

**De pedagogías, políticas y subjetividades:
*recorridos y resistencias***

MASCULINIDADES EN DISPUTA: MELANCOLÍA DE GÉNERO Y POLIAMOR EN RAINER
WERNER FASSBINDER

Atilio Raúl Rubino
IdIHCS/FaHCE-UNLP/CONICET

Resumen:

La ponencia realiza un análisis de las representaciones de algunos personajes masculinos en la obra de Rainer Werner Fassbinder a partir del concepto de melancolía de género (Butler). Desde tal perspectiva, la heterosexualidad compulsiva alberga en sí el duelo de las posibilidades sexuales elididas en la construcción de un objeto de deseo heterosexual. Si los pensamos desde el concepto de performatividad de género (Butler), muchos de los personajes masculinos de Fassbinder, en particular los de las películas de gangsters y los melodramas, parecen ser autoconscientes de estar interpretando un rol, de formar parte de una actuación. En este sentido, se vuelve fundamental indagar en las relaciones sexoafectivas que exceden la monogamia. De esta manera, se puede pensar en diversas formas de vínculos amorosos que se vuelven, en la construcción ficcional de Fassbinder, homoeróticas, en particular, cuando lo femenino se torna en intermediario entre dos hombres. Al mismo tiempo, utilizando el concepto de poliamor, se analizará el cuestionamiento no sólo de la rigidez binaria del género y la sexualidad sino también de la familia nuclear como eje del control (y producción) de cuerpos del capitalismo, más específicamente, en el capitalismo avanzado que Beatriz Preciado (2011) ha denominado régimen farmacopornográfico.

Palabras clave: Rainer Werner Fassbinder – Cine alemán – Homosociabilidad

Eje temático: 1. Prácticas y discursos artístico-culturales sobre cuerpos, sexualidades y subjetividades

1. Introducción. Homosociabilidad y melancolía de género

La presente ponencia forma parte de mi investigación doctoral sobre las representaciones de la disidencia sexual en Alemania en el período 1971-1982. En ese sentido, me interesa abordar en este trabajo la aparición temprana de una perspectiva disidente en la filmografía de Rainer Werner Fassbinder, fundamentalmente en su primer etapa como cineasta, en donde la disidencia aparecía de forma velada o, más bien, se la puede observar en la mirada del cineasta, antes de sus películas de temática abiertamente gay, lésbica y trans. De esta forma indagaré en algunas manifestaciones del homoerotismo masculino.

En muchas de sus películas aparecen relaciones sexo-afectivas que exceden la monogamia y que podríamos pensar a partir del concepto de poliamor. Sin embargo, es muy importante notar, como hace Yann Lardeau, que en la mayoría de los casos estas relaciones se dan en

tríadas, triángulos o –como las llama Lardeau- *ménage à trois*, en donde el deseo intermasculino es sublimado en la relación entre dos hombres con una misma mujer (Lardeau, 2002: 93-4). A su vez, considera que “el *ménage à trois* se opone no sólo a la familia convencional, sino a la función reproductora de la especie, de perpetuación de la vida” (Lardeau, 2002: 123). Además de la crítica a la familia burguesa que implica la ruptura de la monogamia, expresada por Lardeau, me interesa pensar justamente el homoerotismo presente en los tríos¹ como una forma de imposibilidad del deseo homosexual como parte de un sistema patriarcal heteronormativo, misógino y homofóbico. Para eso, voy a usar los conceptos de homosociabilidad (Sedgwick, 1985 y 1998) y melancolía de género (Butler, 2001, 2002 y 2007).

Sedgwick llama “male homosocial desire” a la sociabilidad entre hombres, pues, según ella, guarda una relación con el deseo reprimido. Según Sedgwick, los vínculos entre hombres están estructurados a partir de la prohibición de la homosexualidad. En este sentido plantea el *continuum* que va de la homosociabilidad hasta la homosexualidad (Sedgwick, 1985: 1-2). En este sentido las relaciones de poder del patriarcado dependen de las relaciones homosociales entre hombres y, de esta forma, de la sublimación del deseo homosexual propia de la homosociabilidad. Así, heterosexualidad y homosexualidad no son binarios sino que forman parte de un *continuum* que el patriarcado rompe, vuelve discontinuo, a los efectos de sostener el sistema de opresión: “los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer” (Sedgwick, 1998: 27). Aquí es interesante pensar también en el concepto de melancolía de género de Judith Butler. En sus libros *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993), que han sido señeros para los estudios *queer*, así como en *The Psychic Life of Power* (1997), entre otros, Butler trabaja con el concepto freudiano de melancolía. Para Butler, en la identidad heterosexual se alberga un deseo homoerótico elidido desde el comienzo y cuyo duelo no se puede llevar adelante porque no se lo reconoce. Durante la infancia, se define el objeto de deseo sexual y, a su vez, se produce en el niño una identificación melancólica con el progenitor del mismo género, cuyo deseo ha sido negado. La constitución heterosexual, entonces, implica un objeto de deseo del sexo opuesto y una identificación (melancólica) con el mismo sexo. Lo que es importante es que esto no se da como un proceso natural, sino que la supresión del deseo homosexual es producto de las internalizaciones de las normas sociales de género y sexualidad, que siempre son disciplinarias y regulatorias. Sin embargo, en la subjetividad del individuo subsiste el deseo homosexual como posibilidad elidida, como prohibición y, en este sentido, como norma social internalizada. Y esto es así porque en una sociedad de heterosexualidad compulsiva la norma es la del binarismo de género y del sistema sexo/género.

Para Butler la identidad de género resulta “la interiorización de una prohibición” (Butler, 2004: 147) que exige no sólo “la pérdida de ciertos vínculos sexuales” (Butler, 2001: 150) sino también “que esas pérdidas no sean reconocidas y no sean lloradas” (Butler, 2001: 150). Entonces, la identificación melancólica de la niña con la madre y del niño con el padre encarna dentro de sí la prohibición y la pérdida no llorada de la carga homosexual (Butler, 2001: 151).

II. La trilogía gangster de Fassbinder: *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) y *Götter der Pest* (1970)

Me interesa detenerme fundamentalmente en las relaciones que exceden la monogamia en las

¹ Sobre las experiencias poliamorosas de Fassbinder y, particularmente, sus relaciones de *ménage à trois*, cf. Katz y Berlin (1988: 47)

primeras películas de Fassbinder, en particular en lo que ha sido denominado su trilogía gangster o, como la llama Herbert Spaich (1992), “Trilogie der Einsamkeit”, compuesta por *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), su primer largometraje, *Götter der Pest* (1970) y *Der amerikanische Soldat* (1970).²

En *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), Franz intenta ser cooptado por el Sindicato del Crimen para que trabaje para ellos, a lo que no accede, pero allí conoce a Bruno, con quien va a comenzar una relación homosocial que tiene como nexo a Johanna. La aparición de Bruno en la pantalla se da mediante un quiebre con la monotonía, vemos un corte y un primer plano de Bruno con música melosa de un minuto de duración, que remite más al género melodramático que al de gangsters, al regodeo cinematográfico en la figura de la mujer como objeto de deseo. Bruno aparece representado como un retrato o como la aparición de un bello ángel (Renner, 2012: 37). Estos hombres hablan de sus chicas, así también Franz le comenta a Bruno que quiere mucho a la suya, Johanna. Raptado por el Sindicato, Franz duerme en el piso envuelto en frazadas junto a otros hombres. Este ambiente muestra el carácter eminentemente masculino, es un espacio propio de la homosociabilidad, pues se trata de una construcción homoerótica que utiliza una codificación homosexual (Renner, 2012: 36-7). Por otra parte, la estilización del maltrato del cuerpo y de los rituales de sumisión recuerdan también a escenas SM (Renner, 2012: 37).

Bruno y Franz trabajarán juntos para llevar adelante un golpe, junto Johanna, la novia de Franz. Esta tríada puede ser considerada poliamorosa, ya que viven juntos y ambos tienen relaciones sexuales con Johanna. Franz, de hecho, le pide a ella que acceda sexualmente a Bruno. De esta manera se pone en evidencia la estructura patriarcal del tráfico de mujeres (Rubin, 1986) como forma de relacionarse entre hombres. Le pide que se acueste con él mientras los mira. Pero, cuando Bruno la besa, ella se ríe y Franz reacciona golpeándola. Cuando ella le pregunta por qué lo hizo, él le dice que por burlarse de él y agrega: “Bruno is mein Freund”. Aquí la doble acepción de la palabra alemana “Freund” nos permite poner en primer plano justamente el *continuum* homerótico de la homosociabilidad y la homosexualidad. La respuesta de Johanna, quien pregunta “Und Ich?”, desambigua un poco más la afirmación. Naturalmente, Bruno es su amigo, su camarada, su compañero, en un vínculo que no hace otra cosa que acentuar la heteromasculinidad, pero al mismo tiempo implica la otra cara de la moneda, el deseo homosexual elidido para el fortalecimiento de la sociedad patriarcal. Hay, entonces, una superposición del deseo heterosexual y homosexual (Renner, 2012: 38). Como afirma Butler, la masculinidad melancólica implica que cuanto más exacerbada es una masculinidad, más deseo homosexual elidido contiene. El deseo vivido como imposible hacia Bruno se expresa en la relación con Johanna. Se trata de una crítica a las masculinidades normativas hegemónicas construidas también a partir de estereotipos de género, como el *gangsterismo*. En este sentido, la masculinidad equivale a agresividad, violencia. Cuando Johanna no accede a tener relaciones con Bruno y se burla de él, Franz la golpea. Fassbinder nos muestra, también, que el amor no es algo natural y trascendental sino que está atravesado por fuertes relaciones de poder, fundamentalmente patriarcales y capitalistas.

En *Götter der Pest* (1970) se repite el mismo esquema del trío, de forma doble. Recién salido de la cárcel, Franz vuelve con Johanna, pero luego la abandona y comienza una relación con Margarethe. Más adelante se reencontrará con Günther, un antiguo amigo que recientemente ha asesinado al hermano de Franz. La escena en la que se encuentran es sumamente

² Aunque también se puede pensar en otras películas, como *Querelle* (1982), *Chinesisches Roulette* (1976), *Rio das Mortes* (1971), *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Despair* (1978), *Die Ehe der Maria Braun* (1979), *Satansbraten* (1976), *Die dritte Generation* (1979) y *Das kleine Chaos* (1966), ya que constituye una constante en la filmografía del director alemán.

homoerótica. Junto a Margarethe conformarán también una relación de a tres, para proyectar, asimismo, realizar un golpe juntos. Mientras lo planean, Margarethe piensa alternativas de trabajos burgueses para retirarse de la delincuencia y poder vivir una vida más tranquila, asentada y normal, pero los tres juntos. Es entonces cuando en boca de Günther se expresa de forma sumamente cursi una utopía romántica poliamorosa. Están los tres en la misma cama, semidesnudos o desnudos y Günther propone: “Iremos a una isla y viviremos de lo que pesquemos y cacemos y el sol brillará y no lloverá y comeremos cangrejo y beberemos vino”. Asimismo, resulta muy significativa una escena en la que los tres van en un descapotable y Margarethe se apoya primero en el hombro de Günther y luego en el de Franz. A su vez, Franz le pregunta a Günther si se ha acostado con Johanna mientras él estuvo en la cárcel, Günther hace un silencio de segundos y contesta “Ja”, a lo que Franz le responde “Ich liebe dich”. Como en *Liebe is kälter als der Tod*, la frase aquí está cargada de un doble valor. Por un lado expresa la sociabilidad heteromasculina sobre la que se asientan las relaciones de poder del patriarcado, pero al mismo tiempo marca la permeabilidad del binarismo hetero/homosexualidad, expresando, de forma torcida y velada, el deseo sexual elidido en la relación entre los dos hombres.

A su vez, en ambas películas la imposibilidad de llevar a cabo el deseo homosexual es contrastada con otras formas de vida que sí implican una concreción homosexual, no homosocial. El esquema homosocial pervive conviviendo con otras posibilidades, más reales, de vivir sexo-afectivamente la sexualidad disidente. En *Liebe is kälter als der Tod*, vemos una relación sexo-afectiva entre los *gangsters* del Sindicato del Crimen. De la misma forma, en *Götter der Pest*, hay una escena en la que están jugando a la ruleta clandestina con otros *gangsters* en un sótano oscuro, en el que hay mingitorios al lado de la ruleta y algunos orinan mientras juegan, muchos de ellos están con sus chicas, así, por ejemplo, Franz con Johanna, pero uno de ellos está con su chico, sentado en su regazo, quien lo acaricia y lo besa. La relación sexo-afectiva entre ambos es abierta y concreta. Cuando hablan de Günther, el gorila, el muchacho se entusiasma y pregunta en inglés “Does he have a big cock?”. De esta manera la posibilidad del deseo homosexual se contrasta con la homosociabilidad, mostrando, al mismo tiempo, el continuum entre la sublimación del deseo en la homosociabilidad y su concreción en la homosexualidad.

III. Der amerikanische Soldat (1970) y las masculinidades camp

Franz muere al final de *Götter der Pest*, pero reaparecerá en la película que cierra la trilogía, *Der amerikanische Soldat*, ahora como personaje secundario (nuevamente interpretado por el propio Fassbinder) pues su protagonista será, como indica su título, el soldado americano, Ricky. La película sigue la vuelta de Ricky a Munich y su trabajo como sicario. Me interesa detenerme específicamente en dos cuestiones de la película. En primer lugar, se puede pensar que la construcción visual y narrativa de Ricky, así como de otros personajes de *gangsters*, son manifestaciones de una estética *camp*, pero torcida, con un signo cambiado. Se han asociado muchas veces las femineidades del cine de la última época de Fassbinder con esta estética *camp*, en relación a las personificaciones teatrales³. Sin embargo, también es posible pensar las masculinidades de sus primeras películas de *gangsters* desde esta perspectiva. Justamente, entre la (hetero)masculinidad extrema de sus personajes y las actuaciones brechtianas desidentificadas con los roles que interpretan se genera una incongruencia que deviene *camp*. En ese sentido, es fundamental revisar la construcción (visual, narrativa y simbólica) del protagonista, Ricky. Asociado con los *gangsters* del *film noir* norteamericano, Ricky ostenta una masculinidad exacerbada. El cuerpo de Ricky es resaltado por la cámara

³ Me refiero a películas como *Lili Marlen* (1981), *Lola* (1981) y *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982), entre otras.

como para un ojo voyeur femenino o gay, las mujeres desesperan por él, se rebajan, lo acosan, pero también los hombres, su hermano Kurt y Tony, el gitano. Asimismo, la relación con su amigo Franz Walsh (Fassbinder), puede pensarse como un deseo sexual sublimado en amistad. Por otro lado, me interesa revisar el homoerotismo implícito en el encadenamiento de los asesinatos, cuyos sentidos simbólicos se van intrincando. Me refiero fundamentalmente a los asesinatos del gitano, primero, de Rosa, después y, finalmente, la muerte de Ricky en manos de los policías que lo contrataban.

El primer asesinato que debe cumplimentar es el de Tony, el gitano. Es importante que se trate de un personaje gay, identificado como *Schwul*, según la información que le da la vendedora de pornografía con la que consulta. Cuando lo encuentra, éste, en una escena que evoca un flirteo gay, le toca la mano y le lee el futuro. Lo que ve, le comenta luego a sus guardaespaldas, es que Ricky va a morir. Este dato es importante porque el que efectivamente muere asesinado esa noche no es Ricky sino el gitano. Pero lo que se puede pensar es que Ricky está matando una parte de sí mismo en el gitano, está asesinando su propio deseo homoerótico para poder sostener una masculinidad heterosexual normativa sin rasgaduras, sin grietas ni posibilidad de dudas. El gitano lo invita a su cuarto y Ricky accede. La escena en la que lo mata está construida visualmente como una escena amorosa. El gitano se va desnudando lentamente mirando a los ojos a Ricky, ambos se ven en el reflejo de un espejo. El espejo recubre también la escena de carácter simbólico, implica un juego entre lo otro y lo mismo, lo ajeno en uno mismo, la imagen que el espejo devuelve es uno pero invertido, es otro al mismo tiempo que es uno. Cuando el gitano se va a sacar el pantalón, Ricky finalmente dispara asesinándolo. Lo que quiero leer en esta escena es que Ricky está matando una parte de sí mismo, está aniquilando la posibilidad del deseo homosexual. Luego de este primer asesinato de la película, Ricky pide una prostituta (*eine Nutte*), lo que acentúa la idea de que su masculinidad heteronormativa debe ser sostenida y reafirmada constantemente. Si el gitano logró poner en duda su heteromasculinidad normativa, entonces debe reafirmarla teniendo sexo con una prostituta. Los policías le envían a Rosa, la novia de uno de ellos. Él va a comenzar una relación amorosa con Rosa, ambos se van a enamorar y, por eso, va a tener que asesinarla. El personaje de Rosa constituye la triangulación homosocial que lo relaciona con los policías. Cuando los policías le piden que la asesine, conocemos su nombre completo: Rosa von Praunheim. Fassbinder utiliza para el personaje femenino de la película el nombre del cineasta gay más importante de Alemania, que en 1970 ya era conocido, pues había firmado con ese nombre ya algunas películas, Von Rosa von Praunheim (1967), Rosa Arbeiter auf Goldener Straße, Schwestern der Revolution (1969). Se estaba por estrenar la película que lo hizo conocido, *Die Bettwurst* (1970) y, a su vez, se encontraba realizando la película más importante para la historia de las sexualidades disidentes en Alemania, *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1970). Es muy significativo que la heroína, la chica de la que el protagonista se enamora, lleve el nombre del cineasta gay más importante de Alemania. Así como asesinar al gitano implicaba aniquilar el deseo homosexual, podemos pensar que matar a Rosa nuevamente remite al hecho de terminar con una parte de sí mismo, de acallarla, de no dejarla existir.

La última muerte es la de Ricky, con la que cierra la película. Es importante acá comentar la relación con el hermano. Cuando va a visitar a su madre, se puede ver una relación homoerótica con su hermano Kurt, a su vez, mediada por la madre de ambos. El triángulo que constituyen Ricky, su hermano Kurt y su madre es una clara referencia a la triangulación edípica de la homosociabilidad. La película termina con una extensa cámara lenta en la que Ricky y Franz caen muertos al tiempo que aparecen en escena la madre y el hermano de Ricky. Éste último corre hacia el cadáver de su hermano, lo llora, abraza, lo besa, lo levanta, se revuelca con él. Nuevamente se construye visualmente como una escena amorosa. Anticipada

en las demás muertes de la película, la de Ricky es la muerte de alguien que nunca existió, que no pudo llegar a ser, de una entelequia que sólo era parodia de sí mismo. Una parte de Ricky ya había muerto con el gitano y con Rosa, es la posibilidad del deseo homosexual, una muerte que no puede ser llorada porque no puede ser reconocida, en términos de Judith Butler.

VI. Conclusiones

Si, tal como la teoría feminista del cine ha sostenido, este medio construye una imagen estereotipada de mujer que regula las conductas femeninas, Fassbinder parece poner el acento también en las construcciones estereotipadas de la masculinidad, las critica, las deconstruye y las vuelve *queer*, mostrando que cuanto una masculinidad heterosexual más extrema, exagerada y acentuada es, como en una circunferencia, más se acerca a su opuesto, volviéndose homoerótica. A su vez, pone en evidencia que los lazos de masculinidad y camaradería homosociales están estructurados sobre la base de la represión del deseo homosexual. El homoerotismo en el cine temprano de Fassbinder pone de manifiesto ese continuum del que hablara Sedgwick en el inicio de los noventa entre homosociabilidad y homosexualidad, entre hetero y homo sexualidades.

Según Elsaesser, lo que aflora entre el género de *gangsters* y el pastiche de Fassbinder es menos la urgencia de la salida del armario que una conciencia infeliz de clase y de sexo, un amor por el cine junto con un amor por los hombres (Elsaesser, 1996: 49). Sin embargo, creo que no se trata simplemente de que sus películas se vuelvan homoeróticas por la sexualidad del realizador (el amor por los hombres del que habla Elsaesser). Es decir, no creo que el homoerotismo sea una cuestión puramente estética que se agote en lo formal, sino que se trata de un posicionamiento político que hay que entender en su contexto socio-cultural. En este sentido, me parecen más acertadas las afirmaciones de Laura McMahon quien considera que el homoerotismo de estos filmes se da en diálogo explícito con el contexto social y político de los movimientos de liberación gay de los setenta. Las películas de *gangsters* de Fassbinder, afirma McMahon, ponen en primer plano formas del homoerotismo codificadas de manera implícita en el *film noir* (McMahon, 2012: 87)⁴.

Se trata, en este sentido de poner en evidencia los estereotipos de masculinidades presentes en el género de *gangsters*, así como los estereotipos de femineidades del melodrama, para darlos vuelta, mediante procedimientos *camp* y denunciar la violencia que la asignación compulsiva de género genera, mediante la labor pedagógica del cine como dispositivo de mantenimiento de los binarismos sexo-genéricos, en una época que Beatriz Preciado (2008) ha llamado régimen farmacopornográfico, justamente, por la enorme influencia que la cultura audiovisual ejerce en la constitución compulsiva de los binarismos. Si, como afirma Butler, “No debe sorprendernos que mientras más hiperbólica y defensiva sea una identificación masculina, más intensa sea la carga homosexual no llorada” (1997: 154), los rituales de masculinidad por los cuales se reproduce la dominación heteropatriarcal, entonces, están dotados de homoerotismo no carente de temor, homofobia y misoginia. Fassbinder nos muestra el componente homoerótico reprimido de los mecanismos de reproducción de la masculinidad y la heteronormatividad.

La inmersión de Fassbinder en este nuevo contexto del *Schwulenbewegung* de los setenta es problemática y contradictoria. Pero en estas primeras películas, así como en sus obras teatrales, Fassbinder pone en escena algunos de los mecanismos de producción, reproducción, sanción, disciplinamiento y represión de la sexualidad que comenzaban a ser criticados y, con ello, sacados a la luz, puestos en evidencia.

⁴ Cf. también Elsaesser (1996: 49)

Bibliografía

- Barnett, David. *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Butler, Judith (2001[1997]), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* [Trad. de Jacqueline Cruz], Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith (2002[1993]), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* [Trad. de Alcira Bixio], Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2007[1990]), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [Trad. de M^a Antonia Muñoz], Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith y Vikki Bell (1999), "On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler," *Theory, Culture and Society* 16 (2): 163–74.
- Elsaesser, Thomas (1996), *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas. *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz und Fischer Verlag, 2001
- Fassbinder, R. W. *Anarchie in Bayern & andere Stücke*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1985.
- Gamba, Susana B (coord.) (2009), *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Gemünden, Gerd. *Framed Vision: popular culture, americanization, and the contemporary German and Austrian imagination*. University of Michigan Press, 1998.
- Hayman, Ronald. *Fassbinder* [Trad. de Víctor Conill], Barcelona: Ultramar, 1985.
- Herzog, Dagmar (2011), *Sexuality in Europe. A twentieth-Century History*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Jacobsen, Wolfgang et al. *Rosa von Praunheim*, München: C. Hanser, 1984.
- Katz, R. y Berlin, P. (1988), *Rainer Werner Fassbinder. El amor es más frío que la muerte*, Barcelona: Gedisa.
- Keller, D. "Fassbinder, Women, and Melodrama: Critical Interrogations" in Majer O'Sickey, I. and Von Zadow, I. (eds), *Triangulated Visions: Women in Recent German Cinema*, Albany: State University of New York Press, pp. 29–42., 1998.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1985), *Between men. English literature and male homosocial desire*, New York: Columbia University Press.
- _____, *Tempestad*, Barcelona: Ediciones de la
- Kuzniar, Alice. *The Queer German Cinema*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- McMahon, Laura (2012), "Imitation, Seriality, Cinema: Early Fassbinder and Godard". Peucker, Brigitte, *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester/West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 79-100.
- Montgomery, Jorge. *Rainer Werner Fassbinder y el nuevo cine alemán*, Buenos Aires: Ediciones de la Vía Regia, 1982.
- Preciado, Beatriz (2008), *Testo yonqui*, Madrid : Espasa Calpe.
- Renner, Rolf (2012) "Töte Amigo! Zur Archäologie von Fassbinder Filmen in Lie
ten im Werk von Rainer Werner Fassbinder, Bielefeld: Transcript,
pp. 29-48.
- Rubin, Gayle (1986), "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", *Nueva Antropología* Vol VIII (30), pp. 95-145
- Saxe, Facundo. "Apuntes para una historia de la militancia LGBTIQ alemana en los años setenta". *Uni(+di)versidad. Publicación del Programa Universitario de Diversidad sexual*, Universidad nacional de Rosario, N° 2, UNR ed., 2013.

- Shattuc, Jane (1995), *Television, Tabloids, and tears. Fassbinder and popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Spaich, Herbert (1992), *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk*, Weinheim: Beltz.
- Thomas, Paul. "Fassbinder: The Poetry of the Inarticulate", *Film Quaterly*, 1976-7, 2-17.
- Weeks, Jeffrey (2012), *Lenguajes de la sexualidad*, Buenos Aires .