laFuga

Pose Queer y sublime injusticia

Política y moral en Fassbinder y Warhol

Por Diedrich Diederichsen

Tags | **Cine de ficción | Cine experimental | Diversidad Sexual | Estudio cultural | Alemania | Estados Unidos**

Diedrich Diederichsen nació en Hamburgo en 1957, y vive en Berlin. Estudió Hispanística, Literatura alemana, Historia del Arte y Lingüística. En 1979 fue redactor de la revista Sounds y luego editor de la mítica revista Spex. Enseñó como profesor visitante en el Art Center College, School of Design en Los Angeles, y desde 1992 es profesor de Teoría del Arte en la März Akademie de Stuttgart. Regularmente colabora con publicaciones como Art Forum, Texte zur Kunst, Tageszeitung y Sü deutsche Zeitung. En Alemania ha publicado Sex beat, Freiheit macht arm, Der Lange Weg nach Mittte entre otros volúmenes de ensayos, todos bajo el sello Kiepenheuer & Witsch. En mayo de 2005, la editorial francesa Les presses du réel presentó una selección de sus escritos bajo el título De Britney Spears à Helmut Lachenmann. En español publicó Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop (Buenos Aires: Interzona, 2007). Este texto fue traducido primero al francés, apareciendo en: Trafic, Revue du cinéma, Nr.55, Automne 2005. Y apareció originalmente en la revista FilmKritik, en octubre del 2005. Traducción: Fabiola Matte y Natalia Möller.

En 1975 Manny Farber termina la búsqueda en Estados Unidos del paradero del proyecto iniciado por Andy Warhol a mediados de los sesentas. Al fin había localizado su continuación: "Es interesante que los auténticos herederos del Warhol temprano, del Warhol de *Chelsea Girls* y *My Hustler*, se encuentren en Munich (...). Por osmosis la perversión de Warhol dejó su huella en la capital del cine de Bach, la cerveza y la cecina Bávara; Munich. Probablemente pocos de los habitantes de Munich hayan visto algo de Warhol, pero (...) *Bike Boy*, *Chelsea Girls* son muy cercanos a algunos de (...) los anti-filmes de Fassbinder (...) El director-actor con cara de tártaro hizo prácticamente una película por semana desde 1971, el cual era hasta entonces el ritmo de la época temprana de Warhol" [1].

Otros paralelos son "las mujeres atractivas de piernas de piernas largas" de Fassbinder y la "habilidad pictórica para golpear lo inocente, los colores insolentes, usando formatos planos y audazmente simples". Además, menciona Farber el "uso del ojo distanciado de Brecht", el cual habilitó a Fassbinder a "imprimir un sexo perversillo sin confundirse con el estilo de *El último tango en París* de Bertolucci" [2].

Poco tiempo después Fassbinder es confrontado por dos colaboradores americanos de la revista *Film Comment* al respecto del paralelo realizado por Farber [3], y es así como se concluye que en realidad Farber tenía razón en un punto muy importante. En esa época, en Munich apenas se conocía al Warhol cineasta. Fassbinder sólo nombra a Paul Morrisey y que con él tuvo muy poco que ver, a lo sumo en *¿Por qué le da el ataque de locura al señor R.?* (*Warum läuft Herr R. Armok?*, 1969) y esa película, como dijo muchas veces, era menos suya que de su colectivo. Fassbinder concede –desde luego en desconocimiento de la producción central de películas de Warhol de los años 1964-66– una afinidad entre él y Warhol: él también trabaja en colectivo.

Ahora, ese colectivo no es cualquier colectivo. En ambos casos se trata de un grupo, que en parte vive junto o al menos pasa gran parte de su tiempo en conjunto. En ambos casos el tiempo compartido es entendido, internamente como producción cultural. En Warhol el lugar, en el cual se pasaba el tiempo, era llamado incluso explícitamente *Factory* (Fábrica). Para Fassbinder era un teatro, en el cual se vivía y trabajaba. Se llamaba *Action Theater* (Teatro en acción), luego antiteatro.

Esos nombres son tanto una semejanza como una oposición. En la Factory se trataba de reasignarle a aquello que de todos modos tiene lugar -una producción artística utilizando todos los medios

imaginables- una lógica determinada de producción industrial y mecánica. Esta es entonces la idea, ningún genio artístico, ninguna creatividad que se entiende como humanista , ninguna crítica a la industria cultural ni del Star System, sino un exceso de lo mismo.

En el Action Theater o antiteatro se trataba de estabilizar, por medio de la evocación de un carácter artístico institucional, aquello que de todos modos tiene lugar; la convivencia de lo emocionalmente intensivo y económicamente precario, en lo que de ningún modo participaban sólo artistas, sino también los así llamados Gammler y Drop outs (vagabundos y marginados), exageradamente dicho: *una revuelta social- romántica* sin un arte desarrollado.

Sin embargo, en ambos casos se trata de nombres para grupos artísticamente productivos, que, de manera distinta que los grupos de vanguardia y neo-vanguardia, se refieren solo de manera indirecta y vaga a un contenido artístico. Bajo los muchos paralelos, que Farber enumera, no fue gratuito el que haya tomado la mítica productividad de la Factory así como la del Colectivo de Fassbinder. Esa productividad la encontramos al comienzo en Warhol y constantemente en Fassbinder, de hecho es incluso parte del contenido artístico. Su trasfondo es una nueva disponibilidad rápida y flexible de dos de los ingredientes del trabajo artístico, bajo las condiciones históricas de su tiempo: estas son *por una parte* los medios en distintos formatos y *por otra parte* el material.

Por una parte: Warhol se compró un día una Bolex. Fassbinder adquirió en una larga y enredada cadena de disputas de poder un teatro, ya que en ese entonces se podían adquirir instituciones fácilmente, pues habían quedado disponibles desde los tiempos de los movimientos estudiantiles.

Pero ante todo, y de eso trata por ejemplo *Advertencia acerca de una puta santa* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1970), repetidamente, y en disputa con las emisoras televisivas alemanas, subsidios de cine y diversos acuerdos internacionales, creaba una compulsión de trabajar en forma continuada, de manera de quedar en posesión de los medios de producción que le permitían el desarrollo progresivo de vida e intensidad.

A ambos colectivos se encontraba ligada la idea *perpetuum mobile*, donde a través de una producción visible en intensidad se podía llegar a la posesión de los medios de producción. Esta posesión y la producción asociada hacían crecer otra vez la intensidad. La construcción y reproducción de ese modelo de producción fue un contenido fundamental del quehacer artístico –como condición y contenido. Todas las dudas en el colectivo no eran articuladas como dudas en el producto, sino como dudas en la forma y estilo de vida y siempre de fondo como una crítica a la pérdida de intensidad.

Recordemos por ejemplo el lamento ofendido de Fassbinder en la película documental *Fin de una comuna* de Joachim von Mengershausen de 1970, respecto a los miembros del grupo que prefieren "llevar su limitada vida de pantuflas". Parecidas suenan las quejas de Warhol respecto a que luego del atentado que sufrió, nunca nada volvió a ser igual que antes.

Pero para ese modelo de producción también era importante que no existiera ningún trabajo claramente determinado, ninguna división del trabajo. El que alguien hiciera algo delante o detrás de la cámara, era en principio negociable. El poeta Gerard Malanga se convierte en el bailarín de azote en *Camp* (1965), todos demuestran, que también pueden hacer cualquier otra cosa. Los roles y funciones delante y detrás de la cámara están en absoluto flujo en la Factory y su entorno, las performances multimedia de Jack Smith o el "teatro del ridículo" de John Vaccaros. Imprevisible era también en el entorno de Fassbinder quien iría a desarrollar diversas "especialidades". Por ejemplo que el director Peer Raben se especializara posteriormente en composición o que Kurt Raab, originalmente utilero, se convirtiera en el actor principal, etc. Muchas veces, Fassbinder utiliza esta imprecisión como medio de poder, como cuando en su tiempo como director de teatro imponía por un lado modelos de co-gestión y por otro repartía a los actores en categoría A y de categoría B con sueldos y obligaciones diferenciadas [4].

Pero precisamente esta condición- donde nadie es en principio responsable de algo, sino que cualquiera puede hacer de todo y donde las cuestiones técnicas y los aparatos mediales están siempre a disposición- genera en ambos grupos:

1) La deseada intensidad en la transición de la vida a la realización.

2) Rivalidades que incluyen diversos heridos y víctimas traumatizadas, intentos de homicidio y exitosos suicidios.

3) Una flexibilidad altamente productiva.

4) –y ello vale sobre todo para el grupo de Fassbinder– un gran olfato en las -así surgidas- relaciones de poder entre los involucrados: estas se muestran en forma abierta y se disputan constantemente, también se discuten políticamente. Sin embargo, la conciencia fuertemente desarrollada no protege de que constantemente se generen nuevas víctimas.

Por otra parte: la tan intensificada relación amor-odio en un grupo intrínsecamente relacionado entre sí produjo por si mismo rápida e inmediatamente la temática. En películas de Warhol como *Camp* o los diversos *Screen Test* (1964-1966), *My Hustler* (1965) o *Sleep* (1963), las distintas películas con o sobre Edie Sedgewick y muchas otras figuras de la Factory que se interpretan a sí mismos. En las películas de Fassbinder muchas veces los roles llevan los nombres de los protagonistas o los nombres de otras personas del entorno. En todas las primeras películas los intérpretes se representan a ellos mismos o a otros del grupo. Luego solamente es llevado a un escenario ficticio, desprendido en su mayoría de un género ya existente.

La idea de Warhol respecto a la producción era más o menos la siguiente: Cuando la producción constante se vuelve lo menos costosa y mecánica posible, entonces la variable persona crece exponencialmente, la *estrella* se vuelve *superestrella*. Pero debido a que cada historia o argumento haría la producción más complicada -y se apartaría de la figura- es la superestrella la que debe permanecer como un cuadro vivo, como pose de una promesa, un potencial. Definida por sí misma, pero anterior al argumento .

La idea basal de Fassbinder es más o menos la siguiente: En el capitalismo el sujeto sobrepasa su desdichada vida solamente en una *pose*. En este caso la pose es también el último resto de autodeterminación, que si bien resta potencia al argumento es también una solución en la que se muestra el último resto de dignidad individual: no hacer nada. La pose se sitúa en medio de la acción y la pasión. El trabajo del actor no es presentar este mecanismo social, sino reproducirlo. Ahora el trabajo del director es dejar que esta pose aparezca y luego volver a destruirla –así surge el movimiento y la narración, donde la mecánica y la genealogía de la pose se hacen visibles.

Fassbinder, declaradamente, quiere instruir. Más tarde reemplazará la novedosa, específicamente mediática idea de la pose por la vieja idea específicamente teatral de la "mentira de vida" [5] .

Por esa vía, también, se aleja de las películas de Warhol.

La pose -en el sentido de un cuadro viviente narciso- es una categoría cinematográfica que no aspira a la narración y la consecuencia sino al momento dilatado, es también, en un sentido más general, la nueva, también se podría decir *minoritaria* o también en un sentido más amplio la posición "queer", entre poderío individual y opresión. Esta posición fue creada por James Dean y Montgomery Clift, luego refinada y ascendida de producto lateral a asunto principal por Andy Warhol. También Fassbinder ama la pose, pero al mismo tiempo debe destruirla y tomarla con las tenazas de sus posibilidades: subjetivación integra y soberana, y dependencia servil. En Fassbinder los que posan no son positivos. Los que sobre-posan en *Katzelmacher* (1969) acaban convirtiéndose en engendros racistas. En Warhol en cambio, la pose plantea una promesa. Por lo pronto es solamente el resultado de grabar a una persona original e interesante; la concesión del derecho de ser grabado, aquello que Walter Benjamin le concede a todo hombre.

Craig Owens comparó el posar ante la cámara con el término gramático del medio [6] , pues en la terminología gramática no sólo se habla de género en los sustantivos, sino también en los verbos existen los así llamados Genus verbi (verbo + género). Los conocidos Genera verbi (verbos género) son el activo y el pasivo, pero el tercer género -a diferencia de los sustantivos- no es un neutro, sino por ejemplo lo que en el griego antiguo aparece independientemente como voz *media* [7] se la traduce como modo reflexivo. Darse versus dar y ser dado. Desde el punto de vista del *queer studies*, Owens y otros estudiosos de Warhol pueden ser interpretados en el sentido de que para ellos ese sujeto que posa en el medio es algo así como un *blueprint* de un sujeto político, más allá del sadismo y masoquismo, más allá de la inquebrantable soberanía machista y de las víctimas minoritarias.

En Fassbinder, en cambio, no es claro si se quiere poner a prueba, elevar al que posa mediante agresiones sádicas y condiciones masoquistas o si quiere dar un paso más allá de la pose para irrumpir en la política. La diferencia entre ambos podría ser traducida al idioma de 1975. Hughes y Riley [8] diferencian en su conversación con Fassbinder entre la homosexualidad de Warhol como consecuencia de la represión sexual y la homosexualidad de Fassbinder como espejismo de la heterosexualidad. Manny Farber por su parte enfrenta el " SoHo liberado" al "mundo marxista" de Fassbinder. Las celebradas discusiones en los '90 entre las teorías libertarias "subculturalistas" y "universalistas" proyectan aquí las sombras de sus antagonismos.

En Warhol eso sí también existe otra, una segunda instancia, que se mueve entre la cámara y la pura pose –sin aspirar ahora a una narración. Esta instancia la representa el colaborador y script-autor de Warhol; Ronald Tavel. Durante el *Screen Test No 2* (1965) con Mario Montez, Ronald Tavel- ya conocido ante todo como autor teatral- hace algunas preguntas a Montez desde el Off. Montez postula al rol, algo distinto a la mayoría de las demás películas de la línea del *Screen-Test*, ya que pareciera tratarse sin duda de un tipo de casting, al menos eso creía Montez.

Montez -el que entre otros jugó un Drag-rol en *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith- debe también aquí probarse para un rol femenino. Tavel lo acorrala cada vez más y lo humilla. Finalmente le ordena abrirse el cierre del pantalón. Montez se ve ofendido y humillado en el fondo de su persona. Por un lado, debido a la enorme falta de respeto en general y la humillación sexual respecto a él, por otra parte la específica humillación de su identidad sexual como Drag Performer.

Al mismo tiempo y de forma desconcertante la confusión y el pudor de Montez parecen al espectador un bello y premeditado momento. La reprimida indignación y la inseguridad de Montez abre un inabarcable abismo moral, que se sitúa entre la desconsideración, la ofensa, y el sinsentido. Mientras la cámara fija se hace cada vez más amiga del realizador, las cada vez más sarcásticas indicaciones de dirección de Tavel parecen sin fondo y mezquinas. Montez actúa como tocado por un arma. El momento tiene una profundidad, que lleva a que el voyerismo y la identificación o la empatía con la avergonzada figura se fortalezcan mutuamente y se pongan en duda.

Douglas Crimp señaló al respecto, que aquí estructural e históricamente existe un momento proto-político, que justamente no trata de una aclaración respecto a la represión sexual, sino precisamente de una movilización de la particularidad el sujeto *queer* [9] –y por cierto en un sentido histórico para el desarrollo proto-político de políticas queer antes de los disturbios de **Stonewall**, a las que Crimp llama "Queer before Gay" así como también en sentido de una mecánica de creación y elaboración de presencia y carisma. A partir de algunos planteamientos de la teórica queer Eve Kosofsky Sedwick, Crimp describe como la crueldad finamente asentada y sádica de Tavel generaba repentinamente la "pureza excepcional de la superestrella": "El no tiene nada en sí más que glamour", señala Crimp citando la obra de Stefan Brecht "teatro queer" del año 1972. En otras palabras, primero el trabajo complementario de un dominador hace aparecer la cualidad de esa pureza, la que Warhol originalmente sólo esperaba del actor y una sumisa cámara que graba.

Warhol necesitaba por lo tanto una entrada doble. Mientras él hacia simbiosis con su querida cámara y se ofrecía casi como espejo, Tavel (u otros como Chuck Wein, el que en *Beauty # 2* (1965) maltrata a la pobre Edie Sedewick), daba indicaciones de dirección y hacía preguntas adaptadas a cada uno de los actores, exponiendo sus inseguridades, y ponía así en peligro su reflejo en el rol. Con ello la caída para los "actores Factory" era fuerte. Desde luego ellos habían apostado a hacer sus roles, debían de ser resistentes. Si se les destrozaba como le ocurrió a Mario Montez, no había otra identidad, ninguna otra rutina profesional de actores, a la que pudieran retirarse. En la cámara de Warhol se habían acostumbrado, a que con esa cámara-persona iban a ser idénticos. Tavel quebrantó ese trato, en cuanto se comportó como un director. Fassbinder, esa sería mi tesis, sería una síntesis de Warhol y Tavel, del policía bueno (good cop) del medio reflejante y del policía malo (bad cop) del tirano teatral sádico . Esta síntesis no es solamente la síntesis de dos teorías de actuación aparentemente contrarias, sino también de diferentes prácticas mediales, por un lado, la desnuda y peligrosa presencia en el escenario, acentuada por el hecho que en ese escenario de la comunidad (Kommune) y de la Factory está teniendo lugar mi vida. Por el otro lado, la situación segura, en la que puedo obligar a la cámara a seguirme solo por mi idiosincrática y glamorosa presencia.

Uno siempre se ha sorprendido, porque a Fassbinder le era tan fácil alternar entre teatro y cine, pero también entre cine y televisión, se celebró su capacidad de adaptación de un medio a otro. Precisamente esa es su habilidad de síntesis que se refleja en las ideas opuestas de guiar a los actores; por una parte el actor tiene que ser nadie, simplemente una bella persona que únicamente exhibe su pose, que es su vida; por otra parte, a través de ofensas personales, el actor debe ser devuelto a la falsedad de su pose en el abismo de la interpretación, en el que justamente para el actor/superestrella del tipo Warhol, no existe seguridad alguna.

Ahora bien, ese momento se encuentra continuamente en Fassbinder. Para sus películas tempranas Manny Farber -nuevamente- ha encontrado una bella formulación, el habla del principio del *Musical Chairs* o sea del juego de las sillas. Un grupo está en movimiento durante toda una escena durante la cual en el fondo sólo se adoptan y rellenan poses; de pronto alguno recibe el mazo de la humillación y está en el suelo o afuera. En *Advertencia acerca de una puta santa* Fassbinder abrió un poco más la escenografía respecto de sus primeras películas. Los grupos de posantes se encuentran ahora en la profundidad de una sala, la mayoría de las veces en el vestíbulo de un hotel o en el set de una película. Nuevamente se encuentran parejas o pequeños grupos en el bar, se besuquean o bailan apretado al ritmo de canciones de Leonard Cohen, las favoritas de Fassbinder. El movimiento consiste en que siempre alguien irrumpe en el grupo; entonces es ofendido y el humillado. se mueve al grupo siguiente, donde o es nuevamente lastimado o provoca otro acontecimiento, que termina en una humillación.

Por lo tanto observamos como las personas se agrupan, se estabilizan en una pose para luego ser destrozados en la pose y abandonar el grupo avergonzados. Pero luego se desprenden de éstas situaciones algunos destinos individuales. En *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1974), **El m***ercader de las cuatro estaciones* (*Der Händler der vier Jahreszeite*, 1971) y *El miedo devora el alma* (*Angst essen Seele auf*, 1973) ya no se trata de un círculo sin fin de pose y destrucción, sino de destinos ejemplares, de narración y desarrollo. Aquí ya no puede actuar la lógica de la pose y probablemente puedan ser interpretadas estas películas en el sentido de las anteriormente esbozadas posibilidades de protesta contra la pose.

Douglas Crimp lee entonces la estrategia de Tavel en *Screen Test No 2* dentro del continuum de la proto-política de la cultura homosexual anterior a Stonewall y contempla el punto esencial de una política específicamente queer (que hoy en día se encuentra en peligro por la homogenización y desexualización en la cultura homosexual de Estados Unidos) en la manera antes descrita, precisamente profundizando en la pose y su escalada en momentos de pudor y carisma, y no desde un registro normalizado en un drama. Asimismo, insistió Fassbinder en no plantear una "visión romántica sobre la vida de los homosexuales" [10] , sino mostrar que todas sus minorías son simplemente grupos oprimidos, aunque se trate de oprimidos en sentido figurado. Crimp -por el contrario- señala al respecto, que aquella vergüenza (o castigo), tiene que ser leída en el contexto de un temprano auto-reconocimiento de la comunidad homosexual. Fassbinder universalizó a los sujetos que posan: son proletarios, trabajadores (obreros) extranjeros, prostitutas y otros marginados. Sin embargo, en Fassbinder las poses y vergüenzas funcionan de acuerdo al mismo mecanismo que las que Warhol/Tavel o Crimp construyen como homosexuales o queer. Y eso es válido no sólo para los caracteres ficticios, sino también y sobretodo para las relaciones de los actores con su papel. El papel encierra al mismo tiempo la posibilidad del autoretrato y de la vergüenza. En correspondencia con Crimp -y para ello proporciona Fassbinder muchas imágenes- esta vergüenza guía precisamente hacia el esplendor de las figuras en un sentido *queer*.

Lo que Fassbinder hace diferente, es que él separa la vergüenza de la inmanencia de la representación, ella también vale para los caracteres ficticios. Sí, ella siempre se desplaza cada vez más hacia las increíbles injusticias que ellos deben soportar. Como dice Farber respecto al elemento decisivo de los Plots de Fassbinder: Humillación diaria, hora a hora, en el shop, al desayuno, humillación en todas partes. Esas constantes humillaciones están relacionadas al plot de manera muy ligera y tienen muy poco que ver con el desarrollo de un argumento. Son más bien circulares, como castigos del infierno y torturas del hades –así de estáticas como la pose misma. La humillación no irrumpe en la pose como en Warhol y Tavel, ella es igual de permanente como esta y tiene además otro trasfondo adicional. La humillación reemplaza poco a poco la pose y se convierte en una estructura propia parecida, pero alternativa. Esta surge eso sí ahora ante el trasfondo de una *injusticia inconcebible*. Mientras la humillación en Tavel/Warhol es puntual y mezquina, en *La angustia que corroe*

el alma y en *El mercader de las cuatro estaciones* es inconcebiblemente injusta y estructural. Las víctimas viven en ella como en una pose, sólo que ya no tienen más el poder para ponerse en una esquina de la calle o acicalarse en completa posesión de su fuerza expresiva y exhibicionista: ellos *son puestos*.

Así como en *Screen Test No 2* la injusticia tiene algo bello, o mejor dicho, tiene algo sublime. Es ilimitada y pareciera devorarnos, pero nosotros estamos a este lado con toda nuestra empatía y observamos. Fassbinder repetidas veces señaló al respecto, que uno debe aprender a comprender la belleza del sufrimiento para entender sus películas [11] . Sin embargo, no es referido allí un simple masoquismo, que siempre ha constituido una línea de demarcación de la pose y se encuentra cercano a la disposición. En el masoquismo el sufrimiento es buscado y encontrado: no puede haber efectos majestuosos, queda a este lado. El efecto sublime surge mucho más por el cara a cara del poder injusto y el sentimiento de justicia, que se instala en el espectador, que intenta asegurarse de que hay un suelo bajo sus pies, seguridad, que lo protege de no caer en ese abismo.

La tragedia clásica funciona de manera parecida, pero tiene precisamente como fundamento que la ley de hacer caer en desgracia al protagonista cargado de empatía, sea y deba ser afirmada por nosotros. Al contrario, esta idea de justicia que se desarrolla en negativo ante las injusticias, apenas está en gestación. Está incompleta, nosotros observamos como se desarrolla en nosotros mismos. Esto es en todo caso político: es una justicia y sin embargo también está presente inmediatamente y casi de forma espontánea. A primera vista parece banal, porque se genera de manera tan fiable como se generan lágrimas en el melodrama, pero no apela a obviedades entre el bien y el mal, sino que tiene que sortear los abismos del conflicto, que se desarrollan bajo las numerosas víctimas. Existe un punto de referencia de maldad fuera del conflicto –aparte de los sentidos de justicia que se desarrollan en negativo a partir de la sublime injusticia. Para poder aguantar esto, nos vemos obligados *a imaginarnos la justicia*.

Probablemente tanto Fassbinder como Warhol establecieron una y otra vez un paralelo entre la producción social de la pose y lo técnicamente dramático en la vida de los actores y de su grupo. Las devastadoras crueldades dentro del grupo [12] , que fueron repetidamente denunciadas y que pueden encontrarse en las memorias de los confidentes de Fassbinder o incluso descritas con placer por él mismo, parecen haber cubierto y alimentado las injusticias representadas a nivel ficticio. Salvo que en el grupo sí existía aquel que usualmente no aparece en las películas: el jefe, el gobernante, la autoridad. Por lo tanto, la gente lo amó y lo odió, mientras el público disfrutó de la ventaja de poder ir más allá de eso.

Notas

1

Manny Farber, Rainer Werner Fassbinder, *Film Comment* Vol. 11, No 6, Nov./Dez. 1975, citada de acuerdo a la misma, Negative Space, New York: da capo 1988, S.307f.

2

op cit, p. 312.

3

John Hughes/Brooks Riley, A New Realism, *Film Comment* Vol. 11, No 6, Nov/Dez 1975.

4

Kurt Raab/Karsten Peters, Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder, München: Bertelsmann 1982, S.137.

5

Nota del traductor: Lebenslüge en el original, concepto que alude a una creencia arbitraria, que por más poco realista o ilógica que sea, hace la vida del que se la cree más soportable. Es una ficción de la cual el sujeto toma valor para seguir viviendo (concepto de Ibsen, asociado a la burguesía).

6

Craig Owens, Posing, in derselbe, Beyond Recognition. Representation, Power and Culture, Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press 1992, S.201-217.

7

Nota del traductor: En el griego antiguo existen tres voces verbales: activa, media y pasiva. La voz media viene siendo lo que en español es un verbo reflexivo (la acción llevada cabo por el sujeto afecta al mismo sujeto). Lo pongo aquí porque en esta parte puede confundirse con la palabra medio como en "medio de comunicación". La traducción al español en todo caso es "voz media".

8

op. cit.

9

Douglas Crimp, *Mario Montez, for shame*, en, *Golden Years – Positionen und Materialien zur queeren Subkultur 1959-1974*.

10

Hughes/ Riley, a.a.O., S.348.

11

John Hughes/Ruth McCormick, Der Tod der Familie – Rainer Werner Fassbinder über Angst vor der Angst, in Robert Fischer (Hg.).

12

Wolfgang Limmer/Fritz Rummler, "Alles Vernünftige interessiert mich nicht", in Fischer, a.a.O., S.510ff.

Como citar: Diederichsen, D. (2010). Pose Queer y sublime injusticia, *laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/pose-queer-y-sublime-injusticia/410