

Cuerpo, muerte y sexualidad disidente en el cine y la literatura de Doris Dörrie: los casos de *Keiner liebt mich* y *Das blaue Kleid*.

Atilio Raúl Rubino

IdIHCS-UNLP

atiliorubino@yahoo.com.ar

Palabras clave: Doris Dörrie - literatura y cine alemanes recientes - *Keiner liebt mich* - *Das blaue Kleid*

Introducción

Doris Dörrie es una prolífica escritora de literatura. Sin embargo, es más conocida como cineasta, ya que se la considera la directora de cine más importante de Alemania. De hecho, desde el estreno de *Männer...* (*Hombres, hombres...*) en 1985, es la realizadora alemana más exitosa dentro y fuera del país. Suele decirse que el fuerte de Dörrie es retratar a la mujer y las relaciones de pareja heterosexuales y que justamente a esto se debe su éxito cinematográfico. Según la autora, la situación de la mujer ha cambiado hacia fines del siglo XX, debido a la independencia económica y al hecho de poder controlar cuándo y cómo tener hijos. Esto ha provocado grandes cambios en las relaciones de pareja, otorgando mayor libertad a la mujer en las decisiones sobre su vida. Según Dörrie, esta nueva libertad no se traduce en mayor felicidad, puesto que resulta difícil de manejar y vuelve las relaciones de pareja más complicadas y tendientes a la infelicidad. En sus relatos literarios y cinematográficos, la pareja feliz aparece como un mito que nunca se concreta. Dörrie pareciera desmitificar el amor heterosexual idealizado y feliz, sus relaciones de pareja nunca redundan en la felicidad de los involucrados, sino que persiste cierta insatisfacción. Asimismo, en varias ocasiones se encarga de retratar figuras masculinas, hombres heterosexuales que se ven enfrentados a estereotipos de heteromasculinidades idealizadas a los que resulta imposible ajustarse y que generan, asimismo, restricciones respecto a las potencialidades personales¹.

El objetivo de este trabajo es analizar la presencia de personajes LGBTIQ en los textos literarios y cinematográficos de la autora. En particular, me referiré a la película *Keiner liebt mich* (*Nadie me quiere*, 1994) y, muy brevemente, a la novela *Das blaue Kleid* (*El vestido azul*, 2002). Ambos relatos se centran en figuras femeninas pero tienen una contrapartida en personajes gays: Orfeo en el caso de *Keiner liebt mich* y Florian en *Das blaue Kleid*. El encuentro de las protagonistas con lo otro étnico y sexual les permite el reconocimiento de sí mismas y, también, de las falencias de la cultura occidental. Dörrie se pone del lado de las minorías que todavía después de la caída del muro siguen sufriendo discriminación e incompreensión.

Keiner liebt mich

Keiner liebt mich (*Nadie me quiere*) es una película del año 1994 que toma personajes y situaciones de algunos de los relatos de la colección de cuentos de la autora *Für immer und ewig. Eine Art Reigen* de 1991. La película plantea el problema de que tras la fachada del bienestar económico de Alemania en los años noventa se oculta una enorme insatisfacción e infelicidad de las personas. *Keiner liebt mich* es a la vez un melodrama sobre una transformación personal y una crítica a las políticas de la reunificación (Herrmann, 2004: 128), en especial al excesivo materialismo de las personas y a los brotes de la xenofobia y homofobia. La preocupación de Fanny (Maria Schrader), la protagonista, por acercarse a los treinta y estar soltera se suma a su obsesión por la muerte. Tras un tema en apariencia superficial y bajo la forma de una comedia ligera (al estilo de las comedias románticas norteamericanas), Dörrie pone en escena los traumas de la historia alemana, que por aquella época se consideraban superados en la cinematografía del país. Fanny es una joven alemana, de 29 años, blanca, heterosexual y con una posición laboral estable. Su única preocupación es el hecho de estar cerca de cumplir 30 y seguir soltera. Está obsesionada

¹ Son los casos, por ejemplo, de la novela *Was machen wir jetzt?* (2000), de los cuentos de *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987) o de las películas *Männer...* (1984), *Erleuchtung Garantiert* (1999) y *Kirschblüten Hanami* (2007), entre otros.

con la muerte, se viste con estilo gótico y utiliza esqueletos y calaveras como indumentaria. Asimismo, asiste a un curso de muerte conciente, una moda *new age* de reminiscencias budistas de los años noventa. En él, construye su propio ataúd que luego usa para dormir y en el que realiza con el grupo del curso una puesta en escena de su propio entierro.

A su vida se sumarán dos hombres, Orfeo (Pierre Sanoussi-Bliss), un homosexual afrogermano, quiromántico y adivino, que vive en el mismo edificio, y Lothar (Michael von Au), el contratista que se hará cargo de las reformas del edificio, un alemán heterosexual, blanco y de clase alta.

El personaje de Orfeo cobra mayor protagonismo a medida que avanza la trama. Su historia de amor y desencuentro trágica se cruza con la vida de Fanny. Orfeo tiene una relación con un presentador del noticiero en la televisión (figura que sintetiza, en su imagen pública, lo socialmente aceptado), con quien se encuentra en el bar gay en el que Orfeo realiza sus *performances* como *drag-queen*. La película muestra dos de ellas, con los consecuentes dos encuentros con el locutor que resultan decepcionantes y devienen en una ruptura y desilusión. En el primero, Orfeo le pide dinero porque lo van a echar del departamento por los meses de alquiler que debe y él no quiere saber nada del asunto. En el segundo, se da cuenta de que la relación terminó porque lo ve besar a otro chico.²

Por otro lado, la cuestión de la vestimenta, de vestirse, desvestirse, disfrazarse, producirse y montarse en un personaje, etc., constantes en la obra de Dörrie, aquí adquieren una importancia más particular. En palabras de Mareike Herrmann, “Dressing up, cross-dressing, and masquerading are central to the identities of nearly all of the film’s characters” (Herrmann, 2004: 131). Por ejemplo, Fanny usa ropas y accesorios de estilo gótico para apartarse y diferenciarse del “mainstream, to which her class background, ethnicity, race, and secure job would have her belong” (Herrmann, 2004: 131). Pero también los otros personajes. Orfeo debe vestirse con ropas típicas africanas para conseguir dinero³ y Lothar utiliza su traje Armani como una segunda piel. Las escenas de cambio de ropas y de producirse y montarse también son importantes. En ellas, se ponen en escena cambios de traje, de disfraz. El traje de Lothar va a ser usado por Fanny en un intento de conquistarlo y, luego, se lo da a Orfeo, que lo utiliza el día en el que desaparece, probablemente en un rapto extraterrestre.

Asimismo, es importante destacar que la película transcurre durante el carnaval de Colonia, lo que le da no sólo un marco temporal a los eventos, sino también un clima enrarecido y bizarro, como de ensoñación y fantasía. En términos bachtinianos, habría que pensar en el mundo al revés, en la inversión de los órdenes durante el tiempo que dura el carnaval, pero que sólo sirve para reforzar la vuelta al orden establecido en la finalización del mismo⁴.

Otra escena importante es en la que Fanny viste los vestidos de *drag* de Orfeo y éste la ayuda a producirse y le enseña a caminar y a seducir. A los servicios que Orfeo le ofrecía como vidente y quiromántico (a cambio de dinero), se suman también los de *drag*. Así, su

2 A su vez, es importante mencionar las canciones que interpreta porque constituyen una especie de síntesis tanto de su situación al momento como de la de Fanny. En la primera hace la mímica del tema “*Lover Man*” de Billie Holiday y en la segunda del tema “*Ein Schiff wird kommen*” de Lale Andersen caracterizado como Nana Mouskouri. Hay una tercera canción que Orfeo interpreta haciendo la mímica, pero ya no en el bar sino en el departamento de Fanny cuando ésta cumple sus 30 años. Se trata de “*Non, Je ne regrette rien*” de Edith Piaf, vestido y pintado como un esqueleto. Ambas cuestiones, el esqueleto y la canción de Edith Piaf, constituyen los dos *Leitmotiv* de la película. “*Non, Je ne regrette rien*” se escucha cuatro veces, dos diegéticas (entre ellas, la mencionada) y dos no diegéticas (en los créditos iniciales y finales, en los que el equipo entero de realización de la película canta la canción).

3 Se trata de lo que Katrin Sieg (2002) denomina “*ethnic drag*”. Sobre la aplicación de este concepto en la película de Dörrie, cf. Benbow (2007)

4 Sacando provecho de la atmósfera del carnaval, la película tiene una sintaxis onírica, pues mediante el montaje se unen imágenes sin una muy clara conexión secuencial ni causal. A su vez, se alternan las imágenes internas al edificio y externas de la ciudad y el festejo del carnaval. Asimismo, destacan como escenarios de los hechos los lugares de pasaje (como puertas, puentes y cortinas), de tránsito (como autos y aeropuertos) y de ascenso y descenso (como el ascensor), que constituyen zonas que privilegian la confusión y la mezcla. Utilizando este clima, la película se distancia de la realidad y la desrealiza. En este sentido, el momento más alto del extrañamiento está constituido por el rapto extraterrestre.

personaje se convierte en un paradigma de alteridad, por partida triple, ya que no sólo es gay, *drag* y afrogermano, sino que también proviene de Alemania Oriental, como nos enteramos luego por las averiguaciones que realiza Lothar, quien descubre que su nombre real no es Orfeo de Altamar, como se hace llamar, sino Walter Rattinger y que trabajaba de ayudante de cocina en restaurantes en Ost-Berlin en la RDA. Orfeo es al mismo tiempo una figura mística y un arquetipo de la otredad (étnica, sexual y por ser de la RDA) (Herrmann, 2004: 128). Asimismo, en el final de la película, favorecido por el clima enrarecido del carnaval, desaparece en un supuesto rapto de extraterrestres que, según él, lo vienen a buscar por segunda vez para curarlo. La cuestión alienígena constituye la hipérbole de la alteridad, pues lo convierte, a la vez que todo lo anterior, en un *alien*. Por último, Orfeo tiene una enfermedad que comienza a manifestar después de la ruptura con el locutor de televisión. Su condición de enfermo lo posiciona asimismo en la marginalidad. No se dice claramente de qué se trata, lo único que él aclara es que no es SIDA. Hay que pensar que en el cuento Orfeo no es homosexual, sino bisexual, está casado y no se da ningún dato de la enfermedad que tiene (Malone, 2007). En cambio, en la película sí se aclara que no se trata de SIDA. De todas formas, hay que tener en cuenta que quien lo dice es Orfeo ante la pregunta de Fanny y, por ende, podría estar mintiendo.⁵ El hecho de que en la película ya no sea un personaje bisexual sino homosexual tiende a resaltar su completa alteridad. En palabras de Kathryn Barnwell y Marni Stanley:

Orfeo in the film, black, gay, and East German, is ostracized and reject by all levels of society, representing three “others” subcultures whose existence the reunified Germany has difficulty acknowledging (his illness, of course, represents another, more general, suppressed “other” (Barnwell y Stanley, 2003: 125).

En el lado opuesto a Orfeo está el personaje de Lothar. Lothar representa el poder patriarcal, es un hombre alemán blanco, de clase alta, y heterosexual. Hay una escena inicial en la que se condensa todo el poder patriarcal que Lothar simboliza. Después de que ella le choca el auto, él está ofuscado y quiere tomar un café. Pero en el edificio no hay agua debido a las reformas que se están haciendo, cuya falta están sufriendo los vecinos desde hace días. Lothar se comunica con los obreros y les pide que conecten el agua por sólo 5 minutos para que Fanny le pueda hacer un café. De esta forma, se nota cómo Lothar detenta el poder del patriarcado. Como hombre blanco y heterosexual, es el que manda. Al mismo tiempo, se puede hablar de una masculinidad heterosexual melancólica en los términos en los que la analiza Judith Butler (1990, 1993, 1997), quien considera que en la identidad heterosexual se alberga un deseo homoerótico elidido desde el comienzo y cuyo duelo no se puede llevar adelante porque no se lo reconoce. En este sentido, la melancolía es el costo de las identidades de género rígidas y no problemáticas, las heterosexualidades estables y las masculinidades hegemónicas y se manifiesta por medio de la exacerbación de las mismas, ya que “en definitiva, la homosexualidad masculina no reconocida termina en una masculinidad intensificada o afianzada, la cual mantiene lo femenino como lo impensable e innombrable” (Butler, 1990: 157). Lothar duerme con una mujer atrás de otra para probarse a sí mismo su propia potencia sexual. El encuentro sexual con Fanny también está marcado por esta característica. Ella está dormida en su ataúd y su madre deja entrar a Lothar para que tenga relaciones con su hija. Éste se acuesta en la cama de Fanny y se queda dormido. Cuando ella despierta y lo ve, se acuesta con él y comienza a tener relaciones sexuales sin que Lothar despierte mientras le habla y le cuenta de sus problemas sexuales, que le cuesta llegar al orgasmo porque se desconcentra y demás. Después de unos segundos, él llega al orgasmo y recién entonces abre los ojos. Le agradece porque, después de un encuentro frustrado con otra muchacha, Fanny le ha permitido comprobar su potencia sexual.

⁵ La tematización del HIV-SIDA es muy interesante, pues es un tema que sobrevuela durante toda la película. En una entrevista, Dörrie cuenta que, durante la filmación, dos integrantes del equipo de realización enfermaron, uno de ellos de SIDA (Phillips, 2004: 13), y que a su marido Helge Weindler le diagnostican cáncer, enfermedad por la que muere durante la realización de su siguiente película *Bin ich schön?* Por otro lado, en *Keiner liebt mich* hay varias alusiones al uso del preservativo.

Mareike Herrmann comenta que entre Orfeo y Lothar se produce una inversión propia del carnaval entendido en sentido bachtiniano:

This Reversal is represented in the film in the mesianic elevation of Orfeo from outsider to wise man and even a savior, and in the marginalization and ridicule of mainstream Germans and the subsequent centering of the social outcasts who occupy the apartment building (Herrmann, 2004: 131).

Por su parte, Barnwell y Stanley (2003) señalan que el personaje de Orfeo no hubiera sobrevivido a la era nazi, ya sea por su color de piel o por su sexualidad. Sin embargo, lo que es llamativo es que su presencia siga resultando una anomalía en la Alemania de los noventa. Según Barnwell y Stanley, quienes lo piensan más en términos étnicos que sexuales, esto se debe a que la legislación de la posguerra hizo casi imposible para los *Gastarbeiter* convertirse en ciudadanos hasta la segunda o tercera generación.

El mundo al revés propio del carnaval no hace más que volver a la normalidad y reforzarla, eso contrasta con la otredad del día a día tanto de Orfeo como de otros de los personajes que habitan en el edificio de departamentos, que parecen disfrazados pero no lo están. Barnwell y Stanley (2003) critican que la película tiende a fomentar una vuelta a la normalidad, que la mirada sigue siendo germánica, blanca y (podríamos agregar) heterosexual. Según ellas, triunfa la perspectiva blanca y heterosexual germánica, porque la otredad que se centra en Orfeo es aniquilada, como en el nazismo, sólo que, como se trata de una comedia, su desaparición no se representa como una muerte sino como trascendencia a otro nivel de realidad o existencia (Barnwell y Stanley, 2003: 125). A la desaparición de Orfeo le sigue el final del carnaval cuya duración enmarcaba el tiempo diegético de la película. Si el carnaval tiene por función volver a dejar las cosas en su lugar, entonces, la película nos presenta un universo multicultural, negro, *queer* y *alien* en Alemania que no existe en la vida cotidiana, que no es posible. En efecto, se puede pensar que justamente la crítica de Dörrie a la sociedad alemana radica justamente allí, al poner en escena en una comedia todas las contradicciones y fallas de la cultura alemana de la reunificación. Doris Dörrie presenta aquí su visión desencantada, crítica e inconformista de las supuestamente avanzadas sociedades occidentales. Recurriendo a la alteridad racial, sexual y étnica, la película muestra que el discurso que construye la historia no ha dejado de ser masculino, blanco, heterosexual y de clase media-alta.

Das blaue Kleid y otros textos culturales

Por último, quiero mencionar algunas cuestiones sobre la novela *Das blaue Kleid* (*El Vestido Azul*, 2002), la cual guarda ciertos puntos en común con la película mencionada. Su protagonista es Babette, una viuda, que se une a Florian, un modisto gay que también ha sufrido la muerte de su pareja, para atravesar juntos el duelo. Aquí, Babette encuentra en Florian la forma de afrontar la muerte de su marido. La primera mitad de la novela cuenta en un contrapunto las dos historias por separado, la de Babette y la de Florian. A partir de la mitad, se produce el encuentro entre ambos y la unión para superar la pérdida a partir de un viaje a México y de la participación en los rituales del Día de los Muertos⁶. El personaje femenino le gana terreno al del modisto que queda un poco relegado y estereotipado, debido probablemente a la pulsión autobiográfica del relato, ya que Dörrie escribe esta novela como parte del proceso de duelo por la muerte de su marido, Helge Weindler (quien también era su director de fotografía), acaecida en 1996, durante la filmación *Bin ich schön?* (estrenada finalmente en 1998). Según la autora, la sobrevalorada racionalidad europea, que esconde un prejuicio étnico y sexual, no nos da elementos para enfrentar la muerte, para entenderla y, de esa forma, comprender también la vida, el placer, la sexualidad. Por eso, Dörrie recurre a otras culturas para contrastarlas con la alemana, como es el caso de México en esta novela, pero también ocurre con la cultura japonesa y el budismo zen en la novela *Was machen wir jetzt?* (2000) y las películas *Erleuchtung Garantiert* (1999), *Kirschblüten Hanami* (2007) y *Der Fischer und seine Frau* (2005).

⁶ Sobre este tema, cf. Gräfe, 2011.

Es importante también mencionar que estas temáticas no constituyen una cuestión aislada, sino que se repiten a lo largo de la obra de Dörrie. En otros textos cinematográficos y literarios de la autora aparecen personajes gays, lesbianas y travestis. El caso de *Erleuchtung Garantiert* (*Sabiduría Garantizada*, 1999), por ejemplo, es también muy interesante, pues en ella Dörrie reitera la fórmula de *Männer...* de enfocarse en dos personajes masculinos y en su relación. Esta vez se trata de dos hermanos, Uwe y Gustav, que emprenden un viaje a Japón para visitar un monasterio con motivos espirituales. La experiencia con el monasterio al que van no será lo que esperaba Gustav, ya que le resultará sumamente más difícil. De todas formas, le permitirá la salida del closet, cuando hacia el final de la película le revele a su hermano que es gay. Otro caso interesante es el de *Kirschblüten Hanami* (*Las Flores del Cerezo*, 2007). En ella, el personaje masculino se travestió con las ropas de su mujer recientemente fallecida como parte de los ritos religiosos japoneses para recordar la memoria de los muertos. Es importante al respecto el uso del *butoh*, danza japonesa para comunicarse con los muertos, porque tiene su origen en la posguerra, como forma de comunicación con los muertos y como búsqueda de un nuevo cuerpo, el cuerpo que sufre las violencias de la guerra. Asimismo, esta danza tiene importantes elementos *queer* en sus orígenes, ya que sus primeras manifestaciones son adaptaciones (o se inspiran) en obras de Jean Genet, de Yukio Mishima y del Marqués de Sade con tema gay. Actualmente el *butoh* sigue manteniendo una estética ambigua y andrógina.

El cine y la literatura de Dörrie estuvieron desde un comienzo preocupados por las cuestiones identitarias. Desde la película que la hace famosa, *Männer...*, en los ochenta y que le da la posibilidad de comenzar su carrera de cineasta, ha tratado las masculinidades y las feminidades, las relaciones de pareja, tanto heterosexuales como homosexuales, así como cuestiones de sexualidad y etnia. Si bien es cierto que Dörrie no puede escapar a su mirada eurocéntrica, blanca y heterosexual, es innegable que su aproximación a otras culturas tiene en la base una dura crítica a la propia, a la racionalidad occidental y, particularmente, alemana.

Bibliografía

- Barnwell, Kathryn y Marni Stanley (2003), "The Vanishing Healer in Doris Dörrie's *Nobody Loves Me*". Levitin, Jacqueline; Plessis, Judith y Valerie Raoul (eds.) (2003), *Women Filmmakers Refocusing*, Vancouver: UBC Press, 119-126.
- Benbow, Heather Merle (2007), "Ethnic Drag in the Films of Doris Dörrie". *German Studies Review*, Vol. 30, No. 3 (Oct., 2007), The Johns Hopkins University Press, 517-536.
- Butler, Judith (2007[1990]), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [Trad. de M^a Antonia Muñoz], Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2002[1993]), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* [Trad. de Alcira Bixio], Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2001[1997]), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* [Trad. de Jacqueline Cruz], Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith y Vikki Bell (1999), "On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler," *Theory, Culture and Society* 16 (2): 163-74.
- Dörrie, Doris (2003 [2002]), *El vestido azul* [Trad. de Beatriz Galán Echeverría y Ursula María Barta], Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Dörrie, Doris (1991), *Für immer und ewig. Eine Art Reigen*, Zurich: Diogenes Verlag.
- Gräfe, Florian (2011), "¿El Día de Muertos como "terapia psíquica"? La Fiesta de la Muerte en la literatura alemana moderna." *Revista de Lenguas Modernas*, Universidad de Costa Rica, N° 14, (enero-junio 2011), 19-32
- Herrmann, Mareike (2004), "A carnival of Humans. Multicultural Spaces and Space Aliens in Doris Dörrie's *Nobody Loves Me*". Birgel, Franz y Klaus Phillips (eds.), *Straight through the heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 128-140.
- Malone, Paul (2007), "Transposition or Translation? Fiction to Film in Doris Dörrie's *Nobody Loves Me* and *Am I Beautiful?*". Schönfeld, Christiane (ed.), *Processes of Transposition German literature and film*. Amsterdam-New York: Rodopi, 333-346.
- Phillips, Klaus y Doris Dörrie (2004), "A Conversation with Doris Dörrie". Birgel, Franz y Klaus Phillips (eds.), *Straight through the heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Scarecrow press, 1-16.
- Sieg, Katrin (2002), *Ethnic drag: performing race, nation, sexuality in West Germany*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Filmografía

- Dörrie, Doris (dir.), *Keiner liebt mich*. Guión: Doris Dörrie. Con Maria Schrader, Pierre Sanoussi-Bliss y Michael von Au, entre otros. Alemania: Cobra Film GmbH y Zweites Deutsches Fernsehen, 1994.