

DAR A MIRAR

LUCÍA PUENZO: REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN XXY Y WAKOLDA**VALERIA BERNATENE¹****RESUMEN**

En este trabajo se analizarán las películas *Xxy* y *Wakolda* de Lucía Puenzo para considerar las representaciones del cuerpo que presentan. El marco teórico para pensar el lenguaje cinematográfico será el de Marc Augè, quién plantea que el cine tiene una connotación antropológica porque “Las películas no consisten de ficción pura. Más bien sugieren un espacio común, una historia común y una visión del mundo” (Belting, 2012, p. 44). En este marco, la película *Xxy* aborda la intersexualidad, *Io queer* y el film *Wakolda* re-significa lo siniestro como característica del modo gótico. El objetivo identificar rasgos de la poética de Puenzo para pensar las representaciones del cuerpo que nos da a mirar.

PALABRAS CLAVE: CINE-CUERPO-QUEER-MODO GÓTICO**LUCIA PUENZO²: UNA DE LAS DIRECTORAS CONTEMPORÁNEAS MÁS DESTACADAS**

¹ Licenciada en historia de las artes visuales por la UNLP. Curadora de recorridos educativos con pinturas y profesora en Escuela Terciaria de Arte Alcides Biagetti de Carmen de Patagones y en escuelas de Viedma Río Negro. Mail de contacto: valeriabernatene@gmail.com

² Lucía Puenzo (1976) cursó simultáneamente la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires y la de Cine en el ENERC porteño. Su producción, tanto literaria como televisiva y cinematográfica, da cuenta de esta doble vocación. Es autora de varias novelas: *El niño pez* (2004), *Nueve minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2009) y *Wakolda* (2010) que han sido traducidas a otros idiomas. Cuenta ya, por otra parte, con una nutrida trayectoria como guionista televisiva y cinematográfica. “XXY”, (2007) ganadora de la “Semana de la Crítica” en la última edición del Festival de Cannes, es su primer largometraje como directora y guionista. A este film, le siguió al año siguiente *Los invisibles* y, en 2009, estrenó la primera adaptación de su novela *El niño pez*. En 2013, llevó a la pantalla grande, con el mismo título, su libro *Wakolda*, aunque en varios países la nombraron *El médico alemán*. Obtuvo cuatro premios en el Festival Internacional UNASUR de Cine: mejor película, mejor dirección, mejor actriz (Natalia Oreiro) y revelación (Florencia Bado).

Lucía Puenzo podría encuadrarse dentro del llamado Nuevo Cine Argentino. De acuerdo con Gonzalo Aguilar (2006) este cine característico de los directores surgidos a finales de los años noventa se distingue del de las décadas precedentes no sólo por su modo de producción, sino también por sus temas y sus formas. Esto quiere decir que a diferencia de la temática con el cine de los años ochenta, las nuevas películas se presentan con relatos de desenlaces abiertos, personajes ambiguos y mundos herméticos “Antes que mostrar a los representantes del poder, lo que interesa es exhibir los funcionamientos de la maquinaria social y de sus engranajes más imperceptibles” (Aguilar, 2006. p. 31).

Por otra parte, en este nuevo contexto, el crítico José Amícola asegura que “las mujeres directoras son ahora un grupo visible que marca una diferencia abismal con otras cinematografías maduras, como la francesa o la inglesa, (...) muchas de ellas forjando un *cinéma d'auteur*” (Amícola, 2009, p.4). Al respecto, Debora Shawn,³ considera que “en los últimos diez años han salido una serie de películas de directoras latinoamericanas al ámbito internacional gracias a coproducciones a nivel internacional. Entre ellas, distingue el trabajo de Lucía Puenzo y Lucrecia Martel. Esta autora propone una nueva categoría de películas con nuevas protagonistas “queers”⁴ con identidades sexuales multiformes y/o nuevas miradas desafiantes e inquietantes” (Shaw; 2007, p.202). De este modo, los investigadores coinciden en que Lucía Puenzo se encuadra dentro de esta generación de directoras que plantean nuevas poéticas que surgen de nuevas realidades contemporáneas que se complejizan en el devenir del mundo latinoamericano.

³ Deborah Shawn (2007) Cap. 3 “Cine queer latinoamericano y las coproducciones europeas” en *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Editado por Robin Lefere, Université libre de Bruxelles y Nadia Lie, Katholieke Universiteit Leuven.

⁴ La teoría queer trae aparejado el nacimiento del movimiento “queer”. Beatriz Preciado,- filósofa y activista queer- por su parte muestra su postura acerca del movimiento “queer”: “no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay: marginalización de las bollerías, de los cuerpos transexuales y transgénero, de los inmigrantes, de los trabajadores y trabajadoras sexuales” (Beatriz Preciado cursó sus estudios en diferentes universidades de EEUU. Actualmente, enseña teoría del género en diversas universidades del Estado Español y del extranjero.

Lo queer es lo extraño. El término “Queer”, en palabras de Judith Butler, “se utilizaba como un “estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización” (Butler; 1993, pp.313-314). Sin embargo, Butler reconoce que este término ha sido hoy sometido a una reapropiación, por eso, podemos decir que tiene un reconocimiento social. Por otra parte propone el cuestionamiento a la categoría del sexo correspondiente al binomio femenino-masculino. La filósofa afirma que “el sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de reiteración forzada de esas normas” (Butler, 1993, p.18). Por lo tanto, lo que propone la teoría queer es revisar esos conceptos e intentar “desnaturalizarlos”, es decir, tratar de percibir que no se tratan, de forma alguna, de una esencia, sino de una relación de mediación cultural de los marcadores biológicos.

WAKOLDA⁵

La película *Wakolda* cuenta una historia ambientada en la década de los años cincuenta en Argentina y ficcionaliza la vida que llevó el médico nazi Josef Mengele (1911-1979) refugiado en 1949 en Buenos Aires y, años más tarde, en Bariloche. Le decían “el ángel de la muerte”, ya que era médico del campo de exterminio nazi de Auschwitz donde hacía experimentos genéticos con gemelos basándose en teorías de eugenismo y sus víctimas terminaban siendo asesinadas o disecadas. A partir de este argumento decimos que en este film se lee el modo gótico⁶ porque resignifica lo siniestro. En la películas son los espacios donde se concentra el misterio y lo ominoso. Los bosques que tiene la ciudad de Bariloche y sus alrededores y, sobre todo, el espacio de hospedaje es lo que constituye la “emoción del espacio” como enmarca María Negroni en *Museo Negro*. En esta recreación del espacio, se percibe un cierto velo de soledad, un lugar muy amplio, deshabitado que tiene connotaciones lúgubres y que acompañan un relato sórdido cuando el nuevo huésped se incorpora casi como un integrante más de la familia.

La trama se inicia con una escena en la que el médico para con su auto en una estación de servicio, se cruza con la familia y le pregunta al padre si puede sumarse en caravana; él accede previéndole que salieran en ese momento así no lo sorprende la noche

⁵ Esta parte del trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación: *Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina de las generaciones de pos dictadura*,) dirigido por la Dra. Adriana Goicochea de la Universidad Nacional del Comahue (2017-2020- CURZA- Incentivo docente).

⁶ El modo gótico tiene sus orígenes en la literatura, se lo considera como el sustrato del relato policial y de ciencia ficción, por lo tanto, produce un nuevo cronotopo cuyo valor argumental y de representación habilita nuevas lecturas. Lo consideramos “modo” porque se anuncia mediante diversas señales: un motivo característico, una fórmula o cualidad retórica, no coincide con un género determinado, sino que pueden atravesar diferentes géneros.

Por otra parte, y según lo explicitara Julio Cortázar en *Notas sobre lo gótico*, **es lo ominoso**, en el sentido freudiano del término, lo que define a este modo literario, una característica que lo ha diferenciado a través del tiempo. Según Freud, “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de lo antiguo, a lo familiar”. Lo ominoso (1919).

Entendemos, por este término, que no es algo nuevo, sino algo familiar y antiguo de la vida anímica que fue reprimido. Es aquello que estaba destinado a permanecer en lo oculto y salió a la luz.

Por lo tanto, en nuestro análisis de la transposición que realizaremos en función de esta película, nos motiva a preguntarnos qué lo hace inquietante y cómo se elabora estéticamente lo ominoso y lo siniestro en el lenguaje audiovisual.

(Hablamos de análisis de la transposición de la novela “Wakolda” (2013) escrita por Lucia Puenzo, en la película homónima. Considerando que “acentúa el sentido de tomar elementos de un lenguaje pensando en otro sistema simbólico. Se acerca más al modelo de recreación donde el cine no adecúa el contenido a su forma, sino que lo condiciona. La transposición plantea un nuevo registro lingüístico y le da autonomía a una nueva forma artística que nacida de una instancia anterior, el texto resignifica su propuesta otorgándole un nuevo sentido” (J. M. Onaindia y F. Madedo, 2008. p.201).

manejando en la ruta. Sin embargo, en pleno camino, comienza a caer una tormenta de lluvia impresionante, tan fuerte que tienen que pedir abrigo en una casa, ya que no podían seguir con semejante caudal de agua en contra. Ésta es una escena típica que caracteriza al modo gótico, pues nos hace transportar a ese camino lúgubre que pareciera no tener retorno. En este episodio, se cumple lo que dice Susan Sontag (1984): “las películas son flojas allí donde las novelas de ciencia ficción son fuertes: en lo científico. Pero en lugar de una elaboración intelectual, pueden proporcionar algo que las novelas nunca podrán proporcionar: elaboración sensorial” (p. 273). Por lo tanto, el recurso audiovisual contribuye a profundizar el efecto ominoso que es propio del locus gótico.

Otro aspecto que merece ser destacado es el clima de tensión, que se produce en cada escena, entre la niña Lilith, en pleno despertar sexual (la protagonista principal interpretada por Florencia Bado), y el médico alemán. Este procedimiento va señalando, desde el comienzo, una relación marcada por el efecto de seducción y fascinación que el adulto ejercerá sobre ella, pero también genera en el espectador una permanente zozobra y sensación de riesgo. Este tipo de seducción “perversa” ocurrirá en el seno familiar también, ya que este personaje intrigante, muy de a poco, va teniendo cada vez más confianza con la familia hasta llegar al punto de terminar conviviendo en el hospedaje. Podríamos decir que el científico es tratado, a la vez, como personaje satánico y como “salvador”, en el sentido de que “le da la opción” a la niña de poder crecer unos centímetros más acordes a lo que debería medir según su edad y él aprovecha a realizar esos experimentos que tanto anhelaba volver a hacer. La perversión de las acciones es un aspecto que contribuye a crear lo siniestro.

Finalmente, ¿dónde se profundiza lo siniestro en esta película? Es el cuerpo de Lilith que “no tiene la altura esperable” para su edad cronológica y a pesar de poseer una belleza natural no logra alcanzar los parámetros estéticos convencionales. Así, el médico ejerce una doble manipulación, por un lado, sobre el cuerpo de la niña para que crezca y, por otro, sobre el cuerpo de la madre y sus gemelos en gestación. Esta “sumisión” que existe de ambos cuerpos hacia el médico es también reforzada en la película con la idea de “fabricación de muñecas” que en forma paralela se va desarrollando, ya que se muestra cuando el padre de la familia realiza de forma artesanal muñecas en su casa y el médico le sugiere que las industrialice. Esto constituye una metonimia de la obsesión de ver cuerpos seriados, idénticos, perfectos en contraposición con el cuerpo

“imperfecto” al que debiéramos normalizar. Lo más sórdido de esta historia está representado en el personaje de la madre que trasgrede el ideal de protección, posibilitando el sometimiento de la niña. En esta serie, “Wakolda”, la muñeca que representa “la rareza”, la muñeca “imperfecta”, simboliza la única muestra de lo diferente que no se deja manipular por la “perfección” del patrón universal, ese objeto que resiste a todo intento de normativización. En la película, aparece desde la primera escena como la muñeca que lleva a costas la protagonista y se manifiesta en su aspecto como deteriorada por el tiempo, pero tiene el sesgo de la confección artesanal de ser una pieza única e irremplazable. Lo siniestro queda realmente expuesto en la escena cuando Lilith descubre el diario que el médico alemán lleva como registro de sus experiencias; dibujos a lápiz sobre figuras humanas —de los integrantes de la familia— y animales, deformidades y posibilidades de solución y textos que describen esas exploraciones; escribe y dice sentirse fascinado por la “extraña armonía” de la desproporción. Este hallazgo del diario tiene una importancia superlativa, dado que funciona como punto de inflexión de la película porque, a partir de ese “descubrimiento”, los integrantes de la familia saben fehacientemente con qué clase del monstruo conviven.

¿Qué es lo monstruoso que revela el diario? El riesgo de que este hombre pueda manipular la vida de la humanidad entera sin ningún límite ético ni moral. Estos seres “monstruosos”, que serían el resultado de sus experimentos, terminan de develar el misterio de su real procedencia y es cuando no le queda opción de seguir su camino de huida.

La manipulación del cuerpo se plantea como eje central del film donde se observa en forma muy clara la idea constitutiva de lo gótico que pone en evidencia lo que subyace en una sociedad. Citando a Belting (2002), “Las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época” (p.27). Esta cita pone luz en la actualidad porque el cuerpo se concentra en función de la mirada y las sensaciones visuales que genera la mirada de un otro, estimulando la exterioridad por encima de la interioridad. Esta posibilidad que se propone en la película de crear un “hombre modelo idealizado” y su consecuente corrección en función de las exigencias de un cierto patrón estándar como vemos en los medios masivos de comunicación hasta estos ciertos “hábitos saludables” que insistentemente se escuchan como la moda de los “runners” y la gran tendencia a las cirugías estéticas que son cada vez más frecuentes —

sobre todo en los jóvenes de nuestro país— que no deja de tener cierto tinte siniestro. Este “monstruo”, finalmente, nos está mostrando lo más sórdido y cruel que nos habita.

XXY

“Lo que constituye la persistencia del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, es lo material; pero la materialidad debe pensarse como un efecto del poder, su efecto más productivo”. Judith Butler

El filme plantea un conflicto a partir de que Alex, el personaje principal es intersex y no puede relacionarse con todo el mundo como le gustaría o, por lo menos, dentro de los límites de “normalidad”. Tiene quince años y muestra la contrariedad que vive respecto a sus deseos sexuales y emociones. Evidencia la necesidad de aceptación de su entorno. Sus padres deciden irse de Buenos Aires poco tiempo después de nacer Álex con el fin de evitar los prejuicios y comentarios. Se instalan en una cabaña aislada en la costa uruguaya. Lejos de los mecanismos de control y las imposiciones biomédicas. Cuando Álex ingresa en la pubertad tiene que elegir qué camino seguir si acaso hubiera alguno por el cual optar. La vida cotidiana “equilibrada” que caracteriza la vida de Álex y su familia se ve alterada cuando reciben la visita de una pareja de amigos que viene de Buenos Aires que quieren discutir las posibilidades de una intervención quirúrgica. El gran dilema que la película plantea es esa búsqueda de identidad continua que se encarna en el personaje de Alex y en esa construcción de identidad de género que va en conjunto con la mirada de los “otros”, representada en los visitantes y en los personajes que conviven en ese pueblo tranquilo, metáfora de lo que ocurre en nuestra sociedad. Butler (2006) entiende al género como “una forma de hacer” que no es enteramente voluntaria pero tampoco mecánica; como “una práctica de improvisación en un escenario constrictivo” que “no se hace en soledad”, ya que siempre se está “haciendo” “con otro o para con otro” (pp.13,33).

Una de las escenas clave es cuando Alex sufre una situación de humillación y violencia. Esto se observa en el siguiente diálogo:

S: - “Tienen que operarla, están a tiempo, no la pueden tener todo el tiempo escondida”.

S: - ¿Escondida? ¿Que la ves como un fenómeno?

E: -No!!

S: -Por eso nos fuimos, para evitar que todos los idiotas del mundo se pusieran a opinar...

La operación como solución o “salida” es asumir que hay una “heterosexualidad obligatoria”, por lo tanto, las consecuencias son la condena y el castigo que serán la imposibilidad de ser sujetos coherentes en su identidad sexual y, en consecuencia, reconocidos: “Si no somos reconocibles, entonces no es posible mantener nuestro propio ser y no somos seres posibles” (Butler, 2006, p.55). En definitiva, el film muestra que hay “ciertas normas que no son solo instancias de poder, y no sólo reflejan relaciones más amplias de poder, sino que son una manera a través de la cual opera el poder. (...) En otras palabras, las normas actúan sobre nosotros, trabajan sobre nosotros, y debido a esta manera en la que nosotros ‘estamos siendo trabajados’ se abren camino en nuestra propia acción” (Butler, 2009, p. 333). En efecto, no solo es preciso recordar que tales normas de instancias de poder que definen quién puede ser un sujeto reconocible y quién no; a la par, es preciso subrayar que “el poder no puede mantenerse si no se reproduce a si mismo de alguna forma, y que cada acto de reproducción se arriesga a salir mal o resultar equivocado, o a producir efectos que no estaban del todo previstos” (Butler, 2009, p.323).

La película plantea el modelo médico hegemónico que estaría representado en esa posibilidad de “operar” para llegar a la normalidad, para dejar de ser “raro” y convertirse en hombre o mujer. En este camino Álex responde “¿Y si no hay nada que elegir?”

La vida de un personaje “intersex” con sus dudas, vivencias y, sobre todo con su entorno social se manifiesta en función de la “normalidad”. Nos queda plantear, desde nuestro contexto como argentinos y retomando ideas de Eduardo Mattio en función de las legislaciones que parecieran ser de avanzada a nivel mundial, lo siguiente:

en lo que respecta al reconocimiento de las identidades trans, la promulgación de una ley de identidad de género (...) no debería reconducir toda corporalidad, deseo o experiencia trans al horizonte hetero u homonormativo que construye performativamente el binomio varòn-mujer (...) También tendría que contemplar otras necesidades urgentes tales como la cobertura social de las intervenciones quirúrgicas, de los tratamientos hormonales, del acompañamiento psicológico que

amerita cualquier forma de reasignación sexual realizada en condiciones sanitarias saludables (Mattio).

Coincidimos plenamente con Mattio, ya que en la película se representa una familia de clase media con un buen pasar económico, lo cual supone que esos derechos, arriba señalados, pueden haber sido cubiertos medianamente, sin embargo, más allá de su condición social, creemos de suma importancia afirmar que lo planteado por este autor y lo que Butler define como “precariedad” es lo que nos queda pendiente dentro de las políticas inclusivas, que se supone fueron concebidas para las minorías en Argentina.

CONCLUSIÓN

Lucía Puenzo plantea el cuerpo como eje central en los dos films. En el caso de *Wakolda*, prepondera la “manipulación” que realiza el médico sobre la niña Lilith en función de un ideal de cuerpo, en tanto que, en *XXy*, se plantea durante toda la película el interrogante acerca de si la intervención médica sobre el cuerpo de la protagonista debe hacerse o si debía haberse hecho desde que nació. El recurso retórico visual de la muñeca está en ambas películas: en *Wakolda* como metáfora para representar el modelo ideal de belleza, mientras que, en el caso de *XXy*, Alex cuelga, en las repisas de su pieza, muñecas intervenidas con un “cigarrillo” en su cavidad vaginal con ciertos rasgos contrapuestos: lo raro, lo feo, lo monstruoso (por ejemplo, se muestran muñecas representadas sin ojos o les faltan brazos o pies) y, para reforzar esto, se muestran imágenes de dibujos eróticos y tenebrosos. Lo insólito es que coincide también en *Wakolda* con la utilización del cuaderno de apuntes y dibujos que llevaba el doctor para todos lados con él y que fue la prueba del plan siniestro que llevaba adelante.

A modo de cierre, pensamos que estas metáforas visuales nos generan grandes interrogantes con respecto a lo que refiere Butler sobre poder, porque en definitiva: ¿a quiénes les corresponden esos cuerpos? ¿Hasta qué punto son suficientemente libres nuestros cuerpos? ¿Cuándo el estado nos dará la potestad y seremos realmente dueños de nuestro propio cuerpo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Gonzalo. (2006). *Otros mundos*. Santiago Arcos Editor. 1ª ed. Buenos Aires.
- Amìcola, José. (2009). “Las huellas del presente y el mundo queer de XXY”. In: *Lectures du genere n°6: Género, transgénero y censura*.
- Avellar, Jose Carlos (1931). *Un lugar sin límites*. Mario Peixoto.
- Belting, Hans. (2002). *Antropología de la imagen*. Ed. Katz: Buenos Aires.
- Butler, Judith. (1993). *Cuerpos que importan*. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós.
- (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- (2009). “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. En AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 4, N° 3, pp. 321-336.,
- Judith (2004) *Deshacer el género*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós.
- “La persistencia del cuerpo” (video). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SYXWRuSd_6Y
- Deborah Shaw. (2007). Cap. 3 “Cine queer latinoamericano y las coproducciones europeas”. *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Editado por Robin Lefere, Université libre de Bruxelles y Nadia Lie, Katholieke Universiteit Leuven.
- Freud, S. (1992). *Obras Completas. Lo ominoso* (1919) Volumen XVII. 2a ed. Buenos Aires: Amorrortu
- Drucaroff. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Ed. Emecè. Buenos Aires.
- Gispert, Esther. (2009). *Cine, ficción y educación*. Ed. LAERTES, Barcelona.
- Goycochea, Adriana. (2016). *Exceso y transgresión Migraciones del modo gótico*. Viedma: Ed. Etiqueta Negra.
- Mattio, Eduardo. (2010). “Vulnerabilidad, normas de género y violencia estatal”. *Pensamiento plural*, N° 7, pp. 159-172.
- Pedro, Santiago. “Dos casos de intersexualidad en el cine argentino” Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872013000200004#nt05
- Pezzela, Mario. (2005). *Estética del Cine*. Barcelona: Ed Visor. Barcelona.

Preciado, Beatriz “La historia de una palabra” Disponible en:
<http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>

Puenzo, Lucía. (2013). *Wakolda*. Emecè. Buenos Aires.

Sánchez Noriega, J.L. (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Ed. Alianza.

(2006). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.

Sontag, Susan. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.