

AL BORDE DE LO HUMANO: ANIMALIDAD, CUERPO Y MEMORIA EN *IN EINEM
JAHR MIT 13 MONDEN* DE RAINER WERNER FASSBINDER

ATILIO RAÚL RUBINO
IdIHCS / FaHCE-UNLP / CONICET

Palabras clave: Rainer Werner Fassbinder, memoria de la disidencia sexual, literatura y cine alemanes

I. Introducción: In einem Jahr mit 13 monden y Armin Meier

La presente ponencia aborda la corporalidad en la película *In einem Jahr mit 13 monden* (*En un año con trece lunas*, 1978) del director alemán Rainer Werner Fassbinder. Mediante un recorrido genealógico por los textos audiovisuales de la memoria de la disidencia sexual en Alemania, 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, Butler, 2001), arrojado por el dispositivo de la sexualidad (Foucault, 1977) al borde de lo humano.

En 1978 en Nueva York Fassbinder se separa de su amante de cinco años Armin Meier (a quien dedicara su película *Faustrecht der Freiheit*, de 1975). Luego de la separación, Meier se suicida con una sobredosis de pastillas para dormir ese mismo año en Munich, durante la semana del cumpleaños del cineasta (31 de mayo) y su cuerpo es encontrado una semana después (Elsaesser, 1996: 197). La muerte causó un escándalo en los medios, se abrió una investigación criminal y Fassbinder recibió amenazas. Como parte del proceso de duelo (y del proceso de la culpa por su muerte), Fassbinder realiza una de las películas consideradas por la crítica como la más personal del autor y una de las más experimentales y difíciles de clasificar: *In einem Jahr mit 13 monden* (1978), terminada en pocas semanas, entre el 28 de julio y el 28 de agosto de 1978 y en la que Fassbinder 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 tres opciones:

'[After the death of Armin] I felt the necessity to do something. There were basically three possibilities. One was to go to Paraguay and become a farmer [...]. Another possibility was to stop being interested in what was happening around me. That would have been like a mental illness. The third possibility was to make a film - certainly the easiest for me.' (Crimp, 1982: 75)

El resultado tiene poco que ver con Meir, ya que la película narra los últimos cinco días en la vida de una transexual, Elvira Weishaupt, antes de su suicidio. Erwin, el nombre que tenía antes de la operación, realizó años atrás el cambio de sexo en un viaje a Casablanca por la supuesta única razón de que el hombre que deseaba, Anton Saitz, le había dicho que sólo podía amar a una mujer. Es decir, como lo explica Silverman (1992: 217), se convierte en transexual sin haberse sentido previamente una mujer en un cuerpo de hombre. En este sentido, de manera bastante polémica, 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 ajena y fragmentaria) por otras voces, que la definen. Sostengo que esa identidad que se busca en la interioridad es inexistente, porque se trata de una concepción del sujeto ya posmoderna. El cuerpo de Elvira es tratado como 'vida desnuda' (Agamben 1998 y 2005) o como una muerte que no puede ser lloradas porque no es reconocidas como humana (Butler, 2003, 2009 y 2010).

II. Una genealogía de la memoria de la disidencia sexual

En efecto, Fassbinder convierte el proceso de duelo y la culpa por el suicidio de su ex pareja en una película que recupera la memoria de la disidencia sexual exterminada. De esta manera se entronca en una genealogía de textos alemanes tanto literarios como cinematográficos entre los que podemos mencionar la temprana película *Ander als die Andern* (conservada sólo fragmentariamente), de 1919. En esa película ya se militaba por la

derogación del párrafo 175 que penaba las relaciones sexuales intermasculinas. Realizada con el apoyo del *Institut für Sexualwissenschaft* y con la aparición de su mentor Magnus Hirschfeld, la cinta junto con todo el archivo del Instituto fue destruida por el nazismo. Durante la posguerra el párrafo 175 siguió funcionando en las dos alemanias y se recrudeció la persecución homosexual. Recién fue derogado de forma parcial en 1969 y en su totalidad en 1994. A raíz de estos cambios en las leyes (productos del activismo disidente en Alemania) es que en los setenta comienzan a aparecer los primeros testimonios de la disidencia sexual en los campos de concentración. Me interesa mencionar *Die Männer mit dem rosa Winkel* (1972) de Heinz Heger (pseudónimo de Josef Kohout, sobreviviente homosexual a los campos de concentración de Sachsenhausen y de Flossenbürg), el primer documento en primera persona sobre el internamiento de los homosexuales en los campos de concentración nazis, tema deliberadamente censurado hasta entonces.

Como dije, la película narra cinco días en la vida de Elvira, la diéguesis se centra en ese marco temporal, pero se da por sentado (se sugiere y se menciona) toda una pre-historia extradiegética, que incluye la infancia de Erwin en el internado de monjas, sus negocios con Anton Saitz, por quien realizó el cambio de sexo, su transformación en Elvira, el viaje a Casablanca y las relaciones con Christoph, su ex pareja, y con Irene, su esposa, con quien tiene dos hijas, entre otros. Estos episodios, a su vez, están narrados en la versión literaria de la historia, que sí comienza por la infancia del protagonista (Fassbinder, 2002: 102-124). Comenta Yann Lardeau que “las películas de Fassbinder empiezan siempre antes del principio. Sus historias se encuentran siempre en la encrucijada de otras historias. (...) El presente de las películas raras veces coincide con el tiempo de los personajes. No es más que la continuación, la consecuencia de una acción anterior, el producto de una predeterminación”. Lardeau menciona, en el caso de *In einem Jahr mit 13 monden*, “la eugenesia del tercer Reich y el estraperlo de carne de Erwin y Anton Seitz” (Lardeau, 2002: 153). En este sentido, el cine de Fassbinder da cuenta de la Alemania de posguerra, en particular, de los años setenta y de cómo muchas de estas cuestiones supuestamente superadas del nazismo seguían estando vigentes no sólo mediante persecuciones y discriminación sino también mediante la producción de cuerpos normales/normalizados que remite a los experimentos de la eugenesia nazi, mediante un régimen de control y

producción de cuerpos sexualizados y *genderizados* que Beatriz/Paul B. Preciado llama farmacopornográfico.

III. 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 *cruising* de Frankfurt y paga a un taxi-boy por sexo. Sin embargo, éste, cuando descubre que no tiene genitales masculinos comienza a golpearla y desnudarla y Elvira/Erwin recibe una paliza por parte de un grupo de taxi-boys. La secuencia termina con un plano del río en donde caen las ropas masculinas de Elvira, sobre esa imagen se proyectan los créditos iniciales.

De esta manera, la película comienza con la violencia ejercida sobre el cuerpo de Elvira, que no encaja ni en el mundo heterosexual ni en el mundo gay (Silverman, 1992: 218). A lo que se apela es a una supuesta verdad de la genitalidad. Su falta de genitales masculinos no la convierte en mujer pero tampoco en hombre. Por otro lado, es importante tener en cuenta que esta escena está musicalizada con la banda de sonido de *Morte a Venezia* (1971) de Luchino Visconti. Así se plantea no sólo la tensión con los modelos disponibles de homosexualidad masculina sino también con una concepción del cuerpo como objeto erótico de contemplación. Se trata de otro modelo de sexualidad, el del eros platónico de *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann (Cf. Silverman, 1992: 218), que nada tiene que ver con el cuerpo y la sexualidad de Elvira. Tampoco puede considerarse, según Kuzniar, un film gay, porque el deseo masculino no siempre es hacia el mismo sexo (Kuzniar, 2000: 87). Resulta, en este sentido, un cuerpo monstruoso, con contextura y rasgos masculinos pero con genitales femeninos, un cuerpo que queda fuera de la norma y, por eso, resulta abyecto. El acto de desvestirlo (undressing) no es ni una revelación ni una explicación, sólo una exposición de la desnudez y la vulnerabilidad (Kuzniar, 2000: 80). En este sentido, también se puede pensar la desnudez como una forma de la verdad moderna del cuerpo, sometido a saberes médico-legales, es decir, lo que Foucault (1977) llama dispositivo de la sexualidad. Erwin/Elvira es un outsider, incluso en la sociedad gay (LaValley, 1994: 129). De esta forma, siguiendo a Silverman (1992: 218), se puede decir que Fassbinder usa la figura de Erwin/Elvira como pretexto para criticar todas las formas existentes de categorías sexuales dicotómicas.

IV. Memoria: historia contada por otros.

Por otro lado, es importante mencionar que en la película hay una superposición y saturación de discursos verbales, de voces que cuentan la historia de Elvira y que describen su situación: Die rote Zora, Schwester Gudrun y Anton Seitz, entre otros, lo cual da cuenta de cómo el género y el cuerpo están atravesados por discursos (Silverman, 1992: 219).

De esta forma, el discurso sobre su reasignación siempre se escucha en la voz de otros. En el nivel del discurso, la película no sólo se rehúsa a ofrecer una única razón para la reasignación de género de Erwin/Elvira, sino además cualquier valor estable de la culpa o el orgullo asociado a la genitalidad, según observa Victor Fan (2012: 121).

Quiero mencionar una escena en particular que llama la atención por el efecto de distanciamiento que provoca, se trata de la visita al convento en el que Erwin fue criado como niño huérfano y el relato de Schwester Gudrun sobre su infancia. La voz aquí aparece distanciada de la imagen, la hermana recorre el patio del convento y su relato lo escuchamos mediante una voz en off, ante la presencia, casi como espectadores de una puesta teatral, de Elvira y Die rote Zora. Al final del relato de Schwester Gudrun Elvira se desmaya. Lo que interesa en este relato de la infancia y la orfandad de Erwin/Elvira es que si bien se trata de una búsqueda de identidad en una interioridad psicológica, esta cuestión es puesta en cuestionamiento con los recursos de distanciamiento en el relato de Schwester Gudrun. No se puede encontrar la explicación del cambio de sexo de Erwin/Elvira en su infancia, en sus traumas. Su verdad está en el cuerpo, un cuerpo producido como abyecto por la máquina antropológica (Agamben, 2006). Victor Fan comenta que

“Such a narrational device creates an ambiguous relationship between the story being told and the actual “history” of Erwin/Elvira’s childhood, and a distance between Erwin/Elvira’s body and the “back story” that is supposed to explain her/his gender reassignment. In this sense, the closest kind of proto-Oedipal account we have in the film is distanced, if not outright rejected.” (Fan, 2012: 128)

Más allá de una posible interpretación psicológica de la personalidad de Elvira, me interesa pensar en que no hay una verdad sobre su subjetividad, no hay un interior elucidable. Como afirma Alice Kuzniar, “It is as if this illegible, gender-nonconformist body needed to be narrated in order to be inscribed with meaning” (Kuzniar, p. 81). Por otro lado, la saturación de discursos que intentan explicar el cuerpo de Elvira producen una especie de

puesta en abismo: son discursos que remiten a otros discursos, que los ritualizan, los repiten, los citan y mediante esa iterabilidad producen la ilusión de verdad.

V. Al borde de lo humano: ni hombre ni animal. El cuerpo trans y la eugenesia nazi

Sin embargo, hay un momento en el que Elvira sí habla por sí misma. La visita al matadero en el que antes trabajaba (y en el que ha intentado sin éxito conseguir trabajo nuevamente vestida como hombre) constituye la única vez que habla por sí misma mediante voz en off. Asimismo este relato de Elvira está distanciado porque disocia la voz y la imagen, la voz y el cuerpo y, a su vez, contiene referencias literarias.¹

El matadero deviene así metáfora visual del cuerpo, de la producción capitalista del cuerpo sexuado, pero también permite la asociación del cuerpo de Elvira con lo animal (Kaiser, 2012: 114). El cuerpo de Elvira es sometido a la violencia del dispositivo como el cuerpo del animal (metáfora visual) pero al mismo tiempo 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, 1998:16), el exterior constitutivo (Butler, 2001) que permite definir lo humano mediante la demarcación de sus límites.

Giorgio Agamben acerca las conceptualizaciones de la biopolítica de Foucault al pensamiento de Hannah Arendt para pensar el campo de concentración, en donde la biopolítica y la tanatopolítica no son tan fácilmente diferenciales. Para Agamben, lo decisivo en la biopolítica es que "exclusión e inclusión, externo e interno, *bios* y *zoé*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación" (Agamben, 1998: 19). Lo que caracteriza a la modernidad es esa "exclusión inclusiva" de la *zoé* en la *polis* (Agamben, 1998:16). Por eso entiende al campo de concentración, en tanto estado de excepción vuelto regla, como el *nómos* de lo moderno.

Lo que queda afuera es lo que al mismo tiempo permite definir el adentro: se trata, entonces, de un exterior interno o de un interior externo, esa vida desnuda (*zoé*) que no es

¹ Para un análisis comparativo del uso del pasaje de Goethe en voz en off durante esta escena, cf. Kaiser, pp. 114-5.

del todo *bios*. Sobre ese residuo ni humano ni animal es posible intervenir, se puede matar, o dejar morir. Son vidas menos que humanas, sacrificables. En este punto del estado de excepción vuelto regla es cuando la biopolítica no se diferencia de la tanatopolítica: porque una vez que se separa lo humano (*bios*) de lo no humano (*zoé*), esos cuerpos son desechables, pueden ser dejados para morir. En efecto, la biopolítica se encarga de delimitar, de separar lo humano de lo no humano, de lo animal o lo monstruoso y, a su vez y por eso, de dar legibilidad a lo humano, inteligibilidad.

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: 128).

El personaje de Saitz, por quien Elvira realiza el cambio de sexo, es un sobreviviente judío del campo de concentración de Bergen-Belsen. Víctor Fan lo interpreta como doble de Elvira (Fan, 2012: 125).² Fassbinder plantea la permanencia del pasado de Alemania en el presente. Si pensamos como dobles a Saitz y Elvira (y el *Doppelgänger* es una figura que recorre toda la producción del autor), podemos decir que Fassbinder plantea, por un lado, la actualidad del antisemitismo en Alemania, pero también 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 vinculándola con el Holocausto:

“Lo que se le reprocha a Fassbinder bajo el nombre de antisemitismo no es otra cosa que el odio que sentía hacia la sociedad alemana, tanto hacia el orden reaccionario del Tercer Reich como hacia el pseudomodelo económico de la RFA. Ni *La sombra de los ángeles* ni *Un año con trece lunas* son películas antisemitas, pero tienen ciertamente el propósito de mostrar, de poner en escena, el fondo antisemita sobre el que se asienta la Alemania moderna” (Lardeau, 2002: 250)³

VI. Conclusiones.

A modo de conclusión, 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 clarificar los límites: inmigrantes, homosexuales, transexuales. “La obra de Fassbinder”, asegura Lardeau, “balzaquiana en el sentido de ser un retrato exhaustivo de la sociedad, lo es también en la

² Elsaesser hace una lectura de la película en relación a la promoción del filo-semitismo de la posguerra (Elsaesser, 1996: 204)

³ Otra relación con el Tercer Reich la encontramos en el diseño del personaje de Elvira, tomado de la personificación de Zarah Leander. Sobre este tema cf. Kuzniar (2000).

medida en que abarca todos los aspectos críticos de esta sociedad, tanto económicos como morales, políticos o sexuales, psicológicos o históricos, marginales o institucionales” (Lardeau. 2002: 142).

En esta ponencia intenté pensar al cuerpo de Elvira por fuera de las formas en que habitualmente se lo ha hecho, a partir del trauma del cuerpo masculino castrado o como alegoría de la Alemania dividida, del trauma de la guerra, como inscripción en el cuerpo de un complejo interior (orfandad, búsqueda de la madre, etc.). Por el contrario, intenté centrarme en la materialidad del cuerpo de Elvira y su representación para pensar que este se inscribe en complejas dinámicas de inteligibilidad e ininteligibilidad, de abyección y producción de lo humano.

Con Fassbinder y el NCA, afirma Claire Kaiser, asistimos al “end of a cinema of innocent bodies” (Kaiser, 2012: 115). Lo que Elvira busca, podríamos pensar, no es una identidad, al menos no en sentido esencialista, interior, como algo que debe encontrar, sino un agenciamiento como cuerpo/sujeto disidente.

Si la biopolítica administra los cuerpos y gestiona lo humano de acuerdo a oposiciones humano/no humano (o *bios/zoé*) (Giorgi, 2014: 40), se imprimen, entonces, sobre los cuerpos una serie de normalizaciones y formas de vida normativas. El *Homo Sacer* del que habla Agamben es aquel "que puede ser matado sin cometer homicidio" (Giorgi, 2014: 23). Ese es el lugar del Musulmán (*der Musselmann*) en el análisis de Agamben. Según esta perspectiva, en lo humano entran en juego una serie de relaciones de poder sobre la vida, de distinciones y líneas divisorias que son históricas y construidas: "El hombre o la humanidad son imágenes que sobrevuelan la vida y arrojan afuera del campo de lo humano lo que no repite ni se ajusta a una norma homogénea de representación, codificando el campo de las diferencias inhumanas, organizando el caos a partir de un poder diferenciador que cualifica la vida, decidiendo qué vidas merecen ser vividas o qué muertes no valen la pena" (Giorgi y Rodríguez, 2009: 21-2). Así también, Judith Butler (2004) va a dar un giro para pensar la muerte como índice de las vidas que importan respecto de las que no, al usar el concepto de vidas llorables (*grievable lives*). Si unos cuerpos se constituyen como vidas humanas propiamente dichas, vidas a proteger, y otros son expulsados afuera, vidas a abandonar, surge una cuestión importante: pensar cuáles son las vidas vivibles -vidas a futurizar, dice Giorgi (2014: 19)- para la modernidad y cuáles se abandonan. En esta clave me interesa

pensar *In einem Jahr it 13 monden*, como una producción, asimismo que da cuenta de tensiones propias de la década del setenta en RFA, 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.

Por otra parte, a partir de una lectura de la versión literaria, Elsaesser conecta el if-only del melodrama con el what-if de la ciencia ficción (sacado de la versión literaria). 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.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (1998), *Homo Sacer I*, Valencia: Pretextos.

Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2006), *Lo abierto: el hombre y el animal*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Burgoyne, Robert (1982), "Narrative and Sexual Excess", *October*, Vol. 21, Rainer Werner Fassbinder (Summer, 1982), pp. 51-61.

Butler, Judith (2001), *El género en disputa*, México: Paidós.

Butler, Judith (2003), "Violencia, luto y política", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, N° 17 (Sept. 2003), Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, pp. 82-99.

Butler, Judith (2004), *Precarious life: the powers of mourning and violence*, New York: Verso.

Butler, Judith (2009), "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 4, N° 3 (Sept-Dic 2009), Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red, pp 321-336.

Butler, Judith (2010), *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Barcelona: Paidós.

Chirico, David (2010), "In a month of thirteen films: A Fassbinder diary", *Studies in European Cinema*, Volume 7 Number 1, pp. 37-49.

Crimp, Douglas (1982), "Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others", *October* Vol. 21, Rainer Werner Fassbinder (Summer, 1982), pp. 62-81.

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", Peucker, Brigitte (ed.), A companion to Rainer Werner Fassbinder, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, pp. 118-158.
- Fassbinder, Rainer Werner (2002), *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas* [Trad. de R. S. Carbó], Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad* (3 vols.), México: Siglo XXI.
- Giorgi, Gabriel (2004), *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, Gabriel (2014), *Formas comunes : animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2009), "Prólogo", Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Exceso de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- Kaiser, Claire (2012), "Exposed bodies; Evacuated Identities", Peucker, Brigitte (ed.), A companion to Rainer Werner Fassbinder, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, pp. 101-117.
- Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [trad. de Leon S. Roudiez], New York: Columbia University Press.
- Kuzniar, Alice (2000), *The Queer German Cinema*. Stanford, Stanford, California: Stanford University Press.
- Lardeau, Yann (2002), Rainer Werner Fassbinder [Trad. de María Durante], Madrid: Cátedra.
- LaValley, Al (1994), "The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers", *New German Critique*, No. 63, Special Issue on Rainer Werner Fassbinder (Autumn, 1994), pp. 108-137.
- Preciado (2014), *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*, Buenos Aires: Paidós.
- Silverman, Kaja (1992), *Male subjectivity at the margins*, New York: Routledge.