

Los monstruos vienen marchando: cuerpos que importan en el nuevo cine argentino

María José Punte

Ponencia leída en las II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género (CINIG- IDIHCS), Universidad Nacional de La Plata, 27, 28 y 29 de septiembre 2011.

¿Qué es lo humano que perseguimos cuando poblamos nuestro mundo de monstruos? ¿En qué medida es que lo humano no nos alcanza? Sabemos de esta fascinación por lo extraño y siniestro que ha dado origen a una ciencia, la teratología, y a una narrativa, la mitología. Para estas reflexiones que haremos alrededor de dos películas argentinas recientes, vamos a partir de la idea de que los monstruos son formas de nuestra fantasía. Existen cuerpos que difieren de ciertos ideales normativos, demarcaciones convencionales y por lo tanto arbitrarias. Por otro lado, la fantasía del monstruo nos permite generar significados potencialmente contradictorios (Braidotti, 1996: 135), lo que para la pensadora feminista Rosi Braidotti ofrece enormes posibilidades para ampliar los marcos epistemológicos usuales. El término “monstruo”, que desde su etimología se refiere a un objeto pasible de exhibición, nos remite a la mirada, a su potencial creativo pero también a su poder de sujeción. El cuerpo monstruoso existe porque es percibido. En tanto que espectáculo, resulta por otro lado vaciado, por lo que según Braidotti también se convierte en un objeto descartable, un excedente. Otras de las lecturas que se realizan sobre el monstruo es la de representar lo extraordinario, un lazo entre el mundo terreno y otros espacios sobrenaturales. Aquí se ve su carácter de “cuerpo textual”, sobre el cual se inscriben todo tipo de temores, deseos y fantasías. Muchas de estas cuestiones aparecen tratadas de manera explícita en la película *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, su primer largometraje. La anécdota que propone este film gira

alrededor de la intersexualidad, un tema que suele estar muy poco visibilizado. Plantea con claridad fuertes cuestionamientos a los procesos de normativización a los que se somete a los sujetos desde la infancia y a la injerencia agresiva de la medicina en términos de biopoder. En *XXY* se trabajan, a partir de la figura del adolescente intersexual, cuestiones que tienen que ver con la heterosexualidad compulsiva, las elecciones de género y los reordenamientos por los que está pasando la familia nuclear, un tema que Puenzo ha tratado de diversas maneras¹. Resulta curioso que al poco tiempo de su puesta en circulación, haya aparecido otra película con esta temática, *El último verano de la boyita* (2009), segunda en el haber de la directora Julia Solomonoff. El tratamiento aquí difiere, si bien no en lo esencial, en algunos aspectos, por lo que no aparece como redundante. El hincapié está puesto en el contexto social y económico, en una urdimbre que si bien incluye a la familia, la excede. La película de Solomonoff no cuestiona a la estructura familiar con la virulencia que se ve en la obra de Puenzo. Muy el por contrario, retoma el motivo de las “hermanas”, y continúa con la indagación de este vínculo². En *XXY*, no sólo se tratan los modos de sujeción bajo los que se busca domesticar a sujetos por afuera de la norma, como el intersexual Alex. En la figura del otro adolescente, Álvaro, se está hablando de la posibilidad de elegir una identidad sexual que no sea por fuerza heterosexual. Y de los conflictos que acarrea esta elección para la familia.

Este primer largometraje de Puenzo³, si bien se encuadra dentro de un registro perfectamente realista, permite una lectura que tira lazos hacia una literariedad evidente. Para empezar, la mención constata del agua no sólo encuentra anclaje en varios elementos simbólicos, sino que está presente en tanto que elección de configuración estética. La película abre con un marco introductorio en el que se intercalan unas escenas que parecen estar filmadas en el fondo del océano, con otras que muestran a dos adolescentes corriendo por un bosque. Ese marco cesa abruptamente cuando parece que uno de los jóvenes, que luego

quedará identificado como el protagonista Alex, se cae. Sucede como un corte súbito, previo a la aparición de las tres letras del título⁴. Las imágenes que remiten al mar generan una atmósfera onírica. Se escucha el sonido del abismo, se ven unas plantas acuáticas de formas fantásticas⁵. El color azul va a impregnar la fotografía de toda la película. La casa de la familia formada por Kraken (Ricardo Darín), Suli (Valeria Bertucelli) y Alex (Inés Efrón), está pintada de azul petróleo. Esa pátina azulina lo cubre todo, reforzado por la presencia constante del mar. Kraken, el padre de Alex, trabaja como biólogo y se dedica a proteger y estudiar a las tortugas. Aquí nos topamos con dos menciones mitológicas. Para comenzar, el Kraken es un monstruo marino originario de la mitología escandinava. A este monstruo se suman las tortugas, de un fuerte valor simbólico. Son animales que suelen ser identificados con las fuerzas ctónicas, correspondientes al mundo subterráneo. Pero también hay en ellos una cierta carga de ambigüedad, ya que se las afiliaba con lo andrógino (Chevalier y Gheerbrant, 958). La tortuga es tanto masculina como femenina, cósmica como terrestre⁶. El lazo entre las tortugas y Kraken, el biólogo, es más que evidente. Así como también se subrayan las semejanzas entre él y Alex, tanto físicas como de carácter. En una escena posterior, la madre (Suli) les muestra a sus amigos el lugar preciso en donde concibieron a Alex: unas piedras junto al mar. Se liga una vez más la “monstruosidad” de Alex con ese mundo de creencias míticas que forman parte del repertorio usualmente referido al monstruo. En este caso se identifica el origen del ser monstruoso como producto de las fantasías o temores de la mujer⁷.

El otro tema que aparece en esta escena, es la suposición de que el monstruo queda constituido por la mirada de los otros. Y esto va a ser retomado de diversas maneras. Para empezar, porque nunca se muestra aquello que convierte en monstruoso a Alex, que sería su pene. Queda como un significante vacío en el nivel de la mirada del espectador. Se le quita,

por lo tanto, al espectador un elemento de fruición, si pensamos en las teorizaciones que realiza Laura Mulvey acerca de la mirada y del placer visual. Pero sobre todo, esta elección impide que se cierren los significados alrededor del intersexual. Ver o no ver el pene de Alex va a ser uno de los detonantes más dramáticos de la película, el momento en que unos muchachos del pueblo atacan a Alex en la playa, le sacan la ropa y consuman una forma de violación. El segundo momento, en donde se juega este tema de mostrar y mirar, es la última escena en la que se despiden Alvaro y Alex. Pero allí Alex elige mostrar su pene en un gesto que implica por un lado una donación y por otro un desafío. Resulta ambiguo, como lo es toda su persona. La construcción de este personaje da por sentado que el sistema de identificaciones del espectador también deba entrar en una zona de indefinición. Alex ostenta una cierta belleza, producto de la suma de su aparente fragilidad física, con una enorme fuerza de carácter. Sus acciones provocan rechazo y atracción al mismo tiempo. Esto es lo que seduce a Alvaro, pero también a la mirada que se coloca por afuera de la pantalla.

La película de Puenzo pone en escena un conflicto, el de la elección de identidad sexual, y en cierto sentido toma partido. La dualidad del problema aparece representada mediante los padres. La madre, Suli, preferiría corregir ese cuerpo para que siga siendo una mujer. El padre, Kraken, se da cuenta de que Alex nunca va a ser mujer, aunque sea corregido. En una escena de gran plasticidad, la cámara enfoca una parte de la casa que ofrece una total simetría: la madre está en la terraza, a la intemperie; el padre se encuentra adentro, encerrado en sus certezas. Este gusto por las simetrías también se ve en la trama: dos familias formadas a partir de la pareja heterosexual, con dos hijos adolescentes (un varón y una nena). Pero lo que al principio y desde las apariencias parece ser un sistema equilibrado, termina siendo desbaratado por Alex⁸. Como una muestra de sentido común, estos padres le dejan a su hijo/hija la elección⁹. Queda abierta la posibilidad enunciada por Alex de que no sea necesario

cambiar nada, y dejar que el proceso siga su propio rumbo sin intervención de la medicina. Es decir, se propone la opción de la androginia. Esto aparece reforzado cuando Kraken le comenta a Ramiro que al nacer Alex, su primera reacción fue pensar que era “perfecta”. Por eso no aceptó operar al bebé como le proponían los médicos, en un procedimiento que suele ser habitual.

La película *El último verano de la boyita* puede ser inscripta dentro de un carácter realista, rayano en lo costumbrista. Se detiene en el registro minucioso de las tareas de los trabajadores rurales y de la vida de los campos en la provincia de Entre Ríos. Si bien transcurre en los años setenta, a primera vista la descripción tan parca del ambiente le confiere un aire casi atemporal. Por otra parte, a diferencia de *XXY* ésta es una película luminosa, veraniega, y algo nostálgica. En gran medida tal vez esto se deba a que existe un punto de vista narrativo, que es el de una niña, Jorgelina. Este punto de vista no se ubica en un presente. Pero el presente de la enunciación puede quedar sugerido si tenemos en cuenta la escena final y las menciones a la “boyita”. La “boyita” es un modelo de casa rodante que puede ser usado en el agua. El hecho de que éste sea su último verano habla precisamente de un tiempo que ya forma parte del pasado, el de la mirada narradora. El título busca desviar la atención con respecto al tema principal, dando un rodeo. Y esta mirada sesgada o intersticial es la que va a dar el tono al modo en que se puede hablar de la disforia de género. En este caso, no tiene tanto que ver con la cuestión de la dificultad para nombrar a causa de que no existen las marcas en el lenguaje para hacerlo (como ocurría en *XXY*). Más bien apunta a una circunstancia anclada en un contexto socio-cultural en el cual las ambigüedades no encuentran cabida de ningún tipo. El desvío que nos plantea el título es doble. Literalmente la referencia se dirige a esa casa rodante que servirá por última vez de vehículo. Pero en realidad se está hablando de la pérdida de la inocencia infantil, el momento en que Jorgelina accederá a un

conocimiento, lo que va a implicar la clausura del estado de ingenuidad de la niñez. El personaje de Jorgelina funciona como testigo, pero a la vez como detonante de la acción. Su mirada es inquisidora y curiosa. En ella se ve ese deseo que describe Braidotti cuando dice que el conocimiento es siempre el deseo de saber acerca del deseo. Es decir, acerca de lo relativo al cuerpo en tanto que entidad sexual, que responde a la pregunta por nuestro origen, ¿de dónde vengo? (Braidotti 1997, 73)¹⁰. Jorgelina no le da respiro a nadie en la casa, empezando por su hermana Luciana que se despega del mundo infantil cuando tiene la primera menstruación. Esto parece trazar una frontera que deja del otro lado a la hermana menor, y que la expulsa del espacio cerrado de la casa hacia el campo. Jorgelina no se deja intimidar, y al intentar saber más sobre los cambios físicos que se producen en la entrada a la adolescencia, es ella quien descubre que su amigo Mario es intersexual. Mario, a diferencia de la hermana de Jorgelina, padece en secreto estas transformaciones. No tiene la menor idea de cómo decodificarlas. No sólo por la rudeza del ámbito rural, sino porque en realidad se supone que él es un varón.

El tema del agua también aparece aquí subrayado, pero de una manera distinta. Jorgelina adora bañarse, y aprovecha cada ocasión que encuentra para hacerlo, sea en el tanque australiano de la hacienda o en el río. Intenta en vano convencer a Mario de que la acompañe en sus incursiones acuáticas. A partir de esta negativa, se genera una línea de suspenso centrada en la razón por la cual el chico se niega con vehemencia a desvestirse y a meterse en el agua, a pesar del calor y del evidente placer con el que Jorgelina goza. Y de su sufrimiento, también evidente. En la escena final, el baño funciona como metáfora de la liberación del Mario. Jorgelina logra iniciarlo en el goce, algo que para él estaba casi vedado en su mundo limitado de obligaciones y tareas. Para Mario, el campo no es el espacio del esparcimiento, sino un hábitat signado por el trabajo. Jorgelina no sólo comparte con él la

experiencia placentera del agua, lo que implica compartir privilegios que en ese contexto son de clase. Lo más importante es que Jorgelina lo atrae hacia su esfera, la de un ámbito femenino sugerido por lo acuático. Actúa, en ese sentido, como una sirena.

En lo que respecta al personaje de Mario, es lógica su reticencia a entrar en los juegos de Jorgelina. Se crió como hijo menor de una familia, en el marco de una estructura social en la que él forma parte de un estricto sistema de regulaciones y funciones. Mario, como todos sus hermanos, trabajan de peones en el campo. Sus padres los necesitan como fuerza de trabajo. Es un mundo trazado desde líneas claras, sostenidas por ritos de iniciación como el que simboliza la carrera de caballos. Mario está entrenando para correr esa carrera en lo que será un verdadero bautismo de género. La ansiedad del padre es doble, en la medida en que tanto él como su mujer son conscientes de la condición de su hijo, aunque quieran negarla. Mario tiene que demostrar de manera definitiva que es un varón apto. Los personajes de la ciudad, como el padre y Jorgelina, observan los preparativos de la carrera con una mirada casi etnográfica. Cuando el padre le comenta que la carrera es una forma de prueba, Jorgelina lanza una pregunta que define en gran medida el conflicto, al utilizar el verbo “probar” con otro significado: “¿por qué tiene que probar? ¿por si no le gusta?”. Ella ha logrado captar la cuestión de identidad sexual en la que se ve envuelto su amigo. Jorgelina, ese ser acuático, se mueve en un espacio que todavía le permite la ambigüedad y le ofrece un cierto respiro a Mario, como se ve en la escena en que se disfrazan para el carnaval. Ella elige ser el personaje del “Zorro” y se pinta un bigote; él se adorna con un sombrero de mujer y unas guirnaldas.

Laura Mulvey en su célebre artículo de 1975 *Visual pleasure and Narrative Cinema* llegaba a la conclusión de que, al ser el lugar de la mirada el que define al cine, también le corresponde a éste la posibilidad de variarlo y de explorarlo (Mulvey 2000, 46). La manipulación de la mirada puede darse en los tres niveles en que estaba configurada: desde la

mirada de la cámara, la de los caracteres en la pantalla, y desde el posicionamiento del espectador/a. Mulvey se mostraba bastante escéptica en cuanto a la factibilidad de modificar la estructura cinematográfica de producir placer. Sospechaba que el cine era en gran medida responsable de perpetuar los mecanismos de sujeción del inconsciente, con la consecuencia de mantener al espectador/a preso/a dentro del lenguaje del patriarcado. Si bien ya ha corrido mucha agua bajo este puente, lo cierto es que el cine dominante no tiende a plantearse estos cuestionamientos. Desde una perspectiva más optimista, Claire Johnston imaginaba un “contra-cine” que fuera capaz de liberar las fantasías colectivas, y por lo tanto respondiera a las premisas de un tipo de cine feminista. A la luz de las dos películas analizadas, vemos tal vez asomar planteos en dirección a lo deseado por ambas críticas, sin que estemos hablando de un cine propiamente feminista. En primer lugar porque desde ya es significativo que detrás de la cámara haya directoras mujeres. Ante la pregunta de qué es lo que aportan de original, se puede responder en términos de Braidotti, que el aporte radica en dar cabida a la experiencia histórica de la otredad. La elección de la intersexualidad como tema es otro aspecto importante. Se trata de una realidad que por momentos circula en espacios tramados desde lo indecible, que mediante las historias narradas con tanta sensibilidad encuentra una forma de inteligibilidad. Solomonoff además opta por narrar desde la mirada de una niña en tránsito al devenir mujer, colocando en el centro del relato al proceso físico de la primera menstruación. Puenzo, por su parte, configura un personaje claramente *queer*, cuyo deseo es fluctuante y no se deja sujetar. En cierto modo Alex corporiza algunos de los planteos hechos por Judith Butler en lo que respecta a la comprensión del género. Pero también cumple con lo que proponía Rancière, cuando este crítico decía que para hacer una idea deseable, el método consistía en inscribirlo en cuerpos deseantes y deseados, cuerpos que intercambiaran los signos del deseo (Rancière 2005, 41).

Bibliografía:

- Braidotti, Rosi (1996). "Signs of Wonder and Traces of Doubt: on Teratology and Embodied Differences". Nina Lykke & Rosi Braidotti (eds.). *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. London & New Jersey, Zed Books, 135-152.
- Braidotti, Rosi (1997). "Mothers, Monsters and Machines". Katy Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury (eds.). *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York, Columbia University Press, 59-79.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Traducción de Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós.
- Casale, Rolando y Cecilia Chiacchio (comps.) (2009). *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*. Buenos Aires, Catálogos.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Édition revue et augmentée. Paris, Rober Laffont.
- García, Mariano (2008). "Androginia". José Amícola y José Luis de Diego (dirs.). *La teoría literaria hoy*. La Plata, Al Margen.
- Johnston, Claire (2000). "Women's Cinema as Counter-Cinema". Ann E. Kaplan (Ed.), *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford University Press, 22-33.
- Kuhn, Annette (1994). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Second Edition. London/New York, Verso.
- Mulvey, Laura (2000). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Ann E. Kaplan (Ed.), *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford University Press, 34-47.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Traducción de Carles Roche. Barcelona, Paidós.
- Rangil, Viviana (2005). *Otro punto de vista. Mujer y cine en la Argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Roberts-Camps, Traci (2010). "Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo". *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. UCM. N° 43, Año XIV, Nov. 2009/Feb. 2010, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html>
- Tamar-Mattis, Anne (2009). "XXY offers a New View of Life in an Intersex Body". *Berkeley Journal of gender, Law & Justice*, Vol. 24, 68-74.

- 1 Los cuestionamientos a la familia y sus “desórdenes” son tema no sólo de sus dos películas, *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009), sino que también aparece en su trabajo como novelista, que cuenta ya con seis obras: *El niño pez* (2004), *Nueve minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2009). La última, publicada en 2011, lleva por título *Wakolda*. Para este tema véase el artículo de Traci Roberts-Camps.
- 2 Su primer largometraje del año 2005 se llamaba *Hermanas*. Narraba la historia de dos hermanas separadas como consecuencia de la dictadura militar, que se reencontraban para resolver una deuda pendiente.
- 3 La película está inspirada en un cuento de Sergio Bizzio, “Cinismo” del volumen *Chicos* publicado por Interzona en 2004. Bizzio se encargó también de escribir el guión de la película. Del cuento toma algunos elementos, pero no todos. Por ejemplo, se repiten los nombres de los personajes, pero no su caracterización; tiene lugar en una playa en Uruguay, pero no exactamente en Punta del Este (lo cual le da al cuento otras connotaciones). Y es muy diferente el tono general, mucho más dramático en el film.
- 4 Mediante la grafía utilizada se denota que la Y se produce como una ruptura de la X por la cual ésta pierde una “pata”. Eso tal vez explique la idea de “caída” del/la adolescente, y sugiera su condición de “anómalo/a”, a partir de la noción de ruptura o pérdida.
- 5 La estética que utiliza para esta escena introductoria va a ser trabajada de modo mucho más intenso en su siguiente película *El niño pez* (2009), que por cierto se refiere a este personaje legendario también monstruoso.
- 6 Según el diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant, el simbolismo de la tortuga se extiende a todas las regiones del imaginario. La caparazón, redonda por arriba y plana por abajo, es representación del universo. En ese sentido constituye una cosmografía. Debido a las patas que la apuntalan con fuerza sobre la tierra, la tortuga es un “cosmoforo”, es decir el sostén del planeta. Emerge de las aguas primordiales llevando al mundo sobre sus espaldas. Deviene, por lo tanto, mediadora entre el cielo y la tierra (957). Los alquimistas chinos la consideran el punto de partida de la evolución (958). En cuanto al plano antropocéntrico, en virtud de su movimiento de salida y entrada de la caparazón, la tortuga reenvía a un simbolismo que es a la vez masculino y femenino. En China evoca la erección fálica; en las tradiciones amerindias representa la vagina. En las tradiciones cristianas que terminan confirmando su denominación, la tortuga era identificada con un ser infernal, personificación del mal y la herejía. “*Tartaruchus*”, del latín que a su vez lo toma del griego, quiere decir “demonio”.
- 7 Se da a entender que la madre se siente culpable porque recalca que varias veces durante el coito pensó en lo impropio del lugar. Además Suli menciona cuánto le preocupaba que alguien pudiera estar mirándolos. El tema del rol de la mujer en la generación del bebé-monstruo es mencionado por Braidotti cuando habla de la relación entre lo teratológico y lo femenino (Braidotti 1997, 67-70). Las tres operaciones que la mente barroca consideraba influyentes eran las de pensar acerca de cosas feas durante el coito, soñar intensamente sobre algo o alguien o mirar un animal o criatura demoníaca.
- 8 La elección sexual de Alex es fluctuante a lo largo de la película, como ejemplo de lo que plantea Judith Butler. En la escena de su coito con Álvaro, que implica para él el reconocimiento explícito de su homosexualidad, Alex toma la iniciativa y lo penetra. Pero en otra escena, Alex aparece en la ducha con su amiga Roberta en un momento atravesado de cierta tensión erótica. Su personaje no muestra una sexualidad fijada, sino oscilante.
- 9 Es notable la incapacidad del lenguaje para codificar la situación del intersexual por la imposibilidad de ser nombrado. Se ve claramente cuando el padre habla con Scherer, el hombre ex-intersexual que ha optado por su masculinidad y ha terminado formando una “familia tipo”, como él mismo ironiza. Kraken dice: “Tengo una hija... un hijo”.
- 10 La cita textual de Braidotti es: “The desire to know is, like all desires, related to the problem of representing ones's origin, of answering the most childish and consequently fundamental of questions: “where did I come from?”. This curiosity, as I stated in the previous chapter, is the matrix for all forms of thinking and conceptualization. Knowledge is always the desire to know about desire, that is to say about things of the body as a sexual entity”.