

**Hombres, mujeres, hombres:
roles de sexo-género y parodia de
las masculinidades en los cuentos de
*Liebe, Schmerz und das ganze
verdamnte Zeug* de Doris Dörrie***

Atilio Raúl Rubino**



175-190

Resumen

Doris Dörrie es una de las cineastas alemanas más exitosas de los últimos tiempos. Desde su primer largometraje de éxito, *Männer...* (1985), la exploración de los roles sexuales y las masculinidades y feminidades son una constante tanto en su obra cinematográfica como literaria. Este artículo busca realizar un análisis de los relatos del volumen *Liebe, Schmerz und das ganze verdamnte Zeug* (1987), haciendo hincapié en el cuento "Männer..." y su versión cinematográfica homónima. En *Männer...*, obra cultural compleja y con una doble pertenencia genérica, tanto al cine (1985) como a la literatura (1987), la cineasta alemana presenta una construcción peculiar

Abstract

Doris Dörrie is one of the most successful German filmmakers of the last few decades. From her first successful feature film, *Männer...* (1985), the exploration of sexual roles and of masculinities and femininities have been an ongoing theme in her work, be it films or literature. The purpose of this article is to analyze the short stories in the book *Liebe, Schmerz und das ganze verdamnte Zeug* (1987), focusing on the short story "Männer..." and its eponymous film version. In *Männer...*, a complex cultural piece belonging to two genres, cinema (1985) and literature (1987), this filmmaker presents a peculiar construction of German masculinities. Roles are re-

*Una versión previa y reducida de este artículo ha sido publicada en las *Actas del V Congreso Internacional de Letras Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística* (en línea), bajo el título "Roles de género y resignificación queer en los relatos de *Liebe, Schmerz und das ganze verdamnte Zeug* (1987) de Doris Dörrie", 2012, pp. 2493-2501.

** IdIHCS – UNLP. Correo electrónico: atiliorubino@yahoo.com.ar.

de las masculinidades alemanas. Los roles son reconfigurados para ubicar a la heteronormatividad y la masculinidad hegemónica como lugares a deconstruir y reformular en términos de igualdad y equidad de género. Los mecanismos y rituales de la construcción de masculinidad dominante son reformulados para confrontar la heteronormatividad. Los espacios heteronormativos de la masculinidad se vuelven homoeróticos en la resignificación (*queer*) que realiza la artista alemana de los roles de género tradicionales.

Palabras clave

Doris Dörrie
masculinidades
heteronormatividad
estudios *queer*

configured in order to describe heteronormativity and hegemonic masculinity as themes to be deconstructed and reformulated in terms of equality and gender equity. The mechanisms and rituals of the dominant construction of masculinity are reformulated in order to confront heteronormativity. The heteronormative spaces of masculinity become homoerotic in the resignification (*queer*) of traditional gender roles that this artist suggests.

Keywords

Doris Dörrie
masculinities
heteronormativity
queer studies

Fecha de recepción

31 de julio de 2014

Aceptado para su publicación

18 de julio de 2015

Introducción

Doris Dörrie es una de las directoras de cine más importantes de Alemania. Es por eso que muchas veces su profusa actividad como escritora de literatura se ve invisibilizada por su cine. Asimismo, en el ámbito académico ha sido la crítica norteamericana la que más atención le ha prestado a su cine, ya que en su país ha sido considerada más que nada como una cineasta comercial que realiza comedias al estilo de la *Screwball comedy* norteamericana¹. Es por eso que en este artículo me propongo rescatar su primera etapa, como escritora y como cineasta, fundamentalmente a partir de su primer libro de cuentos, *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987)², y de la película que la hizo conocida a nivel mundial, *Männer...* (1985), basada en el cuento homónimo que luego se publicaría en el volumen mencionado.

En muchas de sus películas y obras literarias, Doris Dörrie nos acerca una visión de lo masculino y de las masculinidades, así como de las feminidades. La crítica, por lo general, ha leído en la obra de Dörrie el tratamiento de las relaciones de pareja y la imposibilidad del amor feliz. Suele decirse que trabaja con los clisés de las comedias románticas. Desde esta perspectiva, la cuestión de género es vista desde una oposición femenino/masculino. Sin embargo, Dörrie va más allá de la simple oposición. Su mirada deconstruye las masculinidades y feminidades e indaga en los roles de género, muchas veces mediante el humor y la utilización de un registro casi absurdo. Asimismo, pone en evidencia los mecanismos y dispositivos por los cuales los roles de género son construidos culturalmente.

Desde los análisis feministas del cine, se suele considerar que este medio se ha cimentado mediante la representación de la imagen de la mujer como un objeto para ser observado desde una perspectiva o visión que siempre es masculina. En este sentido, el *star system* norteamericano se vuelve fundamentalmente coherente con lo que, desde Kate Millet (1969) en adelante, el feminismo denominó *patriarcado*. En este sentido es que el cine se vuelve un poderoso dispositivo de disciplinamiento de los cuerpos y de producción y reproducción del género sexual; en otras palabras, lo que Teresa De Lauretis (1987) denomina tecnologías del género. Laura Mulvey (1977), en uno de los estudios feministas sobre cine

¹ Al respecto resulta interesante destacar el volumen colectivo Birgel, Franz y Phillips, Klaus (eds.) (2004), *Straight through the heart. Doris Dörrie, German filmmaker and author*, Lanham Md, Scarecrow press. Recién diez años después sale el primer volumen en el ámbito alemán que se ocupa de su obra cinematográfica: Fabienne Liptay (eds.) (2014), *Film-Konzepte 36: Doris Dörrie*, Munich, text + kritik.

² Lo llamativo es que al momento de publicación del libro, tres de los cuatro cuentos que contenía ya contaban con su versión cinematográfica: *Mitten ins Herz* (1983), *Männer...* (1985) y *Paradies* (1986). El cuento restante, "Geld", tiene su versión cinematográfica con posterioridad a la publicación, en 1989, también homónima.

más influyentes, analizó los placeres de la mirada en el cine clásico y se refirió a dos aspectos, uno escopofílico, según el cual se siente placer mediante el voyeurismo, es decir, por el hecho de ver a la mujer-objeto del cine clásico; y el otro narcisista, que implica que el espectador masculino se identifica con el héroe, también masculino, y con su mirada sobre la mujer. El cine feminista de los años setenta comienza a rever esta situación y sigue, principalmente, dos caminos: por un lado, la producción de imágenes de la mujer –o, habría que decir, de las mujeres– alternativas y desde una visión diferente; por otro lado, otro cine que ataque desde lo formal al dispositivo cinematográfico clásico (Mulvey, 1979; De Lauretis, 1985).

Si, por lo general, en el cine la imagen de la mujer era generada a partir de la visión del hombre y, en la literatura, la mujer debía adaptarse al lugar que se le dejaba relacionado con lo testimonial y con la expresión de sentimientos, Doris Dörrie invierte esta fórmula: se trata de una mirada del hombre desde la perspectiva de una directora mujer. Lejos de lo que se espera de una mujer en el cine –que se encargue del universo femenino, que impregne los acontecimientos que narra con la emotividad y el sentimiento, cuando no sentimentalismo, propio de una mujer, según afirma Pastora Campos (2005)–, Dörrie se encarga en muchas de sus películas del mundo masculino y sus características, para generar una mirada distinta sobre los hombres, crítica del patriarcado y deconstructiva de los roles de género, pero también una mirada cuyas estructuras de placer se corresponden con un sujeto femenino y con objetos de deseo masculinos. No cuestiona el lenguaje cinematográfico clásico ni propicia nuevas visiones de la mujer, sino que centra su atención en los hombres y las masculinidades.

En efecto, en este trabajo quiero hacer una lectura de los roles de género en los cuatro relatos que componen el primer volumen de cuentos de la autora, *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987), cuya edición en español del año siguiente tomó el nombre de la película, *Hombres, hombres... (y otros relatos)* (1988). Haré una breve mención a los cuentos “En todo el corazón” (*Mitten ins Herz*), “Dinero” (*Geld*) y “Paraíso” (*Paradies*) y me detendré en el cuento “Hombres, hombres...” (*Männer...*) y su versión cinematográfica de 1985, en la que se lleva a cabo una resignificación *queer* de las masculinidades.

Los cuentos

En los cuatro cuentos que componen el volumen mencionado se da un arco narrativo similar. El núcleo es un motivo que rompe con la normalidad familiar (institución primordial y más potente del patriarcado) y la acción narrativa lleva a la resolución que implica la recuperación de esa normalidad pero, en el proceso, algo cambia, algo falla, algo deja de encajar, prevalece una inconformidad o un

aprendizaje de género que implica que ya no se puede volver –o, al menos, no con la misma ingenuidad– al punto de inicio.

a) “En todo el corazón” (*Mitten ins Herz*)

En el primer cuento de la colección, “En todo el corazón”, se lleva a cabo una deconstrucción del rol femenino en la familia patriarcal y de la maternidad obligatoria. La familia es vista como un contrato laboral. Su protagonista, Anna, es una estudiante que recibe una propuesta laboral para convivir con Armin por un año a cambio de un sueldo. Cuando ella siente amenazado su lugar porque Armin le ofrece el mismo contrato a otra muchacha, finge un embarazo. De esa forma, logra retener a Armin, quien comienza a interesarse únicamente por su vientre, poseedor de su descendencia. Ella debe engordar para simular su estado y, finalmente, roba un bebé turco para hacerlo pasar por su hijo. Cuando Armin se entera del robo por las noticias, a ella no le queda más opción que matarlo. El cuento comienza con la flamante madre junto a su hijo de unos ocho años, mirando fotos de tiempo atrás y contándole de su padre. El relato está constituido por un extenso *flash-back* que son los recuerdos de Anna.

De esta forma, Dörrie ironiza sobre las relaciones heterosexuales. Es interesante que aquí la relación heterosexual y monogámica es vista como un simple contrato laboral. Asimismo, la maternidad deviene una construcción cultural un tanto perversa que permite la reproducción del orden patriarcal y de los roles de género establecidos. El embarazo de Anna es falso; sin embargo, ella puede sentirlo “*mitten ins Herz*”, y, junto a Armin, construyen una felicidad normalizada. Así, Armin puede tocarle la panza y sentir cómo los movimientos reales, verdaderos –“*Tatsächlich*” (Dörrie, 1987: 32)–, de la criatura: “Las alubias de cada día le habían puesto el vientre duro y tirante. Él sentía moverse al niño. Realmente, se movía. Anna estaba gozosa” (Dörrie, 1988: 25). A Armin solo le interesa su propia descendencia y, con ella, la perpetuación del orden patriarcal. Cuando ve al niño turco que Anna ha robado, dice: “ojos oscuros y pelo negro, como mi abuelo”. Desde este punto de vista, puede pensarse la crítica al rol de la mujer, que como madre deviene una trabajadora mal remunerada. Es interesante también la sensación de Anna de estar sin rumbo, perdida, que solo encuentra su razón de ser con el ‘falso’ embarazo que ella construye como real.

b) “Dinero” (*Geld*)

El cuento “Dinero” parodia al cine de género (*genre*), en particular al de *gangsters* y al romántico (Moeller, 2004). Pero no solo eso, puesto que Dörrie está jugando con los “modos del cine”, es decir, los mecanismos por los cuales el cine cons-

truye estereotipos de género sexual (*gender*) y regula los deseos e imágenes frente a las cuales uno puede verse y constituirse como sujeto³. La protagonista de este cuento es Carmen Müller, un ama de casa, madre de dos hijos que se siente “fregona desde hace catorce años”. Tras descubrir que su marido ha quedado sin trabajo y arreglada por casualidad como una *femme fatale* por una vendedora de cosméticos, roba un banco y se lleva al gerente de rehén. Siguiendo un verosímil dudoso, huye junto a su marido con el rehén, dejando a sus hijos solos. En el viaje, los tres se asocian para robar varios bancos al mismo tiempo. De todos los robos se encarga Carmen pero montada en distintos disfraces: una viejecita, un hombre bajito y una diva, “una señora con un vestido muy elegante hasta los tobillos, turbante y gafas oscuras” que pinta con lápiz de labios en el mostrador del banco “atracó”.

El cuento alterna una narración en tercera persona con la voz de la propia Carmen en la escritura de un diario íntimo. En él, Carmen se imagina “una familia alternativa”⁴:

Es el mejor momento del día, cuando ellos se van y yo me quedo a solas contigo. Me preparo un café tal como a mí me gusta, bien cargado, no el aguachirle que toma Werner por eso del corazón, y me siento a la mesa. La casa, que espere, ahora quiero estar con mi otra familia. Mi marido es alto y delgado y tiene muy buena facha, tan guapo es que todas las mujeres andan detrás de él, pero yo no tengo que preocuparme, porque él sólo me quiere a mí, su mujer, preciosa como un cromo, con su figura de niña, y su cintura de avispa, a pesar de los dos hijos. Los niños son turbulentos y un poco extravagantes, el chico tiene el pelo largo y quiere ser músico, talento artístico tienen los dos y son diferentes de los demás niños, y es que también nosotros somos diferentes (Dörrie, 1988: 62-3).

Al finalizar el relato, Carmen y su marido resultan victoriosos logrando comprar la fábrica de la que lo habían echado. Asimismo, resulta interesante observar que cuando regresan encuentran a los hijos en un estado lamentable: “Habían cambiado mucho. Ahora llevaban ropas viejas y remendadas” (Dörrie, 1988: 100). Después del periplo, devienen una familia exitosa, bella y, en apariencia, feliz.

³ Esas imágenes, como por ejemplo las generadas por el *star system* norteamericano, resultan siempre frustrantes y tienden a las construcción de estereotipos de género. Teresa de Lauretis (1987) habla de “tecnologías de género” para referirse a los dispositivos y prácticas discursivas que van grabando y programando sobre el cuerpo los modelos, roles y representaciones hegemónicas del género, entre las que se cuenta como una de las más potentes al cine.

⁴ “Eine ganz andere Familie” (Dörrie, 1987: 79) (las traducciones son propias).

Pero en el fondo algo no encaja, la inconformidad del principio continúa existiendo: “Tendría que estar contenta. Pero no sé, anoche no podía dormir. No sé por qué. Preocupaciones ya no tenemos. Andaba por la casa en camisón y de pronto me sentí desgraciada, sin motivo” (Dörrie, 1988: 102). Esa inconformidad, se puede pensar, se asocia al proceso de normalización de los propios deseos que lleva a cabo Carmen, ya que si bien al principio se siente atraída por el gerente del banco (que es similar al marido alternativo que imagina), cuando este deseo tiene posibilidad de concretarse, cambia su rol para posicionarse como madre del personaje. Nuevamente, la libido se reconduce hacia el rol de madre y la concreción del ideal de la familia perfecta, aunque la consecuencia sea una profunda infelicidad.

c) “Paraíso” (*Paradies*)

El cuento “Paraíso” es quizá el más extraño de la colección, ya que presenta gran variedad de ambigüedades. Posiblemente se deba a que está narrado por un personaje masculino. Jakob Göttlich forma parte de un triángulo amoroso junto a su esposa Angelika y a la amiga de la infancia de esta, Lotte, con quien Jakob tiene una aventura amorosa en el presente del relato. Como en “Männer...” y en “Geld”, en el centro del relato hay una transformación, una metamorfosis. Lotte pasa de ser una campesina desarreglada a convertirse en una mujer de ciudad, una prostituta y *femme fatale*.

Asimismo, en el relato se insinúa una relación lésbica entre Angelika y Lotte en el pasado que puede también tener su reanudación en el reencuentro presente. El cuento finaliza cuando Jakob, de manera sumamente ambigua, mata a su mujer en la tienda en la que habían encontrado a Lotte. Quizás ambas eran la misma persona. Quizá Lotte no existía. Quizá intercambiaron sus vidas. El cuento no da soluciones.

Lo cierto es que esta historia de un enamoramiento perturbado viene a cuestionar no solo la posibilidad del amor romántico, como afirma la crítica, sino también la familia heteropatriarcal y la normalización de los deseos. El lesbianismo, el deseo femenino y la posibilidad de liberación sexual son los peligros que vuelven ominoso⁵ al relato porque ponen en riesgo el orden patriarcal. De esta manera, el asesinato final adquiere una dimensión simbólica. Como en “En todo el cora-

⁵ El concepto de “lo ominoso” o “lo siniestro” fue acuñado por Freud en su artículo de 1919 “Das Unheimliche”. Partiendo del análisis filológico de la palabra en cuestión, llega a la conclusión de que en la misma se encuentran tanto el sentido de lo familiar como de lo extraño. De esta forma, lo ominoso contiene ambos significados en sí mismo. Se trata de la realidad cotidiana que se vuelve extraña, ajena, o bien de “lo otro” (aquello que genera miedo) habitando en uno mismo. Lo ominoso es “algo reprimido que retorna” y provoca

zón”, se trata de exterminar el deseo femenino para conservar la normalidad del patriarcado.

La deconstrucción de las masculinidades en “Hombres, hombres...” (Männer...)

Por último, quiero referirme al cuento “Männer...” y a su versión cinematográfica. Por lo general, Doris Dörrie confronta a sus figuras masculinas con imágenes estereotipadas y heterohegemónicas de la masculinidad a las que resulta imposible ajustarse. Esta imposibilidad de adaptarse al modelo inalcanzable es la que genera angustia y, en consecuencia, termina por provocar un aprendizaje de género y una autoconciencia del carácter performativo del mismo. Esto puede verse muy especialmente en “Männer...”.

“Hombres, hombres...” cuenta la historia de un exitoso empresario, Julius, quien, al ser abandonado por su mujer Paula, alquila una habitación en la *Wohngemeinschaft* (“piso compartido”) del amante de su esposa, Stefan, para convivir con él en secreto y, poco a poco, convertirlo en una persona ambiciosa y obsesiva por el trabajo y, de esta forma, acabar con la relación que tiene con su mujer. De este modo, Julius consigue volver a su casa victorioso y recuperar a su familia. Lo que esta trama deja en primer plano son dos modelos de masculinidad que se relacionan con la generación del ’68 y los ideales revolucionarios de la misma. Por un lado, Stefan es un hippie que sigue con el modo de vida de su juventud convirtiéndose en un eterno adolescente que, sin embargo, alberga ansias de éxito y prosperidad económica en su interior. Julius, por el contrario, es representado como un yuppie, un exitoso empresario que ha sabido abandonar sus ideales juveniles a tiempo para ascender económica y socialmente. Lo interesante es que en ambos casos se trata de construcciones esforzadas, de *performances*⁶. El trabajo de deconstrucción de las masculinidades que lleva a cabo Dörrie en “Männer...” tiende a cuestionar y romper con ciertos binarismos,

angustia (Freud, 1992: 240). De ahí también surgen motivos como el del doble literario, que se puede relacionar con la relación Lotte-Angelika.

⁶ Jennifer Taylor (2004) habla de los dos modelos de masculinidades en relación a la generación del ’68 y se refiere al contenido político de la película: “Dörrie does seem to have a specific image in mind for her spoof. Julius and Stefan are clearly marked as representatives of this generation. More specifically, as graphic designers they are linked to visual artist from the generation of 1968 such as Fassbinder and Wim Wenders. To imply that men act like apes is fairly cliché at best: to suggest that the 68ers, including the forces behind the New German Cinema, might be as comitative and animal-like as their bourgeois counterpoints is amusing, if not highly political” (Taylor, 2004: 45). Y concluye: “If Men is about the masculine identity of the generation of 1968, then the New German Cinema’s film, intended to revolutionize form and content, are exposed by Dörrie’s reading as gendered and thus not revolutionary for every viewer (Taylor, 2004: 46).

como lo natural (la animalidad asociada al hombre) y lo artificial (la máscara), lo adulto y lo infantil, lo masculino y lo femenino, lo heterosexual y lo homosexual.

a) Adulto/infantil

Se podría sintetizar el plan de Julius diciendo que lo que pretende hacer es convertirse en un niño, como Stefan, para luego hacerlo madurar y transformarlo en un adulto para que Paula se aburra y lo deje. El mundo de los niños en este relato es visto como el mundo de los juegos, de los cambios de roles, de la falta de preocupaciones. Por oposición, el mundo de los adultos resulta de una seriedad difícil de soportar, a causa de su hipocresía. Por otro lado, el hombre como niño posiciona a la mujer en el rol de madre. La vida de los adultos, en estos textos, es vista como un mundo de hipocresía y seriedad. En el cuento, muchas de las reacciones de Julius ante su esposa pero también ante Stefan pueden pensarse como reacciones de un niño, ya que son infundadas e impulsivas. Por ejemplo, Julius llora en varias oportunidades. Asimismo, la relación entre él y Stefan tiene mucho de juego de niños ingenuo que, por eso –y al tratarse de adultos comportándose como niños–, roza el homoerotismo. Pero este anifiamento de los personajes resulta más marcado en la versión fílmica, en donde se utiliza el lenguaje audiovisual para construir a los personajes masculinos, sobre todo a Julius, como niños. Así, por ejemplo, para no ser visto, deja su auto y se maneja en una bicicleta de niño, con la que va de un lado a otro. O, en otra escena, Julius los sigue a Stefan y a Paula hasta una playa y los observa con un telescopio. Allí, un niño le pide que le preste el telescopio para jugar con él también y, después de un rato, se lo devuelve desilusionado y le dice que no ve nada especial. Jörn Glasenapp (2014) articula este binarismo niño/adulto con el de hombre/mono. Según él, en la película se da una regresión tanto a nivel ontogenético como filogenético (2014: 7). En este sentido, en el análisis de Glasenapp se vuelven de enorme importancia dos símbolos que recorren toda la película a modo de *Leitmotiv*: por un lado la máscara de mono y, por otro, el Porsche real y el autito de juguete (2014: 9)⁷.

b) Natural/artificial

Ya en el cuento encontramos algunos indicios irónicos de este juego e inversión entre lo natural y lo artificial, sobretudo en la insistencia en la metáfora de la vestimenta y, fundamentalmente, el traje con el que Julius se viste para su trabajo, como una segunda piel: “Julius la abraza y, por encima del hombro de Paula, mira su traje, colgado de la silla como un pellejo arrugado” (Dörrie, 1988: 58).

⁷ También la casa en la que Julius y Stefan viven, una típica WG alemana, está marcada mediante el anacronismo (Glasenapp, 2014: 8).

Lo artificial y lo natural relacionado con lo humano y lo animal, con la cultura y la naturaleza es puesto en una inversión irónica, ya que la naturalidad animal deviene máscara y la artificialidad de la cultura del hombre de negocios, “una vieja piel arrugada”⁸. Tanto el relato como el filme plantean una idea de masculinidad como envase, traje, disfraz, máscara, actuación⁹. Julius se especializa en lo superficial: vende envases, usa trajes que son como una segunda piel, su personalidad no es más que una máscara. Una de las primeras cosas que él hace al saber la infidelidad de su mujer es cambiar su apariencia:

Julius dio todos sus trajes al trapero, se compró en un mercadillo unos vaqueros viejos y desteñidos, camisas baratas de colores vivos y zapatillas deportivas. El pelo ya le llegaba hasta los hombros y dejó de afeitarse, lo cual, al principio, le resultaba extraordinariamente desagradable (...) de no ser por su cara, ahora podría imaginar que había retrocedido veinte años. Aquél era el aspecto que tenía cuando dejó los estudios en la Academia de Bellas Artes y se sumió alegremente en el mundo de los trajes a medida y las ideas convencionales. No tuvo problemas para adaptarse. Al contrario, aprendió las nuevas reglas con el tesón y la ambición de un actor consumado y, puesto que con zapatillas y vaqueros no se sentía más sincero que con corbata y tarjeta de crédito, nunca se le pasó por la cabeza la idea de que se traicionaba a sí mismo (1988: 46-47).

En “Männer...”, la animalidad biológica del hombre, su instinto, su poder y superioridad respecto a la mujer, su capacidad de dominación, de liderazgo, en definitiva, todas las diferencias sobre las que se asienta su sometimiento de la mujer, son una máscara, una construcción, un traje que deviene “pellejo arrugado” a partir de su uso sostenido en el tiempo. Pero esta inversión entre lo natural y lo artificial se da con mayor fuerza en la construcción visual y en el uso del lenguaje cinematográfico. El ejemplo más claro es la máscara de King-Kong de Julius antes mencionada, pero también se puede destacar la ropa interior *animal-print* de Stefan. Estos elementos relacionan la masculinidad con lo animal. En una de las primeras escenas de Julius en casa de Stefan, él se pone la máscara de mono y se mira al espejo. Es como si no se reconociera a sí mismo, él ya es otra persona, un personaje creado para recuperar a su mujer engañando al amante de ella, pero en ese trance también descubre que su antigua personalidad era también un personaje construido, una máscara. En definitiva, su exacerbada masculinidad de hombre de negocios poderoso y ganador no era más que una impostura, que un disfraz. Julius se mira al espejo y se deshumaniza. Hay otros dos momentos

⁸ “[E]ine alte zerknitterte Haut” (1987: 74).

⁹ Sobre el uso de la máscara como símbolo así como de los maquillajes y su relación con las instituciones de género sexual, cfr. Hofbauer (2013).

sumamente importantes en los que interviene la máscara. Uno de ellos es cuando Paula visita a su amante Stefan de sorpresa y Julius se oculta tras su máscara para no ser descubierto. Por último, cuando Julius le presta su traje a Stefan para que él se lo pruebe, este se pone la máscara de mono, y en un arrebatado de exaltación, lo besa.

c) Masculino/femenino

Es importante destacar que lo que origina la diégesis, la narración, es la infidelidad de la mujer. Por el contrario, la infidelidad masculina constituye solo un *background*, se da por sentada. En este universo que “Männer...” critica, es normal que el hombre –sobre todo si se trata, como en el caso de Julius, de un empresario exitoso con una familia feliz– posea amantes. Para la mujer, en cambio, no lo es, y por eso resulta un problema: “Bien, para ser justo, él tenía que recordar sus muchas aventuras con secretarías, apoderadas y ayudantas. Pero había una clara diferencia; ella, de eso estaba seguro, lo había tomado de otro modo. Debía de ser algo más profundo” (Dörrie, 1988: 38). En este contexto es que la inversión irónica de roles que propone Dörrie en su película viene a cuestionar el binarismo. A partir de la infidelidad de Paula, comienza a darse una inversión irónica de roles, de acuerdo a la cual Julius es posicionado en lugares femeninos. De esta forma los roles de género ponen en evidencia su carácter de construcción social y su entramado en un complejo sistema de poder patriarcal.

Asimismo, ocurre algo similar con el trabajo en el hogar, así lo pinta la forma en la que Julius evoca a Paula, su mujer, en el cuento: “Paula, mi pequeña ama de casa, la llamaba mentalmente. Ella no tenía aquella sofisticada elegancia de las mujeres que trataba en su trabajo. Siempre iba un poco desaliñada, lo cual muchas veces le conmovía” (Dörrie, 1988: 39). En este sentido, podemos pensar que Dörrie está criticando al patriarcado y el sometimiento de la mujer cuyo trabajo no remunerado se convierte en parte de su rol de género.

Pero es la película la que mayor hincapié hace sobre esta oposición e inversión. Una de las primeras cosas que Julius debe hacer cuando rompe con su mujer es planchar una camisa, aún mojada, antes de partir al supuesto viaje a Frankfurt. Mediante el uso de los elementos del lenguaje cinematográfico se agranda esta oposición, pues vemos, desde un plano picado, a Julius realizando esta tarea considerada inferior y degradante desde el punto de vista del patriarcado. Otro ejemplo lo constituye la charla con la novia de Lothar, otro de los habitantes de la WG, quien le elogia su cola pequeña y firme. Ante la respuesta por parte de una mujer, Julius se ve reducido a objeto sexual, a fuente de excitación, a *potentia*

*gaudendis*¹⁰. Como se dijo, el uso de los elementos de construcción visual resulta clave al respecto. Sobre esto, es importante tener en cuenta la crítica a un mundo en el que la mujer es sometida y el sexo y el matrimonio constituyen trabajos sexuales y domésticos mal remunerados. En la escena inicial de la película el trabajo de secretaria, el de ama de casa, el de madre y el sexo, son homologados en las imágenes, pues la construcción visual del universo laboral de Julius es el de un empresario exitoso rodeado de secretarías a su servicio. En una toma inicial vemos la fila de secretarías. La más grande, por ejemplo, se encarga de recordarle que es su aniversario de casado. La más joven, por otro lado, tiene una relación clandestina con él: es su amante. Él la llama a su oficina y cuando sale se le ve la pollera y la blusa desarregladas. La cámara hace un primer plano a este detalle y es como si el ojo de Doris Dörrie estuviera denunciando el lugar desigual de la mujer y el hombre en la sociedad. Pareciera como si esa relación formara parte de su trabajo como secretaria, pero también como mujer.

d) Heterosexual/homosexual

La historia es un triángulo amoroso. Pero lo que la caracteriza es que está centrado en la peculiar relación de los dos componentes masculinos del triángulo: el esposo y el amante. Esto dota a la narración, sobre todo a la película, de un homoerotismo bastante marcado. En el cuento, esto está en pasajes en donde la relación entre ellos dos se confunde. Por ejemplo, cuando Julius duda: “¿Estaré tomándole cariño?, pensaba, asustado” (1988: 50) o cuando Stefan lo ve a Julius como “un ama de casa amargada” (1988: 55). Otro dato interesante es que Julius le escribe una carta de despedida a Stefan cuando abandona la casa que ambos compartieron: “Luego, quema el papel y en un gesto teatral, deja las cenizas sobre un platillo que pone sobre el escritorio de Stefan” (1988: 57). Según Vibeke Petersen (2004), en las sociedades patriarcales la reafirmación y transmisión constante de esos valores de dominación masculina tienden a sublimar posibles deseos homoeróticos reprimidos y es eso lo que justamente puede verse en la película de Dörrie. En este caso, nuevamente, la versión cinematográfica carga las tintas sobre el homoerotismo de la relación de amistad entre los dos hombres. Por ejemplo, cuando Julius y Stefan se conocen, la escena está mostrada como si fuera un flirteo gay. En otra escena, Julius entra al baño cuando Stefan se está duchando solo para verlo desnudo y comprobar si tiene algo que él pueda envidiar. Por otro lado, en varios momentos se los ve semidesnudos en la cama, o peleando y revolcándose. Y también se expresan amor o reaccionan con ambigüedad.

¹⁰ Beatriz Preciado (2008) se refiere a la *potentia gaudendi* como fuerza orgásmica, como capacidad de excitar: “lo femenino, lejos de ser una naturaleza, es la cualidad que cobra la fuerza orgásmica cuando puede ser convertida en mercancía, en objeto de intercambio económico, es decir, en trabajo” (2008: 41).

Se dicen, por ejemplo, que no necesitan a las mujeres, o que si uno de ellos fuera mujer se enamoraría del otro locamente, etc. Cuando Stefan le pide a Julius que le deje la casa sola porque su novia (la esposa de Julius) quiere conocerla, Julius reacciona de forma violenta y le quema las manos con el agua de las salchichas. La escena está construida de tal forma que resulta ambiguo de quién está celoso Julius. Es, en efecto, como afirma Susan Kassouf (2004), el foco del relato en la relación entre los dos hombres lo que permite realizar una lectura *queer* para reinterpretar, desde esa perspectiva, las normas heterosexuales: "From the start, the homoerotic nature of their relationship is evoked and negated by the men themselves, by the camera, or (...) by the title" (Kassouf, 2004: 62).

Los rituales de masculinidad por los cuales se reproduce la dominación (hetero) patriarcal, parece decirnos Dörrie, están dotados de homoerotismo no carente de temor y homofobia. La directora nos muestra el componente homoerótico reprimido de los mecanismos de reproducción de la masculinidad y la heteronormatividad. Al final del relato, Julius consigue lo que quiere: su plan tiene éxito, convierte a Stefan en lo que él es: en una persona ambiciosa por el dinero al punto de olvidar todo, incluso la relación con Paula. Lo vuelve un adulto, en términos de Glasenapp (2014). Pero cuando Julius recupera su lugar en la normalidad de la familia, persiste una incomodidad. En apariencia, todo vuelve a ser como antes, pero no para Julius que no ha podido pasar incólume por la experiencia de transformación. Al final, cuando Julius recupera su familia, ya no es el mismo, y se siente fuera de lugar, incómodo. Lo que hace que ahora Julius se sienta "fuera de lugar"¹¹ es la sensación de lo endeble de su masculinidad heterosexual que resulta una construcción social y, justamente, se sostiene a costa de sacrificar otras variedades posibles de deseo sexual¹².

Es interesante destacar aquí que en la adaptación cinematográfica se cambia el final o, mejor dicho, se agrega una escena final. A la escena de la recuperación de la normalidad familiar, le sigue otra que se adapta a las reglas de la *Screwball comedy* en donde se descubre el secreto y el engaño de Julius. Los personajes coinciden en un ascensor de la empresa en la que ahora también trabaja Stefan y, de esta manera, se descubre el plan, solo que la reacción pasará de la pelea y discusión a la risa catártica. Mientras ríen, se irán desnudando hasta quedar en ropa interior en el momento en el que llega también Paula, los ve y ríe con ellos. Lejos de algunas críticas que leen el final como un reencuentro de la pareja feliz y una recuperación de la familia¹³, creo que se trata de algo más. El hecho de sacarse las ropas es una forma simbólica de despojarse de todas las cargas e imperativos

¹¹ "[F]ehl am Platz" (1998: 73).

¹² Es lo que podemos denominar como melancolía de género. Cfr. Judith Butler (2001).

¹³ Así, por ejemplo, Jill Goldstein afirma: "Wie in ihren anderen Filmen stellt sie den Hauptfigur bildlich dar, als jemand, der eine Lösung von seinen Problemen sucht. Männer dokumentiert Julius' Kämpfe und Herausforderungen in seiner Ehe mit der Benutzung von

sociales del género pero, al mismo tiempo, el hecho de reírse los tres juntos de la situación nos deja un final abierto. No sabemos cómo se resuelve el enredo amoroso, si esa familia normal que Paula y Julius constituyen continuará o si ella volverá con Stefan o si este y Julius terminarán juntos o, incluso, se podría pensar otras alternativas que rompen más drásticamente con la familia normal como uno de los dispositivos de las tecnologías del género: la posibilidad de una nueva relación entre los tres que supere todas las posibles combinatorias de parejas, una nueva forma de relación afectiva, un tipo de poliamor.

Conclusiones

A modo de conclusión, quiero destacar que en los relatos de *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987), Doris Dörrie no (solo) nos muestra la imposibilidad del amor romántico y la guerra entre los sexos (hombres vs. mujeres), sino también cuestiona y desrealiza ciertas ideas sobre las que se asientan muchos discursos opresivos del género: la maternidad, la familia, el amor, la monogamia, la masculinidad, la heterosexualidad, etc. Estas son algunas de las cuestiones que, a los ojos de Dörrie, aparecen, por lo menos, plausibles de problematización. Al mismo tiempo que las cuestiona como necesarias, se pone en evidencia que son construcciones sociales que resultan opresivas para las personas. Algunas de las constantes que estructuran estos relatos son la transformación de los personajes, los rituales de reproducción de los roles de género, la inconformidad y la normalización. Julius, en "Männer...", y Carmen, en "Geld", logran rescatar la estructura familiar, así como su lugar dentro de la misma. Sin embargo, hay algo que no cierra, que no encaja. Sigue existiendo una inconformidad. Por otro lado, Jakob, en "Paradies", y Anna, en "Mitten ins Hertz", necesitan recurrir al asesinato para lograr la normalidad familiar, la heteronormatividad. Esa normalidad, en estos relatos tempranos de Dörrie, deja ver sus grietas, las que se abren entre los estereotipos frente a los cuales se constituyen las subjetividades y la realidad que no se deja amoldar a los roles ideales de género.

Con respecto a la versión cinematográfica, *Männer...*, es necesario afirmar que con ella Dörrie complejiza su visión de los roles de género mediante un uso muy meticuloso del lenguaje cinematográfico. Si el cine clásico se caracterizaba por la escopofilia (Mulvey, 1977), Dörrie aquí convierte en objeto de deseo sexual a los hombres pero alterna la mirada y la identificación entre el personaje de Paula y el de Julius. Sin salirse del relato del cine clásico y, justamente, tomando sus elementos más potentes como tecnología de género, Dörrie nos devuelve una mirada plurisexualizada. Cuando el espectador, junto a Julius, observa el cuerpo

Komödie. Natürlich vereinigen sich Julius und Paula am Ende des Filmes wieder, aber nicht ohne komische Situationen" (Goldstein, 2008: 14).

desnudo de Stefan, el placer de la mirada se posa sobre un objeto de deseo femenino pero logra la ambigüedad de hacerlo desde una mirada subjetiva a la vez femenina (Paula) y masculina (Julius), debilitando así los mecanismos del binarismo de sexo-género desde el interior mismo de uno de los géneros cinematográficos más disciplinadores, la comedia romántica.

Bibliografía

Fuentes

Dörrie, Doris (1987), *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug: vier Geschichten*, Zürich, Diogenes Verlag.

----- (1988), *Hombres, hombres... (y otros relatos)*, Barcelona, Seix Barral, [trad. de Ana M. de la Fuente].

Bibliografía referida

Birgel, Franz y Phillips, Klaus (eds.) (2004), *Straight through the heart. Doris Dörrie, German filmmaker and author*, Lanham Md, Scarecrow press.

Butler, Judith (2001), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, [1997], [traducción de Jacqueline Cruz].

----- (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, [1993], [traducción de Alcira Bixio].

----- (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, [1990], [traducción de María Antonia Muñoz]

Campos, Pastora (2005), "El cine feminista y el cine de temática femenina", Goethe Institut, Buenos Aires, [disponible en <http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Cine%20feminista.htm>].

De Lauretis, Teresa (1985), "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema", *New German Critique*, nº 34, pp. 154-175.

----- (1987), *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press.

Freud, Sigmund (1992), "Lo ominoso", en *Obras Completas, Tomo XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 215-251, [1919].

Glasenapp, Jörn (2014), "Menschen/Affen und Spielzeug/Porsche: Regression in Doris Dörrie's Männer", en Liptay, Fabienne (ed.), *Film-Konzepte 36: Doris Dörrie*, Munich, text + kritik, pp. 5-11.

Goldstein, Jill (2008), *Die Filme von Doris Dörrie*, Tesis de Bachelor of Science, Worcester, Worcester Polytechnic Institute.

Hofbauer, Elisabeth (2013), *Make-up. Eine Untersuchung zu Geschlechterkonstruktionen anhand ausgewählter Texte von Doris Dörrie*, Tesis de Diplomarbeit Magistra der Philosophie (Mag.phil.), Viena, Universität Wien.

Kassouf, Susan (2004), "'I want to take you on my banana boat'. A queer reading of Doris Dörrie's *Men*", en Birgel y Phillips (eds.), *Straight through the heart. Doris Dörrie, German filmmaker and author*, Lanham Md, Scarecrow Press, pp. 60-68.

Millet, Kate (1969), *Sexual politics*, New York, Ballantine.

Moeller, Hans-Bernhard (2004), "Text and Genre Context in Doris Dörrie's *Money*", en Birgel y Phillips (eds.), *Straight through the heart. Doris Dörrie, German filmmaker and author*, Lanham Md, Scarecrow Press, pp. 106-114.

Mulvey, Laura (1977), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, nº 3, vol. 16, pp. 6-18.

---- (1979), "Feminism, Film and the Avant-Garde", *Framework*, nº 10, pp. 3-10.

Petersen, Vibeke (2004), "Love and sexuality in *Men*", en Birgel y Phillips (eds.), *Straight through the heart. Doris Dörrie, German filmmaker and author*, Lanham Md, Scarecrow press, pp. 52-59.

Preciado, Beatriz (2008), *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.

---- (2009), "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual", en Hocquenghem, Guy y Preciado, Beatriz, *El deseo homosexual (Con terror anal)*, Barcelona, Melusina, pp. 135-174.

Taylor, Jennifer (2004), "Doris Dörrie's *Men*; bridging the gap between 1968 and 1985?", en Birgel y Phillips (eds.), *Straight through the heart. Doris Dörrie, German filmmaker and author*, Lanham Md, Scarecrow Press, pp. 39-51.