

**Franz Biberkopf entre la literatura y el cine: un análisis intermedial de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin y el cine de Rainer Werner Fassbinder.**

**Franz Biberkopf between literature and cinema: an intermedial analysis of *Berlin Alexanderplatz*, by Alfred Döblin, and Rainer Werner Fassbinder's films**

Atilio Raúl Rubino  
CONICET / IdIHCS (UNLP/CONICET)  
[atilorubino@yahoo.com.ar](mailto:atilorubino@yahoo.com.ar)

**Resumen:**

Este artículo aborda la particular relación intermedial entre la novela *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin y la obra cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder desde una perspectiva comparatística. Si bien Fassbinder realizó una adaptación al formato miniserie de la novela de Döblin esa relación no se agota ahí sino que se puede rastrear en las múltiples referencias intermediales en prácticamente toda su obra. En este artículo se indaga esa relación a partir de la referencia al nombre Franz, a veces incluso Franz Biberkopf, otras muchas Franz Walsh, pero que siempre constituyen citas intermediales de la novela de Döblin. Se indaga específicamente en la lectura que el propio Fassbinder hace de la novela de Döblin y, particularmente, de la relación entre Biberkopf y Reinhold a partir del concepto de homosociabilidad (Sedgwick). En este sentido se trabaja principalmente los ejemplos en los que la relación entre dos hombres (uno de ellos siempre es Franz) está mediada por el intercambio de una mujer.

**Palabras Clave:** literatura alemana, intermedialidad, Rainer Werner Fassbinder, Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, homosociabilidad

**Abstract:**

This article deals with the particular intermedial relationship between the novel *Berlin Alexanderplatz* (1929), by Alfred Döblin, and the cinematographic work by Rainer Werner Fassbinder from a comparative point of view. Even though Fassbinder made an adaptation of Döblin's novel to the mini-series format, this relationship did not end there, but can be traced back to the several intermedial references that can be found in virtually all of his work. In this article, we shall analyze this relationship from the reference in the use of the name

Franz – sometimes even Franz Biberkopf, many other times Franz Walsh –, which always works as an intermedial quotation of the novel by Döblin. We shall specifically study the reading that Fassbinder himself made of Döblin's novel and, particularly, the relationship between Biberkopf and Reinhold from the concept of homosociability (Sedgwick). In this sense, we shall mainly work on the cases in which the relationship between two men (one of whom is always Franz) is mediated by (sexually) sharing a woman

**Keywords:** German Literature, Intermediality, Rainer Werner Fassbinder, Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Homosociality

### LITERATURA Y CINE DESDE UNA PERSPECTIVA COMPARATISTA INTERMEDIAL

La novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929) es, sin duda, la influencia literaria más importante no solo para la obra de Rainer Werner Fassbinder, sino también –según afirma él mismo– para su vida. Pero va más allá de la adaptación que el director realiza en 1980 de la novela modernista de Döblin y, de hecho, ésta se puede pensar en prácticamente toda su obra tanto cinematográfica como dramática. En consecuencia, este artículo se propone dar una primera aproximación a la posibilidad del estudio intermedial entre un clásico de la literatura y la obra cinematográfica de uno de los directores alemanes más importantes a nivel mundial.

Tradicionalmente, los estudios sobre literatura y cine se han ocupado de la adaptación cinematográfica de clásicos de la literatura. Luego, la intermedialidad renovó el campo cuestionando los bordes entre un medio y otro. Este artículo inscribe el análisis de la literatura en vinculación con el cine y otros medios en el ámbito del comparatismo (Albersmeier). Como campo de estudios la literatura comparada involucra una amplia gama de fenómenos. Particularmente, el comparatismo de medios toma varias líneas teóricas así como análisis específicos que se encargan de la convergencia de literatura y cine y que, a grandes rasgos, se pueden agrupar en estudios de adaptaciones, intermediales y comparatísticos. Me interesa sobre todo entender esta relación como un fenómeno amplio que implica una diversidad de relaciones posibles entre ambos medios. La adaptación es solo una de ellas, que tampoco constituye un fenómeno estable ni sobre el que haya un consenso teórico y crítico. En términos generales, la intermedialidad se encarga de estudiar los fenómenos que tienen lugar “entre medios”, en el borde o límite entre un medio y otro (Rajewsky, *Intermedialität* 11-5), que implica fenómenos que involucran más de un medio (Wolf 40-1) así como interacciones e interferencias mediales (Rajewsky, *Border Talks* 51).

Desde el ámbito de los estudios intermediales, Irina Rajewsky (Border Talks 55) propone una clasificación de los fenómenos que ésta puede estudiar: *Medienwechsel* (cambio de medio: transposición), *Medienkombination* (combinación de medios) e *Intermediale Bezüge* (referencias intermediales: interdiscursividad). Aunque es preciso aclarar que el límite entre cada una de las categorías que propone Rajewsky también es difuso o puede ser cuestionado debido a que sus bordes son, asimismo, porosos.

Si bien es ineludible el comentario de la adaptación cinematográfica que Fassbinder hace de la novela de Döblin me interesa ampliar la mirada desde la perspectiva intermedial para considerar esa vinculación en otras zonas del cine de Fassbinder. Particularmente me centraré en los personajes que llevan por nombre Franz, en clara alusión al protagonista de la novela de Döblin al modo de la *Intermediale Bezüge*. Me refiero fundamentalmente a las películas: *Das kleine Chaos* (cortometraje, 1966), *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Katzelmacher* (1969), *Götter der Pest* (1970), *Der amerikanische Soldat* (1970), *Wildwechsel* (1973), *Faustrecht der Freiheit* (1975), *Die dritte Generation* (1979), y, obviamente, la adaptación cinematográfica al formato de miniserie *Berlin Alexanderplatz* (1980).<sup>1</sup>

En una famosa nota de 1980, "Die Städte des Menschen und seine Seele" (recopilada luego en *La anarquía de la imaginación*, 2002), antes del estreno de su versión televisiva/cinematográfica de la novela de Döblin, Fassbinder da cuenta de la importancia que esta novela tiene no solo para su obra teatral y cinematográfica, sino para su vida y explica qué es lo que lo cautivó de la novela y, con ello, propone su propia versión, su interpretación de ésta:

*Berlin Alexanderplatz* no solo me ayudó en algo así como un proceso de maduración ética, no, también me ayudó a vivir..., pues por aquel entonces leí la novela de Döblin (y sin duda la simplifiqué ciñéndola demasiado a mis propios problemas e interrogantes) como la historia de dos hombres que fracasan en su corta vida sobre la Tierra porque no tienen la posibilidad de ser bastante valientes para reconocer, y no digamos admitir, que se gustan, que se quieren

---

<sup>1</sup> Por motivos de espacio no me voy a detener en las referencias intermediales en el teatro de Fassbinder. Se trata de las obras dramáticas *Der Müll, die Stadt und der Tod* –escrita en 1975 y llevada a escena por primera vez recién en 1985, pero sobre la que se realiza una versión cinematográfica en 1976, *Schatten der Engel* (dirigida por Daniel Schmid y en la que el propio Fassbinder interpreta al personaje principal, que en la película no se llama Franz B., como en la versión teatral, sino Raoul, como el nombre de pila del cineasta Raoul Walsh)–, *Tropfen auf heiße Steine* (1965, estrenada en teatro recién en 1985 y llevada al cine por François Ozon en 2000) y *Katzelmacher* (1968, en la que se basa para su película homónima de 1969). Para un análisis de la vinculación del teatro de Fassbinder con *Berlin Alexanderplatz*, así como para un estudio más pormenorizado del corpus cinematográfico aquí mencionado, se pueden consultar los capítulos 3 y 4 de Rubino.

de alguna manera, que hay algo misterioso que les une más de lo que se permite generalmente entre hombres (Fassbinder, 2002: 196).

Si bien la adaptación audiovisual al formato de miniserie que realiza Fassbinder de *Berlin Alexanderplatz* en 1980 puede considerarse como una aproximación que respeta en líneas generales la trama de la novela, ésta ha sido criticada fundamentalmente por apartarse de la narrativa modernista de Döblin y producir una homosexualización (Kiesel) de la trama y una melodramatización (Brüggemann, 60) de la puesta en escena<sup>2</sup>. De hecho, algunos críticos como Shea (143) y Tatar (135) también coinciden en que la lectura en clave sexo-disidente de la novela de Döblin no fue posible hasta la adaptación de Fassbinder y su artículo de 1980. Como en la novela de Döblin, la relación entre Franz Biberkopf y Reinhold se da, principalmente, mediante el intercambio de mujeres y, en este sentido, se centra en la violencia contra las mujeres como parte de esa masculinidad intensificada propia de la homosociabilidad (Sedgwick). Este punto es, quizá, el más claro en la relación intermedial entre la obra del director y la novela alemana. La composición de los personajes en prácticamente toda su obra tiene como base la oposición Biberkopf/Reinhold en términos de opresor/oprimido o dominante/dominado, pero también muchas de sus películas plantean relaciones de camaradería heteromasculina que se centran en el intercambio de una mujer como modo de sublimar un posible deseo homosexual. En este sentido, resulta ineludible indagar en la forma en que se da esta relación en la novela de Alfred Döblin.

## MELODRAMA Y ANACRONISMO

*Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929) surge en una época de enorme ebullición política y también de militancia sexo-disidente, la Alemania de la República de Weimar (1918-1933). Se trata de una de las más importantes novelas vanguardistas de la gran ciudad. Como su doble título lo indica, el personaje central, que cobra más relevancia, es la ciudad de Berlín en sí, la metrópolis, además de su protagonista, Franz Biberkopf. A su vez, se trata de una novela que, mediante la técnica del montaje (Keller), contiene una enorme cantidad de discursos intertextuales (Ogasawa) e intermediales, ya que además de referencias tanto a la cultura alta como baja, también contiene recursos de otros medios, como el cine, la plástica y la radio.

---

<sup>2</sup> Para un cuestionamiento a los criterios de fidelidad/traición al texto original en el caso de la adaptación de Fassbinder, se puede consultar Haag y Coates.

Pero quizás el punto central de la novela que nos permite pensar en la enorme influencia que tuvo en Fassbinder se encuentra en la relación entre Franz y Reinhold que se puede pensar como homosocial (Sedgwick) en relación también a la puesta en crisis de la masculinidad heterosexual después de la Primera Guerra Mundial. 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. 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. Según esta perspectiva, el heteropatriarcado se sostiene en la sublimación del deseo homosexual mediante las relaciones de camaradería entre hombres heterosexuales. De esta forma, se puede pensar la violencia y agresividad contra la mujer –así como su uso como objeto o como bien de mercado que en *Berlin Alexanderplatz* aparece claramente simbolizado en el hecho de que casi todas las figuras femeninas sean prostitutas– y, fundamentalmente, la relación de Franz y Reinhold, basada en el intercambio de mujeres.

De esta manera, por ejemplo, la muerte de Ida, que en la novela de Döblin ocurre por fuera del tiempo de la diégesis, en la versión de Fassbinder se reitera en varias oportunidades mediante el recurso de la “frecuencia repetitiva” (Gaudreault y Jost 130-132) como si fuera un estribillo, cada vez con una banda de sonido diferente que la va cargando y recargando de significación, a la vez que provoca un distanciamiento crítico. El montaje funciona, así, no sólo como un subrayado del hecho de violencia sino también como un llamado de atención sobre la repetición regulada de los guiones de la masculinidad al ponerse en evidencia, al mismo tiempo, como recurso expresivo que corta la narrativa. Asimismo, es interesante pensar cómo lo primero que Franz hace al salir de la cárcel es buscar una prostituta para tener relaciones sexuales. Pero su intento de recuperar la masculinidad quizá puesta entre paréntesis en su paso por la cárcel termina en fracaso debido a la impotencia. La novela nos ofrece, después de cada intento fallido, recortes de explicaciones científicas sobre las posibles causas, médicas y psicológicas, de la impotencia, así como *slogans* publicitarios de posibles soluciones al problema. Para volver a ser un ser humano, después de ser un reo, Franz debe recuperar su masculinidad. Si no logra concretar una relación sexual con una mujer, no puede considerarse un hombre. Es por eso que luego de este intento visita a Minna, la hermana de Ida, la mujer a la que asesinó, y la viola de forma violenta. Solo después de que viola a Minna Franz recupera su masculinidad, su

virilidad, la que será puesta nuevamente en jaque cuando pierda su brazo derecho. Pero en este caso, con el que se abre la novela, vuelve a ser un hombre en todos los sentidos y lo festeja cantando canciones de triunfo, de guerra. Después de la violación de Minna, Franz festeja que nuevamente es un hombre, un ser humano: "Ich bin doch wieder ein Mensch" (Döblin 51).

Fassbinder convierte la historia de Franz en un melodrama y, con ello, no solo se aparta de la novela de Döblin, sino que también genera un desvío, una torsión respecto al género cinematográfico en sí, pues convierte en personaje melodramático a Franz. En este sentido, Franz es víctima además de victimario. Si en Döblin la ciudad de Berlín era la protagonista, Fassbinder hace desarrollar la acción mayormente en espacios cerrados propios del género melodramático y de la representación de la mujer en el cine (Schutte 106). Se pasa de la *polis* (como espacio predominantemente masculino, de lo público) al *oikos* (el lugar de lo doméstico, de lo privado, predominantemente femenino en las representaciones cinematográficas del melodrama). Según el código del melodrama, los espacios interiores (en este caso, la habitación de Franz, en donde transcurre casi toda la acción) están asignados a la mujer, pero en la miniserie de Fassbinder, en cambio, están ocupados por Franz.

Por otra parte, la miniserie de Fassbinder agrega un epílogo que se enuncia como "Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf" ["Mi sueño sobre el sueño de Franz Biberkopf"] marcando la pauta de que esta reescritura se da no solo en términos de melodrama sino que es también anacrónica. En el epílogo, se hace explícito el tema homosexual que Fassbinder 'lee' en la novela de Döblin. La narración del epílogo sigue mayormente la lógica del sueño, con repeticiones, cambios de personajes o personajes en otros contextos, imágenes con una lógica surrealista o estéticamente des-realizadas. Los elementos más llamativos de este último capítulo son el deliberado uso del anacronismo<sup>3</sup> y la irrupción autoral del propio Fassbinder no solo en la enunciación del título del epílogo, sino también porque aparece en escena, personificado como él mismo, como el director. En el epílogo Franz y Reinhold se besan en un ring de box poniendo de manifiesto el deseo homosexual reprimido como base tanto de la relación de dominación/sumisión entre ellos como de la violencia patriarcal hacia las mujeres. En el mismo sentido, también Franz es

---

<sup>3</sup> Entre los elementos del anacronismo podemos mencionar la coca-cola, las performance drag, la bomba atómica, los campos de concentración, las escenas de cabaret y, fundamentalmente, la música de los setenta (Shattuc 138).

torturado por Reinhold y por la pandilla de Pums en escenas que remiten a prácticas sadomasoquistas y de *drag-queen*.

A su vez, en toda la miniserie se lleva a cabo una especie de degradación del cuerpo masculino que deviene, así, al mismo tiempo, materialidad y simbolismo. Los brazos fuertes de Franz, su cuerpo, son el símbolo de la masculinidad. En la novela de Döblin, Franz una vez que pierde el brazo ya no puede trabajar. En Fassbinder, el cuerpo de Franz es sometido a un desmembramiento visual desde el principio. También la impotencia sexual que Franz experimenta cuando sale de la cárcel adelanta la castración que significa la pérdida del brazo. En la novela de Döblin teníamos, mediante montaje, fragmentos de explicaciones, tanto científicas como publicitarias, de la impotencia sexual. Fassbinder pone estas explicaciones científicas en boca de una mujer. Es la prostituta, con quien Franz no puede tener relaciones sexuales debido a su impotencia, quien le lee, de revistas, probablemente pornográficas, las explicaciones científicas de la impotencia. En boca de una mujer, significan una virtual castración del sujeto masculino, la des-idealización de lo masculino que ha sido entronizado no solo por la cultura en general, sino particularmente por el cine de Hollywood con el que Fassbinder dialoga (Silverman 229).

Pero si hablamos del desmembramiento del cuerpo, hay un momento clave en el epílogo que es la representación del matadero de Berlín. En la novela, el matadero es contrapunto de las historias de los protagonistas, es la ciudad, y lo que hace con sus habitantes. En Fassbinder la ciudad pierde protagonismo y el matadero solo aparece al final, en el epílogo, como parte del sueño de Fassbinder sobre el sueño de Biberkopf y son los personajes mismos los que se convierten en materia del matadero, los que son carneados y procesados. Pero, sobre todo, Franz Biberkopf, que es la bestia sacrificada (Rentschler 202).<sup>4</sup>

## FRANZ WALSH Y LAS RELACIONES TRIÁDICAS HOMOSOCIALES

Es llamativo cómo muchas de estas referencias intermedias ocurren con el uso del nombre Franz Walsh que no solo corresponde con personajes de las películas *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Katzelmacher* (1969), *Götter der Pest* (1970), *Der amerikanische Soldat* (1970) y *Die dritte Generation* (1979), sino que también el director lo utiliza como pseudónimo

---

<sup>4</sup> El matadero como metáfora visual ya aparecía en la película *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) que, a su vez puede ser pensada en relación con *Berlin Alexanderplatz* a partir de la vinculación de la relación entre Elvira/ Saitz con la de Franz/Reinhold.

para firmar el montaje de sus filmes. Este nombre tan recurrente es la suma de Franz Biberkopf y Raoul Walsh, un director de películas de *gangsters* y *wertern* cuyo género Fassbinder toma como modelo pero para deconstruir las representaciones de la masculinidad en las películas de *gangsters*. Con excepción de *Die dritte Generation* todas las películas corresponden a la primera etapa de la filmografía de Fassbinder, quizá la más influenciada por la novela de Döblin. *Liebe ist kälter als der Tod*, *Götter der Pest* y *Der amerikanische Soldat* pueden ser consideradas una trilogía ya que hay una continuidad diegética marcada fundamentalmente por el personaje Franz Walsh. Herbert Spaich las denomina “Trilogie der Einsamkeit”. Las tres películas reflejan tipos de relaciones homosociales que aluden a la de Franz y Reinhold en *Berlin Alexanderplatz*.

Es importante notar, como hace Yann Lardeau, que en la mayoría de los casos estas relaciones se dan en tríadas, triángulos amorosos 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 93-4). Además de la crítica a la familia burguesa que implica la ruptura de la monogamia (Lardeau 123), me interesa pensar justamente el homoerotismo presente en los tríos como una forma de imposibilidad del deseo homosexual como parte de un sistema patriarcal heteronormativo, misógino y homofóbico.

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 nexos a Johanna. 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 36-7).

Bruno y Franz trabajarán juntos para llevar adelante un golpe, junto a Johanna, la novia de Franz. Franz, de hecho, le pide a ella que acceda sexualmente a Bruno. Bruno intenta besarla pero ella lo rechaza riéndose y entonces Franz la golpea. Cuando ella le pregunta por qué lo hizo, él le dice que por burlarse de él y agrega: “Bruno ist 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. 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. Una relación triádica en un contexto *gangster* como este también la encontrábamos en su corto anterior, *Das kleine Chaos* (1966), que funciona como un antecedente de estas películas. Lardeau afirma que esta película puede ser pensada como “un ensayo, un esbozo de menos de diez minutos de *Liebe ist kälter als der Tod*” (75). En *Das kleine Chaos*, Theo (Christoph Roser), Marite (Marite Greiselis) y Franz (Rainer Fassbinder) deciden entrar a la casa de una mujer para robarle. Lo interesante es que cuando están organizando el robo, Marite besa a Theo y, en ese momento, Franz la aparta para también besarla él. De esta forma, el esquema triádico homosocial que veíamos en *Berlin Alexanderplatz* ya aparece desde este temprano cortometraje de solo 9 minutos de metraje.

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 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 y estereotipada 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 ist 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.

Franz muere al final de *Götter der Pest*, pero reaparecerá en la película que cierra la trilogía, *Der amerikanische Soldat*, ahora como personaje secundario. La película sigue la vuelta de Ricky a Munich y su trabajo como sicario. Luego del asesinato del gitano, compuesto visualmente como una escena homoerótica, Ricky pide una prostituta (*eine Nutte*), lo que acentúa la idea de que su masculinidad heteronormativa debe ser sostenida y reafirmada constantemente. Los policías que lo contratan 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. Pero también la relación de Ricky con Franz está representada desde este punto de vista, así como la relación de Ricky con su hermano Kurt, una clara triangulación homosocial edípica a partir de la relación de ambos con la madre. 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, lo 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 solo era parodia de sí mismo. 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.

En *Die dritte Generation* (1979) también hay un Franz Walsh, interpretado ahora por Günther Kaufmann –quien representara a Günther, el Gorila, en *Götter der Pest*. Franz y Berhard llegan de la marina en busca de Ilse, la ex novia de Franz. Ésta vive junto a un grupo de extremistas de izquierda, la tercera generación de la banda Baader-Meinhof, la *Rote Armee Fraktion*. Como ella, Franz se unirá al grupo con el que seguirá después de la muerte por sobredosis de Ilse. Bernhard no formará parte del grupo, sin embargo convivirá con ellos en la misma casa, a partir de su relación con Franz. Es importante tener en cuenta cómo Fassbinder plantea relaciones de amistad heteromascullinas que rozan el homoerotismo. Como ocurría con la cárcel en *Berlin Alexanderplatz* y con el Sindicato del Crimen en *Liebe ist kälter als der Tod*, aquí la marina implica un lugar utópico en donde los

límites de la heteromasculinidad pueden volverse más laxos, en donde las prácticas homosexuales son permitidas, bajo pretexto de falta de mujeres.

En *Katzelmacher* (1969), Franz Walsh, interpretado nuevamente por Harry Baer, es un personaje más dentro de un elenco coral, un grupo de jóvenes cuyas vidas no tienen demasiado sentido así como tampoco las relaciones que mantienen entre sí, precarias e intercambiables. De este grupo también forman parte Paul y Erich. A diferencia de estos dos que representan un tipo de masculinidad exacerbada y violenta, Franz es más sensible y, por eso, menos exitoso con las mujeres. Mantiene una relación con Rosy, quien le cobra por sexo, aunque él parece ser un romántico melancólico. A pesar de pagarle, le pide que lo hagan como si estuvieran enamorados o le pregunta reiteradamente si le ha gustado, pero ella siempre contesta que lo hace por dinero. Este tipo de vínculo, en algún sentido, no solo remite al Franz Biberkopf proxeneta de Mieke sino también al hecho de que la heterosexualidad forma parte de un régimen patriarcal que mantiene a la mujer en un lugar inferior, de sometimiento, así como también implica la supresión del deseo homosexual. Sus monótonas vidas van a ser alteradas por la llegada de un extranjero, un *Gastarbeiter* proveniente de Grecia, Jorjos, interpretado por Fassbinder. La fama de virilidad de Jorjos pone en crisis a las relaciones de los personajes y hace aflorar la xenofobia, propia de esa generación. Sin embargo, es interesante notar, justamente, que lo que genera la violencia contra Jorjos es su fama de virilidad –un mito que fetichiza lo extranjero– que pone en cuestionamiento la masculinidad de los personajes. Peter, que lo ve dormir desnudo porque vive con Elisabeth, quien le alquila una habitación, les comenta a sus amigos que el pene de Jorjos supera al de todos ellos. La violencia hacia Jorjos, por su virilidad, es una forma de matar el posible deseo sexual.

### **A MODO DE CONCLUSIÓN: FRANZ BIBERKOPF GAY**

Es en 1975 cuando Fassbinder realiza el gesto de relectura en clave disidente quizá más fuerte al utilizar el mismo nombre del protagonista de la novela de Döblin para el personaje gay de *Faustrecht der Freiheit*. Franz Biberkopf, también conocido como Fox, por su apodo en el circo, pierde su trabajo porque arrestan a su jefe Klaus, con quien él tiene una relación. Se dedica a obtener sexo casual en estaciones y baños públicos, en donde conoce a Max, que lo introduce en la sociedad homosexual burguesa. Luego, Fox gana 500.000 marcos en la lotería, con lo que se convierte en presa fácil para homosexuales burgueses, como es el caso de Eugen, con quien comienza una relación y éste lo va

introduciendo en ese nuevo estilo de vida, al tiempo que se aprovecha de su nueva fortuna, para salvar las deudas de la empresa familiar, que estaba en ruinas, y para comprar un departamento elegante, decorarlo con muebles antiguos y cambiar el auto. Como el Franz Biberkopf de Döblin Fox busca una vida mejor para sí mismo pero el ambiente en el que intenta moverse a partir de su nueva condición económica lo pervierte. Una vez que Eugen se aprovecha de todo el dinero de Franz, éste ya no le sirve. Solo y errante Franz muere en los pasillos del metro. Esta explotación entre Franz y Eugen fácilmente puede asimilarse a la relación Biberkopf/Reinhold. Si Franz es Fox, el zorro, entonces Eugen es el cazador, el depredador, que se encarga de explotar a la bestia. El propio Fassbinder explica en 1975 que es el primer filme en el que los personajes son homosexuales sin que la homosexualidad se represente como el problema de la trama, sino que se trata de una historia de amor en donde una persona se aprovecha y explota el amor de la otra y aclara que esa es siempre la historia que él cuenta en sus películas (Thomsen 181). Esto es lo que ocurre en *Berlin Alexanderplatz*, es la lectura que Fassbinder hace de la novela de Döblin, y que ha influido en toda su obra. La explotación es el tema central, en todas (o casi todas) sus películas, las relaciones personales y amorosas pensadas como explotación/sumisión. Los protagonistas melodramáticos de Fassbinder están contruidos sobre esta base, pero al mismo tiempo son los que generan empatía e identificación en el público.

Como vimos, las vinculaciones intermediales del cine de Fassbinder con la novela *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin van más allá de la apreciación de la adaptación cinematográfica que realiza el director y se pueden pensar en prácticamente toda su obra. Nos centramos fundamentalmente en las referencias intermediales (*Intermediale Bezüge*) contenidas en el uso del nombre Franz, que en *Faustrecht der Freiheit* es también Biberkopf y en muchas otras es Franz Walsh.<sup>5</sup> Pero tampoco se agota allí, pues el esquema Biberkopf/Reinhold puede ser pensado en muchas otras películas así como en su teatro, por ejemplo, a partir del esquema de relaciones triádicas que guardan una vinculación homosocial según la lectura que el propio Fassbinder hace de la novela de Döblin. Este tipo de relaciones sexoafectivas que exceden la monogamia también se pueden pensar en otras películas, como *Querelle* (1982), *Chinesisches Roulette* (1976), *Rio das Mortes* (1971),

---

<sup>5</sup> También en *Wildwechsel* (1972) hay un personaje de nombre Franz, que trabaja en un matadero y termina en la cárcel por amor. Aquí el nombre no es original de Fassbinder, sino que ya se encuentra en la obra de teatro de 1971 de Franz-Xaver Kroetz en la que se basa la película. Sin embargo, como afirma Lardeau, "la alusión en el curso de una conversación a cómo Franz se hizo proxeneta, así como el hecho de que su compañero sea trabajador inmigrante, es la seña indeleble de la apropiación por parte de Fassbinder del personaje creado por Franz-Xaver Kroetz (Lardeau 74)

*Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Despair* (1978), *Die Ehe der Maria Braun* (1979) y *Satansbraten* (1976), entre otras, ya que constituye una constante en la filmografía del director alemán que dialoga siempre con la novela de Alfred Döblin. Vemos, asimismo, cómo los tres tipos de intermedialidad que propone Rajewsky se encuentran entrelazados en el abordaje de esta particular relación entre Döblin y Fassbinder. Pues no solo éste adapta al cine la novela (*Medienwechsel*) sino que las referencias a partir del nombre Franz van mucho más allá (*Intermediale Bezüge*). Incluso, se puede pensar que tanto el cine de Fassbinder (con el ejemplo paradigmático del epílogo de *Berlin Alexanderplatz*) como la novela de Döblin son de por sí propiamente intermediales (*Medienkombination*) en sus usos del montaje (en la repetición de la muerte de Ida, por ejemplo) o del anacronismo.

También es interesante tener en cuenta que cuando se estaba gestando el proyecto de la miniserie era el propio Fassbinder el que quería el papel de Biberkopf que le dieron a Günter Lamprecht. Sin embargo, después de *Berlin Alexanderplatz*, tuvo otro proyecto de convertir la novela de Döblin, ahora, en una película de metraje regular. Para este proyecto quería contar con Gérard Depardieu para el papel de Biberkopf de modo de poder interpretar él mismo a Reinhold. Pero, si es así, podríamos preguntarnos con cuál personaje se identificaba efectivamente el director. Al respecto, la respuesta está en considerar que tanto Franz como Reinhold son dos caras de la misma moneda, un *Doppelgänger*. Así lo afirma Yan Lardeau (75-6) que ve el esquema Franz/Reinhold en prácticamente todo el cine de Fassbinder. Pero si Fassbinder efectivamente pensaba hacer una nueva versión cinematográfica de la novela de Döblin también podemos preguntarnos qué más podría haber hecho después de una miniserie de más de 15 horas de metraje. La respuesta está, quizá, en pensar en la enorme influencia en toda la filmografía del director, así como en su teatro, que podría ser entendida en su totalidad, incluso, como continuas relecturas, reescrituras, citas, referencias, alusiones e interpretaciones de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin.

## BIBLIOGRAFÍA

Albersmeier, Franz-Josef. *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*. Frankfurt a.M./Bern: Peter Lang Verlag, 1983.

Brüggemann, Heinz. "Berlin Alexanderplatz oder Franz, Mieze, Reinhold, Tod & Teufel?. R.W.Fassbinders filmische Lektüre des Romans von Alfred Döblin. Polemik gegen einen melodramatischen Widerruf der ästhetischen Moderne". *Text + Kritik*, 103, 1989. 51-65.

Coates, Paul. "Swearing and Forswearing Fidelity in Fassbinder's Berlin Alexanderplatz". *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Ed. Brigitte Peucker. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. 398-419.

Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biederkopf*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Fassbinder, Rainer Werner. *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2002.

Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

Haag, Achim. "Fassbinder ver-filmt Berlin Alexanderplatz. Bilder und Töne jenseits ihrer Vorlage: Wider eine Dogmatik der Literaturverfilmung". *Internationale AlfredDöblinKolloquien Münster 1989*. Ed. Werner Stauffacher. *Marbach a. N. 1991*, Bern: Peter Lang, 1993. 298-316.

Keller, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne: Die Struktur der Romane Der schwarze Vorhang, Die drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1980.

Kiesel, Helmuth. "Döblin und das Kino. Überlegungen zur AlexanderplatzVerfilmung", Stauffacher, Werner (ed.), *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989*. Ed. Werner Stauffacher. *Marbach a. N. 1991*, Bern: Peter Lang, 1993. 284-297.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.

Lardeau, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Cátedra, 2002.

Ogasawara, Yoshihito. "*Literatur zeugt Literatur*": *Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: Lang, 1996.

Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke, 2002.

Rajewsky, Irina. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality". *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Ed. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 51-68.

Renner, Rolf. "Töte Amigo! Zur Archäologie von Fassbinder Filmen in Liebe ist kälter als der Tod". *Prekäre Obsession: Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder* Eds. Nicole Colin, Franziska Schössler y Nike Thurn. Bielefeld: Transcript, 2012. 2948.

Rentschler, Eric. "Terms of Dismemberment: The Body in/and/of Fassbinder's Berlin Alexanderplatz (1980)". *New German Critique*, No. 34 (Winter, 1985). 194-208.

Rubino, Atilio Raúl. *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)*. Tesis de posgrado. Doctorado en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2017.

Schutte, Wolfram. "Franz, Mieke, Reinhold, Death and the Devil: Rainer Werner Fassbinder's Berlin Alexanderplatz". *Fassbinder*. Eds. Ruth McCormick et al. New York: Tanam, 1981. 99109.

Shattuc, Jane. *Television, tabloids, and tears: Fassbinder and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Shea, Nicole. *The politics of prostitution in Berlin Alexanderplatz*. Oxford, New York: Lang, 2007.

Silverman, Kaja. *Male subjectivity at the margins*. New York: Routledge, 1992.

Spaich, Herbert. *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk*. Weinheim: Beltz, 1992.

Tatar, Maria. "'Wie süß ist es sich zu opfern.' Gender Violence and Agency in Döblin's Berlin Alexanderplatz". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, 1992. 491-518.

Thomsen, Christian Braad. *Fassbinder: Life and Work of a Provocative Genius*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Wolf, Werner. *The musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.