

El *fist-fucking* de la libertad. La liberación sexual en dos textos teatrales de Rainer Werner Fassbinder

Atilio Raúl Rubino
IdIHCS / CONICET / UNLP
atiliorubino@yahoo.com.ar

Palabras clave:

Rainer Werner Fassbinder. Teatro alemán. Disidencia sexual. *Schulewebebung*.

Resumen:

Este artículo indaga la representación de la disidencia sexual en dos obras de teatro del cineasta y dramaturgo alemán Rainer Werner Fassbinder, *Tropfen auf heiße Steine* (escrita alrededor de 1965/6) y *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975). Ambas obras plantean visiones disidentes respecto de la época para pensar la homosexualidad. *Tropfen auf heiße Steine* tensiona las potencialidades de la liberación sexual con la normalización que implican las instituciones de la familia y la pareja monogámica. *Der Müll, die Stadt und der Tod*, por su parte, nos ofrece un devenir menor del protagonista heterosexual, proxeneta y explotador al inicio de la obra, hasta encontrar la liberación no solo en las prácticas homosexuales sino fundamentalmente en la humillación masoquista. Leídas en conjunto, se puede percibir cómo en la obra de Fassbinder se ponen en cuestionamiento ciertos parámetros de sociabilidad homosexual que tienden a la normalización y la aceptación social, en tanto se plantean otras formas de fuga de la identidad y de la desubjetivación mediante prácticas como el BDSM y el *fist-fucking*

The fist-fucking of freedom. Sexual liberation in two plays by Rainer Werner Fassbinder

Keywords:

Rainer Werner Fassbinder. German theater. Sexual dissidence. *Schulewebebung*.

Abstract:

This article examines the representation of sexual dissidence in two plays by German filmmaker and playwright Rainer Werner Fassbinder: *Tropfen auf heiße Steine* (written around 1965/6) and *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975). Both works present dissident views of the time for thinking about homosexuality. *Tropfen auf heiße Steine* stresses the potential of sexual liberation with the normalization implied by the institutions of the family and the monogamous couple. *Der Müll, die Stadt und der Tod*, on the other hand, offers us a minor evolution of the heterosexual protagonist, who is a pimp and an exploiter at the beginning of the play, until he finds liberation not only in homosexual practices but also –fundamentally– in masochistic humiliation. Read as a whole, it is possible to perceive how, in Fassbinder's work, certain parameters of homosexual sociability that tend towards normalization and social acceptance are put into question, while other forms of flight from identity and desubjectification through practices such as BDSM and fist-fucking are considered.

Entre el masoquismo y la homonorma

En este artículo me interesa indagar en dos obras de teatro del cineasta y dramaturgo alemán Rainer Werner Fassbinder en relación a la representación de la disidencia sexual. Me centraré en dos textos teatrales escritos por Fassbinder que pueden ser vinculados con la lectura que hace el cineasta de la novela de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), me refiero a *Tropfen auf heiße Steine* (escrita alrededor de 1965/6) y *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975). Ninguna de las dos fue representada en vida del autor. Ambas, a su vez, fueron llevadas al cine por otros realizadores. En el caso de la temprana *Tropfen auf heiße Steine* fue encontrada luego de la muerte de Fassbinder [Barnett, 2009: 248-9] y en 2000 la adaptó para la pantalla grande uno de los cineastas *queer* franceses más importantes, François Ozon, con el título *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* y una estética que homenajeaba al cine de Fassbinder. *Der Müll, die Stadt und der Tod* no pudo estrenarse en su momento pero su publicación en 1976 generó un escándalo, que fue solo el adelanto de uno mayor que acaeció cuando en 1985, luego de la muerte del dramaturgo, se la intentó llevar a escena y solo se consiguió hacer una única función privada para la prensa. En 1976 fue adaptada 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 que, fundamentalmente, cambia la escena que aquí más nos interesa, la desobjetivación masoquista de Franz B., a la que convierte en un simple ataque de violencia contra él.

El análisis de estas dos obras se enmarca en un proyecto mayor que aborda la relación intermedial del cine y el teatro de Fassbinder con la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929). Fassbinder realizó una versión audiovisual de la novela de Döblin en 1980 en una miniserie para la televisión. Pero antes de eso, la experiencia de la lectura de Döblin que, según él, le salvó la vida [Fassbinder: 2002, 196] resulta una influencia temprana en todo su cine y teatro [Rubino, 2020] y la encontramos en los dos textos teatrales que nos ocupan, ya que los nombres de los protagonistas



–Franz Meister y Franz B., respectivamente– nos remiten al de *Berlin Alexanderplatz*, Franz Biberkopf.¹ Si para Fassbinder el conflicto de la novela de Döblin es que Franz y Reinhold se traicionan porque no admiten amarse [Fassbinder, 2002: 196] –lo que se puede leer como una relación homosocial [Sedgwick, 1998: 27],² que en su primer cine es el modo en el que se representan las relaciones entre varones heterosexuales–, nos encontramos en estas dos obras de teatro con algo diferente, con una liberación sexual que, por un lado, pone en cuestionamiento ciertos parámetros de sociabilidad homosexual que tienden a la normalización y la aceptación social y plantean otras formas de fuga de la identidad y de la desubjetivación mediante las prácticas BDSM.

En ambas obras de teatro se pone en escena una liberación de la sexualidad y una representación que escapa a las retóricas de la liberación gay-lésbica de los setenta. Se trata de obras complejas y polémicas en relación con los movimientos de liberación y que, por eso, quedan un tanto desfasadas en el tiempo. Algunos de los planteos, incluso, adquieren un mayor sentido hoy en día. Entre ambas, a su vez, median unos 10 años. No estrenadas en su momento, las podemos leer como textos teatrales que marcan el arco que va de los años previos a los posteriores de la *Schwulenbewegung*, los movimientos de liberación gay-lésbica de la República Federal de Alemania. En este sentido, es importante tener en cuenta que esta no fue homogénea, sino producto también de una serie de disputas y tensiones internas entre distintas perspectivas [Salmen y Eckert,

¹ Cuyo nombre Fassbinder también usó para el protagonista gay de su película *Faustrecht der Freiheit* (1975), interpretado por él mismo.

² Según Sedgwick, los vínculos entre hombres están estructurados a partir de la prohibición de la homosexualidad. 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].



1988: 30] que hacia los ochenta se traduce en una clara normalización de la contracultura *Schwul*³ [Holy, 2012: 69].

Desde esta perspectiva, se puede ver cómo en las dos obras de teatro de Fassbinder estas tensiones estaban ya presentes, en germen quizás. Y algo de lo ocurriría entre la segunda mitad de los setenta y principios de los ochenta ya se podía vaticinar desde mediados de los sesenta. La homosociabilidad propia sobre todo del primer cine de Fassbinder se vuelve en estos teatrales clara y abiertamente homosexual, pero solo como un trasfondo para problematizar otras cuestiones. Se trata, efectivamente, 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 plantean, directamente, existencias sexo-disidentes. Es por eso que se puede dar cuenta de cómo 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 sino la crítica al capitalismo como sistema de producción de subjetividades y sexualidades normativas y binarias [Woltersdorff, 2015: 108]. A su vez, Al LaValley [1994] considera que Fassbinder pone en escena temas olvidados por el cine y el teatro gay de la época, pues el foco está en las estructuras sociales, económicas, políticas, psíquicas y de poder y

³ La palabra «Schwul» se puede traducir al español como 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 [Pretzel y Weiß, 2012: 19].



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,⁴ al correrse de la necesidad de representar positivamente a las minorías sexuales. De ahí la incomodidad que provocaban algunas de sus películas pero, sobre todo, su teatro.

La normalización de la sexualidad en *Tropfen auf heiße Steine*

Uno de los temas que aparecen como central en la obra de Fassbinder en general es el cuestionamiento a las relaciones de pareja y a la familia nuclear heteronormativa [Fassbinder, 2018: 452]. Lo cierto es que para Fassbinder el amor y las relaciones de pareja, la familia nuclear, resultan perversas. Este tema se puede ver claramente en su temprana obra de teatro *Tropfen auf heiße Steine* (1965/1966), representada por primera vez en 1985 por Klaus Weisse para el Festival de Teatro de Munich [Barnett, 2009: 30-31]. Con un tono sarcástico y absurdo, *Tropfen auf heiße Steine. Eine Komödie mit pseudotrágischen Ende* muestra el aburguesamiento que implica para la vida homosexual la constitución de una familia, siguiendo los lineamientos de la familia nuclear heterosexual. Para Sara Ahmed [2019: 97] la familia es uno de los dispositivos más importantes de normalización porque establece una distribución de la felicidad que es siempre una promesa, que se arroja hacia el futuro. La familia es el único camino hacia la felicidad pero esta solo es una futurización, que no se vive o experimenta en el presente. Para Fassbinder, el amor debería existir, como comenta en una entrevista, «sin que a corto o largo plazo apareciera una exigencia o una meta [...], se trate de un matrimonio y otra cosa» [2018: 452]. En *Tropfen auf heiße Steine* la liberación sexual del protagonista, Franz Meister, es solo el trasfondo para

⁴ En esto coinciden críticos como Kuzniar (2000), Woltersdorff (2017) y Tedjasukmana (2015), entre otros.



el conflicto que se desata en el intento de formar una familia o mantener una relación de pareja según los estándares de la familia heteronormativa.⁵

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, de un levante callejero, es decir, una de las formas de socialización sexo-disidente más potentes de la comunidad *Schwul*. Franz es la presa cazada por Leopold: «Ich bin ganz schön drauf reingefallen. Nicht?» («Me parece que caí en la trampa, ¿no?») [1985: 23], le pregunta Franz a Leopold después de acceder a tener relaciones sexuales con él.

Franz no ha tenido relaciones sexuales con hombres, sino solo 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. Pero cuando Leopold le pregunta si le gustan los niños, él responde: «Nein. Eigentlich nicht. Ich weiß nicht, ich kann mit Kindern nichts anfangen. Sie gehen mir leicht auf die Nerven» («No. A decir verdad, no. No sé cómo manejarlos con ellos, me ponen muy nervioso») [1985: 20].

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 la salida del armario de Franz y la liberación de su sexualidad si el conflicto fuera 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

⁵ Lisa Duggan retoma el término heteronormatividad de Warner (1993) para hablar también de la existencia de una homonormatividad a la que define como «a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption» [2003: 50].



también días (solo hacia el final del acto sabemos que han pasado solo 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. Leopold vuelve del trabajo cansado porque viaja mucho y Franz lo espera ansioso, pero entre ellos solo hay malestar, lo único que los sigue uniendo es el sexo.

En este sentido es interesante revisar lo que charlan respecto a sus respectivas pareja y ex pareja 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 le cuenta que con su novia lo único que funcionaba a la perfección era el sexo, en el resto se llevaban mal y Franz le responde: «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» («¡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») [1985: 15].

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 para Fassbinder la institución de la familia y la constitución de la pareja heteronormativa –incluso en el caso de las relaciones homosexuales que siguen el modelo heterosexual. A su vez, los personajes son mascaradas, los roles se van intercambiando –«Marionetten» [1985: 55], les dice Franz a los tres–. Como en *Berlin Alexanderplatz* podemos pensar en un contrapunto similar entre Biberkopf/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 también 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» («Estás hablando como Leopold») [1985: 61], le dice Vera en el acto cuarto, justo antes de que Franz muera. Su suicidio –como ocurre con la muerte en algunos filmes de Fassbinder– 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 no se pone en cuestionamiento la homosexualidad, esta 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. De hecho, 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 un importante 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.⁶ En el acto final, el cuarto, Leopold vuelve y trae con él a Vera, 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

⁶ En el primer acto Leopold le pregunta también si Anna disfruta tener sexo con él y Franz responde «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...» («¿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...»). Luego Leopold insiste y le pregunta si ella gime cuando tiene relaciones sexuales y él confirma que «Nein, sie ist immer ganz ruhig» («No, se queda siempre bastante tranquila») [Fassbinder, 1985: 15].



muere ante la presencia de Vera. Pero se trata de una muerte que no importa, que no puede ser llorada. Cuando Anna se entera solo se preocupa por haber perdido la futura familia que ya tenía planeada: «O Gott, o Gott! Meine Kinder! Wer macht mir jetzt meine Kinder. Leopold sollten sie heißen, Franz und Leopold» («Oh, ¡Dios mío! ¡Mis hijos! ¿Quién me hará hijos ahora? Leopold iban a llamarse, Leopold y Franz»). Leopold, por su parte, muestra una mezcla de indiferencia, resolución y practicidad, ya que insiste en volver a la cama y tener relaciones sexuales con ambas, pero antes llama a la madre de Franz para avisarle de la muerte de su hijo, quien tampoco parece tomárselo demasiado mal:

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. (Vení, muchacha, acostate de nuevo. Tranquilízate, relájate. 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) [Fassbinder, 1985: 61].

Vera solo está impresionada, sin embargo acude con presteza cuando Leopold le insiste en volver al plan de tener relaciones los tres. Quiere llamar a la policía, pero Leopold la disuade sin mucho esfuerzo: «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» («Lo haremos después. Desvestite y acostate en la cama junto a Anna, por cierto una preciosa muchacha. Me cepillo rápidamente los dientes y voy»). A lo que Vera accede con un simple «O ja» [1985: 61].

El suicidio de Franz pasa de esta forma como un percance menor. Asimismo, no adquiere tampoco una clara explicación. Si el esquema de dominación/sumisión que se establece con Leopold se triplica en la relación de este con Vera y con Anna, se podría decir que Franz no quiere



convertirse en Leopold. Lo interesante de esta temprana pieza teatral de Fassbinder es que parece plantear una sexualidad fluida, no necesariamente bisexualidad.⁷ Para Franz no hay salida a lo que la sociedad le impone, que no es tanto una heterosexualidad en términos de actos o prácticas sexuales sino, más bien, una (hetero y/u homo) normatividad sexual que adopta, coopta o segmentariza los desvíos sexo-disidentes con la institución heteropatriarcal de la familia y la pareja, sostenida, a su vez, en prácticas desiguales de poder.

La liberación de Franz B. en *Der Müll, die Stadt und der Tod*

Me interesa detenerme ahora en otra de las obras de teatro de Fassbinder que tienen por personaje a un Franz y tampoco ha podido ser 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. Ambos momentos, 1975 y 1985, estuvieron caracterizados por la discusión sobre la representación del antisemitismo,⁸ con la que Fassbinder quería marcar que este 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.⁹

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

⁷ Al menos, no en el sentido actual de la bisexualidad. Es importante tener en cuenta que la bisexualidad en algunos sectores de la militancia gay-lésbica de los setenta adquirió un sentido similar a lo que hoy llamamos sexualidad fluida. Desde el feminismo lesbiano se pensaba la bisexualidad como una ruptura con el binarismo de sexo-género y como un modo de desnaturalizar las identidades fijas que produce el capitalismo [Jagose, 1996: 70].

⁸ 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».

⁹ Es interesante notar que muchas de las más duras críticas de las que Fassbinder fue objeto provenían de personas que habían formado parte de la política cultural del nazismo [Barnett, 2009, 241]. A su vez, Galt llama la atención sobre el hecho de que en las críticas de antisemitismo se deslizaba un discurso moralizante sobre la sexualidad y la acusación de pornografía [Galt, 2012: 491].



una relación con el personaje denominado «Der Reiche Jude». Roma B. termina pidiendo morir al final de la obra, en un gesto similar al del suicidio de Franz B. en *Tropfen auf heiße Steine*. Pero me interesa detenerme en la trayectoria de otro personaje, su marido, Franz B., cuyo nombre remite indudablemente a Franz Biberkopf. Y, de hecho, al principio de la obra es el gigoló de Roma B., la obliga a trabajar para mantenerlo, aunque pase frío y hambre porque no hay suficientes clientes. Pero luego ella comienza una relación con «Der Reiche Jude» y empieza a traer dinero a la casa. Ahí Franz tiene su primera escena de celos, que puede pensarse desde la idea de homosociabilidad, ya que éstos implican, más bien, 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! (¿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.: Sein Schwanz ist sehr groß. (Su pija es bastante grande)

FRANZ B.: Na endlich. Wie groß? (¡Ah, finalmente! ¿Cuán grande?)

ROMA B.: Zwanzig Zentimeter vielleicht. Eher mehr. (Unos veinte centímetros. Quizá más.)

FRANZ B.: Eher mehr! Oh, diese Drecksau. Und weiter? (¿Quizá más?! ¡Oh, qué cerda! ¿Y qué más?)

ROMA B.: Dick ist er. Sehr dick. (También es gruesa. Muy gruesa.)

FRANZ B.: Wie dick? (¿Cuán gruesa?)

ROMA B.: Wie eine Bierflasche. Eher noch dicker. (Como una botella de cerveza. Quizá incluso más ancha.)

FRANZ B.: Sie hat sich von einer Bierflasche ficken lassen. Diese Weiber! Eine die andere. Alles das gleiche. Und weiter? (Ella se deja coger por una botella de cerveza. ¡Estas hembras! Una como la otra. Todas iguales. ¿Y qué más?)

ROMA B.: Er hat eine große Ausdauer. Es hat eine gute Stunde gedauert. (Tiene una gran resistencia. Duró una buena hora completa.) [Fassbinder, 1981: 22]

Luego, en la escena siete, le pregunta también a «der kleine Prinz» por el pene del judío rico: «Stimmt das, daß sein Schwanz so lang ist und dick wie eine Flasche?» («¿Es verdad que su pija es tan grande y gruesa como una botella?») [1981: 28]. La insistencia en el tamaño del pene y la



performance sexual de «Der Reiche Jude» da cuenta de esa delgada línea entre una masculinidad heterosexual hegemónica y el deseo sexual elidido que esta implica. Inmediatamente después entra a escena Oscar von Leiden –cuya sexualidad podemos considerar como disidente para la época, ya que es abiertamente *Schwul*– y Franz le propone tener relaciones sexuales:

FRANZ B.: Ich habs nie versucht. (Nunca he intentado.)

OSCAR VON LEIDEN: Über den Schatten zu springen? (¿Saltar la sombra?)

FRANZ B.: Das andere. Das, was Ihnen Spaß macht. (Lo otro. Lo que a usted le gusta.)

OSCAR VON LEIDEN: Es kostet Sie nichts. Versuchen Sies einfach. (No le cuesta nada. Intente, es fácil.)

FRANZ B.: Hätten Sie... was dagegen, mir zu helfen, es... zu versuchen. (¿Le gustaría... tiene algo en contra de ayudarme a... intentar?)

OSCAR VON LEIDEN: Ich bin nicht sehr wählerisch. Und das Leben ist kürzer, als es ein Recht hat zu sein. (No soy muy exigente. Y la vida es corta, como tiene derecho a ser.) [Fassbinder 1981: 30].

Si en *Tropfen auf heiße Steine* la liberación de Franz Meister es solo el trasfondo para marcar su transformación en Leopold, ya que de ser la presa pasa a ser el cazador, el opresor, y eso, quizás, lo lleva al suicidio, el trayecto de Franz B. en *Der Müll, die Stadt und der Tod* se puede considerar el inverso. Él es el gigoló, el opresor violento de Roma B. y encuentra la liberación no solo en las prácticas homosexuales sino también en ser una «Drecksau», como le dice a Roma B. 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*. La escena transcurre en una *Lederkneipe*, un bar *leather*, los personajes están con ropas de cuero y Franz es torturado y humillado.

Es necesario aclarar que la obra no tiene un carácter realista, sino que, al modo de las vanguardias estéticas, desrealiza los espacios. El sueño, la fantasía y la realidad generan ambientes enrarecidos, no realistas. 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! (¡esto es una locura!)
 KRAUS, PETER: Schmerzen, Freund! (¡Sufre, camarada!)
 MÜLLER II: Wie beliebt! (¡Como deseas!)
 FRANZ B.: Das Paradies! (¡El paraíso!)
 ACHFELD: Die Eier! Reißt ihm die Eier aus dem Sack! (¡Los huevos! Tiren de sus huevos.)
 FRANZ B.: Ihr liebt mich ja! Mein Gott, ihr liebt mich ja. (¡Ustedes me aman! ¡Dios mío, me aman!)
 KRAUS, PETER: Wie eine Hündin. (Como a una puta.)
 MÜLLER II: Wie war die Geschichte mit der Hure? Liebt sie dich? (¿Cómo es la historia con la puta? ¿Te ama?)
 FRANZ B.: Sie liebt mich, ja! (¡Ella me ama, sí!)
 ACHFELD: Und du? (¿Y vos?)
 FRANZ B.: Ich liebe euch! Rammt mir die Faust in den Arsch, reißt mich auf, laßt mich die Engel singen hören. (¡Yo los amo a ustedes! Métanme el puño en el culo, desgárrenme, déjenme oír el canto de los ángeles.)
 JIM: Und jetzt ins Wasser mit der Sau! (¡Y ahora en el agua con el cerdo!)
 FRANZ B.: Tut gut an mir. Laßt mich verrecken! (Háganme bien. ¡Que me destruya!)
 ACHFELD: Reißt ihm die Eier aus dem Sack. (Tiren de sus huevos.)
 FRANZ B.: Verbrennt mich, stoßt mir Nägel durch die Warzen auf der Brust, ich möchte bluten! (¡Quémenme, clávenme las uñas en el pecho y el pezón, quiero sangrar!)
 MÜLLER II: Du wirst nie wieder, was du vorher warst. (No volverás a ser nunca lo que eras antes.)
 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. (Yo soy otro. ¡Los puños, camaradas! Trátenme con cariño. Así está bien. Los puños en el culo, hasta que muera.)
 HELLFRITZ, TENOR: Paßt auf, er darf nicht sterben. (Cuidado, no dejen que muera.)
 FRANZ B.: Danke! Ich danke euch. Erniedrigt mich noch mehr. Laßt mich die Demut spüren. (¡Gracias! Les agradezco a todos. Humíllenme todavía más. Hagan que experimente la humillación.) [Fassbinder, 1981: 38-9].

Lo que ocurre con Franz lo podemos pensar como una desobjetivación, producto no solo de sus descubrimientos sexuales disidentes, por estar con hombres, sino también por la práctica extrema del BDSM. Esta sigla sintetiza prácticas sexuales extremas como Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo. Su uso obedece



a la necesidad de diferenciar estas prácticas sexuales disidentes consensuadas de conductas patológicas con las que antes se identificaba el sadomasoquismo. Según Halperin, BDSM designa una serie de prácticas tendientes exclusivamente al placer –y no a la dominación y sumisión como modo de relacionamiento–, 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 solo 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. Fassbinder insiste en que los bares *leather* que proliferaron en Estados Unidos ahora son una cultura muy minoritaria después de la liberación gay-lésbica, en cambio en Alemania sigue siendo una cultura gay contracultural muy fuerte [Fassbinder, 2018: 434].

Entre las prácticas BDSM más importantes para la época se puede mencionar el *Faustfist* o *Fist-fucking*, que consiste en introducir el puño o parte del brazo en el ano. Para Foucault se trata de un uso desexualizado y desvirilizado del cuerpo, ya que significa una experiencia extrema asociada a la cultura BDSM-leather y es lo que podemos ver en la escena de humillación de Franz B. en *Der Müll, die Stadt und der Tod*. 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 (2014)–, entonces se trata de la producción de nuevos tipos de placeres y, con ello, de resistencia al sistema [Foucault, 2011: 396]. El BDSM y el *fist-fucking* también permitían en la cultura gay de los setenta y ochenta 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*.

Para Foucault, el BDSM puede crear nuevas posibilidades de placer. En tanto experiencia límite, lejos de estar relacionado 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 del placer [Foucault, 1997: 165]. Para Foucault el *fist-fucking* y el BDSM 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]. Las experiencias como la de Franz B. en la *Lederkneippe*, considerada como una des-humanización [Friedrich, 1989: 74], es reinterpretada en la película de Daniel Schmid *Schatten der Engel* (1976) como un violento ataque homofóbico en un baño público. Sin embargo, desde la perspectiva de Foucault la podemos pensar como una experiencia que permite desobjetivarse («desobjectivize yourself»), desubjugarse («desubjugate yourself»), «that you cease being a subject, an identity. It is like an affirmation of nonidentity» [Foucault, 2011: 399-400].

Es importante mencionar que el trayecto del personaje Franz B. no es la única representación sexo-disidente en *Tropfen auf heiße Steine*. El personaje de Herr Muller es una drag-queen que realiza sus perfoances 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. Lo interesante es que es justamente este personaje, con una clara identidad femenina, trans o drag, el que tiene un pasado nazi. Fassbinder suele construir a sus personajes con esta duplicidad. Son, al mismo tiempo,



marginados y marginadores, opresores y oprimidos, sádicos y masoquistas, explotadores y explotados, Biberkopf y Reinhold [Rubino, 2020: s/p]. Si *Der Müll, die Stadt und der Tod* es una obra que exhibe odios, crueldades y maltratos, lo importante es que se dirigen en diferentes sentidos [Friedrich, 1989: 74].

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» [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. 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, como ocurre con Roma B.:

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. (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 [Tedjasukmana, 2015: 47], solo la muerte como única forma de constituirse en un ser humano. O, quizá, mejor, de dejar de ser un ser humano, de desobjetivarse y escapar al sistema. Rosalind Galt [2012: 495] 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*. En este contexto, el BDSM o el *fist-fucking* como práctica desubjetivante adquieren un carácter de liberación.

El *fist-fucking* de la libertad

En 1975, el mismo año en el que escribe *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Fassbinder estrena *Faustrecht der Freiheit*, su primera película con un protagonista abierta y completamente gay, interpretado por él mismo. A modo de conclusión, me interesa tomar como punto de partida el malentendido en torno al título de esta película, que podría traducirse como «la ley del más fuerte de la libertad». Para la *avant premier* en Estados Unidos, se usó una traducción bastante fiel del alemán, *Fistright of Freedom*, pero no prosperó y, para su distribución, se le cambió por el título internacional 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.¹⁰ El título de distribución internacional –en inglés– de la película invisibiliza la idea de pelea y lucha y –como ocurre también con la versión en español, *La ley del más fuerte*– borra la alusión a la libertad, que puede asociarse con los discursos liberacionistas de la década del setenta. Esta película fue, igualmente, muy mal recibida y generó una polémica en la comunidad gay

¹⁰ 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.



al no presentar una imagen políticamente correcta, que fue contemporánea al escándalo de la publicación de *Der Müll, die Stadt und der Tod*.

Como vimos, esta obra de teatro sí presenta una escena extrema de BDSM y *fist-fucking*, prácticas que aparecían en el seno de los años setenta 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. Y esto aparece en otros textos, se puede mencionar la novela experimental *Versuch über die Pubertät* (1974) de Hubert Fichte, en la que también se plantea la experiencia del *fist-fucking* como desubjetivante y trascendental en la liberación [Rubino, 2017: 323].

Franz B. en *Der Müll, die Stadt und der Tod* marca un arco narrativo que va desde la dominación y opresión que ejerce como proxeneta 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 [Preciado, 2014], 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, sobre todo, a Franz Meister en *Tropfen auf heiße Steine*.

Es cierto que estas prácticas remiten a formas de homosexualidad que pueden ser pensadas para los setenta como residuales, como la pervivencia de los modos de sociabilidad disidente posibles durante la época de prohibición y persecución de la homosexualidad, es decir, en el caso de Alemania anteriores a la despenalización del parágrafo 175 en 1969 y que, en términos generales, podemos considerar pre-Stonewall. Pero, a su vez, 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 capitalista de los puntos de fuga que significaba la liberación. 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 en el marco de los movimientos y las teorías *queer*.

Fassbinder se adelanta a ciertas cuestiones que llegarían al cine, al teatro y también a los debates públicos mucho después. Como afirma Tedjasukmana, Fassbinder confrontó al público masivo del cine alemán con variadas perspectivas experienciales de identidades subalternas, antes de que estas fueran temas de debate en el seno de los movimientos disidentes o *queer* o de la sociedad en general [Tedjasukmana, 2015: 47]. Si leemos las dos obras de teatro en conjunto se puede afirmar que el trayecto de ambos personajes –y, de hecho, los dos se llaman Franz– es inverso. La posible liberación sexual mediante prácticas homosexuales de Franz Meister en *Tropfen auf heiße Steine* encuentra su límite en la conformación de una familia y lo que podemos considerar como homonorma. Y es Franz B., el proxeneta explotador de *Der Müll, die Stadt und der Tod* el que, por el contrario, encuentra su liberación en la humillación BDSM. Y nos permite ver, asimismo, cómo dentro de la *Schwulenbewegung* había debates y tensiones que luego fueron característicos del movimiento *queer* [Henze, 2012; Woltersdorff, 2012: 217 y 2017: 171], pero ya estaban presentes en la comunidad desde hacía décadas, silenciados, quizás, por una perspectiva normalizadora que la crisis del VIH-SIDA en los ochenta acrecentó.

Fassbinder comenta que «Mis películas dan vueltas alrededor del problema de que la gente tiene relaciones. Ya sean gay o normales o lésbicas o qué sé yo. En mis películas y en todo lo que hago el tema es que la gente tiene dificultades con sus relaciones». Y luego agrega: «Es la



sociedad, que necesita el germen del matrimonio para subsistir. La sociedad no es alguien específico, sino que la sociedad es la comunidad. ¿Por qué la sociedad está en contra de los gays? Porque no hacen nada para que la sociedad perdure. Hay que decirlo con toda simpleza» [Fassbinder, 2018: 416]. En este sentido, hay 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, porque en él persiste siempre la promesa de felicidad vinculada a las instituciones de la familia burguesa y la pareja monogámica. 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.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara, *La Promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- ALTENHOFFER, Norbert, «Absage an jeden Milieu-realismus. Aus einem Gerichts-Gutachten zu „Der Müll, die Stadt und der Tod“» en *Text + Kritik*, 1989, núm. 103, 76-79.
- ARNOLD, Heinz Ludwig, «Fragen. Zur Auseinandersetzung um Fassbinders Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“» en *Text + Kritik*, 1989, núm. 103, 66-69.
- BARNETT, David, *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*, New York, Cambridge Univ. Press, 2009.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- DUGGAN, Lisa, *The twilight of equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*, Boston, Beacon Press, 2003.



- ELSAESSER, Thomas, *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.
- FASSBINDER, Rainer Werner, *Anarchie in bayern & andere Stücke*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1985.
- FASSBINDER, Rainer Werner, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1981.
- FASSBINDER, Rainer Werner, *Fassbinder por Fassbinder. Las entrevistas completas*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2018.
- FASSBINDER, Rainer Werner, *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- FOUCAULT, Michel, «Sex, power and the politics of identity» en Paul Rabinow ed., *Ethics: subjectivity and truth*, New York, New Press, 1997, 163-173.
- FOUCAULT, Michel, «The Gay Science» en *Critical Inquiry*, 2011, núm. 37, vol. 3, 385-403.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.
- FRIEDRICH, Hannes, «Antisemitismus, Grausamkeit und Sexualität. Psychodynamische Aspekte der Vorurteilsproblematik in R.W.Fassbinders Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“» en *Text + Kritik*, 1989, núm. 103, 70- 75.
- GALT, Rosalind, «Jolie Laide: Fassbinder, Anti-Semitism, and the Jewish Image» en Brigitte Peucker, ed., *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, 485-501.
- HALLE, Randall, «Rainer, Rosa, and Werner: New Gay Film as Counter-Public», en Brigitte Peucker, ed., *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, 542-563.
- HALPERIN, David, *San Foucault: para una hagiografía gay*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.
- HENZE, Patrick, «“Die lückenlose Kette zwischen Politik und Schwul-Sein aufzeigen“. Aktivismus und Debatten in der Homosexuellen Aktion



- Westberlin zwischen 1971 und 1973» en Andreas Pretzel y Volker Weiß eds., *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012, 124-142.
- HOLY, Michael, «Jenseits von Stonewall – Rückblicke auf die Schwulenbewegung in der BRD 1969-1980» en Andreas Pretzel y Volker Weiß eds., *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012, 39-79.
- JAGOSE, Annamarie, *Queer theory: an introduction*, New York, New York University Press, 1996.
- KUZNIAR, Alice, *The Queer German Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- LAVALLEY, Al, «The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers» en *New German Critique*, 1994, núm. 63, 108-137.
- PRECIADO, Paul B., *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*, Buenos Aires, Paidós, 2014.
- PRETZEL, Andreas y WEIB, Volker, «Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre. Annäherungen an ein legendäres Jahrzehnt» en Andreas Pretzel y Volker Weiß eds., *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012, 9-28.
- RUBINO, Atilio, «Franz Biberkopf entre la literatura y el cine: un análisis intermedial de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin y el cine de Rainer Werner Fassbinder» en *Revista Laboratorio. Literatura y experimentación*, 2020, núm 22, s/p.
- RUBINO, Atilio, «Disecionar la sexualidad: experiencia desubjetivante, disidencia y voz narrativa en *Versuch über die Pubertät* de Hubert Fichte» en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2017, Vol. 6, núm. 12, 306-333.
- SALMEN, Andreas y ECKERT, Albert, «Die neue Schwulenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1971 und 1987. Verlauf und



Themen» en *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 2, 1988, 25-32.

SEDGWICK, Eve, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.

STONEMAN, Donnell, «The Evolution of a Filmmaker» en *Blueboy*, núm. XV, December 1977, 42.

TEDJASUKMANA, Chris, «Negative Solidarität. Zur Aktualität Rainer Werner Fassbinders. Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme» en *Text + Kritik*, 2015, núm. 103, 44-53.

THOMSEN, Christian, *Fassbinder: Life and Work of a Provocative Genius*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

WARNER, Michael, *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

WOLTERSDORFF, Volker, «“Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem“. Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme» en *Text + Kritik*, 2015, núm. 103, 108-120.

WOLTERSDORFF, Volker, «“All those beautiful boyz... and criminal queers”. Vom Erbe der Terrortunten» en Andreas Pretzel y Volker Weiß eds., *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012, 215-238.

WOLTERSDORFF, Volker, «Ist queer in Deutschland eine Bewegung?» en Andreas Pretzel y Volker Weiß, eds., *Politiken in Bewegung Die Emanzipation Homosexueller im 20. Jahrhundert*, Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2017, 161-192.

