

Diferencia sexual vs diferencia de clase en R.W. FASSBINDER*

Francisco Javier Gómez Tarín
Departamento de Filosofía
Sociología y Comunicación
Audiovisual y Publicidad Universitat Jaume I Castellón

Índice

- | | |
|--|----------|
| 1. Sistema sexo/género y representación | 3 |
| 2. Melodrama y extrañamiento | 8 |

La prematura muerte de RAINER WERNER FASSBINDER, el 10 de Junio de 1982, clausuró radicalmente una carrera prolífica y multifacética (cine, teatro y televisión) al tiempo que ponía de manifiesto la ejecución final de un acto voluntario cuya sombra siempre había acompañado su atormentado carácter y que se refleja en el constante e inestable equilibrio que preside su filmografía entre las pulsiones de vida y de muerte. Pulsiones que se manifiestan en su obra y en su vida, haciendo difícil establecer una separación nítida entre ambas (¿acaso su fin no había sido ya interpretado por él mismo en *La ley del más fuerte?*) y que interpelan al contexto socio-cultural en que le tocó vivir: hombre de su tiempo, sí, pero anclado en el pasado y con la mente proyectada hacia el futuro (su cine, como el de GODARD –salvando las inmensas distancias que les separan-, se anticipó a su época).

En una larga entrevista que FASSBINDER mantuvo con WILFRIED WIEGAND¹, aparece una de sus premisas esenciales: “*Pienso que el arte oficial*

*Se agradece a la Oficina de Ciencia y Tecnología de la Generalitat Valenciana la ayuda concedida al Proyecto de Investigación “Mujeres y Cine” (Código CTIDIB/2002/263) en el cual se enmarca el presente trabajo.

¹ En *Fassbinder*, Paris, L’Atalante Editeur, 1982, traducción de CARL HANSER VERLAG.

cumple la función de oprimir a las personas". En nuestra era de globalización, esta frase cobra todo su sentido porque el arte oficial es el institucional (homogeneizador a la baja, castrador, falsamente popular) y la "opresión" se ha disimulado con una supuesta atención a los gustos de las mayorías (previamente impuesto, claro está) que permite al poder de los *media* justificar la mediocridad de los productos audiovisuales por la cínica expresión de dar a la gente lo que la gente pide (véase cómo el término "gente" –antes "masa"- resulta claramente despectivo). Pues bien, FASSBINDER, ya en los 70, sabía muy bien la estructura del mundo en que vivía y plasmó con nitidez en sus películas los mecanismos de opresión, las repercusiones sociales y la desesperación individual; hay en ellas una demoledora carga ideológica, son el fruto de un cine de intervención, abiertamente político, arraigado en los problemas del individuo y, más específicamente, en los de género, puesto que la búsqueda de identidad en un contexto radicalmente despersonalizador se convierte en una constante que viven los ciudadanos y que el cineasta aborda en su calidad de testigo y actor del momento histórico que le ha sido adjudicado por el destino.

En otro lugar², ya hemos planteado algunas de las características más relevantes del cine de FASSBINDER:

- Inmersión de las relaciones individuales en los aspectos de género
- Metaforización de las tramas personales hacia las colectivas: relaciones de poder-dominación, opresión, etc.
- Estructuración del espacio como ente antropomórfico directamente relacionado con las situaciones de los personajes
- *Distancia* (extrañamiento), frialdad, que rompe el esquema habitual de identificación espectral posibilitando una actitud crítica
- Recorrido por los diversos contextos históricos de la Alemania contemporánea
- Ruptura formal con los modelos dominantes y las estructuras del M.R.I.³, superando así el esquema clásico sin dejar de reivindicar elementos puntuales: expresionismo, referentes procedentes del cine de la República de Weimar, DOUGLAS SIRK y el melodrama, ROBERT BRESSON, ERIC ROHMER (*Le signe du Lion*), etc.

² GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Fassbinder o la fuerza de las formas", en Cuadernos de Filmoteca Canaria, núm. 12: Rainer Werner Fassbinder, Filmoteca Canaria - SOCAEM, Las Palmas de Gran Canaria, 2003. Págs. 17-20.

³ Modelo de Representación Institucional, en términos de NOËL BURCH

Nos encontramos, pues, ante una parte primigenia de las esencias del cine. Las películas de FASSBINDER requieren de nuestra participación, de un espectador crítico, de un lector insaciable capaz de sentir el *goce* de la fruición hermenéutica. Estudiar su cine, habida cuenta de la gran cantidad de materiales audiovisuales que nos legó, se convierte en una tarea monumental, pero apasionante, que necesariamente debe atender a diversas áreas e ir estableciendo conclusiones parciales que sirvan de base para ulteriores acercamientos a su obra. Una de las opciones más interesantes es, sin lugar a dudas, la perspectiva de género.

1. Sistema sexo/género y representación

Cuando hablamos de género y pretendemos aplicar el concepto al estudio de un film, hemos de tener en cuenta que el cine forma parte del conjunto de los *aparatos ideológicos de Estado* (ALTHUSSER)⁴ y como tal cumple su función de reproducción ideológica a través de la construcción y consolidación de determinados imaginarios colectivos. La sexualidad, como naturalización del sexo, como discurso sobre la imbricación de lo biológico con lo experiencial, siempre ha estado presente en el cine con una mirada esencialmente masculinizada; la representación de la mujer ha venido siendo funcional para el orden normativo de *lo femenino*. Si bien algunos títulos aislados comienzan a plantear dudas sobre la concepción naturalista del género, el cine está hoy por hoy lejos de abordar esta problemática y sigue presentando a hombre y mujer como *dualidad de lo masculino / lo femenino*, independientemente de algunas obras significativas en que, al menos, se defienden con valentía las opciones homosexuales (que –digámoslo– no implican en sí romper el constructo masculino / femenino como discursos de poder / sumisión).

La diferencia biológica se ha convertido en algo socialmente reconocido. Se dan una serie de categorías que se suponen fundadas en la naturaleza del cuerpo y los rasgos biológicos arrastran consigo papeles sociales, roles. No es suficiente hablar de diferencia en términos de sexo (hombres vs mujeres); la diferencia sexual no explica otras diferencias mucho más importantes que están en la propia complejidad de la sociedad: los discursos que construyen el imaginario social tienden a constituir sujetos funcionales; limitándonos al sexo, se pierden de vista muchas implicaciones ideológicas. El Sujeto no es ya *el Sujeto*, como centro de acción y decisión, es un *Subjectum* (Althusser), que elige libremente –en apariencia– su propia sujeción, reforzada mediante los aparatos ideológicos de Estado.

⁴ Althusser, Louis, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978.

Para acceder a la realidad es necesaria una mediación y tal mecanismo genera una representación. El género es esa representación, en el terreno que nos ocupa aquí. Esto implica que es *en sí mismo* una tecnología y al mismo tiempo los aparatos ideológicos son tecnología del género; produce comportamientos (produce, construye) y al tiempo es el efecto de otras tecnologías. Cada individuo, al reconocerse en una categoría, asume todas sus funciones, pese a que ningún objeto concreto es el referente. La posición social de los seres humanos no depende del factor biológico, sino de elementos de poder. Incluso, según Butler,⁵ el sexo no existe, es una naturalización del género, puesto que es la pretensión de dar por sentado que existe algo previo al género, a la construcción social. El sexo no es natural, ni objetivamente medible. La biología no es otra cosa sino discurso; la diferencia no tuvo nunca por qué ser significativa, fueron los discursos quienes aplicaron esa significación. El pensamiento occidental nos ha empujado a decidir que hay una sustancia en las cosas (una objetividad), cuando no hay sino construcciones-representaciones que separan los seres humanos en categorías según roles sociales (el sexo es un invento funcional a esa jerarquía): función productiva + función reproductiva. Eso es lo fundamental, el cuerpo es secundario.

La sociedad es intrínsecamente conflictiva, está escindida; cada sujeto tiene en su seno un poder y un valor, víctima o verdugo, según la relación en que se encuentre con el resto. Hoy en día, la complejidad de las relaciones de clase y la división del trabajo han generado una nueva escala de valores, también funcional para el sistema, capaz de retroalimentarle, que mitifica la competitividad y rebaja el trabajo a la categoría de la subsistencia (de la necesidad), empobreciendo toda dinámica social.

Gordon llama 'economía del trabajo casero' a la reestructuración del trabajo que, en general, posee las características que antes tenían los empleos de las mujeres, empleos que sólo eran ocupados por éstas. El trabajo, independientemente de que lo lleven a cabo hombres o mujeres, está siendo redefinido como femenino y feminizado. El término 'feminizado' significa ser enormemente vulnerable, apto a ser desmontado, vuelto a montar, explotado como fuerza de trabajo de reserva, estar considerado más como servidor que como trabajador, sujeto a horarios intra y extrasalariales que son una burla de la jornada laboral limitada, llevar

⁵ Butler, Judith, "Subjects of Sex / Gender / Desire", en *Gender trouble, Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

una existencia que está siempre en los límites de lo obscuro, fuera de lugar y reducible al sexo (...)

La economía del trabajo casero, en tanto que estructura organizativa capitalista mundial, es la consecuencia y no la causa de las nuevas tecnologías.⁶

La penetración de los discursos es un elemento esencial para la consolidación de ese imaginario que precisa el poder; la espectacularización desdibuja la percepción, proponiendo lo virtual como real.

Para llegar a *una representación* del género, la maquinaria simbólica parte de una especificidad naturalizada, que se pretende con valor absoluto, no cuestionable. Su coincidencia con la normatividad y escala de valores del espectador no es sino el reflejo del proceso general de los aparatos ideológicos de Estado y sus permanentes interpelaciones a los sujetos; no es sino el reflejo de una determinada concepción de la realidad que se manifiesta como *lo real absoluto*: el ejercicio del poder y la consiguiente dominación / sumisión.

El cine construye un mundo ficcional que entra en relación con el real a través de la incorporación experiencial del espectador, modelando o reforzando su imaginario social. Como discurso, es un constructo y lo aceptamos como tal; sin embargo, está inmerso en el seno de otros discursos que –como él– han venido haciendo uso del borrado enunciativo para aparecer como naturales y han conseguido edificar un mundo en el que no dudamos en creer ciegamente. Entre esos discursos, el de la sexualidad, con la trama sexo/género, se ha constituido en uno de los más funcionales para el del poder (discurso por excelencia).

El poder es tolerable sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo. Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos (...) El poder, como puro límite trazado a la libertad, es, en nuestra sociedad al menos, la forma general de su aceptabilidad.⁷

En nuestra época, ha entrado en juego un modelo que es económico-social; la propiedad ya no se basa, como antaño, en los lazos de sangre. Este nuevo modelo implica una focalización hacia la vida, la supervivencia, la permanencia (en el poder). En este proceso, que comienza en el siglo XVII y culmina en el XIX para cambiar en el XX, no es que el sexo esté reprimido

⁶ Haraway, Donna J., *Manifiesto para Cyborgs*, Valencia, Eutopías, 1985, pág. 20.

⁷ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pág. 105

(durante el ascenso de la burguesía) sino que se produce el concepto mismo de sexualidad (una reinscripción de las prácticas religiosas: se vuelve a hablar del sexo, se crea un discurso); el efecto es rentable en la medida en que se *habla de*. Bajo la apariencia de prohibición se da una proliferación de los discursos sobre el sexo. Lo importante es vigilar, normalizar, pero en contrapartida se está hablando de sexo y conduciéndolo hacia la obsesión. Todo ello va ligado al desarrollo del capitalismo y la productividad.

Lo importante es que el sexo no haya sido únicamente una cuestión de sensación y de placer, de ley o de interdicción, sino también de verdad y de falsedad, que la verdad del sexo haya llegado a ser algo esencial, útil y peligroso, precioso o temible; en suma, que el sexo haya sido constituido como una apuesta en el juego de la verdad.⁸

El sujeto moderno se constituye como *subjectum* con el objetivo de perpetuarse como género humano y en el poder. Se lleva a cabo una distinción entre esfera privada y pública: la familia tiene un poder extraordinario, primera célula de la sociedad para reproducir la clase. En el siglo XIX el modelo ya se ha desarrollado y podemos hablar de represión porque se producen nuevos sujetos sociales: niños, adolescentes, medicalización (histéricas), psiquiatrización (locos, homosexuales). Estos nuevos sujetos son consecuencia del discurso sobre la sexualidad que no ofrece una salida institucionalizada para ellos.

La sexualidad no tiene nada de natural, no es una fuerza de la naturaleza, está determinada en función de un discurso político. Con la sociedad burguesa, la nueva lógica es la de un sujeto libre de decidir, libre de casarse, de elegir (con la aristocracia los pactos eran de tipo económico): hay un *enmascaramiento* mediante términos tan confusos como el *deseo* o el *amor*.

Althusser hablaba acertadamente del *aparato ideológico de Estado* y ya desvelaba que su actuación permeabilizaba las capas sociales. Con el instrumental mediático a su servicio, la reproducción de las concepciones y modos de vida se convierte en un hecho a escala planetaria y a un ritmo acelerado: asistimos a una *violencia simbólica*. Puede aceptarse que esa violencia simbólica no provoca muertes, pero difícilmente se podrá negar que sí esclaviza cerebros (procesos difícilmente desligables del concepto de muerte). El *enmascaramiento*, como dinámica del sistema para invisibilizar los procesos de

⁸ Foucault, Michel, op. cit., pág. 71.

dominación, ha repercutido en todos los discursos, desde el histórico al científico, desde el ideológico al epistemológico o al puramente convencional.

El poder se ha constituido a sí mismo a través de un relato vehiculizado en el discurso hegemónico que ha ejercido permanentemente en el seno de la sociedad. Ese relato no es sino una ficción más (*story vs history*) que se mantiene gracias precisamente a su fuerte impresión de realidad (verdad). Hay ahí todo un paradigma de la violencia, ejercida sin escrúpulos, abierta e ilimitadamente, que ha posibilitado una tecnología capaz de enfrentarnos al género como un lógico resultado del sexo (al decir sexo lo entendemos como biológico); los instrumentos de dominación son eficientes en la medida en que los individuos creen en su bondad: si en otro tiempo utilizaron la religión, hoy se cimentan en el discurso sobre la sexualidad y la pregnancy de los medios audiovisuales, quizás mañana se enmascaren en la realidad virtual.

Como definición preliminar, un 'sistema de sexo/género' es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas.⁹

Un imaginario colectivo que posibilite la representación de la condición femenina como inherente a la mujer, ligada a lo privado, al hogar, a la (re)producción, es tremendamente funcional para el aparato sistémico. Siguiendo a Judith Butler podemos negar la equiparación de género y cultura con la de sexo y naturaleza; el género también es el medio a través del que la 'naturaleza sexuada' se establece como 'prediscursiva', anterior a la cultura, una superficie políticamente neutra sobre la que la cultura actúa. La institución de una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y regula el género como una relación binaria en la que el término masculino se diferencia del femenino, y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas de deseo heterosexual.

Para Butler el constructo de una identidad sexual coherente de acuerdo con los ejes disyuntivos de lo femenino/masculino está destinado a fracasar; los trastornos de esta coherencia por medio de la reaparición involuntaria de lo reprimido revelan no solo que 'la identidad' se construye, sino que la prohibición que construye la identidad es ineficaz.

Cuando el niño sale de la fase edípica, su libido y su identidad de género han sido organizadas en conformidad con las reglas de

⁹ Rubin, Gayle, "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo", en *Nueva Antropología*, núm. 30, México, Noviembre, 1986, pág. 97.

la cultura que lo está domesticando. El complejo de Edipo es un aparato para la producción de personalidad sexual.¹⁰

La identidad, basada en la constante fijación de un *otro*, acompaña todas las fases del desarrollo humano y es reforzada por los discursos de los aparatos ideológicos. El cine, el audiovisual, proporciona mecanismos de identificación que permiten ver en el otro la imagen de sí mismo y generar un proceso imitativo que, generalmente, no es sino refuerzo del constructo discursivo previo.

Identificarse es quedar activamente implicado como sujeto en un proceso, en una serie de relaciones; un proceso que, subrayémoslo, está materialmente apoyado por actividades específicas - textuales, discursivas, relativas a la conducta- en las que queda inscrita cada relación. La identificación cinematográfica, en particular, se inscribe en dos registros que articula el sistema de la mirada, el narrativo y el visual (el sonido se convierte en un tercer registro necesario en aquellas películas que usan expresamente el sonido como elemento anti-narrativo o desnarrativizador).¹¹

El atractivo que tiene el cine para las masas funde los diferentes hilos de una cultura y los representa para aquéllas. Por lo tanto, incluso en sus formas opositivas, participa también en el proceso de consolidación del poder hegemónico al incorporar, cooptar y realinear los desafíos radicales.¹²

Así pues, que la mirada cinematográfica sea esencialmente “masculina” no es sino una consecuencia lógica de un sistema naturalizador que autentifica en el discurso fílmico otros discursos (el de género, en el caso que nos ocupa). Romper esta dinámica tiene necesariamente una doble vertiente (formal y de contenido) que se resume en una: la construcción de un nuevo tipo de discurso sin vocación modélica, puesto que *la forma es el fondo*.

2. Melodrama y extrañamiento

En el melodrama, la sorpresa (para los personajes) está en *posición de contraste* para el espectador. El *goce* del espectador

¹⁰ Rubin, Gayle, op. cit. pág. 123

¹¹ De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 224

¹² Rabinowitz, Paula, “Soft Fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico”, en Colazzi, Giulia, *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995, pág.s. 190-191

consiste en la contemplación de cómo el personaje accede a un sufrimiento que sólo para él era inesperado¹³ (González Requena, 1986: 52)

Tomaremos aquí dos films de Fassbinder que, por su base argumental con marcados aspectos de manifestaciones de género (homo y bisexualidad masculina y femenina), pueden anclarse en nuestra reflexión. Se trata de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren tranen der Petra von Kant*, 1972) y *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1974). Ambos corresponden a un periodo especialmente prolífico de la filmografía de este autor, tanto en el nivel cualitativo como en el cuantitativo.

La primera constatación que se impone en nuestro breve análisis es la importante y deliberada transmutación del problema “género” hacia el conflicto de “clase”. Efectivamente, los personajes de ambos films se inscriben directamente en el territorio de la homosexualidad, *marginando* –valga la fuerza del término- el mundo de la heterosexualidad, habitualmente naturalizado desde la óptica de la *normalidad*. Aunque este procedimiento delimitador acontece en otros films de Fassbinder, en los que aquí abordamos es especialmente evidente, sobre todo en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, en que ni siquiera hay lugar para un solo personaje masculino. Esta operación (no olvidemos que tiene lugar en el principio de la década de los setenta y la cuestión contextual no es una dimensión menor) se constituye en detonador de un posicionamiento de género (la homosexualidad) que emite un juicio sobre su propia condición y se equipara a los problemas habituales –colectivos- del entorno social; así, no hay un conflicto esencial entre hombres y mujeres (pongamos, lo masculino y lo femenino), sino entre posiciones / estratos de poder, mecanismos de dominación / sumisión, que son llevados hasta sus últimas consecuencias (la muerte, en el caso de *La ley del más fuerte*, o el abandono y la degradación en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*).

El mundo social exige distinciones y crea límites. La ‘masculinidad’ y la ‘feminidad’ tal vez no sean conceptos unificados. Están llenos de mensajes contrarios y contradictorios, y tienen diferente significado en contextos distintos. No significan lo mismo en documentos sociales formales o códigos legales que en el prejuicio popular. Significan cosas distintas en diferentes ámbitos

¹³ González Requena, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature, Valencia / Minneapolis, 1986.

de clase, geográficos y raciales. No obstante, independientemente de las calificaciones que hagamos, existen no sólo como ideas poderosas, sino como divisiones sociales radicales. Lo hacemos de diferentes maneras en distintos momentos, pero siempre dividimos a la gente en 'hombres' y 'mujeres'. Además, no hablamos de diferencias sencillas e insignificantes: de hecho, nos referimos a diferencias de poder y a situaciones históricas en que los hombres han tenido el poder, en lo social y en la práctica, para definir a las mujeres. La masculinidad y la sexualidad masculina siguen siendo las normas con las que juzgamos a las mujeres.¹⁴

Sin embargo, la única identificación posible en los films que tratamos se vincula al esquema masculino = dominación (poder), femenino = explotación (sensibilidad), que, traducido al terreno cinematográfico, repercute en una dualidad de miradas (institucional / a-institucional): la base del melodrama – tan idónea para posibilitar los mecanismos de identificación espectral- se resquebraja por una construcción significativa que tiene en la *distancia* su principal valedor.

Ya reconocido Rainer Werner Fassbinder como uno de los realizadores más importantes del llamado “nuevo cine alemán”, *La ley del más fuerte* y *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* pueden considerarse como dos de sus obras más maduras, a lo que contribuye en buena parte su implicación personal y vivencial. El tema tantas veces tabú de la homosexualidad es abordado sin tapujos y desde una perspectiva que sabe extrapolar a ese ambiente supuestamente marginal –pero que se contempla en los films de forma naturalizada, actuando como reflejo invertido de la normalización impuesta por el sistema hegemónico- las relaciones de explotación y de clase propias del sistema económico-social y de género. Como base representacional hace uso del melodrama (la influencia de Sirk es notable) pero su cine tiene un alto componente de extrañamiento, fruto de la sobriedad en la puesta en escena y de la estilización interpretativa, que lo acerca a un planteamiento materialista-dialéctico.

En el caso de *La ley del más fuerte* el ente enunciador se sirve de un alto grado de transparencia para construir el relato. Ocurre algo similar que en el *free cinema*, con el que llegó un cambio profundo en cuanto a los temas y su actualidad e importancia social, así como un componente ideológico altamente radical, pero con muy pocas variaciones formales respecto al mod-

¹⁴ Weeks, Jeffrey, *Sexualidad*, México, Pados / Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pág. 62

elo hegemónico. Ahora bien, si el *free cinema* buscaba un efecto de verdad y rentabiliza para ello la transparencia enunciativa, el cine de Fassbinder –y más concretamente el ejemplo que abordamos– está muy lejos de tal pretensión puesto que la verosimilitud no es un objetivo e incluso los intentos por construirla se ponen en evidencia (miradas a cámara) por el propio discurso fílmico.

Por lo que respecta a *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, la cuestión es muy diferente ya que las composiciones del encuadre –tanto por las posiciones de los personajes como por sus desplazamientos– y los movimientos de cámara reivindican constantemente la presencia del meganarrador, que se manifiesta así de una forma similar a si invadiera el campo a través de un espejo. En cualquier caso, la verosimilitud se quiebra también y la actitud del espectador deviene necesariamente crítica y atenta.

Dos son los parámetros, pues, que generan tal negación del efecto verdad: la sobriedad en la planificación y la estilización. Efectivamente, en *La ley del más fuerte* apenas se hace uso de movimientos de cámara (la mayor parte de los planos son fijos y tampoco abunda el plano –contraplano) y el realizador impone una “distancia” a la mirada de la cámara, a veces provocada por elementos en primer término que enfatizan la profundidad de campo y en otras ocasiones por el mantenimiento del objetivo más allá de un marco del decorado, como puede ser una puerta o un ventanal. En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* los desplazamientos de la cámara son deliberadamente morosos y los actores se pliegan a la posición de cada elemento del encuadre, con lo cual se genera una perspectiva teatral que dilata sensiblemente los tiempos de la acción y que, a fin de cuentas, revierte en un extrañamiento de similares características.

La estilización podemos encontrarla también en la construcción de los decorados y, sobre todo, en la disposición de los personajes en el seno del encuadre, siempre creando diagonales en profundidad y ralentizando su intervención (las miradas parecen paralizar el tiempo). Se rubrica de esta forma la frialdad, que preferimos denominar *distancia*, a la que se suma una interpretación de carácter *cuasi* mecánico¹⁵.

Cuando hablamos de trazado en diagonal de los materiales en el seno del encuadre, nos estamos refiriendo tanto a las posiciones de los personajes y la relación entre ellas como a la inscripción de objetos que están presentes y son utilizados para ganar en profundidad o para la estilización de la toma. Así, tenemos un caso muy concreto en el contrapicado que muestra unos pies en primer término al comienzo de *La ley del más fuerte* (luego se sabrá que

¹⁵ Eco aquí de los personajes bressonianos

pertenecen a los policías y, por lo tanto, están justificados diegéticamente) o en el posicionamiento del personaje tras los barrotes de la escalera, que recuerdan a una prisión y obedecen a un momento en que está sufriendo un fuerte impacto emocional por la actitud de su amante (relación espacio – sentido, que conecta claramente con las motivaciones expresionistas).

Salvo algún fundido aislado, la historia fluye por yuxtaposición de las distintas secuencias, que avanzan linealmente y se unen por corte neto. Puesto que hemos hablado de una aceptación, en líneas generales, del modelo transparente, el fuera de campo no está especialmente marcado y se puede detectar, sobre todo, cuando se dan juegos de miradas entre los personajes (habría que hablar aquí de los códigos gestuales específicos de los homosexuales) o cuando, por el efecto de alejamiento, la cámara permanece en una posición mientras se produce un diálogo entre lo que se encuentra frente y detrás de ella.

Mención aparte merece la dimensión ideológica de ambos films, que aplica los parámetros de la explotación y engaño propios de la sociedad capitalista al mundo de los homosexuales, introduciendo sus propios niveles de clase y cultura (sin dejar de lado los problemas de género). En *La ley del más fuerte* destaca en este sentido la complejidad del personaje del amante, Eugène, que procede de la alta cultura y de una clase acomodada y, sin embargo, no tiene escrúpulos en engañar a Franz hasta quedarse con todos sus recursos; lo paradójico del personaje –como resulta muy manifiesto en el film– es que para conseguir sus objetivos Eugène se prostituye literalmente, usando a Franz hasta el extremo (la reacción del padre, el empresario, es muy sintomática).

Este proceso de explotación es analizado por el film de una forma sistemática, recorriendo la gama de objetos de consumo (casa, muebles, decoración, coches, amantes, regalos, negocios) e incorporando a ella al ingenuo Franz, cuya capacidad cultural es mínima y, además, cree estar enamorado. El establecimiento de un paralelismo entre este análisis y las relaciones sociales globales se hace imprescindible y, por ello, la inmersión en el territorio de la homosexualidad es un síntoma que le sirve a Fassbinder para ejemplificar algo que sucede a todos los niveles, utilizando en su discurso todos los medios a su disposición para desgranar la madeja. Lo que presta una mayor garantía a este posicionamiento es la no exclusión del colectivo homosexual de los enfrentamientos de clase y, por lo tanto, la no glorificación *per se* de la diferencia. Con todo, resultan un tanto *chirriantes* algunas frases de terminología político-revolucionaria, tales como calificar a un individuo de “proletario”, por ejemplo; pero esto hemos de relativizarlo cuando situamos la fecha del film (1974) en su contexto histórico preciso (lo cual ya anticipábamos).

Los límites entre raza, género y clase inevitablemente se traslapan. La gente negra en Inglaterra, que es la más sometida a las prácticas racistas, tiende a ser de la clase obrera, mientras que la definición de pertenencia a un grupo étnico por lo general depende de que se lleven a cabo con éxito los atributos de género. El poder funciona sutilmente a través de una serie compleja de prácticas entrelazadas. Como resultado, los cuestionamientos políticos a las formas opresivas son complejos y a veces contradictorios. Por lo tanto, las políticas sexuales nunca pueden ser una forma única de actividad. Están enmarañadas en toda la red de contradicciones y antagonismos sociales que conforman el mundo moderno. Sin embargo, hay un punto importante que puede derivarse de este análisis. En lugar de considerar la sexualidad como un todo unificado, debemos reconocer que hay diversas formas de sexualidad: de hecho, hay muchas sexualidades. Hay sexualidades de clase y sexualidades específicas de género, hay sexualidades raciales y sexualidades de lucha y elección. La 'invención de la sexualidad' no fue un acontecimiento único, ahora perdido en el pasado remoto. Es un proceso continuo que simultáneamente actúa sobre nosotros y del que somos actores, objetos del cambio y sujetos de esos cambios.¹⁶

En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, ese "traslapamiento" de que habla Weeks en la cita anterior nos recuerda el proceso de degradación y sustitución de roles que se daba en *El sirviente* (*The servant*, Joseph Losey, 1963). No se trata aquí del establecimiento de una metáfora que referencia la lucha de géneros a través de la lucha de clases ni a la inversa, sino de una introspección en las relaciones entre tres personajes –no necesariamente homosexuales, aunque sí en sus relaciones manifiestas– que no pueden evitar verse asociados al proceso de dominación / sumisión que caracteriza los mecanismos sociales, mediante la asunción de roles de verdugo y víctima. Tales roles implosionan cuando las relaciones de explotación se superponen sobre las sentimentales (conclusión nada metafórica que denuncia la inestable capacidad del ser humano para mantener su coherencia).

La inclusión de Marlene, la secretaria / criada, como testigo privilegiado de la decadencia de Petra von Kant, que permanece fiel a su "ama" en tanto pueda verse humillada por su asumida condición servil, no hace sino establecer un puente entre la representación y el espectador (nosotros) que se cierra

¹⁶ Weeks, Jeffrey, op. cit. pág. 46

finalmente con la ruptura del cordón umbilical que une a ambos personajes desde el principio: al romper Petra la *ley*, la *norma* de su condición de clase, y proponerle a Marlene un nuevo porvenir, ésta sólo puede abandonarla: la lucha de clases no tiene sentido una vez la degradación se ha consumado. El amor –y aquí la cuestión de género deviene secundaria- se asimila a un proceso que no es otro que esa lucha de clases en que un estatus de poder otorga la capacidad de dominio y, en consecuencia, relega al *otro* a la condición de dominado. Tal como señala literalmente Petra von Kant: “el matrimonio saca fuera lo peor de la gente”, pero su relación con Karin reproduce el fracaso de su anterior experiencia heterosexual.

No tenemos espacio aquí para tratar con más profundidad esta serie de rasgos del cine de Rainer Werner Fassbinder; por ello, consideramos cuanto antecede como una primera aproximación a una lectura transversal de la obra de este autor alemán -muy rica en múltiples sentidos-, una de cuyas características más importantes –que nos hemos limitado a sugerir- es la vinculación de los aspectos discursivos de carácter ideológico a la edificación de un aparato formal en contradicción evidente con el institucional.