



AÑO 16 N° 28. JULIO - DICIEMBRE 2021

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

28 situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Identidad e ininteligibilidad en *Un año con trece lunas* de Fassbinder

Identity and the unintelligibility of the body: In a Year with 13 Moons by Fassbinder

Recibido: 20-01-21
Aceptado: 12-03-21

Atilio Raúl Rubino

Universidad Nacional de La Plata
Buenos Aires, Argentina
atilorubino@yahoo.com.ar

Resumen

Un año con trece lunas (1978) es una de las películas consideradas más personales de la extensa producción cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder. Y es la única que tiene como personaje principal a una mujer trans. Este artículo aborda desde una perspectiva queer (Butler, Preciado) la compleja tensión entre los intentos de definir la identidad de Elvira atravesada por una profusión de discursos que buscan darle un sentido a su persona y un origen y explicación a su cambio de sexo, por un lado, y un cuerpo que resulta ininteligible (Butler) en el marco de una biopolítica que establece las vidas y cuerpos vivibles y los que no (Agamben, Foucault, Kristeva). A partir de las múltiples conexiones con el pasado de Alemania, la película convierte la memoria individual en una memoria colectiva de los cuerpos e identidades exterminadas por el nazismo y, luego, por la biopolítica de la posguerra.

Palabras clave: Rainer Werner Fassbinder; *Un año con trece lunas*; cine alemán de posguerra, Nuevo Cine Alemán; disidencia sexual.

Abstract

In a Year with 13 Moons (1978) is one of the most personal film in Rainer Werner Fassbinder's extensive production. And it is the only one that has a trans woman as its main character. From a queer perspective (Butler, Preciado) this article addresses the complex tension between the attempts to define Elvira's identity, which, on the one hand, is characterized by a profusion of discourses that seek to give meaning to her person and an origin and explanation for her sex change, and on the other hand, a body that is unintelligible (Butler) within the framework of a biopolitics that establishes the lives and bodies that are livable and those that are not (Agamben, Foucault, Kristeva). Based on the multiple connections established with Germany's past, the film turns the individual memory into a collective memory of the bodies and identities exterminated by Nazism and, later, by post-war biopolitics.

Keywords: Rainer Werner Fassbinder; *In a Year with 13 Moons*; post-war German cinema; New German Cinema; sexual dissent.

Introducción: una trilogía para Armin Meier

Rainer Werner Fassbinder es sin dudas uno de los directores de cine alemán más importante de la década del setenta. Y también uno de los más prolíficos. Desde su primer largometraje en 1969 hasta la realización de *Un año con trece lunas* contaba ya con más de 30 producciones para cine y televisión en menos de 10 años. Su labor en el teatro fue también muy amplia y participó en numerosas obras como dramaturgo, director, adaptador y actor. Fue una de las figuras más destacadas del llamado Nuevo Cine Alemán, a pesar de no haber participado de lo que se considera como su inicio: el manifiesto de Oberhausen firmado por 26 realizadores jóvenes en 1962.

Este nivel de producción en parte se explica por su intento de lograr establecer un Hollywood alemán, un cine que llegue a un público amplio pero que a la vez lo provoque, exigiéndole al espectador un poco más. Y eso lo hace con una inclinación por el género del melodrama sobre todo a partir de su descubrimiento del cine de Douglas Sirk en Estados Unidos. Pero en el marco de narrativas melodramáticas, sobre todo desde mediados de los setenta, incluyó temas controversiales para la República Federal de Alemania en la época, entre ellos la sexualidad. Interesa entonces revisar la producción fassbinderana en torno a la sexualidad porque se entronca también de forma a veces contradictoria con los movimientos emancipatorios y liberacionistas de la década del setenta. Y, en ese sentido, quizás puede ser analizada más cabalmente desde marcos conceptuales contemporáneos.

En este artículo me interesa detenerme en la película de 1978 *In einem Jahr mit 13 Monden* (*Un año con trece lunas*), que Fassbinder realiza como parte del proceso de duelo por el suicidio de su ex pareja Armin Meier. Si bien se ha escrito bastante sobre ella¹, me interesa retomar esos aportes para pensarla en articulación con algunas ideas de las más recientes teorías queer (Butler, Preciado) en relación con una concepción biopolítica de la sexualidad (Agamben, Foucault, Kristeva) para analizar no sólo la constitución de la identidad sexual y de género sino, fundamentalmente, la

materialidad del cuerpo como parte de una producción de humanidad que delimita las zonas de abyección como sus exteriores constitutivos.

In einem Jahr mit 13 Monden es una de las películas consideradas más personales de la extensa producción cinematográfica y dramaturgica de Rainer Werner Fassbinder. Y es la única que tiene como personaje principal a una mujer trans, Elvira Weishaupt. En 1978 en Nueva York Fassbinder se separa, después de cinco años, de su pareja 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, p. 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, p. 75)²

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. Elvira realizó años atrás el cambio de sexo en un viaje a Casablanca por una única razón: el hombre que deseaba, Anton Saitz, le dijo que sólo podía amar a una mujer³. Es decir, como lo

1 Se pueden mencionar los aportes de Kuzniar (2000), Elsaesser (1996) Peucker (2014) y Lardeau (2002) que se centran en la representación del pasado de Alemania o de Crimp (1982) y LaValley (1994), entre otros, que la piensan en relación con otras dos películas, *Faustrecht der Freiheit* (1975) y el segmento de *Deutschland im Herbst* (1978). Mi interés radica, más bien, en las vinculaciones con la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929), cuya influencia en la obra de Fassbinder ya he trabajado en otras ocasiones (Rubino 2018 y 2020a). Por su parte, las contribuciones de Fan (2012), Silverman (1992) y Del Río (2012), entre otros, piensan la intertextualidad e intermedialidad en términos posmodernos como un modo de considerar cómo el género sexual y el cuerpo están atravesados por discursos sociales y culturales.

2 "[Después de la muerte de Armin] sentí la necesidad de hacer algo. Básicamente había tres posibilidades. Una era ir a Paraguay y convertirme en agricultor [...]. Otra posibilidad era dejar de interesarme por lo que sucedía a mi alrededor. Eso hubiera sido como una enfermedad mental. La tercera posibilidad era hacer una película, sin duda la más fácil para mí" (traducción propia).

3 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.

explica Silverman, se convierte en transexual sin haberse sentido previamente una mujer en un cuerpo de hombre (1992, p. 217). 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 van definiendo, pues es posible pensar que 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.

Es importante tener en cuenta que en 1975 Fassbinder estrena *Faustrecht der Freiheit* (*La ley del más fuerte*), quizás su película más importante hasta el momento con un protagonista abiertamente gay. Esta película estaba dedicada a su pareja de ese entonces, 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?" (1994, p. 125)⁴. 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 eugénica. 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, p. 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. Ambas películas están dedicadas a Armin Meier en dos momentos diferentes no sólo de la relación con el cineasta sino de la propia vida de Meier. Douglas Crimp las considera, junto al segmento que dirige Fassbinder de *Deutschland im Herbst*⁵, una trilogía

4 "¿Quiénes son todos los demás?, ¿el cantinero de Berlín?, ¿otros homosexuales explotados?, ¿otras víctimas de los experimentos eugenésicos nazis?, ¿otras personas abusadas y explotadas?, ¿o quizás otras relaciones amorosas de Fassbinder?" (traducción propia). Para un análisis de la película *Faustrecht der Freiheit* cf. Rubino (2020b).

5 *Deutschland im Herbst* (Alemania en otoño) es una película colectiva de la que participan, además de Fassbinder,

(auto)biográfica, que denomina "A Trilogy for Armin Meier"⁶

Este artículo aborda el análisis de *In einem Jahr mit 13 Monden*, desde esta perspectiva, como un acto de memoria al mismo tiempo personal y colectivo. Al convertir la historia de su ex pareja y su suicidio final en los de una mujer trans, Fassbinder trasciende lo personal para convertir la película en una metáfora de la biopolítica, de lo que la sociedad establece como cuerpos y vidas vivibles y los que no. En *In einem Jahr mit 13 Monden*, el cuerpo de Elvira resulta ilegible, ininteligible, no puede existir en esa sociedad.

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, 1998). La ciudad, considerada como farmacopornomegalópolis en términos de Preciado (2014), es un gran monstruo que construye cuerpos normales y cuerpos abyectos como en un matadero.

El matadero es, a su vez, un contrapunto muy importante para pensar la ciudad en la novela *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin⁷, que Fassbinder adapta en una miniserie en 1980 (Rubino, 2018, p. 265). 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 (el protagonista de la novela de Döblin y el nombre que utiliza Fassbinder para el protagonista de *Faustrecht der Freiheit* interpretado por él mismo), pero en este caso el matadero no es Berlín sino Frankfurt. En la versión literaria de *In einem Jahr mit 13 Monden* recopilada 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, en este caso, de Frankfurt:

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.

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*.

6 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, p. 67).

7 Para un análisis comparativo de la novela de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin y las relaciones intermediales en toda la obra de Fassbinder (Cf. Rubino, 2020a).

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, p. 103)⁸

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, 1982 y Butler, 2007), 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, p. 126) y una de las más experimentales y difíciles de clasificar (Corrigan, 1991, p. 59).

De forma aún más extrema que con Fox en *Faustrecht der Freiheit*, el cuerpo de Elvira es tratado como 'vida desnuda' (Agamben, 1998) o como una muerte que no puede 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; Irene, su esposa, entre otros. Para Yann Lardeau "las películas de Fassbinder empiezan siempre antes del principio" (2002, p. 153), en el caso de *In einem Jahr mit 13 Monden* también está conformada por "la eugenesia del tercer Reich y el comercio ilegal de carne de Erwin y Anton Seitz" (2002, p. 153)⁹. En este sentido, el cine de Fassbinder da cuenta de la Alemania de posguerra y en particular, de los años setenta y de cómo muchas de estas cuestiones supuestamente superadas del nazismo seguían estando vigentes no sólo a través de 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 (2014)

llama farmacopornográfico.

Erwin/Elvira 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 *crusing* 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, p. 218). A lo que se apela es a una supuesta verdad de la genitalidad y la biología, según la cual su falta de genitales masculinos no la convierte en mujer pero tampoco en hombre. De este modo, se puede pensar que hay una denuncia del culto gay al macho y los modelos de masculinidad (Woltersdorff, 2015, p. 116). En ese sentido, es importante tener en cuenta que la 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 una concepción del cuerpo como objeto erótico de contemplación. Se trata de otro modelo de sexualidad, el del eros platónico de *Muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*) de Thomas Mann (Silverman, 1992, p. 218), que nada tiene que ver con el cuerpo y la sexualidad de Elvira. 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 y, como dice Peucker, se evoca al mismo tiempo el arte, el cuerpo gay y la muerte (2014, p. 117).

Por otro lado, en la película se marca que Elvira tampoco encaja en los modelos de femineidad porque está excedida de peso (Silverman, 1992, p. 223). Lo que resulta interesante en este respecto es que, justamente, el cuerpo de Elvira desafía los binarismos de sexualidad, pues tampoco encaja en la dicotomía *gay-straight* (Kuzniar, 2000, p. 82) y es por eso que, a su vez, *In einem Jahr mit 13 Monden* no puede ser considerado un filme gay (Kuzniar, 2000, p. 87), al menos no en las coordenadas del cine gay de la época.

En este sentido, el de Elvira resulta un cuerpo biopolíticamente monstruoso, con contextura y rasgos masculinos pero con genitales femeninos, un cuerpo que queda fuera de cualquier norma hetero u homosexual, que resulta abyecto. El acto de desvestirlo en la escena inicial no es ni una revelación ni una explicación, sólo una exposición

8 También Douglas Crimp considera que la ciudad de Frankfurt aquí tiene el mismo protagonismo que tenía Berlín para la biografía de Franz Biberkopf (1982, p. 76).

9 En la versión literaria de *In einem Jahr mit 13 Monden* se explica el nacimiento de Erwin/Elvira y el abandono de su madre (Fassbinder, 2002).

de la desnudez y la vulnerabilidad (Kuzniar, 2000, p. 80). En este sentido, también se puede pensar la desnudez como una forma de la verdad moderna del cuerpo, sometido a saberes médico-legales, es decir, lo que Foucault (2014) 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, sino "a collage of images that shatters the verbal coherence of Elvira's conversation" (Corrigan, 1991, p. 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 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. De esta forma, siguiendo a Silverman se puede decir que Fassbinder usa la figura de Elvira como pretexto para criticar todas las formas existentes de categorías sexuales dicotómicas (1992, p. 218). Ella se encuentra siempre en un lugar de *outsider*, incluso en la sociedad gay (LaValley, 1994, p. 129).

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: la roja Zora, la hermana Gudrun y Anton Saitz, entre otros. Esto da cuenta también de cómo el género y el cuerpo están atravesados por discursos (Silverman, 1992, p. 219). Al mismo tiempo, hay abundancia de otros relatos. Así, por ejemplo, la roja Zora narra un mito¹⁰, Soul Frida cuenta un sueño que tuvo¹¹, Saitz cuenta

la historia de una víctima de cáncer, Elvira da una entrevista, que se escucha como 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 y Jerry Lewis (*You're Never Too Young*, 1955), 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 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, p. 77). Sin embargo, el personaje no tiene una identidad estable y fija, pues el discurso sobre su reasignación se escucha siempre 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 Víctor Fan (2012, p. 121). En efecto, el cuerpo de Elvira es hablado por otros o, como dice Peucker, el sujeto en el cine de Fassbinder, es hablado por la cultura germánica (2014, p. 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 la hermana Gudrun, interpretada por la madre de Fassbinder. La hermana 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 la roja Zora. Al final del relato de la hermana Gudrun, Elvira se desmaya. Si se tratara de una tragedia, esta escena implicaría el momento del (auto)reconocimiento (Burgoyne, 1982, p. 56), pero el melodrama fassbindereano rechaza cualquier tipo de trascendencia.

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 búsqueda del origen, esta cuestión es puesta en cuestionamiento con los recursos de distanciamiento en el relato de la hermana Gudrun. Pero, como afirma Douglas Crimp, "Elvira's identity, like Fassbinder's, is arbitrarily imposed from without" (1982, p. 77)¹². Por los continuos movimientos de cámara, esta escena la pone a ella como espectadora de su propia historia y la conecta estilísticamente con la anterior escena en el matadero (Burgoyne, 1982, p. 56).

10 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, p. 58).

11 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, p. 58).

12 "Como la de Fassbinder, la identidad de Elvira es impuesta arbitrariamente desde afuera" (traducción propia).

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 la película *Der blaue Engel* (1930) hasta un pasaje del cuento tradicional *Rumpelstilzchen*, compilado por los hermanos Grimm, pasando por una canción militar y el sonido de un inodoro, que, según la interpretación de Peucker, simboliza que los detritus de la cultura alemana también han sido evacuados (2014, p. 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. Es el público, pero de su 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). Lo que se genera es una distancia entre la infancia real de Erwin/Elvira y la historia que se cuenta sobre la misma, así como entre el cuerpo de Elvira y la historia que se supone explicaría el cambio de sexo (Fan, 2012, p. 128).

Elvira/Erwin no tiene identidad fija, su subjetividad es producida por dispositivos, su interioridad es narrada por Saitz, Christoph, la roja Zora, Soul Frida, la hermana 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. 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. La identidad y, sobre todo, el cuerpo de Elvira resultan ininteligibles y por eso las diferentes narrativas y discursos intentan constantemente inscribirlos dentro de un significado. Se podría decir, entonces, que la película plantea una perspectiva desubjetivante.

Por otro lado, la saturación de discursos que intentan explicar el cuerpo de Elvira producen una especie de puesta en abismo (Fan, 2012, p. 127): son discursos que remiten a otros discursos, que los ritualizan, los repiten, los citan y mediante esa iterabilidad producen la ilusión de verdad. Asimismo, se produce una disociación entre el discurso y el cuerpo de Erwin/Elvira. Se trata de la producción biopolítica de cuerpos, identidades y sexualidades, es decir, la producción de humanidad y monstruosidad.

El cuerpo trans y la eugenesia nazi

Sin embargo, hay un momento en el que Elvira 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 ocasión en la que se convierte en sujeto -y no objeto- de su propio discurso, mediante la voz en *off*. Asimismo, este relato contiene importantes referencias literarias y genera distanciamiento porque disocia la voz y la imagen, el habla y el cuerpo.

Aquí Elvira deviene un animal siendo procesado en el matadero. La saturación de discursos que la constituyen e intentan 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. Es, según Del Rio, el momento en el que "the film produces the machinic assemblage of Erwin/Elvira-becoming-slaughtered-animal." (2012, p. 287)¹³. La referencia a Goethe también alude a la animalización del personaje. La cita en voz en *off* de *Torquato Tasso* (1790) de Goethe 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 mir ein Gott su sagen, was ich leide."¹⁴

El matadero deviene así metáfora visual de la producción capitalista del cuerpo sexuado, mediante una asociación con lo animal. Como en el matadero, el cuerpo de Elvira es sometido a la violencia del dispositivo pero 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 demarcación 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 (Fan, 2012, p. 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 (2012, p. 125), pues el *Doppelgänger* es una figura que recorre toda la producción

13 "la película produce el ensamblaje maquínico de Erwin/Elvira-convirtiéndose-en-animal-degollado" (traducción propia).

14 "Y cuando el hombre es silenciado en su agonía / un dios me habilita a decir mi dolor" (traducción propia).

de Fassbinder¹⁵ y Lardeau interpreta que Elvira es, en efecto, “fruto de los experimentos biológicos del Tercer Reich para crear una raza de 'superhombres'” (2002, p. 249).

Fassbinder plantea, así, la permanencia del pasado de Alemania en el presente¹⁶. 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. La película pone en escena, de este modo, “el fondo antisemita sobre el que se asienta la Alemania moderna” (Lardeau, 2002, p. 250).

Otra relación con el Tercer Reich la encontramos en el diseño del personaje de Elvira, tomado de la personificación de Zarah Leander (Kuzniar, 2000). Elvira se viste como Zarah Leander en *La Habanera* (1937). La película y la obra de Fassbinder, en general, abordan 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 barítónica (Peucker, 2014, p. 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” (2012, p. 129).¹⁷

Elsaesser (1996) trabaja detenidamente el tema de la culpa alemana por el Holocausto en la película y sugiere que Fassbinder alegoriza la relación judíos-alemanes después de la guerra como una relación amorosa. Elvira es tanto carnicero como bestia sacrificial en la metáfora del matadero. 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, 2014, p. 125). De este modo, Fassbinder vincula distintos modos de opresión (sexual, nacional, cultural) identificados históricamente, uniendo así el presente queer de la Alemania occidental con su pasado nazi (Pribisic, 2006, p. 73).

Más allá de la referencia intertextual con Goethe, me interesa mencionar las conexiones con *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. 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 protagonistas y dan cuenta de la ciudad también como personaje. En *In einem Jahr mit 13 Monden*, Frankfurt es un personaje. En ambas obras, la ciudad se convierte en metáfora del hombre, de la biopolítica. La historia de Elvira es la de una subjetividad constituida culturalmente por la saturación de voces e imágenes de la gran ciudad.

Elvira es un cuerpo inteligible, 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 otros suicidios en la obra de Fassbinder, también es su modo de agenciamiento. La muerte deviene rebelión y resistencia. A pesar de estar presente desde el inicio de la película, la muerte se vuelve crucial al final. 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 al final de la misma, pues da cuenta, como afirma Burgoyne, de cierta erotización de la muerte (1982, p. 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, p. 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 inteligible, por lo tanto, no existe, no es humano, no se hace vivir sino que se deja morir. 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: “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, p. 61).¹⁸

18 “Elvira es el exceso que debe ser reprimido en la sociedad patriarcal. La forma melodramática de *Un año con trece lunas* revela tanto la necesidad de este imperativo como el consiguiente e irreparable sufrimiento que conlleva.” (Traducción propia).

15 Elsaesser hace una lectura de la película en relación a la promoción del filo-semitismo de la posguerra (1996, p. 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 (2014, p. 120).

16 Peucker menciona una referencia puntual para esta escena que resulta fundamental, el matadero en 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” [“La película de Hippler establece oblicuamente una conexión entre las prácticas de matanza kosher realizadas por judíos de acuerdo con la ley dietética y la matanza de judíos en el Holocausto, sugiriendo escandalosamente que los mismos carniceros (kosher) deben ser masacrados” (traducción propia)] (2014, p. 119).

17 “disuelve los límites entre la autenticidad y la inautenticidad, el yo y el otro, las memorias orgánicas y sus re-narrativizaciones” (traducción propia).

A modo de conclusión: mundos posibles

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 demarcar los límites: inmigrantes, homosexuales, transexuales. Como sugiere Corrigan (1991, p. 71), para Fassbinder la búsqueda del sentido de la subjetividad se convierte en un asesinato del sujeto¹⁹. 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 artículo dije que el cuerpo de Elvira no encajaba en el mundo heterosexual ni en el homosexual. Quizá se 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 un melodrama, durante la visita de Irene en la versión literaria, Elvira está fijada en la lectura de una novela de ciencia ficción, *Welt am Draht*,²⁰ 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 -el sufrimiento por la vida que tocó- con el *what-if* de la ciencia ficción -la apertura a la posibilidad de mundos alternativos, paralelos.

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 heterosexual, 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,

19 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" (1991, p. 69). Por otra parte, sugiere 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 ponga izquierda a derecha, Hollywood a cine alternativo, sexualidad patriarcal a sexualidad gay/lésbica, entre otros (1991, p. 71).

20 Se trata de la novela de ciencia ficción de Daniel F. Galouye *Simulacron-3* (1964), que Fassbinder adapta en una película para televisión en 1973 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* (conocida en español como *El mundo conectado*) propone una realidad virtual simulada por computadora en la que viven los personajes.

alternativos, distópicos, pero también posibles, utópicos, en donde no se produzca lo humano delimitando un exterior interno de cuerpos monstruosos.

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 la 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 la RFA.

La muerte de Elvira, por ejemplo, está antecedida por su encuentro con un suicida, con quien intenta dialogar mientras éste repite algunas líneas del discurso de Schopenhauer sobre el suicidio, en donde se ve claramente que la muerte es la única forma de individualidad, de liberación frente a las ataduras de una sociedad perversa. Con Fassbinder y el Nuevo Cine Alemán, afirma Claire Kaiser, asistimos al final de la inocencia de los cuerpos (2012, p. 115). Lo que Elvira busca, podríamos pensar, no es una identidad, al menos no en sentido esencialista, interior, que debe encontrar; sino un agenciamiento como cuerpo/sujeto disidente. Y lo consigue en ciertos momentos: cuando rechaza a Christoph, cuando logra hablarse con su propia voz en el matadero y, fundamentalmente, en el suicidio del final, que opera también como un modo de elaborar una memoria colectiva a partir de la tragedia personal y de la pérdida de su ex pareja, Armin Meier.

Referencias

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer I*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burgoyne, Robert (1982). *Narrative and Sexual Excess*. *October*, Vol. 21, 51-61.
- 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.
- Corrigan, Timothy (1991). *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. London: Routledge.
- Crimp, Douglas (1982). Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others. *October*, Vol. 21, 62-81.
- Del-Río, Elena (2012). Violently Oscillating: Science, Repetition, and Affective Transmutation in Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*. En Brigitte Peucker (Ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder* (pp. 269-289). Malden: Wiley-Blackwell.
- Elsaesser, Thomas (1989). *New German cinema: a history*. New Brunswick: Rutgers.
- Elsaesser, Thomas (1996). *Fassbinder's Germany*:

history, identity, subject. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Fan, Victor (2012). Redressing the Inaccessible through the Re-Inscribed Body: *In a Year with 13 Monns* and Almodóvar's *Bad Education*. En Brigitte Peucker (Ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder* (pp. 118-158). Malden: Wiley-Blackwell.

Fassbinder, Rainer Werner (2002). *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Foucault, Michel (2014). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hayman, Ronald (1985). *Fassbinder*. Barcelona: Ultramar.

Kaiser, Claire (2012). Exposed bodies; Evacuated Identities. En Brigitte Peucker (Ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder* (pp. 101-117). Malden: Wiley-Blackwell.

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kuzniar, Alice (2000). *The Queer German Cinema*. Stanford: 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, 108-137.

Peucker, Brigitte (2014). *Incorporating images: film and the rival arts*. Princeton: Princeton University Press.

Preciado, Paul B. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Pribisic, Milan (2006). Carousel: Erwin, Elvira, Armin, Fassbinder, and all the others' auto/biographies. *Biography*, Vol. 29, No. 1, 73-85.

Rubino, Atilio Raúl (2018). Instrucciones para sacar del armario a (o salir del armario con) los clásicos de la literatura. Fassbinder y la adaptación cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. En Jesús Rodrigo García (Ed.), *Rainer Werner Fassbinder. Sólo quiero que me amen* (pp. 250-273). Santander: Shangrila.

Rubino, Atilio Raúl (2020a). Franz Biberkopf entre la literatura y el cine: un análisis intermedial de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin y el cine de Rainer Werner Fassbinder. *Revista Laboratorio. Literatura y experimentación*, N° 22, s/p.

Rubino, Atilio Raúl (2020b). Entre la liberación y la normalización. Representación de la disidencia sexual en *Faustrecht der Freiheit* de Rainer Werner Fassbinder. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, Núm. 11, 59-68.

Silverman, Kaja (1992). *Male subjectivity at the margins*. New York: Routledge.

Woltersdorff, Volker (2015). Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem: Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme. *Text + Kritik*, N° 103, 108-120.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 16. N° 28 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en julio
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org**