

## **Roles de género y resignificación *queer* en los relatos de *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987) de Doris Dörrie**

Atilio Raúl Rubino

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (FaHCE - UNLP)

[atilorubino@yahoo.com.ar](mailto:atilorubino@yahoo.com.ar)

### **Resumen**

Doris Dörrie es considerada la directora de cine más importante de Alemania. Desde su primer largometraje de éxito, *Männer...* (1985), la exploración de los roles sexuales y las masculinidades y feminidades son una constante en su obra tanto cinematográfica como literaria. El presente trabajo busca realizar un análisis de los relatos del volumen de cuentos *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987), haciendo hincapié en el cuento “Männer...” y su versión cinematográfica homónima.

### **Abstract**

Doris Dörrie is considered the most important filmmaker in Germany. Since its successful debut feature, *Männer...* (1985), exploration of male and female sexual roles are a constant in his work both cinematic and literary. This paper seeks to make an analysis of the stories in the book *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987), focusing on the story “Männer...” and its film version.

### **I. Introducción**

Doris Dörrie es considerada la directora de cine más importante de Alemania. De hecho, desde el estreno de *Männer...* en 1985, es una de las directoras de mayor éxito dentro y fuera del país. Su carrera como escritora también se inicia a causa del éxito de esta película, ya que a raíz del mismo una editorial suiza la convoca para publicar su primer libro: *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (“El amor, el dolor y todas esas malditas cosas”), una colección de cuentos que sirven de base para sus adaptaciones cinematográficas.<sup>1</sup> De esta forma, su carrera literaria ya desde el inicio se encuentra intrincada con su cine. Desde entonces, ambas actividades irán en paralelo hasta el día de hoy, cosechando varios éxitos tanto en uno como en otro ámbito.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lo llamativo es que al momento de publicación del libro (Zürich: Diogenes Verlag, 1987) 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.

<sup>2</sup> Sus films y obras literarias se complementan y nutren mutuamente con adaptaciones y transposiciones diversas y complejas. Uno de los casos más interesantes de transposición es el de *Bin Ich schön?*, de 1998, basada en la colección de cuentos homónima de 1994 (Zurich: Diogenes) y en la colección *Für immer und ewig: Eine Art Reigen* (Zurich: Diogenes) de 1991. En efecto, su obra debe considerarse en su doble pertenencia genérica: tanto al cine como a la literatura. Ya que, como lo afirma su autora: “Mis películas derivan de mis cuentos. Yo escribía cuentos para adaptarlos después a guiones; ese fue mi camino para reconocer a mis personajes y para encontrar mi propia voz” (Freire 2012: 1).

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.<sup>3</sup> 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 retrata la guerra de los sexos y 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 por los cuales los roles de género son construidos culturalmente.

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 (1988), tomó el nombre de la película *Hombres, hombres... (y otros relatos)*. 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.

## II. Los cuentos

### II. 1. 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 8 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 sea vista como un simple contrato laboral. Asimismo, la maternidad deviene una construcción cultural un tanto perversa que

---

<sup>3</sup> Según Campos (2005), el movimiento feminista comienza a rever esta situación y “analizar a través de la imagen de la mujer establecida por el varón el lugar, los códigos y los estereotipos que les fueran asignados a lo largo de la historia” (2005:1). Si, por lo general, en el cine la imagen de la mujer era generada a partir de la visión del hombre, 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 Campos (2005)), Dörrie se encarga en muchas de sus películas del mundo masculino y sus características.

permite la reproducción del orden de género establecido. El embarazo de Anna es falso; sin embargo, ella puede sentirlo “con todo su corazón”, y, junto a Armin, construyen una felicidad normalizada. Así, Armin puede tocarle la panza y sentir cómo la criatura se mueve: “Las alubias de cada día le habían puesto el vientre duro y tirante. Él sentía moverse al niño. Realmente, se movía. Anna estaba gozosa” (p. 25). Armin sólo está interesado por su propia descendencia y, con ella, por la perpetuación del orden patriarcal. Cuando ve al niño turco que Anna ha robado, dice: “ojos oscuros y pelo negro, como mi abuelo”.<sup>4</sup>

## II.2. Dinero (Geld)

El cuento “Dinero” parodia al cine de género (*genre*), en particular al de gangsters y al romántico.<sup>5</sup> Pero no sólo eso, puesto que Dörrie está jugando con los “modos del cine”, es decir, los mecanismos por los cuales el cine construye estereotipos de género sexual (*gender*) y regula los deseos e imágenes frente a las cuales uno puede verse y constituirse como sujeto.<sup>6</sup> 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 fatal* 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. Al finalizar el relato, Carmen y su marido resultan victoriosos logrando comprar la fábrica de la que lo habían echado. Después del periplo, devienen una familia exitosa, bella y, en apariencia, feliz. 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” (p. 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.

---

<sup>4</sup> Desde este punto de vista, puede pensarse la crítica al rol de la mujer, que deviene una trabajadora mal remunerada. Es interesante, también, la sensación de sin rumbo, de estar perdida, de Anna, que solo encuentra su razón de ser con el ‘falso’ embarazo que ella construye como real.

<sup>5</sup> Cf. Moeller 2004.

<sup>6</sup> Esas imágenes, como por ejemplo las generadas por el *star system* norteamericano, resultan siempre frustrantes.

### II. 3. Paraíso (Paradies)

El cuento “Paraíso” es quizá el más extraño de la colección, ya que presenta gran variedad de ambigüedades. Creo que esto se puede deber a que el cuento 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 ésta, 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 fatal*. 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 sólo 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 ominoso<sup>7</sup> al relato porque ponen en riesgo el orden patriarcal. De esta manera, el asesinato final adquiere una dimensión simbólica. Como en “En todo el corazón”, se trata de exterminar el deseo femenino para conservar la normalidad del patriarcado.

### III. La deconstrucción de las masculinidades en *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 en *Männer...*, obra cultural compleja con una doble pertenencia genérica literario-cinematográfica.

*Männer...* cuenta la historia de un exitoso empresario, Julius, quien, al ser abandonado por su mujer Paula, alquila una habitación en el departamento del amante de su esposa,

<sup>7</sup> 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 angustia (Freud, 1992: 240), pues, “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 1992: 241). Asimismo, lo ominoso surge “cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado” (Freud, 1992: 244). El sentimiento de lo ominoso no se da por la incertidumbre intelectual (Freud, 1992: 231), sino que se origina por temores primitivos, como el miedo a la muerte, o por la mentalidad infantil, como el complejo de castración o el miedo a quedarse ciego. De ahí también surgen motivos como el del doble literario, que constituye “una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas”.

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.<sup>8</sup>

El trabajo de deconstrucción de las masculinidades que lleva a cabo Dörrie en *Männer...* tiende a cuestionar y romper con ciertos binarismos, 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.

### III.1. natural/artificial

En la película hay una serie de elementos visuales que relacionan la masculinidad con lo animal. Principalmente, la máscara de king-kong, que se convierte en un *leit motiv*. Pero también la ropa interior animal print de Stefan. Por otro lado, el traje de Julius es considerado 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).<sup>9</sup> 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 piel, un “pellejo arrugado”.

### III.2. adulto/infantil

El mundo de los niños es visto como el mundo de los juegos, de los cambios de roles,

---

<sup>8</sup> 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, se pinta en la película como un yuppie, un exitoso empresario que ha sabido abandonar sus ideales juveniles a tiempo para ascender económica y sociablemente. Lo interesante es que en ambos casos se trata de construcciones esforzadas, de performances de género. Jennifer Taylor (2004) habla de los dos modelos de masculinidades en relación con 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 competitive 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).

<sup>9</sup> 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 transe 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 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, éste se pone la máscara de mono y, en un arrebato de exaltación, lo besa.

de la falta de preocupaciones. Por oposición, el mundo de los adultos resulta, sobre todo en el cuento, 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 figura del niño y el añiñamiento también se relaciona con el hecho de que a temprana edad los imperativos del género no son tan marcados. La vida de los adultos, en estos textos, es vista como un mundo de hipocresía y seriedad. Al final, cuando Julius recupera su familia, ya no es el mismo, y se siente fuera de lugar, incómodo. Recupera su butaca, desde la que impartía el poder en el hogar, pero ahora “se siente de prestado” (1988: 57).<sup>10</sup>

### III.3. masculino/femenino

Mediante imágenes, *Männer...* critica un mundo en el que la mujer es sometida y el sexo y el matrimonio constituyen trabajos sexuales y domésticos mal remunerados. El trabajo de secretaria, el de ama de casa, el de madre y el sexo son homologados en las imágenes.<sup>11</sup> Por otro lado, es importante destacar que lo que origina la diégesis, la narración, es la infidelidad de la mujer. En cambio la infidelidad masculina constituye sólo un background. 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. Una de las primeras cosas que Julius debe hacer

---

<sup>10</sup> En el cuento y sobre todo en la película, la figura masculina se ve infantilizada mediante varias imágenes. Por ejemplo, Julius, para nos ser visto, deja su auto y se maneja en una bicicleta de niño, con la que va de un lado a otro. Por otro lado, muchas de sus reacciones ante su esposa pero también ante Stefan pueden pensarse como reacciones de un niño, ya que son infundadas e impulsivas. En el cuento, por ejemplo, Julius reacciona con el llanto en varias oportunidades. Asimismo, la relación entre él y Stefan tiene mucho de juego de niños. Es interesante destacar una escena de la película, en la que él 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 él también y, después de un rato, se lo devuelve desilusionado y dice: “No se ve nada especial”.

<sup>11</sup> Al comienzo de la película vemos el universo laboral en el que se mueve Julius. Él es un empresario exitoso rodeado de secretarias a su servicio. En una toma inicial vemos la fila de secretarias. 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; la llama a su oficina y cuando sale se le ve la pollera y la blusa desarregladas. La cámara hace 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; como si esa relación formara parte de su trabajo como secretaria pero también como mujer. 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” (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. 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, poseer 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 secretarias, 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” (1988: 38). La infidelidad de la mujer, por otro lado, es la que da origen a la trama, la que origina la *diégesis*, la narración. La infidelidad del hombre, en cambio, constituye sólo un *background*.

cuando rompe con su mujer es planchar una camisa, aún mojada, antes de partir al supuesto viaje a Frankfurt. Otro ejemplo lo constituye la charla con la novia de Lothar, otro de los habitantes de la casa en la película, cuando Julius le pregunta a ella si lo encuentra atractivo. Ella le contesta que si lo viera por la calle pensaría: “ese tipo tiene un culo muy apetitoso”. En esta respuesta, Julius se ve reducido a objeto sexual, a fuente de excitación, a *potentia gaudendis*.<sup>12</sup>

#### III.4. 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, ante todo en la película, de un homoerotismo bastante marcado.<sup>13</sup> 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 sólo para verlo desnudo y comprobar si tiene algo que él pueda envidiar. Como se le queda mirando, Stefan le dice: “¿Nunca has visto a un hombre desnudo?”. Por otro lado, en varios momentos se los ve semidesnudos en la cama, o peleando y revolcándose. También se expresan amor<sup>14</sup> o reaccionan con ambigüedad; por ejemplo, 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.<sup>15</sup>

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.

#### IV. Conclusiones

---

<sup>12</sup> Cf. Preciado (2008: 38-43). Entiende 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” (2005: 41).

<sup>13</sup> En el cuento, esto está en pasajes donde la relación entre ellos dos se confunde. En p. 50, por ejemplo, Julius duda: “¿Estaré tomándole cariño?, pensaba, asustado” (1988: 50), también 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).

<sup>14</sup> Se dicen, por ejemplo, que no necesitan a las mujeres, o que si uno de ellos fuera mujer se enamoraría del otro “locamente”, etc.

<sup>15</sup> Según Vibeke Petersen (2004), en las sociedades de dominación masculina estas relaciones constantemente reafirman y transmiten valores patriarcales. En este caso, se puede hablar de deseo homosocial en la relación de los dos varones: “The sexual activities of the film's characters are as ‘straight’ as they could be, and this foolproof, diegetic armor begs investigation” (Petersen 2004: 53). Por otro lado, Susan Kasouf (2004) afirma que al centrarse la historia en ellos dos, puede leerse desde una perspectiva queer. Desde este lugar, se reinterpretan las normas heterosexuales. “From the start, the homoerotic nature of their relationship is evoked and negated by the men themselves, by the camera, or, as previously suggested, by the title” (Kassouf 2004: 62).

A modo de conclusión, quiero destacar que en los relatos de *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987), Doris Dörrie no sólo nos muestra la imposibilidad del amor romántico y la guerra entre los sexos (hombres vs. mujeres) sino que 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. Éstas 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.<sup>16</sup> 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.

## Bibliografía

Campos, Pastora. “El cine feminista y el cine de temática femenina”. Web del Goethe Institute de Buenos Aires. En *cineclubtea.com.ar*, 2005.

Dörrie, Doris. *Hombres, hombres... (y otros relatos)*. Traducción de Ana M. de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, 1988.

Freud, Sigmund. “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, Tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1992 [1919], pp. 215-251.

---

<sup>16</sup> 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. Por otro lado, *Männer...* en tanto obra cultural compleja literario-cinematográfica plantea una idea de masculinidad como envase, traje, disfraz, máscara, actuación. Lo interesante es que estos dos modelos de masculinidad que presenta la película son construcciones esforzadas, que tienen mucho de impostadas, mucho de envase, de traje, de actuación, de performance. 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 traperero, 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” (Dörrie 1988: 46-7).

Friera, silvina. “‘Ojalá la crisis abra la mente y nos haga más curiosos’. La alemana Doris Dörrie entre el cine y la literatura”. Entrevista a Doris Dörrie. En *Página 12*, 8 de enero de 2012.

Hoffmeister, Donna. “Beyond Screwball Comedy: Doris Dörrie’s *Straight through the Heart*”. En Franz A. y Klaus Phillips (eds.), *Straight through thr heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Scarecrow Press, 2004.

Kassouf, Susan. “I want to take you on my banana boat! A queer reading of Doris Dörrie’s *Men*”. Birgel, Franz A. y Klaus Phillips (eds.), *Straight through thr heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Scarecrow press, 2004.

McIsaac, Peter M. “Taking Doris Dörrie seriously: literature, film, gender”. Schönfeld, Christiane (ed.), *Processes of Transposition German literature and film*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

Moeller, Hans-Bernhard. “Text and Genre Context in Doris Dörrie’s *Money*”. Franz A. y Klaus Phillips (eds.), *Straight through thr heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Scarecrow press, 2004.

Petersen, Vibeke R. “Love and sexuality in *Men*” Birgel, Franz A. y Klaus Phillips (eds.), *Straight through thr heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Scarecrow press, 2004.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

\_\_\_\_\_. “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. En Hocquenghem, Guy y Beatriz Preciado, *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina, 2009.

Taylor, Jennifer. “Doris Dörrie’s *Men*; bridging the gap between 1968 and 1985?”. En Birgel, Franz A. y Klaus Phillips (eds.), *Straight through thr heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Scarecrow press, 2004.