

Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

28 | 2024

Cineastas escritores

Lucía Puenzo, una narradora anfibia para la literatura y el cine

Lucía Puenzo, an amphibious narrator for literatur and cinema

Lucía Puenzo, une narratrice amphibie pour la littérature et le cinéma

María José Punte



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/16380>

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

María José Punte, "Lucía Puenzo, una narradora anfibia para la literatura y el cine", *Cuadernos LIRICO* [Online], 28 | 2024, Online since 17 December 2024, connection on 30 December 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/16380>

This text was automatically generated on December 30, 2024.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Lucía Puenzo, una narradora anfibia para la literatura y el cine

Lucía Puenzo, an amphibious narrator for literatur and cinema

Lucía Puenzo, une narratrice amphibie pour la littérature et le cinéma

María José Punte

Introducción: cine y literatura, una convivencia azarosa

- 1 La discusión en torno a las “especies” atraviesa la obra de Lucía Puenzo, tanto en la narrativa escrita (y que adopta el formato tradicional del género novela) como en la audiovisual (que incluye largometrajes, cortos, numerosas series para televisión)¹. En la película *XXY* (2007), un film que tuvo enorme difusión y circuló por festivales internacionales durante muchos años, el personaje protagonista, Alex (Inés Efron), una adolescente intersexual, intenta provocar a otro adolescente, Álvaro (Martín Piroyansky), lanzándole la siguiente frase: “¿Qué sabés vos de las especies de mi casa?”. Era una referencia oblicua a su propia definición desde la categoría de lo monstruoso, lo fuera de la especie. Implicaba una identificación anhelada con el reino de lo animal: con los insectos a los que continuamente Alex estaba observando e, incluso, sacrificando para sus experimentos; con las tortugas marinas en peligro de extinción que eran el objeto de estudio de su padre biólogo, Kraken (Ricardo Darín). Alex, quien al salir de la infancia entraba en una zona conflictiva por su supuesta indefinición en términos de género, sacaba cierto rédito de la vida que llevaba más en contacto con el entorno natural que con las normativizaciones de una inserción urbana. Ese delicado equilibrio buscado por sus padres Kraken y Suli (Valeria Bertuccelli), comienza a resquebrajarse cuando Alex, a quien en la infancia percibían como “niña”, entra en la adolescencia y se plantea la posibilidad de no serlo. Los cambios no solo son hormonales, sino que en la película se discute por la autonomía y en favor del control sobre el propio cuerpo desde el origen de la vida en términos que responden a los planteos del activismo por el reconocimiento de los derechos de las personas intersex y trans (Cabral 2008, Tamar-Matis 2009)².

- 2 La noción de lo “anfibia” retomada aquí para pensar la obra bifronte de Lucía Puenzo, escritora *a la par que* cineasta, no solo se remite al tipo de debates que ella habilita mediante sus novelas y sus películas. Sin lugar a duda, la temática de los modos en los que la especie humana se ha relacionado con otras especies, tanto animales como vegetales y con el mundo de lo “natural” en general, es una preocupación que atraviesa todos sus textos, con diversas modulaciones. Se ve particularmente en los tres primeros largometrajes: *XXY* (2007), *El niño pez* (2009), *Wakolda* (2013). Este corpus cinematográfico suscitó numerosos trabajos críticos que se confrontaron con el concepto de “naturaleza” que aparecía allí construido narrativamente, con las posibilidades de desbaratar los binomios que la cultura fue sedimentando y que separaba de modo taxativo lo humano de lo animal (González 2011 y 2013, Fradinger 2016). Las historias de Puenzo se caracterizaron por poner en vilo estas demarcaciones cuestionando, en primera instancia, la construcción de sexo-género desde un sistema binario excluyente.
- 3 Lo que me interesa explorar aquí es el carácter que suscita lo “anfibia” como posibilidad para producir una obra que se mueve con comodidad entre los géneros textuales o en los formatos establecidos para mejor desmontarlos, gracias a los usos innegables que la realizadora conoce bien y maneja dentro de coordenadas reconocibles para lectores o espectadores y para el mercado. Este análisis busca responder a la pregunta de en qué medida la separación categórica entre su condición de “escritora” y de “directora” tiende a disgregar y a organizar de manera estanca una producción que funciona con otro tipo de dinámica, más fluida. La fluidez no sería solamente un tópico (en lo referido a las sexualidades, al contacto de lo natural y lo artificial, a nuevos modos de construir comunidades), sino un elemento central a su dispositivo. La recepción misma de esta obra fue siendo tabicada por la distinción entre un público lector y otro público espectador, que no siempre se intersecan; así como entre un público local y uno global cuyos vínculos son difíciles de inferir. El funcionamiento segmentado del mercado y de sus productos culturales parece dictaminar esos dos hemisferios como diferentes y contrapuestos: por un lado, el sector editorial; por el otro, el ámbito de la producción cinematográfica. En el mejor de los casos, se espera que funcione como un sistema de opuestos complementarios (o, mejor dicho, de productos complementarios). La crítica académica no parece sustraerse por completo a esta lógica³.

Viajera frecuente

- 4 En un volumen publicado por editorial Mansalva en el año 2017, *En el hotel cápsula*, la autora sale de su género usual –la novela– y nos ofrece tres relatos breves que, en principio, adoptan el formato de la crónica, o que parecen serlo. De hecho, en la tapa está su imagen, una foto tomada por Nacho Ricci para la Revista *Rolling Stone*. Se trata de la narración de tres viajes: uno a Tailandia, otro a Cuba, el tercero a Japón. En cada uno de ellos, Puenzo está presente como narradora y como personaje. Hace uso de un evidente juego auto-ficcional, pero sin adoptar por completo un papel protagónico. Aparece como quien observa y, aunque por momentos cuenta experiencias ocurridas en primera persona –cosas que le pasan a ella–, la atención se desvía hacia los personajes que se le cruzan en esos periplos y los lugares que va atravesando⁴. La justificación para viajar se encuentra vinculada, en parte, con su profesión de cineasta: va a Bangkok

(Tailandia) para asistir como invitada a un festival de cine en donde se proyecta su película *XXY*; hace una estadía de varias semanas en Cuba en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de Los Baños para un seminario. El tercer viaje, el que narra su paso por las ciudades japonesas de Kyoto y Tokyo, es motivado por una invitación a meditar por diez días en un templo, pero la llevará por otros rumbos inesperados. En realidad, cada una de estas historias nos va a mover de manera imperceptible desde un supuesto realismo a un universo tramado de ficciones que por momentos se exhiben como tales, y en otros se funden con el registro documental.

- 5 El primero de ellos lleva por título “Tai Toom”, lo que implica un cruce entre dos de los personajes del cuento. Tai, apócope de Tailandia, es el nombre que elige portar Tiano, un adolescente que se encuentra en el momento de tránsito de género, hijo del embajador argentino que está en ese momento apostado en Bangkok, pero a punto de ser enviado a un nuevo destino. La narradora que, como se dijo antes, va a Tailandia para asistir a un festival de cine, se encuentra al llegar con una situación muy dramática que modifica, en parte, los planes: tuvo lugar un atentado terrorista contra el festival y la situación política es muy inestable. Esto desvía su atención hacia Tiano/Tai que le hace de guía y la lleva a conocer la ciudad, le presenta algunos amigos (de alta alcurnia), la introduce en ambientes impensados. Entre otras cosas, asisten a una pelea de box en donde la estrella del momento es Nang Toom, una mujer trans boxeadora que es un personaje muy conocido en el ámbito del “Muay Thai” (boxeo tailandés). Así se completa el título de este relato cuyo pivote es la temática de la transexualidad, tema afín –aunque no idéntico– al que se discutía en la película *XXY*.
- 6 La segunda narración se llama “Cohiba”, como los famosos cigarrillos cubanos. Transcurre entre La Habana y la escuela de cine de San Antonio de los Baños. Comienza con una escena que tiene lugar en una sala de cine, en donde la narradora está asistiendo a la proyección de un documental en el marco de un festival. De nuevo, el cine es la razón del viaje y sirve como puntapié inicial para la acción, que irá perdiéndose por otros derroteros. Sus compañeros de andanzas por La Habana están haciendo el mismo seminario; son una mujer de Brasil, una de Hungría y un varón del País Vasco. El objetivo del curso, planteado por Gabriel García Márquez en persona, es que le consigan una buena historia (cuyos derechos, obviamente, le ceden mediante un veloz trámite). “Cohiba” se llama un hombre con el que se vincula la mujer de Brasil y que hace exhibición de una sexualidad agresiva. Acoso sexual, violencia de género con el desenlace trágico de un feminicidio, son los temas de esta narración, en términos que evocan la película *El niño pez* (2009), con sus historias de incesto, violación y abuso hacia las mujeres jóvenes.
- 7 El tercer texto que da título al libro, *En el hotel cápsula*, se vuelve cinematográfico más por las asociaciones que hace con el cine de Wong Kar Wai que por las referencias autorales. La narradora pierde un tren para volver a Kyoto, desde Tokyo. En parte sucede porque ha consumido morfina en una fiesta y queda en un estado de enajenación (entre la “placidez y la lentitud” –2017: 76–, nos dice la narradora). Eso la obliga a pasar una noche en uno de esos hoteles en donde la habitación tiene el tamaño de un cubículo. No está sola, sino que comparte esta vicisitud con una joven mujer, Keiko, quien la conduce al hotel. Lo que se despliega ante ella es un país marcado por contrastes inimaginables: la ciudad estridente versus el monasterio minimalista y altamente regulado; un pudor rayano con la antipatía y la contracara del fetichismo sexual (las bombachas usadas que se pueden comprar en una máquina, en sintonía con

un “aniñamiento” impostado por parte de las mujeres) que da pie a otras formas de producir intimidad entre las personas. En este relato, la narradora se autodefine como fotógrafa ante el muchacho de la recepción, Ryo, con el resultado de que tendrá que fotografiarlo. El breve momento de comunicación que logran esa noche se disuelve al día siguiente como si nada hubiera pasado. Esto habla de la opacidad de la cultura oriental ante la mirada de una espectadora occidental. La evanescencia de lo vivido es, por otro lado, un rasgo usual de los viajes.

- 8 El pacto propuesto desde las referencias que echan lazos con lo que sabemos de la autora nos hace entrar a un mundo del que creemos conocer las coordenadas⁵. Imaginamos estar compartiendo una serie de vivencias como si efectivamente hubieran tenido lugar. Desde el punto de vista de la verosimilitud, los tres viajes existieron. El tema es que, a poco de andar, la lectura nos va dando indicios de ciertos grados de contaminación con los universos ficcionales creados por Lucía Puenzo (por ejemplo, Tiano también es el nombre uno de los personajes de su novela *9 Minutos*). Las evocaciones a sus novelas o películas, antes mencionadas, dan a entender que la autora circula sin problemas de una textualidad a otra: de lo ficcional a lo documental, del cine a la literatura. Los “relatos de viaje” de *En el hotel cápsula*, además de ser tres narraciones que construyen la figura autoral desde un deseo de cosmopolitismo (Punte 2020), son una puesta en abismo de su *modus operandi* a la hora de narrar, sea a través de la palabra escrita o del audiovisual. Se puede decir, entonces, que este librito funciona como una especie de bitácora para navegar en su obra.

Ser como “ser televisado”

- 9 El corpus novelístico de Puenzo consta de seis textos hasta la fecha: *El niño pez* (2004), *9 Minutos* (2005), *La furia de la langosta* (2010), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *Wakolda* (2011) y *Los invisibles* (2018). Con la excepción de *Wakolda* que transcurre en el año 1960, todas las demás novelas tienen lugar en un tiempo que percibimos como contemporáneo, y dan cuenta de las problemáticas que lo atraviesan (sociales, económicas, políticas). Es un conjunto textual que con bastante claridad se confronta con la crisis que estalla en el año 2001 en la Argentina. Como ya había hecho notar Nora Domínguez en una reseña temprana de *El niño pez*, su escritura no se encuentra condicionada por las pautas del mercado ni por los medios de comunicación, algo que compartía con la producción de muchas autoras nacidas en los años setenta. Domínguez ya constataba en el estilo de Puenzo su doble impronta de guionista de cine y televisión, en el “énfasis adjudicado a la perspectiva”, en “el ajuste de la mirada”, en “una trama que arranca acelerada e imparable” (Domínguez 2007: s.p.). También subrayaba su preocupación por dejar claras ciertas marcas generacionales. Carina González, a su vez, hace referencia a estas “marcas generacionales” (2011: 197). Ella constata que esta generación está unida por pasar la infancia durante dictadura, haber sido testigos de la guerra de Malvinas, entrar en la adolescencia con el regreso a la democracia. Esta forma de afinidad se manifiesta en un cierto giro documental que es posible percibir en Puenzo, que se forja a través de un “ojo etnográfico”, pero que no busca explicar ni interpretar la realidad, sino que produce una sensibilidad nueva, orientada hacia el presente, caracterizada por la insistencia en el vacío (2011: 196-197).
- 10 Sin embargo, conviene separar esta doble influencia del cine y de la televisión en la obra, especialmente en lo que concierne a sus argumentos. Puenzo ejerce una crítica

muy ácida con respecto al dispositivo televisivo, no sólo por el modo en que funciona en tanto que “tecnología del yo” (en términos de Foucault), en las formas de subjetivación que produce, sino también porque lo ve como un ejemplo fulminante de un sistema que tiende a mercantilizar la existencia, a convertir todo en mercancía con la consiguiente producción de vidas precarizadas. Esta es la temática central de *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, como permite sospechar su título que hace referencia a un programa infantil de la televisión en los años sesenta, *Señorita Maestra*⁶. Ya estaba presente en *9 Minutos*, cuya pareja protagonista en crisis son Iván y Uma, dos académicos egresados de la carrera de Filosofía y Letras devenidos en conductores “exitosos” de un programa de televisión. También lo es en *La furia de la langosta*, una novela que pone el foco en ciertas clases sociales que copan la escena visual y se enriquecen en los años noventa (durante el menemismo), y donde la televisión es utilizada como arma para destruir al adversario. En ese sentido, se puede decir que las tres novelas conforman la “trilogía televisiva” de la autora. En ninguna de ellas, la televisión queda ilesa. *La maldición...* cierra con una escena más que elocuente al respecto, cuando el protagonista, Pepino, recupera la conciencia de sí perdida durante tanto tiempo por culpa, entre otras cosas, de su breve carrera como actor infantil en el programa mencionado:

Se acercó al televisor sintiéndose un torero. Lo rodeó tratando de imaginar desde hacía cuántos años que la bestia estaba encendida. Imaginó todo tipo de finales sangrientos, pero mientras lo hacía estiró un brazo y lo apagó. El silencio lo hizo suspirar. En la pantalla oscura del televisor vio su reflejo. Durante unos segundos se quedó escuchando el silencio y mirándose. Ese era él: la sombra que se buscaba a sí misma en los televisores apagados. (Puenzo 2007: 301)

- 11 Este final es menos espectacular que uno de los momentos culminantes de *9 Minutos* en donde Iván dispara contra los aparatos de televisión (unos veinte o treinta) que ve en un negocio de electrodomésticos, haciéndolos trizas: “La vidriera se pulverizó con el primer disparo. La onda expansiva roció todo de un oleaje espeso de polvo de vidrio. Un chimentero voló por el aire con su sonrisa de guasón. [...] Los televisores explotaron como palomitas de maíz en un microondas” (2005: 155). Esta escena materializa una fantasía de fuerte impronta televisiva, pero que da cuenta de los modos en los que sus ficciones están experimentando con lo real, tal como sostiene Carina González: “De ahí la necesidad de pensar el realismo desde una dimensión que lo desproporciona, altera y transforma sin dejar de abandonarlo” (2013: 15).
- 12 Lucía Puenzo reconoce de manera explícita a Manuel Puig como uno de sus referentes en lo vinculado con el trabajo desde/sobre un lenguaje cinematográfico. De Puig, a ella le interesa específicamente “la oralidad de los diálogos” (Cinelli 2009). Pero hay algo más que nuestra autora retoma de Puig, hasta el punto de que es posible considerar su novela *La maldición de Jacinta Pichimahuida* como un homenaje a *La traición de Rita Hayworth* (1968)⁷. Puenzo se hace cargo de las poéticas que no demuestran reticencia en echar mano al “mal gusto”, consecuencia de la glorificación de las estéticas legitimadas por el arte pop, tanto el *kitsch* como el *camp*, así como en los usos anómalos de los estereotipos culturales, todas lecciones que ella aprende de Puig. La escritura de Puenzo redobla la apuesta. En gran medida, esto se debe a que no es solo el cine la fuente desde donde se alimenta su estética. Para esta generación, ya se ha sumado la televisión como configuradora de las subjetividades, de donde toma lenguajes, formas narrativas y recursos estilísticos. Pero, al igual de lo que sucede con la obra de Puig, se

percibe una fuerte ambivalencia que recorre el espectro de la fascinación por estos medios que moldean los imaginarios a lo largo del siglo XX hasta el cuestionamiento de los efectos que produce la masificación de la cultura. De hecho, como se aprecia en los ejemplos citados, en las novelas de Puenzo esta crítica no es meramente velada, sino que su exacerbación se deja conducir hasta altos niveles de paroxismo, muy acordes – por cierto– con las poéticas televisivas. Esta es una dinámica que sigue una lógica que estaba presente en el proyecto literario de Manuel Puig y de la que Lucía Puenzo toma la posta, para continuarla⁸.

Movimientos ondulantes entre literatura y cine

- 13 La figura de la cinta de Moebius se presta para evocar el funcionamiento de los largometrajes de esta autora, en particular las dos películas que son transposiciones de sus propias novelas, *El niño pez* (2004/2009) y *Wakolda* (2011/2013). Como es posible observar, las películas tuvieron su estreno rápidamente tras la publicación de los libros. Eso revela que se trata de dos procesos desarrollados de manera muy próxima en el tiempo, cuando no simultánea. Si bien hay una clara sintonía en cada caso entre ambos textos, el escrito y el audiovisual, una mirada más pormenorizada no puede dejar de percibir cambios evidentes en esa forma de migración o de pasaje de la literatura al cine⁹. Tomamos como evidencia esta primera dirección del movimiento: una historia que encuentra su plasmación en la palabra escrita, haciendo uso del recurso ofrecido por la convención del género de la novela; esa misma historia que encauza la imagen (tomado el término en su sentido más amplio que incluye desde lo mental y perceptivo, pasando por lo gráfico hasta lo verbal)¹⁰, hacia el formato audiovisual. Los dos ejemplos ponen en evidencia las dificultades con las que se topa la dinámica de la transposición fílmica.
- 14 Una de las más obvias es el hecho de que *El niño pez*, en su versión novela, sea narrada en primera persona por un perro, Serafín, quien a través de su voz y de su mirada nos hace accesible la historia de Lala y de la Guayi. En principio, la novela se apropia de un recurso muy cinematográfico, el *flashback*, porque la narración empieza por el final de la historia y se presenta como una rememoración. La elección del perro-narrador, una figura que en literatura se define como “prosopopeya”¹¹, tiene connotaciones relacionadas con ciertos temas que ponen en foco los vínculos inter-especies (lo animal y lo humano), que permiten hacer lecturas desde la biopolítica: las vidas que merecen ser cuidadas (*bios*), las que no (*zoe*, o la vida nuda, en palabras de Giorgio Agamben)¹². En varios sentidos, juega con la idea de que este narrador no es confiable; su mirada es sesgada o parcial, más allá de la supuesta ubicuidad que le da su posicionamiento desde un lugar “menor” o desterritorializado. En cierto modo, colocar la mirada en el perro adoptado por las dos chicas y que mediatiza el lazo entre ellas, adhiere a la historia un valor afectivo difícil de evocar de otra manera. La perspectiva de Serafín transita por la lealtad, la admiración; pero también es una voz sarcástica e, incluso, cruel. Por momentos, hace emerger sus celos. Lo que no deja lugar a dudas es que se trata de un recurso que desrealiza la anécdota, la vuelve “irreal”. Esta es una palabra que suele aparecer en los textos de Puenzo, lo que indica que está repensando o reimaginando los términos en los que definimos la realidad, con sus grados de acercamiento o alejamiento a eso que consideramos lo ficcional.

- 15 ¿Qué sucede en la película *El niño pez*? El perro ya no es un narrador, es una mascota. Lo cual, en una trama narrativa, implica asumir una serie de funciones. En este caso el perro es una justificación para que las protagonistas se vinculen con ámbitos de sociabilidad ajenos a su círculo, es un factor central para el desenlace (al recibir la ayuda del entrenador de perros). Y, como se mencionó, el perro es un partícipe esencial de la relación entre Lala y la Guayi (interpretadas por Inés Efron y Mariela “Emme” Vitale), a la que constituye de ese modo en una formación triádica que permite hacer visible las complejidades de la circulación del deseo. Responde a lo que la teórica *queer* Kathryn B. Stockton denomina el “intervalo animal” (2004) que, en el caso de una relación lésbica, supone dar forma a un elemento fantasmático de ese vínculo al que no se puede enunciar. Que Serafín no sea el narrador, no es el único recorte que se hace en la película de este personaje. Cambia notablemente el episodio de la estadía de Lala en la laguna de Ypacaraí, en donde el tiempo pierde su consistencia cronológica y se vuelve casi mítico, aunque en realidad dure unos nueve meses (en la novela abarca varios capítulos, del tres al siete). En la película esa duración se acorta sensiblemente.
- 16 La versión fílmica opta por quedarse del lado del realismo narrativo y contar una historia de precariedad, la de Ailín, la chica paraguaya que migra a la Argentina, por lo que recibe el apodo de “la Guayi”. Incorporada como criada por una familia de la alta burguesía, se enamora de la hija adolescente de esa familia, es abusada por el padre (un juez supuestamente respetable). Para contar esta historia, cuyos visos son por cierto muy realistas, la narración hace uso de varios géneros cinematográficos bien reconocibles por el público espectador: el melodrama, el policial negro, el género carcelario. A todos estos géneros, la narración impone torsiones que son *queer*: es la historia de una chica de clase alta que se enamora de la mucama; esa chica mata al padre; la mucama había matado a su niño al nacer. Por otro lado, adquiere densidad la escena en donde Lala se arroja a la laguna y se encuentra con el niño pez.
- 17 En lo concerniente a *Wakolda*, aquí también hay una translación en el espacio, que se da al comienzo. El movimiento es, por lo tanto, inherente a la historia. Encontramos a la familia formada por la pareja parental, Eva y Enzo (interpretados en la película por Natalia Oreiro y Diego Peretti), y sus tres hijos (dos varones y una niña), en viaje hacia Bariloche, la ciudad de donde proviene Eva y a la cual regresa para establecerse en la casa que era de su madre y que hereda tras su muerte. Esto, que parece ser un regreso, es el comienzo de lo que esperan que sea un nuevo proyecto de vida: convertir esa enorme casa junto al lago en una hostería. Lo central de la historia se mantiene en ambas narraciones, pero la traslación hace que en ese vaivén algunas líneas narrativas prevalezcan en uno de los textos y disminuyan en el otro, y viceversa.
- 18 La novela mantiene una estructura claramente simétrica construida sobre el pivote que articulan la niña protagonista, Lilith (interpretada por Florencia Bado en la película), y su contracara, Yanka, la adolescente mapuche. Hay un juego de espejos enfrentados entre ellas que hace referencia a los efectos producidos por la conquista de América en los cuerpos y que condicionan la vida hasta el presente. Cada una de las chicas posee una muñeca, Herlitzka y Wakolda, la muñeca de origen “alemán” y la muñeca mapuche, a través de las cuales se hace una lectura sobre dos mundos culturales diversos, con distintas tecnologías y diferentes modos de vincularse con el entorno en su doble matriz espacial y temporal¹³. La película mantiene en su título a la muñeca sudamericana, aunque desaparezca. Por el contrario, la línea narrativa que tiene como objeto a la muñeca europea sí es desarrollada a partir de la lectura sobre la concepción

eugenésica sostenida por el nacionalsocialismo y a la que el film dedica una mayor atención. El relato fílmico se “alemaniza” notablemente (de hecho, está hablado en gran parte en alemán), y pone el acento en la cuestión de la presencia nazi en los territorios del sur de la Argentina (Pérez 2017). Así es como crece la presencia del personaje de Nora Eldoc (interpretada por la reconocida cantante y actriz Elena Roger).

- 19 En el análisis que hace Teresa Téramo sobre el particular caso de “autoadaptación” (como lo llama), subraya una idea que queda muy visibilizada con esta obra en particular (Téramo 2017). Es algo que la misma Lucía Puenzo recalca en la entrevista que le hace¹⁴: el cine y la literatura suponen dos posibles entradas para un mismo impulso narrativo, dos maneras de focalizar, de trabajar el mismo material desde otro punto de vista. Como son dos medios muy distintos, que solo comparten las palabras (en la literatura “todo es posible”, en el cine “todo es medido”, subraya Puenzo), estos procesos tienen que pasar por una tarea de eliminación y de integración; una transformación que supone la destrucción (reducción, condensación del material), para llegar a la creación textual (Téramo 2017: 167)¹⁵. El disparador en este caso fue un viaje, imágenes vistas al costado de la ruta, el impacto visual de la naturaleza patagónica, el contacto con la cultura mapuche. Pero, también, un dato azaroso al que luego se sumó una investigación sobre Joseph Menguele y su paso por la región. El primer texto que emerge es un cuento de unas treinta páginas, que luego se convierte en novela, que de inmediato se transforma en guion. La escritura es equiparable a un viaje, como remarca Puenzo cuando sostiene que cuando empieza a escribir no sabe cómo va a acabar la historia (Téramo 2017: 167). La metáfora con la cual Téramo define el funcionamiento de esta/s obra/s, a la luz de la interpretación de Puenzo, es la de los “hermanos gemelos”, lo cual supondría una forma de puesta en abismo a partir de los bebés recién nacidos de Eva y Enzo. Hay una doble tarea de gestación. La autora parece estar experimentando con el material, en un juego de balanceo que depende del personaje en el que pone el peso narrativo. En sus palabras, sería el médico alemán el que la “llevaba de las narices” (168) en la novela, mientras que Lilith, la niña con problemas de crecimiento, lo haría en la película. Si bien en el texto escrito el narrador está construido en tercera persona, la focalización se encuentra claramente puesta en el médico. Por su parte, la película opta por incluir marcaciones en el relato hechas por la voz en *off* de la niña (174).
- 20 Las referencias literarias atraviesan ambas películas provocando un efecto de contaminación que desrealiza la impronta documental que también está en las temáticas trabajadas. La discusión sobre la intersexualidad en XXY, de la medicina y los límites de la experimentación en *Wakolda*, los abusos sexuales de hombres adultos ejercidos sobre niñas y mujeres jóvenes en *El niño pez*, entre otros temas perturbadores, son una parte de estas textualidades. Puenzo no duda en abordar problemáticas de fuerte impacto social que involucran políticas de los cuerpos, y apuntan a cuestiones tales como la vulnerabilidad y la desigual distribución de la precariedad contemporánea (Lorey 2016), siempre vistas desde distintos ángulos. Más allá de la inspiración que recibe de noticias que circulan en los medios y de la investigación que le suscita cada uno de estos temas, las películas recurren a matrices de interpretación míticas (el Kraken y los monstruos marinos) en XXY, a relatos orales y cuentos tradicionales (“Caperucita Roja”) o a intertextualidades claramente literarias (el personaje de “Lolita” de Nabokov) en *Wakolda*, a los modos en los que se construyen y circulan las leyendas populares (la Difunta Correa o el Gauchito Gil, por ejemplo) en *El niño pez*. En esta reutilización de materiales ofrecidos por la cultura anida un interés

por la oralidad que también movilizaba la obra de Manuel Puig. En ese sentido, el cine sigue cumpliendo una función que antes de la fijación letrada y de la alfabetización, estaba a cargo de las narraciones orales. Sea como fuere, el arrullo persistente de la televisión y el cine es parte de las historias que nos cuentan y que nos contamos, y que seguimos contando, bajo diversos formatos. Es la urdimbre de lo que nos convierte en comunidad.

A modo de cierre

- 21 En “Cohiba”, el episodio que transcurre en Cuba en el volumen *En el hotel cápsula*, la narradora en algún momento llega a la conclusión de que “Todo tenía algo de irreal” (Puenzo 2017: 55). Por su parte, Uma, la protagonista de *9 Minutos*, afirma que “Nada es del todo ficción” (2009: 38). La primera frase aparece en boca de un personaje (la directora de cine Lucía Puenzo) que responde a un pacto de lectura en donde se fusionan o entremezclan datos verídicos con una narración que por momentos descubre algunos de los artilugios de todo relato, pero que no permite que sus fábulas, mecanismos o personajes “naufraguen en el absurdo” (2011: 195), en términos de rasgo que Carina González, rasgo que ella atribuye a la sensibilidad narrativa en la que abreva Lucía Puenzo. La segunda, por el contrario, es lanzada por un personaje totalmente ficticio, construido de manera verosímil, pero que solo existe en el plano de una fabulación que hace suya la divisa de la caída, con todas sus posibles variaciones (en una tesitura que recuerda las ficciones de César Aira). Es evidente que los personajes y las situaciones de los textos de Puenzo dialogan entre sí, se interpelan de un libro a otro y circulan en un universo creado en función de una poética que se caracteriza por oscilar entre las exigencias de un presente acuciante y un deseo de salida mediante la puerta grande y espectacular de la ficcionalización.
- 22 En un estilo casi epigramático, lo que se está enunciando mediante frases como las citadas es una preocupación que atraviesa el conjunto de las historias narradas por la autora en las que la cronotopía más apta para expresar el mundo que habitamos no puede dejar de incluir en su fórmula tanto lo televisivo como lo cinematográfico. Las subjetividades del presente ya están configuradas a partir de complejos ensamblados de palabra e imagen, cuerpo y tecnología. Como diría Donna Haraway, “todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*” (1995: 254). No tanto por pensarnos como un híbrido de máquina y organismo literal. Estamos ante una metáfora que no resulta para nada descabellada en la medida en que nuestras vidas son casi impensables sin el contacto cotidiano con las pantallas de distintos tamaños con las que nos vinculamos a diario. El *cyborg*, en tanto que criatura de realidad social y criatura de ficción (253), responde bien a esta figura que no es una utopía ni una distopía: es como somos.
- 23 Los personajes de Puenzo, sobre todo sus infantes (chicos, chicas, chiques), responden con cierta precisión a lo que Haraway define como su “mito” o ficción del *cyborg*, una de sus “figuras feministas”. Encontramos en ellos tanto la parcialidad, como la ironía, la intimidad y la perversidad. “Es opositivo, utópico y en ninguna manera inocente” (Haraway 1995: 256). El *cyborg* no busca la totalidad, lo cual no quiere decir que no necesite de la conexión. Es un “hijo ilegítimo” –nos dice Haraway–, del militarismo, del capitalismo patriarcal, del socialismo de estado, lo cual lo hace volverse infiel a sus orígenes. Si es cierta aquella afirmación de Puenzo acerca de que son los personajes

quienes la conducen en sus viajes narrativos, la mirada sobre las infancias es la que funciona en sus textos activando los hilos conductores de su poética, en un movimiento tan inquietante como sostenido, y que permite pensar esta obra anfibia como una red en donde confluyen muchas líneas. Como sostengo en otro lado, las infancias son un “procedimiento” narrativo, no solo un tópico (Punte 2020). Más allá de las diferencias materiales que son inherentes a dos formas de producción textual, una literaria y otra audiovisual, tal vez ya estemos precisando de una nueva definición para este tipo de trabajo que no supone meramente una zona de cruce intermedial, sino que implica expandir las posibilidades de la narración, sea escrita, oral o visual. Así es como la pregunta que lanza hacia el final Alex a su padre, “¿Y si no hay nada que elegir?”, se nos hace tan pertinente como útil.

Amícola, José, “Las huellas del presente y el mundo *queer* de XXY”, *Lectures du genre*.

Número 6: Género, transgénero y censura, 2009. Web. Consultado el 23 de junio de 2011.

Cabral, Mauro, “No saber-acerca de XXY”. *Clam, centro latino-americano en sexualidades e direitos humanos*, 2008, Web. Consultado el 10 de septiembre de 2009.

Cinelli, Juan Pablo, “Misterios ocultos bajo el agua”, *Ñ. Revista de Cultura*, sábado 11 de abril 2009, Web. Accesible en el blog *Letras y Celuloide*.

Domínguez, Nora, “Narrar el presente, narrar desde el presente”, *Encrucijadas*, no. 40. Universidad de Buenos Aires, 2007, Web. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires.

Fogaça Monteiro, Luciana y Henrique C. Nardi, “Operações de Gênero – o filme XXY (2007) e a produção do corpo e do sexo como “naturais””, *Athenea Digital*, N° 16. 2009, p. 35-46. Web. Consultado el 26 de febrero de 2013.

Forné, Anna, “Anatomías del sujeto nómade en la obra de Lucía Puenzo”, Castro, Andrea y Anna Forné (comps.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2015, p. 151-167.

Fradinger, Moira, “Cuerpos anfibios: metamorfosis y ectoentidad sexual en XXY (2007) de Lucía Puenzo”, *Cuadernos de Literatura*, Vol. XX, N° 40, julio-diciembre 2016, p. 357-381.

Frohlich, Margaret, “What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucía Puenzo's XXY and *El niño pez/The Fisch Child*”, *Studies in Hispanic Cinemas*, Volume 8, Number 8, 2011, p. 159-174.

González, Carina, “La invención de lo real: animales y voces en la primera novela de Lucía Puenzo”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 22, Nro. 25, Mar del Plata (Argentina), 2013, p. 13-31.

González, Carina, “Migración y oralidad: la vida animal en la novela EL NIÑO PEZ de Lucía Puenzo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, Nro. 74, Lima-Boston, 2do semestre 2011, p. 193-214.

Haraway, Donna, “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 251-311.

León, Gonzalo, “Entrevista a Lucía Puenzo, escritora y directora de cine “No hay nada más estéril que pensar algo desde el tema””, 2017, Web. Consultado el 7 de septiembre de 2023.

Lorey, Isabell, *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*, Buenos Aires, Traficantes de Sueños, 2016 (2012). Traducción de Raúl Sánchez Cedillo.

- Martin, Deborah, "Growing sideways in Argentine cinema: Lucía Puenzo's XXY and Julia Solomonoff's *El último Verano de la boyita*", *Journal of Romance Studies*, Vol. 13, Number 1, Spring 2013, p. 34-48.
- Mitchell, W.T.J. "What is an Image?", *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/ imagination, Spring 1984, p. 503-537.
- Mullaly, Laurence H., *Esthétique et politique dans le cinéma argentin: Albertina Carri et Lucía Puenzo: des histoires de familles*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA), 2022.
- Mullaly, Laurence, "Lucía Puenzo, XXY: La fabrique de nouveaux genres?", *Lectures du Genre, Numéro 8: L' imagerie du genre*, 2011. Web. Consultado el 7 de diciembre de 2012.
- Pérez, Oscar A., "Ensayos clínicos y neoliberalismo en *Wakolda* de Lucía Puenzo", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 15, 2017.
- Puenzo, Lucía, *9 Minutos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.
- Puenzo, Lucía, *El niño pez*, 2009.
- Puenzo, Lucía, *El niño pez*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008 (2004).
- Puenzo, Lucía, *En el hotel cápsula*, Buenos Aires, Mansalva, 2017.
- Puenzo, Lucía, *La furia de la langosta*, Buenos Aires, Mondadori, 2010.
- Puenzo, Lucía, *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, Buenos Aires, Interzona, 2007.
- Puenzo, Lucía, *Los invisibles*, Buenos Aires, Tusquets, 2018.
- Puenzo, Lucía, *Wakolda*, 2013.
- Puenzo, Lucía, *Wakolda*, Buenos Aires, Emecé. 2011.-
- Puenzo, Lucía, *XXY*, 2007.
- Punte, María José, "El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur", *Revista Aisthesis*, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, N° 54, diciembre 2013, p. 287-301.
- Punte, María José, "Mujeres imaginando nuevas cartografías en la Argentina del postmilenio", *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Número 101, mayo 2020, p. 103-127.
- Punte, María José, *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 2018.
- Punte, María José, "Un arrorró visual: la infancia como procedimiento en la obra de Lucía Puenzo", María Angélica Franken y Mary Mac-Millan (eds.), *Cuadernos Intermediales I. Infancia y Representación*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2020, p. 109-130.
- Stockton, Kathryn B., "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal", Steven Bruhm and Natasha Hurley (Eds), *Curiouser. On the queerness of children*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2004, p. 277-311.
- Tamar-Mattis, Anne, "XXY offers a New View of Life in an Intersex Body", *Berkeley Journal of gender, Law & Justice*, Vol. 24, 2009, p. 68-74.
- Téramo, Teresa, "Puenzo/Puenzo: *Wakolda*, un caso de autoadaptación", Dillon, Alfredo y Teresa Táramo (eds.), *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente*, Buenos Aires, Biblos, 2017, p.167-186.
- Wolf, Sergio, *Cine/literatura: ritos de pasajes*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Zamostny, Jeffrey, "Constructing Ethical Attention in Lucía Puenzo's XXY", Rocha, Carolina Rocha and Georgia Seminet (eds.), *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 189-204.

Zangrandi, Marcos, *Los agentes dobles. Escritores y cineastas en la transformación del cine argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2023.

NOTES

1. Lucía Puenzo hace estudios en la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires y estudios de cine en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), en donde se recibe en el año 2000. Entre 2005 y 2009 continúa su formación en la Escuela de San Antonio de los Baños en Cuba. Comienza su carrera trabajando como guionista de televisión en numerosas producciones. Entre otros, escribe el guion para el largometraje dirigido por su padre, Luis Puenzo, *La puta y la ballena* (2004). En los años siguientes, no deja de escribir guiones para televisión o cine. Esta trayectoria aparece sintetizada en Mullaly (2022: 66-70).
2. La película *XXY* (2007) generó con prontitud una producción crítica que, por razones de espacio, resulta difícil citar por completo. Desde los trabajos iniciales de Amícola (2009) y Fogaça Monteiro y Nardi (2009), no se ha parado de escribir sobre ella hasta el presente. Véase, entre otros, Mullaly (2011 y 2022), Frohlich (2011), Zamostny (2012), Martin (2013), Fradinger (2016).
3. Son pocos los casos en los que se estudian estas obras en diálogo. Las excepciones son Anna Forné (2015), que hace un análisis de las dos versiones de *El niño pez* junto con *XXY*; el estudio de adaptación fílmica que sobre *Wakolda* hace Teresa Téramo (2017); y el libro más reciente de Laurence Mullaly (2022).
4. Para la construcción de una mirada que se propone como el “ojo de la cámara” y del deseo cosmopolita implicado en los tres relatos de *En el hotel cápsula*, véase Punte (2020).
5. Puenzo revela en una entrevista que “todos son personajes reales, todos existieron, todo ocurrió –no exactamente de la misma manera–, y eran instantáneas a las que yo podía volver con todos los sentidos [...]. Hay una mezcla de lo que es real y de lo que es ficción que a mí me cuesta separar; si vos me preguntás qué fue exactamente lo real y lo que no, en mi cabeza ya no lo tengo claro.” (León 2017: s.p.). A pesar de la evidente ficcionalización, ella los sigue considerando como “relatos de viaje”.
6. Este programa de televisión que duró desde 1966 hasta 1985, con libreto de Abel Santa Cruz, transcurría en una escuela primaria estatal. Narraba la vida de un grupo de niños y niñas mayormente en el tiempo pasado dentro de la escuela. A través de estas infancias, se buscaba hacer un muestreo de la sociedad argentina mediante la diversidad que permitía la educación pública. A partir de la serie *Señorita Maestra* se hicieron también varias versiones fílmicas.
7. Para un análisis detallado de este vínculo, véase Punte (2018: 69-82) el capítulo “La maldita infancia y el secreto de una traición gozosa”.
8. Como desarrolla Marcos Zangrandi en su libro sobre el trabajo a cuatro manos entre escritores y cineastas, vínculo al que define con la figura de los “agentes dobles” (2023), los años sesenta propulsaron una intensificación de estos lazos, de los cuales pareció salir más beneficiado el cine, que se “literaturizó”. El ejemplo que proporciona para el período y en donde se conjugan las dos funciones aparece con Leopoldo Torre Nilsson quien, sin embargo, fue más reconocido como director de cine que como escritor.
9. Este artículo no pretende hacerse eco de las discusiones sobre las adaptaciones o transposiciones cinematográficas, ni sobre lo que Sergio Wolf analiza como la “operación de pasaje” (2004: 16) entre la literatura y el cine, una definición tal vez más acertada para pensar lo

que sucede en la obra de Lucía Puenzo desde el momento en que es ella misma la que trafica materiales y se aprovecha de estos movimientos de cruce entre sus propias obras.

10. Para este despliegue me baso en las ideas del estudioso de la imagen W.T.J. Mitchell y su texto “What is an Image?” (1984).

11. El diccionario de la RAE define a la prosopopeya como una figura retórica que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas acciones y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales las del ser humano.

12. El análisis más incisivo al respecto es el que hace Carina González (2013).

13. El tema de las muñecas ya fue trabajado de manera recurrente (Punte 2013, 2015). En cuanto a las diferencias en las transposiciones fílmicas, Laurence Mullaly hace un análisis muy detallado de todos estos movimientos de ida y vuelta entre película y novela en su libro (2022).

14. En su texto, Teresa Téramo cita de manera textual a partir de la entrevista (inédita) que Lucía Puenzo le da el 13 de marzo de 2017 (aclaración hecha en la nota al pie de la página 168).

15. Téramo, que recurre a la metáfora musical para describir el modo de operar de la película, sintetiza de la siguiente manera el modo en que funciona la adaptación: “Pequeños detalles nos permiten desde las primeras escenas entender el trabajo de adaptación como tarea de síntesis y potenciación, como los dos movimientos de una sonata. Síntesis que lleva a reducir por medio de la eliminación e integración, y potenciación que lleva a amplificar por medio de la reiteración y referencialización” (2017: 183).

ABSTRACTS

Lucía Puenzo, born in Buenos Aires (Argentina) in 1976, is both a filmmaker and a writer. She has published six novels, plus a book of short stories. She is the maker (either as director, screenwriter, or both at the same time) of five feature films, shorts, several series for television. She adapted two of her novels, *The Fish Child* and *Wakolda*. Beyond the question about how the written word and the audiovisual are positioned in each of these formats, her work enables the question about how a space of intermediation functions, its narrative and an aesthetic made by imbrication, based on the polysemy of what we usually understand as image.

Lucía Puenzo, nacida en Buenos Aires (Argentina) en 1976 es, a la vez, cineasta y escritora. Lleva publicadas seis novelas, más un libro de cuentos. Es realizadora (sea como directora, guionista, o ambas a la vez) de cinco largometrajes, cortos, numerosas series para la televisión. Llevó al cine dos novelas propias, *El niño pez* y *Wakolda*. Más allá de la pregunta acerca de cómo se posiciona en cada uno de estos formatos, la palabra escrita y el audiovisual, su obra habilita la pregunta por el funcionamiento de un espacio de intermediación o de imbricación narrativa y estética, asentado sobre la polisemia de lo que entendemos por imagen.

Lucía Puenzo, née à Buenos Aires (Argentine) en 1976, est à la fois cinéaste et écrivaine. Elle a publié six romans, ainsi qu'un livre de nouvelles. Elle est la réalisatrice (soit en tant que metteuse en scène, scénariste, ou les deux en même temps) de cinq longs métrages, de courts métrages et de plusieurs séries pour la télévision. Elle a transposé filmiquement deux de ses romans, *L'enfant poisson* et *Wakolda*. Au-delà de la question de la position de l'écrit et de l'audiovisuel dans chacun de ces formats, son travail permet de poser la question du fonctionnement d'un espace

d'intermédiation ou d'imbrication narrative et esthétique fondé sur la polysémie de ce que l'on entend par l'image.

INDEX

Palabras claves: Lucía Puenzo, cine, literatura, realismo, narradora “anfibia”

Mots-clés: Lucía Puenzo, cinéma, littérature, réalisme, narrateur “amphibie”

Keywords: Lucía Puenzo, cinema, literature, realism, “amphibious” narrator

AUTHOR

MARÍA JOSÉ PUNTE

Universidad de Buenos Aires, Universidad Católica Argentina

majo.punte@gmail.com