos. Mientras lo planean, Margarethe piensa alternativas de trabajos burgueses para retirarse de la delincuencia y poder vivir una vida más tranquila, asentada y normal, pero los tres juntos. Es entonces cuando en boca de Günther se expresa de forma sumamente cursi y estereotipada una utopía romántica poliamorosa. Están los tres en la misma cama, semidesnudos o desnudos y Günther propone: “Iremos a una isla y viviremos de lo que pesquemos y cacemos y el sol brillará y no lloverá y comeremos cangrejo y beberemos vino”.

Asimismo, resulta muy significativa una escena en la que los tres van en un descapotable y Margarethe se apoya primero en el hombro de Günther y luego en el de Franz. A su vez, Franz le pregunta a Günther si se ha acostado con Johanna mientras él estuvo en la cárcel, Günther hace un silencio de segundos y contesta “Ja”, a lo que Franz le responde “Ich liebe dich”. Como en *Liebe ist kälter als der Tod*, la frase aquí está cargada de un doble valor. Por un lado expresa la sociabilidad heteromasculina sobre la que se asientan las relaciones de poder del patriarcado, pero al mismo tiempo marca la permeabilidad del binarismo hetero/homosexualidad, expresando, de forma torcida y velada, el

deseo sexual elidido en la relación entre los dos hombres.

A su vez, en ambas películas la imposibilidad de llevar a cabo el deseo homosexual es contrastada con otras formas de vida que sí implican una concreción homosexual, no homosocial. El esquema homosocial pervive conviviendo con otras posibilidades, más reales, de vivir sexo-afectivamente la sexualidad disidente. En *Liebe ist kälter als der Tod*, vemos una relación sexo-afectiva entre los *gangsters* del Sindicato del Crimen. De la misma forma, en *Götter der Pest*, hay una escena en la que están jugando a la ruleta clandestina con otros gangsters en un sótano oscuro, en el que hay mingitorios al lado de la ruleta y algunos orinan mientras juegan, muchos de ellos están con sus chicas, así, por ejemplo, Franz con Johanna, pero uno de ellos está con su chico, sentado en su regazo, quien lo acaricia y lo besa. La relación sexo-afectiva entre ambos es abierta y concreta. Cuando hablan de Günther, el gorila, el muchacho se entusiasma y pregunta en inglés “Does he have a big cock?”. De esta manera la posibilidad del deseo homosexual se contrasta con la homosociabilidad, mostrando, al mismo tiempo, el *continuum* entre la sublimación del deseo en la homosociabilidad y su concreción en la homosexualidad.

### OTROS FRANZ WALSH

En *Die dritte Generation* (1979) también hay un Franz Walsh, interpretado ahora por Günther Kaufmann –quien representara a Günther, el Gorila, en *Götter der Pest*.<sup>179</sup> Franz y Bernhard llegan de la marina en busca de Ilse, la ex novia de Franz. Ésta vive junto a un grupo de extremistas de izquierda, la tercera generación de la banda Baader-Meinhof, la *Rote Armee Fraktion*. Como ella, Franz se unirá al grupo con el que seguirá después de la muerte por sobredosis de Ilse. Bernhard no formará parte del grupo, sin embargo convivirá con ellos en

---

<sup>179</sup> Lardeau comenta que ésta es “la primera reaparición de Günther Kaufmann después de la bronca de *Der amerikanische Soldat*, película en la que, como se recordará, tenía que haber sido el protagonista. Por lo tanto, era inevitable un día encarnase a Franz Walsh, personaje que siempre había sido representado por el propio Fassbinder o por alguien muy cercano a él desde el punto de vista sentimental, susceptible de ser, literalmente, su alter ego” (Lardeau, 2002: 75). Sobre la relación entre Kaufmann y Fassbinder, cf. también Katz y Berlin (1988) y Hayman (1985). Éste último, a su vez, lee *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) como una estilización de la historia de amor imposible entre Fassbinder y Kaufmann.

la misma casa, a partir de su relación con Franz. Es importante tener en cuenta cómo Fassbinder plantea relaciones de amistad heteromascullinas que rozan el homoerotismo. Como ocurría con la cárcel en *Berlin Alexanderplatz* y con el Sindicato del Crimen en donde era raptado Franz en *Liebe ist kälter als der Tod*, aquí la marina implica un lugar utópico en donde los límites de la heteromascullinidad pueden volverse más laxos, en donde las prácticas homosexuales son permitidas, bajo pretexto de falta de mujeres, como ocurría con los presos no homosexuales de los campos de concentración en *Die Männer mit der rosa Winkel*.<sup>180</sup> Después de que Ilse muere de sobredosis, son traicionados y tienen que escapar cambiando sus identidades, les tienden una trampa uno por uno para matarlos, Berhard lo descubre pero sólo intenta poner en conocimiento a Franz, que prefiere morir visitando la tumba de Ilse que irse con Berhard.

En *Katzelmacher* (1969), Franz Walsh, interpretado nuevamente por Harry Baer,<sup>181</sup> es un personaje más dentro de un elenco coral, un grupo de jóvenes cuyas vidas no tienen demasiado sentido así como tampoco las relaciones que mantienen entre sí, precarias e intercambiables. De este grupo también forman parte también Paul y Erich. A diferencia de estos dos que representan un tipo de masculinidad exacerbada y violenta, Franz es más sensible y, por eso, menos exitoso con las mujeres. Mantiene una relación con Rosy, quien le cobra por sexo, aunque él parece ser un romántico melancólico. A pesar de pagarle, le pide que lo hagan como si estuvieran enamorados o le pregunta reiteradamente si le ha gustado, pero ella siempre contesta que lo hace por dinero. Este tipo de vínculo, en algún sentido, no sólo remite al Franz Biberkopf proxeneta de Miese sino también al hecho de que la heterosexualidad forma parte de un régimen patriarcal que mantiene a la mujer en un lugar inferior, de sometimiento, así como también implica la supresión del deseo homosexual. Sus monótonas vidas

---

<sup>180</sup> También en *Rio das Mortes* (1971) Michel y Günther (nuevamente, Günther Kaufmann) se reencuentran después de haber tenido un pasado en el ejército y ambos compartirán cama con Hanna, como modo de sublimación sexual de la relación homoerótica entre ellos.

<sup>181</sup> Aunque cabe aclarar que no se trata del mismo personaje que en la trilogía gangster, que mantenía una continuidad argumental y diegética. En este caso, aunque homónimo e interpretado por el mismo actor que en *Götter der Pest*, se trata de un personaje distinto, como el que interpretaba Günther Kaufmann en *Die dritte Generation*

van a ser alteradas por la llegada de un extranjero, un *Gastarbeiter* proveniente de Grecia, Jorjos, interpretado por Fassbinder. La fama de virilidad de Jorjos pone en crisis a las relaciones de los personajes y hace aflorar la xenofobia, propia de esa generación. Sin embargo, es interesante notar, justamente, que lo que genera la violencia contra Jorjos es su fama de virilidad –un mito que fetichiza lo extranjero– que pone en cuestionamiento la masculinidad de los personajes. Peter, que lo ve dormir desnudo porque vive con Elisabeth, quien le alquila una habitación, les comenta a sus amigos que el pene de Jorjos supera al de todos ellos. La violencia hacia Jorjos, por su virilidad, es una forma de matar el posible deseo sexual. Finalmente, le dan una paliza de la que también participa activamente Franz, pero no logran que se vaya del país. Al final de la película aparecen dos cuestiones que es interesante mencionar. Por un lado, Marie, que se enamora de Jorjos, quiere irse con él a Grecia. Aquí la pobreza del lugar de origen de Jorjos viene a simbolizar la utopía anarquista del amor (“In Griechenland ist alles anders”, dice Marie), sin estar mediada por los constreñimientos del capitalismo. Por otro lado, Elisabeth considera que es beneficioso que Jorjos se quede en el país, porque al ser extranjero y no entender de la vida en Alemania, puede cobrarle más caro el alquiler de la habitación y, asimismo, puede ser un trabajador con menor salario que un alemán, de modo de aumentar la producción y que el dinero se queda en el país (“Das ist für Deutschland”, dice Peter). De esta forma no sólo se conecta el fascismo residual en la era post-nazi con el capitalismo (del exterminio a la explotación, de la tanatopolítica a la biopolítica),<sup>182</sup> sino también con la producción capitalista de cuerpos sexuados.

### **LA TERCERA PELÍCULA DE LA TRILOGÍA: *DER AMERIKANISCHE SOLDAT* (1970) Y LAS MASCULINIDADES *CAMP***

Franz muere al final de *Götter der Pest*, pero reaparecerá en la película que

---

<sup>182</sup> Elsaesser afirma que “*Katzelmacher* can be seen as a particularly prescient film, in the light of the resurgence of xenophobia and racism after German unification, but at the time, it was more in line with the neo-Marxist analysis of the authoritarian personality, registering the fascist potential of people without jobs, education or social prospects” (Elsaesser, 1996: 270).

cierra la trilogía, *Der amerikanische Soldat*, ahora como personaje secundario (nuevamente interpretado por el propio Fassbinder)<sup>183</sup> pues su protagonista será, como indica su título, el soldado americano, Ricky. La película sigue la vuelta de Ricky a Munich y su trabajo como sicario. Me interesa detenerme específicamente en dos cuestiones. 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. Se han asociado muchas veces las femineidades del cine de la última época de Fassbinder con esta estética *camp*, en relación a las personificaciones teatrales<sup>184</sup>. Sin embargo, también es posible 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*. En ese sentido, es fundamental revisar la construcción (visual, narrativa y simbólica) del protagonista, Ricky. Asociado con los *gangsters* del *film noir* norteamericano, Ricky ostenta una masculinidad exacerbada. El cuerpo de Ricky es resaltado por la cámara como para un ojo voyeur femenino o gay, las mujeres desesperan por él, se rebajan, lo acosan, pero también los hombres, su hermano Kurt y Tony, el gitano. Asimismo, la relación con su amigo Franz Walsh, puede pensarse como un deseo sexual sublimado en amistad.

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. Cuando

---

<sup>183</sup> Según Lardeau, Franz Walsh en *Der amerikanische Soldat* “existe principalmente en estado de alusión, de aparecido, de recuerdo” (Lardeau, 2002: 84)

<sup>184</sup> Me refiero a películas como *Lili Marlen* (1981), *Lola* (1981) y *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982), entre otras.

lo encuentra, éste, en una escena que evoca un flirteo gay, le toca la mano y le lee el futuro. Lo que ve, le comenta luego a sus guardaespaldas, es que Ricky va a morir. Este dato es importante porque el que efectivamente muere asesinado esa noche no es Ricky sino el gitano. Pero lo que se puede pensar es que 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. Lo mismo podía leerse en el caso de Reinhold en *Berlin Alexanderplatz*, cuando intenta matar a Franz tirándolo del auto. El gitano lo invita a su cuarto y Ricky accede. La escena en la que lo mata está construida visualmente como una escena amorosa. El gitano se va desnudando lentamente mirando a los ojos a Ricky, ambos se ven en el reflejo de un espejo. El espejo recubre también la escena de carácter simbólico, implica un juego entre lo otro y lo mismo, lo ajeno en uno mismo, la imagen que el espejo devuelve es uno pero invertido, es otro al mismo tiempo que es uno. Cuando el gitano se va a sacar el pantalón, Ricky finalmente dispara asesinándolo. Lo que quiero leer en esta escena es que Ricky está matando una parte de sí mismo –como intentara hacer también Reinhold en la novela de Döblin-, está aniquilando la posibilidad del deseo homosexual. 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 que lo contratan le envían a Rosa, la novia de uno de ellos. Él va a comenzar una relación amorosa con Rosa, ambos se van a enamorar y, por eso, va a tener que asesinarla. El personaje de Rosa constituye la triangulación homosocial que lo relaciona con los policías. 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 *schwul* 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* (1969) y *Schwestern der*

*Revolution* (1969). Se estaba por estrenar la película que lo hizo conocido, *Die Bettwurst* (1970, estrenada un año después, en 1971) 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 *schwul* 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, a su vez, mediada por la madre de ambos. El triángulo que constituyen Ricky, su hermano Kurt y su madre es una clara referencia a la triangulación edípica de la homosociabilidad. 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, lo 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.

Si, tal como la teoría feminista del cine ha sostenido, este medio construye una imagen estereotipada de mujer que regula las conductas femeninas, Fassbinder parece poner el acento también en las construcciones estereotipadas de la masculinidad, las critica, las deconstruye y las vuelve *queer*, mostrando que cuanto una masculinidad heterosexual más extrema, exagerada y acentuada es, como en una circunferencia, más se acerca a su opuesto, volviéndose homoerótica. A su vez, pone en evidencia que los lazos de masculinidad y

camaradería homosociales están estructurados sobre la base de la represión del deseo homosexual. El homoerotismo en el cine temprano de Fassbinder pone de manifiesto ese *continuum* del que hablara Sedgwick en el inicio de los noventa entre homosociabilidad y homosexualidad, entre hetero y homo sexualidades.

Según Elsaesser, lo que aflora entre el género de *gangsters* y el pastiche de Fassbinder es menos la urgencia de la salida del armario que una conciencia infeliz de clase y de sexo, un amor por el cine junto con un amor por los hombres (Elsaesser, 1996: 49). Sin embargo, creo que no se trata simplemente de que sus películas se vuelvan homoeróticas por la sexualidad del realizador (el amor por los hombres del que habla Elsaesser). Es decir, no creo que el homoerotismo sea una cuestión puramente estética que se agote en lo formal, sino que se trata de un posicionamiento político que hay que entender en su contexto socio-cultural. En este sentido, me parecen más acertadas las afirmaciones de Laura McMahon quien considera que el homoerotismo de estos filmes se da en diálogo explícito con el contexto social y político de los movimientos de liberación gay de los setenta. Las películas de *gangsters* de Fassbinder, afirma McMahon, ponen en primer plano formas del homoerotismo codificadas de manera implícita en el *film noir* (McMahon, 2012: 87)<sup>185</sup>.

Se trata, en este sentido de poner en evidencia los estereotipos de masculinidades presentes en el género de *gangsters*, así como los estereotipos de feminidades del melodrama, para darlos vuelta, mediante procedimientos *camp* y denunciar la violencia que significa la asignación compulsiva de sexo-género, mediante la labor pedagógica del cine como dispositivo de mantenimiento de los binarismos sexo-genéricos, en una época que Paul B. Preciado (2014) ha llamado régimen farmacopornográfico, justamente, por la enorme influencia que la cultura audiovisual ejerce en la constitución compulsiva de los binarismos. Si, como afirma Butler, “No debe sorprendernos que mientras más hiperbólica y defensiva sea una identificación masculina, más intensa sea la

---

<sup>185</sup> Cf. también Elsaesser (1996: 49)

carga homosexual no llorada” (1997: 154), los rituales de masculinidad por los cuales se reproduce la dominación heteropatriarcal, entonces, están dotados de homoerotismo no carente de temor, homofobia y misoginia. Fassbinder nos muestra el componente homoerótico reprimido de los mecanismos de reproducción de la masculinidad y la heteronormatividad.

La inmersión de Fassbinder en este nuevo contexto del *Schwulenbewegung* de los setenta es problemática y contradictoria. Pero en estas primeras películas, así como en sus obras teatrales, Fassbinder pone en escena algunos de los mecanismos de producción, reproducción, sanción, disciplinamiento y represión de la sexualidad que comenzaban a ser criticados y, con ello, sacados a la luz, puestos en evidencia.

### 3.4. Conclusiones preliminares

En una nota de *Der Spiegel* de 1980, con motivo del estreno de *Berlin Alexanderplatz*, Fassbinder dice “der Biberkopf, das bin ich”. Me interesa leer en esta frase un doble gesto de salida del armario. Por un lado, Fassbinder está haciendo pública su sexualidad, la está exhibiendo, utilizando al personaje de Döblin pero al mismo tiempo está sacando del closet al Biberkopf de Döblin a partir de la vinculación con su propia figura pública como director homosexual; es decir, está homosexualizando una de las obras más importantes del modernismo literario alemán, está queerizando el canon cultural y de la literatura. Como comenta Shattuc,

when Fassbinder proclaimed, “I am Biberkopf,” he confessed and made Franz’s unrequited homosexual desire explicit. It was a clever intertextual move for a television film that was to be an epic adaptation of a sanctioned work of German culture. The Fassbinder legend was read directly into the series. Fassbinder made Döblin’s work his own, bringing to light what Foucault calls “the fragments of darkness” that empower the confessional (Shattuc, 1995: 162).

También es interesante tener en cuenta que cuando se estaba gestando el proyecto de la miniserie, era el propio Fassbinder el que quería el papel de

Biberkopf. De hecho cuentan que para Günter Lamprecht la filmación fue una de las experiencias más horribles de su carrera debido a que Fassbinder lo torturaba por haberle robado su papel. Sin embargo, después de *Berlin Alexanderplatz*, Fassbinder tuvo otro proyecto de convertir la novela de Döblin, ahora, en una película, de metraje regular. Para este proyecto quería contar con Gérard Depardieu para el papel de Biberkopf y el mismo Fassbinder interpretaría a Reinhold. Aquí cabe hacerse dos preguntas, en primer lugar ¿qué más podría haber hecho Fassbinder con *Berlin Alexanderplatz* después de una miniserie de más de 15 horas de metraje? En este sentido, creo que, como intenté mostrar en este capítulo y continuaré analizando en el siguiente, mucha de la filmografía del director, así como gran parte de su teatro, da cuenta de cuánto ha influido Döblin en Fassbinder y cuántas relecturas/reescrituras, citas, referencias, alusiones, interpretaciones hay en toda su obra. Los temas centrales de su obra (sobre todo temprana) ya se encuentran en *Berlin Alexanderplatz*:

Fokussiert finden sich in *Berlin Alexanderplatz* sowohl die zentralen Themen, wie Liebe als (sado-masochistischer) Machtkampf, Ausbeutbarkeit der Gefühle, Kampf des Individuums gegen die Gesellschaft, Sehnsucht des Menschen nach Liebe und Glück und deren Unerfüllbarkeit, als auch die bekannten Motive der Homosexualität und des Außenseitertums und die damit verknüpften Fragen nach sexueller und sozialer Identität (Haag, 1989: 35).

Se encuentra en *Berlin Alexanderplatz* un enfoque no sólo en los temas centrales como el amor como combate (sdomasquista), capacidad de rendimiento del sentimiento, la lucha del individuo contra la sociedad, la ansiedad humana por el amor y la felicidad y su imposibilidad, sino también los conocidos motivos de la homosexualidad y de la marginalidad y las cuestiones relacionadas con la identidad sexual y social.

En este sentido, claramente, podría haber hecho algo muy distinto en la película que en la miniserie. Por otro lado, también podemos preguntarnos con qué personaje se identifica el director, si odiaba a Günter Lamprecht por haberle robado su papel de Biberkopf pero luego lo quería a Gérard Depardieu para éste para poder interpretar él mismo a Reinhold. Al respecto, la respuesta está en considerar que tanto Franz como Reinhold son dos caras de la misma moneda, un *Doppelgänger*. Así lo afirma Yan Lardeau, que ve el esquema

Franz/Reinhold en prácticamente todo el cine de Fassbinder:

Franz Walsh es mucho más negativo que su homólogo Franz Biberkopf. Es en realidad una combinación de Franz Biberkopf y de su doble negro, Reinhold. Sabemos que Fassbinder quería hacer una versión cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz* en la que él mismo hiciera de Reinhold y Gérard Depardieu de Franz Biberkopf. En otras palabras: la identificación de Fassbinder con Reinhold no es menor que con Franz Biberkopf. Ambos están relacionados. Si los dos hombres se sienten atraídos el uno por el otro, más allá de la propia homosexualidad, es porque cada uno reconoce en el otro a su otra mitad, su parte negativa, su parte maldita (Lardeau, 2002, 75-6).

En este sentido, siguiendo a Lardeau, tanto Franz Walsh como el propio Fassbinder son Biberkopf y Reinhold al mismo tiempo, esas dos figuras que en su obra cinematográfica y dramática, se desdoblan para estar representados en diferentes personajes. Son nueve los Franz en el cine de Fassbinder, la mayoría se llaman Franz Walsh, dos son Franz Biberkopf. También en su teatro hay tres Franz, uno de ellos, incluso, es Franz B.<sup>186</sup>

Pero Franz Walsh, para Lardeau, no es exactamente Biberkopf:

Más que dos rivales, Reinhold y Franz Biberkopf son dos polos psicológicos antagonistas de una misma persona (...). Si dentro de una misma personalidad, la del director, se enfrentan el verdugo y la víctima, el amo y el esclavo, el sádico y el masoquista, cada polo tiende por lo general a existir de forma separada y contraria en la obra (Lardeau, 2002, 76).

A este esquema doble, Haag agrega un elemento: Mieke. Según el crítico, la identificación de Fassbinder no es con ninguno de los tres en particular, sino con los tres personajes como un todo: Fassbinder es Franz/Reinhold/Mieke (Haag, 1989: 36).

Varios críticos, como Elsaesser, Silverman o Shattuc coinciden en que la novela lo ayudó a Fassbinder a reconocer su homosexualidad y, en ese sentido, minila serie se convierte en una mediación con su subjetividad sexual (Shattuc, 1995: 136). Como afirma también Haag,

Der damit einhergehende Prozeß konkreter Ich-Analyse, gleichsam als Vivisektion eigener Subjektivität, ermöglicht dem Filmemacher

---

<sup>186</sup> Sobre el protagonista de *FederF* Franz Biberkopf así como las referencias a *Un año con trece lunas* y Franz B. y Franz M (Döblin y Goethe), me detendré en el capítulo siguiente.

Selbstbildreflexion zugleich aber auch, das Ich symbolisch zu rekonstruieren und zu Identität zu stiften (Haag, 1989: 36).

El proceso asociado a esto del análisis concreto del yo y al mismo tiempo como vivisección de su propia subjetividad posibilita al cineasta la autoreflexión y al mismo tiempo también reconstruir simbólicamente el yo y fundar una identidad.

Franz/Reinhold en *Berlin Alexanderplatz*, Franz/Bruno en *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), Franz/Günther en *Götter der Pest* (1970), así como Ricky/Franz o Ricky/Kurt, o Ricky/policías en *Der amerikanische Soldat* (1970),<sup>187</sup> constituyen relaciones homosociales que tienen como intermedio a una mujer (Fränze/Cilly/Trude/Mieze, Johanna, Margarethe, Rosa/la madre de Ricky).<sup>188</sup> La posibilidad de concretar el deseo sexual disidente, homosexual, parece imposible. Lo que prevalece es la visión fassbindereana de la sexualidad no como algo que compete exclusivamente al individuo sino que tiene su contraparte en lo social, es decir, podríamos pensar, la heterosexualidad en el corpus fassbindereano analizado hasta aquí es una construcción social, se trata de la producción capitalista de sexualidad. Y, en este sentido, la producción de heterosexualidad normativa no es algo distinto que el régimen patriarcal. Violencia machista y heteronormatividad se unen como si se tratara –o, justamente, porque se trata– de lo mismo. Y, de hecho, si lo pensamos desde Sedgwick, Rubin, o Butler, lo es.

---

<sup>187</sup> Como veremos también en el siguiente capítulo: Franz/Reinhold, Franz/Eugen, Elvira/Saitz. Pero al mismo tiempo cada uno de ellos (Franz, Reinhold, Fox, Eugen, Elvira, Saitz) son los dos.

<sup>188</sup> También hay otras relaciones y vínculos que se pueden pensar, entre ellos, la relación de Franz en *Götter der Pest* con la mujer de su hermano muerto. En *Der amerikanische Soldat* Franz y Ricky tienen una relación homoerótica que queda sugerida y, sobre todo, se manifiesta al final, al morir juntos. La relación homosocial que más estrictamente prevalece es la que tiene la vinculación edípica con su hermano Kurt por intermedio de la madre, pero también la que tiene con los policías por intermedio de Rosa, que era la novia de uno de ellos. Por su parte, en *Berlin Alexanderplatz*, ya aparece desde las primeras relaciones de Franz un tipo de vínculo homosocial, por ejemplo, el que existe entre Franz, Lina y su tío Otto Lüders. Al respecto, Elsaesser afirma que éste es “the film's first repressed homosexual, whose heterosexuality is 'pathological', similar to Biberkopf's when killing Ida or fleeing in horror and humiliation from the prostitute, in contrast to the 'new' Franz, whose sexuality is precisely located in that area of indeterminacy where he henceforth tries to discover who he is and what it means to be 'decent'” (Elsaesser, 1996: 223).

## Capítulo 4

### El *fist-fucking* de la libertad

En este capítulo me interesa hacer un recorrido, en primer lugar, por algunas de las películas del director alemán que abordan principalmente el tema de la disidencia sexual. Fundamentalmente, me referiré a *Faustrecht der Freiheit* (1975) y *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) en donde continuaré con el trayecto iniciado en el capítulo anterior por los textos que vinculan la obra de Fassbinder con la novela de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. En este sentido, haré mención también a parte del teatro de Fassbinder, quizá menos estudiado que su cine, en donde también encontramos nexos claros con la novela de Döblin, referidos, fundamentalmente, como vimos hasta aquí, con el uso del nombre de pila Franz para sus personajes.<sup>189</sup> De esta forma, completamos la referencia a los 12 textos (cinematográficos y teatrales) en donde se realiza una cita intermedial con la obra de Döblin mediante la referencia a Biberkopf. Pero, en este caso, se trata de textos en donde ya no encontramos un vínculo homosocial entre varones que no pueden expresar su deseo sexual más que por el intermedio de una figura femenina, sino que estamos en presencia de textos que plantean existencias disidentes. Es por eso que completo este abordaje con el análisis de otra de las novelas de Hubert Fichte, *Versuch über die Pubertät* (1974), estableciendo también un nexo con lo trabajado en el capítulo 2, para poder dar cuenta de cómo mediando los años setenta en Alemania había distintas formas de pensar, sentir y representar la homosexualidad. Estos textos no plantean claramente una posición identitaria liberacionista sino, por el contrario, dan cuenta de la producción de cuerpos y sexualidades por parte del régimen farmacopornográfico (Preciado, 2014) y las posibilidades de resistencia (Foucault, 2014) o subversión (Butler, 2007).

Según Woltersdorff, Fassbinder enfrenta a la perspectiva identitaria una más general que no implica el reconocimiento y aceptación de las minorías sexuales

---

<sup>189</sup> Con excepción del abordaje de la película *In einem Jahr mit 13 Monden*, en donde el protagonista no lleva particularmente ese nombre, pero los nexos que se pueden establecer con *Berlin Alexanderplatz* son suficientes para incluirla en este corpus.

sino la crítica al capitalismo como sistema de producción de subjetividades y sexualidades normativas y binarias, básicamente, producción de humanidad y monstruosidad abyecta.<sup>190</sup>

Während sich die Homosexuellenbewegung der 1970er und 1980er Jahre allmählich für genau jene minorisierende Option entscheidet, umgeht sie Rainer Werner Fassbinder in seinen Filmen, die Homosexualität darstellen, konsequent. Ja, er zersprengt homosexuelle Identität sogar, indem er sie zum einen ins Universelle ausweitet oder sie zum anderen durch ihre inneren Fliehkräfte, wie Klassenwidersprüche oder Konflikte um Alter, Rassismus und Geschlechtskonformität, zerreißen lässt. Fassbinders ästhetische Strategien zielen alle darauf ab, jene Vorstellung einer homosexuellen Minderheit als einer distinkten und homogenen Gruppe mit –zumindest seiner Zeit– gesellschaftlichem Außenseiterstatus infrage zu stellen, sodass es nicht verwundert, dass seine Filme mit der zeitgenössischen homosexuellen Identitäts und Minderheitenpolitik kollidierten (Woltersdorff, 2015: 108).

Mientras que el movimiento homosexual de la década de 1970 y 1980 se decide poco a poco por una opción minoritaria, Rainer Werner Fassbinder constantemente la evita en sus películas en las que pone en escena la homosexualidad. Sí, él incluso dinamitó la identidad homosexual, mientras la ampliaba en una perspectiva universalizante o la dejaba destruir a través de fuerzas centrífugas como las luchas de clase o los conflictos de edad, el racismo, y la conformidad de género. Las estrategias estéticas de Fassbinder se dirigen a cuestionar la idea de una minoría homosexual como un grupo homogéneo y distinto -por lo menos en su tiempo- para poner en consideración su condición de *outsider* social, así que no sorprende que sus películas chocaran con la identidad homosexual contemporánea y la política de las minorías.

Se puede pensar así una clara oposición entre las intenciones del cineasta con otros, como Rosa von Praunheim, para quien lo que hacía Fassbinder era una “kommerziellen Scheiß” (Halle, 2012: 547). Según Al La Valley, Fassbinder pone en escena temas olvidados por el cine gay, pues pone el foco en las estructuras sociales, económicas, políticas, psíquicas y de poder y subraya las contradicciones de los movimientos de emancipación. En este sentido, es interesante pensar que se adelanta al *Nuevo Cine Queer* de inicios de los noventa, que ha tenido ciertamente más atención,<sup>191</sup> al correrse de la necesidad de

---

<sup>190</sup> Para Woltersdorff, hay en Fassbinder tres estrategias estéticas anti-identitarias para cuestionar la idea de una minoría homosexual como un grupo distinto y homogéneo. Él menciona la oposición universalidad/minoridad y totalidad/minoridad para los casos de *Faustrecht der Freiheit* y *Querelle*, respectivamente, y la deconstrucción de la identidad para el caso de *In einem Jahr mit 13 Monden*.

<sup>191</sup> En esto coinciden críticos como Woltersdorff (2007) y Kuzniar (2000), entre otros.

representar positivamente a las minorías sexuales. De ahí la incomodidad que, como veremos, provocaba su cine en los setenta.

De esta forma, con Fassbinder y Fichte a mediados de la década del setenta nos encontramos en un contexto en donde la oposición normalización/disidencia no es clara ni fija, sino que está en constante desplazamiento, porque el sistema se mueve todo el tiempo de modo de cooptar los intentos de resistencia y volverlos internos, normalizarlos, segmentarizarlos (Deleuze y Guattari, 1988).

#### **4.1. Franz Biberkopf *schwul*: *Faustrecht der Freiheit*.**

Empiezo este apartado con un malentendido. En 1975 Fassbinder realiza su primera película con un protagonista abierta y completamente gay, *Faustrecht der Freiheit*. El título se puede traducir como “la ley del más fuerte de la libertad”. Para la *avant premier* en Estados Unidos, la película tuvo un título que era una traducción bastante fiel del alemán, *Fistright of Freedom*, pero no prosperó y, para su distribución, se le cambió por el título por el que actualmente es conocida, *Fox and his friends*, porque la palabra “Fistright” era polémica, incómoda, debido a su connotación de *fist-fucking* (Stoneman, 1977: 42), una práctica sexual disidente, con la que no era conveniente asociar al cine gay de la época, más políticamente correcto, según los estándares de representación cinematográfica vigentes, sobre todo en Estados Unidos.<sup>192</sup> El título de distribución internacional –en inglés– de la película borra no sólo la idea de pelea y lucha y la alusión a la libertad, que puede asociarse con los discursos liberacionistas de la década del setenta, sino que enuncia al protagonista a partir de su apodo como artista de circo, “Fox der sprechende Kopf” y elude su nombre real y completo, Franz Biberkopf, homónimo del protagonista de *Berlín Alexanderplatz*. ¿Por qué el personaje de la película lleva el mismo nombre que el de la novela de Döblin? ¿Y por qué se lo llama Fox

---

<sup>192</sup> Es importante mencionar que en esta época la sola visibilización del deseo homosexual era considerada pornográfica. Por eso, aún más rechazadas resultaban las prácticas disidentes como el *fist-fucking* para el cine comercial.

durante casi toda la película –y de hecho usa una campera de jean con el nombre “Fox” en la espalda? ¿Qué implican estos dos nombres? ¿Qué significado tienen? Franz Biberkopf, también conocido como Fox, por su apodo en el circo, pierde su trabajo porque arrestan a su jefe Klaus, con quien él tiene una relación. Se dedica a obtener sexo casual en estaciones y baños públicos, en donde conoce a Max, que lo introduce en la sociedad homosexual burguesa. Luego, Fox gana 500.000 marcos en la lotería, con lo que se convierte en presa fácil para homosexuales burgueses, como es el caso de Eugen, con quien comienza una relación y éste lo va introduciendo en ese nuevo estilo de vida, al tiempo que se provecha de su nueva fortuna, para salvar las deudas de la empresa familiar, que estaba en ruinas, y para comprar un departamento elegante, decorarlo con muebles antiguos y cambiar el auto. Como el Franz Biberkopf de Döblin, Fox busca una vida mejor para sí mismo, pero el ambiente en el que intenta moverse a partir de su nueva condición económica lo pervierte. Una vez que Eugen se aprovecha de todo el dinero de Franz, éste ya no le sirve. Sólo y errante Franz muere en los pasillos del metro. Esta explotación entre Franz y Eugen fácilmente puede asimilarse a la relación Biberkopf/Reinhold, así como a la vinculación del personaje de Erwin/Elvira con Saitz en *In einem Jahr mit 13 Monden*. Si Franz es Fox, el zorro, entonces Eugen es el cazador, el depredador, que se encarga de explotar a la bestia.<sup>193</sup>

En este sentido, la película ha sido leída, sobre todo por la crítica contemporánea a su estreno, de dos formas negativas. Por un lado, como un filme que presenta una visión trágica y negativa de la homosexualidad<sup>194</sup> y que no genera solidaridad en la comunidad *schwul*.<sup>195</sup> Por otro, como un filme que no trata sobre la homosexualidad sino sobre las diferencias de clase.<sup>196</sup> El filme ha decepcionado al

<sup>193</sup> La idea del cazador y la presa también remite a la retórica de los rituales de *cruising* y levante gay. Cf. “Cruising” en el *Glosario*.

<sup>194</sup> De hecho Vito Russo no la menciona en su libro señero *The Celulloid Closet* (1981)

<sup>195</sup> Así lo describe Veit en su reseña de la recepción de la película de Fassbinder (1997: 116-129)

<sup>196</sup> Bob Cant asegura “The fact that the main characters are gay men does of course make it interesting for gay men but it is not primarily a film which attempts to Deal With The Problem of Homosexuality” (Cant: 1976: 22). Andrew Britton también la critica porque no concierne a “the problem of homosexuality”, concluyendo que la visión de la película sobre la homosexualidad “degrades us all, and should be roundly denounced” (Britton, 1976: 16-7). Mildemberger (2001: 78) menciona también la pésima recepción que la película de Fassbinder tuvo en las cartas de lectores

público contemporáneo por estos dos motivos, porque no era leído como un filme sobre el tema de la homosexualidad, sino sobre la lucha de clases y la explotación de una clase social a otra y porque no da una visión positiva de la homosexualidad sino que presenta un retrato estereotipado de los personajes gay, más en relación con la representación cinematográfica pre-Stonewall y alejado de las políticas gay de los setenta (Gregg, 2012: 564). Las críticas a Fassbinder exhiben, según Halle, “a commitment common to the new Left of the 1960s, a commitment based on neo-Brechtian strategies of alienation, distancing, and a suspicion of emotional or populist appeals” (Halle, 2012: 555). Sin embargo, Ronald Gregg aporta una nueva arista a la discusión, considerando que Fassbinder hace algo nuevo en esta película, combina técnicas neorrealistas, y de la nueva ola, con el género del melodrama de Hollywood. De esta forma tiende un puente entre lo gay, el arte y el cine *mainstream*. Gregg insiste en que los críticos contemporáneos a la película no veían el desafío que el filme de Fassbinder implicaba para las formas vigentes de representación de la homosexualidad. Efectivamente, el filme de Fassbinder no hace un llamado a la lucha política, a la organización en agrupaciones para cambiar la sociedad, para pelear por los derechos, como sí lo hacía *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*.

El uso del melodrama por parte de Fassbinder, así como el intento de generar un Hollywood alemán, va en la dirección opuesta de las políticas de la izquierda, más tendientes al distanciamiento brechtiano. Si la película no trata sobre la homosexualidad pero al mismo tiempo la presenta de forma negativa, entonces ¿qué lectura se puede hacer de la representación de la homosexualidad? ¿O cómo debería ser esa representación? Si no puede ser considerada una película gay, entonces ¿cómo se pueden leer las sexualidades, su presencia en la película? Ronald Gregg da una clave para pensar la particularidad de la película de Fassbinder. Si el tema es la lucha de clases, Fassbinder no convierte a la

---

de la revista *Du&Ich*, así como la crítica aparecida en el número 9 de la revista *DON* de 1975. Asimismo, fue duramente criticado por los movimientos activistas, principalmente por el *Homosexuelle Aktion Wetsberlin* (HAW), entre otras cosas por la ausencia en su película de referencias a la *Schwulenwebegung* (Mildenberger, 2001: 80).

homosexualidad en un problema, como sí lo hacía el cine pre-Stonewall pero también el cine gay de vanguardia de los setenta:

*Fox and His Friends* did an unprecedented thing for 1975: it took the characters' homosexuality for granted – and found a way to reach both gay and art house audiences with its depiction of a gay scene that was not “ashamed,” but as diverse, exuberant – and problematic – as any other (Gregg, 2012: 566).

Si *Faustrecht der Freiheit* es un melodrama y propone una vida trágica para su protagonista gay, ésta no es a causa de su sexualidad. La clave está en considerar, justamente, que Fassbinder plantea la sexualidad de los personajes como *background*, no como el tema central en el desarrollo de la trama. El propio Fassbinder explica en 1975:

It is certainly the first film in which the characters are homosexuals, without homosexuality being made into a problem. In films, plays or novels, if homosexuals appear, the homosexuality was the problem, or it was a comic turn. But here, homosexuality is quite different, it's a love story, where one person exploits the love of another person, and that's the story I always tell (Thomsen, 2004: 181).

Esto es lo que ocurre en *Berlin Alexanderplatz*, es la lectura que Fassbinder hace de la novela de Döblin, y que ha influido en toda su obra. La explotación es el tema central, en todas (o casi todas) sus películas, las relaciones personales y amorosas pensadas como explotación/sumisión. Los protagonistas melodramáticos de Fassbinder están contruidos sobre esta base, pero al mismo tiempo son los que generan empatía e identificación en el público. Uno puede identificarse con el sufrimiento melodramático y experimentar una catarsis irreflexiva, evasiva. Pero también estos personajes están dotados de momentos que pueden pensarse como gestos de rebeldía. Esto es justamente una de las cosas que Fassbinder destaca del cine de Douglas Sirk. Cuando se refiere, por ejemplo, a *Written on the Wind* (1956), destaca que su personaje favorito, con el que siente empatía es el encarnado por Dorothy Malone (Marylee Hadley). Se trata de la malvada de la familia, de la chica promiscua que se acuesta con hombres sólo por placer. Sin embargo, la bajada de línea normativa propia del

melodrama clásico está tensionada con la construcción de los personajes que hace que como espectadores nos identifiquemos no con los buenos, que resultan repugnantes, sino con la villana: “Dorothy hace algo malvado (...). Sin embargo, la quiero como a pocos personajes del cine”, dice Fassbinder (2002: 32), pues, en esta película, según la lectura de Fassbinder, “lo bueno, lo normal, lo bello cada vez es más repugnante; lo malo, lo débil, lo inconsistente inspira comprensión.” (Fassbinder, 2002: 32). Y de lo que se trata, también en el cine de Douglas Sirk, al menos en cómo lo ve Fassbinder, es que lo bueno y lo malo, lo normal y lo anormal es parte de la construcción social, de la producción de normalidad y abyección del sistema: “Ninguno de los protagonistas ve que todo, pensamientos, deseos y sueños”, dice Fassbinder respecto a otra película de Sirk, *Imitation of Life* (1959), “nace precisamente de la realidad social o está manipulado por ella” (Fassbinder, 2002: 37). En este sentido, lo que cuenta en el melodrama fassbindereano, como en Sirk, más que la resolución narrativa, es la identificación.<sup>197</sup>

Por otro lado, es importante tener en cuenta que con este filme Fassbinder intentaba llegar a un público más amplio, él lo entendía como su primer filme comercial, que lo establecería como el Hollywood alemán (Halle, 2012: 552). Según Richard Dyer, la película de Fassbinder no permite la identificación con los movimientos de liberación pero, sin embargo, puede provocar en la audiencia mayor discusión que un filme políticamente correcto.<sup>198</sup> Fassbinder, a diferencia de von Praunheim, no hacía sus filmes para el movimiento de liberación. En este sentido, no se le puede pedir una representación correcta de la homosexualidad como identidad a un cineasta que rompe con cualquier idea de identidad como algo rígido, de hecho las deconstruye. Como comenta Halle,

---

<sup>197</sup> De ahí que pueda ser considerado, como él mismo lo dice, un anarquista romántico (Romantischer Anarchist).

<sup>198</sup> Dyer considera que este tipo de representación es más importante por el hecho de abrir nuevamente el debate público, provocando mejores discusiones sobre política sexual que los filmes que son más políticamente aceptables: “At the critical level, Fassbinder’s films tend to get discussed in terms of their sexual politics – they put this question on the agenda of critical debate. At the level of German film culture too, one can see that Fassbinder’s films are part of a wider involvement with sexual politics evidenced” (Dyer, 1980: 184)

Indeed, in the matter of gay identity as promulgated by von Praunheim, Fassbinder continued to maintain a profile of masculinity and polymorphous perversity that did not march easily with the political demands for recognition and rights that defined gay and lesbian organizations in this period (Halle, 2012: 551).

También se puede notar una tensión en la recepción del film entre una lectura realista y una melodramática. En una entrevista de Joachim S. Hohmann en la revista *Him*, de agosto de 1975, Fassbinder afirma que la película si bien se desarrolla en un entorno gay, no es una película específicamente sobre las condiciones de la homosexualidad. E insiste en que la 'realidad' de un filme está más en la recepción del público que en la película en sí misma (Hohmann, 1975). Así y todo, *Faustrecht der Freiheit* se enuncia como basada en una historia real. En este punto quizá aparece la pregunta acerca de cómo se debía representar la homosexualidad y, en todo caso, la pregunta subyacente a ella, sobre qué es la homosexualidad ¿La representación de vidas homosexuales de ficción implica una definición de la homosexualidad como categoría? Al respecto, Al LaValley considera que Fassbinder propone indagar en qué consiste la identidad gay, así como

its shifting roles, its utopian possibilities, its entwinement with patriarchal power, and its differing dimensions of domination and submission. What does it mean to sexually desire another man, a male body, a penis? And asking these questions means preserving the penis and the male body as the locus of gay male desire and power, as the center of his homosexual identity (LaValley, 1994: 115-116).

Más que inscribir la película cuyo protagonista es gay dentro de un contexto de representaciones que abonan a la definición de qué es un homosexual, Fassbinder, más bien, parece procurar dar cuenta de los condicionamientos sociales que hacen que ciertas formas de vida se conviertan en identidades fijas susceptibles de ser definidas. Es decir, más que ocuparse de contribuir al conocimiento general acerca de qué es un homosexual, Fassbinder se ocupa de la homosexualidad, no como una condición personal, individual y esencialista, sino, por el contrario, como parte de un régimen político mayor, como parte de la

producción de identidad, de normalidad y abyección, por parte de la heterosexualidad como régimen político del capitalismo.

Si, según la crítica contemporánea, la homosexualidad no constituye un problema en el contexto de la película, resulta interesante, entonces, ver cómo se representa la sexualidad de los personajes. Al respecto es muy importante acentuar la marcada promiscuidad de Franz, que en la película no está vista con signo negativo. Sus levantes en baños públicos y lugares de paso y de *cruising*, las demostraciones de afecto públicas con Klaus, entre otras prácticas aparecen en la película visibilizadas de forma positiva:

The film thus depicts a slice of the gay world of enterprise, work, and consumption. Fox also depicts an extensive gay geography of spaces used for sexual liaisons, including the toilets, the sauna, the bar, the bourgeois soiree, the bedroom, and the gay tourist haunt of Morocco. In these spaces, Franz both picks up sexual partners and is picked up himself (Gregg, 2012: 570).

#### **FRANZ, EL FENÓMENO DEL CIRCO**

Para considerar la importancia de este tipo de representaciones con signo positivo, hay que pensar en lo que implica, por ejemplo, la promiscuidad de los espacios de sociabilización y sexo casual gay para una película *mainstream* de los años noventa como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993). En el juicio final de la película se usa como argumento en contra de Andrew Beckett (Tom Hanks) que él ha tenido sexo casual en un cine porno, con el agravante de que constituye una infidelidad porque estaba en pareja con Miguel Alvarez (Antonio Banderas). Lo hizo una sola vez, pero eso basta para ser culpable de su enfermedad. Su promiscuidad, aunque mínima y vergonzante, lo condena moralmente.

En *Faustrecht der Freiheit* la promiscuidad no tiene un signo negativo ni es la causante de las desgracias del protagonista, no es lo que lo lleva a la ruina. Es interesante pensar, en ese sentido, el inicio de la película. Klaus como animador del circo, se encarga de presentar a todos los artistas mientras dos policías que han ido a arrestarlo esperan en el auto. El momento en el que deciden llevar adelante el arresto es cuando Klaus presenta a la atracción más importante, *Fox der sprechende Kopf*. Ante el alboroto, Fox sale de atrás del telón y despide a Klaus, que está siendo llevado por la policía, con un beso en la boca. Tal como

afirma Gregg, este beso al inicio de la película, sienta las bases para la presencia de la homosexualidad como *background* y no como un problema. Sin embargo es interesante también tener en cuenta que todo esto transcurre arriba del escenario, en medio de la presentación. Se trata, en este sentido, de una exhibición muy marcada. Fox, como *schwul*, como clase obrera, es un *freak*, un monstruo (esa es la palabra con la que lo define Philip cuando lo ve cenando con Eugen). Monstruo, *freak*, queer, disidente, el margen de lo socialmente aceptado, lo no completamente humano, el borde de la humanidad. ¿Qué hace Franz en el circo? ¿Por qué *Fox der sprechende Kopf* es la máxima atracción? ¿Se trata de la homosexualidad como exhibicionismo voyeurista? ¿Es el fenómeno de circo exhibido para el ojo voyeur? Es el monstruo del *freak-show*, algo no humano ni animal, algo al borde de la humanidad. Quizá ese tipo de representación es de la que Fassbinder intenta alejarse, distanciarse. O quizá quiere generar reflexión sobre la representación como posibilidad, sobre la relación del cine con lo real. Cuando Franz ve que están arrestando a Klaus, sale y lo despide con un beso en la boca y con un abrazo y una demostración de afecto disidente muy marcada. Al modo de la resignificación que ocurriera con el término *queer*, podríamos pensar que, al besar a Klaus en la boca, Fox exhibe su monstruosidad, la visibiliza y, con eso, la resignifica con signo positivo, la muestra con orgullo. Al mismo tiempo, al ponerle el cuerpo al personaje el propio Fassbinder, constituye la exhibición orgullosa de su propia salida del armario, como lo sugiere LaValley. Franz se vuelve agente de su sexualidad. Y se trata de una agencia de visibilización política. La exhibición circense del *freak* se convierte en una visibilización reivindicatoria y orgullosa, en una resignificación *queer*. Pero ese gesto, que podemos pensar como *queer* (*avant la lettre*, obviamente), está al inicio de la película, ofrece sólo el marco, para narrar una vida de un personaje melodramático. De hecho, se podría pensar a la película a partir del eje orgullo/vergüenza o visibilización/discreción. De esta forma, la película deja de lado la narrativa del *coming-out*.<sup>199</sup> Todos los personajes están fuera del closet.

---

<sup>199</sup> Cf. “coming-out” en el Glosario.

Pero no de la misma manera, en el mismo grado, porque el eje de la sexualidad hay que cruzarlo con el de clase o, incluso, con el de raza.

La película exhibe abiertamente la sexualidad promiscua. Se visibilizan prácticas como el *cruising* en las calles, se reproducen los rituales de levantes, las miradas, los espacios:

Far from hiding them, Fassbinder emphatically places his characters in the post-Stonewall gay world of commerce and sexual exchange. While the film does not explicitly recognize the struggles of the gay movement, its characters exist in the world it created (Gregg, 2012: 570).

Así conoce primeramente a Max, en un baño. Lejos de la representación negativa, los lugares en donde se llevan a cabo prácticas promiscuas, como los baños y saunas, devienen, en cierta medida, utópicos. El contacto sexual entre Fox y Max se trata, asimismo, de un encuentro casual interclase, imposible de llevarse a cabo en otro contexto o lugar de socialización en donde las relaciones de clase estarían en primer plano. De esta forma, al inicio de la película, se pone en escena el espacio del baño que puede leerse como utópico, donde lo único que importa es el sexo, y no la mirada social. Cuando Max lo lleva a su casa en el auto, Fox para a comprar el billete de lotería que lo haría rico, pero la vendedora no quiere vendérselo, sólo después de que intercede Max, con su apariencia de clase y modales más refinados, ella accede a vendérselo. Este detalle menor marca, justamente, hasta qué punto hay una concepción utópica de lo sexual, como puro disfrute, como producción de placeres apartados de la mirada social y de la generación de vidas más valiosas que otras.

Mediante una elipsis la película nos muestra ahora la casa de Max. Fox ya ganó la lotería, por lo que ahora ya no es visto como antes o, mejor dicho, su vida ya no vale tan poco como antes, vale por su dinero. Allí también conoce a quien será su pareja, de quien se enamorará y cuya relación lo llevará a la ruina, Eugen. En esta escena, construida también como si estuviera en un escenario, Franz es nuevamente exhibido como un fenómeno de circo, ante la mirada de Max, Eugen y Philip. De un lado, Eugen, su pareja Philip y Max, del otro Fox, ellos comentando maliciosamente sobre él, lo miran, observan su apariencia de clase baja y

comportamiento como si siguiera siendo un fenómeno de circo. Después de Max, Eugen lo llevará a su casa. Pero las intenciones de placer sexual de Fox no son las mismas que las de Eugen. Fox ya ha ganado la lotería. Frente a la libidinización de la carne, del sexo por parte de Fox, tenemos la libidinización del dinero por parte de Eugen. Lo que quiere es su dinero. Con un gesto marcadamente melodramático la película ubica de forma maniquea a Eugen en el lugar del villano. En este primer encuentro sexual a partir del cual comienzan su relación, también Fox muestra su promiscuidad, se desnuda y le pregunta por la cama. A la mañana siguiente se da la primera escena de ocultamiento. Cuando llega Philip, Eugen hace esconder a Franz en el baño. Es decir, que se trata de una relación clandestina, oculta, lo que contrasta con la vida sexual activa y desinhibida de Franz, promiscua. Philip huele los pantalones que apestan a baños públicos. Opera aquí un nuevo cuestionamiento a este tipo de vida sexual. Pero se trata de un cuestionamiento de clase dirigido a la puesta en práctica de una sexualidad activa y sin vergüenza. Eugen lo enuncia como “un pequeño desliz”. Lo que aparece remarcado es la hipocresía respecto a ese tipo de vida, se trata siempre de guardar las apariencias. También es clave pensar, en contraste con el beso que se dan Fox y Klaus al inicio de la película, que cuando Eugen lo va a buscar al bar gay lo saluda con un beso en la mejilla, no en la boca. El bar, por su parte, tiene un carácter de apertura y visibilidad muy marcado. Las demostraciones de afecto sexual son desinhibidas y abiertas. Por ejemplo, una travesti entra en el baño “Für Herren”. Luego, cuando sale, besa en la boca a Peter, uno de los amigos del bar de Fox. Este beso contrasta con la demostración de afecto discreta entre Fox y Eugen. A Eugen obviamente le da asco el bar y se niega a comer o tomar algo allí y lo lleva a un restaurante elegante. Es obviamente una vergüenza de clase, pero también podríamos pensar qué relación guarda con la discreción o la visibilidad de la disidencia sexual. En la que el beso marca la diferencia. El restaurante al que lo lleva Eugen es heterosexual, de gente grande, de clase alta. La carta está en francés. Y Fox lo avergüenza cuando hace un truco con las manos y la gente comienza a mirarlos. Eugen le pide que deje de hacerlo porque los están mirando. Opera aquí una torsión y conversión de la vergüenza

gay en vergüenza de clase. La película se puede leer en las minuciosidades de la salida del armario, pues no plantea estrictamente una narrativa de *coming-out*, pero sí se puede pensar a partir de estas oposiciones orgullo/vergüenza y visibilización/discreción. Al conectar sexualidad con capitalismo, el cine de Fassbinder ya da cuenta de esa normalización de lo gay que será conceptualizada luego como una de las crisis del movimiento gay-lésbico a mediados de los ochenta que produce posteriormente el surgimiento de la perspectiva *queer*. No se trata de que el tema de la sexualidad sea irrelevante, sin importancia, sino que se lo trabaja a partir de esta vinculación.

Al respecto, resulta interesante un diálogo entre Eugen y Fox. Fox se levanta y le dice que lo esperaba en la cama pero él no fue, ante lo que Eugen se sorprende de que todavía tenga ganas y Fox le explica que él es un proletario y los proletarios son conocidos por su potencia sexual. Eugen responde que eso es un invento para para alinear a los trabajadores y que sólo piensen en el sexo para no darse cuenta de su opresión como clase trabajadora. Lo que se puede ver aquí son dos perspectivas completamente distintas sobre el sexo, la de Fox que sólo busca el placer, la generación de nuevos placeres y la de Eugen que es una perspectiva utilitaria, el placer sexual es secundario, es sólo un gasto de energía que no genera un excedente, un plusvalor.

### **CUERPOS PORNOGRÁFICOS**

Asimismo, es importante mencionar la exhibición de cuerpos masculinos como objeto de deseo, la exhibición de cuerpos para el placer sexual masculino, que también puede pensarse en vinculación con los cuerpos del porno gay de los setenta como visibilización política de la disidencia, pero también como producción de cuerpos estereotipados. Como comenta Ronald Gregg,

The realism of space, time, sound, and body minimizes any shock the viewer might feel about seeing male nudity in gay settings and makes it a more mundane experience, turning the nudity and the legalization of homosexual sex into part of the naturalistic mise-en-scene . As a result, gay eroticism suffuses the film, but does not overwhelm it (Gregg, 2012: 569).

Ronald Gregg entiende esta presencia de cuerpos desnudos como parte del *background* que constituye la homosexualidad. En este sentido, también la pornografía gay de los años setenta tenía un importante contenido político en el sentido de visibilización del deseo homosexual y de su objeto en cuerpos masculinos exhibidos para el ojo gay.<sup>200</sup> De esta forma, en el cine de Fassbinder se produce una inversión del “male gaze” que conceptualizara la teoría feminista del cine.<sup>201</sup> Los cuerpos masculinos desnudos y los penes interrumpen la diégesis o poco tienen que ver con ella. Como explica Al LaValley:

These scenes often border on the emerging gay pornographic cinema of the period, and while they can usually be assigned thematic meaning, they also tend in their explicitness to escape from thematics into a relationship between the filmmaker and an idealized male body, specifically the body of the lover. (LaValley, 1994: 111).

Se trata de la aparición y visibilización del deseo gay, del cuerpo desnudo masculino y, en este sentido, implica una inversión del *male gaze* propio del cine de Hollywood. Según LaValley se trata de un registro más autobiográfico que como parte de la diégesis. Con el impacto de la liberación gay durante los setenta sus películas muestran un uso gay explícito de los cuerpos masculinos

Formally and thematically, Fassbinder seems in these films to be attempting to broaden the agenda of the art house style and its norms by enriching it with more explicit and autobiographical sexual content. From the perspective of the art cinema, this material appears as one more complex layer in the art films; at still another extreme, however, it resists formal integration and stands out (...) as a kind of gay pornography. Often images shimmer between the two cinemas (LaValley, 1994: 111-2).

Podemos pensar, a modo de ejemplo, la escena en la que Fox y Max se encuentran en el sauna. Cuando Max está en el sauna, metido en el barro, pasan dos chicos desnudos. Luego, su primer plano está enmarcado por un desnudo masculino y por la belleza del pene. Max “is pictured at the mud bath flanked by

---

<sup>200</sup> Resulta importante mencionar que el primer cine porno gay tenía un importante carácter político de visibilización y liberación de la sexualidad. En una película porno de 1972, *L.A. Plays Itself* (dir. Fred Halsted), por ejemplo, podemos ver planos de la ciudad de Los Ángeles, con graffitis que dicen “Gay Power”.

<sup>201</sup> Cf. Mulvey (1999).

young naked bodies flaunting their penises, bodies pictured without heads and alternately - as if they were interchangeable for entry into this world - in his art gallery by portraits of heads pictured without bodies” (LaValley, 1994: 127).

Al LaValley hace hincapié en la representación del pene como resistencia al poder y su vinculación con la pornografía gay de los años setenta y su carácter político.

Fassbinder's cinema, like gay pornography, highlights the presence of the penis and the physicality of the male body and uses these as a center of resistance and power (LaValley, 1994: 115).

Asimismo, son muchas las alusiones al pene durante toda la película, como modo de visibilizar el deseo sexual, así como particularmente al tamaño del mismo. Cuando Max presenta a Franz a sus amigos Eugen y Philip, éstos no entienden su gusto por levantar en lugares públicos y tener sexo con gente de clase baja, por eso le pregunta si es interesante lo que tiene entre las piernas, a lo que Max contesta que a él le alcanza. Cuando Eugen es sorprendido por Philip con Franz después de la primera noche juntos, éste le dice que sólo fue un pequeño desliz y Philip pregunta irónico “wie klein? zwanzig Zentimeter? oder achtzehn? oder noch kleiner?” [¿Cuán pequeño? ¿De 20 centímetros? ¿O de 18? ¿O incluso más pequeño?]. Asimismo, cuando cenan con Salem en Marruecos, Fox está intrigado por lo que éste tendrá debajo de los pantalones y se pone insistente con eso, preguntándolo una y otra vez. En términos de LaValley, nuevamente, la importancia concedida al tamaño del pene permite una vinculación directa con la pornografía gay naciente en esos años:

This issue of penis size - one Gay Liberation would certainly want to discount and rarely speaks about, though, again, gay porn films revel in - never disappears from Fassbinder's work (LaValley, 1994: 127).

Al mismo tiempo que visibiliza el deseo sexual gay, se marca la normativización de los cuerpos, cuáles son cuerpos aceptables y cuáles no para el deseo homosexual. El de Fassbinder es un cuerpo gordo, eso le indica Max, quien al verlo desnudo le dice que pesa mucho, que debería ser más flaco. Sin embargo él insiste en que está por debajo de su peso ideal. En este sentido también se puede avizorar una incipiente normalidad gay. El porno como tecnología no sólo visibiliza

prácticas y deseos disidentes sino que también institucionaliza cuáles cuerpos son deseables y cuáles no. El cuerpo de Fassbinder no se adapta a las normas, es un cuerpo gordo, feo, viejo. Fassbinder pone el modelo de cuerpo gay deseable en la escena del sauna en contraste con la desnudez del suyo propio.<sup>202</sup> Wayne Koestenbaum (2012) menciona la importancia de que el propio director muestre su pene, debido a que Fassbinder era considerado un hombre feo, según los estándares de belleza gay de la época. De hecho al final de la película el vendedor de flores se lo quiere levantar porque, según dice, le gustan los feos. Según Koestenbaum,

Fassbinder's nude scene counteracts the shame of his facial close-up. Fassbinder may not be proud of his face, but he's proud of his cock – or of his boldness. So this isn't just a nude scene. It's a pride scene" (Koestenbaum, 2012: 69)

A su vez, esta normativa para el deseo sexual gay se vincula con un incipiente mercado. Esto se puede ver claramente en la escena en la agencia de turismo cuando sacan el pasaje para Marruecos. Cuando van, la vendedora ya conoce a Eugen y le ofrece alternativas para turismo gay, lugares en donde pueden conseguir sexo casual con hombres del lugar e, incluso, insinuando la presencia de taxi-boys como parte del atractivo turístico. Así deciden ir a Marruecos, no sin la sorpresa de la agente de turismo cuando se da cuenta de que el que paga el viaje no es Eugen sino Fox. Una vez allí, van a un punto de *cruising*, de levante, donde intentan un encuentro con Salem (El Hedi ben Salem).<sup>203</sup> Es interesante

---

<sup>202</sup> David Halperin, por el contrario, entiende estos cuerpos normativos propios del porno gay de los setenta como un tipo de desvío de las normas heterosexuales de la masculinidad: "Los músculos *queer* no son lo mismo que los músculos *straight*", afirma, porque "Los músculos gays no significan poder. No se parecen a los músculos producidos por una ardua labor física. Por el contrario, los músculos exagerados, misteriosos, bien esculpidos de los cuerpos gays no provienen de una actividad útil y no tienen una función práctica: son el tipo de músculos que sólo se pueden desarrollar en un gimnasio. Están diseñados específicamente para la atracción erótica. Y en su misma sollicitación del deseo, se burlan de las normas visuales de la masculinidad *straight* que imponen una cierta discreción y exigen que la belleza masculina se exhiba sólo de un modo casual, que no reconozca sus estrategias" (Halperin, 2007:138-9). Según Halperin, estos cuerpos, lejos de querer parecer normales, de querer adaptarse a las normas estéticas, tienen como objeto devenir "bizarros, hipertrofiados, incluso grotescos –es decir, *queer*- y, no obstante, intensamente deseables" (Halperin, 2007: 139).

<sup>203</sup> El Hedi ben Salem fue una de las relaciones sexo-afectivas más importantes en la vida de Fassbinder, que lo llevó a elegirlo como protagonista de *Angst essen Seele auf* (1974), la película de Fassbinder que más claramente homenajea al cine de Douglas Sirk y, particularmente, a la

pensar aquí la referencia al nombre del protagonista. Pasean por unas calles de Marruecos y Eugen le comenta que están en el punto de encuentro con la muerte (Todes verweisen), Fox no entiende por qué se llama así y Eugen le contesta que por lo mismo por lo que él se llama Franz Biberkopf, simplemente porque es el nombre. Y lo sabe porque lo dice la guía turística: "Meeting place of the dead". Se trata, efectivamente, de un lugar de encuentro, de una zona de *cruising*. Allí conocen a Salem. El encuentro entre ellos está marcado claramente por la retórica de un levante casual gay en un espacio público, las miradas, el recorrido, seguirse, enunciar muy pocas palabras. Claro que Eugen habla francés y Fox no, así que el intercambio verbal, muy escaso, sólo se da entre ellos. Pero en el hotel no dejan entrar a Salem porque no pueden entrar árabes, el conserje le ofrece llamarles un chico, si quieren un *garçon* le puede enviar uno al servicio. El cuerpo de Salem es también uno que no encaja. Aquí es cuando la cuestión sexual se cruza no solo con la clase sino también con la raza. Y, al mismo tiempo, se vincula con esa institucionalización incipiente de un mercado gay. Como comenta Halle,

In Fassbinder's films middle-class society and the bourgeois nuclear family are perversion-inducing machines. While there may no longer be any homosexuals of the pre-1969 type, the bourgeoisie and the family still exist (Halle, 2012: 560).

### **PROMISCUIDAD Y NORMALIDAD GAY**

El de la familia sigue siendo un modelo perverso para Fassbinder, incluso como modelo a seguir para una vida gay, como veremos también más adelante con *Tropfen auf heiße Steine*. Según Halle, en Fassbinder, tanto el nacionalismo conservador como el radicalismo de izquierda y las ideologías en general son "perversion-inducing machines". En este sentido, Halle ve el cine de Fassbinder como un acercamiento más honesto a la posibilidad de liberación de todas las minorías:

Minority status does not grant anyone ethical superiority or the moral high ground. Jews, women, homosexuals, migrants, and proletarians can all be as

---

película *All That Heaven Allows* (1955), de la que puede considerarse una reescritura. Al igual que Armin Meier –de quien me ocuparé en el apartado 4.4 de este capítulo–, se suicida después de la ruptura de la relación. Cf. Katz y Berling (1988) y Hayman (1985).

exploitive and perverse as the German patriarchal, heterosexist, anti-Semitic, racist, classist society in which they live. (Halle, 2012: 560).

Sin embargo, creo que pensar esta visión fassbindereana desde el punto de vista individual, personal o de minorías es la que nos da por resultado considerarlo un director que ofrece perspectivas negativas sobre los sometidos o que no permite ningún tipo de liberación o resistencia. Más interesante es pensar desde una perspectiva foucaultiana que lo que Fassbinder está intentando retratar es el funcionamiento de un sistema. Si sus personajes son opresores y oprimidos al mismo tiempo, sádicos y masoquistas, explotadores y explotados, es porque no hay un afuera del poder y, justamente por eso, la posibilidad de resistencia se encuentra en el hecho de ser parte de ese sistema.

En este sentido, si pensamos en el título de la película de Praunheim, *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, Fassbinder puede estar proponiendo la otra cara. Si la 'situación' es perversa y no la sexualidad disidente, hay un claro peligro en intentar formar parte de esa situación, de esa sociedad, en adquirir sus valores, en adecuarse a ellos para ser aceptados. El cine de Fassbinder no es cine de tesis, no hay una propuesta clara en sentido político, es más ambiguo. En este caso es un melodrama, pero su visión anarquista romántica aparece en la película. La institución de la familia y de la pareja monogámica es también perversa, incluso en el caso de la familia gay. También Al LaValley comenta que "Gay society often merely mimics the patriarchal domination of straight society. And his critique of class warfare among gays seems as pertinent today as when he showed it to the discomfort of the Gay Liberation movement". (LaValley, 1994: 125).

La familia gay puede ser igualmente patriarcal que la heterosexual, como lo demuestra la relación con Eugen, quien es también un patriarca, como el padre, más allá de su sexualidad. Es interesante pensar aquí en un detalle menor. Cuando Fox ve la foto del padre de Eugen en un portarretrato, le pregunta quién es y le dice que le gusta. Eugen se sorprende, para él es su padre, pero para Fox no es "papá", sino simplemente un hombre y, en ese sentido, le parece atractivo. El retrato del padre es la celebración del patriarcado capitalista. Se produce un

contraste de la figura del padre como patriarca dueño de la empresa familiar, por un lado, y como simplemente un hombre, pasible de ser un objeto de deseo *schwul*, por otro. Es el modelo a seguir por Eugen, para convertirse él también en un patriarca, aunque homosexual. El deseo de Franz, en este sentido, también rompe con las limitaciones de edad. La reacción de Franz opera como un desvío, enunciando su deseo sexual hacia el padre de la persona con la que se está por acostar.

Por otro lado es importante preguntarse por las diferencias entre la relación que tenía con Klaus y la que ahora tiene con Eugen, así como la de Eugen y Philip. Claramente estas últimas son relaciones burguesas normales ¿Pero se trata sólo de una cuestión de clase? ¿Qué ocurre con la reivindicación del sexo y la promiscuidad? Esta normalización la va a terminar de operar el uso político del SIDA, el giro conservador y la pérdida de las libertades ganadas durante los setenta.<sup>204</sup> A partir de ciertos indicios que da la película podemos preguntarnos si la relación con Klaus era monogámica, como la que tiene con Eugen, o la que tenían Eugen y Phillip. Cuando Klaus sale de la cárcel se encuentra en el bar gay y se saludan afectuosamente. Nada parece indicar que la relación de Fox y Klaus sea una relación de pareja, sino que tranquilamente podría tratarse de otro tipo de vínculo sexo-afectivo, no normalizado, no institucionalizado, probablemente una relación no exclusiva. Diferente a la relación de noviazgo que tiene con Eugen. Éste, cuando van a la boutique se besa a escondidas con Phillip, se ocultan. De modo que constituye un claro engaño a Fox. De esta forma, se pone en primer plano la hipocresía de las relaciones sexo-afectivas institucionalizadas en la pareja que sigue los lineamientos de la familia nuclear heterosexual. Por otro lado, se puede pensar en cierta endogamia en los vínculos de la clase alta gay: la tienda de antigüedades en la que amueblan el nuevo departamento es de Max, la boutique en donde lo viste y le cambian el aspecto a Fox pertenece a Phillip.

---

<sup>204</sup> Como comenta Saxe, “El VIH-Sida fue una enfermedad usada con fines políticos para atacar al modelo gay. En el giro conservador de los años ochenta, en los debates acerca de la pornografía, del rol de la mujer, de la transexualidad, entre otros, se cuela una perspectiva heterosexista que busca contrarrestar las luchas de las “minorías sexuales” en los años setenta. Y el VIH-Sida se convierte en la herramienta ideal para acabar con la “promiscuidad” homosexual, un argumento utilizado para señalar la “abyección” de la identidad gay” (Saxe, 2014: 23).

Hasta dónde esta vergüenza de clase se puede pensar como una norma sobre cómo se debe vivir la sexualidad, sobre la forma correcta de ser homosexual y ser aceptado por la sociedad. Si bien es verdad que las representaciones de los ambientes de socialización gay y de los personajes gay son un poco estereotipadas, también es cierto que implica una enorme visibilización.

Quisiera volver nuevamente al malentendido planteado al inicio, ¿Qué discreción opera en el hecho de que el título no pueda connotar una práctica sexual? A mediados de los años setenta “The new gay porn movies promulgated the erotic promise of the sexual revolution: sex without apology, without restraint, and without distinction.” (Escoffier, 2009: 114). Como mencioné, el discurso del porno gay en los setenta (así como el del porno heterosexual) tenía también una importante dimensión política, que implicaba la liberación de la sexualidad y la visibilización de prácticas disidentes. La retórica del porno todavía no estaba completamente institucionalizada, pero sí comenzaba a existir una formalización de cuáles eran los cuerpos aceptables y cuáles no. Esta doble dimensión la encontramos en las relaciones con la pornografía en la película de Fassbinder. La sexualidad promiscua en los baños y en los saunas se muestra sin ningún registro negativo, forman parte de los logros de la liberación gay-lésbica de los setenta, pero al mismo tiempo, no todos los cuerpos tienen el mismo valor. Los jóvenes que se pasean desnudos cuando Franz y Max se encuentran en el sauna, son cuerpos pornificables, implican el modelo de belleza gay, están puestos ahí no para el placer visual del ojo heterosexual, como ocurría con casi todo el cine *mainstream* de Hollywood, sino para el placer visual del ojo gay. Pero al mismo tiempo constituyen una estandarización y normalización de la belleza. Según esos cánones el cuerpo de Fassbinder no es aceptable, por eso no deja de exhibirlo en su desnudez y de marcar que no encaja en los modelos de belleza. Le dicen que es feo y también que está gordo. Es la grieta que se abre en la liberación homosexual. Si el porno implica liberación, poco a poco, como habrá de notarlo décadas más tarde Preciado (2014), también implica adoctrinamiento y disciplinamiento. El porno enseña cuáles son las prácticas correctas y cuáles no, cuáles los cuerpos aceptables como deseables y cuáles no. El porno es un

dispositivo biopolítico. Y esto ya comienza a verse, muy levemente, en el cine de Fassbinder.

Si el cine gay de los setenta exigía que haya representaciones positivas de la disidencia sexual, recién, según la crítica, con el *New Queer Cinema* norteamericano,<sup>205</sup> se va a festejar el planteo de otras problemáticas. El cine anterior estaba muy asociado a las políticas identitarias de los movimientos gay-lésbico. En paralelo al surgimiento del movimiento *queer* en los noventa, el cine comienza a mostrar nuevas direcciones para las representaciones de las sexualidades disidentes. Pero según Mennel (2012), el *New Queer Cinema* sigue la línea de la tradición de cineastas *queer* de la vanguardia como Andy Warhol, Rainer Werner Fassbinder, Kenneth Anger y John Waters (Mennel, 2012: 67). Lo que la crítica vio de rupturista y novedoso en el *New Queer Cinema* ya ocurría en el cine europeo de los años setenta e, incluso, en el cine de la República de Weimar (Kuzniar, 2000).<sup>206</sup>

En este sentido, me interesa pensar dos cuestiones, en primer lugar hasta qué punto Fassbinder se adelanta a la normalización de lo gay y a la instauración de un mercado gay, es decir, de una adaptación de las vidas disidentes a las normas de la familia burguesa, que Fassbinder considera como imperativos perversos. Por otro lado, por qué se insiste en que *Faustrecht der Freiheit* propone una visión negativa y pesimista de la sexualidad cuando, en realidad, está manifestando una representación positiva de lo que la homosexualidad tenía de más disidente, la promiscuidad y el cuestionamiento al *statu-quo*, la búsqueda o producción de nuevas formas de placer y de nuevas formas de relacionarse (Foucault, 2016):

Fassbinder's films, then, embody not only a resistance to the status quo but also to the comforts of Gay Liberation. They perform an act of resistance and utopian questing, but they also explore the often troubled world of gay desire

---

<sup>205</sup> El término *New Queer Cinema* fue acuñado por Ruby Rich (1992) en un ensayo muy influyente, en donde él notaba que en los años 1990-1992 se estaban produciendo cambios en las representaciones de la disidencia sexual en el cine norteamericano, principalmente a partir de ciertas películas muy vistas en los Festivales de Toronto y Amsterdam. Entre los directores más destacados se encuentran Gus Van Sant, Todd Haynes, Gregg Araki, Derek Jarman y Bruce LaBruce, entre otros.

<sup>206</sup> Según la hipótesis de Kuzniar (2000), el cine de disidencia sexual de los setenta reconecta con el cine de la República de Weimar y, a su vez, el cine *queer* de los noventa vuelve la mirada sobre ese cine disidente de los setenta.

and relationships, masochism and conflicting emotions, the persistence of patriarchal patterns and loss of power, domination and submission, separation and mourning (LaValley, 1994: 117).

Quizá sea posible pensar que estas críticas que se le hacían a Fassbinder tenían un carácter un poco conservador, quizá verían con mejores ojos el aleccionamiento acerca de los riesgos de la promiscuidad y de la importancia de constituir una familia, sea cual sea la orientación sexual que se tenga. Es decir, que las personas homosexuales también podían llevar adelante una vida decente. El cuestionamiento a la decencia burguesa como un valor de clase que atentaba contra los verdaderos logros de la liberación homosexual no podía ser leído con claridad todavía en los setentas. Quizá hoy sí, después del auge de los estudios *queer*, puede ser mejor dilucidado. Quizá, como comenta Rentschler,

More than any one of his peers, one might argue, Fassbinder embodied the hope, irritation, and disenchantment of his generation. Indeed, his work is perhaps the most exemplary instance of the post-1968 desire to challenge the status quo, to craft popular art with a critical inflection, to sabotage and defuse affirmative culture by infusing it with subversive content (Rentschler, 2012: 424).

Si a partir de los noventa el giro *queer* ha logrado ligar a la sexualidad con otros temas y no pensarla como compartimentos estanco, relacionándola con género, raza, clase, discapacidad, etc; por qué no se puede pensar que esto ya estaba siendo planteado en los setenta. Y, en este sentido, quizá sí podamos ver un atisbo de agenciamiento en el cine de Fassbinder: “Fassbinder wanted to fashion films that would question, unsettle, and ultimately transform how people living in the FRG both thought and felt.” (Rentschler, 2012: 423).

El final del personaje es trágico, es verdad, muere solo en la estación del metro. Klaus y Max pasan, lo miran y lo dejan tirado cuando ven que está muerto. Los niños juegan con el cadáver y le roban la billetera, todo un signo de que, una vez despojado de su dinero, ya no es una vida, ya no importa, no interesa, es un no-humano. Su muerte no puede ser llorada porque era una vida sin importancia, precaria (Butler).<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Para el concepto de vidas precarias, cf. Butler (2003, 2004, 2007, 2009 y 2010).

Para Richard Dyer la relación entre sexualidad y clase en Fassbinder resulta ambigua, y esto se debe a lo que él llama “left-wing melancholy”, lo cual implica “a view of life that recognises the exploitativeness of capitalist society but is unable to see any means by which a fundamental change in this society can take place” (Dyer, 1980: 176).<sup>208</sup> En este punto se puede pensar la vinculación con *Berlin Alexanderplatz*, en la relación Biberkopf/Reinhold y Fox/Eugen. Así se ha interpretado generalmente la muerte del personaje, por eso es una película pesimista, que no ofrece una salida al sistema capitalista de opresión. Sin embargo, creo que en ciertos gestos del personaje se puede avizorar otra perspectiva. Es interesante revisar, al respecto, lo que ocurre justo antes de su muerte, después de haberse quedado sin dinero por el engaño de Eugen. Fox intenta dos veces tener sexo con unos soldados norteamericanos. En la primera ocasión, en la puerta del bar, no se entienden porque no hablan el mismo idioma y ellos lo que buscan es tener relaciones sexuales con chicas. Pero en el segundo, ya dentro del bar, ellos entienden y, si bien parecen ser heterosexuales, aceptan tener sexo con Fox, sólo por dinero. “How much do you pay?“, le preguntan. Y Fox comienza a recorrer, como perdido, el bar, repitiendo “Was ist zahlen? Er will wissen, was ist zahlen? ¡Ich zahle alles! ¡Ich zahle immer alles!. ¡Ich muss alles zahlen! ¡Immer! [¿Cuánto pago? Quiere saber cuánto pago. ¡Lo pago todo! ¡Siempre pago todo! ¡Tengo que pagar todo! ¡Siempre!]. Esta respuesta puede pensarse como una conciencia melodramática por parte del personaje que, a su vez, adelanta su trágico final. Es lo que él tiene que pagar por ser quien es, por ser una existencia marginal, que no cuenta como humana para el sistema capitalista, que se puede dejar morir. Aparece aquí también, podríamos pensar, el masoquismo del personaje como una agencia (Deleuze y Guattari, 1988). Elige ser víctima antes que formar parte de un sistema perverso. Y cuya perversidad nada tiene que ver con la sexualidad. O sí, quizá, con la sublimación de la sexualidad y la libidinización del dinero y el status. Con el ocultamiento de la

---

<sup>208</sup> Desde esta perspectiva las clases oprimidas, trabajadores, mujeres y gays, son víctimas sin agencia y, en ese sentido, cómplices de su explotación: “the emphasis in Fassbinder’s films on people as victims of society and history implies a model of social change that is unable to indicate how people can be actively involved in that process of change; it implies, in other words, a model that makes political struggle pointless” (Dyer, 1980: 181).

sexualidad, con el hecho de retroaerla al espacio privado guardando, en lo público, la discreción.

Fassbinder se adelanta a ciertas cuestiones que llegarían al cine y también a los debates públicos mucho después:

Lange vor der Anerkennung der multikulturellen Gesellschaft, den Gleichstellungsgesetzen, den Beiträgen der Queer-Theorie und kritischen Weißseinsforschung und dem Katzenjammer der ›politisch Inkorrekten‹ konfrontierte Fassbinder das mehrheitsdeutsche Kinopublikum mit den verschiedenen Erfahrungsperspektiven subalternen Identitäten (Tedjasukmana, 2015: 47).

Mucho antes que el reconocimiento de la sociedad multicultural, las leyes de igualdad, las contribuciones de la teoría queer y los estudios críticos del ser blanco y la baja moral de lo políticamente incorrecto, Fassbinder confrontó al público masivo del cine alemán con variadas perspectivas experienciales de identidades subalternas.

Si bien las películas de Fassbinder nunca han creado el entorno de nuevos movimientos sociales ni influido en las agendas políticas de identidad de la *Frauenbewegung*, la *Schwulenbewegung* y la cultura *Gastarbeiter* (Tedjasukmana, 2015: 47), la distancia crítica del realizador puede ser leída hoy en día como anticipando algunas de las cuestiones que ya en los años noventa sí aparecerían en los debates públicos sobre sexualidades. Pero eran tensiones que ya estaban presentes en la década del setenta y que se pueden ver en la estructura del sentir que plantean estos textos culturales.

#### **4.2. Franz en el teatro: *Tropfen auf heiße Steine* y *Der Müll, die Stadt und der Tod***

Lo cierto es que para Fassbinder el amor y las relaciones de pareja, la familia nuclear, resultan perversas, como vimos en el caso de *Faustrecht der Freiheit*. En este sentido, la película ve un avance de liberación en la promiscuidad, en el disfrute corporal del sexo, de los placeres no atados a los requerimientos sociales, pero el amor tiene ese doble filo, es un sentimiento que puede ser placentero pero que implica la pérdida de las libertades. El amor no puede desvincularse de la

familia nuclear, tanto para la heterosexualidad como para las sexualidades disidentes o, mejor, para otras sexualidades no heterosexuales, cuya disidencia se disipa en contacto con los imperativos de la sociedad burguesa y de la familia. Esto también se puede ver claramente en su obra de teatro *Tropfen auf heiße Steine* (c. 1965).

Con un tono más sarcástico y absurdo, *Tropfen auf heiße Steine. Eine Komödie mit pseudotragischen Ende*<sup>209</sup> muestra el aburguesamiento que implica para la vida homosexual la constitución de una familia, siguiendo los lineamientos de la familia nuclear heterosexual. El primer acto nos muestra la primera cita entre Franz, un joven de veinte años, y Leopold, de unos 35, que se conocen a partir de un encuentro casual. Nuevamente aquí, Franz es la presa cazada por Leopold: “Ich bin ganz schön drauf reingefallen. Nicht?” (Fassbinder, 1985: 23) [“Me parece que caí en la trampa, ¿no?”], le pregunta Franz a Leopold después de acceder a tener relaciones sexuales con él.

Franz no ha tenido relaciones sexuales con hombres, sino sólo algunos jugueteos infantiles durante su estadía en un internado. Está en pareja con Anna, con quien quiere casarse y tener hijos, pero para eso debe mejorar su puesto de trabajo de modo de poder adquirir una vivienda acorde para formar una familia:

LEOPOLD: Wohnen Sie mit Ihrer Mutter zusammen?

FRANZ: Nein. Meine Mutter hat nochmal geheiratet. Ich hab mich mit dem Mann nicht gut verstanden. Ich wohne im Moment ganz alleine, aber wenn Anna und ich eine Wohnung gefunden haben, dann, ich meine, dann wird das vielleicht so, wie ich mir das immer gewünscht habe. Wenn ich mal Kinder haben sollte, die sollen es anders haben, die sollen ein richtiges Zuhause haben.

LEOPOLD: Mögen Sie Kinder?

FRANZ: Nein. Eigentlich nicht. Ich weiß nicht, ich kann mit Kindern nichts anfangen. Sie gehen mir leicht auf die Nerven

LEOPOLD: Haben Sie schon mal mit Männern geschlafen?  
(Fassbinder, 1985: 20)

---

209 Escrita probablemente alrededor de 1965, *Tropfen auf heiße Steine* no fue estrenada ni publicada mientras Fassbinder vivió, sino que, descubierta en sus papeles con posteridad, tuvo amplia difusión post-mortem, al punto de ser llevada al cine en 2000 por uno de los cineastas *queer* franceses más importantes, François Ozon, con el título *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*. En teatro, fue representada por primera vez en 1985 por Klaus Weisse para el Festival de Teatro de Munich (Barnett, 2009: 30-31). Cf. también Thomsen (1997).

LEOPOLD: ¿Vive usted con su madre?

FRANZ: No. Mi madre se volvió a casar. No me llevaba bien con su nuevo marido. Por ahora, vivo solo, pero cuando Anna y yo encontremos una vivienda, entonces, tal vez entonces, se hará realidad lo que yo siempre soñé. Si alguna vez tuviese hijos, trataría de que tuvieran un verdadero hogar.

LEOPOLD: ¿le gustan los niños?

FRANZ: No. A decir verdad, no. No sé cómo manejarlos con ellos, me ponen muy nervioso

LEOPOLD: ¿Se ha acostado alguna vez con hombres?

La necesidad de formar una familia parece responder más a requerimientos sociales que a un deseo personal. A su vez, Leopold le cuenta que ha estado en pareja durante siete años, pero en ese tiempo mantenía relaciones esporádicas con hombres. El primer acto culmina con el encuentro sexual entre ambos, que responde a una fantasía, un sueño, que Franz ha tenido con el marido de su madre. Hasta aquí la obra podría tranquilamente plantear, como tampoco hace *Faustrecht der Freiheit*, la salida del closet, la homosexualidad como un problema, el conflicto de tener que ‘confesarle’ a su novia sus tendencias sexuales, sus nuevos descubrimientos. Sin embargo, el segundo acto propone un salto temporal, de tiempo indefinido, podrían ser años, pero también días (sólo hacia el final del acto sabemos que han pasado sólo seis meses). Franz y Leopold ya son una pareja constituida, viven juntos, y Franz se encarga de ser amo de casa, mientras Leopold trabaja y se constituye en el proveedor del hogar. Vemos a Leopold llegando del trabajo cansado, porque viaja mucho, Franz lo espera ansioso, pero entre ellos sólo hay malestar, lo único que los sigue uniendo es el sexo.

En este sentido es interesante revisar lo que charlan respecto a sus respectivas parejas y ex parejas en el primer acto. Franz no sabe si ama a Anna, y la forma de contar las relaciones sexuales que tiene con ella es bastante distanciada, como si no sintiera nada.

LEOPOLD: Lieben Sie sie?

FRANZ: Lieben? Ach, wissen Sie, ich habe aufgehört, darüber nachzudenken, ob ich sie liebe. Wir gehören halt zusammen, das ist einfach so. Lieben, mein Gott

(...)

LEOPOLD: Ich und meine Freundin, wir haben meistens zusammen geschlafen. Das hat gestimmt. Da konnte nicht viel schiefgehen. Wenn wir

gesprochen haben – wir haben uns leicht gestritten. Wir haben gut zusammen geschlafen.

FRANZ: Ich weiß nicht. Für mich ist das nicht so wichtig. Ich hab auch gar nicht so viel Spaß dabei. Meistens wenigstens nicht. Manchmal tu ichs bloß, weil ich meine, man tut das halt einfach ab und zu.

LEOPOLD: Und ihre Freundin?

FRANZ: Anna? Ich weiß nicht, ich – ich hab sie, glaub ich, nie gefragt, ob es ihr Spaß macht. Sie legt sich hin... vielleicht... ach nein, ich glaub schon, daß Anna Spaß hat dabei. Ich meine...

LEOPOLD: Ich meine, stöhnt sie, oder sonstwas?

FRANZ: Nein, sie ist immer ganz ruhig

(Fassbinder, 1985: 15)

LEOPOLD: ¿La ama?

FRANZ: ¿Amar? ¡Ah!, sabe usted, yo ya he dejado de pensar en si la quiero. Nos pertenecemos el uno al otro, es eso sencillamente. ¿Amar? ¡Dios mío! (...)

LEOPOLD: Mi novia y yo casi siempre dormíamos juntos. Eso funcionaba bien. No podía salir mal. Si conversábamos fácilmente peleábamos. Pero acostándonos la pasábamos bien.

FRANZ: ¡No sé! Para mí eso no es tan importante y además no le encuentro mucha diversión. La mayoría de las veces por lo menos. Lo hago solo porque considero que se hace de vez en cuando.

LEOPOLD: ¿Y su novia?

FRANZ: ¿Anna? No sé, creo que nunca le pregunté si a ella le divertía. Ella se acuesta... ¿quizás?...pero no, yo creo que ella lo disfruta, creo...

LEOPOLD: Quiero decir, ¿ella gime o lo que sea?

FRANZ: No, se queda siempre bastante tranquila.

También Leopold comenta que su relación anterior se fue enfriando, se llevaban bien en la cama, pero no podían hablar sin pelearse. Esto da cuenta de lo que significa la familia, la constitución de la pareja. Los personajes son mascaradas, los roles se van intercambiando, “Marionetten” (Fassbinder, 1985: 55), les dice Franz a los tres. Como en *Berlin Alexanderplatz* podemos pensar en el contrapunto Franz/Reinhold y Franz/Leopold. Pero también es importante notar que el protagonista de *Tropfen auf heiße Steine* se llama Franz Meister, en una clara referencia a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) de Johann Wolfgang von Goethe, uno de los exponentes más importantes del *Bildungsroman* en Alemania. De esta forma, el nombre del protagonista condensa las referencias tanto a Döblin como a Goethe y, efectivamente, Franz, como en una novela de formación, debe aprender a ocupar el rol de Leopold también, a ser el explotador, a convertirse de Franz en Reinhold. “Sie sprechen wie Leopold” (Fassbinder, 1985: 61) [Estás

hablando como Leopold], le dice Vera en el acto cuarto, justo antes de que Franz muera. Su suicidio, como la muerte de Fox, como la de Elvira –que analizaremos más adelante–, constituye un punto de fuga a los imperativos sociales y un momento de agenciamiento y empoderamiento. Es el momento de revelación del personaje respecto a los condicionamientos sociales. Lo que es interesante es que, como *Faustrecht der Freiheit*, no se pone en cuestionamiento la homosexualidad, ésta no se vuelve un problema, Anna no lo cuestiona por eso, simplemente quiere que él se case con ella. Franz tampoco se suicida por su sexualidad, porque la sociedad lo rechaza o porque no tenga valor para salir del armario. En la obra de teatro no ingresa prácticamente lo social, no hay exterior, todo transcurre en el departamento de Franz y Leopold. Las constricciones sociales forman parte de la constitución de los personajes y generan ese clima de encierro.

En el tercer acto Franz y Anna deciden irse juntos y formar una familia, lo que constituía el plan original de ambos, a pesar de que Franz asegura seguir amando a Leopold. La relación entre ellos ha mejorado porque Franz ha aprendido de Leopold cómo tratar en la cama a Anna. En el acto final, el cuarto, Leopold vuelve y trae con él a Vera, quien era su ex pareja, con quien había tenido una relación de siete años. Vera ocupaba el lugar que ahora ocupa Franz, pero al encontrarse los cuatro, Leopold se interesa en Anna. Es interesante aquí que los tres parecen responder a los mandatos de Leopold, él llega cansado de trabajar y los tres se desesperan por atenderlo. Mientras Leopold y Anna tienen sexo en el cuarto, Franz toma veneno y muere ante la presencia de Vera. Pero, como la de Fox en *Faustrecht der Freiheit*, es una muerte que no importa, que no puede ser llorada. Cuando Anna se entera de la muerte de Franz sólo se preocupa por los planes de formar una familia normativa, Leopold muestra indiferencia y Vera sólo está impresionada.

ANNA: O Gott, o Gott! Meine Kinder! Wer macht mir jetzt meine Kinder.  
Leopold sollten sie heißen, Franz und Leopold

LEOPOLD: Komm, Mädchen, leg dich wieder hin. Beruhige dich, entspanne dich. Das ist wichtig. Er geht zum Telefon. Mein Gott. Er wählt. Gnädige Frau, hier ist Bluhm, verzeihen Sie meinen Anruf. Ihr Sohn ist tot. Wie bitte? Ach so. Das wissen Sie bereits. Ja, dann. Oh, aber nein, ich habe keinerlei

Unannehmlichkeiten, nein, wirklich nicht. Verzeihen Sie die Störung. Wiederhören.

VERA: Ich möchte hier weg, hier liegt ein Toter.

LEOPOLD: Ich weiß.

VERA: Man muß doch die Polizei anrufen.

LEOPOLD: Das machen wir später. Zieh dich aus, leg dich drüben zu Anna ins Bett, ein reizendes Mädchen übrigens, ich putz mir nur schnell die Zähne, dann komm ich.

VERA: O ja.

(Fassbinder, 1985: 61)

ANNA: Oh, ¡Dios mío! ¡Mis hijos! ¿Quién me hará hijos ahora? Leopold iban a llamarse, Leopold y Franz.

LEOPOLD: Vení, muchacha, acostate de nuevo. Tranquilízate, relajate. Esto es importante. (Va al teléfono) Dios mío. (Marca un número) Querida señora, le habla Bluhm, disculpe el llamado; su hijo está muerto. ¿Cómo dice? Ah, sí. Ya lo sabe entonces. Si. No, no tengo ningún inconveniente, no, ninguno. Disculpe la molestia. Buenas tardes.

VERA: Me quiero ir der acá ¡acá yace un muerto!

LEOPOLD: Ya sé.

VERA: Habrá que llamar a la policía.

LEOPOLD: Lo haremos después. Desvestite y acostate en la cama junto a Anna, por cierto una preciosa muchacha. Me cepillo rápidamente los dientes y voy.

VERA: Bueno, sí.

## FRANZ B. Y EL *FIST-FUCKING*

*Tropfen auf heiße Steine* puede pensarse en vinculación tanto con *Faustrecht der Freiheit* como con *In einem Jahr mit 13 Monden*, película de la que me voy a ocupar más adelante. Me interesa detenerme en otra de las obras de teatro de Fassbinder que tienen por personaje a un Franz y tampoco ha podido ser publicada o representada durante la vida del autor. Me refiero a *Der Müll, die Stadt und der Tod*, escrita en 1975 y representada recién post-mortem, en 1985, y una sola vez, en función privada para la prensa.<sup>210</sup> Ambos momentos, 1975 y 1985, estuvieron caracterizados por la discusión sobre la representación del

---

<sup>210</sup> Sin embargo, el texto de Fassbinder fue adaptado para el cine por Daniel Schmid en la película *Schatten der Engel* (1976), la que, si bien sigue las líneas generales del argumento de Fassbinder, resulta bastante menos disidente y, fundamentalmente, cambia la escena que aquí más nos interesa, la desubjetivación masoquista de Franz B., y la convierte en un simple ataque de violencia contra él. Por otro lado, también los nombres de los personajes son cambiados. En la película, el protagonista, interpretado por el propio Fassbinder, no se llama Franz B., sino Raoul.

antisemitismo,<sup>211</sup> con la que Fassbinder quería marcar que éste todavía persistía en la Alemania de la década del setenta. Estas polémicas eclipsaron en parte el fuerte contenido sexual que presentaba la obra. Como comenta Rosalind Galt, buena parte de los ataques que sufrió Fassbinder se debieron también a la disidencia sexual presente en la pieza.<sup>212</sup>

La obra de teatro sigue la deriva de Roma B., una prostituta de Frankfurt, desde la pobreza hasta los más altos niveles sociales al empezar una relación con el personaje denominado “Der Reiche Jude”. Roma B. termina pidiendo morir al final de la obra. Pero me interesa detenerme en la trayectoria de otro personaje, el marido de Roma B., Franz B., cuyo nombre remite indudablemente a Franz Biberkopf. Franz B., al principio de la obra es el gigoló de Roma B., la obliga a trabajar para mantenerlo, ella pasa frío y hambre porque no hay clientes. Hasta que ella comienza su relación con el judío rico y empieza a traer plata a la casa. Ahí Franz tiene su primera escena de celos, que puede pensarse desde la idea de homosociabilidad, sus celos implican más un deseo sexual reprimido o desconocido

FRANZ B.: Ist sein Schwanz so groß, daß er so viel Zählt? Hat er dir die Fotze ausgeweitet, das Loch zur Höhle gemacht? Hast du geschrien vor Lust? Hat es Spaß gemacht? Rede!

ROMA B.: Sein Schwanz ist sehr groß.

FRANZ B.: Na endlich. Wie groß?

ROMA B.: Zwanzig Zentimeter vielleicht. Eher mehr.

FRANZ B.: Eher mehr! Oh, diese Drecksau. Und weiter?

ROMA B.: Dick ist er. Sehr dick.

FRANZ B.: Wie dick?

ROMA B.: Wie eine Bierflasche. Eher noch dicker.

FRABZ B.: Sie hat sich von einer Bierflasche ficken lassen. Diese Weiber! Eine die andere. Alles das gleiche. Und weiter?

ROMA B.: Er hat eine große Ausdauer. Es hat eine gute Stunde gedauert.

(Fassbinder, 1981: 22)

---

<sup>211</sup> Sobre esta discusión cf. Galt (2012), Elsaesser (1996), Arnold (1989), Friedrich (1989), Altenhoffer (1989) y el número especial de *New German Critique*, No. 38, Spring - Summer, 1986, “Special Issue on the German-Jewish Controversy”.

<sup>212</sup> Es importante mencionar que, además de las cuestiones que menciono a continuación, básicamente el trayecto del personaje Franz B., en *Tropfen auf heiße Steine* también aparece la cuestión drag. El personaje de Muller es una drag-queen que realiza sus performances en un bar. La escena 6 da cuenta de cómo se va montando, maquillando, y poniéndose el vestido, mientras dialoga con su esposa, Frau Muller.

FRANZ B.: ¿Su pija es tan grande que tiene que pagar tanto? ¿Te estiró la concha, te convirtió el orificio en una cueva? ¿gritaste con placer? ¿Estuvo bien? Decime

ROMA B.: Su pija es bastante grande.

FRANZ B.: ¡Ah, finalmente! ¿Cuán grande?

ROMA B.: Unos veinte centímetros. Quizá más.

FRANZ B.: ¡¿Quizá más?! ¡Oh, qué cerda! ¿Y qué más?

ROMA B.: También es gruesa. Muy gruesa.

FRANZ B.: ¿Cuán gruesa?

ROMA B.: Como una botella de cerveza. Quizá incluso más ancha.

FRANZ B.: Ella se deja coger por una botella de cerveza. ¡Estas hembras! Una como la otra. Todas iguales. ¿Y qué más?

ROMA B.: Tiene una gran resistencia. Duró una buena hora completa.

Luego, en la escena siete, le pregunta también a “der kleine Prinz” por el pene del judío rico, por el que él se siente atraído.

FRANZ B.: Stimmt das, daß sein Schwanz so lang ist und dick wie eine Flasche?

DER KLEINE PRINZ: Das kann ich abschließend so nicht sagen. Ich hab ihn nur einmal gesehen, beim Pissen. Denn – auch Juden müssen pissen. Und was ich da sah, war wohl eher weniger beeindruckend.

FRANZ B.: Eher weniger.

DER KLEINE PRINZ: Aber – man weiß ja, mit Schwänzen geschehen Wunder. Tja. (...)

(Fassbinder, 1981: 28)

FRANZ B.: ¿Es verdad que su pija es tan grande y gruesa como una botella?

DER KLEINE PRINZ: No lo puedo decir con certeza. Sólo se la vi una vez, cuando estaba meando. Porque... incluso los judíos tienen que mear. Y lo que vi fue un poco menos impresionante.

FRANZ B.: Un poco menos.

DER KLEINE PRINZ: Pero... como se sabe, con las pijas ocurren cosas maravillosas.

(Fassbinder, 1981: 28)

Inmediatamente después, entra Oscar von Leiden, cuya sexualidad podemos considerar como disidente para la época, ya que es abiertamente *Schwul*. Franz le propone tener relaciones sexuales:

OSCAR VON LEIDEN: Ich persönlich interessiere mich ja weniger für Frauen, das kann ich Ihnen gerne zugeben. Aber man tut, was man kann.

FRANZ B.: Sind Sie – ich meine, vom andern Ufer? Ja?

OSCAR VON LEIDEN: Ich such es mir aus. Ich tue einesteils, was mir Spaß macht. Zum andern, was ich muß, um nicht ins Gerede zu kommen. Mein Vater hat geschäftliche Beziehungen auch zum Juden und der Jude zu ihm. Sie müssen beide über ihren Schatten springen.

FRANZ B.: Ich habs nie versucht.

OSCAR VON LEIDEN: Über den Schatten zu springen?

FRANZ B.: Das andere. Das, was Ihnen Spaß macht.  
OSCAR VON LEIDEN: Es kostet Sie nichts. Versuchen Sies einfach.  
FRANZ B.: Hätten Sie... was dagegen, mir zu helfen, es... zu versuchen.  
OSCAR VON LEIDEN: Ich bin nicht sehr wählerisch. Und das Leben ist kürzer, als es ein Recht hat zu sein.  
(Fassbinder, 1981: 30)

OSCAR VON LEIDEN: Yo personalmente estoy menos interesado en las mujeres, eso es lo que puedo decir. Pero uno hace lo que puede.  
FRANZ B.: ¿Es usted... quiero decir... de la otra orilla, no?  
OSCAR VON LEIDEN: Soy selectivo. Por un lado, hago lo que me gusta. Por otro, no es necesario que me detenga en explicaciones. Mi padre también tiene relaciones comerciales con el judío y el judío con él. Se saltan mutuamente la sombra.  
FRANZ B.: Nunca he intentado.  
OSCAR VON LEIDEN: ¿Saltar la sombra?  
FRANZ B.: Lo otro. Lo que a usted le gusta.  
OSCAR VON LEIDEN: No le cuesta nada. Intente, es fácil.  
FRANZ B.: ¿Le gustaría... tiene algo en contra de ayudarme a... intentar?  
OSCAR VON LEIDEN: No soy muy exigente. Y la vida es corta, como tiene derecho a ser.

Me interesa detenerme en la Escena once de la segunda parte, para pensar en que el trayecto del personaje de Franz B. termina en una desubjetivación a partir de las prácticas sexuales disidentes, particularmente la humillación BDSM y el *fist-fucking*, como ocurría con Biberkopf en el epílogo de *Berlin Alexanderplatz*. La escena transcurre en un bar leather, los personajes están con ropas de cuero y Franz es torturado y humillado. La obra no tiene un carácter realista, sino que, al modo de las vanguardias, desrealiza los espacios, el sueño, la fantasía y la realidad generan ambientes enrarecidos, no realistas, lo que también se puede vincular con lo que ocurre en el sueño de Fassbinder sobre el sueño de Franz Biberkopf. Todo el elenco está en el bar *leather*, casi todos con ropas de cuero, lo agarran a Franz, lo desvisten, comienzan a golpearlo con látigos y cadenas y le meten la cabeza en un balde con agua:

FRANZ B.: Dieser Wahnsinn!  
KRAUS, PETER: Schmerzen, Freund!  
MÜLLER II: Wie beliebt!  
FRANZ B.: Das Paradies!  
ACHFELD: Die Eier! Reißt ihm die Eier aus dem Sack!  
FRANZ B.: Ihr liebt mich ja! Mein Gott, ihr liebt mich ja.  
KRAUS, PETER: Wie eine Hündin.  
MÜLLER II: Wie war die Geschichte mit der Hure? Liebt sie dich?

FRANZ B.: Sie liebt mich, ja!  
 ACHFELD: Und du?  
 FRANZ B.: Ich liebe euch! Rammt mir die Faust in den Arsch, reißt mich auf, laßt mich die Engel singen hören.  
 JIM: Und jetzt ins Wasser mit der Sau!  
 FRANZ B.: Tut gut an mir. Laßt mich verrecken!  
 ACHFELD: Reißt ihm die Eier aus dem Sack.  
 FRANZ B.: Verbrennt mich, stoßt mir Nägel durch die Warzen auf der Brust, ich möchte bluten!  
 MÜLLER II: Du wirst nie wieder, was du vorher warst.  
 FRANZ B.: Ich ist ein anderes. Die Fäuste, Freunde! Faßt mich zärtlich an. So ist es gut. Die Fäuste in den Arsch, daß ich verrecke.  
 HELLFRITZ, TENOR: Paßt auf, er darf nicht sterben.  
 FRANZ B.: Danke! Ich danke euch. Erniedrigt mich noch mehr. Laßt mich die Demut spüren.  
 (Fassbinder, 1981: 38-9)

FRANZ B.: ¡esto es una locura!  
 KRAUS, PETER: ¡Sufre, camarada!  
 MÜLLER II: ¡Como deseas!  
 FRANZ B.: ¡El paraíso!  
 ACHFELD: ¡Los huevos! Tiren de sus huevos.  
 FRANZ B.: ¡Ustedes me aman! ¡Dios mío, me aman!  
 KRAUS, PETER: Como a una puta.  
 MÜLLER II: ¿Cómo es la historia con la puta? ¿Te ama?  
 FRANZ B.: ¡Ella me ama, sí!  
 ACHFELD: ¿Y vos?  
 FRANZ B.: ¡Yo los amo a ustedes! Métanme el puño en el culo, desgárrenme, déjenme oír el canto de los ángeles.  
 JIM: ¡Y ahora en el agua con el cerdo!  
 FRANZ B.: Háganme bien. ¡Que me destruya!  
 ACHFELD: Tiren de sus huevos.  
 FRANZ B.: ¡Quémenme, clávenme las uñas en el pecho y el pezón, quiero sangrar!  
 MÜLLER II: No volverás a ser nunca lo que eras antes.  
 FRANZ B.: Yo soy otro. ¡Los puños, camaradas! Trátenme con cariño. Así está bien. Los puños en el culo, hasta que muera.  
 HELLFRITZ, TENOR: Cuidado, no dejen que muera.  
 FRANZ B.: ¡Gracias! Les agradezco a todos. Humíllenme todavía más. Hagan que experimente la humillación.

Lo que ocurre con Franz lo podemos pensar como una desubjetivación, producto no sólo de sus descubrimientos sexuales disidentes, por estar con hombres, sino también por la práctica extrema del BDSM. Como comenta Rosalind Galt, “The alignment of the Rich Jew with the queer underworld is a positive quality in Fassbinder’s terms, a rejection of the technocratic German capitalism in which nothing has really changed” (Galt, 2012: 491).

La vinculación entre el antisemitismo de Alemania y otras minorías marginadas, como las sexuales, las mujeres o las prostitutas, es uno de los logros de la obra de Fassbinder en general. En el universo de Fassbinder nadie queda exceptuado de la crítica, ni siquiera, como veremos, el propio director. Los personajes de Fassbinder son víctimas y victimarios al mismo tiempo, como lo es Franz Biberkopf, como también Reinhold. Si Franz y Reinhold son *Doppelgänger*, las dos caras de una misma moneda, el positivo y el negativo de la foto, también cada uno de ellos tiene esas dos partes, cada uno de ellos es víctima y victimario, es opresor y oprimido, es sádico y masoquista. Porque en la visión de Fassbinder no hay mucha salida al sistema perverso de la sociedad. A no ser, por supuesto, con la muerte, como único modo de agenciamiento individual.

ROMA B.: Ich weiß, was mir zusteht. Ich habe kein Recht zu verzeihen, kein Recht zu fordern. Ich habe überhaupt keine Rechte. Das ist meine Chance. Die Ohnmacht ist meine Chance. (Fassbinder, 1981: 46)

ROMA B.: Sé lo que me corresponde. No tengo ningún derecho a perdonar, ningún derecho a reclamar. No tengo ningún derecho en general. Esta es mi oportunidad. El desvanecimiento es mi oportunidad. (Fassbinder, 1981: 46)

La visión pesimista de Fassbinder, es verdad, no ve formas de agrupamiento reivindicatorias y posibilidades de agenciamientos colectivos. Sólo la muerte como única forma de constituirse en un ser humano. O, quizá, mejor, de dejar de ser un ser humano, de desubjetivarse y escapar al sistema. Como comenta Galt,

This intersectionality of oppressions of course fits into Fassbinder's larger oeuvre, which takes marginality as its major mode of investigation of the social. But Fassbinder's Jewish critics did not want to be placed in the same category as prostitutes and homosexuals (Galt, 2012: 491).

Rosalind Galt analiza la cuestión de la obscenidad en la pieza teatral de Fassbinder, para pensar qué podía ser mostrado/dicho en la Alemania de los setenta y qué no, qué regímenes de visión operaban. De esta forma intenta pensar una conexión entre la visibilización del anti-semitismo, todavía presente, con las cuestiones *queer* (Galt, 2012: 495). *Der Müll, die Stadt und der Tod* da cuenta de la violencia corporal en el capitalismo alemán de posguerra, lo que también puede verse con claridad, si analizamos *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), película de

la que me ocuparé en la sección 4.4 de este capítulo, ya que, junto a *Faustrecht der Freiheit* y el segmento que dirige Fassbinder del filme colectivo *Deutschland im Herbst* (1978), constituyen una posible trilogía. Pero antes me interesa detenerme, nuevamente, en la práctica del *fist-fucking* y en cómo aparece en una novela contemporánea a *Faustrecht der Freiheit* y *Der Müll, die Stadt und der Tod*, ambas de 1975. Me refiero a la cuarta novela de Hubert Fichte, *Versuch über die Pubertät*, de 1974.

### **4.3 *Fist-fucking* y la disección de la sexualidad:**

#### ***Versuch über die Pubertät* de Hubert Fichte**

Para pensar la producción capitalista de la sexualidad y, particularmente, de normalidad y abyección, me interesa ahora detenerme en una de los textos literarios más importantes para la historia de la disidencia sexual en Alemania en la segunda mitad del siglo XX. Me refiero a *Versuch über die Pubertät* [Ensayos de pubertad] (1974),<sup>213</sup> la cuarta novela de Hubert Fichte, que cierra el ciclo compuesto por *Das Weissenhaus* (1965), *Die Palette* (1968) y *Detlevs Imitationen «Günspan»* (1971), analizada en el capítulo 2. *Versuch über die Pubertät* nos ofrece un retrato bastante complejo de las sexualidades disidentes durante la posguerra en Alemania y, particularmente, después de la despenalización parcial del parágrafo 175 en 1969 (derogado por completo recién en 1994).

Me centraré, particularmente, en las cuestiones vinculadas a la identidad disidente y el *locus* enunciativo, para detenerme, finalmente, en la representación de la práctica del *fist-fucking* entendida como una producción de nuevos placeres disidentes que, siguiendo algunas conceptualizaciones como las de Foucault o Deleuze y Guattari, desexualizan el cuerpo produciendo prácticas de resistencia o puntos de fuga a la sexualidad normativa.

---

<sup>213</sup> Para las citas de *Versuch über die Pubertät* de Hubert Fichte, tomo la primera edición en alemán, de 1974, *Versuch über die Pubertät: Roman*, Hamburg: Hoffmann und Campe. Las traducciones citadas pertenecen a la versión en español de 1982, *Ensayos de pubertad* [Trad. de Juan José del Solar], Madrid: Alfaguara.

Como la anterior, esta novela de Fichte, planteada como *Bildungsroman*, deconstruye la subjetividad del protagonista, sólo que en este caso, el protagonista ya no es ni Detlev ni Jäcki (como en las tres novelas anteriores), sino que, narrada en primera persona, no se lo menciona hasta casi el final de la misma en donde sabemos, por la firma de una carta, sólo su nombre de pila: Hubert. Por eso, la podemos leer como autoficcional. De esta forma, el ciclo de las cuatro novelas se completa con un nuevo paso en el cuestionamiento de la identidad y el yo narrativo, mediante una serie de juegos poéticos que desarman el “yo” que enuncia. Así, en *Versuch über die Pubertät* no sólo la subjetividad y la forma del género novela aparecen como un ensayo sino también la sexualidad y su relación con la identidad, que deviene búsqueda, prueba, ensayo, experimento.

### **DISECCIÓN DE LA SEXUALIDAD**

La novela se organiza en cinco capítulos. En los capítulos impares el narrador en primera persona expone su experiencia sexo-afectiva de la adolescencia y pubertad. Como en *Detlevs Imitationen «Günspan»*, el estilo y estructura es complejo y formulario, con dimensiones poéticas, rupturas del sentido, asociaciones y saltos temporales. La experiencia del narrador está marcada por otros tres personajes masculinos que funcionan como figuras-modelo al estilo *Bildungsroman*: Werner María Pozzi en el capítulo 1, Alex en el 3 y Testaniere en el 5 (Popp, 1992: 260-1), que remiten a personas reales que Fichte ha conocido, Hans Jenny Jahnn y Alexander Hunzinger. A su vez, en estos capítulos se realizan saltos temporales a momentos más cercanos al de la enunciación en donde el narrador se encuentra en Brasil y en Haití. De esta manera los espacios de la novela recorren Hamburgo, Brasil, Haití, y Francia (Barta, 2009: 86).

Bajo el título “Eine andere Pubertät”, los capítulos pares, en cambio, no siguen la narración de las experiencias del protagonista sino que se ocupan de otras dos vidas, la de Rolf y la de Hans, respectivamente. El tono de estos dos capítulos es mucho más simple, y remite a un estilo de entrevista etnográfica (Popp, 1992: 259-60), pero resultan de una enorme importancia como contrapunto de la historia del narrador.

Como afirma Dannecker, *Versuch über die Pubertät* contiene, sintetiza y reformula los temas y tópicos de sus novelas anteriores, constituyendo con ellas una tetralogía que indaga en el devenir *Schwul* de su personaje autobiográfico (1989: 21). *Versuch über die Pubertät* es, entonces, la novela con la que se cierra la primera etapa en la producción del autor, pero ya contiene en germen lo que sería su segunda etapa, marcada mucho más fuertemente que la primera por lo que Fichte denomina “Ethnopoésie”,<sup>214</sup> así como por el contacto con las culturas no europeas, los ritos religiosos y la magia.

La novela comienza con el narrador en un instituto de medicina de Brasil, presenciando una autopsia. La autopsia lo remite a los ritos y rituales sincréticos de la muerte en Brasil así como al terrorismo fascista y el asesinato del guerrillero Carlos Lamarca. Así, la disección del cuerpo se constituye en una alegoría de la novela que deviene en la disección de los recuerdos del protagonista (Böhme, 1992: 205). A partir de las imágenes sobre el cuerpo, la muerte, y el fascismo, el narrador comienza a evocar su infancia (Popp, 1992: 259). Vocca explica que la novela “is a form of narrative autopsy that functions to expose the stories that lie hidden in the narrator’s body” (1993: 182). Como parte de la autopsia autobiográfica del narrador, disecciona las historias inscriptas no sólo en los discursos culturales dominantes sino también en su propia subjetividad. Acá es importante notar también que lo que presencia en Brasil es la disección de un cuerpo negro, racializado, que remite a las dictaduras latinoamericanas y, luego, a un cuerpo blanco, a Pozzi, su mentor, a quien imagina siendo descuartizado en la camilla del forense, y a la infancia del narrador, pues, como en un éxtasis mágico-religioso, el propio narrador deviene Pozzi. De esta forma, se conecta la discriminación racial con la persecución política y con la cuestión homosexual. Es evidente que para un lector alemán estas imágenes iniciales remiten también a los

---

<sup>214</sup> Como vimos en el capítulo 2, la obra de Fichte se puede separar, a grandes rasgos, en una primera etapa autobiográfica, compuesta por las novelas *Das Weisenhaus* (1965), *Die Palette* (1968), *Detlevs Imitationen «Günspan»* (1971) y *Versuch über die Pubertät* (1974) y una segunda etapa, más vinculada con la etnografía, que se constituye con la concepción de *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, un proyecto multimedial, compuesto por collages, ensayos, polémicas, textos literarios, etc. y que no llega a terminar en vida, sino que se publica post-mortem.

experimentos científicos del nazismo y la producción tanato y biopolítica de lo humano:

Da ist Pozzi.

Da bin ich.

Da weiß ich von Pozzi.

Jetzt begegnen wir uns.

Und wie Dieusifort, der haitianische Schamane, um seinen toten, geistlichen Vater zu beschwören, die Schwingungen der Stimme des Toten, die Achs und das Husten imitiert, die Wortwahl –eine Maske aus Sprache- so verleibe ich mir Pozzi ein und seine Wörter, Akzente, Rhythmen kommen mir über den Mund; beherrsche ich seine Sprache oder benützt er meine Lippen? (Fichte, 1974: 47)

Eso es Pozzi

Eso soy yo

Esto es lo que sé de Pozzi

Ahora nos encontramos.

Y así como Dieusifort, el chamán haitiano, para invocar a su difunto padre espiritual imita las oscilaciones de la voz del muerto, sus ayes y su tos, su elección verbal –una máscara lingüística-, así también incorporo yo a Pozzi a mi persona, y sus palabras, acentos y ritmos afloran a mis labios; ¿Seré yo quien domina su lenguaje, o es él quien utiliza mis labios? (Fichte, 1982: 57).

A su vez, si lo pensamos desde una perspectiva mágico-religiosa, la muerte no es el final sino que es el comienzo de una trascendencia. De esta manera se puede pensar en la idea de muerte/resurrección como una alegoría de la pubertad que recorre toda la novela.<sup>215</sup> Pero esta resurrección no implica la construcción de una identidad, al menos no en sentido fijo, esencialista, sino, justamente, la ruptura o el cuestionamiento de la identidad, ya que en ésta se encuentran intrincados los discursos sociales hegemónicos que construyen la identidad y, en particular, la identidad sexual a partir de binarismos (Kosofsky Sedgwick, 1982: 20-1).

“Ich interessiere mich nicht touristisch für die Töten, sondern für das Auseinanderfallen des Bildes, das mich ausmacht” (Fichte, 1974: 17) [“No tengo un interés turístico por los muertos, sino por la desintegración de la imagen que me constituye” (Fichte, 1982: 22)], repite el narrador en dos oportunidades. Se trata también de la desintegración de lo humano, del descuartizamiento y de la disección de lo humano. Pero, a su vez, de des-aprender. Si en la pubertad se

---

<sup>215</sup> Como comenta Vocca, “Death becomes a Leitmotiv that does not signal an endpoint, but, like puberty, marks the beginning of transformation” (Vocca: 1993: 185).

constituye y se consolida la identidad sexual, entonces el acto de disección que constituye la novela consiste justamente en recorrer el camino inverso para cuestionar la identidad: “Identifikationen unmöglich machen / (Lamarca Leiche nach der Folter sexieren.) / Selbsterkenntnis verhindern.” (Fichte, 1974: 19) [“Imposibilitar las identificaciones. / (Abrir el cadáver de Lamarca después de la tortura.) / Impedir el autoconocimiento” (Fichte: 1982: 25)].

Luego, él mismo se identifica con Pozzi, experimenta su cuerpo no sólo como archivo de la memoria individual sino social (Irod, 2013: 210), es él quien está siendo diseccionado por la forma novela.

Während der Vorstellung davon fühlte ich das Messer an meiner Haut und konnte das Auseinanderfallen nur vermeiden, indem ich die Vorstellung abbrach. In Wirklichkeit trenne ich mich ab. Ich habe nichts mit der Leiche zu tun. Ich bin nicht blind.

Beim Abtippen geht das eine wieder ins andre über und ich fühle die Schmerzen bis in die Leber und Milz. (Fichte, 1974: 19).

Mientras me lo representaba mentalmente iba sintiendo el roce del cuchillo sobre mi piel, y sólo pude evitar el desmembramiento interrumpiendo la representación mental. En realidad, me disocio. Nada tengo que ver con el cadáver. No soy ciego.

Mientras escribo esto a máquina, las dos imágenes vuelven a fundirse y siento dolores hasta en el hígado y el brazo (Fichte, 1982: 25).

Lo que emprende la novela es, entonces, la disección de su identidad y, con ella, de la producción de lo humano por los regímenes biopolíticos y tanatopolíticos. Vuelve atrás en el tiempo, va a hacer un repaso por su infancia, su adolescencia, por su formación y su devenir *Schwul*.

#### **“MATAR AL ODIOSO YO”**

Se genera así una tensión y oposición entre concepciones médico-legales y mágicas de la muerte, entre la civilización occidental y las culturas supuestamente primitivas. Pero al mismo tiempo nos hace pensar en el sistema médico-legal como parte de los dispositivos de control y producción de humanidad, de cuerpos y, más específicamente, de cuerpos sexuados. De esta forma, el descubrimiento de la sexualidad por parte de Hubert se da justamente a partir de los experimentos

de Pozzi,<sup>216</sup> quien realiza exámenes de orina en estudiantes escolares en busca de los contenidos hormonales. Allí lo conoce a Pozzi, que se va a convertir en su principal figura-guía, pero también descubrirá su sexualidad y lo que significa socialmente a partir de estos exámenes:

Pozzi hat meine Hormone in der Schweiz auszählen lassen und sagt:  
\_ Du bist fifty-fifty!  
Fifty androgen und fifty östrogen.  
Pozzi! Pozzi!  
Bumms! Bi! Und Schicksalssymphonie! Ich bin fiftyfifty! Bumms! Bi! Tüntent!  
Fünfte Symphonie!  
Fiftyfifty –das heist homosexuell. Fiftyfifty. Fünfe gerade sein Lassen. Wenn son fünfzig, dann auch das ganze Hundert.  
Bums! Schwul! Gong! Posaunen von Jericho! Die Mäuse scheißen in die Orgel  
– der Schwule orgelt in die Scheiße! Tabu! Terrorangriff! Atombombe!  
Fiftyfifty! Eine Tunte! Eine Tunte! Einen Tunte! Ein Warmer! Ein Lauwarmer!  
Ein Warmer Bruder! Ein Huch-nein! Eine Töhle (ein Pinscher, eine Doggge,  
eine Promenadenmischung, ein Terrier, ein Dackel)! Eine Triene! Eine  
Schwuchtel! Ein Arschficker!  
Ich bin ein Mischling ersten Grades, ein uneheliches Kind und nun auch noch  
schwul – das ist übertrieben.  
Mir schneiden sie notfalls die Klüten ab und brennen mir mit einer Stricknadel  
das Sexualzentrum aus dem Hirn! Niemand darf es wissen, sonst rennen die  
Kinder auf der Straße hinter mir her und schreiben es mit Kreide an die  
Hauswand.  
Ich bin Grüdgens, Patroklos, Plato, Lionardo, Michelangelo, Buxtehunde,  
Mozart, Friedrich der Große usw. – ein ganzes Stollwerckalbum. (Fichte, 1974:  
34)

Pozzi ha hecho analizar mi orina en Suiza y dice:  
\_ ¡Eres fifty-fifty!  
Fifty andrógeno y fifty estrógeno.  
¡Pozzi! ¡Pozzi!  
¡Bummm! ¡Bi! ¡Y la sinfonía del destino! ¡Soy fifty-fifty! ¡Bummm! ¡Bi! ¡Bolsas  
de papel! ¡La quinta sinfonía!  
Fiftyfifty... es decir homosexual. Fiftyfifty. Hacer la vista gorda. Si son ya  
cincuenta que sean los cien enteros.  
¡Bummm! ¡Gay! ¡Gong! ¡Trompetas de Jericó! ¡Los ratones cacarean en los  
órganos... el gay brama entre la mierda! ¡Tabú! ¡Ataque terrorista! ¡Bomba  
atómica!  
¡Fiftyfifty! ¡Una loca! ¡Una loca! ¡Una loca! ¡Un marica! ¡Un maricón! ¡Una  
maricona! ¡Una mariquita! Un bastardo (un gozquecillo, un perro dogo, un  
cruce de padres desconocidos, un foxterrier, un pachón). ¡Una loquita! ¡Un  
bardaje! ¡Un bujarrón!

---

216 Sobre Hans Jenny Jahnn, su literatura, su sexualidad, y sus experimentos hormonales, cf. Freeman (1989) y Schäfer (1996).

Soy un mestizo de primer grado, un hijo ilegítimo, y, por si fuera poco, un marica... ¡es demasiado!

En caso de necesidad me cortarán las pelotas y, con una aguja de hacer calceta, me cauterizarán el centro sexual en el cerebro. Nadie debe saberlo, si no, los niños me perseguirán por las calles y lo escribirán con tiza en las paredes de mi casa

Soy Gründgens, Patroclo, Platón, Leonardo, Miguel Ángel, Buxtehude, Mozart, Federico el Grande, etcétera, todo un álbum de figurillas Stollwerck (Fichte, 1982: 42)

Al descubrimiento de la sexualidad de esta manera, mediante el aparato médico –o, mejor dicho, mediante experimentos médicos– le va a seguir inmediatamente el cuestionamiento del yo que enuncia, de la primera persona, así como de la forma de la novela. En este sentido, podemos pensar la época de la posguerra, en la que transcurre la pubertad del narrador, a partir de lo que Paul B. Preciado llama régimen farmacopornográfico. Así, en *Versuch über die Pubertät* el descubrimiento médico de la homosexualidad como enfermedad o como búsqueda de un origen médico de la misma deriva en el transcurso de la novela en una reivindicación de la enfermedad como valor disidente:

Mein Bewußtsein wollen Sie mir nehmen? Denn wenn ich krank bin, dann wohl aus Bewußtsein! Ich will von dieser Krankheit nicht kuriert werden. Diese oberflächlich als Syndrom diagnostizierten Verhaltensweisen sind vielleicht nur die Anzeichen einer Therapie für ein tieferes Ungleichgewicht.

\_\_ Und wo rührt das her?

\_\_ Weiß ich nicht. Gesellschaft. Abstammung. Enge. Der Begriff der Geisteskrankheit ist die Geisteskrankheit.

Was für ein Wunder, meine Krankheit!. (Fichte, 1974: 237)

¿Quiere usted dejarme sin conciencia? Pues si estoy enfermo, más vale que lo esté conscientemente. No quiero ser curado de esta enfermedad. Estas formas de comportamiento diagnosticadas superficialmente como un síndrome acaso sólo sean los indicios de una terapia destinada a combatir otro desequilibrio más profundo

\_\_ ¿Y de dónde deriva todo esto?

\_\_ No lo sé. La sociedad. Los orígenes. La estrechez. El concepto de enfermedad mental es la enfermedad mental.

¡Qué gran milagro, mi enfermedad! (Fichte: 1982: 267)

Ese es el giro que realiza el personaje, la torsión al sistema disciplinador y productor de identidades. Del examen de orina que determina la identidad del narrador se hace un giro hacia el uso de la orina y del semen para prácticas disidentes, para la experimentación sexual y la producción de nuevos placeres:

In der sonntäglichen Lücke entsteht eine Gewöhnung – kein gemeinsames Leben, aber die Angewohnheit, daß Mozart in meinem Mund explodiert. In sieben oder acht Sonntagen schaffen wir uns ein Ritual.

Bi seiner von uns beiden sagt:

\_ Wir pissen uns jetzt in den Mund!

Nie gesehen. Nie gehört.

Pozzi verabreicht Pipi aus des Flasche – aber das ist zur Stärkung oder gegen Kropft und Blindheit.

(...)

Jetzt geniert Mozart<sup>217</sup> sich nicht, meinem in den Mund zu nehmen und daraus zu trinken.

\_ Es schmeckt salzig.

*Lophophora williamsii*.

*Amanita muscaria*.

*Amanita phalloides*.

*Epilobium angustifolium*.

*Vaccinium uliginosum*.

Lithium.

*Rauwolfia vomitoria*.

Reserpin.

Chlorpromazin.

Berserker.

Weizenfelder.

Warzenfelder.

... (Fichte, 1974: 113-4)

“En la brecha dominical acaba surgiendo una costumbre – no una vida en común, pero sí la costumbre de que Mozart explote en mi boca.

En siete u ocho domingos nos creamos un ritual.

Hasta que uno de los dos dice:

\_ ¡Ahora nos orinaremos en las bocas!

Nunca visto. Nunca oído.

Pozzi suministra pipí de la botella –pero éste sirve para robustecer, o bien contra la gota y la ceguera.

(...)

Esta vez Mozart no tiene escrúpulos en meterse la mía a la boca y empezar a beber.

\_ Tiene gusto a sal

*Lophophora williamsii*.

*Amanita muscaria*.

*Amanita phalloides*.

*Epilobium angustifolium*.

*Vaccinium uliginosum*.

Lithium.

*Rauwolfia vomitoria*.

---

<sup>217</sup> Mozart es el sobrenombre de Trygve, un personaje que convive con Hubert en casa de Pozzi y de quien éste último, al igual que de Hubert, está enamorado, pero sin concretar sexualmente ese amor.

Reserpita.  
Cloropromazina.  
Guerrero furibundo.  
Campos de trigo.  
Campos de verrugas.  
... (Fichte, 1982: 130-1)

La búsqueda de identidad del personaje deviene en constituirse en una *Versuchperson*, una persona que experimenta, con su cuerpo, con sus sentimientos, con su sexualidad. La lluvia dorada deviene así una experiencia trascendental y desubjetivante, en el mismo sentido que los rituales mágico-religiosos: “Die Schamanen trinken den Urin, ehe sie auf die Reise gehen” (Fichte, 1974: 222) [“Los chamanes beben orina antes de emprender un viaje” (Fichte, 1982: 251)]. En este sentido, la novela explora y narra toda una serie de prácticas sexuales entre Hubert y otros personajes, compañeros de escuela, púberes de su misma edad, y también personas mayores, incluso llega a prostituirse. Se recorren lugares de encuentro y prácticas variadas, exploratorias. Se trata de la liberación del cuerpo de las ataduras no sólo de los discursos sociales y del binarismo sexual sino también del dispositivo médico-legal.

Las distintas experiencias sexuales, lejos de consolidar una identidad estable, fija, de constituirse a partir de modelos disciplinadores, sancionadores de la normalidad y de lo permitido, tienden a romper la propia subjetividad, a cuestionarla, ponerla en entredicho, mediante la experimentación del cuerpo y del yo. Así, algunas de estas experiencias se constituyen en desubjetivantes al convertirse en trascendentales, similares a las mágico-religiosas. Así también, el descubrimiento de la sexualidad anal deviene en una experiencia trascendente que se convierte en un canto al culo, en una alabanza:

Ich lobe den Dokus, den Tokus, den Tachas.  
Ich lobe das Gatschloch, das Mannesmannwerk, die Brust, die Feige, das Herzblatt, die Herzkirsche, den Machilo, den Mallus.  
Ich lobe den apple, die flute, die goose, die passage, das porthole, die rosy, den sewer, die chouette, den der, der derche, die figue, den noir, die prose, das pièce de dix sous.  
Ich lobe das Dritte Auge.  
Ich lobe das Bronzeauge.  
Ich lobe das eye.  
Ich lobe das oeil de bronze.

Ich lobe das ohlo do cu.  
 Ich lobe den Arsch.  
 Quevedo lobte ihn.  
 Goethe brachte ihn in Verruf.  
 Und Quevedos gelobter und Goethes verrufener – beide sind in Staub  
 zurückverwandelt.  
 O Arsch!  
 Quevedos Glorie und Veraschung.  
 Deuftende der Türken, hoheitsvolle der Senegalesen, stolze der Abessinier,  
 heftige der Spanier, bereite der Griechen, zweifelhafte der Deutschen, schwer  
 zu gewinnende der Portugiesen, vollendete der Italiener, apfelgleiche der  
 Araber, großzügige der Chilenen, ambivalente der Brasilianer, freundliche der  
 Perser!  
 Das Zyklopenauge, das ich fühlen kann, sehen, riechen, schmecken, hören,  
 den sinnlichsten von allen!  
 Loben, das ist's unter gelben Händen!  
 Ich lobe den Arsch, der ist wie ein Auge, das wie die Welt ist, die wie ein Arsch  
 ist! (Fichte, 1974: 82-3)

Alabo el Dokus, el Tokus, el Tachas.  
 Alabo el ojo del culo, la fábrica Mannesmann, el pecho, el higo, el cogollo, la  
 guinda, el machilo, el mallus.  
 Alabo el appel, la flute, la goose, el passage, el porhole, la Rosy, el sewer, la  
 chouette, el der, el derche, la figue, el noir, la prose, la pièce de dix sous.  
 Alabo el Tercer Ojo.  
 Alabo el Bronzenauge.  
 Alabo el eye.  
 Alabo el oeil de bronze.  
 Alabo el olho do cu.  
 Alabo el culo.  
 Quevedo lo alababa.  
 Goethe lo desacreditó.  
 Y tanto el alabado por Quevedo como el difamado por Goethe... se han vuelto  
 a convertir en polvo.  
 ¡Oh culo!  
 Gloria e incineración de Quevedo.  
 ¡Culos aromáticos de los turcos, majestuosos de los senegaleses, orgullosos  
 de los abisinios, violentos de los españoles, dispuestos de los griegos,  
 dudosos de los alemanes, esquivos de los portugueses, perfectos de los  
 italianos, pomiformes de los árabes, generosos de los chilenos, ambivalentes  
 de los brasileños, amables de los persas!  
 El ojo del Cíclope que Edipo se vacía dos veces.  
 ¡Alabo el culo que puedo palpar, ver, oler, saborear, oír, al más sensual de  
 todos!  
 ¡Alabar, bajo manos amarillentas!  
 ¡Alabo el culo, que es como un ojo, que es como el mundo, que es como un  
 culo (Fichte, 1982: 96-7)

Libidinizar el ano implica aquí correr el falo de su lugar central, como eje de  
 significación social, en el que se centran todas las relaciones sociales

(hetero)hegemónicas y (hetero)patriarcales. Por la misma época, Guy Hocquenghem también reflexionaba acerca de este lugar del ano en la significación social y en la constitución de la personalidad:

Toda la homosexualidad tiene que ver con el erotismo anal (...). La función significante-discerniente del falo se consigue aquí, en el momento en el que el ano-órgano se separa de la privatización que le es impuesta para entrar en la carrera del deseo. Reinvestir colectiva y libidinalmente al ano es debilitar tanto el gran significante fálico que nos domina a diario, en las pequeñas jerarquías familiares, como en las grandes jerarquías sociales. La operación deseante menos aceptable, porque es la más fuertemente desublimante, es la que se dirige al ano (Hocquenghem, 2009: 80).

La alabanza al ano, que contiene elementos intertextuales con Quevedo y Bataille, así como con el “Sonnet du Trou du Cul” (1871-1872) de Rimbaud y Verlaine, involucra aquí una des-organización del cuerpo, una des-sexualización y re-sexualización de las zonas erógenas y, en este sentido, implica experiencias que rompen con la subjetivación: “El falo sólo es distribuidor de identidad: un uso social del ano, que no fuese sublimado, habría de correr el riesgo de la pérdida de identidad” (Hocquenghem, 2009: 78). Si efectivamente, como afirma Hocquenghem, “Ya no soy yo quien habla cuando el uso deseante del ano se impone” (2009: 79), este cuestionamiento de la identidad implica el descuartizamiento del yo.

Como en la novela de formación, el personaje experimenta una transformación, pero no va a ser la constitución de una identidad, sino su destrucción. La pubertad, para Vocca, se convierte en un estado liminal entre la constitución de la identidad y lo que la sociedad espera de sus individuos (Vocca, 1993: 180-1). Si la novela de formación implica un aprendizaje, ¿qué es lo que Hubert aprende? ¿O, más bien, se trata de des-aprender? Si se trata de encontrar la identidad, ahí la novela propone una torsión, porque cuestiona el Yo que enuncia. Al *coming out* del narrador, al descubrimiento de su sexualidad a partir del aparato médico experimental, le sigue un cuestionamiento del “yo”:

Ich, sage ich, würde nie ein Buch in der ersten Person Singular schreiben.  
Im Ich sitzt man in einem Drehstuhl und sieht auf eine überwundene Zeit.  
Mit dem Ich kommt alles auf mich zu und verschließt sich mir und geht weg  
und wird zur Vergangenheit.

Ich kennt nur sich selbst, nur die unironischen, unsympathischen drei Buchstaben.

Die Diminutive der Imitation «Oma», «Opa», «Mutti» untersagt mir das Ich als Hauptfigur und auch das vertraute «Oymel» dürfte ich nur im Munde führen, wenn ich dem «Ich» untreu werde.

Ich ganz nur das Ich.

Referate, aussagende Prosa, Jahreszahlen –nicht mehr das alles-oymelnde Spiel, sondern die Abgrenzung auf das Ich allein.

Ich –die weiße Zeit, die so schnell ausverkauft ist.

Nicht mehr die schwarze Zeit der Gegenwärtigkeit selbst.

Ich: aufgeklärt, unmagisch, verlogen.

Ich – wie plump!

– Dann wirst du eben diese Plumpheit riskieren müssen, antwortet Uwe Scheffler.

– Mit dem Ich wirst du endlich deine Jungfräulichkeit verlieren.

– Setz doch dein Ich in Anführungsstriche!

– Nenn dich «Roman».

Ich.

Da steht das Donnerwort, das Zentnerwort, das Echowort, die Lüge.

(Fichte, 1974: 35)

\_yo \_digo yo mismo\_ no escribiría nunca un libro en primera persona del singular.

En el Yo uno está sentado como en una silla giratoria y tiene ante los ojos una etapa superada.

Con el Yo todo se dirige hacia mí y se me esconde y se me va y se convierte en pasado.

El «Yo» sólo se conoce a sí mismo: dos letras carentes de ironía y antipáticas

El Yo protagonista me prohíbe los diminutivos hipocorísticos de imitación, tale como «Oma», «Opa», «Mutti»; e incluso «Oymel», palabra tan familiar para mí, sólo podría figurar en mis labios si yo traicionara al Yo.

Todo Yo y solamente Yo.

Ponencias, prosa expositiva, fechas... ya no el juego que transforma todo en «oymel», sino la limitación exclusiva al Yo.

Yo... el tiempo blanco, que se agota rápido.

Ya no el tiempo negro de la actualidad propiamente dicha.

Yo: instruido, sin magia, mendaz.

Yo... ¡Qué grosero!

\_Pues bien, tendrás que arriesgar esa grosería\_ contesta Uwe Scheffler.

\_Con el Yo perderías finalmente tu virginidad.

\_¡Pon tu Yo entre comillas!

\_Llámate «novela»

Yo.

He aquí la palabra-trueno, la palabra-quintal, la palabra-eco, la mentira.  
(Fichte: 1982: 43)

“Oymel” es la palabra con la que se refiere al pene en toda la novela, tanto al propio, como a ajenos e, incluso, designa prácticas experimentales de forma ambigua: “oymeln wir uns” (Fichte, 1974: 13) [“oymeliamos” (Fichte, 1982: 29)]:

Wie soll ich ihn nennen?  
 Oymel? Dergl? Pfeiferl? Kleiner Mann? Rübe? Ruder? Stange? Knüppel?  
 Hobel? Hammer? Spatz? Hecht?  
 Wie sieht er aus?  
 Wie eine Wurst? Wie ein Gesicht? Wie eine Grottenolm? Wie ein Mann? Wie  
 ein Schlauch? Wie die Milz? Wie eine Taube?  
 Wie riecht er?  
 Wie Pilze? Wie Gehirn? Wie Banon? Wie Blanc des Blancs? Wie Brot? Wie  
 Sägespäne? Wie Tote? Wie Geranien? Wie Brombeeren?  
 Wie fühlt er sich han?  
 Wie eine Schnecke? Wie eine Maus? Wie ein Baum? Wie ein Handschuh?  
 Wie ein Jungendstilschuh? Wie Teig? Wie Dali? Wie ein Reißverschluß?  
 Was für Töne gibt er von sich?  
 Er singt die Arie aus der Kantate "Ich hatte viel Bekümmernis",  
 Bachwerkeverzeichnis 21, "Bäche von gesalz'nen Zähnen".  
 Ich finde es absurd, wenn Pozzi von der großen Größe schwärmt – ein Buch  
 ist auch nicht gut, weil es dick ist.  
 Ich liebe meinen nicht.  
 Aber immer faß ich ihn an und rieche an ihm und will alle von allen seher.  
 Ich rede mit meinem nicht und gebe ihm keinen Namen und um ihn zu  
 bezeichnen, muß ich ein Wort aus der Gammlersprache herleihen. (Fichte,  
 1974: 78-9)

¿Qué nombre ponerle?  
 ¿Oymel? ¿Cosita? ¿Pipita? ¿Hombrecito? ¿Nabo? ¿Remo? ¿Vara?  
 ¿Garrote? ¿Cepillo? ¿Martillo? ¿Gorrión? ¿Lucio?  
 ¿Qué aspecto tiene?  
 ¿Parece una salchicha? ¿Una cara? ¿Un batracio? ¿Un hombre? ¿Una  
 manguera? ¿Un brazo? ¿Una paloma?  
 ¿A qué huele?  
 ¿A hongos? ¿A cerebro? ¿A Banon? ¿A blanc de blancs? ¿A pan? ¿A  
 virutas? ¿A muerto? ¿A geranios? ¿A moras?  
 ¿Qué sugiere al tacto?  
 ¿Un caracol? ¿Un ratón? ¿Un árbol? ¿Un guante? ¿Un zapato art déco?  
 ¿Masa de harina? ¿Dalí? ¿Una cremallera?  
 ¿Qué sonidos emite?  
 Canta el aria de la cantara Ich hatte viel Bekümmernis (Me hallaba muy  
 afligido), número 21 del Catálogo de Bach: Bäche von gesalz'nen Zähren  
 (Arroyos de lágrimas saladas).  
 Encuentro absurdo que Pozzi se extasíe ante las grandes dimensiones... un  
 libro tampoco es forzosamente bueno por ser voluminoso.  
 En suma, la mía no me gusta.  
 Pero siempre me la manoseo y me la huelo y deseo ver las de todos.  
 No hablo con la mía ni le pongo un nombre propio y, para denominarla, tengo  
 que utilizar una palabra del argot beatnik (Fichte, 1982: 91-2)

Se trata del descubrimiento no sólo del pene propio sino también del placer sexual  
 que ocasiona el contacto, visual, táctil, gustativo, olfativo, incluso sonoro, con los  
 penes ajenos. El pene aquí deja de ser significativo fálico que denota un sistema

de poder desigual y se retorna a su materialidad, a su inmanencia carnal que lo devuelve como objeto de deseo y placer homosexual y de experimentación.

El yo es una mentira, es producto de la subjetivación biopolítica. Frente a este “yo” que disciplina –mediante la gramática pero no solamente–, Fichte opone la experiencia mágica trascendental que desubjetiviza, reconecta con lo no-yo, que ya no se diferencia de “yo”. Si pensamos a la homosexualidad como algo natural, dado, esencialista, no hay nada que aprender. Sin embargo sí hay formas de vida homosexuales disponibles, emergentes, residuales, y otras nuevas que descubrir o, mejor, que crear, inventar, es decir, producir nuevos placeres mediante la experimentación. El ensayo del yo (*Versuchperson*) implica también la sexualidad e, incluso, el amor, no como construcciones que son sociales, dadas, sino como ensayo, búsqueda, indagación, posibilidades de agenciamiento desde la producción de contra-sexualidades (Preciado, 2002).

Como en la novela de formación decimonónica, *Versuch über die Pubertät* plantea diferentes modelos o figuras-guía para el protagonista: fundamentalmente, Pozzi y Alex. Werner María Pozzi tiene sesenta años, es un escritor expresionista. La forma en que vive su sexualidad remite al modelo de eros platónico de *Der Tod in Venedig* (1911) de Thomas Mann. Alex, en cambio, pertenece a otra generación, tiene cuarenta años, es decir que ha sido púber en los años veinte y luego ha sufrido el nazismo. De hecho, se casa para eludir el campo de concentración. Es una generación intermedia entre Pozzi y el narrador, pues “Pozzi jagte nicht auf öffentlichen Bedürfnisanstalten (Fichte, 1974: 45) [“Pozzi no cazaba en los baños públicos” (Fichte, 1982: 55)] y, Alex, por el contrario, sí lo hace:

Zwischen Hötgerklinkern und der Norddeutschen Orgelreform erwandert sich Alex beim täglichen Training der Päderasten die untergründigen Massenbewegungen der Homosexualität: Dampfbäder, Freihafenpissoirs, Löcher in einer Bretterwand zur anonymen Raserei (Fichte, 1974: 155).

Entre los ladrillos Hötger y la reforma organística de Alemania del norte, Alex, entregándose al entrenamiento cotidiano de los pederastas, recorre todos los lugares destinados a los movimientos subterráneos de masas del homosexualismo: baños turcos, mingitorios del puerto libre, agujeros en tabiques de madera para lograr el frenesí anónimo (Fichte, 1982: 172).

La vida de Alex va a estar signada por el suicidio. No sólo su propio intento de suicidio, sino que Hubert, bajo su influencia, va a comenzar sus primeros pasos en la literatura con la escritura de una *Novelle* sobre marineros homosexuales que se suicidan.

Como con Pozzi, va a haber una relación sexo-afectiva trunca, ya que Hubert no lo corresponderá en el amor, aunque sí sexualmente. La escena en la que el narrador le dice que no lo ama es clave, pues se repite en varios momentos como un estribillo. Con este “Nein” al amor de Alex el narrador se erige en agente de su deseo y de su amor. Si el Yo hasta aquí resultaba producto de un aprendizaje que el narrador deberá des-aprender para desubjetivarse en pos de su agenciamiento, también la sexualidad es producto del disciplinamiento social, así como el amor, que también es aprendido.

Was heißt:

\_ Ich liebe dich, was geht's dich an?

Es heißt gar nichts.

Es ist eine Formalisierung, die sich ganz von dem, was sie bedeuten soll, losgelöst hat.

Schön wie eine Antinomie.

Er könnte auch sagen:

\_ Ich liebe dich, was geht's mich an.

Selbstmordchiffre und Onaniesymbol.

Hätschelung des als „Ich“ Empfundenen.

Da die Erfahrung des anderen nur noch unaushaltbare Schmerzen bringen kann, das „Dich“ nur noch wahrnehmen als Quecksilberwand. (Fichte, 1974: 151).

Qué significa:

\_ Te amo, ¿y a ti qué te importa?

Absolutamente nada.

Es una formalidad que se ha desprendido totalmente de lo que debería significar.

Hermosa como una antinomia.

Podría decir igualmente:

\_ Te amo, ¿y a mí qué me importa?

Cifra del suicidio y símbolo del onanismo.

Caricias de lo que es sentido como «Yo».

Ya que la experiencia del otro sólo puede aportar dolores insoportables, limitarse a percibir el «Tú». Como una simple pared de mercurio. (Fichte, 1982: 168)

Hubert construye una nueva persona a partir del rechazo, tanto a Pozzi como a Alex, pues también implica el rechazo a vivir la sexualidad de una determinada

manera, de la forma disponible al momento, o propia de las generaciones anteriores (Dannecker, 1989: 21).

### **OTRAS PUBERTADES, OTRAS VIDAS: *BDSM*, *FIST-FUCKING* Y DESUBJETIVACIÓN**

Pero hay otras dos figuras que resultan de una enorme importancia, ya no como modelos sino como contrapunto no sólo de Hubert sino también de Pozzi y Alex. Me refiero a los dos personajes abordados en los capítulos pares, en donde se rompe el arco narrativo de la historia de Hubert.

El capítulo 2 se ocupa de Rolf, que tiene unos 60 años en 1972, momento de la entrevista. Por lo tanto, ha atravesado su pubertad en los años veinte, luego vivió el nazismo y la posguerra: "Ich wußte ja nicht, wie verfolgt wir eigentlich waren. Das ist mir erst hinterher bekannt geworden, daß also Leute meines Schlages in Konzentrationslager eingeliefert wurden und vergast wurden (Fichte, 1974: 135) ["En el fondo, ignoraba hasta qué punto éramos perseguidos. Sólo más tarde me enteré de que la gente de mi condición era enviada a campos de concentración y terminaba en la cámara de gas" (Fichte, 1982: 152)]. En un tono de oralidad propio de la entrevista etnográfica en la que se basa, el capítulo recorre la sociabilidad gay, los bares de los años veinte y lo que ha ocurrido con ellos en el nazismo y en la posguerra, el sexo grupal durante las compañías americanas en la guerra y posguerra, los cines porno, las enfermedades, la persecución, etc. Así, Rolf tuvo que renunciar a su carrera de abogado y juez por una acusación bajo el parágrafo 175. Estuvo casado y su mujer lo quiso curar con un psiquiatra, luego lo hizo vigilar por la policía. Asimismo es interesante pensar en los cambios que la ley llevó, Rolf habla de cierta mercantilización de la sexualidad gay ya en los años setenta:

Jetzt soll es schon einen Klub geben, wo die Mitgliedskarte 1000 Mark kostet. Und ein bildhübscher Junge im „Exquisit“ mit Riesenschwanz sagte mir, daß er bald in einem Klub für Leute in gehobenen Positionen anfangen würde (...). Sowas kann sich dann ein Angestellter wie ich überhaupt nicht mehr erlauben und die bildhübschen Burschen sind denn auf für unsereinen vom Hauptbahnhof weg und gar nicht mehr zu erreichen. Und in den Bars für den Mittelstand ist, seit Paragraph aufgehoben ist, ja kaum noch was Akzeptables zu finden (Fichte, 1974: 140).

Parece que han abierto un club donde el carnet de socio cuesta mil marcos. Y en el club Exquisit, un muchacho guapísimo con una polla enorme me dijo que pronto empezaría a trabajar en un club para gente muy rica (...) Son lujos que un empleado como yo no puede permitirse en absoluto...; además, los chicos guapísimos han desaparecido de la estación central y ahora son simplemente inaccesibles para gente de nuestra condición. Y desde que la ley fue abolida, ya casi no se encuentran cosas aceptables en los bares de gente de clase media (Fichte, 1982: 158).

El tratamiento de la escena *SM-Leder* en el capítulo 4, dedicado a Hans, merece un análisis aparte, porque en ella se condensan las búsquedas de nuevas formas de placer que tienden a desubjetivar al sujeto. En este sentido, puesto casi al final de la novela, se vuelve de un enorme poder simbólico para pensarlo como contrapunto de Hubert y su búsqueda de una sexualidad cuestionadora del yo y las formas de subjetivación disponibles. Según Woltersdorff, para la teoría queer el SM constituye en juego sexual que implica la ruptura del binarismo sexo-genérico; en cambio, en Hubert Fichte es una forma de éxtasis que retorna a la magia reprimida de las sociedades modernas occidentales (2007: 178). Sin embargo, resulta interesante confrontar el panorama de la escena SM-leader alemana que nos muestra Fichte con las reflexiones sobre el SM que por la época desarrollaban filósofos como Foucault o Deleuze y Guattari. En este sentido hay un juego con la descuartización del cuerpo, que también se puede pensar en relación con el cuerpo desmembrado de la disección y el hecho de que él se imagine en ese lugar.

En las prácticas BDSM se puede pensar lo que Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* planteaban como formas de hacerse un Cuerpo sin Órganos, considerando el cuerpo como campo abierto a la experimentación. El cuerpo sin órganos puede ser un programa que se puede llevar adelante mediante el sadomasoquismo ya que, como se comentó en la parte teórica, no es interpretable sino que constituye un motor de experimentación. En el BDSM y, particularmente en la práctica del *fist-fucking*, se lleva a cabo ese deshacer el organismo desde la experimentación que desterritorializa el cuerpo y, siguiendo a Foucault, se constituye en una resistencia al poder, que descentraliza la corporalidad y desexualiza el placer. Estas conceptualizaciones nos permiten pensar no sólo la experiencia BDSM de Hans sino otras experiencias sexuales que vive el

protagonista de la novela. Así, por ejemplo, podemos considerar la escena de *fist-fucking* en el testimonio de Hans como práctica creadora de nuevos placeres desexualizados y como punto de fuga al cuerpo como organismo, ya que, para él, constituye una experiencia trascendental:

Ich habe in Paris das erste Mal jemanden mit einer Faust gefickt (...) und es war eine so groß Faszination, dieser Augenblick, wir waren in seiner Wohnung auf einer riesigen bett von Stierfell, umgeben mit lauter Spiegeln (...), und er bat mich, meine Faust nach oben zu strecken, (...) und er ließ sich langsam auf meine Faustrunterrutschen und meine Faust ging also in seinen After bis etwa zur Höhe des Handgelenks, ein Stückchen drüber heraus vielleicht, und dann drehte er sich über meiner Faust und ich spürte natürlich seine Schleimhäute an meinen Fingerknöcheln und drehte dann auch meine Faust und merkte wie der ganze Körper dieses junges Mannes vibrierte, wie die Muskeln zuckten, sie der Schweiß die Rückenmuskeln runterlief, von den Schenkeln perlte, über die Behaarung lief und wie er sich auf die Zehenspitzen stellte und alles zuckte angespannt und dann anfang zu onanieren und sein Orgasmus ungeheuer weit in den Raum sprühte. Das war eigentlich der Schluß und ich muß zugeben, es war eine ungeheure Faszination für mich. Es war das erste Mal und dieser Körper war so schön und die Kraft, man merkte ja das Zusammendrücken der Schließmuskeln, der Schleimhäute. Dieser Kampf dieses warmen Körpers, der auf der Faust wie auf einem Riesenphallus saß, kämpfte, sich dagegen wehrte und gleichzeitig daran Genuß fand und sich dann in einen Orgasmus hineintrieb (Fichte, 1974: 266).

En París me follé por primera vez a alguien con el puño (...) y aquello fue tan fascinante, aquel momento... estábamos en su apartamento, sobre una cama gigantesca, cubierta por una piel de toro (...) y me pidió que mantuviera mi puño erguido hacia arriba (...) y él se fue deslizando lentamente hasta que mi puño penetró en su recto casi hasta la altura de la muñeca, tal vez un poquitín más arriba, y luego empezó a girar y girar sentado sobre mi puño y, claro está, yo sentía la presión de sus mucosas contra las falanges de mis dedos y comencé a girar también el puño y noté cómo vibraba todo el cuerpo del muchacho, cómo sus músculos se contraían, cómo el sudor le resbalaba por los músculos dorsales, destellaba en sus muslos y sobre los vellos, y cómo él se puso al fin de puntillas, y tenso y tremolante, empezó a masturbarse y el producto de su orgasmo salía disparado a una distancia enorme. Allí acabó el número y debo confesar que mi fascinación fue total y absoluta. Era la primera vez y aquel cuerpo era tan bello, y la fuerza... sentía la presión de los esfínteres, de las mucosas. La lucha de ese cuerpo caliente, sentado en mi puño como sobre un falo gigantesco, en fin, un cuerpo que luchaba, se resistía y a la vez disfrutaba con todo de aquello, hasta llegar por último al orgasmo (Fichte, 1982: 298-9).

El *fist-fucking* aparece aquí como "contra-disciplina" (Halperin, 2007: 120), mediante una desterritorialización y reterritorialización del placer. De esta forma, todas las partes del cuerpo devienen órganos sexuales, porque, según Preciado,

cualquier parte del cuerpo puede ser un dildo, incluso el pene (Preciado, 2002). Los espacios de socialización BDSM devienen así zonas de experimentación sexual que crean, construyen, nuevos placeres desgenitalizados, como podemos ver en la descripción que hace de uno de ellos Hans:

Man war wie in einem Ei.

Die Vorlieben der Leute sind unterschiedlich. Sie haben einen größeren Spielraum. Die Leute, die Urin trinken. Leute, die sich voll urinieren lassen. Auf den nackten Körper, auf das Leder, auf die aufgerissene Ledermontur. Hinein. Wie auch immer. Andre Leute, die einfach Genuß daran haben, von vielen Leuten bespien zu werden, gebumst zu werden; wir haben Leute gehabt, die sind von 30, 40, 50 Schwänzen gebumst worden, einfach, die es lieben, besudelt zu werden, im Schmutz sich zu suhlen, einfach diese, diese, diese, diese Vorliebe für den Schmutz der Erniedrigung, des Gequältseins, des sich selbst Ausradierens, einfach nur noch waren, nur noch Fleisch, nur noch Körper, nur noch hechelnder Leib zu sein.

Gewiß gehört natürlich auch dazu, daß sich einige Leute mit der Faust ficken ließen, einfach und das mit einer ungeheuren Vehemenz (...). und daß Leute sich anboten, als Sklave benutzt und maltrahiert zu werden (...).

Es ist ein Schwede dagewesen (...) dem wurden die Brustwarzen ebenfalls mit silbernen Stiften durchbohrt (...) und ihn mit den Sogenannten Sackringen, mit denen man sich das genital abschnürt, um mit dem Blutstau eine Erektion hinauszuzögern und daß man, wie gesagt, alle diese Geschichten mit dem Mann machte (Fichte, 1974: 262).

Estábamos como en un huevo.

Las preferencias de la gente son distintas, tienen un margen de juego muy grande. Hay quienes beben orina; hay quienes se hacen orinar por otros: sobre el cuerpo desnudo, sobre el cuero, sobre el uniforme de cuero abierto. Y dentro. Como sea. Hay otros cuyo único placer es hacerse escupir por mucha gente, o dejarse penetrar; hemos tenido algunos que se dejaban penetrar por 30, 40 o 50 pollas, a los que sencillamente les gusta ser emporcados, revolcarse en la inmundicia, les gusta esta, esta, esta preferencia por el fango de la humillación, del sentirse torturado, del autoanularse, sencillamente la voluntad de no ser más que mercancías, carne, cuerpos, sólo cuerpos jadeantes

Y hay que completar el panorama, desde luego, con quienes se hacen follar con el puño, sin más ni más, poseídos por una vehemencia inaudita (...) mientras que otros se ofrecían como esclavos, para ser usados y maltratados. Hubo un sueco (...) [al que] encima le perforaron las tetillas con clavos de plata (...) y le ponían una de esas anillas que oprimen el miembro para retardar la erección impidiendo el flujo de sangre, sí, como ya he dicho, con él hicieron todas estas cosas (Fichte, 1982: 294-5).

En el caso de Hans, se trata de la apertura de los márgenes de su cuerpo de forma de transgredir los límites, incluso del propio cuerpo, y reclamar un placer

polimorfo, volver el cuerpo parte de un todo, de una masa. También Foucault defendía este tipo de experimentación sexual como una actividad que resulta política porque allí los cuerpos dejan de ser individuos, identidades, y se desubjetivizan.

Und dann geschah eigentlich etwas, daß in der Anonymität der Nacht, der Dunkelheit, die Körper ihre Gesichter, ihre Stimmen verloren und einfach nur noch Körper waren, Gesäß, Genital, Hand, Fuß, Atem, Pulsschlag. Sonst nichts. Man gab sich einfach nur noch hin, man lieferte sich nur noch aus, die Konventionsschranken waren einfach zerbrochen. Man war nur noch Körper unter Körpern, eine brünstige, dampfende Masse (Fichte, 1974: 261).

Y luego ocurrió algo increíble: en el anonimato de la noche y de la oscuridad, los cuerpos perdieron sus rostros y sus voces para ser sencillamente cuerpos, nalgas, sexos, manos, pies, respiración, pulsaciones. Y nada más. No sabías ya quién te palpaba ni a quién palpabas. Era sencillamente la entrega total, la sensación de abandonarse, de acabar con las barreras de la convención. Sólo se era un cuerpo entre otros cuerpos, una masa en celo, humeante (Fichte, 1982: 293-4).

La experiencia BDSM de Hans, que Fichte ha tratado en otros libros, y con quien ha realizado tres entrevistas,<sup>218</sup> refracta también, puesta casi al final de la novela, la experiencia desubjetivante del narrador, que desestabiliza la identidad.

Para finalizar, quiero retomar el final de la novela:

Ich habe das Getränk für den Gott Xango getrunken. (...)  
Ich wollte mich in einen Baum verwandeln; ich dachte, mein Gedächtnis würde ausgelöscht durch Blätter.  
Magie ist die große Einbettung ins Instinktive.  
Von dieser Einbettung ist nach für mich ein Betonbett mit Abfluß, auf dem Lamacas Leiche liegt.  
Der Mensch ist kein Baum.  
Der Zauber ist zerschnitten.  
Jetzt beruhigen sich allmählich die erbrechenartigen Erinnerungen.  
Die Gerüche, die Töne, die Temperaturen, die Farben verlieren an Heftigkeit.  
Ich lebe weiter in einer ganz säkularisierten Welt. (Fichte, 1974: 308).

Me he bebido la pócima del dios Xango. (...)  
Quería transformarme en árbol; pensé que las hojas borrarían mi memoria.  
La magia es el gran asentamiento en lo instintivo.

---

218 Fichte realiza tres entrevistas con Hans Eppendorfer e, incluso, publica un libro dedicado íntegramente a este personaje: *Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Sobre las distintas etapas de elaboración de los textos sobre Eppendorfer y el SM-leader alemán, cf. Bandel (2006).

De este asentamiento sólo me queda un lecho de cemento con canal de desagüe, sobre el cual yace el cadáver de Carlos Lamarca.  
El ser humano no es un árbol.  
El sortilegio se ha roto.  
Ahora, los recuerdos surgidos como un vómito se van volcando poco a poco.  
Los olores, los sonidos, las temperaturas y los colores pierden su intensidad.  
Sigo viviendo en un mundo totalmente desacralizado. (Fichte, 1982: 342-3)

Se ha leído este final como una utopía *queer* (Gillet, 2002), justamente en la posibilidad de imaginar “eine totale Welt”, un mundo total y desacralizado, en donde todas las posibilidades de placer sean posibles, en donde la sujeción que implica el “yo” sea desactivada mediante la experiencia trascendental que implica la magia, pero que también se obtiene mediante la experiencia sexual límite. Este éxtasis sexual cumple la función de trascender la construcción social del Yo. En este sentido, también es interesante pensar la idea de bisexualidad en Fichte, pues ésta no implica la suma de una sexualidad hetero y gay, sino, justamente la ruptura del binario, la ruptura de la definición, de la sujeción a las categorías:

Fiftyfifty, hat Pozzi gesagt.  
Bisexualität war 49 nicht im Schwange und wurde von beiden 100prozentigen  
Lagern verachtet:  
\_ Wenn schon ein schwuler Hund, denn wenigstens ein ganzer. (Fichte, 1974:  
49)

Fifty-fifty ha dicho Pozzi  
En el 49, la bisexualidad no estaba de moda y era despreciada por el cien por  
ciento de ambos bandos:  
\_ Si quiere ser un marica, que al menos lo sea del todo. (Fichte, 1982: 59)

Este hecho marca la pauta de las diferencias entre el momento del enunciado, 1949, y el de la enunciación, 1974, en donde nuevas formas de placer y sexualidad estaban siendo creadas, producidas, de manera de escapar a la máquina biopolítica. Si la pensamos como *Bildungsroman*, *Versuch über die Pubertät* rompe con la forma de la novela, por un lado, porque el trayecto experiencial del protagonista no lo hace ser quien es sino, justamente, deconstruir su identidad, cuestionar su subjetividad, “Töten das hassenswerte Ich!” (Fichte, 1974: 92) [“matar al odioso yo” (Fichte, 1982: 107)]; y, por otro, porque implica la ruptura de la forma novela. Al desarrollo lineal de la novela y de la historia, propio de la ideología patriarcal burguesa, Fichte opone los recursos de las mitologías y prácticas del sincretismo afro-americanas (Vollhaber, 1987: 229-230). Lo que

propone en el final, se puede pensar, no es un nuevo orden del sentido que implique racionalidad, sino la experiencia del éxtasis sexual, mágico, religioso, que rompa con la racionalidad sexual (Böhme, 1992: 253), de modo de desenmascarar, asimismo, las exigencias del sistema patriarcal respecto al amor y la sexualidad (Vollhaber 229-230). A su vez, evita la muerte o el suicidio que es el final usual para las novelas homosexuales (Popp, 1992: 226), y la muerte se convierte en ese estado liminal, alejado el mundo, que implica el pasaje a otro espacio, utópico: “The self (...) can participate in other rituals that symbolically place the subject in a liminal death state that allows for the reincorporation of divergent narratives” (Vocca, 1993: 202). De esta manera, lo que también se cuestiona y se rompe es el lenguaje, porque si se quiere narrar la experiencia mágico-religiosa del éxtasis sexual desubjetivante, el lenguaje disponible, siempre va a ser el del amo (De Lauretis, 1992: 12):

Jetzt geschieht alles gleichzeitig.  
Die Sprache, die ich an verschiedene gleichzeitige Vorgänge heranbringe,  
Kritik – Unterscheidung – der Vorgänge, Kritik der Unterscheidung dieser  
Vorgänge.  
Meine Sprache ist an die Zeit ihres grammatischen Ablaufs gebunden.  
Gleichzeitiges erfaßt sie, während sie vorgeht, nur nacheinander.  
Hieroglyphen würden das Miteinander der Tatsachen vollständiger abbilden.  
Ich muß also eine Reihenfolge festlegen, auswählen, und das heißt – den  
Denkgewohnheiten nach – warten (Fichte, 1974: 47-8).

Ahora todo ocurre simultáneamente.  
El lenguaje, que aplico a distintos procesos simultáneos: crítica –  
diferenciación- de los procesos, crítica de la diferenciación de los procesos.  
Mi lenguaje está ligado al tiempo de su decurso gramatical.  
Mientras avanza, sólo capta en forma sucesiva los procesos simultáneos.  
Los jeroglíficos reproducirían en forma más perfecta el sincronismo de los  
hechos.  
Debo, pues, establecer un orden de sucesión, elegir, y esto significa –según  
nuestros hábitos mentales- evaluar (Fichte, 1982: 57) .

Fuera de los discursos sociales (hetero)hegemónicos, el yo se convierte en un problema, en un ensayo, en una búsqueda. Además de que las formas disponibles de vivir la homosexualidad tampoco sirven. Da cuenta así, de una época de cambio, de una estructura del sentir que adelanta o prefigura lo *queer*.

#### 4.4. Una trilogía para Armin Meier: ¿Franz Biberkopf trans?

Es importante tener en cuenta que *Faustrecht der Freiheit* está dedicada a la pareja de ese momento de Fassbinder, Armin Meier y a “todos los otros”: “Für Armin und alle anderen“. Respecto a esta dedicatoria, Al LaValley se pregunta: “Who are all the others? The Berlin bartender? Other exploited homosexuals? Other proletarian homosexuals? Other victims of Nazi eugenic experiments? Other abused and exploited people? Or maybe just Fassbinder's other lovers?” (LaValley, 1994: 125). Meier era analfabeto y trabajaba como carnicero cuando Fassbinder lo conoció y estuvieron juntos cinco años. Según uno de los biógrafos de Fassbinder,

Armin [Meier] era un atractivo joven alemán que debía su existencia a los experimentos que Hitler realizara en eugenésica. Los padres de Armin se unieron en 1945 durante la Action Lebensborn, en la que los nazis congregaron y alentaron al patriótico deber de la procreación a los más destacados especímenes de la raza nórdica (Hayman, 1985: 102).

Es, en ese sentido, una vida que nace signada por la biopolítica, como cálculo médico para el control de la vida de la población, de la especie. En 1978 en Nueva York Fassbinder se separa, después de cinco años, de Armin Meier. Luego de la separación, Meier se suicida con una sobredosis de pastillas para dormir ese mismo año en Munich, durante la semana del cumpleaños del cineasta (31 de mayo) y su cuerpo es encontrado una semana después (Elsaesser, 1996: 197). La muerte causó un escándalo en los medios, se abrió una investigación criminal y Fassbinder recibió amenazas. Como parte del proceso de duelo, Fassbinder realiza la película *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) en pocas semanas, entre el 28 de julio y el 28 de agosto de 1978, en la que se encarga no sólo del guion y la dirección sino también de la producción, la edición, la cámara, y el diseño de escena. Según el cineasta, tenía dos opciones:

'[After the death of Armin] I felt the necessity to do something. There were basically three possibilities. One was to go to Paraguay and become a farmer [...]. Another possibility was to stop being interested in what was happening around me. That would have been like a mental illness. The third possibility was to make a film - certainly the easiest for me.' (Crimp, 1982: 75)

El resultado tiene poco que ver con Meier, ya que la película narra los últimos cinco días en la vida de una transexual, Elvira Weishaupt, antes de su suicidio. Erwin realizó años atrás el cambio de sexo en un viaje a Casablanca por la única razón de que el hombre que deseaba, Anton Saitz, le dijo que sólo podía amar a una mujer.<sup>219</sup> Es decir, como lo explica Silverman (1992: 217), se convierte en transexual sin haberse sentido previamente una mujer en un cuerpo de hombre. En este sentido, la película no plantea la necesidad de acomodar el cuerpo, reasignar la genitalidad para adaptarla a una identidad previamente establecida. Por el contrario, la película se centra en la corporalidad misma y la búsqueda, infructuosa, de una identidad más allá del cuerpo. En el trascurso de la película Elvira se va a ir encontrando con distintos personajes. Su identidad y su historia siempre es contada, narrada o explicada (de manera infructuosa y fragmentaria) por otras voces, que la definen, pues, se puede pensar, esa identidad que se busca en la interioridad es inexistente, porque se trata de una concepción del sujeto ya posmoderna, de un sistema que produce lo humano delimitando el exterior del mismo, lo abyecto, lo no-humano o, mejor, lo casi-humano, lo no-del-todo-humano.

En este sentido, es importante tener en cuenta que, como *Faustrecht der Freiheit, In einem Jahr mit 13 Monden* está dedicada también a Armin Meier. Douglas Crimp las considera, junto al segmento que dirige Fassbinder de *Deutschland im Herbst*<sup>220</sup>, una trilogía (auto)biográfica, que denomina “A Trilogy for Armin

---

<sup>219</sup> La pre-historia de Erwin/Elvira aparece en la película narrada por los otros personajes. Pero también hay una versión literaria de su historia, publicada con posterioridad, originalmente en *Filme befreien den Kopf: Essays und Arbeitsnotizen* (1984) y editada en español en *La anarquía de la imaginación. Entrevistas, ensayos y notas* (2002), en donde se narra la vida de Erwin/Elvira desde su nacimiento, cómo su madre lo dejó en un orfanato, por qué no pudo ser adoptado, por qué tuvo que aprender el oficio de carnicero, cómo conoció a Irene y la relación que tuvo con Anton, por la que cambió de sexo, así como la reacción de éste ante este cambio. Recién en las últimas páginas, se recuperan los episodios que son narrados en la película, los de los últimos cinco días antes de su suicidio.

<sup>220</sup> *Deutschland im Herbst* es una película colectiva de la que participan, además de Fassbinder, directores como Alexander Kluge, Edgar Reitz y Volker Schlöndorff. Surge como un intento de posicionamiento político-artístico y discusión pública de los eventos ocurridos en el otoño de 1977, conocidos como el otoño alemán, particularmente los ataques de los grupos armados de la *Rote Armee Fraktion*.

Meier”.<sup>221</sup> El segmento de Fassbinder en *Deutschland im Herbst* es autoficcional, da cuenta de su relación con Meier durante 1977, cuando se encontraba, justamente, trabajando para el guion de *Berlin Alexanderplatz*. *Deutschland im Herbst* nos muestra a un Fassbinder trabajando y grabando el guion de *Berlin Alexanderplatz* en un cassette, con la edición de la novela de Döblin por ahí. La relación entre Fassbinder y Meier en esta película también se puede asimilar a una relación Franz/Reinhold, en la que el propio director se autorepresenta ocupando el polo negativo de la dupla, pues Meier es explotado y maltratado por Fassbinder. Eric Rentschler comenta

At one point he describes a medium close-up of Franz Biberkopf standing at a door looking lonely, precisely the shot we will see Fassbinder in later on: we witness Fassbinder as he sees Franz Biberkopf and as he sees himself as Biberkopf. Every bit as important, though, we see Fassbinder acting in ways we will come to associate with Reinhold. He beats Armin as Reinhold mistreats women, tormenting his male lover in the flat much like the petty gangster abuses Trude in episode six of *Berlin Alexanderplatz*. (Rentschler, 1985, 199)

En este punto, como vimos, su identificación no es sólo con Franz sino también con Reinhold, como dos caras de la misma moneda, como un *Doppelgänger*. Las películas de la trilogía que imagina Crimp dan cuenta de Meier como el personaje de Biberkopf, pero también de la intercambiabilidad de los dos polos. Fassbinder es Franz y también es Reinhold. Es explotado y explotador, como parte de un mismo engranaje capitalista, del que no puede ser ni culpable ni víctima sino, más bien, las dos cosas al mismo tiempo. Los vínculos que se pueden establecer con *Berlin Alexanderplatz* son varios, según comenta Rentschler,

“The resemblances between the two works are manifold and striking: both feature protagonists, who by dint of an unhappy love for another man, lose an appendage. Each film takes place in a brutal urban landscape, a world of shadowy apartments, garish arcades, mean streets, a harsh reality that is likened in bloody explicitness to a slaughter house. Elvira, like the unravelled Franz of the epilogue, spends most of the film auditing her life, walking through previous stations, interviewing those who have been important to her, trying to take stock and find a reason to go on (...) Two characters seek to find their way through big cities - Berlin of the Weimar era, Frankfurt in the late seventies

---

<sup>221</sup> Lo que une las tres películas, según Crimp, es la presencia de un “biographeme”, pero también menciona una escena que se repite en las tres películas, en boca de los personajes que se supone que representan a Armin Meier (1982: 67).

- trying to pose themselves as the shaper of their own story in the clamor of so many other voices and foreign desire.” (Rentschler, 1985, 199)

Si en *Faustrecht der Freiheit* Fox se convierte en un cuerpo al borde lo humano, despojado y deshumanizado, una muerte que no puede ser llorada, en *In einem Jahr mit 13 Monden*, Fassbinder lleva esto al extremo. El modelo Franz/Reinhold de explotador/explotado o sadomasoquista, es llevado a la cuestión de la sexualidad. La castración, que en *Berlin Alexanderplatz* tenía un carácter simbólico, a partir de la pérdida del brazo de Franz y, con ello, de su masculinidad, aquí se vuelve real, inmanente. Siguiendo a Richard Dyer y a la importancia que le da a la exhibición pornográfica del pene en *Faustrecht der Freiheit* y en *Deutschland im Herbst* (Dyer, 1980: 181), podemos decir que en *In einem Jahr mit 13 Monden* el pene deviene castración. Si Fox era un explotado, masoquista, un no-humano, marginado de la sociedad por el cruce de su sexualidad y su clase, el personaje de Elvira en *In einem Jahr mit 13 Monden* lleva esto al extremo. Su cuerpo después del cambio de sexo resulta ilegible, ininteligible, no puede existir. Por otro lado, el uso visual del matadero deviene una imagen simbólica que dispara sentidos hacia diversos lados y que se puede pensar como metáfora biopolítica. La violencia a la que es sometido el cuerpo de Elvira es asimilable a la violencia del matadero, como metáfora visual de la producción de cuerpos sexuados y generizados, de la producción de lo humano a partir de la delimitación de exteriores internos o interiores externos (Agamben). ¿Qué es lo que la ciudad hace con las personas? Como en *Berlin Alexanderplatz*, la ciudad es un gran monstruo que construye cuerpos normales y cuerpos abyectos como en un matadero. Así como el matadero resultaba un contrapunto en la novela de Döblin a las historias de los personajes y el protagonista, Elvira es Franz Biberkopf pero en este caso el matadero no es Berlin sino Frankfurt. En la versión literaria de *In einem Jahr mit 13 Monden* recopilada también en *La anarquía de la imaginación*, Fassbinder atribuye la historia no a las fuerzas de la naturaleza sino a la opresión de la gran ciudad,<sup>222</sup> en este caso, de Frankfurt:

---

<sup>222</sup> También Douglas Crimp considera que la ciudad de Frankfurt aquí tiene el mismo protagonismo que tenía Berlin para la biografía de Franz Biberkopf (Crimp, 1982: 76).

La acción transcurre en Francfort, una ciudad cuya peculiar estructura casi exige biografías como la que siguen o, en la que, al menos tales biografías no parecen ser especialmente insólitas. Francfort no es un lugar de amable moderación, de nivelación de contrarios, pacífico, a la moda, simpático; Francfort es una ciudad donde, en cada esquina, en cualquier parte y en todo momento uno puede encontrar, si no tropezar directamente con ellas, esas contradicciones comunes a la sociedad que en cualquier otro lugar se ocultan fácilmente (Fassbinder, 2002: 103).

Por otra parte, en *In einem Jahr mit 13 Monden* Fassbinder convierte el proceso de duelo por el suicidio de su ex pareja en una película que recupera la memoria de la disidencia sexual exterminada. Teniendo en cuenta la dedicatoria de *Faustrecht der Freiheit*, me interesa detenerme en el modo en que Fassbinder convierte la memoria individual (el duelo por el suicidio de su ex pareja Armin Meier) en una película que recupera la memoria de un colectivo no sólo silenciado e invisibilizado sino también abyecto (Kristeva, Butler), arrojado por el dispositivo de la sexualidad (Foucault, 2014) al borde de lo humano. A partir del suicidio de Armin Meier, Fassbinder decide procesar la experiencia del duelo mediante la realización de una de las películas consideradas por la crítica como la más personal del autor (LaValley, 1994: 126) y una de las más experimentales y difíciles de clasificar (Corrigan, 1991: 59). De forma aún más extrema que con Fox en *Faustrecht der Freiheit*, el cuerpo de Elvira es tratado como ‘vida desnuda’ (Agamben) o como una muerte que no pueden ser llorada porque no es reconocida como humana (Butler, 2004). Como dije, la película narra cinco días en la vida de Elvira, pero el personaje tiene una pre-historia anterior a la película, cuando todavía era Erwin, del momento de su transformación en Elvira, el viaje a Casablanca y las relaciones con Anton Saitz, por quien realizó el cambio de sexo, Christoph, su ex pareja, e Irene, su esposa, entre otros. Comenta Yann Lardeau que

las películas de Fassbinder empiezan siempre antes del principio. Sus historias se encuentran siempre en la encrucijada de otras historias. (...) El presente de las películas raras veces coincide con el tiempo de los personajes. No es más que la continuación, la consecuencia de una acción anterior, el producto de una predeterminación (Lardeu, 2002: 153).

Lardeau menciona, en el caso de *In einem Jahr mit 13 Monden*, “la eugenesia del tercer Reich y el comercio ilegal de carne de Erwin y Anton Seitz” (Lardeau, 153).<sup>223</sup> En este sentido, el cine de Fassbinder da cuenta de la Alemania de posguerra, en particular, de los años setenta y de cómo muchas de estas cuestiones supuestamente superadas del nazismo seguían estando vigentes no sólo mediante persecuciones y discriminación sino también mediante la producción de cuerpos normales/normalizados que remite a los experimentos de la eugenesia nazi, mediante un régimen de control y producción de cuerpos sexualizados y generizados que Paul B. Preciado llama farmacopornográfico.

### **ERWIN/ÉLVIRA Y LA RUPTURA DE LOS BINARISMOS**

Me interesa mencionar la escena con la que empieza la película, anterior a los créditos iniciales. Elvira, vestida con ropas de hombre, recorre las zonas de *cruising* de Frankfurt y paga a un taxi-boy por sexo. Sin embargo éste, cuando descubre que no tiene genitales masculinos, comienza a golpearla y desnudarla y Elvira/Erwin recibe una paliza por parte de un grupo de taxi-boys. La secuencia termina con un plano del río en donde caen las ropas masculinas de Elvira, sobre esa imagen se proyectan los créditos iniciales.

De esta manera, la película comienza con la violencia ejercida sobre el cuerpo de Elvira, que no encaja ni en el mundo heterosexual ni en el mundo gay (Silverman, 1992: 218). A lo que se apela es a una supuesta verdad de la genitalidad. Su falta de genitales masculinos no lo convierte en mujer pero tampoco en hombre.

---

<sup>223</sup> En la versión literaria de *In einem Jahr mit 13 Monden* se explica el nacimiento y el abandono de su madre. Durante la Guerra, ésta queda embarazada mientras su marido está en el frente, por eso debe dejar en un orfanato a su hijo ilegítimo. Cuando años más tarde Erwin está por ser adoptado, la hermana Gudrum va a visitar a la madre y, teniendo en cuenta que ésta estaba casada al momento de dejar a su hijo en el orfanato y firmar los papeles de adopción, la monja le comenta que también su marido debe consentir y firmarlos, pero como, en realidad, éste no es el padre, sino que se trata de un hijo ilegítimo, Anita Weishaupt se opone, con lo cual, Erwin queda imposibilitado para ser adoptado legalmente. Por otro lado, la versión literaria también da detalles de la relación con Anton Saitz, que podemos pensar en vinculación con la de Franz/Reinhold en *Berlin Alexanderplatz*. Erwin lo conoce en un bar y queda fascinado por él. Comienzan una relación laboral ilegal con el tráfico de carne y Erwin varias veces le dice que lo quiere, ante lo que Anton siempre responde que él también lo querría si fuera una mujer. Incluso, Erwin llega a ir a la cárcel por el contrabando ilegal sin delatar a Anton, como ocurre con el accidente de Franz en *Berlin Alexanderplatz*. Luego del cambio de sexo, Elvira, rechazada por Anton, comienza una carrera de prostituta, mientras Anton crece como empresario con la instalación, primero, de un prostíbulo y, después, con la compra, venta y construcción de inmuebles.

Woltersdorff comenta que en esta escena “Elegische Ephebophilie und ästhetisch überhöhter Voyeurismus werden mit schwulem Machokult, Cruising, Prostitution und gewalttätiger Frauenfeindlichkeit kontrastiert” (Woltersdorff, 2015: 116) [Efebofilia elegíaca y voyeurismo estético excesivo son contrastadas con el culto gay al macho, el *cruising*, la prostitución y la violenta misoginia]. Por otro lado, es importante tener en cuenta que esta escena está musicalizada con el adaghietto de la quinta sinfonía de Mahler, que forma parte de la banda de sonido de *Morte a Venezia* (1971) de Luchino Visconti. Así se plantea no sólo la tensión con los modelos disponibles de homosexualidad masculina sino también con una concepción del cuerpo como objeto erótico de contemplación. Se trata de otro modelo de sexualidad, el del eros platónico de *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann (Cf. Silverman, 1992: 218), que nada tiene que ver con el cuerpo y la sexualidad de Elvira. Al respecto, Peucker considera que en esta escena “Art, the (gay male) body, and death are simultaneously evoked” (Peucker, 2007: 117). La película de Visconti nos conecta con la novela de Mann y ésta con *El nacimiento de la tragedia* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871) de Friedrich Nietzsche y la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Peucker, 2007: 117).

Por otro lado, en la película también se marca el peso de Elvira, que está supuestamente excedida, lo que le da un cuerpo que tampoco encaja en los modelos de femineidad, como ocurría con el cuerpo de Fassbinder/Franz/Fox en *Faustrecht der Freiheit* (Silverman, 1992: 223). Asimismo, también desafía los binarismos de sexualidad, pues tampoco encaja en la dicotomía *gay-straight* (Kuzniar, 2000: 82). No puede considerarse, según Kuzniar, un film gay, porque el deseo masculino no siempre es hacia el mismo sexo: “Fassbinder present the subject as a highly contradictory, libidinally nomadic forcé field, the sum or alternation of unruly desires” (Kuzniar, 2000: 87).

Es, en este sentido, un cuerpo monstruoso, con contextura y rasgos masculinos pero con genitales femeninos, un cuerpo que queda fuera de la norma y, por eso, resulta abyecto (“non-being” lo llama Elsaesser). El acto de desvestirlo (undressing) en la escena inicial no es ni una revelación ni una explicación, sólo

una exposición de la desnudez y la vulnerabilidad (Kuzniar, 2000: 80). En este sentido, también se puede pensar la desnudez como una forma de la verdad moderna del cuerpo,<sup>224</sup> sometido a saberes médico-legales, es decir, lo que Foucault llama dispositivo de la sexualidad.

También en este sentido la película despliega un juego de espejos. Cuando Elvira se repone del acto de violencia en un baño público, éste está todo espejado, lo que vemos es la multiplicación del reflejo. Si pensamos la importancia simbólica del espejo en el cine en relación a la identidad, lo que ocurre después del acto de violencia, la escena en la que se recompone en un baño público, nos muestra una Elvira reflejada no por un espejo (identidad fija) sino por una multiplicidad, pero fragmentaria. Los azulejos espejados del baño devuelven sólo fragmentos del cuerpo de Elvira, que no constituyen una unidad orgánica: "Visually, the mirrored surfaces of a bathroom became a collage of images that shatters the verbal coherence of Elvira's conversation" (Corrigan, 1991: 69). Al mismo tiempo, los espejos aparecen en varios momentos decisivos en la película. Por ejemplo, cuando ella ingresa a un bar vestida como mujer para conocer a alguien con quien tener sexo, se nos muestra su ingreso desde un espejo en el techo. Es interesante porque así como la escena inicial marca el rechazo de Elvira como hombre, que no puede ser aceptado en la subcultura homosexual como tal, este espacio del bar es el que va a marcar que Elvira/Erwin tampoco es aceptada o encaja como mujer. Otro momento muy importante en relación a los espejos es el encuentro con su ex pareja Christoph, quien la abandona de forma también bastante violenta. Él la enfrenta a un espejo y le pide que se mire en él y mire cuán fea es, ella sólo contesta: "Ich sehe mich dich lieben" [Me veo amándote], pero él le dice que es una vaca gorda y repugnante. Burgoyne comenta que "This denial of the self in the mirror underlies the transparency of a character who is herself the reflector of every other character, male and female, depending on her aspect" (Burgoyne, 1982: 55). En ese sentido también Silverman explica que la subjetividad depende

---

<sup>224</sup> Como comenta Burgoyne, "Elvira confronts a materialistic culture in its most concentrated regime: that of sexuality. Although sexuality usually seethes in the background of melodrama, where it is equated with repressed truth, here it is foregrounded in the form of sexual identity, as the evacuation of truth. Sexual identity in *Thirteen Moons* can serve as no index to the natural self" (Burgoyne, 1982: 55).

de lo que se ve y lo que se muestra, de la visión y, de esta forma, la agencia visual permanece siempre afuera.

Erwin/Elvira es un *outsider*, incluso en la sociedad gay (LaValley, 1994: 129). De esta forma, siguiendo a Silverman (1992: 218) se puede decir que Fassbinder usa la figura de Erwin/Elvira como pretexto para criticar todas las formas existentes de categorías sexuales dicotómicas.

Por otro lado, es importante mencionar que en la película hay una superposición y saturación de discursos verbales, de voces que cuentan la historia de Elvira y que describen su situación: die rote Zora, Schwester Gudrun y Anton Saitz, entre otros. Esto da cuenta también de cómo el género y el cuerpo están atravesados por discursos (Silverman, 1992: 219). Al mismo tiempo, hay abundancia de otros relatos. Así, por ejemplo, die Rote Zora narra un mito,<sup>225</sup> Soul Frida cuenta un sueño que tuvo,<sup>226</sup> Saitz cuenta la historia de una víctima de cáncer, Elvira da una entrevista, que se escucha en voz en off en la secuencia final, un suicida recita un discurso de Schopenhauer. También aparece la televisión con el uso de *found footage* y discursos de Pinochet, Chabrol, y una entrevista al propio Fassbinder. Entre las referencias más importantes se pueden mencionar a *Torquato Tasso* (1790) de Goethe o la película de Dean Martin/Jerry Lewis (*You're Never Too Young*, 1955),<sup>227</sup> entre otros. Como en *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, se trata de voces de la ciudad, pero aquí deviene farmacopornomegalópolis (Preciado, 2014). El cuerpo de Elvira es producto de una máquina antropológica (Agamben, 2007) que es farmacopornográfica (Preciado, 2014), que produce humanidad a

---

<sup>225</sup> Se trata de la metamorfosis de dos hermanos que se convierten en un caracol y un hongo. Cuando el caracol empieza a tener hambre comienza a comerse al hongo. Cf. Burgoyne (1982: 58)

<sup>226</sup> El sueño de Soul Frida transcurre en un cementerio cuyas lápidas tienen fechas de nacimiento y muerte muy similares. Ese lapso representa el tiempo que esas personas han sido felices (Burgoyne, 1982: 58).

<sup>227</sup> Se trata de una película clásica con la dupla Dean Martin y Jerry Lewis, en la que éste último se tiene que hacer pasar por un niño de 12 años. Esta actuación de Lewis puede ser pensada en vinculación con la performance *drag*, lo que contrasta con el modelo de sexualidad de Elvira, pues no ocupa el lugar de lo *drag* en la película, de lo *camp*, de la personificación, la teatralidad, la parodia, la artificialidad, sino que lo que hay es un cuerpo, que resulta ininteligible. El transformismo en clave de comedia en el cine, como en el caso de Tony Curtis y Jack Lemmon en *Some Like It Hot* (1959), puede ser considerado como ejemplo de lo que Butler (1990) considera una performance *drag* que no constituye una subversión de género, sino todo lo contrario, una reafirmación del binarismo, pues se trata claramente de hombres personificando a mujeres. En cambio, la corporalidad ininteligible de Elvira sí desafía el binarismo y lo pone al descubierto.

partir de los discursos médicos (fármaco) y audiovisuales (porno). Cada escena es un episodio en el viaje de Elvira en búsqueda de su identidad, de su yo original. Es, en ese sentido, un viaje de reconstrucción de su origen (Pribisic, 2006: 77): “Erwin/Elvira, Armin, Fassbinder, and all the others’ search for an identity (sexual, national, political, cultural) is read equivocally. Their ‘failure’ (suicide proper or by society) to achieve identity is actually their way of acquiring it” (Pribisic, 2006: 84). Sin embargo, el personaje no tiene una identidad estable y fija (Silverman, 1992: 219). Siempre el discurso sobre su reasignación se escucha en la voz de otros. En el nivel del discurso, la película no sólo se rehúsa a ofrecer una razón para la reasignación de género de Erwin/Elvira, sino además cualquier valor estable de la culpa o el orgullo asociado a la genitalidad, según observa Victor Fan (2012: 121). En efecto, el cuerpo de Elvira es hablado por otros o, como dice Peucker, “Fassbinder’s subject “is spoken” by German culture” (Peucker, 2007: 118). Quiero mencionar una escena en particular que llama la atención por el efecto de distanciamiento que provoca, se trata de la visita al convento en el que Erwin fue criado como niño huérfano y el relato de Schwester Gudrun, interpretada por la madre de Fassbinder. Schwester Gudrun comienza un extenso relato sobre la infancia de Erwin, pero la voz aquí aparece distanciada de la imagen, la hermana recorre el patio del convento y su relato lo escuchamos mediante una voz en off, ante la presencia, casi como espectadores de una puesta teatral, de Elvira y Die rote Zora. Al final del relato de Schwester Gudrun Elvira se desmaya.<sup>228</sup> Como afirma Burgoyne,

In tragedy this scene would figure the moment of peripety, a recognition which would reverse the expectations of the protagonist, but melodrama (...) disallows any such transcendence of lack through a recognition of its significance (Burgoyne, 1982: 56)

Lo que interesa en este relato de la infancia y la orfandad de Elvira es que si bien se trata de una búsqueda de identidad en una interioridad psicologizante, de la

---

<sup>228</sup> Peucker comenta que el desmayo de Elvira se puede relacionar con el de La Marquesa de O en la obra de Kleist: “The body asserts itself to protect the suffering mind; the flesh triumphs over the word” (Peucker, 2007: 121).

búsqueda del origen, esta cuestión es puesta en cuestionamiento con los recursos de distanciamiento en el relato de Schwester Gudrun:

As the problem of Elvira is the problem of the acquisition of a sexual identity and as this identity is established at the meeting point of family and society - that is, in relation to the father who represents the symbolic law. (...)Erwin/Elvira's quest is to reconstruct the past and define his/her origins. Through this imaginary scenario Elvira hopes to rescue herself from the nebulous zone in which she is bereft of sexual identity and to be restored to the system of clear definitions and polar organization, and thereby to the society which rejects her (Burgoyne, 1982: 56).

Pero, como afirma Douglas Crimp, “Elvira's identity, like Fassbinder's, is arbitrarily imposed from without” (Crimp, 1982: 77). Esta escena, que la pone a ella como espectadora, por los continuos movimientos de cámara, se conecta estilísticamente con la anterior escena en el matadero (Burgoyne, 1982: 56). La recuperación del pasado como niño de Elvira lo conecta con la era Nazi. En efecto, según los biógrafos de Fassbinder,<sup>229</sup> Armir Meier era producto de experimentos de eugenesia nazi.

La película no sólo está plagada de discursos entendidos en términos verbales, sino también en términos audiovisuales que deconstruyen la cultura alemana. Peucker hace un análisis de la banda de sonido en la escena en la que se reencuentra con Christof, su ex pareja, completamente saturada de referencias a la cultura alemana, desde el tema de Marlene Dietrich “Von Kopf bis Fuss” de *Der blaue Engel* (1930) hasta un pasaje del cuento tradicional *Rumpelstilzchen*, compilado por los hermanos Grimm, una canción militar y el sonido de un inodoro, que, según la interpretación de Peucker, simboliza que “the detritus of German culture, too, has been evacuated” (Peucker, 2007: 118). Peucker afirma que “these quotations (...) seem to serve Elvire as assurances of culturally generated subjectivity” (Peucker, 2007: 118).

Elvira es el auditorio de sus narrativas, de los discursos, verbales y no verbales, que la narran e intentan dotarla de sentido, dar sentido a su identidad, encontrarle un origen. Así como Fox era puesto en el escenario para ser observado y burlado como en un *freak-show*, Elvira ocupa el lado contrario, es el público, pero de su

---

<sup>229</sup> Cf. Katz y Berling (1988) y Hayman (1985).

propia historia, de su propia identidad, ajena a ella, o impuesta, incrustada desde el afuera, desde el escenario. Es objeto y no sujeto de su propio cuerpo y su identidad. De ahí también las puestas en escena tan teatrales que presenta la obra.

En efecto, no se puede encontrar la explicación del cambio de sexo de Erwin/Elvira en su infancia, en sus traumas. Su verdad está en un cuerpo, un cuerpo producido como abyecto por la máquina antropológica (Agamben, 2007).

Victor Fan comenta que

Such a narrational device creates an ambiguous relationship between the story being told and the actual “history” of Erwin/Elvira’s childhood, and a distance between Erwin/Elvira’s body and the “back story” that is supposed to explain her/his gender reassignment. In this sense, the closest kind of proto-Oedipal account we have in the film is distanced, if not outright rejected. (Fan, 2012: 128)

Elvira/Erwin no tiene identidad fija, su subjetividad es producida por dispositivos, su interioridad es narrada por Saitz, Christoph, die Rote Zora, Soul Frida, Schwester Grudun, etc., pero también por la cultura alemana en general, así como el cuerpo de Armin Meier y su belleza era producto de la eugenesia nazi, así como Fox era el interior externo del régimen farmacopornográfico. Más allá de una posible interpretación subjetivante y esencialista de este asunto según la cual Elvira busca su identidad, su subjetividad, su origen, cuál es la verdad de su ser, me interesa pensar en que ésta no existe, no hay un interior elucidable. Como afirma Alice Kuzniar, “It is as if this illegible, gender-nonconformist body needed to be narrated in order to be inscribed with meaning” (Kuzniar, p. 81). La película plantea entonces, podríamos decir, una perspectiva desubjetivante.

Por otro lado, la saturación de discursos que intentan explicar el cuerpo de Elvira producen una especie de puesta en abismo: son discursos que remiten a otros discursos, que los ritualizan, los repiten, los citan y mediante esa iterabilidad producen la ilusión de verdad:

It suggests that Saitz’s discourse is not necessarily connected to Erwin/Elvira’s body; rather, it is a discourse that refers to nowhere other than another discourse, a discourse that is going to be further scattered into the larger

“whole” (in Deleuzian terms) onto which the cinema frame opens” (Fan, 2012: 127).<sup>230</sup>

Si, como afirma Silverman, la masculinidad que se deconstruye en *Berlin Alexanderplatz* es la del propio Fassbinder, siguiendo a LaValley, podemos decir que la marginalidad de Erwin/Elvira, rechazado tanto del mundo gay como del mundo *straight*, como el cuerpo de Fox en *Faustrecht der Freiheit* que no encaja en el modelo del porno, como el del propio Fassbinder, que se está volviendo viejo y gordo (LaValley, 1994: 130), forma parte de la producción de lo humano. En este sentido, “*In a Year of Thirteen Moons* is Fassbinder’s most significant attempt to free himself from gender constrictions, to get beyond them and look down on them” (LaValley, 1994: 129).

#### EL CUERPO TRANS Y LA EUGENESIA NAZI

Sin embargo, hay un momento en el que Elvira sí habla por sí misma. La visita al matadero en el que antes trabajaba (y en el que ha intentado sin éxito conseguir trabajo nuevamente vestida como hombre) constituye la única vez que habla por sí misma mediante voz en off. Asimismo este relato de Elvira está distanciado porque disocia la voz y la imagen, la voz y el cuerpo. A su vez, contiene importantes referencias literarias.<sup>231</sup> Según Burgoyne,

There is, to say the least, a rich counterpoint operating here: the passionate sadness of the music, the emotional frenzy of the voice, the stately flow of the camera movement all the while recording a kind of cinematic nature morte. The incongruity of Elvira and Zora walking in high heels and stockings on the wet tile floor of the slaughterhouse - the flowing blood is constantly hosed away--wrings a comic moment from this grim material (Burgoyne, 1982: 59).

En la escena hay una yuxtaposición de lo simbólico y lo material al punto de que Peucker explica que “The violence of this sequence is not performed – it is recorded” (Peucker, 2007: 118). Aquí Elvira deviene animal, un animal siendo

---

<sup>230</sup> Asimismo, se produce una disociación entre el discurso y el cuerpo de Erwin/Elvira (Fan, 2012: 123): “The dissociation between the voice and the body, and the discourse about the body and the body itself, is a key narrational device that opens up to the mise-enabyme of the film.” (Fan, 2002: 127).

<sup>231</sup> Para un análisis comparativo del uso del pasaje de Goethe en voz en off durante esta escena, cf. Kaiser, (2012: 114-5).

procesado en el matadero. La saturación de discursos que la constituyen intentando darle entidad, identidad, dotar de sentido su cuerpo, se convierte en una metáfora: su cuerpo es producido en serie en el matadero. La imagen metafórica revela la violencia de la máquina antropológica en el régimen farmacopornográfico. Del Rio afirma que esta escena “is not just an autobiographical narrative, but the moment when the film produces the machinic assemblage of Erwin/Elvira-becoming-slaughtered-animal.”, ya que la película “achieves the exchange of speeds and affects between human and animal by weaving its tracking shots of carcasses and its background melancholy music together with the rising affective speed of Erwin-Elvira/Spengler’s voice” (del Rio, 2012: 287, n. 28). Asimismo, Elsaesser habla de desubjetivación en este cambio de la expresión a la excorporación, a través de cuyo proceso el dolor de Elvira es separado de su cuerpo individual y diseminado en el cuerpo del film (Elsaesser, 1996: 213).<sup>232</sup>

La referencia a Goethe también alude a la animalización del personaje. En la cita en voz en off de *Torquato Tasso* (1790) de Goethe se describe al poeta con la metáfora de la bestia sacrificial, el artista es la bestia que es sacrificada:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,  
 Gab mite in Gott su sagen was ich leide  
 (*Torquato Tasso* de Goethe)

Y cuando el hombre es silenciado en su agonía  
 un dios me habilita a decir mi dolor

Como comenta Peucker, “What is consigned to the realm of methafor by Goethe is played out in the real by Fasssbinder” (Peucker, 2007: 119). El matadero deviene así metáfora visual del cuerpo, de la producción capitalista del cuerpo sexuado, pero también permite la asociación del cuerpo de Elvira con lo animal:

---

<sup>232</sup> Según Burgoyne en la escena del matadero se lleva a cabo el momento de exceso propio del melodrama: “Rather than fully accommodating the undischarged emotion in the mise-en-scene, Fassbinder projects it onto the body of the protagonist. This body thus becomes the conflictual center of the narrativ” (Burgoyne, 1982: 60).

What is taking shape here is a disfiguration by assimilation to an animal. It is announced in words and then physically realized step by step.(...) The direct confrontation with death is displayed without deception and without any means of escape.(...). Eventually sound abdicates any human dimension and is dominated by the animal cries (Kaiser, 2012: 114).

El cuerpo de Elvira es sometido a la violencia del dispositivo como el cuerpo del animal (metáfora visual) pero al mismo tiempo también es asimilado a lo animal o, más precisamente, a aquello que no es ni humano ni animal. La abyección está dada no sólo por no ser ni homosexual ni heterosexual, ni hombre ni mujer, sino también por estar al borde de lo humano. Si tenemos en cuenta la perspectiva biopolítica que desde Foucault para acá sirve para pensar la producción de lo humano de una forma que se aparte de la concepción ontológica, podemos considerar a Elvira como ese resto ni humano ni animal, ese exterior interno o interior externo (Agamben, 1998), el exterior constitutivo (Butler, 2007) que permite definir lo humano mediante la delimitación de sus límites.

En este sentido, se puede pensar que también las imágenes del matadero remiten a las imágenes de campos de concentración. Mediante esta vinculación se asocia a la disidencia sexual con las víctimas no reconocidas del holocausto:

What this scene illustrates is that it takes more effort than we think to relate the discourse of someone else's suffering to the sight of the actual violence from which she/he suffers, an idea that, read politically, can be associated with the image of the concentration camp (Fan, 2012: 128).

El personaje de Saitz, por quien Elvira realiza el cambio de sexo, es un sobreviviente judío del campo de concentración de Bergen-Belsen. Fan lo interpreta como doble de Elvira (Fan, 2012: 125), el *Doppelgänger* es una figura que recorre toda la producción de Fassbinder<sup>233</sup> y que podemos identificar como una asociación con Franz/Reinhold también como un *Doppelgänger*. Lardeau comenta que

---

<sup>233</sup> Elsaesser hace una lectura de la película en relación a la promoción del filo-semitismo de la posguerra (Elsaesser, 1996: 204). Por su parte, Peucker, afirma que esta escena es la que plantea una más clara vinculación del presente de la película con el pasado nazi: "The slaughterhouse sequence of *Thirteen Monks* thus suggests a cultural continuity between idealism and Nazism that it then radically critiques by stylistic means" (Peucker, 2007: 120).

Erwin es fruto de los experimentos biológicos del Tercer Reich para crear una raza de 'superhombres', en el momento en que Himmler ponía todo su empeño en exterminar sistemáticamente a los 'infrahombres': judíos, gitanos, homosexuales (Lardeau, 2002: 249).

Fassbinder plantea la permanencia del pasado de Alemania en el presente.<sup>234</sup> Si pensamos como dobles a Saitz y Elvira, podemos decir que Fassbinder da cuenta, por un lado, de la actualidad del antisemitismo en Alemania, pero por otro también de las políticas sobre la vida que siguen rigiendo después de la posguerra, las biopolíticas occidentales que, en Alemania, a pesar de considerarse superado el nazismo, continúan vinculadas con el Holocausto:

Lo que se le reprocha a Fassbinder bajo el nombre de antisemitismo no es otra cosa que el odio que sentía hacia la sociedad alemana, tanto hacia el orden reaccionario del Tercer Reich como hacia el pseudomodelo económico de la RFA. Ni *La sombra de los ángeles* ni *Un año con trece lunas* son películas antisemitas, pero tienen ciertamente el propósito de mostrar, de poner en escena, el fondo antisemita sobre el que se asienta la Alemania moderna (Lardeau, 2002: 250).

Otra relación con el Tercer Reich la encontramos en el diseño del personaje de Elvira, tomado de la personificación de Zarah Leander.<sup>235</sup> Elvira se viste como Zarah Leander en *La Habanera* (1937) (Kuzniar, 2000). La película y la obra en general de Fassbinder aborda la contemporaneidad de Alemania y la pervivencia de muchos de sus traumas. Aunque era mujer, Zarah Leander siguió siendo después de la guerra una fuente de identificación para gays y transexuales, principalmente por su voz barítona (Peucker, 2007: 120). Como el de Leander, el cuerpo de Elvira/Erwin, observa Victor Fan, “dissolves the boundaries between authenticity and inauthenticity, the self and the other, organic memories and their re-narrativizations.” (Fan, 2012: 129)

Elsaesser trabaja detenidamente el tema de la culpa alemana por el Holocausto en la película y sugiere que Fassbinder alegoriza la relación judíos-alemanes

---

<sup>234</sup> Peucker menciona una referencia puntual para esta escena que resulta fundamental. Según peucker, remite también a una escena de matadero de una de las películas más antisemitas del arsenal Nazi, *Der ewige Jude* (1940) de Fritz Hippler. “Hippler’s film obliquely establishes a connection between kosher butchering practices performed by Jews in accordance with dietary law and the slaughter of the Jews in the Holocaust, outrageously suggesting that the (kosher) butchers must themselves be butchered” (Peucker, 2007: 119)

<sup>235</sup> Sobre este tema cf. Kuzniar (2000).

después de la guerra como una relación amorosa (Elsaesser, 1996). Elvira es carnicero y bestia en la lógica de la abyección, los dos son inseparables, indistinguibles. Mediante el topos de la pasión, Elvira es cristiana y judía, es alemana y víctima de su propia germanidad (Peucker, 2007: 125). Por su parte, Milan Pribisic lee la película como “Fassbinder’s definitive cinematic self-portrait of a German queer coming to terms with his sexuality and his country’s Nazi past in a postwar, divided Germany”, ya que, según afirma,

The targets of Fassbinder’s critique are historically determined oppression of a minority group, and a historical amnesia toward the nation’s recent past best exemplified in his concept of identity acquisition (sexual, national, and cultural), a concept resembling a lopp (Pribisic, 2006: 739).

También en *Wildwechsel* (1972) hay un personaje de nombre Franz, que trabaja en un matadero y termina en la cárcel por amor. Aquí el nombre no es original de Fassbinder, sino que ya se encuentra en la obra de teatro de 1971 de Franz-Xaver Kroetz en la que se basa la película. Sin embargo, como afirma Lardeau, “la alusión en el curso de una conversación a cómo Franz se hizo proxeneta, así como el hecho de que su compañero sea trabajador inmigrante, es la seña indeleble de la apropiación por parte de Fassbinder de personaje creado por Franz-Xaver Kroetz (Lardeau, 2002: 74).

Más allá de la referencia intertextual con Goethe, me interesa mencionar las conexiones con *Berlin Alexanderplatz*. Si pensamos a Erwin/Elvira como una nueva reescritura (antes de la adaptación de la novela) de Franz Biberkopf, es inevitable pensar que las imágenes del matadero están tomadas de la novela de Döblin, en donde constituyen un contrapunto con las historias de los personajes y dan cuenta de la ciudad también como personaje. En *In einem Jahr mit 13 Monden*, Frankfurt es un personaje. En ambas, se convierte en metáfora del hombre, de la biopolítica. La historia de Elvira es la de una subjetividad constituida culturalmente.

Elvira es un cuerpo ininteligible, un cuerpo que no puede ser, que no forma parte de lo humano, por eso se puede dejar morir. El final del personaje es el suicidio y, como Franz Meister, también es su modo de agenciamiento. La muerte deviene rebelión y resistencia. Burgoyne menciona la erotización de la muerte. La muerte

está presente en toda la película, desde el inicio, pero es interesante pensar la escena en la que ella se masturba apretándose con una soga el cuello, es decir, de la misma forma que va a morir, suicidándose, al final de la misma (Burgoyne, 1982: 55). De esta forma, se conecta erotización, deseo y muerte, como en la referencia a *Der Tod in Venedig*. El suicidio, el abandono masoquista, se convierte en el gesto de libertad que restituye la identidad (Elsaesser, 1989: 228).

Por otro lado, si el melodrama está fraguado por la nostalgia del origen, en un intento de conservación del *status quo* de la sociedad, el suicidio de Elvira, entonces, reconstituye el orden social. Su cuerpo es ininteligible, por lo tanto, no existe, no es humano, no se hace vivir, se deja morir: “it becomes evident that the death of Elvira enacts a kind of group fantasy; each of the characters betrays Elvira, to no particular end” (Burgoyne, 1982: 61). En este sentido, el arco narrativo del personaje es equiparable al de Franz en *Faustrecht der Freiheit*. El suicidio es el momento en el que el material textual hace sentido:

The character departs with the same ignominy with which she was introduced. Elvira is the excess which must be repressed in patriarchal society. The melodramatic form of *Thirteen Moons* reveals both the necessity of this imperative and the consequent and irreparable suffering which it entail (Burgoyne, 1982: 61).

Es interesante pensar cómo la obra de Fassbinder aborda distintas dimensiones de la marginalidad y de la esfera de los excluidos de lo humano, o de los seres que son puestos al borde lo humano, aquellos que justamente permiten delimitar los límites: inmigrantes, homosexuales, transexuales. “La obra de Fassbinder”, asegura Lardeau, “balzaquiana en el sentido de ser un retrato exhaustivo de la sociedad, lo es también en la medida en que abarca todos los aspectos críticos de esta sociedad, tanto económicos como morales, políticos o sexuales, psicológicos o históricos, marginales o institucionales” (Lardeau. 2002: 142).

Por su parte, Corrigan sugiere que para el Fassbinder de estos años la búsqueda del sentido de la subjetividad se convierte en “physycal slaughter of the subject within the incoherence of so much excessive textual material” (Corrigan, 1991:

71).<sup>236</sup> En ese sentido la muerte es el único final posible para un personaje que ya está muerto de antemano, cuya vida no es reconocida como *bios*, sino como *zoe*, como vida desnuda, animal (Agamben, 1998).

Al principio de este apartado dije que el cuerpo de Elvira no encajaba ni en el mundo heterosexual ni en el homosexual. Quizá podría haber dicho, simplemente, que no encaja en el mundo. En este mundo. Tal vez en otros sí, en mundos paralelos, alternativos, de ciencia ficción. Aunque, estrictamente, *In einem Jahr mit 13 Monden* no es una película de ciencia ficción, sino, nuevamente, un melodrama. Pero en la versión literaria, durante la visita de Irene, Elvira está fijada en la lectura de una novela de ciencia ficción, *Welt am Draht*,<sup>237</sup> lo que hace la conversación entre ellas imposible. A partir de la lectura de la versión literaria, Elsaesser (1996) conecta el *if-only* del melodrama con el *what-if* de la ciencia ficción. Si tomamos esta perspectiva y pensamos el arco que va del melodrama a la ciencia ficción, podemos considerar una proyección utópica de un mundo sin asignación sexo-genérica compulsiva, sin disciplinamiento de los cuerpos ni producción de normalidad. Como dije al principio, no se trata de que Elvira no encaje ni en la subcultura gay ni en la cultura *straight*, como dos mundos, sino que su cuerpo no puede ser asignado con sentido en este mundo. La alusión a la ciencia ficción genera un punto de fuga para pensar otros mundos, paralelos, alternativos, distópicos, pero también posibles, utópicos, en donde no se produzca lo humano delimitando un exterior interno de cuerpos monstruosos.

Con Fassbinder y el Nuevo Cine Alemán, afirma Claire Kaiser, asistimos al “end of a cinema of innocent bodies” (Kaiser, 2012: 115). Lo que Elvira busca, podríamos

---

<sup>236</sup> Timothy Corrigan realiza una lectura bastante compleja del intercambio de las múltiples relaciones entre sonido/imagen y palabra/carne. Según Corrigan, la película hace colapsar estas oposiciones binarias, convirtiendo el “either/or” del binarismo en “both/and” (Corrigan, 1991: 69). Por otra parte, plantea que respecto a la recepción, la película plantea una multimedialidad tan profusa que no permite ser entendida a partir de una gramática interpretativa convencional que oponga izquierda a derecha, Hollywood a cine alternativo, sexualidad patriarcal a sexualidad gay/lésbica, entre otros (Corrigan, 1991: 71).

<sup>237</sup> Se trata de la novela de ciencia ficción de Daniel F. Galouye *Simulacron-3* (1964), llevada al cine en 1973 por Fassbinder con el nombre *Welt am Draht*, con el que luego se la conoció en Alemania. Anticipándose a lo que se plantearía muy posteriormente en la película *Matrix* (1999), *Welt am Draht* propone una realidad virtual simulada por computadora en la que viven los personajes.

pensar, no es una identidad, al menos no en sentido esencialista, interior, que debe encontrar, sino un agenciamiento como cuerpo/sujeto disidente.

En el régimen farmacopornográfico unos cuerpos se constituyen como vidas humanas propiamente dichas y otros son expulsados afuera de lo humano, abandonados. En esta clave me interesa pensar *In einem Jahr Mit 13 Monden*, como una producción, asimismo que da cuenta de tensiones propias de la década del setenta en República Federal de Alemania, entre los modelos disponibles de homosexualidad y otras formas de vida disidente no aceptadas por la norma, pero a la vez dentro de un capitalismo llevado al extremo, como el de República Federal de Alemania.

#### **4.5. Conclusiones preliminares**

Titulé este capítulo “El *fist-fucking* de la libertad” basándome en un malentendido en la traducción al inglés de *Faustrecht der Freiheit*. Pero, como vimos, en el seno de los años setenta esta práctica aparecía como un modo de producción de nuevos tipos de placeres que desgenitalizan el cuerpo y, con eso, lo desterritorializan, generan un punto de fuga a la normalidad sexual.

Yann Lardeau propone un esquema explicativo que puede ser aplicado prácticamente a toda la obra de Fassbinder “No todos los derivados de Franz Biberkopf y Reinhold en la obra de Fassbinder se llaman Franz Walsh” (Lardeau, 2002: 77). De esta forma, considera que este esquema de personajes se puede encontrar en todo el cine de Fassbinder. Por eso me detuve también en *In einem Jahr mit 13 Monden*, porque Erwin/Elvira también es Franz y, con ello, también Fassbinder. Según Lardeau, la encrucijada en la que se ven envueltos los distintos personajes de sus películas, más allá de que carguen con el nombre “Franz” o no, se sintetiza en el binomio Biberkopf/Reinhold como dos caras de la misma moneda: “La elección es sencilla y brutal, no hay alternativa; hay que matar para que no te maten. Prostituir al prójimo para que no te prostituyan. Cara: la puta – Franz Walsh con ascendiente Biberkopf. Cruz: el chulo – Franz Walsh con ascendiente Reinhold” (Lardeau, 2002: 79).

De esta manera, en un gesto que podemos considerar *queer avant la lettre* o bien de forma anacrónica, Fassbinder utiliza el personaje de Biberkopf como imagen de su propia subjetividad, para analizarla, generar variantes, y, finalmente, deconstruirla: “He transformed Doblin's protagonist into his own image and challenged the sanctity of official culture”, afirma Shattuc (1995: 162).

Quizá el arco diegético más importante en el caso de Fassbinder lo podemos encontrar en *Der Müll, die Stadt und der Tod*. El Franz B. de *Der Müll, die Stadt und der Tod* es quizá, de todos los Franz que hemos visto, el que más claramente marca el arco que va del Franz Biberkopf de Döblin y la adaptación de Fassbinder de Berlin Alexanderplatz y los *gangsters* (el proxeneta, cuyo deseo homosexual sublima mediante la relación homosocial con otro hombre por intermedio del vínculo de ambos con una misma mujer) hasta una zona de liberación sexual que implica el grado más alto de disidencia para la época, la práctica del *fist-fucking*, la humillación pública, como modo de desubjetivación pero también de agenciamiento disidente. Se trata de un pedido de humillación, de la experiencia del masoquismo extremo como modo de desarmar la subjetividad producida por el régimen farmacopornográfico, de un modo de resistencia o de punto de fuga. Pero a partir de este ejemplo, podemos pensar también en esta clave el masoquismo de otros de los personajes de Fassbinder y al suicidio como modo masoquista de desubjetivación y resistencia más extremo. Me refiero tanto a los casos de Fox/Franz Biberkopf en *Faustrecht der Freiheit*, como a Elvira en *In einem Jahr mit 13 Monden* y a Franz Meister en *Tropfen auf heiße Steine*. El suicidio de Elvira, por ejemplo, está antecedido por el encuentro de la misma con un suicida que recita fragmentos de Schopenhauer<sup>238</sup> al respecto; Fox, por su parte, es consciente de estar dando todo, no sólo su dinero, sino su vida; y Franz Meister se suicida cuando se da cuenta que se está convirtiendo en su opuesto. En la novela de Hubert Fichte aparece esta práctica disidente en la experiencia de una de las “otras pubertades”, la de Hans, para quien resulta claramente desubjetivante. Se

---

<sup>238</sup> Cuando Elvira se refugia en el edificio de Saitz encuentra a una persona ahorcándose. Dialogan y éste repite algunas líneas del discurso de Schopenhauer, en donde se ve claramente que la muerte es la única forma de individualidad, de liberación frente a las ataduras de una sociedad perversa.

trata del relato de una experiencia sexual que sirve como contrapunto para la historia del protagonista y que, también, permite explicarla. La forma del ritual es la que conecta tanto las prácticas BDSM como el *fist-fucking* o la lluvia dorada con la magia y el pensamiento mágico, con el que se cierra la novela de Fichte. El ritual mágico es una forma de desubjetivación, de ruptura con otro binarismo que quizá subyace al resto: el yo y el mundo. Éstos ya no se diferencian, así como no se diferencian los cuerpos, sus partes, los gemidos y los placeres en la escena BDSM que narra Hans. Asimismo, el ritual, como el BDSM, genera sus propias reglas, en ese sentido, produce conductas tendientes al placer y que, apartadas de la subjetivación farmacopornográfica, no siguen las conductas dictadas por las reglas de la vida en sociedad. También es cierto que el ritual remite a una práctica de la homosexualidad que puede ser pensada para los setenta como residual, como la pervivencia de los modos de sociabilidad disidente posibles durante la prohibición y persecución de la homosexualidad, es decir, en el caso de Alemania anteriores a la despenalización del parágrafo 175 y que, en términos generales, podemos considerar pre-Stonewall. Me interesa marcar también en este caso cómo diferentes prácticas y diferentes perspectivas convivían, pero también diversas formas de sentir y experimentar la sexualidad. La despenalización de la homosexualidad y los avances del movimiento de liberación eran vividos también por un sector como una pérdida de libertades sexuales porque implicaba una incipiente normalización de las vidas homosexuales, una segmentarización –por parte del capitalismo, del gran monstruo de la ciudad, de la farmacopornomegalópolis– de los puntos de fuga que significaba la liberación. En este capítulo se puede ver cómo mediando los años setenta ya se estaba en presencia de perspectivas disidentes, incluso respecto a la política identitaria de la homosexualidad, que ya adelantan, de alguna manera, lo que posteriormente sería conceptualizado como normalización de lo gay o, más recientemente, como homonorma.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Cf. “Homonorma” en el *Glosario*.

## Capítulo 5

### ***Ich bin Schwul. Literatura, cine e historieta*** **en el umbral de la nueva década (1980)**

1982 es un año de referencia para las representaciones de la disidencia sexual por varias razones. En primer lugar, porque ese año se estrena de forma póstuma una de las películas más emblemáticas para la disidencia sexual a nivel transnacional, *Querelle*,<sup>240</sup> de Fassbinder, que adapta la novela *Querelle De Brest* (1947) de Jean Genet. En segundo lugar, 1982 es un año clave, justamente, por la muerte del director alemán que, a su vez, marca el cierre de un período en la cinematografía del país de 20 años que se denominó *Nuevo Cine Alemán*, y que ha permitido, con la proliferación del cine independiente y de autor, algunas expresiones muy interesantes de disidencia sexual.<sup>241</sup> Para cerrar esta tesis me interesa ubicarme temporalmente un poco antes, en 1980, para pensar la emergencia de otras voces y perspectivas en la literatura, el cine y la historieta en lengua alemana, que plantean nuevas tonalidades a ciertos temas recurrentes, así como algunas tensiones que ya encontrábamos en el corpus analizado hasta aquí. En este capítulo final me referiré, fundamentalmente a una novela poco estudiada y que no ha sido traducida, *Kleinstadtnovelle*, de Ronald Schernikau, de 1980 y a una película del mismo año, sobre la que también se ha escrito bastante poco, *Taxi zum Klo* de Franz Ripploh. A su vez, haré referencia a algunos cómics tempranos del historietista más importante en habla alemana, Ralf König, sobre todo sus primeras historietas pertenecientes a *Schwulcomix 1*, de 1980. Me interesa situarme en 1980 como año clave del cambio de década, entre los años setenta de la liberación y los ochenta de la emergencia de lo *queer*. En ese

---

<sup>240</sup> Para una lectura de la disidencia en *Querelle* (1982) y en *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), la bibliografía es basta. Se pueden mencionar a Silverman (1992), Wallace (2011), Corrigan (1983), White y White (2000), del Río (2012), Michalsky (2001), Sharrett (1989), Barth (1982), Wiles (1998), Shaviro (2011), Peucker (2016) y Dyer (2007), entre otros.

<sup>241</sup> Entre ellas, además de las trabajadas en esta tesis, se pueden mencionar las obras literarias y cinematográficas de Guido Bachmann, Christoph Geiser, Wolfgang Petersen, Werner Schroeter, Friedrich Kröhnke, Detlev Meyer, Verena Stefan, Alexander Ziegler, Ulrike Ottinger, Monika Treut, Heiner Carow, Peter Fleischmann y Ulli Lommel, entre otros.

sentido veremos cómo en este año la disidencia sexual ya comienza a configurarse como una enfermedad, antes de que la crisis del VIH-SIDA cristalice esa asociación (Holy, 2012: 42). Asimismo, en los textos analizados se verá un mayor énfasis en la tensión disidencias/normalización, como si los discursos disciplinadores se recrudecieran anticipando la crisis del modelo gay-lésbico que generalmente se ubica temporalmente a mediados de los ochenta (Saez, 2005: 67) con la asimilación capitalista de la cultura gay, que vemos en la normalización de la homosexualidad tanto en Schernikau y Ripploh como en König, en donde los medios masivos de comunicación tienen una enorme incidencia como dispositivos de subjetivación.

### 5.1. Identidad política *Schwul*: *Kleinstadtnovelle* de Ronald Schernikau

El género *Novelle* en Alemania tiene una larga tradición con un amplio desarrollo en el siglo XIX. Aunque se trata de un género literario con características propias, generalmente se lo traduce de forma errónea como “novela corta”. En el caso de *Kleinstadtnovelle*, se trata de una *Novelle* sobre una ciudad pequeña.<sup>242</sup> El protagonista es b., un joven de 17 años, en edad escolar, y la narración da cuenta, sintéticamente, de las repercusiones públicas que tiene su salida del armario. *Kleinstadtnovelle* se divide en cinco secciones o capítulos, pero no hay un recorrido cronológico sino que, más bien, se utiliza el *fluir* de la conciencia, en un vaivén entre estilo indirecto y monólogo interior, que sigue los pensamientos del personaje principal, b. A su vez no se usan mayúsculas ni puntos aparte, lo que vuelve la lectura en alemán en una especie de continuo de pensamientos inconexos.<sup>243</sup>

La novela viene a dar cuenta también de la hipocresía en las sociedades respecto a los supuestos avances de la cultura *Schwul* después de la derogación parcial del

---

<sup>242</sup> La novela de Schernikau no ha sido traducida, con excepción de dos capítulos que fueron traducidos al inglés por Henry J. Schmidt con el nombre “Small-Town Story”, *New German Critique*, No. 23, Spring - Summer, 1981, pp. 100-113.

<sup>243</sup> Como comenta Stenger, también aparecen neologismos, jerga usada irónicamente para manipular la construcción discursiva de los personajes (Stenger, 1981: 98).

175 en 1969 y la militancia de los setenta, ya que la homosexualidad seguía siendo mal vista y, por ejemplo, las cadenas de televisión de Baviera no transmitían películas con ese contenido, como las de Praunheim, o *Die Konsequenz* (1977). La novela muestra cómo en una época de supuesta apertura respecto a otras sexualidades, la salida del armario de forma abierta y pública todavía genera escándalos, duras censuras y discriminación. Como comenta Stenger en la brevísima introducción a los dos capítulos que han sido traducidos al inglés,

In view of this situation of gay literature in West Germany, Ronald M. Schernikau's small-town story marks an important step forward, as it not only combines an emancipatory gay attitude with considerable literary value, but it also has managed to reach a large audience (Stenger, 1981: 99).

Ronald Schernikau escribe *Kleinstadtnovelle* a los 18 años, con lo cual el ambiente que retrata le resultaba todavía muy cercano, la salida del armario para un joven en edad escolar y la hipocresía que rodea a las prácticas homosociales y homosexuales en la infancia y adolescencia. La novela muestra básicamente el conflicto de la salida del armario de b. Él se enamora de leif, con quien tiene repetidas veces relaciones sexuales, pero el conflicto se origina porque leif no quiere ser *Schwul*, no quiere que se vean involucrados los sentimientos en la relación. Para él se trata sólo de una fase de la sexualidad, leif piensa en mujeres, quiere estar con mujeres, denuncia a b. con su familia y éstos con la escuela y su madre, el asunto se convierte en un escándalo público llegando a los periódicos locales, pero es entendido como el intento de seducción de leif por parte de b. y, por eso, en la escuela se discute la medida disciplinar que se le debe aplicar a b.:

aber in der wochen, in denen sie oft auf b.s bett zusammen sind, wird der mutiger, beginnt zärtlichkeiten zu pflegen, zu denen leif nicht gekommen ist, worte zu sagen, die leif unangenehm sind, und auf eine art zu sagen, die leif angst macht vor der liebe, oder was er dafür hält, und vor sich selbst. Ich bin nicht schwul! Schreit er beim letzten mal, springt nackt auf nach einem schweigsamen orgasmus und will sich wütend anziehen (...). und in dieser scheißfilmsituation ist es erstmal still, und dann beginnt b., der auf dem bett hockt, zu heulen, will leif zurückhalten vorm weggehen vorm aufhörn vorm nicht mehr nebeneinanderliegen, und da erkennt leif endgültig, wen er vor sich hat: einen miesen kleinen schwulen, der nichts gewußt hat von den mädchen in leifs kopf und nichts von den witzen in leifs clique (40).

pero durante las semanas en las que han estado juntos a menudo en la cama de b. él se volvió más valiente y comienza a tener una ternura para la que leif no estaba listo, dice palabras que lo ponen incómodo, y lo mira de una forma que le hace temer al amor, o a lo que cree que es, y a sí mismo. ¡no soy puto!, grita la última vez que están juntos salta desnudo después del orgasmo silencioso y comienza a vestirse enojado (...). y en esta situación de película, b., que permanece en la cama, lo primero que hace es quedarse y luego comienza llorar, quiere impedir que leif se vaya que pare que dejen de mentir juntos, y leif finalmente se da cuenta lo que tiene delante: un pequeño y miserable maricón, que no sabe nada de las chicas que leif tiene en la cabeza y nada de los chistes que leif hace con su pandilla.

Este conflicto constituye el punto más álgido de la novela porque a partir del reclamo de intimidad y afecto leif cuestiona a b. y se da cuenta, como si se viera en un espejo, de aquello que no quiere ser: *ein mies klein Schwul* (40). Se trata de un conflicto de identidad: tener relaciones homosexuales no lo convierte en *Schwul*. De hecho, los juegos sexuales entre varones se consideran normales

was da in berlin und später in ihrer stadt geschieht, ist normale pubertäre gemeinschaftsonanie, ohne konsequenz für späteres fühlen, denken und handeln, und ohne wirkung nach außen, denn verschwiegenheit ist voraussetzung für die erwünschte normalität. und man hat sich von sich selbst so entfremdet, daß man die berührung des anderen mit dem mund als intimer empfindet als die mit dem geschlechtsteil (39).

lo que ocurrió en berlin y luego en su pueblo es el onanismo mutuo normal de la pubertad, sin consecuencias para sentimientos, pensamientos y actos futuros y sin efectos externos porque el silencio es la condición previa de la normalidad deseada. y se ha alienado tanto de sí mismo que tocar a alguien con la boca se siente más íntimo que con los genitales.

Se trata, como en Fichte, de una masculinidad aprendida, pero aquí los actos homosexuales son aceptables siempre que se mantengan en el silencio y el ocultamiento, como ocurría con los capos de los campos de concentración en Heger. En este sentido, la homosexualidad que declara b. no es sólo una elección sexual, que puede mantenerse oculta o hacerse visible, sino que se trata de un cuestionamiento al patriarcado, a la asignación compulsiva de sexo-género, en definitiva, la homosexualidad como una subversión y resistencia a la heterosexualidad entendida como régimen político (Wittig, 2005):<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> El ensayo principal de *El pensamiento heterosexual* (2005) salió por primera vez en inglés como "The straight mind" también en 1980.

und das gemeinsame duschen wird zur qual, weil handtücher um jungenlenden nur der vorhang sind zum schauspiel: wer hat der größten und wer verbirgt am brutalsten seine scham? Der mit der größten klappe kann es sich schon mal erlauben, einem andern zwischen die beine zu fassen, schmerzhaft und scherzhaft! natürlich, und verdammt männlich. (...) in den umkleideräumen herrscht das große gegeneinander so offen wie selten sonst. da werden männer erzogen, die schwule ticken und frauen vergewaltigen, da wird systematische glücksvernichtung betrieben. diese burschen übernehmen von ihren vättern doppeltes unglück: sie müssen männlich sein, um nicht zu verändern, und gleichzeitig so tun, als seien sie glücklich, fixiert auf den nächsten fick oder wichs, ohne möglichkeit zur flucht (22-23).

y la ducha compartida se convierte en una tortura, porque la toalla en el lomo es sólo el telón del espectáculo: ¿quién la tiene más grande y quién esconde más brutalmente su vergüenza? ¡el que tiene la pija más grande se le puede permitir tomar a algún otro entre las piernas, doloroso y gracioso! y, claro, terriblemente varonil. (...) en los vestuarios, el grande prevalece contra otros de forma tan abierta como rara. así se ha enseñado a los hombres, el puto está loco y a la mujer hay que violarla, así es ejercido el exterminio sistemático. estos chicos toman de sus padres un desastre doble: deben ser hombres, sin nada a cambio, y al mismo tiempo deben hacer como si fueran felices, fijarse sólo en el siguiente garche o paja, sin posibilidad de escape.

Como en Heger aparece la oposición entre la práctica y la identidad. Estas prácticas sexuales extendidas entre varones jóvenes no son consideradas homosexuales sino, por el contrario, como parte de una reafirmación de la (hetero)masculinidad. Aquí es cuando el *continuum* entre homosociabilidad y homosexualidad se cierra en una misma cosa: las prácticas homosexuales no hacen otra cosa que sostener la normatividad heterosexual. De esta forma, se evita que el deseo agriete la estructura binaria del sistema de heterosexualidad compulsiva, manteniendo un estricto silencio respecto a estas prácticas. Es en este contexto también que la visibilización de una identidad *Schwul* deviene política y estratégica. Para leif la práctica sexual no lo convierte en *Schwul*, se niega a esa identificación. Sin embargo, resulta interesante pensar cómo, a diferencia de Heger, la identidad *Schwul* de b. es más política que esencialista; es decir, se trata de un uso político de la identidad. b. convierte el insulto en una autoafirmación identitaria en sentido político. Las prácticas sexuales entre varones que no se constituyen más que en una afirmación de la masculinidad heterosexual forman parte de un sistema homosocial que tiende a mantener sin rasgaduras la heterosexualidad compulsiva como régimen político. Es decir, se trata de

mantener en silencio todas esas prácticas que podrían poner en cuestionamiento o hacer tambalear ese régimen; es decir, de incorporar los posibles puntos de fuga para segmentarlos, de recuperar lo que fuga en la axiomática del régimen heterosexual. En este sentido, la afirmación o negación de la identidad *Schwul* no tiene el mismo signo en negativo que en positivo. Cuando leif, enojado, grita “Ich bin nicht schwul!” (40), está sosteniendo la heteromasculinidad asignada por el régimen de heterosexualidad compulsiva que podría agrietarse a partir de sus prácticas sexuales. La afirmación en positivo de su identidad por parte de b. [Bist du schwul? Ja.“ (24)], en cambio, no es una afirmación de identidad esencialista sino un posicionamiento de carácter político que va en contra del régimen opresivo heterosexual, del patriarcado, del Hetero Capitalismo Mundial Integrado. Como afirma Anmarie Jagose, el movimiento de liberación gay de los años setenta generó una identidad pública que tuvo funciones políticas (Jagose, 1996: 42), promovía el *coming-out* como una forma de posicionamiento político que tendía a desbaratar el sistema binario de opresión:

Here the logics of coming out assume that homosexuality is not simply a private aspect of the individual, relevant only to friends and colleagues. Instead, it is potentially a transformative identity that must be avowed publicly until it is no longer shameful secret but legitimately recognized way of being in the world (Jagose, 1996: 38).

La sexualidad se ha vuelto tan pública que es objeto de un nuevo saber y, en tanto saber, implica también un poder y una hegemonía. Según este análisis foucaultiano entonces podemos pensar la salida pública del armario de b. como una forma de resistencia que pone en evidencia cuánto hay de homonormalización en esta discursividad pública sobre la sexualidad. b. sale públicamente del armario mediante la exposición de un ensayo sobre la novela lésbica *Häutungen* (1975) de Verena Stefan en la clase de literatura de su escuela:

was diese bewegte frau erfahren hat, ist angepaßte sexualität. die war bei mir immer nur übergangsstadium zu mir selbst, meine bedürfnisse waren und sind nicht die von der umwelt anerkannten. deshalb habe ich zwar den stellenwert der sexualität nicht unterschätzt, aber immer begriffen als veränderbar, eben weil es mich gibt: den perversen gehört die welt (30).

lo que esta mujer militante ha experimentado es una sexualidad conformista. para mí siempre fue una fase transicional de mí mismo, mis necesidades no fueron ni son las que la sociedad reconoce. por eso nunca he subestimado la importancia de la sexualidad, sino que la considero cambiante, sólo porque existo: el mundo pertenece a los perversos.

En este ensayo que comparte en su clase de literatura, b. considera la sexualidad como cambiante, aunque ya se ha definido como *Schwul*. En este sentido, se trata de una identificación estratégica, que logra desbaratar el sistema hipócrita de la aceptación de las sexualidades no heterosexuales. Además, en Schernikau toma la voz la sexualidad juvenil, quien habla por sí mismo de su sexualidad es un joven de 17, edad para la que, después de la despenalización parcial del 175 en 1969, todavía era ilegal la práctica homosexual. Desde edad temprana Schernikau entra en el partido socialista y en el comunista alemanes (Hergenmöller, 2001: 1037) y sale del closet públicamente en los espacios en los que circulaba. De ahí, probablemente su visión de la sexualidad no como algo individual o particular de la intimidad de las personas sino como un régimen social, como parte del Hetero capitalismo Mundial Integrado.

Wolfgang Popp en su texto conmemorativo de Schernikau se pregunta cómo fue conciliable la lucha de su partido con la publicación de este libro y el *coming-out* público que significó (Popp, 1992: 71). Popp habla de una *Doppel-Wahrnehmung* (doble percepción), como socialista y como *Schwul*. En efecto, esto se puede ver en la reacción del medio social, de la *Kleinstadt*, en la escuela, sus directivos, los padres de sus compañeros, en los medios, etc. Creo que más que una doble perspectiva, su filiación socialista y comunista lo hace considerar a la sexualidad, más que como una cuestión del ámbito privado y personal, como un régimen de control de cuerpos y subjetividades propio del capitalismo: no hay una disociación entre patriarcado y heterosexualidad obligatoria, forman parte del mismo régimen. La pelea con leif cuando b. intenta una demostración de afecto para la que no estaba dispuesto, lo lleva a un escándalo público y a la reacción de considerarlo a él el culpable de seducir a su compañero y, por eso, merecer un castigo en la escuela, como la expulsión:

leif erzählt noch am selben tag alles seinem intakten elternhaus, das nach dem ersten entsetzen sofort bei b.s mutter anruft, entschädigung verlangt und die

entfernung b.s von der schule (...). das ist äußerste verweigerung vor der moral: wer hat den hier wen verführt? fragt leifs erzeugin um zwei spuren zu laut und kriegt gesagt: verführt? über wochen? und von diesen beiden stimmungen wird die auseinandersetzung bis heute getragen (40-1).

ese mismo día leif le cuenta todo a su intacta familia, que después del espanto inicial llaman a la madre de b., demandan compensación y la expulsión de b. de la escuela (...). esta es la máxima negación de la moral: ¿pero quién sedujo a quién? pregunta la madre de leif con la voz dos grados más alta y obtiene respuesta: ¿seducir? ¿por semanas? y por estos dos estados de ánimo la discusión se sigue jugando hasta hoy.

El asunto rápidamente se convierte en un escándalo público (“den Öffentlichen skandal!”) porque transgrede las normas morales (“moralische normen”), se debate en la escuela, llega al periódico local, se vuelve todo demasiado público (“alle öffentlichkeit” (41)), pues, efectivamente, no se trata de algo del orden de la vida íntima y privada sino de un régimen social, por eso b. debe ser sancionado: “sie alle fühlen sich plötzlich als hüter einer ordnung, in der sexualität nicht vorkommt” (41) [“repentinamente todos se sienten como guardianes de un orden en el que la sexualidad no aparece”]. leif no es culpable, los docentes que hablan con él lo entienden, es un desliz perdonable, porque fue seducido, hasta se lo incluye en las deliberaciones sobre el castigo que debe recibir b.: “meinst du, er würde nochmal tun? oder immer wieder? hältst du ihn für gefährlich? wie hat er sich dir denn genähert?” (42) [¿pensás que lo haría de nuevo? ¿o repetidas veces? ¿creés que es peligroso? ¿cómo te avanzó?]. leif no es culpable porque su negación de la identidad *Schwul* permite el sostenimiento del régimen heterosexual. Claramente, las identidades y sexualidades no se juegan en el orden de lo privado e íntimo sino que forman parte de lo social, hacen al sostenimiento o resquebrajamiento del orden imperante, del régimen biopolítico de la heterosexualidad. También se cuestiona a la familia de b., cómo son los pares, cómo es su vida personal, etc., para explicar la sexualidad de b. Nadie se pregunta qué función cumplieron los padres de leif en su constitución heterosexual. Aparecen así una serie de lugares comunes sobre la homosexualidad que se entroncan con su concepción a partir de un saber hegemónico que tiene en el centro a la psicología y su búsqueda del origen. También se llega a los medios de comunicación, la homosexualidad es un tema de

debate público, cualquiera puede opinar, se trata también de una normalización que funciona como chivo expiatorio de la discriminación que se sigue practicando, de la condena social y moral.

En un cómic de Ralf König publicado en *Schwulcomix 1* (1980) también podemos ver esta tensión, propia de la época, entre la visibilización o el silenciamiento de la identidad.



(König, 2014: 46: detalle de viñeta)

Ralf König es uno de los historietistas más importantes de Alemania. En sus cómics combate mediante el humor los prejuicios y estereotipos de la comunidad LGBTIQ alemana (Saxe, 2014: 123). Plagada de referencias intermediales su obra es de una riqueza enorme y permite, en su trayectoria desde comienzos de los años ochenta hasta la actualidad, hacer un recorrido por los distintos temas propios de la comunidad disidente: sexualidad, matrimonio, VIH-SIDA, pornografía, cultura BDSM-leather, entre otros. Como comenta Saxe, “desde sus inicios como creador, König se volvió un cronista de lo que aconteció a la sexualidad disidente en las últimas tres décadas en Alemania y marcó a una generación con sus *Knollennasen*.” (Saxe, 2014: 129).<sup>245</sup> En “Schwul-comix heute:

<sup>245</sup> Si bien menciona las historietas y publicaciones anteriores de König, la tesis de Saxe se ocupa fundamentalmente de la obra del historietista alemán en el período 1986-2012, en vinculación,

die kleine Geschichte von herr Wörms und herr Krüger” (König: 2014: 46) se lleva a cabo una manifestación militante por la liberación. Mientras Herr Wörms que se identifica como *Schwul* se debate entre sumarse a la manifestación –lo que siente como su deber– y los problemas que eso podría causarle a nivel laboral, vemos cómo la gente que presencia la manifestación condena la disidencia, incluso, König ubica en un globo de diálogo, en vez de palabras de censura y condena, la cruz esvástica para dar cuenta de hasta qué punto ese pensamiento del nacionalsocialismo sigue vigente. Finalmente, Herr Wörms, cuando se encuentra con su jefe Herr Krüger, decide no participar y mantener su sexualidad oculta, como forma de salvaguardar su trabajo:



(König, 2014: 46: detalle de viñetas)

asimismo, desde una perspectiva comparatista, con la obra literaria del novelista español Eduardo Mendicutti.

Si bien se trata de cómics humorísticos, en estos primeros trabajos de König podemos ver algunas de las cuestiones que eran tema de debate en el seno de la comunidad *Schwul* y disidente:

König está escribiendo los primeros cómics *schwul* en lengua alemana y lo hace desde una posición militante que brega por la visibilización y concientización del movimiento alemán. La masculinidad, la gayness, el coming-out, los espacios homosociales gay, las relaciones íntimas en la comunidad gay, la política gay, la militancia gay, el amor y el sexo gay, entre otros temas, se repiten en las diferentes historias. Así, la representación de la vida íntima y pública de los varones homosexuales alemanes se vuelve una de las constantes de las diferentes historias de estos dos primeros volúmenes (Saxe, 2014: 132).<sup>246</sup>

Como en el cómic de König, también en la novela de Schernikau, hay un imperativo del ocultamiento y silenciamiento de la sexualidad que se contrasta con la visibilización de la identidad con un uso político, como en la marcha. Dentro de un clima de supuesta liberación, el nuevo yugo es la abundancia de discursos, de lenguajes, que discursivizan la experiencia de b. Eso lo muestra la manera en que sus profesores reaccionan a esta salida pública del armario, ya que él se convertirá en motivo de conferencia, en “ein fall”, un caso sobre el que hablar y analizar. Después de salir abiertamente del armario en el ensayo sobre las sexualidades a partir de la novela de Verena Stefan,

sagts und bemerkt erst jetzt, wem: seinem lehrer, der ihn beobachtet hat. generalprobe. b. beginnt sich erst jetzt zu fürchten vor dem nachmittag heute, an dem er gegenstand einer gesamtkonferenz sein wird, ein fall: eingriff in de intimsphäre (30)

dice eso y recién entonces se da cuenta a quién: su profesor, que ha estado mirándolo. ensayo general. entonces b. comienza a temer por la tarde que se aproxima, en la que él va a estar frente a una conferencia plenaria, se va a convertir en un caso: a ser el objeto de una reunión pública, un caso: invasión de la intimidad.

Del "Raus aus den Toiletten, rein in die Straßen" en la película de Praunheim con que iniciábamos el corpus de la tesis se pasa a la publicidad más absoluta de la homosexualidad pero no ocupada por voces disidentes sino por expertos que ostentan un saber, formado o no, y que hablan desde afuera. La disidencia se ha

---

<sup>246</sup> Saxe se refiere a *Schwulcomix 1* (1980) y *Schwulcomix 2* (1983).

convertido en *topos*, en objeto de discursos. Particularmente, *topos koinos*, discursos que constituyen lugares comunes, sentido común, como si el sentido común no estuviera compuesto, como todas las formaciones discursivas, por saberes hegemónicos:

mache folgenden test, wenn du wissen willst, ob da gerade ein schwuler an dir vorbeigeht, mutter: wippt dein opfer beim gehen? ist es gekleidet nach der neuesten mode? hat es ein frustriertes gesicht? Der durchschnittliche schwule hat ein gesicht wie eine sitzengelassene frau. (26)

realizá el siguiente test, madre, si querés saber si es un puto el que pasa por adelante: ¿tu víctima se balancea al pasar? ¿está vestida a la última moda? ¿tiene un semblante de frustración? el puto promedio tiene el semblante de una mujer abandonada

De hecho en la escuela se reemplaza la educación religiosa por educación sexual. Pero en la clase de biología también aparece una versión normativizada de la homosexualidad. Aparece, así, en boca de b., una visión de la homosexualidad que claramente tiene un componente social e implica que no se trata de un tipo de identidad esencialista, original o natural, sino, más bien, un constructo como parte del binarismo (hetero)capitalista:

die schwulen, verkündet b. im biologieunterricht, weil keine aufklärung stattfindet, die schwulen machen genau das, was eben auf diesem dummflachen dia ein ballettänzer demonstriert hat: sie schminken sich, sie kleiden sich auffällig, sie werden zu tunten. und weiter, jetzt ganz dramatisch: wir alle haben sie dazu gemacht. die jungs verlangen gewohnheitsmäßig, daß sie bedient werden. also ziehen sich die mädchen die albernsten sachen an, um beachtet zu werden. und genau das tun die schwulen, mit der gewißheit, es doch nicht zu schaffen. b. setzt sich wieder und denkt: nichts ist selbstzerstörerischer als die männerherrschaft... (31)

los putos, anuncia b. en la clase de biología, porque no tuvo lugar la aclaración, los putos hacen justo lo que un bailarín ha demostrado en esta tonta diapositiva: usan maquillaje, usan ropa llamativa, se convierten en locas. y después, incluso más dramático: todos los hemos hecho lo que son. los jóvenes exigen de costumbre ser servidos, entonces las chicas se visten de forma tonta para ser miradas. entonces eso es lo que los putos hacen con la confianza de que igual no lo van a conseguir. b. se sienta de nuevo y piensa: nada es tan autodestructivo como el patriarcado (männerherrschaft)...

Esta visión binarista de la sexualidad y el género indican que forman parte de un saber/poder hegemónico que define a las personas. En este contexto, la

exhibición compulsiva de la sexualidad disidente, es decir, el criterio de la confesión, más que de la experimentación sexual, no sólo refuerza el sistema sino que se convierte en un nuevo estigma. Si se es disidente, si se es *Schwul*, lesbiana o trans, se debe ser de determinada manera, porque hay saberes que explican ese comportamiento. La sexualidad vuelta objeto de debate público se ha convertido en un nuevo triángulo rosa o, más bien, en la permanencia del triángulo rosa.

und wenn einer sagt, ich tue nichts gegen das bekanntwerden meiner homosexualität aber auch nichts dafür, dann ist das zu einfach. vielleicht ist das bewußte tragen des rosa winkels, der kennzeichen der schwulen in kzs war... (26)

y si alguien dice, yo no hago nada para que no se sepa mi homosexualidad, pero tampoco nada para hacerla visible, es así de simple. quizá si usáramos deliberadamente el triángulo rosa, la marca distintiva de los putos en los campos de concentración...

Me interesa pensar esta apertura/aceptación social hipócrita respecto a la sexualidad como parte de esa tensión todavía ilegible o no institucionalizada entre disidencia y normalización dentro de las vidas no heterosexuales. Es decir, llegando ya casi al final de esta tesis, podríamos decir que no toda sexualidad no heterosexual es disidente o, lo que es lo mismo pero visto desde el lado opuesto, en un clima de supuesta aceptación de las sexualidades no heterosexuales todavía hay mucho que resulta problemático y chocante. La sola expresión del deseo, la salida pública del armario se convierte rápidamente en un escándalo público. El sólo hecho de decirlo, de no callarlo, de no ocultarlo ni confesarlo rompe con lo socialmente permitido y constituye, así, un acto disidente que desafía no sólo el endeble orden moral de la supuesta aceptación de las diferencias, sino también la reglamentación legal, que hace que todavía la homosexualidad para los menores de 18 esté vedada. La autoafirmación de b. como *Schwul* se convierte, en este contexto, en un acto político, su identidad es política más que esencialista. Es necesaria para desbaratar el orden imperante de normalidad excluyente. Como comenta Preciado, en los años setenta

la salida del armario no toma la forma de la confesión, sino, por decirlo en los términos de Judith Butler, la de la 'inversión performativa': la afirmación 'soy homosexual' no es un enunciado soberano, sino una 'citación descontextualizada' de la injuria. La palabra 'homosexual', lejos de tener un valor ontológico, opera como un boomerang político (Preciado, 2009: 159).

A su vez, hay que apreciar que en esta salida del armario no aparece la palabra homosexual, cargada con connotaciones de uso médico y psiquiátrico, sino *Schwul*, que podemos pensar, como ocurriera años más tarde con el término *queer* en Estados Unidos, como un insulto resignificado, también como una inversión performática del insulto. Por otro lado, el texto plantea también, como otros de los que vimos, un cuestionamiento al yo-narrador y a la identidad bicategorizada. Este es el comienzo de la novela:

ich habe angst. bin weiblich, bin männlich, doppelt. fühle meinen körper sich von meinem körper entfernen, sehe meine weißen hände, die augen im spiegel, ich will nicht doppelt sein wer bin ich? will ich sein, männlich, weiblich, sehe nur weiß. ich stehe mir gegenüber, will mich erreichen, strecke meine arme nach mir aus wo bin ich? ich sehe, küsse, umarme und vereinige mich. (Schernikau, 1980: 7)

tengo miedo. ¿soy femenino, soy masculino, doble? siento que mi cuerpo se expulsa de mi cuerpo, veo mis manos blancas, mis ojos en espejo. no quiero ser doble, ¿quién soy? quiero ser masculino, femenino, ver sólo en blanco. estoy contra-frente a mí. me quiero encontrar, estirar mis brazos hacia mí ¿qué soy? me veo, me beso, me abrazo, y me uno.

Esta perspectiva doble marca un conflicto identitario adolescente que vacila entre una identificación masculina y femenina y que tiende a la unión, ni una ni la otra. La identidad binaria no permite el agenciamiento *Schwul* del protagonista. Por eso su identidad va a ser un posicionamiento político. Popp se pregunta si este inicio de la novela, ese miedo, ese no saber si se es hombre o mujer, no resulta contraproducente para la lucha del partido (Popp, 1992: 71). Que un político y *Schwul* explosivo escriba una ambiciosa historia literaria de *coming-out* fue sorprendente no sólo para los alemanes en general sino particularmente para los miembros de su partido, fue un shock (Popp, 1992: 71). Popp recuerda una charla con Schernikau en la que explica que no podía escribir la novela en primera persona porque eso hubiera implicado una cuestión de identidad fija, por eso

mismo el protagonista no tiene un nombre, cualquier nombre que intentaba ponerle implicaba fijeza. En esa charla, Popp también recuerda, justamente, que hablaron de *Versuch über die Pubertät* y de la muerte al odioso yo (“Töten das hassenswerte Ich”) de la novela de Fichte, que Schernikau conocía (Popp, 1992: 72). La propuesta de Schernikau es distinta de la de Fichte, pero también hay un cuestionamiento a la identidad que cala hondo en la persona narrativa:

denn natürlich ist b. schwul. er geht mit den mädchen auf den schulhof, sieht sich um, grüßt, bleibt, stehen und ist schwul. meine damen und herrenm sie hören jetzt die sendung: eine homosexueller ist immer verdächtig, johanna müller berichtet über vorurteile gegen eine minderheit. welche vorurteile wir gegen homosexuelle haben und wie die damit umgehen, das soll in dieser sendung verhandelt werden. Die originaltöne sind so entstanden: fünf homosexuelle männer haben sich interviews mit zwei heterosexuellen männern angehört und sind anschließend auf eigene aussagen eingegangen. (25)

entonces obviamente b. es puto. él anda con las chicas en el patio de la escuela, mira alrededor, saluda, se detiene y es puto. damas y caballeros, escuchemos ahora la transmisión: un homosexual es siempre sospechoso, johanna müller reporta sobre los prejuicios contra una minoría. qué prejuicios tenemos contra los homosexuales y cómo tratamos con ellos, ese tema trataremos en esta emisión. El tono original conseguido es así: cinco hombres homosexuales han escuchado la entrevista a dos hombres heterosexuales y luego han dado su propia opinión

Esta autoafirmación como *Schwul* por parte de b. es claramente una identidad política, estratégica. La novela presenta y da cuenta también de cómo la homosexualidad se ha convertido en tema de los medios de comunicación. El nuevo espacio donde se establece el saber/poder, mediante métodos supuestamente científicos, o incluso con las voces de los científicos. Los *Schwul* no necesariamente hablan con su propia voz sino que en un período de supuesta liberación siguen siendo hablados por la ciencia, y por el saber de los medios. El saber/poder se ha desplazado de la ciencia a los *massmedia*, pero en éstos también lo que prima es la voz disciplinar de la ciencia y del aparato legal, si pensamos en que se trata, justamente, de una práctica todavía sancionada por la ley.

Peter Sloterdijk (2000) utiliza la metáfora del parque humano para pensar los procedimientos y procesos por los cuales se crea lo humano, a los que llama

antropotécnicas. Según Sloterdijk, el hombre es tironeado por influencias inhibitoras o amansadoras (el humanismo, la lectura, etc) y desinhibidoras o embrutecedoras (el entretenimiento de masas). Si el humanismo ha sido el procedimiento de apaciguamiento y domesticación por excelencia, entonces producía una relación de poder en la que unos pocos, una elite letrada, tenía el poder, eran los criadores de la especie humana, masa iletrada. Sloterdijk llama la atención sobre el hecho de que el humanismo, entendido como una comunidad letrada unida por lazos de amor y de amistad en torno a un canon de lecturas, resulta hoy en día obsoleto ante el auge de los medios masivos de comunicación. Según el filósofo alemán, con la radio -después de la Primera Guerra Mundial- y con la televisión -después de la Segunda Guerra Mundial- se constituye la comunicación de masas como nuevo paradigma posthumanista. A partir del fracaso del humanismo -cuyo máximo exponente, según Sloterdijk, fue el nazismo- ya no es posible distinguir entre criadores y criados. En este sentido, podemos pensar que Schernikau plantea la salida del armario de un joven de 17 años de edad, pero en una época en donde lo que Foucault afirmó para el siglo XVIII/XIX respecto al saber médico-legal ha llegado a un extremo y se ha trasladado a los medios de comunicación, la sexualidad se construye a partir de la opinión pública, se generaliza una aceptación que es solamente discursiva. Pero también siguen vigentes las voces de los expertos, de psiquiatras, médicos y del sistema legal y normativo en general que generan una verdad sobre el sexo, sólo que ahora llegan a la sociedad mediante los *massmedia*. En este contexto, la afirmación de la identidad *Schwul* de b. tiene una importancia política. Como comenta Preciado,

El enunciado 'soy homosexual' no contiene verdad alguna sobre la identidad del que habla, sino que dice: el sujeto que hasta ahora ha sido construido como abyecto (analizado, reducido a ano social) excede la injuria, no se deja contener por la violencia de los términos que los constituyen y habla, creando un nuevo contexto de enunciación y abriendo la posibilidad a formas futuras de legitimación (Preciado, 2009: 159).

Se puede pensar que esta forma de extremar el dispositivo obedece a lo que Preciado llama régimen farmacopornográfico. Pero en la novela de Schernikau se

produce también un hiato entre lo discursivo y lo real, entre la aceptación de la homosexualidad y los pruritos a la práctica abierta de la misma.

En las historietas tempranas de König editadas en *Schwulcomix 1* (1980) también aparecen temas como la massmediatización de la sexualidad y, particularmente, de la homosexualidad, en una época de supuesta aceptación y tensiones entre lo discursivo y las prácticas, así como entre las formas de vida posibles, normalizadas, y las que siguen siendo condenadas moralmente y podemos pensar como disidentes. En otro de los cómics tempranos de Ralf König también podemos ver hasta qué punto la sexualidad ha llegado a constituirse en un tema de debate público en los medios de comunicación de masa. En “was bin ich?” (König, 2014: 17-19), König presenta un programa de televisión en el que los participantes tienen que adivinar quién es una persona. Se trata en este caso de un homosexual, los participantes deben hacer preguntas sobre sus conductas y prácticas para indagar en la identidad del personaje en cuestión, se convierte de esta forma la sexualidad en una esencia estereotipada por los *massmedia*, normalizada. La homosexualidad, supuestamente aceptada por la sociedad, se convierte en objeto de espectáculo y su definición ya no es motivo de la ciencia o de los saberes específicamente médicos o psiquiátricos, sino del sentido común. El personaje es observado y analizado, indagado, estudiado, desde afuera, por gente que representa el común de los espectadores de un programa de entretenimientos de la televisión. De ser definido médico-legalmente a la exposición mediática que lo vuelve fenómeno de circo, un nuevo saber-poder:



(König, 2014: 18: detalle de viñeta)

Después de intentos fallidos por parte de los participantes por adivinar la identidad de Herr Hürtsen, el presentador da la respuesta “Herr Hürtsen ist ein Homosexueller!” [¡El señor Hürtsen es un homosexual!], ante lo que los participantes reaccionan con sorpresa:

\_Ach, sieh mal an! [¡Ah, mirá vos!]  
 \_Wer hätte das gedacht... [Quién lo hubiera pensado...]  
 \_Da wär ich nie drauf gekommen! [No me lo hubiera imaginado]  
 \_Da sieht er auch gar nicht nach aus und er is auch sonst ganz normal! [! No lo parece para nada, es tan normal !] (König, 2014: 18)

La homosexualidad no sólo se ha convertido en una esencia, sino en aquello que define a una persona por completo y, como tal, puesta en los medios de comunicación, es una rareza, un espectáculo de circo para ser mirado y contemplado, un divertimento:



(König, 2014: 19: detalle de viñeta)

\_Das is ein Schwuler! [¡es un puto!]  
 \_Ne' Tunte!! [¡Una marica!]  
 Ein Lau-warmer! [¡Un tibio!]  
 \_Einer vom andern Ufer! [¡Uno de la otra orilla!]

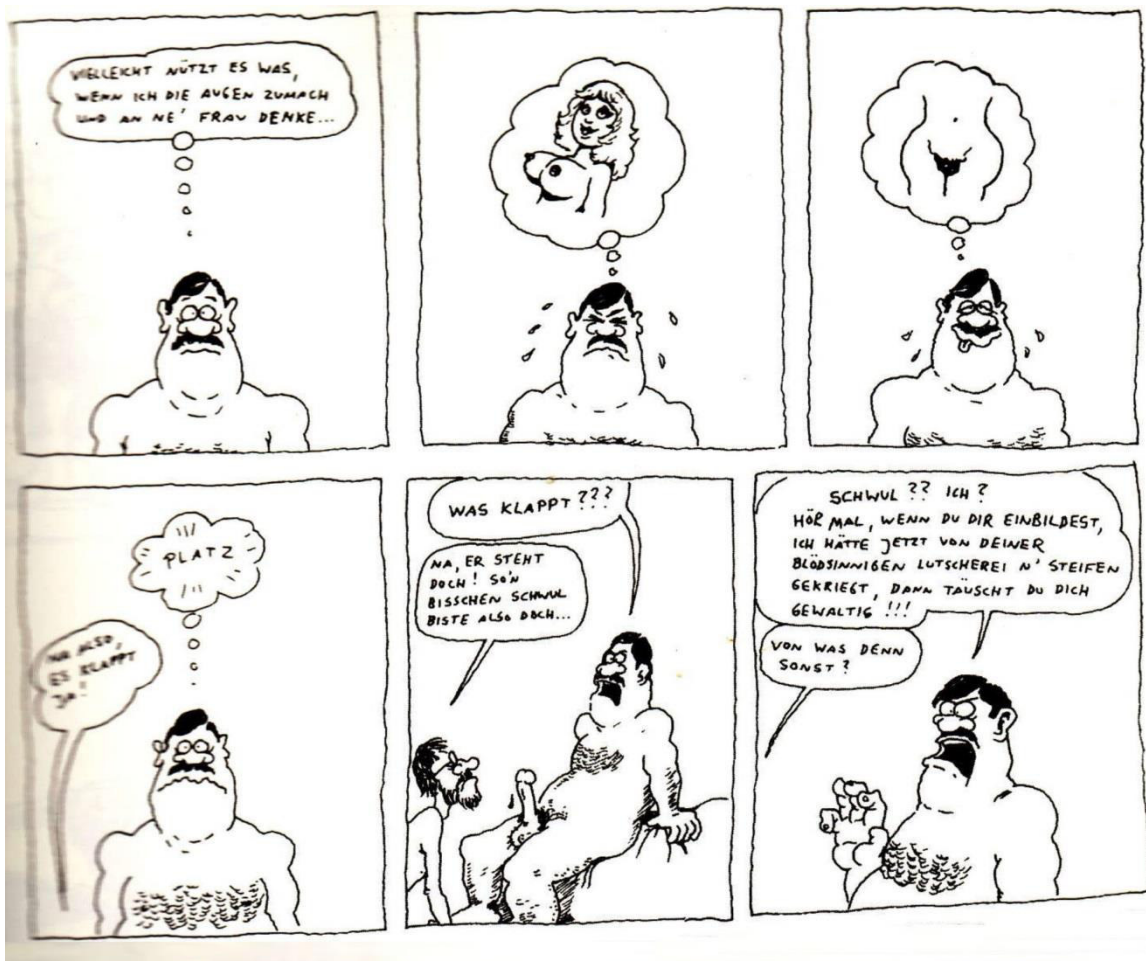
En este sentido, también es interesante el cómic “Selbsterfahrung” (König, 2014: 23-27), de *Schwulcomix 1*. En él, dos parejas, Bern, Sonya, Axel e Inge, que se suponen abiertas y progresistas (“Sehr progressiv. Aufgeschlossen”) se juntan todos los viernes a discutir sobre sexualidad a partir de la lectura de libros

especializados. Pero la indagación es tanto en la teoría, a partir del libro, como en la práctica (“versuchen sie sich neben der Theorie auch mit der Praxis”). En este caso están comentando un capítulo del libro “Erkenne deine Sexualität” que presenta una visión psicologizante de la sexualidad, tomando las teorías de Freud, particularmente la idea de que el niño es potencialmente bisexual y que en el crecimiento va aprendiendo a definir su objeto de deseo sexual. En el crecimiento está la explicación de por qué ciertas personas tienen un comportamiento homosexual. Sin embargo Alex y Bern están un poco incómodos y prefieren pasar a la discusión de otro capítulo porque consideran que no tienen ningún problema con los homosexuales, pero en ellos no hay ningún deseo homosexual reprimido. Inge considera que esa reacción es “Typischer fall von Angst vorm Erkennen der eigenen latenten Homosexualität” [“Un caso típico de miedo a conocer la propia homosexualidad latente”]. Sonya e Inge, entonces, los retan a pasar a la parte práctica de la indagación, instándolos a tener sexo entre ellos. Al principio se niegan e intentan evitarlo. Luego aceptan con desgano, sólo para demostrarles a ellas que no hay ninguna homosexualidad reprimida, algo que sí aceptaban en la teoría pero no si se trata de ellos, no si pone en riesgo su propia heterosexualidad. Se van al cuarto y en primer lugar intentan escapar a la prueba. Una viñeta los muestra sentados en la cama y marca entre ellos una línea que indica “Sicherheitsabstand” (distancia de seguridad):



(König, 2014: 25: detalle de viñetas)

La clave, el código, es atravesar la prueba sin sentir nada, de modo de que su heterosexualidad quede garantizada. Asimismo, lo que se supone que es una experimentación no se trata más que de comprobar lo que ya se sabe, la verdad de la heterosexualidad que ya se tiene y a partir de saberes sobre la homosexualidad, de verdades construidas al respecto. “Hmm... wie machen die Schwulen das denn? Ich kenn mich da nich so aus...” [“Hmm... ¿cómo hacen esto los gays? No me conozco mucho...”], pregunta Alex. Bern menciona el sexo anal como una de las prácticas homosexuales habituales (Sie ficken sich beispielsweise in der Arsch!), pero la respuesta de Alex es tajantemente negativa (Nein! Kommt nicht in Frage! Nie!). No se trata de una experimentación que cree placeres nuevos sino de saberes acerca de la sexualidad desde el sentido común.



(König, 2014: 27: detalle de viñetas)

Alex decide entonces probar su hipótesis de que ellos no tienen homosexualidad reprimida practicándole una fellatio a Bern pero le aclara que para él no tiene placer alguno hacer eso ("Aber denk nur nicht, es würde mir Spass machen!!"), que lo va a hacer sin que le resulte erótico, para que no piense que es *Schwul* ("Nee... also, so wie er das macht... isses ja absolut unerotisch. Da tut sich nix... is auch ganz gut so, nachher denkt er noch, ich wär Schwul..."). Pero, después de pensar en mujeres, Bern tiene una erección, mientras Alex le está practicando sexo oral. Alex en principio se enoja, pensando que es algo que Bern sí está disfrutando pero luego, cuando le dice que pensaba en una figura femenina, se ríe aliviado. La sexualidad heteronormativa no se ve agrietada a pesar de las prácticas experimentadas con placer.

Cuando Bern le cuenta lo sucedido a su mujer le dice "es war absolut blödsinnig! Völlig unerotisch!" ["Fue algo completamente tonto, para nada erótico en absoluto"], pero luego aparece una duda, inmediatamente negada: "obwohl...na, ich mein.. dir kann ichs ja sagen... so ganz ohne wars nun doch nicht..." [Aunque... bueno, quiero decir... no se puede ahora... decirte...]. La aceptación de la homosexualidad se da sólo en términos discursivos, en la teoría. Es un alivio que, en la práctica, no hayan sentido placer, porque eso implicaría perder sus posiciones de masculinidad normativa. Aunque, claramente, ya ese era el código de antemano, antes de practicarle sexo oral ya estaba claro que sería algo de lo que no sacaría placer alguno.

## **5. 2. Disidencia y normalización, promiscuidad y familia:**

### ***Taxi zum Klo* de Frank Ripploh**

Esta tensión entre disidencia y normalización que veíamos en *Kleinstadtnovelle* también la podemos encontrar en la película de Frank Ripploh *Taxi zum Klo*, pero en este caso no sólo en la sociedad en general sino también dentro de la misma comunidad gay. Aunque es necesario aclarar que no se trata de pensar ambos términos (disidencia/normalización) de forma binaria, sino interrelacionados y en

continuo movimiento. La tensión entre una aceptación discursiva de la homosexualidad y una condena moral a la puesta en práctica concreta de esa sexualidad que veíamos en Schernikau, acá está puesta dentro de la misma comunidad gay. A b. era el contexto social de la pequeña ciudad lo que lo oprimía, la escuela, sus compañeros, los padres, los medios de comunicación. En el caso de Ripploh, se trata de los parámetros de la vida homosexual normal para formar parte de una sociedad normativa. *Taxi zum Klo* de Frank Ripploh puede ser considerada una película autoficcional, ya que su protagonista es el propio director y guionista haciendo de sí mismo. Frank Ripploh es un maestro de escuela (*Hauptschule*) que lleva una vida activa como homosexual –o, podríamos decir, representada como promiscua.<sup>247</sup> Aunque estas dos facetas de su vida, la profesional y la personal, están separadas, incluso a veces se entremezclan. En una de las escenas iniciales, por ejemplo, lo vemos revisando trabajos de sus alumnos en un *glory hole*,<sup>248</sup> mientras espera tener sexo casual. Una noche conoce a Bernd, interpretado por su pareja en la vida real, Bernd Broaderup, con quien comienza una relación estable, sin dejar de seguir adelante con su vida de promiscuidad. Pero es justamente esto lo que genera el conflicto en la película, la posibilidad de construir una relación sexo-afectiva no monogámica y, en este sentido, no siguiendo los cánones de las relaciones heterosexuales, de la familia. La doble vida que lleva adelante –una vida íntima como homosexual promiscuo y una vida social como maestro de escuela- se complejiza convirtiéndose en una triple vida –maestro de escuela, *Schwul* promiscuo y gay monógamo. La película no finaliza con una resolución de este conflicto propiamente dicha, sino con la salida pública del armario en el ámbito laboral de la forma más disidente. Después de una noche en una *Tuntenball*, una celebración marica disidente, que hoy pensaríamos como fiesta *drag*, Ripploh se separa de Bernd y asiste, sin dormir, a su trabajo frente al aula vestido como mujer, dragueado, como una princesa u odalisca con vestido y velo rosa. En este sentido, permite hacer sistema también

---

<sup>247</sup> No entiendo acá la promiscuidad en un sentido negativo, con el que generalmente se la connota desde el sentido común, sino que constituye un agenciamiento de la propia sexualidad que luego será atacado a partir del giro conservador que genera la crisis del VIH-SIDA en los ochenta.

<sup>248</sup> Cf. "Glory Hole" en el *Glosario*.

con la novela de Schernikau y pensarlas a ambas como narrativas de *coming-out*. Pero en ambos casos el *coming-out*, la salida del armario, se complejiza. En *Taxi zum Klo* no sólo se lleva al extremo sino que se convierte en el trasfondo para un nuevo conflicto: ¿qué vida llevar adelante? ¿llevar una vida homosexual implica ajustarse a los mismos cánones y parámetros de las relaciones heterosexuales, de la familia nuclear? Tanto Vito Russo (1995) como Richard Dyer (1990), entre otros, coinciden en que los filmes de tema disidente se reapropian de los estereotipos de la cultura mayoritaria sobre las minorías. En este sentido, como comenta Jones, la película de Ripploh propone un quiebre bastante importante respecto al cine de temática homosexual:

Ripploh's film makes a radical break with the history of cinematic representation of homosexuality by integrating its stereotypes and paradigms – derived from history- in order to subvert them. Whether or not they persist is not the point; subversión is perhaps a first, necessary step (Jones, 1998: 342)

De esta forma, Ripploh no sólo plantea una situación que resulta un conflicto interno a la comunidad gay y la relación con la normatividad, sino que también la enunciación es claramente disidente, su propia voz, con sus dudas, sus deseos, sus placeres, es la que aparece en primer plano, por un lado, por el uso de la voz en off, pero también, por otro, por el registro autoficcional. Así, la película de Ripploh presenta una serie de prácticas disidentes y promiscuas y lo hace de forma explícita: baños públicos, saunas, cines, exhibición de cuerpos, sadomasoquismo, lluvia dorada, pornografía, deseo sexual infantil. Estas escenas desafían los estereotipos fílmicos de la homosexualidad al oponerse a eliminar las escenas sexuales (Jones, 1998: 342) y hacerlas explícitas así como al poner la sexualidad, más que el amor, como el tema de la película.<sup>249</sup> A su vez, muestra los rituales de la homosexualidad, rituales de *cruising* pero también de la vida homosexual, siguiendo lo visto en Fichte podemos pensar aquí el ritual como un modo de vida no normativo, que se aparta de la vida en sociedad hegemónica y que erige sus propias leyes, sus propias reglas, en este sentido se trata de una

---

<sup>249</sup> En este sentido se puede volver a hacer referencia a *Die Konsequenz* (1977), de Wolfgang Petersen, basada en la novela homónima de Alexander Ziegler de 1975. El tema aquí claramente no tiene que ver con el descubrimiento o la producción de nuevos placeres, ni siquiera con el sexo, sino, más bien, se trata de una historia de amor.

producción no sólo de placeres nuevos, como veremos, sino de nuevas formas de vida.

Ya desde la escena inicial la película inscribe a Frank en un pasado de militancia y, con ello, se ubica justamente con posterioridad a la militancia de los setenta. Vemos en la pared de Frank una serie de fotos, tarjetas, pines, etc. que dan cuenta de un pasado reciente del personaje no sólo en el ambiente gay sino también particularmente disidente. Es decir, se trata del pasado personal de Frank pero también del movimiento de liberación alemán de los setenta, eso constituye el pasado inmediato de Frank y lo ubica en cierto lugar de militancia disidente. En ese marco lo que ocurre en la película puede ser pensado como un paso más después de la liberación de los setenta, así como la continuación de ciertos paradigmas no sólo sobre la homosexualidad sino también sobre la disidencia, y la normalización gay, ya más clara para los años ochenta, ¿qué tipo de vida puede llevar adelante una persona homosexual? Si la diversidad es ahora aceptada, ¿es posible llevar una vida disidente o para seguir siendo aceptado hay que someterse a ciertas reglas normalizadoras de la familia nuclear? O, dicho a través de Preciado, “¿cómo evitar el marketing anal? ¿Cómo sobrevivir a los efectos normalizantes de las políticas de la identidad? ¿Cómo sobrevivir con el ano colectivo y abierto? (Preciado, 2009: 163).

En efecto, la película parece ubicarse en la encrucijada de dos épocas, parece estar a caballo entre los setenta y los ochenta. En este sentido, la doble vida que mantiene Frank, como docente y como homosexual que lleva adelante una vida promiscua se solapan con la necesidad de formar una familia, llevar adelante una vida de pareja homonormativa, que es algo que resulta insatisfactorio para el personaje. Si salir de los baños y tomar las calles es algo que ya se ha conquistado, probablemente, como vimos con Schernikau y con König, esto implica cierta hipocresía en el sentido de que si se acepta la homosexualidad se lo hace como una identidad a la que se le exige decencia para formar parte del sistema. Se podría decir: se acepta la homosexualidad pero no la disidencia. El diagrama del Hetero Capitalismo Mundial Integrado recupera las fugas para segmentarlas, para axiomatizarlas y, así, seguir generando normalidad y

abyección. La doble vida inicial de Frank se convierte en una triple vida, su trabajo profesional, la vida promiscua a la que está acostumbrado y la vida en pareja, tensionada entre la monogamia y la promiscuidad. Se trata de un tema que era importante para la comunidad gay de los años setenta y ochenta, pues implicaba pensar los estilos de vida posible, qué modelos seguir, qué prácticas resultaban disidentes y, con ello, negadas o censuradas por la sociedad en general. Jones comenta que “Ripploh conceptualizes this theme of monogamy versus promiscuity in part as a historical construct” (Jones, 1998: 347). Frank no quiere ser como los heterosexuales, eso es lo que le dice a Bern en una de sus discusiones. El hecho de que ahora esté permitido salir del armario, el hecho de que ya no sea penado por la ley, no implica para él que deba llevar adelante una vida igual a la de la familia heterosexual. Bern quiere que se vayan a vivir a una granja, alejados de la ciudad, piensa que Frank podría trabajar ahí, podrían adoptar niños y formar una familia. En la perspectiva de Bern, aparece así cierta utopía gay residual, que tiene más que ver con imaginarios de épocas anteriores, en las que todavía no se podía llevar una vida homosexual abiertamente y, por eso, una posibilidad de felicidad era apartarse de la ciudad, en donde nadie pueda prohibirles esa vida. Pero, al mismo tiempo, esta utopía residual se fusiona con un elemento homonormativo emergente, la necesidad de llevar una vida homosexual que emule la heterosexualidad y, sobre todo, la familia heterosexual burguesa.

Como parte de este conflicto entre vida promiscua y vida normalizada, entre Frank y Bern, hay que tener en cuenta que la película representa a los personajes también de forma binaria, Bern, quien no puede aceptar que Frank tenga relaciones casuales con otros hombres es quien lo espera con la cena, quien se ocupa de la casa y el que quiere una relación monogámica. Según Jones, Bern es un “female-identified gender role” (Jones, 1998: 347). Por otro lado es importante mencionar a otro personaje, Wally, una chica trans que aparece para reflejar también un modo de vida de clase alta burgués. Junto a ella, todos tienen nombres en femenino, así, por ejemplo, Frank es Peggy, ese es su *Tuntennamen*. Sin embargo es ella también la que le pregunta a Bern por los roles sexuales que tienen en la vida íntima, más específicamente pregunta quién es el hombre en la

relación, para referirse al rol activo en la vida sexual pero también al rol que ocupa el hombre en una relación, como si una pareja homosexual también supusiera roles binarios y patriarcales como una heterosexual.

Durante la visita de Wally, Frank tiene que dar una clase particular a un niño, Holgen. Es interesante esta escena porque el montaje nos muestra, por un lado, la clase particular de Frank y, por otro, lo que Wally y Bern hacen mientras tanto, que conversan, primero, y miran un cortometraje sobre los peligros de la pedofilia, después. En ese momento se genera un contrapunto entre lo que ocurre con la clase de Frank y la película que ven Bern y Wally. *Taxi zum Klo* incorpora así mediante *found footage*<sup>250</sup> partes de un cortometraje didáctico homofóbico de los años 50, la película *Christian und sein Briefmarkenfrend*, que se distribuyó en las escuelas (Jones, 1998: 342). Se trata de un caso bastante evidente de abuso infantil en el que un homosexual intenta tener sexo con un niño, Christian. Mientras tanto la situación entre Frank y Holgen es la inversa, Frank sólo quiere enseñarle las lecciones, pero parece ser el niño el que juega con Frank, y se le sienta encima. Mediante el montaje lo que se hace es contrastar las dos situaciones, una sobre los peligros de la pedofilia que de manera homofóbica da cuenta del peligro de la homosexualidad y de que los niños estén cerca de personas homosexuales. El segundo, el caso de Frank, completamente opuesto, a pesar de llevar adelante una vida promiscua como homosexual, es profesional con su trabajo y su sexualidad no tiene nada que ver con la pedofilia. En ese sentido, como comenta Jones, “through the use of this ‘educational’ film from the past and the technique of intercutting, Ripplloh creates an ironic distance to the stereotype which undermines that myth”(Jones, 1998: 343). Es interesante pensar que el tema de las relaciones intergeneracionales era muy importante en esta época.

---

<sup>250</sup> La técnica cinematográfica del *found footage* –cuya traducción literal sería “metraje encontrado”– tiene una amplia difusión en la cultura cinematográfica masiva actual, principalmente como un sub-género dentro del cine de terror. Se trata de las películas que simulan ser un una cinta o videotape casero encontrado. Sin embargo, el término también tiene otra significación que proviene del uso experimental de metrajes e imágenes como una técnica en el cine equivalente al collage en las artes plásticas, es decir de la composición de un filme a partir de fragmentos de otros filmes encontrados o la inserción, dentro de una película, de fragmentos de otras (Cf. Child, 1992).

Sebastian Haunss (2012) analiza el periódico *Schwul Rosa Flieder*<sup>251</sup> entre 1979 y 1989 y encuentra que los dos temas principales en el seno de la comunidad *Schwul* alemana de esa época eran, por un lado el VIH-SIDA y, por otro, los alcances de la pedofilia. La discusión pivotaba, sobre todo, alrededor del parágrafo 175 y las diferencias que establecía entre la sexualidad hetero y la *Schwul*, es decir, cómo ésta última constituía un mayor peligro para la juventud (Haunss, 2012: 204). El tema, sin embargo, cae en el silencio después de la aparición del VIH-SIDA (Haunss, 2012: 207).

La pedofilia sigue siendo hoy en día un tema muy controvertido y silenciado incluso dentro de los estudios *queer*. Lo que es interesante pensar para los años setenta y ochenta es que la novedosa aceptación y despenalización de la homosexualidad traía aparejada también el hecho de convertirla en un nuevo peligro. La visibilidad homosexual implicaba la posibilidad de contagio y, por eso, era necesario mantenerla alejada de la juventud: “El niño aparece aquí como un artefacto biopolíticamente construido que permite la producción y normalización del adulto” (Preciado, 2009: 165). Preciado menciona para el caso de Francia que en 1973 la revista *Recherches* publicó un número que luego fue prohibido en donde se abordaba el tema, pero no se trata de

un movimiento de adultos que buscan ‘proteger’ a los menores de los peligros de la sexualidad o de ‘iniciarlos’ al placer, sino [de] un movimiento de menores que buscan redefinir los límites de su cuerpo, hablar de su propia sexualidad, tomar decisiones acerca del placer y de los modos de producirlo y regularlo (Preciado, 2009: 170).

Incluso cita la propia revista en donde los que toman la voz son los jóvenes que se autodefinen como “movimiento de liberación [que] es también un movimiento de menores contra los pederastas adultos” (Preciado, 2009: 170). En una entrevista de 1978, Foucault se refiere a que las leyes ya no castigan una infracción sino que protegen a ciertos sectores de la población a los que considera “particularmente

---

<sup>251</sup> *Rosa Flieder* fue “die wichtigste nicht-kommerzielle schwule Bewegungszeitung” [“el más importante periódico no comercial del movimiento *Schwul*] de Núremberg, en la que entre 1979 y 1989 salen 57 artículos escritos por activistas sobre temas específicos sobre la comunidad. (Haunss, 2012: 203)

frágiles” y habla de todo un saber psiquiátrico y psicológico que considera a la sexualidad como un peligro (Foucault, 2016: 56-7):

Y la sexualidad ya no será una conducta con ciertas prohibiciones precisas, va a convertirse en una suerte de peligro que merodea, una suerte de fantasma omnipresente, un fantasma que va a jugarse entre hombres y mujeres, entre niños y adultos y eventualmente entre los propios adultos. La sexualidad va a convertirse en esa amenaza en todas las relaciones sociales, todas las relaciones de edad, todas las relaciones de individuos (...). Habrá con ello todo un nuevo régimen de control de la sexualidad. Sin embargo, el hecho de que en la segunda mitad del siglo XX se la descriminalice, es cierto, pero para aparecer bajo la forma de un peligro universal, es un cambio considerable. Yo diría que ahí está el peligro (Foucault, 2016: 63).

En el fondo de esta discusión, podemos observar cómo la homosexualidad, una vez despenalizada (aunque parcialmente) es convertida ahora en una enfermedad contagiosa, de la que hay que protegerse, mucho más que de la sexualidad heterosexual. Así, por ejemplo, König, se burla de estas diferentes formas de pensar el peligro de la sexualidad en uno de los cómics más polémicos, “Der liebe Onkel” (König, 2014: 154), publicado en *Das sensationelle Comicbook* (1981).



(König, 2014: 154, detalle de viñetas).

Se trata un tema bastante controvertido de una forma sumamente irónica y políticamente incorrecta. Es un claro caso de pedofilia heterosexual, con el que König interviene en los debates conservadores de la época que asociaban la pedofilia sólo con la homosexualidad. El tío querido del título engaña a una niña (kleines Mädchen) para que le practique sexo oral a cambio de un chocolate. Pero dos policías lo están espiando. El lector debe imaginar que para atraparlo y enjuiciarlo por pedofilia: “Da sind sie, Herr Wachtmeister! Mein Gott, das arme kleine Mädchen!” [¡Ahí están, señor guardia! ¡Dios mío, esa pobre pequeña muchacha!]. Pero lo que los horrizaba era pensar que “Der liebe Onkel” no cumpliera con su promesa de darle un chocolate. Así es que cuando esto sucede se quedan tranquilos:

\_ Na, so was! Ich hätte schwören können, dass er dem Kind die versprochene Schokolade nicht gibt...

\_ Na sehen sie, Herr Schulze!

\_ ...aber es gibt wohl doch noch ehrenwerte und ansträndige Menschen...

\_ Na, dann kann ich ja ruhig wieder gehen...

\_ ¡Mirá qué cosa! Podría haber jurado que no le iba a dar el chocolate que le prometió.

\_ ¡Mire usted señor Schulze!

\_ ...pero todavía hay gente honorable y esforzada...

\_ Bien, entonces me puedo volver tranquilamente. . .

Fácilmente, en vinculación también con el tema de la pedofilia y la enfermedad en Ripploh, se puede vincular esta historieta con las diferencias que establecía la despenalización parcial del parágrafo 175. Las relaciones heterosexuales eran legales para mayores de 14, en cambio con la despenalización de 1969, las relaciones homosexuales dejaron de ser penadas para personas mayores de 18 años. La homosexualidad seguía teniendo una carga mayor de “contagio”. Una relación heterosexual consentida de un hombre mayor con una niña de 14 años estaba permitida, pero una homosexual de un hombre, por ejemplo, de 19 con uno de 17 seguía siendo perversa (Whisnant, 2014: 200), porque de lo que se trataba era de proteger a los menores (Whisnant, 2014: 201).

La inclusión de fragmentos de la película *Christian und sein Briefmarkenfrend* en *Taxi zum Klo* no es el único uso del *found footage*. Resulta interesante mencionar un momento en el que Frank está viendo en televisión una entrevista a dos neonazis que proponen campos de trabajo o reeducación para asociales y homosexuales. De esta forma se conecta el presente de liberación de los años ochenta con la continuación de la ideología nacional socialista en el seno del

régimen patriarcal. Como afirma Jones, “Although neither character makes the connection between past and present –between the National Socialist past and the reappropriation of the past in the present- the viewer is meant to do so” (Jones, 1998: 348). Así, podemos pensar este detalle como la otra cara de la liberación, la homofobia continúa y podemos preguntarnos hasta qué punto este lazo con la persecución nazi a los homosexuales no se puede vincular con la visión más normalizadora de la homosexualidad, la de formar una pareja monogámica siguiendo el modelo de la familia heterosexual, como forma de ser aceptado, de normalizarse para evitar la persecución a la disidencia, todavía vigente o latente. Pero no son los únicos montajes con imágenes de archivo, de otras películas o de la televisión. En un momento se intercalan fotogramas de segundos de películas pornográficas heterosexuales *vintage*, probablemente de la década del 20 o 30. El porno *vintage* heterosexual se entromete en el encuentro con los profesores en el bowling de modo de dar cuenta del grado de heteronormatividad del encuentro, de los prejuicios. Vemos cómo los profesores de la escuela hablan con sospecha de la vida privada de Frank y encontramos opiniones como la del profesor de religión que considera que la reciente *Jesus Christ Superstar* (1973) guía por el buen camino a los jóvenes en tiempos de desviación moral. Pero también, según Jones, lo que hace este uso del *found footage* es “to force the viewer to question modern definitions of the term ‘pornographic’” (Jones, 1998: 344), para negar el mito que define cualquier película de temática gay como pornográfica. Por otro lado, el uso de *found footage* por parte de Ripplöh, el montaje con escenas de porno heterosexual *vintage*, nos remite al mismo uso del porno que se realiza en una película muy taquillera del mismo año, *Cruising* (1980) de William Friedkin.<sup>252</sup> En *Cruising*, también de 1980, las escenas de asesinato están intercaladas con fotogramas casi imperceptibles de porno gay, específicamente de penetración

---

<sup>252</sup> Dirigida por William Friedkin, *Cruising* tiene de protagonista a Al Pacino después del éxito y repercusión de *The Godfather* (1972) y de *The Godfather: Part II* (1974), lo que la convierte en una película muy taquillera y, con eso, en un importante dispositivo de disciplinamiento de la sexualidad. La película muestra la cultura *SM-leather* gay de Nueva York de una forma sórdida y degradante con la que asocia, además, una serie de asesinatos, producto también de la supuesta violencia propia de ese ambiente. Junto a la ya mencionada *Die Konsequenz*, podemos considerarlas películas claramente disciplinadoras y que se basan en mostrar los peligros de llevar adelante una vida homosexual.

anal, que se asocia a la penetración del cuchillo asesino en la víctima. En *Taxi zum Klo* las escenas de porno heterosexual se intercalan en las charlas con otros docentes.

Sin embargo, el porno gay sí aparece representado en la película, pero en las repetidas referencias a Tom de Finlandia: en su pared hay dibujos, también lee revistas e incluso usa una remera con imágenes de Tom de Finlandia. Según Jones, la película de Ripploh debe ser entendida como una redefinición de la imagen del cuerpo masculino que tuvo lugar en los setenta y principios de los ochenta (Jones, 1998: 344). En este sentido, los cuerpos desnudos no son los mismos cuerpos idealizados del porno gay de los setenta. Y la película, también, juega y parodia la retórica del cine porno. Por ejemplo, la escena en la que se conoce con Bern, según Jones, rompe las expectativas del espectador de porno gay, ya que después de conocerse van a su casa, pero en vez del acto sexual esperado por el espectador del porno, tenemos una escena muy romántica en la bañera. El hecho de que el personaje de Ripploh se oponga a la monogamia, no lo convierte en un estereotipo de deseo sexual desenfrenado como las figuras del porno, como veíamos también en la escena en el *glory hole*, sino que hay ternura y vida en común. Hay un intento de conformar relaciones que no sólo exceden la monogamia sino que buscan nuevas formas de relacionarse (Foucault, 2016: 87). Luego, cuando están por tener sexo, ya en la cama, son interrumpidos por el pedido de auxilio de una mujer que les toca el timbre. Se trata de una víctima de violencia de género. Ellos la contienen, la cuidan y la asisten. La misma bañera en la que se bañaron de forma romántica es en la que ahora ayudan a limpiarse y a curar a una mujer golpeada que toca a su puerta en busca de ayuda. Este contrapunto entre la sexualidad explícita y disidente y la ruptura con las expectativas que genera la retórica del porno *mainstream* nos permite pensar también que *Taxi zum Klo* tiene una dimensión post-pornográfica, antes de que este concepto comience a ser utilizado a mediados de los años ochenta.<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> El post-porno surge en el contexto de las discusiones en el seno del feminismo a mediados de los ochenta, que se conocen como “feminist sex wars”. La disputa pivotaba alrededor de la posibilidad de prohibición de la pornografía o de la reapropiación de la misma. En ese sentido, el post-porno es una forma de reapropiarse del porno, de sus retóricas, de sus técnicas, etc. para

Respecto a la ruptura con los estereotipos de belleza gay, podemos mencionar también un cómic de *Schwulcomix 1* de König, “Krisen” (König, 2014: 28). En él, una pareja de homosexuales se están besando en la playa y son motivo de miradas y opiniones de todo el resto de la gente, algunas más homofóbicas, que simplemente aparecen con una cruz esvástica en el globo de pensamiento pero a otras, supuestamente más consideradas, les parece repugnante la exhibición y aclaran que aceptan la homosexualidad porque han visto la película *Die Konsequenz*<sup>254</sup> pero en ella los protagonistas eran jóvenes y bellos ( “Also, in diesem Film damals im Fernsehen, “Die Konsequenz” oder so, mit diesem netten Jungen, da war das ja ganz schön... aber das hier... ich weiss ja nicht... “ [“Pero en esa película en el cine, “Die Konsequenz” o algo así, con esos jóvenes tan lindos, eso estaba bien..., pero esto aquí... no me parece...”]).

---

producir un tipo de pornografía que, por un lado, no someta a la mujer y, por otro, desafíe y ponga en duda nuestras concepciones binarias del género y la sexualidad. Se trata de deconstruir, asimismo, los mecanismos tradicionales por los cuales el porno heteropatriarcal construye el cuerpo de la mujer, y no sólo de la mujer, sino también la masculinidad como superior y dominante. Más que prohibir o censurar la pornografía (lo que aumentaría su significación y su poder), en el posporno se trata de anular el efecto disciplinador del porno heteronormativo, poniéndolo de manifiesto. Para un análisis más detallado de las discusiones no sólo en torno a la pornografía sino también en torno a prácticas disidentes como el BDSM en la cultura lésbica durante las “feminist sex wars”, cf. Rubino (2016) y Saxe (2016).

<sup>254</sup> Es muy interesante pensar en las referencias cruzadas entre distintos medios. Así, por ejemplo, Saxe menciona que en la historieta “Liebe ohne Zukunft” de König, incluida en *SchwulComix 3* (1984) se menciona a la película de Ripploh, así como, nuevamente a *Die Konsequenz* para realizar “una confrontación directa con las representaciones masivas de la homosexualidad en historias trágicas y dramáticas” (Saxe, 2014: 132).



Asimismo, en otro cómic de König, “Old Heinz Comix” (König, 2014: 39), por ejemplo, un *alter Schwul*, un puto viejo, intenta tener sexo casual con un joven en un bar gay, pero obviamente esta relación es imposible y Old Heinz sólo consigue rechazo y burla. Aquí aparece la personificación de dos botellas de licor que lo persiguen a Heinz como su única compañía.



(König, 2014: 39, detalle de viñetas)

Pero así como *Taxi zum Klo* se encuentra entre los setenta y los ochenta, también podemos decir que, de alguna manera, se anticipa a la vinculación de la sexualidad disidente con una enfermedad. Si bien el VIH-SIDA como enfermedad se da a conocer recién un año después, en 1981, ya aparecen en la película de Ripploh algunas de las connotaciones que esta enfermedad va a adquirir, relacionada no sólo con la homosexualidad sino también con la vida promiscua,

propia de la comunidad gay según la perspectiva conservadora que la convirtió, en sus primeros años, en la peste rosa. En *Taxi zum Klo* aparecen como una amenaza las enfermedades de transmisión sexual y, asimismo, como ocurriría con el VIH-SIDA años después, aparecen sus víctimas como culpables por el tipo de vida que llevan. Recordemos, por ejemplo, las frases de la Madre Teresa de Calcuta que en una entrevista con Russ Barber considera que el VIH-SIDA fue enviado por Dios “para abrir los ojos de la gente, y muy a menudo, con sufrimientos como este, la gente se da cuenta de que no está bien lo que están haciendo y eso les lleva a pedir perdón a Dios y al prójimo”.<sup>255</sup> También en *Cruising* la homosexualidad era una enfermedad que podía ser contagiosa. El policía interpretado por Al Pacino que se infiltra en el ambiente SM-*leather* para buscar a un asesino de homosexuales, en contacto con ese entorno corre riesgo de perder su heterosexualidad. El final de la película sugiere que, una vez atrapado al culpable, siguen las muertes, el nuevo asesino podría ser el mismo Al Pacino quien antes que aceptar su deseo homosexual prefiere matar a su objeto de deseo, matar la peste contagiosa de la homosexualidad. En *Taxi zum Klo* Ripploh tiene una extraña enfermedad, va al médico y allí le revisan el ano en busca de una infección. En la sala de espera conversa con una prostituta que cuenta que ella practica fellatios sin condón, lo que puede hacer que se contagie algunas enfermedades. Luego, hacia el final de la película, Ripploh termina siendo internado en un hospital, en ningún momento se aclara qué tiene, pero allí Bernd le echa en cara que se la pasa de baño en baño y de sauna en sauna, que espera que haya aprendido la lección. La promiscuidad lo convierte en culpable de la enfermedad. De esta forma, se puede pensar que se anticipa a lo que ocurriría también –en el sentido común construido biopolíticamente– con la epidemia del VIH-SIDA pocos años más tarde. Ese sentido de la homosexualidad como una enfermedad y de la promiscuidad como causante de enfermedades de las que el enfermo es culpable ya estaba circulando antes de que estalle la crisis del VIH-SIDA en los ochenta. Esta idea de la sexualidad como una enfermedad no la encontramos en el corpus anterior analizado, excepto en el texto de Heinz Heger

---

<sup>255</sup> Citado por Saxe (2014: 23, n 82).

referido a la represión y persecución nazi a los homosexuales, época en la que literalmente se lo consideraba una enfermedad. No sólo vincula la sexualidad disidente con la posibilidad de contagio de ciertas enfermedades, sino que la misma sexualidad, el deseo sexual, es una enfermedad posible de contagiar. Esto es lo que puede verse en la película homofóbica sobre la pedofilia *Christian und sein Briefmarkenfreund*. Este era el peligro de contagio de la homosexualidad en los campos de concentración que hacía que los homosexuales no pudieran acercarse a otros internos que no tuvieran el triángulo rosa. Como afirma Gabriel Giorgi,

la solidaridad retórica entre homosexualidad e imaginación del exterminio no sorprende: la homosexualidad ha sido tradicionalmente asociada con la extinción de linajes, con el final de las familias y las progenies, la crisis del orden reproductivo, tanto biológico como cultural (...). Enfermedades diversas y letales, desde la sífilis al sida, se asocian a la homosexualidad como un azote merecido en los espectáculos que los medios masivos montan en torno a ella. Sucesivas diagnósticos culturales sobre sus perturbaciones psicológicas han hecho de los homosexuales una raza propicia de serial killers en ficciones literarias y cinematográficas (Giorgi, 2004: 16-7).

En Ralf König también encontramos una posible referencia al peligro que representa la homosexualidad todavía en los ochenta. En "Schwul-Comix live" (König, 2014: 30-1) tenemos, nuevamente, a un presentador de televisión, pero en este caso a uno que realiza críticas cinematográficas y muestra el adelanto de una nueva película de terror cuyo nombre es "Drei mörder-Schwanze" [Tres pijas asesinas]. En la escena vemos a una pareja heterosexual cenando en un restaurante y expresándose su amor, pero él se da cuenta de que no le quedan cigarrillos y decide salir a comprar, en el camino piensa en lo orgulloso que está porque va a llevársela a la cama pero es atacado por los *drei mörder-Schwanze*. Así como se personificaban las botellas de licor en "Old Heinz Comix" para dar cuenta de cómo biopolíticamente una vida gay es importante si se adapta a ciertos estándares de belleza y juventud, aquí se simboliza el terror y peligro que implica la homosexualidad a partir de la personificación de los tres penes asesinos. En su ataque de película de terror, los penes no sólo lo golpean sino que se le meten en la boca y en el ano. De esta forma también se remite a cierta retórica del porno y

del sexo grupal que hace más evidente la homofobia del supuesto filme que imagina König.



(König, 2014: 31, detalle de viñetas)

Mediante el recurso de la película de terror aparece la homosexualidad como un peligro que puede atacar en cualquier parte, pero más precisamente en ciertos sectores. Luego de la escena el conductor del programa presenta al director y guionista de la película, Karl Corruptus, que comenta que trabajó con un equipo de producción compuesto principalmente por Hugo Homokass y Marianne Tuntenkil y que la banda de sonido es de Anita Bryant, todos nombres que remiten a la homofobia implícita en el filme.<sup>256</sup> El presentador le pregunta por el reproche de

<sup>256</sup> Es muy importante el uso irónico de los nombres en König, ya que no sólo el realizador se llama Corruptus, sino también el equipo de producción está compuesto por el odio a los homosexuales (Homokass) y el asesinato de maricas (Tuntenkil). A su vez, Anita Bryant, la encargada de la banda de sonido en la ficción de König, es un personaje histórico, se trata de una cantante estadounidense de éxito en los años sesenta, que en los setenta se vuelve la cara visible de la campaña homofóbica "Save our Children", contra la posibilidad de acceso de homosexuales a puestos de trabajo estatales.

que la película es muy homosexual y *Corruptus* contesta: “Quatsch! Die Schwulen gehen ja selbst in den Film und einige finden ihn sogar gut. Die sind doch froh, wenn überhaupt mal was über sie in den kinosläuft“ [¡Tonterías! Los gays han ido al cine a verla y algunos la consideran una buena película. Están bastante satisfechos cuando se habla de ellos en el cine]. En realidad, como comenta el presentador, los homosexuales han hecho protestas contra la película considerándola homofóbica. Pero el director responde que el canciller federal (Bundeskanzler) consideró que era valiosa (Wertvoll) y que la juventud debería verla y, por otro lado, que ningún apicultor protestó con la película catástrofe “Die Bienen” [The Deadly Bees (Freddie Francis, 1966)]. En este sentido, la homosexualidad se configura como una enfermedad que contagia. Se trata de un tema recurrente el de las referencias al cine en König y que va a aparecer luego, en los inicios de la crisis del VIH-SIDA en el ciclo “Kondom des Grauens” (1987/1990)<sup>257</sup>

Judith Halberstam se refiere a la ficción gótica como una tecnología que produce subjetividades desviadas en oposición a las normales (Halberstam, 1995: 2). El horror, según la autora, se engendra a partir de la producción de una clase particular de cuerpos, los monstruosos: “Gothic fiction of the nineteenth century specifically used the body of the monster to produce race, class, gender, and sexuality within narratives about the relation between subjectivities and certain bodies” (Halberstam, 1995: 6). En cuanto al cine de terror Benshoff considera que se trata de un elemento más de lo que Foucault llama el dispositivo de la sexualidad, según el cual ésta ya no es reprimida por la sociedad sino que resulta regulada por una serie de discursos como el legal, el médico, el religioso y el de los medios de comunicación, en el cual se incluye al cine como uno de sus más

---

<sup>257</sup> Compuesto por las novelas gráficas *Kondom des Grauens* (1987) y su segunda parte *Bis auf die Knochen* (1990). Esta historietita también, en la lectura de Saxe, es una reescritura, sobre todo en su segunda parte, de la película *Cruising* (1980), en donde el SM gay es visto como una práctica enferma (Saxe, 2015a: 247-8). Como comenta Malone sobre el mensaje de desconocimiento sobre la enfermedad, “the monster effectively symbolizes the anxiety caused by AIDS and the correspondingly intensified homophobia” (Malone, 2007: 237). Pero también de “una ficcionalización de las reacciones del colectivo gay (que emerge en la liberación sexual de los setenta) a la imposición del preservativo o condón como un mecanismo disciplinador del sistema” (Saxe, 2015a: 243). Sobre estas historietas y su adaptación cinematográfica, cf. Saxe (2012, 2014, 2015a, 2015b,) y Malone (2007).

poderosos dispositivos (Benshoff, 1997: 9). En el monstruo y en la ficción gótica que los crea (así como en el cine de terror), Halberstam reconoce

narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity. Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of human, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual (Halberstam, 1995: 22).

En este sentido, la tesis de Halberstam es que el monstruo total de la novela gótica, aquel que representaba en un mismo cuerpo raza, clase, género y sexualidad, ya no existe en el cine de terror. En éste, la monstruosidad comienza a remitir sólo a lo sexual: “The monster always represents the disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurities and so we need monsters and we need to recognize and celebrate our own monstrosities” (Halberstam, 1995: 27). El VIH-SIDA, en este sentido, no hace más que cristalizar los sentidos de la sexualidad disidente y promiscua relacionada con la enfermedad que ya estaban circulando:

El virus del sida, como si se tratara de una cristalización biopolítica tardía de algunas intenciones eugenésicas que Occidente había puesto a prueba a través del experimento nazi, cambia el medioambiente y las condiciones generales de inmunidad en el que se inventan nuevas estrategias de supervivencia y se llevan a cabo otras micropolíticas revolucionarias (Preciado, 2009: 163).

En *Taxi zum Klo* hay una variedad de prácticas disidentes que se tensionan con este sentido de la homosexualidad –y, particularmente, de la promiscuidad *Schwul*– como una enfermedad. Prácticas BDSM, lluvia dorada, *glory holes*, sexo callejero, y la fiesta *drag* del final, entre otras. Además de que todas ellas son mostradas con una explicitéz que remite a la pornografía, aunque, como ya se dijo, también genera una torsión respecto a la retórica propia del cine pornográfico gay de la época. Me interesa mencionar en particular una escena de sexo casual de Frank. Cuando va al cajero automático, Frank ve a un *Leder*, un gay con ropas de cuerpo, similares a las que podemos ver también en la película *Cruising* o en *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*. Es quizá una de las escenas más explícitas sexualmente. La conquista se da mediante miradas y luego van a la casa de Frank y allí tienen sexo, que incluye la práctica

de lo que se conoce como 69, luego Frank lo penetra y el *Leder*, cuyo nombre obviamente desconocemos, eyacula mientras es penetrado, luego Frank lame de su vientre y pecho el semen. Se trata de prácticas que luego serán consideradas como no seguras. Pero me interesa aquí pensar que el encuentro se da en un cajero automático, como un modo simbólico de referencia a todo un sistema capitalista de control de cuerpos y vidas. En este contexto, la sexualidad promiscua -y el placer, en general- se convierte en un gasto improductivo. Se trata de una producción anticapitalista del placer, un resto, en el seno del capitalismo simbolizado por el cajero.

También es importante mencionar otra escena de sexo en la que tiene relaciones con un viejo conocido de los baños públicos, con quien se reencuentra justamente allí. Esta escena también tiene elementos del BDSM, de hecho a Frank le pegan con un cinto en las nalgas, por ejemplo, también consumen cocaína y Frank le practica lluvia dorada. La escena de lluvia dorada está filmada de tal forma que demuestre que se trata de una práctica real, como si fuera un registro documental o como si se acudiera a la retórica del porno, que tiene que demostrar que el sexo que se está viendo en la pantalla es real y no fingido, no actuado. Esto en el cine porno ocurre con lo que se conoce como *Cum-shot*, la escena de la eyaculación. Pero en el caso mencionado de Ripploh la cámara muestra al compañero siendo orinado en la cama, el movimiento de la cámara sin cortes muestra que se trata de Frank y no de una simulación, no de un montaje. ¿Por qué es importante que estas escenas sean reales? ¿Se trata, como en la pornografía, de lograr un efecto de realidad para el placer masturbatorio del espectador? Es interesante notar que en el montaje sí se yuxtapone este encuentro sexual con una charla de Frank con una colega de la escuela sobre banalidades. Creo que en este caso lo explícito de las escenas de sexo es de una importancia política considerable que hace al lugar de enunciación de la película. Ripploh le pone carne no sólo a un personaje autoficcional, Frank Ripploh, docente y *Schwul*, sino que también su cuerpo es el que experimenta con la producción de nuevos placeres.

De hecho el propio Ripploh trabajaba como profesor de una *Hauptschule* en *West-Berlin* (Hergemöller, 2001, 982). Su salida del armario pública fue en 1979 en la

revista *Der Stern*,<sup>258</sup> en donde sale junto a otros 682 hombres con el título *Ich bin Schwul*. Lo que le trae una suspensión inmediata del trabajo y su expulsión definitiva en 1982, después del estreno de *Taxi zum Klo*. Como con Schernikau, hay una salida del armario que es estratégica, un gesto micropolítico de visibilización y legitimación de prácticas sexuales y formas de vida disidentes.

También en la película antes mencionada *Cruising* (1980) se exhiben prácticas sexuales BDSM mediante un registro documental de los lugares de socialización *leather*. Pero en el caso de *Cruising* no sólo no hay sexo explícito, sino que estas tienen un carácter marcadamente diferente, tendiente a la patologización de la disidencia. Foucault cuestiona la vinculación del SM con una violencia reprimida. Para él se trata de prácticas de producción de placer que son consensuadas, no de un acto de violencia (Foucault, 2016: 203 y 209-210). En este sentido, es interesante pensar una escena de *Cruising* en la que interrogan a un posible sospechoso de los asesinatos. De forma bastante inentendible en la sala de interrogatorios ingresa un hombre negro, grande y musculoso vestido sólo con un *Jockstrap* que es el encargado de golpear al sospechoso de forma marcadamente violenta, para que admita asesinatos que sabemos que no cometió. Se solapan así dos formas de entender las prácticas BDSM, ya que se trata de un claro abuso del poder policial, pero resulta incongruente que la persona encargada de ejercer la violencia no sea uno de los policías sino que encarne el estereotipo de amo BDSM, propio de la comunidad *leather*. Son dos formas, también, de concebir el poder, que aparecen confundidas de forma claramente homofóbica. La cultura SM-*leather*, desde esta perspectiva, vuelve a posicionar a la disidencia sexual en el lugar de una enfermedad de la que hay que mantenerse alejado por el riesgo al contagio, la violencia reprimida subyacente en esas prácticas. Según Foucault, las prácticas BDSM constituyen un modo de resistencia, de creación de placeres novedosos que no va en busca del descubrimiento del deseo, de la verdad

---

<sup>258</sup> Se trata de la nota con título "Ich bin Schwul" del número 41 de la revista *Der Stern*, de 1978, pp. 104-18. Como comenta Herzog, "Along related lines, when New Left activists Martin Dannecker and Reimut Reiche published their massive empirical study on the beliefs and behaviors of hundreds of West German homosexual men, *Der gewöhnliche Homosexuelle* (The Ordinary Homosexual, 1974), their findings provided the basis for sympathetic reports in the mainstream media" (Herzog, 2007: 154).

esencial e identitaria del deseo. En *Cruising* esta forma de poder-resistencia creativo, propio de la comunidad SM-*leather* de la que habla Foucault, se solapa con el ejercicio del poder violento y coercitivo. En efecto, las prácticas BDSM son consensuadas, pero el sospechoso aquí es torturado y humillado sin que medie un código compartido. Es un ejercicio del poder desigual. No hay un consenso, no hay posibilidad de cambiar de roles. En *Cruising* estas dos formas de sadismo parecen tratarse de lo mismo, esa es la incongruencia que genera el hecho de que el policía que se encarga de pegarle esté en *Jockstrap* y represente una posible fantasía de macho dominador. Se trata de una representación de las prácticas BDSM de la época completamente diferente a la de Ripploh en *Taxi zum Klo*.

Por otro lado, la película de Ripploh finaliza, justamente, con la salida pública del armario de Frank. Después de ir a una fiesta *drag* (*Tuntenball*) que dura toda la noche y de terminar su relación con Bernd, va directamente a la escuela a dar clases a los chicos montado como Peggy von Schnottgenberg.<sup>259</sup> Una vez en la escuela les propone como actividad para ese día que cada uno tome un dado y elija seis cosas que quieren hacer pero no deben, olvidando las reglas, tienen que rodar el dado y hacer lo que les toque en el número del uno a seis. Al final de la película vemos a Ripploh frente al espejo desmaquillándose y preguntándose en voz en off cuáles serías sus seis deseos para el dado.<sup>260</sup>

La película de Ripploh no intenta representar la verdad sobre todos los homosexuales, sino que bucea en la construcción histórica, tendríamos que decir también farmacopornográfica, de la homosexualidad como categoría: "The film creates and negotiates paths between stereotype and myth, between political correctness and political conservatism, by refusing to posit one solution as the only possible answer for all gays". (Jones, 1998: 348). En ese sentido es interesante indagar también en algunas cuestiones relacionadas con la

---

<sup>259</sup> Peggy von Schnottgenberg era el seudónimo que Ripploh usaba para sus trabajos como actor antes de la realización de *Taxi zum Klo*, con el que participó de las películas *Axel von Auersperg* (1974) y *Monolog eines Stars* (1975) de Rosa von Praunheim y *Beörung der blauen Matrosen* (1975) y *Madame X - Eine absolute Herrscherin* (1978) de Ulrike Ottinger.

<sup>260</sup> James Jones comenta que "Ripploh's film takes the next step forward from Rosa von Praunheim's *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, a polemic, political piece about homophobia in West German society. At the same time, *Taxi to the Toilet* consciously rejects the melodrama of Wolfgang Petersen's *Die Konsequenz*, the story of society's destruction of a gay love relationship" (Jones, 1998: 341).

corporalidad. En un momento Frank está viendo en la televisión un programa de ejercicios para mantenerse en forma. Se trata quizá, si lo pensamos en clave farmacopornográfica, de una forma de marcar que los cuerpos desnudos, explícitos que vemos en la pantalla no son tampoco los cuerpos del porno, aquellos musculados para generar placer visual.<sup>261</sup> Es interesante este detalle menor porque justo en la escena siguiente Frank está enseñando anatomía en la escuela y le pide a sus alumnos que le den una mirada al cuerpo humano, mientras desarma una figura del cuerpo de tamaño natural a la que le va sacando los órganos y se los pasa a sus alumnos para que los analicen preguntando qué parte es cada una y cuál es su función. Aparece así una concepción del cuerpo medicalizada, producto de un saber/poder hegemónico que indica que cada parte tiene una función. En este sentido, podríamos preguntarnos, con Paul B. Preciado, “¿Es el ano un órgano sexual? Y en el caso de que lo fuera, ¿de qué sexo? ¿Y a qué sexualidad pertenecen las prácticas que lo implican?” (Preciado, 2009: 149). La enfermedad que supuestamente tiene Frank por sus prácticas promiscuas también tiene que ver con lo anal, en la visita al médico, podemos ver que el órgano que se le revisa es el ano. Se trata de un uso del ano biopolíticamente vedado, para el placer.

Las prácticas disidentes y promiscuas de Frank, el BDSM, la lluvia dorada, los baños, los *glory holes*, etc., tienden, en este sentido, a desarticular el cuerpo. Son producciones de placer sexual desgenitalizado. Constituyen una forma de hacerse un cuerpo sin órganos que desarticulan, en la práctica, la idea del cuerpo como organismo que se transmite hegemónicamente como saber aceptado en la escuela, en la ciencia, en lo discursivo. Práctica y discurso, producción y reproducción aparecen en una tensión no vislumbrada, que no se vive como tal. También en un momento Bernd escucha la radio y una oyente pregunta sobre una blusa que brilla en la oscuridad que usa su hija, si puede tener radiación, si puede afectar al organismo. Asimismo, en un momento Frank atiende a la madre de una de sus alumnas que tiene problemas de conducta en la escuela y la madre le

---

<sup>261</sup> Se trata de la hipertrofia que Halperin considera como cuerpos “bizarros, hipertrofiados, incluso grotescos –es decir, *queer*- y, no obstante, intensamente deseables” (2007: 139).

comenta que le da Valium para tranquilizarla. Los cuerpos, en *Taxi zum Klo*, aparecen observados desde lo farmacopornográfico, son cuerpos producidos por el biopoder. En este sentido, el final de la película, la consigna que Ripploh, dragueado como Peggy von Schnottgenberg, les propone a sus alumnos, constituye un punto de fuga a la producción de normalidad. Muchas de las cosas que los chicos tienen deseos de hacer constituyen un sinsentido: pegarle o romperle el velo al profesor, agujerear el sweater, gritar o decir una mala palabra. Se trata de puntos de fuga a la normalidad en el seno de uno de los dispositivos disciplinadores más potentes, el sistema educativo.

### **5. 3. De nuevo sobre *Schwulcomix 1* de Ralf König: a modo de conclusiones preliminares**

Me interesa mencionar, a modo de conclusión preliminar de este capítulo, un último cómic de König, que aparece al inicio de *Schwulcomix 1*, junto al índice. En él se lee:

"Schwule sind Schweine, daran wird sich nichts ändern, sie werden bestenfalls geduldete Schweine" Kurt Klein, Isenbrück in einer Lieserbrief an den "Stern" zum Schwulenartikel

"Los putos son cerdos, en eso no son otra cosa, en el mejor de los casos se convertirán en cerdos permitidos". Kurt Klein, Isenbrück in una carta de lector a "Der Stern" sobre un artículo sobre homosexualidad

Probablemente se trate del mismo artículo en el que Ripploh sale del closet públicamente, "Ich bin Schwul", de 1978. Como vemos, aparecen muchos puntos en común con otros textos –fílmicos y literarios- que hemos visto. Ripploh sale del armario en *Der Stern*, y König responde a una carta de lector sobre ese número de la revista. Además, Ripploh conoce a Rosa von Praunheim en espacios *Leder* de Hamburgo, quizá los mismos que eran retratados en el testimonio de Hans en *Versuch über die Pubertät*. También trabaja con Rainer Werner Fassbinder en *Querelle* interpretando a un marinero. Incluso, si pensamos en las relaciones

transnacionales, Ripploh intentó, sin éxito, llevar adelante una puesta en escena de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (Hergemöller, 2001, 983).

En el cómic vemos a un matrimonio que está sentado en un banco de plaza junto a un cerdo vestido como una persona:



(König, 2014: 16, detalle)

El cerdo sólo gruñe ("Grunz"), en tanto el matrimonio discute sobre la situación. Martha quiere irse a otro lugar porque le parece desagradable estar sentada junto a un cerdo ("Komm, Hans, lass uns woanders hinsetzen... mir wird übel..."), pero Hans contesta: "Aber, Martha! Wie kann man nur so empfindlich sein. Man muss doch Verständnis für diese Schweine haben..." [Pero Martha, cómo se puede ser tan sensible. Hay que tener comprensión con este cerdo]. La imaginación humorística de König recrea una metáfora propia del idioma alemán para rebajar e

insultar al tipo de personas que se consideran inferiores. En este caso los *Schwul* son *Schweine*, cerdos. De esta forma, también produce una inversión subversiva del insulto, un gesto *queer* que también encontrábamos en la salida del armario tanto de Schernikau como de b., tanto de Ripploh como del personaje autoficcional de su película que va a la escuela vestido como mujer, como diciendo, no soy ni hombre ni mujer, el sistema binario de sexo-género es una forma de la producción de cuerpos e identidades del régimen farmacopornográfico. La exhibición de su cuerpo y su sexualidad también nos dice que no es gay normal, no tiene el cuerpo que la maquinaria pornográfica le exige para formar parte del sistema. La revisión anal también nos indica qué partes del cuerpo pueden usarse para qué funciones en la maquinaria médica. La animalidad humorística de König<sup>262</sup> parece indicar, justamente, que sigue habiendo vidas a desproteger, vidas a abandonar, que no importan y cuyas muertes tampoco pueden ser lloradas. Se trata de lo que Agamben denomina como “vida desnuda” que se encarna en la figura del animal, del cerdo, como forma de vida no humana o, como muestra el recurso de la antropomorfización del cerdo en el cómic de König, vidas no del todo humanas. Como comenta Giorgi, el animal en la cultura se constituye en

un artefacto, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos, desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como ‘humana’ (...). La vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología (Giorgi, 2014: 15).

Me interesa pensar, en este sentido, cómo a comienzos de la década del ochenta, cuando la homosexualidad –ya no penada por la ley– comienza a ser supuestamente aceptada, se operan nuevos regímenes de opresión y de exclusión que tienen que ver con la producción de lo humano. Ya no penada por la ley, dije, siempre que tengamos en cuenta a personas mayores de 18 años. Las relaciones heterosexuales, en cambio, eran legales para personas mayores de 14.

---

<sup>262</sup> Este recurso en la historieta también es usado por la famosa *Maus: A Survivor's Tale* de Art Spiegelman, que también comienza a publicarse de forma seriada desde 1980. Allí se representan a los judíos como ratones, a los alemanes como gatos y a los polacos como cerdos. En 1992 Spiegelman gana el Premio Pulitzer por esta obra.

Gayle Rubin considera que en la aceptación de ciertas vidas humanas e identidades hay una jerarquía de valores:

Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual. En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterosexuales. El sexo solitario flota ambiguamente. El poderoso estigma que pesaba sobre la masturbación en el siglo XIX aún permanece en formas modificadas más débiles, tales como la idea de que la masturbación es una especie de sustituto inferior de los encuentros en pareja. Las parejas estables de lesbianas y gays están en el borde de la respetabilidad, pero los homosexuales y lesbianas promiscuos revolotean justo por encima de los grupos situados en el fondo mismo de la pirámide. Las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestís, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutos, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía y la más baja de todas, aquellos cuyo erotismo transgrede las fronteras generacionales (Rubin, 1989: 136).

En este sentido, siempre habrá un exterior que permita definir el adentro de lo humano, de lo normal y de lo aceptable, la monogamia, la familia, la respetabilidad, la discreción, van a ser requisitos para esa aceptación de las vidas homosexuales. En ese sentido es que intenté analizar las salidas del armario tanto de b. en *Kleinstadtnovelle* como del propio Ripploh en la revista *Der Stern* así como en su película *Taxi zum Klo*. La aceptación de la homosexualidad genera jerarquías de valores, siempre va a haber vidas que importen más que otras. La promiscuidad, la visibilidad, las prácticas disidentes como el BDSM se tensionan así con la posibilidad de aceptación social, que siempre implica una pérdida. En este sentido, la liberación disidente de los años setenta generó, también y paradójicamente, una pérdida de libertad, como harán notar una década después los Estudios *Queer* y su crítica a la normalización de lo gay-lésbico. Pero esto ya se estaba gestando en la década del setenta y se podía observar más claramente en el año bisagra entre la década de la liberación y la década de la emergencia de lo *queer*, 1980.

## Conclusiones finales

A partir del abordaje de un corpus de textos literarios y cinematográficos, así como testimoniales e historietas, se ha intentado hacer un recorrido por la década del setenta, específicamente por el período 1969-1980 para revisar las representaciones sobre la disidencia sexual fundamentalmente en la República Federal de Alemania. Si la historia hegemónica de la disidencia sostiene que el movimiento gay-lésbico se inició en Estados Unidos en 1969, globalizándose luego y normalizándose de a poco hasta llegar a la crisis del VIH-SIDA en los noventa y la emergencia hacia fines de esa década de los Estudios Queer (Saez, 2005: 67), a partir del análisis de textos de la cultura se ha podido indagar en esas tensiones entre normalización y disidencia, entre poder y resistencia, entre fuga y axiomatización, o entre heterosexualidad como régimen político y homosexualidad como postura estratégica de lucha contra el capitalismo heteronormativo, que ya existían desde los inicios de los movimientos de liberación alemanes. Me detendré ahora en un repaso por el corpus, pero no tal como está presentado en los capítulos de la tesis, sino ordenado cronológicamente.

### INICIOS DEL PERÍODO (1969-1972)

Si revisamos desde una mirada cronológica, el corpus se inicia en 1969 y 1970 con las películas *Liebe ist kälter als der Tod*, *Götter der Pest* y *Der amerikanische Soldat* de *gangsters* de Fassbinder (Capítulo 3.3), que dan cuenta de las relaciones homosociales que tienden a mantener el patriarcado a costa no sólo del sometimiento de la mujer sino también de la negación de la posibilidad del deseo homosexual. Los *gangsters* de Fassbinder (1969-1970), en este sentido, constituyen heterom masculinidades melancólicas (Butler) que mantienen su virilidad y poder patriarcal mediante el sostenimiento de relaciones homosociales y de lo que Paul B. Preciado llama castración anal. En concordancia con los primeros cambios en la ley (despenalización del 175) y los grupos integracionistas en torno al debate de la misma, Fassbinder pone de manifiesto, quizá sin saberlo, la

vinculación estrecha entre la represión (legal y singular) de la homosexualidad y el sostenimiento del patriarcado. 1971 implica un año de cambios, la película de Rosa von Praunheim genera debates en torno al lugar de la homosexualidad en la sociedad más allá de las modificaciones legales y la necesidad de organizarse para salir a las calles (Capítulo 2.1). Ahora sí la estructura social es vista como perversa. Ya no se reclama simplemente el derecho de una minoría sino cambiar a la sociedad en general. Si los distintos espacios de socialización por los que los sujetos homosexuales se mueven pueden reproducir la lógica del ghetto y del ocultamiento, la película de Praunheim, con un carácter marcadamente militante y didáctico, llama a la organización social y la lucha contra el heteropatriarcado. En ese mismo año se publica la tercera novela de Hubert Fichte, *Detlevs imitationen «Grünspan»* (Capítulo 2.3), que pasó un poco más inadvertida pero en donde aparecen cuestionamientos a la heterosexualidad como régimen político que son de una enorme actualidad hoy en día. En Fichte encontramos una complejidad mayor en el tratamiento de la sexualidad que va de la mano también con la ruptura del sentido, del lenguaje y del género novela, de la identidad del personaje y del narrador (Detlev / Jäcki) y de la temporalidad cronológica. Si todo lenguaje está inmerso en una relación de poder, no se trata de renunciar a él sino de ejercer la resistencia mediante su dislocamiento. La temporalidad en esta novela rompe con la unidad opositiva binómica pasado/presente: el tiempo en *Detlevs imitationen «Grünspan»* no es cronológico, los distintos devenires temporales se solapan y hacen conexiones entre sí, sin una perspectiva teleológica. La historia del personaje, a diferencia de la tradición del *Bildungsroman*, no es una evolución, sino un devenir. La novela se convierte así en un mapa más que un calco (Deleuze y Guattari). No hay génesis, ni origen, sólo experiencia que no puede trasladarse a la escritura sin ponerla en crisis, sin hacerlo de forma rizomática. La estructura de la novela, más que la lógica del conocimiento hegemónico o científico, sigue la de la magia, la del ritual mágico-religioso. Mediante estas rupturas *Detlevs imitationen «Grünspan»* genera también cuestionamientos a la moralidad, a la sexualidad y el género binarios y propicia formas de resistencia y puntos de fuga performáticos y micro-políticos, hormonales y pornográficos,

anticipándose a la caracterización del sexo-género a partir de la posguerra que realizara Paul B Preciado como régimen farmacopornográfico.

Si hay algunos elementos que en Fichte se anticipan a lo que sería conceptualizado con posterioridad desde los Estudios *Queer*, pasa algo muy distinto con el libro testimonial de Heinz Heger, *Die Männer mit dem Rosa Winkel*, publicado un año después, en 1972, aunque escrito algunos años antes (Capítulo 2.2). El libro de Heger da cuenta de cómo la película de Praunheim abrió la posibilidad de representaciones de sexualidades disidentes en distintos medios. El testimonio de Joseph K es de una enorme importancia histórica porque recupera el pasado de la persecución de la disidencia sexual durante el nazismo, pero también durante la posguerra. De todas formas, en *Die Männer mit dem Rosa Winkel* la sexualidad es vista de una forma completamente distinta a la de Fichte o, incluso, Praunheim, ya que aparece de forma esencialista y atravesada por cuestiones morales y de normalidad muy marcadas. El texto de Heger evidencia que se trata de una generación anterior y de concepciones esencialistas de la sexualidad que todavía estaban vigentes, eran residuales y se pueden pensar tensionadas con la representación deconstructiva de Fichte.

### **MEDIADOS DEL PERÍODO (1974-1978)**

El espacio temporal de mediados de la década del setenta está marcado por las tensiones entre distintas representaciones de la disidencia sexual y ya por la incipiente normalización de la homosexualidad, que también puede ser leída como aburguesamiento en la novela de Fichte de 1971. Tanto la cuarta novela de Fichte *Versuch über die Pubertät* (1974) como las películas de Fassbinder *Faustrecht der Freiheit* (1975) y *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) y sus obras de teatro, fundamentalmente *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) y la temprana *Tropfen auf heiße Steine* (circa 1965) dan cuenta de esta tensión. En *Faustrecht der Freiheit* (Capítulo 4.1) la sexualidad se ve confrontada también con cuestiones de clase social. Aquí la disidencia/normalización está atravesada por la clase generando una tensión entre orgullo/vergüenza o visibilización/discreción. *In einem Jahr mit 13 Monden* (Capítulo 4.4) nos confronta no con una identidad trans

sino con un cuerpo trans, que no encaja ni en la heteronormatividad ni en la subcultura gay, la que podemos pensar como una incipiente homonormatividad –también presente en *Faustrecht der Freiheit* (recordemos que en esta película hay personajes trans, pero sólo en los ambientes *Schwul* de clase baja en los que se mueve Fox). El cuerpo de Elvira rompe con los regímenes de inteligibilidad en una época, 1978, en donde supuestamente se estaba produciendo una apertura de la sexualidad a partir de la influencia de la rebelión de Stonewall. Pero el modelo gay-lésbico norteamericano también normaliza y vuelve posibles ciertos estilos de vida, que podemos considerar gay. La vida *Schwul* o la vida trans siguen resistiendo a la norma y, por eso, no son normalizadas, pero tampoco vidas posibles, dentro del régimen farmacopornográfico. Esta normalización ya la encontrábamos en la obra de teatro temprana de Fassbinder, escrita alrededor de 1965, *Tropfen auf heiße Steine* (Capítulo 4.2). Tiene también en común con las películas antes mencionadas la muerte y el suicidio final como forma de liberación de los estilos de vida impuestos, una resolución melodramática ante el conflicto de cuerpos y vidas que no pueden ser vividas. Pero el capítulo 3 tiene otra puerta de entrada, la propuesta desde el título del mismo. La práctica disidente del fist-fucking, teorizada por Foucault como desexualización, funciona como hilo conductor del capítulo, a partir del error en la traducción del título *Faustrecht der Freiheit* al inglés, pero que aparece como práctica desubjetivante en la obra de teatro escrita en el mismo año, *Der Müll, die Stadt und der Tod* (Capítulo 4.2). Volvemos a encontrar el fist-fucking en *Versuch über die Pubertät*, de Hubert Fichte, en donde se ve claramente una posición no identitaria respecto a la sexualidad que además da cuenta de la producción biopolítica de cuerpos, sexualidades e identidades y las posibilidades de resistencia. Fichte confronta la narración autoficcional con dos testimonios recogidos a partir de una labor antropológica. La historia de Rolf se puede poner en diálogo con el testimonio de Joseph K. en el libro de Heinz Heger, ya que atraviesa la experiencia de la sexualidad disidente en la posguerra y durante el nazismo. Se trata, como en Heger, de otra generación, de una visión de la sexualidad que resulta, incluida en la novela de 1974, residual. El testimonio de Hans, por otro lado, dialoga con una

perspectiva más disidente que encuentra en prácticas BDSM-Leder como el fist-fucking, entre otras, formas de producción no sólo de nuevos placeres sino también de nuevos lazos sexo-afectivos, emergentes en el contexto de la década del setenta.

### **FINES DEL PERÍODO (1980)**

El final del período coincide con el declive de la *Schwulenwebegung* en 1980. De ese año son la *Novelle* de Schernikau, la película de Ripploh y el primer libro de comics de König. Como año clave que marca el paso de los setenta a los ochenta, en 1980 aparecen nuevos temas que no veíamos en el corpus anterior, como la asociación de la homosexualidad y, particularmente, de la sexualidad promiscua, con los posibles contagios de enfermedades. Pero también se trata de una época en donde ya la sexualidad comienza a ser tema de debate en los medios de comunicación y, con ello, se convierten éstos en un nuevo saber/poder. Se puede ver así, en 1980, un mayor énfasis en la tensión disidencia/normalización, anticipando la crisis del modelo gay-lésbico que sucede a mediados de los ochenta y que posibilita hacia fines de la década la emergencia del modelo *queer*. (Saez, 2005: 67). A comienzos de la década del ochenta ya comenzaban a operarse nuevos regímenes de producción e inteligibilidad de lo humano. Dentro de estos nuevos regímenes parece seguir operando la lógica de la vergüenza y la discreción que veíamos en *Faustrecht der Freiheit*, así como la normalización de la homosexualidad siguiendo los parámetros de la vida normal heterosexual, como ocurre en *Taxi zum Klo* (Capítulo 5.1). Asimismo, la identidad se vuelve una fuerte arma de lucha política. En *Kleinstadtnovelle* (Capítulo 5.2), leif tiene prácticas homosexuales pero no está dispuesto a reconocerse como *Schwul*. Esto da cuenta de la pervivencia de la homosociabilidad que planteábamos en Fassbinder en 1969-1970, sólo que aquí el deseo sexual se puede llevar a la práctica, siempre y cuando éste no se reconozca como tal.

De 1980 es también la adaptación audiovisual de Fassbinder de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, en una miniserie de 14 horas de duración (Capítulo 3.2). En ella Fassbinder mantiene la homosociabilidad propia de las relaciones entre

varones, en el caso de Franz y Reinhold fundamentalmente. Pero en el epílogo que Fassbinder sueña sobre el sueño de Franz Biberkopf se pone de manifiesto el contenido oculto de las relaciones homosociales que son la base del patriarcado, el deseo homosexual, devolviendo esas relaciones entre hombres al *continuum* del que hablaba Sedgwick entre homosociabilidad/homosexualidad. Ya desde el comienzo, mediante la utilización del género melodrama Fassbinder ubica a Franz en el espacio de lo privado, lo doméstico asignado generalmente en el cine a la mujer. En la escena en la que sale de la cárcel, el impacto que le provoca la ciudad lo enmudece. Generalmente se asocia el rostro de Franz en esta escena con *El Grito* (*Skrik*) de Edvard Munch, pero también lo podemos asociar con la mudez propia de lo femenino desde una perspectiva binarista del género. Si según Sáez y Carrascosa, abrir la boca y cerrar el ano define lo masculino, en tanto que lo contrario, cerrar la boca y abrir el ano, lo femenino (2011: 73), podemos pensar en una incomodidad de género en el caso de Franz, que viene de la mano con las relaciones homosociales que establece con Reinhold.

#### **OTRAS ENTRADAS AL CORPUS**

Ya mencioné el recorrido que se puede hacer por un sector del corpus a partir de la representación del *BDSM-leather*, en general, y de la práctica disidente del *fist-fucking*, en particular. Es una de las entradas posibles al corpus, junto a la cronológica, que expuse en estas conclusiones. Pero hay otras. A partir de la adaptación de Fassbinder de la novela de Döblin se abre otra puerta de entrada a parte del corpus de la tesis, que se recorre fundamentalmente en los capítulos 3 y 4. Se trata de la relación intermedial entre *Berlin Alexanderplatz* y la obra, tanto cinematográfica, como teatral y literaria, de Fassbinder. Un primer recorrido implicó a los personajes de Fassbinder que llevan por nombre Franz, no sólo Franz Biberkopf en *Berlin Alexanderplatz* y en *Faustrecht der Freiheit*, sino también Franz B. en *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Franz Walsh en *Liebe ist kälter als der Tod*, *Götter der Pest*, *Der amerikanische Soldat*, *Katzelmacher* y *Die dritte Generation*, Franz Meister en *Tropfen auf heiße Steine* y otros Franz: *Das kleine Chaos* y *Wildwechsel*. En estos personajes encontramos un recorrido que va de la

homosociabilidad (*Liebe ist kälter als der Tod*, *Götter der Pest*, *Der amerikanische Soldat* y *Berlin Alexanderplatz*) hasta la homosexualidad (*Faustrecht der Freiheit*, *Der Müll, die Stadt und der Tod* y *Tropfen auf heiße Steine*) como un *continuum*. Pero también este trayecto se puede encontrar dentro de una misma obra, como en el caso del sueño de Fassbinder sobre el sueño de Biberkopf de Döblin en el epílogo de *Berlin Alexanderplatz* en donde se vuelve explícito el deseo homosexual entre Reinhold y Franz. Más disidente resulta el trayecto de Franz B. en *Der Müll, die Stadt und der Tod*, que pasa de ser el proxeneta que se siente atraído a la vez que celoso de los clientes de su mujer (homosociabilidad) hasta que comienza a tener relaciones homosexuales. Más que descubrir un deseo sexual reprimido, podemos pensar que produce nuevos placeres a partir de prácticas homosexuales, primero, y BDSM-Leder disidentes, después, al punto de desear ser humillado y ultrajado por todo el elenco, vestidos con ropa de cuerpo sobre el escenario, pidiendo que le practiquen *fist-fucking*, una práctica que resulta, en este contexto, desubjetivante al extremo. El *continuum* en la relación intermedial entre Fassbinder y la novela de Döblin tiene su punto cúlmine en la representación trans en *In einem Jahr mit 13 Monden*, como un cuerpo ininteligible, arrojado al borde de lo humano, en un exterior interno que no es del todo humano, que es casi humano, es vida desnuda, *zoe*. La principal conexión con *Berlin Alexanderplatz* está en el uso de la metáfora visual del matadero. Pero otra puerta de entrada es pensar su continuidad con *Faustrecht der Freiheit* –ambas dedicadas a Armin Meier– y con el segmento de *Deutschland im Herbst* (1978). El de Erwin/Elvira es un cuerpo producido por el tecnobiopoder como abyecto, ininteligible, pero también es un cuerpo al límite por su peso (Christof la llama “vaca gorda”). El matadero remite así a la producción de lo humano en el régimen farmacopornográfico. A su vez, mediante la confrontación con la versión literaria de *In einem Jahr mit 13 Monden* y siguiendo el comentario de Elsaesser, podemos conectar el melodrama (género de la película y de casi todo el cine de Fassbinder) con la ciencia ficción (aludido por el hecho de que Elvira esté leyendo *Welt am Draht*) para imaginar un posible mundo utópico sin asignaciones de sexo-género. Si el del Elvira es un cuerpo tecnovivo en un régimen en el que lo natural y

lo artificial no se diferencian, entonces es posible también la producción de tecnobiocuerpos que subviertan el orden, que constituyan puntos de fuga y pongan en cuestionamiento la producción en serie del matadero –o, en términos de Sloterdijk, el “parque humano”. Es el caso del personaje Cartacalo/la en *Detlevs imitationen «Grünspan»*, cuyas producciones artísticas podrían ser consideradas hoy en día como porno-terroristas y sus operaciones quirúrgicas y uso de hormonas como desestabilizadoras del régimen farmacopornográfico.

### **ANIMALIDAD Y ENFERMEDAD**

Si el cuerpo de Elvira es una fatalidad melodramática, el cuerpo de Cartacalo/la es una resistencia al sistema, una subversión micropolítica que, mediante el uso desestabilizador del porno y de la medicina intenta diseminar, como un virus, la disidencia sexual, rebelarse contra los “criadores” del “parque humano” (Sloterdijk), no para comenzar a formar parte de ellos, para entrar en la humanidad –ser aceptados, recuperados, incorporados– sino para desestabilizar lo humano y propiciar el devenir monstruo. Si retomamos el final del capítulo anterior, podemos conectar la idea del *Schwein* resignificado de König con la amenaza de la enfermedad homosexual –la homosexualidad como enfermedad y la promiscuidad *Schwul* como provocadora de enfermedades en castigo a la vida desviada– que veíamos en Ripploh y en Schernikau a partir de la figura del vampiro tomada de Deleuze y Guattari:

El vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo. O, como en el caso de la trufa, un árbol, una mosca y un cerdo. Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones contra natura, así es como procede la Naturaleza, contra sí misma. Estamos lejos de la producción filiativa, de la reproducción hereditaria, que sólo retienen como diferencias una simple dualidad de sexos en el seno de una misma especie, y pequeñas modificaciones a lo largo de las generaciones. Para nosotros, por el contrario, hay tantos sexos como términos en simbiosis, tantas diferencias como elementos intervienen en un proceso de contagio. Nosotros sabemos que entre un hombre y una mujer pasan muchos seres, que vienen de otros mundos, traídos por el viento, que hacen rizoma alrededor de las raíces, y que no se pueden entender en términos de producción, sino únicamente de devenir. El Universo no funciona por filiación.

Así pues, nosotros sólo decimos que los animales son manadas, y que las manadas se forman, se desarrollan y se transforman por contagio (Deleuze y Guattari, 1988: 248).

En este sentido, la disidencia puede convertirse en una enfermedad pero resignificada, en una transmisión vampírica monstruosa que se opone a la filiación familiar –del tipo de la que veíamos en la herencia patriarcal de Eugen en *Faustrecht der Freiheit*. Así, el contagio disidente –en vez de la filiación– contrarresta la producción de normalidad del Hetero Capitalismo Mundial Integrado. Podríamos pensar que la utopía de ese contagio vampírico es la gigante homosexualización mundial de la que habla Fichte. Eso es lo único que puede significar la libertad para Jäcki en *Detlevs imitationen «Grünspan»*: “Ich kann mir die Freiheit (...) nur als eine gigantische weltweite Verschwulung vorstellen” (1971: 221). Y es quizá también la pelea callejera que hay que dar por la libertad señalada por el título de la película de Fassbinder *Faustrecht der Freiheit*. Es importante notar que eso que traducimos por homosexualización mundial en alemán no tiene la palabra *Homosexuelle* sino *Schwul* (Verschwulung) que, como ocurriría años después con la palabra *queer*, es también un insulto resignificado performativamente. La palabra *Schwul* no conlleva el binarismo que tiene la palabra “homosexual”, sobre todo en 1971, cuando Fichte publica su novela. Podríamos decir, entonces, que la única y verdadera liberación consiste en una *queerización* (Verschwulung) mundial, en esa utopía que leíamos también en *In einem Jahr mit 13 Monden* y que, podríamos pensar, consiste, como modo de combatir el régimen farmacopornográfico, en una combinación de revolución molar y molecular. Como comenta Paul B. Preciado,

La molarización es una condición de la acción política colectiva, de la producción de una cierta *puissance* (potencia, más que poder) *d’agir*. Curiosamente, cuando escribo molarización el software MSWord se empeña en transformar la palabra en “dolarización”, quién sabe si consciente de las actuales técnicas de mercantilización de la identidad. La cuestión es cómo atravesar la molaridad identitaria (sexual, nacional, racial) sin hacer de la identidad el fin último de la acción política. Es necesario hacerse cargo de la propia molaridad (la opresión, en este sentido, actúa como un catalizador identitario) para poder moverse hacia un devenir molecular, inframolar y posidentitario. Para mí esta transición indica el pasaje desde una política de la representación hacia una política de la experimentación, pero también desde una obsesión por la visibilidad como condición de la emancipación hacia un

devenir imperceptible... como garantía de las micropolíticas. (Preciado, 2007: 401)

Esa combinación entre revolución molar y molecular es la que intentamos leer en la década de la liberación gay-lésbica en la República Federal de Alemania. Ya desde el inicio de los setenta, no se trataba ni de sostener como fin último la identidad ni de negarla, sino de su uso como estrategia política para combinar con otras formas de revolución micropolítica, con otras políticas de los afectos y de la sexualidad como experimentación, de la producción de placeres y modos de vida nuevos –como veíamos sobre todo en Ripploh, pero también en buena parte de la obra de Fassbinder. Así, la homosexualidad –y, más radicalmente, la sexualidad *Schwul*– que se afirma en el modo de la salida del armario en los casos que vimos no se trata de una enunciación de identidad esencialista sino que constituye una forma de la acción molecular, del contagio, del devenir enfermedad, vampiro, animal o *Schwein* –como en König– pero también manada. Lo podemos ver claramente en el final de *Taxi zum Klo*, cuando Ripploh, dragueado como una princesa, les propone a sus alumnos hacer lo que no tienen permitido hacer, encontrar puntos de fuga a los regímenes de control. Se trata de una utopía molecular, microprostética –como en el caso de Cartacalo/a– o, en términos de Preciado, una utopía anal que nace en los años setenta y se institucionaliza en la perspectiva *queer* a partir de los noventa. También el masoquismo de Fassbinder o las prácticas BDSM-Leather, el porno y la promiscuidad son nuevas formas de producir placer y formas de vida que se contagian –como en la escena de humillación SM-Leder de Franz B. en *Der Müll, die Stadt und der Tod*.

## DEVENIR TESIS

Como vimos, el corpus tiene varias entradas posibles. He mencionado algunas, pero seguramente hay otras que se me pasan por alto. Me interesa pensar la idea de que no se trata de un calco de cierto período que da cuenta fiel, cabal y completa de lo que ocurría entonces, sino, como dije en el Capítulo 1, que entre libro y mundo se hace rizoma, el corpus puede pensarse así como un mapa, más que un calco, con diferentes entradas, algunas de ellas en vinculación con lo que ocurría en la Alemania Occidental durante la década del setenta, que son las que

más me ha interesado destacar. El ordenamiento de los capítulos, así, elige una/s entre las diferentes entradas posibles al corpus. Quizá pueda parecer arbitrario. Quizá, incluso, en parte lo sea. Pero me interesaba pensar distintos textos de la cultura que dialoguen entre sí, o a los que podía hacer dialogar entre sí y con la crítica y las teorías sobre sexualidad. Es decir, quise pensar un corpus compuesto por textos que –si bien pertenecientes a distintos medios– hagan rizoma entre sí. En este sentido también, parafraseando a Deleuze y Guattari, se puede tratar de un corpus sin órganos, es decir sin ordenamientos, sin un planteamiento de jerarquías entre los medios, de cuestiones de respeto o fidelidad –como generalmente se estudia la vinculación entre el cine y la literatura. Es también un corpus sin órganos porque no tiene un lineamiento respecto al género –novela, *Novelle*, poesía, teatro, testimonio, nota– o la medialidad –literatura, cine, historieta, televisión, periodismo–, incluso textos híbridos entre el informe antropológico y la novela, entre lo narrativo y lo lírico, como en el caso de Fichte. De las conexiones entre ellos se establecen ciertos sentidos que pueden ser leídos desde la crítica como tales, como sentimientos, experiencia social en proceso (Williams) de una cultura. Pero asimismo son textos que hacen manada, no sólo entre sí sino también, como me gustaría que ocurriera, con esta tesis que constituye una aproximación crítica a ellos. Esta tesis no intenta, entonces, ser una explicación sino devenir manada junto al corpus estudiado. Más que dar luz sobre los textos (intermediales) que constituyen su objeto de estudio, pretende hacer rizoma con ellos. En consecuencia, si esta tesis tiene algún valor es en tanto parte de un agenciamiento colectivo, del que también forman parte el campo de jóvenes investigadorxs que se está formando alrededor del trabajo con la disidencia sexual, en general, y con la vinculación de ésta con el arte, la literatura y el cine, en particular –entendidos como contra-laboratorios de producción de realidad (Preciado)– desde la investigación académica pero también en activa participación en los nuevos activismos del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA (CORPUS)

- Döblin, Alfred (1987), *Berlin Alexanderplatz* [trad. de Miguel Sáenz], Barcelona: Ediciones B.
- Döblin, Alfred (2002 [1929]), *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biederkopf*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fassbinder, Rainer Werner (1981), *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Fassbinder, Rainer Werner (1985), *Anarchie in bayern & andere Stücke*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Fichte, Hubert (1974), *Versuch über die Pubertät: Roman*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Fichte, Hubert (1982), *Ensayos de pubertad* [Trad. de Juan J. del Solar], Madrid: Alfaguara.
- Fichte, Hubert (2005 [1971]), *Detlevs Imitationen "Grünspan": Roman*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Heger, Heinz (2002), *Los hombres del triángulo rosa. Memorias de un homosexual en los campos de concentración nazis* [trad. de Eduardo Knörr Argote], Madrid: Amaranto.
- Heger, Heinz (2011 [1972]), *Die Männer mit dem rosa Winkel: der Bericht eines Homosexuellen über seine KZ-Haft von 1939-1945*, Hamburg: Merlin-Verlag.
- König, Ralf (2014), *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)*, Hamburg: Männerschwarm Verlag.
- Schernikau, Ronald (1980), *Kleinstadtnovelle*, Berlin: Rotbuch Verlag.

### FILMOGRAFÍA PRIMARIA (CORPUS)

- Fassbinder, Rainer Werner, dir. (1969), *Liebe ist kälter als der Tod* [película].
- Fassbinder, Rainer Werner, dir. (1970), *Götter der Pest* [película].
- Fassbinder, Rainer Werner, dir. (1970) *Der amerikanische Soldat* [película].
- Fassbinder, Rainer Werner, dir. (1975), *Faustrecht der Freiheit* [película].
- Fassbinder, Rainer Werner, dir. (1978) *In einem Jahr mit 13 Monden* [película].
- Fassbinder, Rainer Werner y otros, dirs. (1978) *Deutschland im Herbst* [película].
- Fassbinder, Rainer Werner, dir. (1980), *Berlin Alexanderplatz* [miniserie].
- Praunheim, Rosa von, dir. (1971), *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* [película].

Ripploh, Frank, dir. (1980), *Taxi zum Klo* [película].

#### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Agamben, Giorgio (1998), *Homo Sacer I*, Valencia: Pretextos.

Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2007), *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Albersmeier, Franz-Josef (1983), *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*, Frankfurt a.M./Bern: Peter Lang Verlag.

Albersmeier, Franz-Josef (2001), *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin: E. Schmidt.

Altenhoffer, Norbert (1989), "Absage an jeden Milieu-realismus. Aus einem Gerichts-Gutachten zu «Der Müll, die Stadt und der Tod»", *Text + Kritik*, N° 103, pp. 76-79.

Amícola, José (2000), *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós.

Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.

Arnold, Heinz Ludwig (1989) "Fragen. Zur Auseinandersetzung um Fassbinders Stück «Der Müll, die Stadt und der Tod»", *Text + Kritik*, N° 103, pp. 66-69.

Bandel, Jan-Frederik (2002), "Versuch über den Zauber. Zu Hubert Fichtes Prosaverfahren", *Forum. Homosexualität und Literatur*, N°41, 47-74.

Bandel, Jan-Frederik. "Hubert Fichte, Hans-Peter Reichelt und der "Ledermann". Zur Genese eines literarischen Projekts". *FORUM: Homosexualität und Literatur*, N° 47 (2006): 25-47.

Barnett, David (2009), *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*,

Barta, Dominik (2009), *Michel Foucault und Hubert Fichte: Über die Homosexualität als Lebensform*, Thesis, Magister der Philosophie, Deutsche Philologie, Universität Wien.

Barth, Hermann (1989), "Erotisches Gespräch zwischen Männern. Redestrategien und ihre Vermittlung in Rainer Werner Fassbinders Querelle (1982)", Kanzog, Klaus (ed.), *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente*, München: Schaudig, pp. 71-91.

Bartone, Richard (2002), "Preunheim, Rosa von (b. 1942)", Summers, Claude (Ed.), *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. Chigaco: glbtq, Inc., 2002

- Bayerdörfer, Hans-Peter (1993), "Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz" Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts, vol. 1, Stuttgart: Reclam, pp. 158-94
- Benshoff, H. (1997), *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Berg, Walter (2002), "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad", *Iberoamericana*, II, 6, Berlín, pp. 127-141.
- Bersani, Leo (1995), *Homos*, Buenos Aires: Manantial.
- Böhme, Hartmut (1992), *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Böhme, Hartmut (1991) „Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Vorwort“, in Hartmut Böhme, Nikolaus Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, Frankfurt a. M.
- Bourcier, Marie-Hélène (2002), "Prólogo", Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid: Opera Prima, pp. 9-13.
- Braad Thomsen, Christian (1997), *Fassbinder, The Life and Work of a Provocative Genius*, Londres: Faber & Faber Limited.
- Braudy, Leo y Marshall Cohen (2004), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 6th Edition. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Braudy, Leo y Cohen, Marshall, eds. (2004), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 6th Edition. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Britton, Andrew (1976), "Foxed: A Critique of 'Fox'", *Gay Left* 3 (1976), pp. 16-17 .
- Brüggemann, Heinz (1989), "Berlin Alexanderplatz oder Franz, Mieze, Reinhold, Tod & Teufel?. R.W.Fassbinders filmische Lektüre des Romans von Alfred Döblin. Polemik gegen einen melodramatischen Widerruf der ästhetischen Moderne", *Text + Kritik*, 103, pp. 51-65.
- Burgoyne, Robert (1982), "Narrative and Sexual Excess", *October*, Vol. 21, Rainer Werner Fassbinder (Summer, 1982), pp. 51-61.
- Butler, Judith (2001), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2003), "Violencia, luto y política", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 17 (Sept. 2003), Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, pp. 82-99.
- Butler, Judith (2004), *Precarious life: the powers of mourning and violence*, New York: Verso.

- Butler, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2009), "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 4, Nº 3 (Sept-Dic 2009), Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red, pp 321-336.
- Butler, Judith (2010), *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith y Vikki Bell (1999), "On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler," *Theory, Culture and Society* 16 (2): 163–74.
- Campe, Joachim (1988), *Andere Lieben. Homosexualität in der deutschen Literatur. Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cant, Bob (1976), "Fassbinder's Fox", *Gay Left* 2 (1976).
- Castillo, R. (2008), "El cuerpo des-organizado del masoquismo", *A Parte Rei. Revista de filosofía*, 55. Enero de 2008.
- Chatman, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la literatura y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Child, Abigail (1992), "Statement.", Hausheer, Cecilia y Christoph Settele (eds.), *Found Footage Film*, Luzern: VIPER/zyklop, pp. 93-101.
- Chirico, David (2010), "In a month of thirteen films: A Fassbinder diary", *Studies in European Cinema*, Volume 7 Number 1
- Clausen, Jan (1990), "My Interesting Condition", *Out/Look: National Lesbian and Gay Quarterly* 7, pp. 11-21.
- Clerc, Jeanne-Marie (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.
- Clerc, Jeanne-Marie (1994), "La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión", Brunel, Pierre e Yves Chevrel (dir.), *Compendio de literatura comparada*, México DF: Siglo XXI, pp. 236-273.
- Coates, Paul (2012), "Swearing and Forswearing Fidelity in Fassbinder's Berlin Alexanderplatz", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden: Wiley-Blackwell, pp. 398-419.
- Cobb, Shelley (2014), "Film Authorship and Adaptation", Deborah Cartmell (ed.), *A companion to literature, film and adaptation*, Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 105-121.
- Córdoba García, David (2005), "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad", Córdoba, David, Javier Sáez y Francisco Javier Vidarte (eds.), *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona/Madrid: Egales, pp. 21-66.
- Corrigan, Timothy (1983), *New german film: the displaced image*, Austin: University of Texas.

- Corrigan, Timothy (1991), *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*, London: Routledge University Press.
- Costanzo Cahir, Linda (2006), *Literature into film: theory and practical approaches*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Crimp, Douglas (1982), "Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others", *October* Vol. 21, Rainer Werner Fassbinder (Summer, 1982), pp. 62-81.
- Crouthamel, Jason (2014), *An intimate history of the front : masculinity, sexuality, and German soldiers in the First World War*, New York: Palgrave Macmillan.
- Dannecker, Martin (1989), "Engel des Begehrens Die Sexualität der Figuren in Hubert Fichtes Werk", Heinrichs, Hans-Jürgen y Martin Dannecker (eds.), *Der Körper und seine Sprachen*, Frankfurt am Main: Athenäum, pp.15-35.
- Dannecker, Martin y Reimut Reiche (1974), *Der gewöhnliche Homosexuelle: Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der Bundesrepublik*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Däumer, Elizabeth (1992), "Queer Ethics; or, The Challenge of Bisexuality to Lesbian Ethics", *Hypatia* 7, 4, pp. 91-105.
- De Lauretis, Teresa (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (2001), *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- del Río, Elena (2012), "Violently Oscillating: Science, Repetition, and Affective Transmutation in Fassbinder's Berlin Alexanderplatz", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden: Wiley-Blackwell, pp. 269-289.
- del Río, Elena (2012), *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles (1991), "Posdata sobre las sociedades de control", Ferrer, Christian (ed.), *El lenguaje literario Tº 2.* Montevideo: Nordan.
- Deleuze, Gilles (1991), "Posdata sobre las sociedades de control", Ferrer, Christian (comp.), *El lenguaje literario*, Tº 2, Montevideo: Nordan.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- Dobler, Jens (2012), "Schwule Lesben", Pretzel, Andreas y Volker Weiß (eds), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, pp. 113-123.
- Dobler, Jens y Harald Rimmel (2008), "Schwulenbewegung", Roth, Roland y Dieter Rucht (ed.), *Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, pp. 541-556.

- Dollenmayer, David (1988), *The Berlin Novels of Alfred Döblin*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp. 54–97
- Dorlin, Elsa (2009), *Sexo, Género Y Sexualidades. Introducción A La Teoría Feminista*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Duggan, Lisa (2006), "Introduction", Duggan, Lisa y Nan Hunter (eds.), *Sex Wars. Sexual dissent and political culture. 10th anniversary edition*, Nueva York: Routledge, pp. 1-13.
- Dyer, Richard (1990), *Now you see it: studies on lesbian and gay film*, London, New York: Routledge
- Elleström, Lars (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.
- Elsaesser, Thomas (1989), *New German cinema: a history*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Elsaesser, Thomas (1996), *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (1999), *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 Verlag.
- Elsaesser, Thomas (2001), *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz und Fischer Verlag.
- Epps, Brad (2008), "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008, pp. 897-920
- Fan, Victor (2012), "Redressing the Inaccessible through the Re-Inscribed Body: In a Year with 13 Monns and Almodóvar's Bad Education", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, pp. 118-158.
- Fassbinder, Rainer Werner (1985), *Anarchie in bayern & andere Stücke*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Fassbinder, Rainer Werner (2002), *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Figari, Carlos (2009), *Eróticas de la disidencia sexual en América Latina. Brasil, siglos XVII al XX*, Buenos Aires: Glacso-Ciccus.
- Fisch, Michael (2005), *Gesten und Gespräche: über Hubert Fichte*, Aachen: Rimbaud.
- Foucault, Michel (1992), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa.
- Foucault, Michel (1997), "Sex, power and the politics of identity" [entrevista con Bob Gallagher y Andrew Wilson], Rabinow, P. (ed.), *Ethics: subjectivity and truth..* New York: New Press, pp. 163-173.

- Foucault, Michel (2010), *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2011), "The Gay Science" (entrevista con Jean Le Bitoux), *Critical Inquiry*, 37, (3), pp. 385-403.
- Foucault, Michel (2014), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2016), "De la amistad como forma de vida", Michel Foucault, *Escritos y entrevistas 1978-1984*, Buenos Aires: El cuenco de plata, pp. 87-94.
- Foucault, Michel (2016), "La ley del pudor", *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984*, Buenos Aires: El cuenco de plata, pp. 49-69.
- Foucault, Michel (2016), "Michel Foucault, una entrevista: Sexo, poder y la política de la identidad", Michel Foucault, *Escritos y entrevistas 1978-1984*, Buenos Aires: El cuenco de plata, pp. 199-215.
- Frago Pérez, Marta (2005), "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", *Comunicación y sociedad*, Vol. XVIII, Núm. 2, 2005, pp. 49-82.
- Franco Carnalhal, Tania (1985), *Literatura comparada*, Buenos Aires: Corregidor.
- Franco Carvalhal, Tania (1996), *Literatura comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Freeman, Thomas (1989), "Gespräch mit Huber Fichte über Hans Henny Jahn". *FORUM: Homosexualität und Literatur*, Nº 8, pp. 93-105.
- Friedrich, Hannes (1989), "Antisemitismus, Grausamkeit und Sexualität. Psychodynamische Aspekte der Vorurteilsproblematik in R.W.Fassbinders Stück «Der Müll, die Stadt und der Tod»", *Text + Kritik*, Nº 103, pp. 70- 75.
- Galt, Rosalind (2012), "Jolie Laide: Fassbinder, Anti-Semitism, and the Jewish Image", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden: Wiley-Blackwell, pp. 485-501
- Gamba, Susana, coord. (2009), *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, André y Philippe Marion (2008), "Transécriture and Narrative Mediatitics. The Stakes of Intermediality", Stam, Robert y Alessandra Raengo, *A companion to literature and film*, Malden (MA): Blackwell, pp58-70.
- Gemünden, Gerd (1994), "Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder's German Hollywood", *New German Critique*, No. 63, Special Issue on Rainer Werner Fassbinder (Autumn, 1994), pp. 54-75
- Gemünden, Gerd (1988), *Framed Vision: popular culture, americanization, and the contemporary german and austrian imagination*: University of Michigan Press.

- Gillett, Robert (1995), "On not writing pornography: literary selfconsciousness in the work of Hubert Fichte". *German life and Letters* N° 48, pp. 222-240.
- Gillett, Robert (1995), „Huberts Imitationen. Intertextualität in und um Grünspan“, Böhme, Hartmut y Tiling, Nikolaus (eds.), *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*, Stuttgart: M & P, pp. 303–333.
- Gillett, Robert (2002), „«Ein Verständigungstext ist das gewiß nicht». Fichte und queer“, *Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens*, Eds. Peter Braun y Manfred Weinberg. Tübingen: Gunter Narr Verlag, pp.149-191.
- Gillett, Robert (2010), "Fichte, Detlefs Imitationen Grünspan", Hutchinson, Peter y Michael Minden (eds) *Landmarks in the German Novel* (2), Oxford: Peter Lang, pp. 43-60.
- Gillett, Robert (2012), "Writing queer performance: Hubert Fichte's inimitable Imitations". *Sexualities* N° 15, pp. 42–52.
- Gillett, Robert (2015), "Eschewing the First Person: Post-Subjective Autobiography in Hubert Fichte and his Geschichte der Empfindlichkeit/History of Sensitivity", *European Journal of Life Writing*, Vol IV, pp. 37-55.
- Gillett, Robert (2007), *Hubert Fichte: eine kritische Auswahlbibliographie*, Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Giorgi, Gabriel (2004), *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, Gabriel (2014), *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2009), "Prólogo", Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Exceso de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- Griffith, Craig (2012), "Konkurrierende Pfade der Emanzipation. Der Tuntenstreit (1973-1975) und die Frage des «respektablen Auftretens»", Pretzel, Andreas y Volker Weiß (eds), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, pp. 143-159.
- Grisard, Dominique (2012), "Rosa. Zum Stellenwert der Farbe in der Schwulen- und Lesbenbewegung", Pretzel, Andreas y Volker Weiß (eds), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, pp. 177-189.
- Grumbach, Detlef, ed. (1995), *Die Linke und das Laster. Schwule Emanzipation und linke Vorurteile*, Hamburg: MännerschwarmSkript
- Grüner, Eduardo (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, Virginia (2007), "Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo". *Comunicación* 5, Universidad de Sevilla, 17-22.

- Guattari, Félix (2004), *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- Gundermann, Christian (1999), *Transforming modernity's primitivisms: Hubert Fichte's queer ethnography in the postcolonial Latin American context*, PhD Dissertation Cornell University 511.
- Gundermann, Christian (2000), "Hubert Fichte", Konzett, Matthias (ed.), *Encyclopedia of German literature*, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Haag, Achim (1989), "«Er hat immer diese Sehnsucht nach Liebe gehabt, und deswegen war er böse». Franz Biberkopf und Reinhold: Die Kontrahenten der Seelenkämpfe R.W.Fassbinders", *Text + Kritik*, N° 103, pp. 35-50.
- Haag, Achim (1993), "Fassbinder ver-filmt Berlin Alexanderplatz. Bilder und Töne jenseits ihrer Vorlage: Wider eine Dogmatik der Literaturverfilmung", Stauffacher, Werner (ed.), *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989 - Marbach a. N. 1991*, Bern: Peter Lang, pp. 298-316.
- Haft, Lea Evelyn (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.
- Halberstam, J. (1995) *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monster*, Durham and London: Duke University Press.
- Halle, Randall (2012), "Rainer, Rosa, and Werner: New Gay Film as Counter-Public", Peucker, Brigitte (ed), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, West Sussex, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 542-563.
- Halperin, David (2007), *San Foucault: para una hagiografía gay*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Hammermeister, Kai (1997), "Inventing History: Toward a Gay Holocaust Literature", *The German Quarterly*, vol. 70, N° 1, pp.18-26.
- Haraway, Donna. (1995), *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- Haunss, Sebastian (2012), "Von der sexuellen Befreiung zur Normalität. Das Ende der Zweiten deutschen Schwulenbewegung" Pretzel, Andreas y Volker Weiß (eds), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, pp. 199-212.
- Hayman, Ronald (1985), *Fassbinder*, Barcelona: Ultramar.
- Henze, Patrick (2012), "«Die lückenlose Kette zwischen Politik und Schwul-Sein aufzeigen». Aktivismus und Debatten in der Homosexuellen Aktion Westberlin zwischen 1971 und 1973", Pretzel, Andreas y Volker Weiß (eds), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, pp. 124-142.

- Hergenmöller, Bernd-Ulrich (2001), *Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Herzer, Manfred (1975), "Glottzt nicht so romantisch", *HOBÖ* (August 1975).
- Herzog, Dagmar (2011), *Sexuality in Europe. A twentieth-Century History*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Herzog, Dagmar (2012): "Tomorrow Sex Will Be Good Again" en Spector, Scott/Puff, Helmut/Herzog, Dagmar, *After "The History of Sexuality". German genealogies with and beyond Foucault*. New York/Oxford: Berghahn Books, pp. 282-286
- Hilman, Roger (1991), "Döblin's 'Symphony of the Big City': Berlin Alexanderplatz and the Historical Novel," Roberts, David y Philip Thomson, *The Modern German Historical Novel: Paradigms, Problems and Perspectives*, New York/Oxford: Berg, pp. 97-108.
- Hocquenghem, Guy y Beatriz Preciado (2009), *El deseo homosexual (con Terror anal)*, Barcelona: Melusina.
- Hohmann, Joachim (1975), "An sich ist die Story authentisch", *HIM* (August 1975).
- Holy, Michael (1991), "Historischer Abriß der zweiten deutschen Schwulenbewegung 1969-1989", Roth, Roland y Dieter Rucht (ed.), *Neue soziale Bewegungen in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, pp. 138-160.
- Holy, Michael (2012), "Jenseits von Stonewall – Rückblicke auf die Schwulenbewegung in der BRD 1969-1980", Pretzel, Andreas y Volker Weiß (eds), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg: Männerschwarm Verlag, pp. 39-79.
- Hunter, Nan (2006), "Contextualizing the Sexuality Debates: A Chronology 1966-2005", Duggan, Lisa y Nan Hunter (eds.), *Sex Wars. Sexual dissent and political culture. 10th anniversary edition*, Nueva York: Routledge, pp. 15-28.
- Irod, Maria (2013), "The role of spirituality in Hubert Fichte ethnopoetics", *Annals of "Dimitrie Cantemir" Christian University. Linguistics, literatura and methodology of teaching*, Vol XII, Nº2 (2013): 188-217.
- Jacobsen, Wolfgang et al. (1984) *Rosa von Praunheim*, München: C. Hanser.
- Jagose, Annamaria (1996), *Queer theory: an introduction*, New York: New York University Press.
- Jensen, Erik (2002), "The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians, and the Memory of Nazi Persecution", *Journal of the History of Sexuality* Vol. 11. Nº1/2, pp. 319-349.
- Jones, James (1998), "History and Homosexuality in Frank Ripploh's taxi to the Toilet", Lorey, Christoph y John L. Plews, *Queering the canon: defying sights in German literature and culture*, Columbia, SC: Camden House, pp. 340-349.
- Jost, Francois (2002), *El ojo-cámara. Entre film y novela*, Buenos Aires: Catálogos.

- Kaiser, Claire (2012), "Exposed bodies; Evacuated Identities", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, pp. 101-117.
- Kaiser, Claire (2012), "Exposed bodies; Evacuated Identities", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, pp. 101-117.
- Karlavaris-Bremer, Ute (1985), "Döblin und die Berlinerinnen. Frauengestalten in Alfred Döblins Berliner Romanen", Stauffacher, Werner (ed.), *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien 1984-1985*, Bern: Peter Lang, pp. 176-84.
- Katz, R. y Berlin, P. (1988), *Rainer Werner Fassbinder. El amor es más frío que la muerte*, Barcelona: Gedisa.
- Keller, D. "Fassbinder, Women, and Melodrama: Critical Interrogations", O'Sickey, Majer, y Von Zadow, I. (eds), *Triangulated Visions: Women in Recent German Cinema*, Albany: State University of New York Press, pp. 29-42., 1998.
- Keller, Otto (1980), *Döblins Montageroman als Epos der Moderne: Die Struktur der Romane Der schwarze Vorhang, Die drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz*, Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- Kiesel, Helmuth (1993), "Döblin und das Kino. Überlegungen zur Alexanderplatz-Verfilmung", Stauffacher, Werner (ed.), *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989 - Marbach a. N. 1991*, Bern: Peter Lang, pp. 284-297.
- Klaus, Martin (2006), *Intertextualität und ihre Funktionen in Hubert Fichtes Detlevs Imitationen „Grünspan“*, Bielefeld: Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaften
- Knight, Julia (1992), *Women and the New German Cinema*, New York: Verso.
- Koepke, Wulf (2013), *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Koestenbaum, Wayne (2010), "Five Fassbinder Scenes", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden: Wiley-Blackwell, pp. 67-76.
- König, Ralf (2014), *Der junge König 1: Die frühen Schwulcomix 1981 – 1984*, Hamburg Männerschwarm Verlag.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1985), *Between men. English literature and male homosocial desire*, New York: Columbia University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1998), *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Koval, Martín (2012), "Los últimos pasos de la novela de formación alemana: Berlin Alexanderplatz. Integración social y pérdida de la identidad", *Revista Luthor*, Nro. 8, Vol. II -Febrero 2012

- Kraushaar, Elmar, ed. (1997), *Hundert Jahre schwul*. Eine Revue, Berlin: Rowohlt.
- Kreutzer, Leo (1989), „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“, *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, pp. 76–94.
- Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Kuhlbrodt, Dietrich (1984), „Kommentierte Filmografie“, Jacobsen, Wolfgang et al, *Rosa von Praunheim*, München: C. Hanser.
- Kuhlman, Erika (2008), *Reconstructing Patriarchy after the Great War: Women, Gender and Postwar Reconciliation between Nations*, New York: Palgrave Macmillan.
- Kuzniar, Alice (2000), *The Queer German Cinema*. Stanford, Stanford, California: Stanford University Press.
- Lardeau, Yann (2002), *Rainer Werner Fassbinder*, Madrid: Cátedra.
- LaValley, Al (1994), „The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers“, *New German Critique*, No. 63, Special Issue on Rainer Werner Fassbinder (Autumn, 1994), pp. 108-137.
- Le Breton, David (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leitch, Thomas (2014), „Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?, Deborah Cartmell (ed), *A companion to literature, film and adaptation*, Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 87-104.
- Lorey, Christoph y John Plews (1988), *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Rochester: Camden House.
- Lozano, Ezequiel (2015), *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*, Buenos Aires: Biblos.
- Luzza Rodríguez (2017), Pablo, „Las sexualidades como límites del Capitalismo Mundial Integrado. El homicidio de Natalia Gaitán como caso“, *Revista Estudios Avanzados*, número 26, pp.95-113.
- Madsen, Bertil (1990), *Auf der Suche nach einer Identität: Studien zu Hubert Fichtes Romantetralogie, Das Waisenhaus, Die Palette, Detlefs Imitationen "Grünspan", Versuch über die Pubertät*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.desc
- Malone, Paul (2007), „From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in Maybe... maybe not and Killer Condom“, Gordon, Ian, Marc Iancovich y Marc McAllister (Eds.), *Films and comic books*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 228-245.

- Manada de Lobxs (2014), *Foucault para encapuchadas*, Buenos Aires: Milena Caserola.
- McFarlane, Brian (1996), *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press.
- McMahon, Laura (2012), "Imitation, Seriality, Cinema: Early Fassbinder and Godard". Peucker, Brigitte, *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester/West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 79-100.
- Meurer, H. J. (2000), *Cinema and National Identity in a Divided Germany 1979–1989: Studies in History and Criticism of Film 2*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- Michalsky, Tanja (2001), "Die ästhetische Dekonstruktion eines weiblichen Interieurs in Rainer Werner Fassbinders 'Die bitteren Tränen der Petras von Kant'", Hubrath, Margarete (ed.), *Geschlechter-Räume: Konstruktionen von "gender" in Geschichte, Literatur und Alltag*, Köln: Böhlau, pp. 145-160.
- Mielke, Rita (1981), „Doppelperspektivisches Erzählen bei Hubert Fichte. Eine Untersuchung zu zwei frühen Erzählungen und dem Roman ‚Das Waisenhaus‘“, *Text und Kritik*, N° 72, München, pp. 108–111
- Mildenberger, Florian (2001), "Klassenkampf auf der Leinwand – Grabenkrieg in der Diskussion. Zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinder Film Faustrecht der Freiheit", *FORUM: Homosexualität und Literatur*, N° 38 (2001): 77-83.
- Miller, D. A. (2008), "Berlin Alexanderplatz", *Film Quarterly*, Vol. 61 No. 3, pp. 72-76.
- Miller, James (1995), *La pasión de Michel Foucault*, Buenos Aires: Andrés Bello.
- Mira, Alberto (2008), *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona: Egales.
- Moeller, Hans-Bernhard y George Lellis (2002), *Volker Schlöndorff's Cinema adaptation, politics, and the movie appropriate*, Southern Illinois University Press.
- Moeller, Hans-Bernhard y Lellis, George (2002), *Volker Schlöndorff's Cinema adaptation, politics, and the movie appropriate*. Southern Illinois University Press.
- Montgomery, Jorge (1982), *Rainer Werner Fassbinder y el nuevo cine alemán*, Buenos Aires: Ediciones de la Vía Regia.
- Müller, Jürgen (2010), "Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles p this Axe de pertinence", Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 237-253
- Müller, Jürgen, (1996), *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster: Nodus.

- Müller, Klaus (1994), "Introduction", Heger, Heinz, *The men with the pink triangle: the true, life -and- death story of homosexuals in the Nazi death camps*, Boston: Alyson Publications.
- Mulvey, Laura (1999), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Braudy, Leo y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press, pp. 833-844.
- Nagl, Tobias y Janelle Blankenship (2012), "So Much Tenderness": Rainer Werner Fassbinder, Gunther Kaufmann, and the Ambivalences of Interracial Desire", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden: Wiley-Blackwell, pp. 516-541.
- Nancy, Jean-Luc (2006), *El intruso*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Negt, Oskar y Kluge, Alexander (1976), *Öffenlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Neira Piñeiro, Rosario (2003), *Introducción al discurso narrativo filmico*, Madrid: Arco/Libros.
- Ogasawara, Yoshihito (1996), "*Literatur zeugt Literatur*": Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman *Berlin Alexanderplatz*, Frankfurt am Main: Lang.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994), "De la imagería cultural al imaginario", Brunel, Pierre y Chevrel, Ives (eds), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI.
- Peña-Ardid, Carmen (1992), *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pethó, Ágnes (2010), "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies". *Actas Universidad Sapientiae Film and media Studies*, 2, 39-72.
- Peucker, Brigitte (2014), *Incorporating images: film and the rival arts*, Princeton: Princeton University Press.
- Pfister, Manfred (1985), "Konzepte der Intertextualität", Broich, Ulrich y Manfred Pfister (eds), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer, pp. 1-30.
- Popp, Wolfgang (1992), "Erinnerung an Ronald M. Schernikau. Aus Anlaß seines Todes", *Forum. Homosexualität und Literatur*, N° 14, pp. 71-73.
- Popp, Wolfgang (1992), *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Prangel, Matthias (1975), *Materialen zu Alfred Doeblin "Berlin Alexanderplatz"*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Praunheim, Rosa von (1979), *Armee der Liebenden oder Aufstand der Perversen*, Munich: Trikont.

- Preciado (2014), *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*, Buenos Aires: Paidós.
- Preciado, Beatriz (2007), "Entrevista com Beatriz Preciado" (por Jesús Carrillo), *cadernos pagu* (28), janeiro-junho de 2007, pp. 375-405.
- Preciado, Beatriz (2009b). "Basura género. Mear/cagar. Masculino/Femenino", *Parole Queer*, núm. 1, junio-julio, [disponible en: <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2013/09/beatrizpreciado.html>].
- Preciado, Beatriz (2014), *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Preciado, Beatriz, (2002), *Manifiesto contra-sexual*, Madrid: Opera Prima.
- Preciado, Beatriz, (2009), "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual", Hocquenghem, Guy y Beatriz Preciado (2009), *El deseo homosexual (con Terror anal)*, Barcelona: Melusina.
- Pretzel, Andreas y Volker Weiß (2012), "Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre. Annäherungen an ein legendäres Jahrzehnt", Pretzel, Andreas y Volker Weiß (eds), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg: Mönnich Verlag, pp. 9-28.
- Rajewsky, Irina (2002) *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- Rajewsky, Irina (2004) "Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße' Thematisierung des Altermedialen", Lüdeke, R. Y Greber, E. (eds.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Wallstein, 27-77.
- Rajewsky, Irina (2005), "Intermediality, intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités* N°6 (Automne), 46-64.
- Rajewsky, Irina (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.
- Renner, Rolf (2012) "Töte Amigo! Zur Archäologie von Fassbinder Filmen in Liebe ist kälter als der Tod", Colin, Nicole, Franziska Schössler y Nike Thurn (eds), *Prekäre Obsession: Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, Bielefeld: Transcript, pp. 29-48.
- Rentschler, Eric (1985), "Terms of Dismemberment: The Body in/and/of Fassbinder's Berlin Alexanderplatz (1980)", *New German Critique*, No. 34 (Winter, 1985), pp. 194-208.
- Rhodes, John David (2012), "Fassbinder's Work: Style, Sirk, and Queer Labor", Peucker, Brigitte (ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden: Wiley-Blackwell, pp. 181-203.
- Rich, Adrienne (2013), "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", Tristán, Flora (ed.), *Feminismos y antipatriarcado: selección*, La Plata: La Caldera, pp. 99-133.

- Richards, Jill (2013), "Berlin Alexanderplatz's Serial Women", *Camera Obscura* Volume 28, Number 3 84: 67-101
- Rickels, Laurence (2007), *Ulrike Ottinger. Eine Autobiografie des Kinos*, Berlin: b\_books.
- Rivas, Felipe (2011), "Diga queer con la lengua afuera: sobre las confusiones del denate latinoamericano", VVAA, *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*, Santiago de Chile: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS), pp. 59-75.
- Rost, Andreas (1993), "Fassbinder ver-filmt Berlin Alexanderplatz. Bilder und Töne jenseits ihrer Vorlage: Von 'Sachzwängen' und 'Zwangsjacken' einer filmischen Ästhetik", Stauffacher, Werner (ed.), *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989 - Marbach a. N. 1991*, Bern: Peter Lang, pp. 317-330.
- Rubin, Gayle (1986), "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", *Nueva Antropología* Vol VIII (30), pp. 95-145
- Rubin, Gayle (1989), "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", Vance, Carole (ed.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Revolución, pp. 113-190
- Rubin, Gayle (1999), "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality", Parker, R. y P. Aggleton (eds.), *Culture, society and sexuality: a reader*, Londres: University College London, pp. 143-179.
- Rubino, Atilio Raúl (2013), "Cine alemán, sexualidad disidente y archivos no formales: Reunir la dispersión del cine queer", *Actas de las VI Jornadas de Filología y Lingüística*, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina.
- Rubino, Atilio Raúl (2013), "El monstruo queer en The Rocky Horror Picture Show (1975). Sexualidad, género y parodia camp del cine de terror", *Archivos de la Filmoteca* 72, pp. XXXI-XLIV.
- Rubino, Atilio Raúl (2016), "El (BD)SM como práctica política: disidencia y normalización en Sade, Sacher-Masoch y Monika Treut", Amícola, José (ed.), *Una erótica sangrienta: literatura y sadomasoquismo*, La Plata: Edulp, pp.189-220.
- Rubino, Atilio Raúl y Facundo Nazareno Saxe (2016), "Genealogías de la teoría queer. Judith Butler/John Waters, *Gender Trouble/Female Trouble* y la torsión transnacional de Isabel Sarli", Lucas Martinelli (comp.), *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*, CABA: EFL, pp. 175-198.
- Ruiz Stull, Miguel (2011), "La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación", *Trans/Form/Ação*, 34, (1), pp. 131-148.
- Russo, Vito (1995), *The celluloid closet: homosexuality in the movies*, New York: Quality Paperback Book Club.

- Sáez, Javier (2005), "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del sida a Foucault", Córdoba, David, Javier Sáez y Francisco Javier Vidarte (eds.), *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona/Madrid: Egales, pp. 67-76.
- Sáez, Javier y Sejo Carrascosa (2011), *Por el culo. Políticas anales*, Barcelona: Egales.
- Salinas Hernández, Héctor Miguel (2010), *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*, México: Eón.
- Salmen, Andreas y Albert Eckert (1988), "Die neue Schwulenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1971 und 1987. Verlauf und Themen", *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 2, pp. 25-32.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sander, Gabriele (1998), *Erläuterungen und Dokumente: Alfred Döblin. "Berlin Alexanderplatz."*, Stuttgart: Reclam.
- Sander, Gabriele (2004), "Döblin's Berlin: The Story of Franz Biberkopf", Dollinger, Roland, Wulf Köpke y Heidi Thomann Tewarson (eds.), *A companion to the works of Alfred Döblin*, Rochester, NY: Camden House.
- Saxe Facundo (2015b), "Disidencia sexual e historieta. El caso de Ralf König", *Argos* Vol. 32 Nº 62. 2015 / pp. 165-184
- Saxe, Facundo (2009), "Los hombres gays en los campos de concentración y sus proyecciones en la literatura y otros materiales culturales de temática queer", *Actas de las I Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, 29 y 30 de Octubre de 2009, La Plata, Argentina.
- Saxe, Facundo (2012), "Condomes asesinos y sexualidad disidente: La heteronormatividad jaqueada por lo queer en el ciclo Kondom des grauens de Ralf König", *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata.
- Saxe, Facundo (2012), "Dictaduras, narrativa y sexualidad disidente: un enfoque comparatístico de la literatura de la memoria queer", *Cuadernos del Sur-Letras*, Bahía Blanca, vol. 42, pp. 265 – 276.
- Saxe, Facundo (2013), *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes recientes (1987-2012)*, Tesis de Posgrado, Doctorado en Letras, FaHCE-UNLP.
- Saxe, Facundo (2014), "Apuntes para una historia de la militancia LGBTIQ alemana en los años setenta". *Uni(+di)versidad*. Publicación del Programa Universitario de Diversidad sexual, Universidad Nacional de Rosario, Nº 2, UNR ed.
- Saxe, Facundo (2016), "El SM gay-lésbico y la felicidad promiscua. Gayle Rubin en The Catacombs, Ralf König en The Eagle, hacia una despatologización de

- las disidencias", Amícola, José (ed.), *Una erótica sangrienta: literatura y sadomasoquismo*, La Plata: Edulp, pp.221-258.
- Schäfer, Armin (1996), *Biopolitik des Wissens: Hans Henny Jahnn's literarisches Archiv des Menschen*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schönfeld, Christiane (2007.), *Processes of Transposition German Literature and Film*, Amsterdam – New York: Rodopi.
- Schönfeld, Christiane (ed.) (2007), *Processes of Transposition German Literature and Film*, Amsterdam – New York: Rodopi.
- Schutte, Wolfram (1981), "Franz, Mieze, Reinhold, Death and the Devil: Rainer Werner Fassbinder's Berlin Alexanderplatz," McCormick, Ruth et al. (eds), *Fassbinder*, New York: Tanam, pp. 99-109.
- Sharrett, Christopher (1989), "The Last Stranger: Querelle and Cultural Simulation", *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de theoriepolitique et sociale*, Volume XIII, no. 1-2.
- Shattuc, Jane (1994), *Television, tabloids, and tears: Fassbinder and popular culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shaviro, Steven (2011), *The cinematic body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shea, Nicole (2007), *The politics of prostitution in Berlin Alexanderplatz*, Oxford, New York: Lang.
- Sibilia, Paula (2005), *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Silberman, Marc (1995), *German cinema: texts in context*, Wayne State University Press.
- Silberman, Marc. (1995) *German cinema: texts in context*. Wayne State University Press, 1995.
- Silverman, Kaja (1992), *Male subjectivity at the margins*, New York: Routledge.
- Sloterdijk, Peter (2000), *Normas para un parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter (2003), "El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología", *Revista Laguna*, Nº 14 (marzo 2003), pp. 9-22.
- Spaich, Herbert (1992), *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk*, Weinheim: Beltz.
- Sparrow, Norbert y Rainer Werner Fassbinder (1977), "'I let the audience feel and think': An Interview with Rainer Werner Fassbinder", *Cinéaste*, Vol. 8, No. 2 (1977), pp. 20-21.
- Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", Naremore, James (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 54-76.

- Stam, Robert (2004), "Introduction.", Stam, Robert y Alessandro Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*, Oxford: Blackwell, pp. 1–52.
- Stenger, Karl-Ludwig (1981), "Introduction to Small-Town Story", *New German Critique*, N°23 (Spring-Summer, 1981), pp. 97-99.
- Stenzel, Jürgen (1972), "Mit Kleister und Schere. Zur Handschrift von Berlin Alexanderplatz", *Text + Kritik* 13/14: Alfred Döblin, pp. 39-44.
- Sternweiler, Andreas (2004), *Selbstbewusstsein und Beharrlichkeit. 200 Jahre schwule, Geschichte*. Berlín: Schwules Museum.
- Sternweiler, Andreas (2004), *Self-confidence and Persistence. Two Hundred Years of History*, Berlín: Schwules Museum.
- Stoneman, E. Donnell (1977), "The Evolution of a Filmmaker", *Blueboy* XV (December 1977).
- Stümke, Hans-Georg (1989), *Homosexuelle in Deutschland: Eine politische Geschichte*. München: Beck.
- Tatar, Maria (1992), "'Wie süß ist es sich zu opfern.' Gender Violence and Agency in Döblin's Berlin Alexanderplatz," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992), pp. 491–518.
- Tedjasukmana, Chris (2015), "Negative Solidarität. Zur Aktualität Rainer Werner Fassbinders", *Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme*, *Text + Kritik* N° 103: Rainer Werner Fassbinder, pp. 44-53.
- Thomas, Paul (1977), "Fassbinder: The Poetry of the Inarticulate", *Film Quarterly*, 1976-7, 2-17.
- Thomsen, Christian Braad (2004), *Fassbinder: Life and Work of a Provocative Genius*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tobin, Robert D (1999). "Queer in Germany: Sexual Culture and National Discourses", *50 Years of the Federal Republic of Germany: Through a Gendered Lens*, 24 al 26 de septiembre, University of North Carolina at Chapel Hill.
- Ugarte Pérez, Javier (2003) "El "olvido" de los estudios históricos", *Orientaciones: revista de homosexualidades*, N° 5, pp. 7-28
- Ullrich Gisela, "Hubert Fichte: Detlevs Imitationen 'Grünspan', 1971", *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*, Stuttgart: Klett, pp. 64–78.
- Ullrich, Gisela (1981), "Anpassung und Abweichung. Rollengestaltung in Hubert Fichtes Prosa", *Text und Kritik*, Nr. 72, „Hubert Fichte“, München, pp. 102–107.
- Urrutia, Jorge (2000), "Prólogo", José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, pp. 11-15.

- Vanoye, Francis (1996), *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Buenos Aires: Paidós.
- Vasa, Alexandra (2015), "Eine libidinöse Ökonomie. Tausch und Gabe in Fassbinders »Berlin Alexanderplatz«", *Text + Kritik* N° 103: Rainer Werner Fassbinder, pp. 100-107.
- Veit, Reiner (1997), "Wie die Schwulen ins Kino kamen. Ein Rückblick mit schnellem Vorlauf", Kraushaar, Elmar (ed.), *Hundert Jahre schwul. Eine Revue*, Berlin: Rowohlt, pp. 116-129.
- Vocca, Robert Thomas (1993), *Rites of Passage and the Construction of Masculinity in Hubert Fichte's Das Waisenhaus, Detlevs Imitationen Grünspan, Die Palette, and Versuch Über Die Pubertät*. Thesis, Doctor of Philosophy, Ohio State University.
- Vollhaber, Tomas (1987), *Das Nichts, die Angst, die Erfahrung. Untersuchung zur zeitgenössischen schwulen Literatur*, Berlin: Verlag Rosa Winkel.
- Wallace, Lee (2011), *Lesbianism, cinema, space: the sexual life of apartments*, London: Routledge.
- Wangenheim, Wolfgang von (1980), *Hubert Fichte*, München: Verl. Edition Text und Kritik.
- Watson, Wallace (1990), "Sexuality Wanders Dark Paths": Fassbinder's Romanticization of Berlin Alexanderplatz", *Literature/Film Quarterly*, Vol. 18, No. 4.
- Weeks, Jeffrey (2012), *Lenguajes de la sexualidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Weinbacher, Hannah Kristina (2011), *Sexualmedizinisches im Werk des Arztes und Schriftstellers Alfred Döblin (1878-1957)*. Dissertation zum Erwerb des Doktorgrades der Medizin an der Medizinischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München.
- Weinberg, Manfred (1993), *Akut, Geschichte, Struktur : Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*, Bielefeld: Aisthesis.
- Wellek, René (1963), "The crisis of Comparative Literature", *Concepts of Criticism*, London: Yale University Press.
- Wellek, René y Austin Warren (1981), "Literatura general, literatura comparada y literatura nacional", *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, p.57-65.
- Whisnant, Clayton (2014), *Male homosexuality in west germany: between persecution and freedom 1945-69*, London: Palgrave Macmillan.
- White John y Ann White (2000), "Marlene's Pistol and Brady's Rule: Elements of Mystification and Indeterminacy in Rainer Werner Fassbinder's Film Die bitteren Tränen der Petra von Kant", *German Life and Letters*, July 2000, Volume 53, Issue 3, pp. 279-434.

- Wiles, Mary (1998), "A double voice. The Dual Paternity of Querelle", Degli-Esposti, Cristina (ed.), *Postmodernism in the cinema*, New York: Berghahn Books.
- Wilke, Sabine (1999), "The body politic of performance, literature, and film. Mimesis and citation in Valie Export, Elfriede Jelinek, and Monika Treut". *Paragraph*, Volume 22 (3). Edinburgh University Press, pp. 228-247
- Williams, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- Williams, Raymond (2003), *La larga revolución*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wittig, Monique (2005), *El pensamiento heterosexual*, Barcelona: Egales
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Wolf, Werner (1999), *The musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi.
- Woltersdorff, Volker (2007), "«O, Foltern! die große Kasteiung! Hubert Fichte Flirt mit Leder und SM». *Hubert Fichte. Texte und Kontexte*. Eds Bandel, Jan-Frederok y Gillett, Robert. Hamburgo: Männerschwarm Verlag, pp. 171-187.
- Woltersdorff, Volker (2015), "'Ist queer in Deutschland eine Bewegung?", Andreas Pretzel, Volker Weiss, *Politiken in Bewegung Die Emanzipation Homosexueller im 20. Jahrhundert*, Hamburg: Männerschwarm Verlag GmbH.
- Woltersdorff, Volker (2015), "»Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem«. Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme", *Text + Kritik N° 103: Rainer Werner Fassbinder*, pp. 108-120.
- Wright, Les (1998), "From outsider to insider: queer politics in German film, 1970-1994", *European Journal of Cultural Studies*, Vol 1, 1998, 97-121.

## GLOSARIO

En este glosario se ofrece la explicación de algunos términos clave que uso en la tesis, vinculados con la subcultura disidente.

### **BDSM**

#### **(SM - S&M - SADOMASOQUISMO - SM-LEATHER - SM-LEDER)**

El término sadomasoquismo nace en el ámbito de la medicina y la psiquiatría para designar a una desviación patológica de la conducta sexual. Se trata de un neologismo impuesto por el médico alemán Richard von Krafft-Ebing en su *Psychopathia Sexualis* (1886), quien toma los nombres de dos autores literarios, Leopold von Sacher-Masoch y el Marqués de Sade. Pero si el término sadomasoquismo surge en el ámbito de la psiquiatría con una connotación patológica de las prácticas asociadas a él, ya para las décadas del setenta y ochenta se generan subculturas *BDSM-leather* asociadas con la comunidad gay-lésbica. Ya en esta época el BDSM comienza a ser una práctica, no una patología psiquiátrica. En los años setenta, con los grupos y subculturas en torno a estas prácticas sexo-disidentes, se comienza a usar la sigla SM o S&M para desligarla de las connotaciones negativas del término “sadomasoquismo”. Luego se convirtió en BDSM (Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo) y también *BDSM-leather* –o “*BDSM-Leder*” en alemán–, por la asociación con el uso de ropa de cuerpo. David Halperin se refiere a BDSM para designar al sadomasoquismo como práctica sexual tendiente al placer y a toda una serie de prácticas relacionadas, entre las que menciona, "el bondage, el rasurado, el piercing, la humillación, la flagelación, el fistfucking, la tortura de los senos, el pene y los testículos". Lo importante es que todas estas prácticas desexualizan el cuerpo, evitando los genitales, bordeándolos o refuncionalizándolos (Halperin, 2007: 111). Asimismo, es importante señalar que estas prácticas que permiten no sólo la creación de nuevos placeres desgenitalizados sino también la producción de nuevas formas de vinculación sexo-afectiva, se basan en la idea de un

contrato, es decir, de prácticas consensuadas que tienden a maximizar el placer de todos los involucrados en ellas. Cf. “*fist-fucking*” y “lluvia dorada”.

### **CAMP**

El camp es una poética propia de las décadas del 60 y 70 y puede definirse como una “teatralización discursiva y gestual que sale del teatro para ganar la barricada” (Amícola, 2008: 288). Durante esta época, se comienzan a transmitir por televisión las películas del Hollywood clásico, cuyas divas se constituyen en modelos para la imitación *camp* por parte de homosexuales (Amícola, 2008: 285). Como poética, el camp se caracteriza por el exceso, el artificio y la exageración, lo que le otorga una importancia destacable a la parodia (Amícola, 2008: 284). Es importante el hecho de que también constituye una “reacción alocada contra la homofobia” y pone en práctica estrategias para dar visibilidad a las sexualidades disidentes (Amícola, 2008: 287). Cf. “Tuntenball”.

### **COMING-OUT**

**(SALIDA DEL ARMARIO, OUTING - NARRATIVA DEL COMING-OUT).**

El *coming-out* o salida del armario designa el hecho de contar abiertamente y hacer pública la orientación sexual. Claro que esta expresión en un principio se usa sólo en el caso de gays y lesbianas. La heterosexualidad no tiene una salida del armario, porque se da por sentada, es parte de un régimen político que heterosexualiza compulsivamente a todos los sujetos. En el cine, suele hablarse de “narrativa de *coming-out*” para referirse a aquellas películas de temática homosexual que narran cómo los personajes descubren su sexualidad y la hacen pública de determinada manera. Esta temática es la que ha hegemonizado al cine gay-lésbico por mucho tiempo. Se trata de un juego en torno a la visibilidad e invisibilidad, a la idea del secreto y la confesión que Sedgwick analiza como “epistemología del armario”.

### **CRUISING**

**(LEVANTE – ZONAS DE *CRUISING* O LEVANTE).**

Se denomina *cruising* a la práctica de buscar sexo casual por ciertos lugares. En los momentos históricos anteriores a la despenalización de las prácticas homosexuales era una palabra clave que, a su vez, designaba como zonas de *cruising* a ciertos lugares, como plazas, parques baños públicos, cines porno o estaciones. En Argentina se puede hablar de “levante” para este tipo de prácticas que implica la obtención de una pareja para sexo casual, aunque el término *cruising* tiene alcances transnacionales. En español rioplatense también existe la palabra “yire” que refiere a estas prácticas. Un caso paradigmático en la literatura argentina es el del relato “La narración de la historia” de Carlos Correas.

### **FARMACOPORNOMEGALÓPOLIS**

Se trata de la ciudad, la metrópolis, del régimen farmacopornográfico. Según Paul B. Preciado las fronteras de las metrópolis ya no coinciden con los límites geográficos y, en ese sentido, no siempre se está afuera de una farmacopornomegalópolis aunque se esté fuera de los límites geográficos de la ciudad, ya que la influencia farmacopornográfica llega más lejos. Siguiendo a Hardt y Negri Preciado concibe la estructura geopolítica actual como “una única ciudad difusa interconectada con centros de intensidad, circuitos de circulación de capital, cuerpos e información, zonas de producción y de deyección de detritus materiales y semióticos” (Preciado, 2014: 269). La farmacopornomegalópolis es, se podría decir, el centro de irradiación del Capitalismo Mundial Integrado y, en ese sentido, de la producción de género, de cuerpos sexuados, de normalidad y abyección. Como comenta Preciado, “nuestra presencia ante nosotros mismos como especie puede calificarse hoy de prostético-comatosa. Hemos cerrado los ojos, pero seguimos viendo a través de un conjunto de tecnologías, de implantes políticos a los que llamamos vida, cultura, civilización. Sin embargo, solo desde y a través de este dispositivo biotecnológico, es posible osar la revolución” (Preciado, 2014: 270).

### **FIST-FUCKING**

#### **(FISTING)**

Se trata de una práctica sexual que consiste en introducir el puño o parte del brazo en el ano. Para Foucault esta práctica implica un uso desexualizado y desvirilizado del cuerpo, ya que significa una práctica extrema asociada a la cultura BDSM-*leather*. Se trata de una des-organización del cuerpo y un descentramiento de la genitalidad, una desterritorialización y reterritorialización de las zonas de placer corporal. Si sobre el cuerpo pesan una serie de disciplinamientos y controles (farmacopornográficos, según Preciado), entonces se trata de la producción de nuevos tipos de placeres y, con ello, de resistencia al sistema. En esta desexualización de los genitales y resexualización de otras partes del cuerpo (ano, puño, brazo), hay que considerar también la idea de tecnocuerpo o cuerpo prostético, según la cual ya no hay una diferencia entre lo natural y lo artificial y tecnológico. En este sentido, la mano, así como el pene –antes centro del placer–, deviene dildo (Preciado, 2002). El SM y el *fist-fucking* también permitían en la cultura gay de los ochenta y fines de los setenta trascender los modos convencionales de pensar y sentir, tan anclados en la genitalidad y la idea de cuerpo como organismo, con órganos con funciones determinadas y límites a esas funciones. El ano, la mano, el pie, la boca, el pene, las tetillas, todas las partes del cuerpo, así como las prótesis que extienden el cuerpo, son desterritorializadas y reterritorializadas en las prácticas BDSM-*leather*, como el *fist-fucking*.

## **GENDER**

### **(GENDERIZACIÓN - GENERIZACIÓN)**

En inglés hay dos palabras distintas para designar lo que en español se nombre como “género”. Por un lado, “*genre*” designa en el ámbito de las artes, en general, y en la literatura y el cine, en particular, a los posibles agrupamientos de las obras según sus características. Así se habla de géneros literarios (drama, lírica, cuento, novela, fantástico, relista, etc.) y cinematográficos (drama, comedia, ciencia ficción, aventuras, terror, etc.). Por otro lado, “*gender*” designa lo que se conoce como género sexual, a partir de la bicategorización que divide a los seres humanos en masculinos/hombres y femeninos/mujeres. El concepto de género/*gender* tiene su origen en el médico John Money en 1955 para

diferenciarlo del “sexo” como lo biológicamente dado. A partir de entonces el género sería la manifestación cultural y social de los caracteres sexuales. Estas ideas han sido ampliamente debatidas y cuestionadas por las teorías *queer*. Lo que me interesa señalar es que con el término “genderización” o generización” me refiero a la asignación compulsiva de género a partir del binario hombre-mujer. Cf. “Sexuación”.

### **GLORY HOLE**

Se podría traducir como “agujero glorioso”, aunque en realidad el uso de anglicismo es transnacional. Se trata de agujeros en las paredes, generalmente en baños públicos y saunas, por donde se puede introducir el pene para tener sexo con quien está del otro lado. Se trata de una forma de sexo casual propia del *cruising* en baños públicos y saunas que se constituye como una forma de sociabilidad en épocas en donde la homosexualidad no podía hacerse pública y luego consiste en una práctica disidente. Para Foucault, el sexo en los baños tenía una importancia política que tendía a la desubjetivación, porque lo que había ahí no eran más que cuerpos o partes de cuerpos, despersonalizados, produciendo formas de placer nuevas e inesperadas.

### **HOMONORMA**

Por homonormatividad se suele designar las normas sociales que personas gay y lesbianas deben adoptar para ser aceptadas en la sociedad. Lo podemos entender en oposición a la disidencia. Se trata de que las personas homosexuales sigan las normas sociales y morales propias de las parejas heterosexuales, reforzando criterios propios de la heteronormatividad, como la familia nuclear, el binarismo de sexo-género y la monogamia. Se trata de una nueva forma de segregación de las personas que no se adaptan a las mismas, es decir, que tiene prácticas disidentes, creativas o anti-identitarias.

### **LGBTIQ**

Utilizo la sigla LGBTI (lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, intersexuales) o LGBTIQ (con el agregado de *queer*), indistintamente y de forma amplia. La sigla ha tenido bastantes discusiones y se la ha ido cambiando para intentar volverla más inclusiva, pero siempre es objeto de críticas por dejar afuera ciertas identidades. En el caso de los textos que me ocupan, anteriores a 1980, quizá resulte anacrónico la inclusión de la Q referida a lo *queer*. Sin embargo, me parece pertinente su inclusión para dar cuenta de que, si bien la sigla en los setentas no se usaba así, ya muchos de los cuestionamientos a las identidades estancas gay y lesbianas estaban tensionados junto a los discursos liberacionistas propiamente identitarios

### **LLUVIA DORADA**

Es la práctica sexual de orinar sobre otra persona. Si bien se trata de una práctica en la que usan los genitales, no necesariamente se hace con sus funciones sexuales. Al mismo, tiempo sí consiste en una práctica desgenitalizada para la persona orinada. Este tipo de prácticas, como el *fist-fucking*, se asocian con el *BDSM* y tienen para la cultura gay-lésbica de los años setenta, una dimensión política de búsqueda de nuevos placeres que rompan con el disciplinamiento sexual y corporal: "mediante la invención de placeres corporales nuevos, intensos y difusos, la cultura *queer* ha producido una inversión táctica de los mecanismos de la sexualidad, haciendo un uso estratégico de las diferencias de poder, de las sensaciones físicas y las categorías de identidad sexual, a fin de crear una praxis *queer* que finalmente prescinda de la sexualidad y desestabilice la constitución de la identidad misma" (Halperin, 2007: 119-120). Cf. "BDSM" y "*fist-fucking*".

### **POLIAMOR**

La palabra poliamor (en inglés "polyamory") refiere a las relaciones sexo-afectivas que exceden la monogamia: vínculos de más de dos personas, relaciones abiertas, vida en comunidad, etc. En esta tesis se lo vincula particularmente con un sector del cine de Fassbinder, sus películas de *gangsters* de los años 1969 y 1970. En esos casos se trata de vínculos triádicos bisexuales, aunque la

vinculación entre los varones es sólo afectiva y la dimensión sexual se lleva a cabo por intermedio de la mujer, por eso en este caso lo asocio a la homosociabilidad. Este esquema se puede rastrear más en profundidad en gran parte de la obra de Fassbinder. Asimismo, en el caso de la película de Franz Ripploh también se puede hablar de un planteamiento de una vinculación sexo-afectiva poliamorosa, en la forma de una “relación abierta”, es decir, un vínculo entre dos personas pero que permite que, a su vez, tengan relaciones –sexuales o sexo-afectivas– con otras.

### **SCHWUL**

La palabra “Schwul” se puede traducir al español como puto o marica. Sin embargo el trayecto de la palabra no es el mismo que el de las opciones de traducción. Por un lado, se puede decir que “Schwul” incluye también a las identidades lesbianas, sobre todo en los inicios de los años setenta. Por otro lado, y de forma similar a lo ocurrido con el término *queer* en Estados Unidos, se trata de un insulto resignificado. Mientras en los setenta el término que adquiere alcance transnacional es “gay”, en Alemania convivía con “*Schwul*”, así como luego de los noventa lo hará con “*queer*”. Se trataba de una forma de contrarrestar la normalidad relacionada con la homosexualidad. Sin embargo, luego de los setenta, el término va perdiendo cada vez más su carácter de insulto y se convierte en una forma aceptada de designar a los homosexuales. Entre otros términos peyorativos utilizados para hablar de personas homosexuales que luego serían resignificados se puede mencionar “*warme Bruder*”. Cf. “*Tuntenball*”.

### **SEXUACIÓN**

(SEXUALIZACIÓN - DESEXUALIZACIÓN).

Si la sexuación es el proceso tanto biológico como psicológico de la constitución del sexo (macho-hembra), por sexualización se puede hacer referencia, justamente, al carácter compulsivo de la asignación de sexo biológico binario. Asimismo, por desexualización (término usado por Foucault) se hace referencia a la desgenitalización de la sexualidad. Cf. “*Gender*”, “*Fist-fucking*” y “BDSM”

## TUNTENBALL

### (TUNTE)

Se puede traducir por baile de locas o hadas. La palabra “Tunte” en alemán designa al homosexual afeminado. Este tipo de fiestas tienen una amplia tradición en Alemania y se trata de celebrar la feminidad de los varones homosexuales, en este sentido, implica también una fuerte oposición a un tipo de homosexualidad masculina que ostenta la virilidad. En los setenta en Alemania se generó una fuerte disputa en el seno del movimiento *Schwul* en torno a la representatividad del movimiento. Así, “Tunte” se convirtió en un tipo de enunciación identitaria que, como parte de la enunciación *Schwul*, esgrimía la necesidad de que los varones homosexuales se pudieran emancipar del disciplinamiento de género sexual. En tanto, en las *Tuntenbälle* los homosexuales usaban ropas femeninas, se la puede asociar con lo que hoy se conoce como fiestas *drag*. Cf. “*Schwul*”