

¡A encuirar! Disidencias de género en la cinematografía de Lucía Puenzo y Marialy Rivas

Go Queer! Gender Outlaws in Lucía Puenzo and Marialy Rivas' Cinema

Magdalena Olivares

MCDANIEL COLLEGE, MARYLAND, ESTADOS UNIDOS, DEPARTMENT OF WORLD LANGUAGES, LITERATURES & CULTURES¹

 <https://orcid.org/0000-0003-4996-7418>

Resumen. Este trabajo analiza los filmes *XXY* y *Niños pez* de Lucía Puenzo y *Joven y alocada* de Marialy Rivas como correlatos que “encuiran” sus entornos sociales al poner en la pantalla disidencias de género. Amy Kaminsky formuló el verbo *encuirar* como una traducción del término anglosajón queer. Encuirar implica descubrir la realidad más allá de la heteronormatividad, acción que realizan Puenzo y Rivas a través de estas creaciones filmicas.

Palabras claves. Mujeres cineastas, Disidencias de género, Encuirar, Heteronormatividad, Correlato.

Abstract. This work discusses Lucia Puenzo’s *XXY and The Fish Child*, and Marialy Rivas’ *Young and Wild* as a correlate of gender outlaws on-screen that incorporates queer narratives in Argentinean and Chilean societies. Amy Kaminsky formulated the Spanish verb *encuirar* as a translation of the English term queer. *Encuirar* implies to discover the reality beyond the heteronormativity. Puenzo and Rivas fully execute the action of *encuirar* through these cinematic creations.

Keywords: Women filmmakers, Gender outlaws, Queer, Heteronormativity, Correlate.

¹ Docente de McDaniel College, doctora en literatura y cultura hispanoamericana de la Universidad Católica de Estados Unidos y Magíster en literatura y cultura latinoamericana de la Universidad de Oregón del mismo país. molivares@mcdaniel.edu.

Encuirar y florecer

En el año 2008 la prestigiosa *Revista Iberoamericana* dedicó un número especial a los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos. Este número especial, como su mismo coordinador, Luciano Martínez, lo indica, no es el primer estudio de este tipo (861-862). Sin embargo, es la primera publicación que cuenta con el mérito de reunir, contrastar y complementar diversos enfoques teóricos latinoamericanos, europeos y estadounidenses. En esta línea, el artículo de Amy Kaminsky “Hacia un verbo encuirar”, que encabeza este número especial, nota la ausencia de un verbo *queer* en español. Kaminsky propone el neologismo *encuirar*, basándose en la reminiscencia existente entre el verbo encuirar, creado por ella, y el verbo encuear, el cual evoca el acto de desnudar. Según palabras de la misma investigadora, encuirar “significa des-cubrir la realidad, retirar la capa de la heteronormatividad” (879)². Mi objetivo en este estudio es realizar una lectura detenida de los textos filmicos *XXY* (2007), *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo (1973) y *Joven y alocada* (2012) de Marialy Rivas (1976) como conjugaciones del verbo *encuirar*³. Mi lectura de estos textos filmicos sintoniza con la forma de entender el cine de Gilles Deleuze como una lengua, universal o primitiva, que “[s]aca a la luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios ‘objetos’ (unidades y operaciones significantes)” (*La imagen tiempo* 347). Es a través de este correlato que Puenzo y Rivas permiten descubrir las disidencias de género.

En los últimos años, el cine argentino ha sido terreno fértil para el florecimiento de la cineasta Lucía Puenzo; Chile, por su parte, en el campo del cine narrativo, cuenta con la talentosa Marialy Rivas⁴. Como parte de este auge, los filmes *XXY* y *El niño pez*, de Puenzo, y *Joven y alocada*, de Rivas, han contado con éxito de taquilla y con la alabanza de la crítica⁵. Además, este reconocimiento se ha logrado poniendo en pantalla, en roles protagónicos, a personajes que encarnan disidencias de género dentro de la heteronormatividad⁶. En *XXY* vemos la problemática de un joven intersexual; en *El niño pez* se muestra una relación lésbica entre una sirvienta guaraní

² Cabe aclarar que el concepto *heteronormatividad* fue acuñado en forma pionera por Michael Warner en su ensayo “Introduction: Fear of a queer planet”. Warner define la heteronormatividad como el privilegio heterosexual de interpretar la sociedad solo en términos heterosexuales y la imposición de este patrón de comportamiento como el único válido, definición compartida por Kaminsky.

³ Lucía Puenzo cursó estudios de literatura y cine en Buenos Aires. Es novelista y cineasta. Ha escrito cinco novelas: *El niño pez* (2004), *Nueve minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2010) y *Wakolda* (2011). Ha dirigido los largometrajes: *XXY* (2007), *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013) y *Últimos* (2017). Además de las series *La jauría* (2019) y *Señorita 89* (2022). Marialy Rivas cursó estudios de cine en Santiago y Nueva York. Ha trabajado en publicidad y cine. En publicidad participó en el equipo creativo de la primera campaña presidencial de Michelle Bachelet. En cine cuenta con la autoría del documental *Desde siempre* (1996), el cortometraje *Blokes* (2010) y los largometrajes *Joven y alocada* (2012) y *Princesita* (2017).

⁴ Ambos países cuentan con talentosas cineastas que las antecedieron y/o que todavía cuentan con una destacada producción de cine narrativo. Me refiero a las argentinas María Luisa Bemberg (1922-1995) y Lucrecia Martel (1966) y a la chilena Alicia Sherson (1974), entre otras cineastas argentinas y chilenas.

⁵ Son abundantes los trabajos publicados sobre *XXY* y *El niño pez*. Destaco, dentro de estos, el capítulo titulado “Insolation” del libro *Latin American women filmmakers: Social and cultural perspectives*, de Traci Roberts-Camps, en que esta autora analiza en profundidad tanto aspectos de la técnica cinematográfica como de la narrativa de estos filmes.

⁶ El concepto de *disidencia de género* es una traducción del vocablo anglosajón *gender outlaws*, que se define como un distanciamiento del binarismo masculino/femenino y de la normativa heterosexual. Kate Bornstein y Bear Bergman profundizan en estas disidencias en su libro *Gender outlaws: The next generation* (2010).

y una muchacha de familia acomodada bonaerense, y en *Joven y alocada* se presentan las andanzas de una joven bisexual perteneciente a una familia evangélica fundamentalista. Al abordar estos filmes seguiré un orden cronológico. Este orden debe tenerse presente al evaluar la recepción y la repercusión social de cada creación, debido a que las cintas que se estrenaron contaron primero con un entorno de menor apertura hacia las disidencias de género, situación que ha ido evolucionando positivamente en los últimos años tanto en Argentina como en Chile.

Sin embargo, estos avances no se pueden equiparar en los dos países; definitivamente, la sociedad argentina es más progresista a la hora de dar pasos concretos para acoger y proteger tales disidencias. Es así como en Argentina se aprueba el matrimonio entre personas del mismo sexo en 2010 y dos años más tarde se dicta una ley que legaliza la identidad de género⁷. En Chile recién a partir de 2012 se inicia la discusión sobre un cuerpo legal que regule la vida en pareja de personas del mismo sexo y se logra recién el matrimonio igualitario a principios de 2022 (“Matrimonio igualitario”). Una muestra de la inicial intolerancia de la sociedad chilena a las disidencias de género es el caso de la jueza Karen Átala, quien perdió la custodia de sus hijas por asumir su identidad lésbica. Los tribunales de justicia chilenos consideraron esto inmoral e invalidante para ejercer la custodia de menores; ninguno de ellos en aquel entonces acogió los reclamos de Átala por la usurpación de sus derechos maternales y todos fallaron en favor de su exmarido⁸. Finalmente, un tribunal internacional restituyó a Karen Átala sus derechos maternales y multó al Estado chileno (“Informe N° 42/8”). Los sujetos puestos en pantalla en la ficción filmica de estas creaciones de Puenzo y Rivas no han debido dar una batalla legal como la jueza por su disidencia de género, pero comparten con ella la exposición al escrutinio público y el haber logrado exitosamente el retroceso de la prepotencia heteronormativa al conjugar el verbo encuirar.

Más allá del patrón cromosómico

Tras su estreno *XXY* se convirtió inmediatamente en el largometraje del año en Argentina (Foster 117). Su trama gira en torno a Alex (Inés Efrón), un adolescente intersexual que vive con sus padres Kraken (Ricardo Darín) y Suli (Valeria Bertuccelli) en un pequeño pueblo pesquero de Uruguay⁹. Los padres de Alex no quisieron una “normalización” quirúrgica para él inmediatamente después de su nacimiento. Sin embargo, Suli sigue con la idea de “normalizar” a su hijo. De hecho, invita a Ramiro (Germán Palacios), un cirujano, Erika (Carolina Pelereti), su esposa, y Álvaro (Martín Piroyanky), el hijo adolescente de la pareja, con la intención de que Ramiro opere a Alex. Los conflictos internos y externos tanto de Alex (que incluyen un enamoramiento con Álvaro, quien también está en un proceso de definición de su identidad) como de sus padres y los visitantes van

⁷ Argentina fue el primer país latinoamericano en modificar su legislación para dar estatus legal al matrimonio entre personas del mismo sexo. Además, es la primera nación en el mundo que promulga una ley de identidad de género que permite a los ciudadanos elegir el género con que se les identificará en documentos oficiales como la cédula nacional de identidad y el pasaporte. Esta misma ley asegura fondos estatales para las personas que necesiten tratamientos médicos durante su tránsito de identidad (Ley 26.743).

⁸ La cineasta chilena Pepa San Martín (1974) se inspira en este episodio para su ópera prima, el filme *Rara* (2016).

⁹ Al calificar de intersexual a Alex me adhiero a trabajos científicos y testimoniales que describen esta condición como un estado entre dos sexos (Cabral, Chase, Dreger, Fausto-Sterling, Goldschmidt, Herdt). Esta locución difiere semánticamente del término *hermafrodita* usado por Ovidio en *Metamorfosis*. El hermafroditismo implica la posesión de los dos sexos, lo que ha sido históricamente asociado con la monstruosidad.

conformando el correlato necesario con el que Puenzo consigue hacernos descubrir la realidad para dar acogida a subjetividades que difieren del patrón heteronormativo.

Detengámonos en algunas de las unidades y operaciones del correlato de *XXY*. Al iniciarse la cinta, como telón de fondo a los créditos que van apareciendo en pantalla, vemos a una muchacha y a un joven corriendo por un bosque. El joven no se destaca por su aspecto especialmente varonil. Tiene el pelo largo y su cuerpo es flacucho sin rasgos que distingan su sexo. Al acabarse la exhibición de los créditos, un primer plano de Alex lo muestra sentado. Reconocemos en su figura la semblanza del joven que corría detrás de la muchacha. Nuevamente percibimos que sus rasgos físicos y gestos hacen que sea difícil determinar si estamos frente a una muchacha o un muchacho. Deleuze enfatiza el poder afectivo que tiene el primer plano (*La imagen movimiento* 132); en congruencia con este poder, el primer plano con que Puenzo comienza *XXY* intensifica en el espectador una sensación de incerteza respecto a la identidad de Alex, incerteza que luego que avanza el filme se transforma en una aceptación (descubrimiento) de que estar entre dos sexos y no ser mujer u hombre (como manda la heteronormatividad) puede ser normal.

La llegada de Ramiro (el cirujano) y su familia agudiza la intranquilidad de los padres de Alex frente a su condición. La inquietud de Kraken se nota especialmente después de haber visto a Alex penetrar analmente a Álvaro. Luego de este episodio, Kraken se sienta a comer con los invitados. Durante la comida Ramiro trata de forzar a Álvaro a beber vino. Kraken se ofusca por esta situación y le dice al muchacho que no beba si no quiere. A Kraken le desagrada la actitud de Ramiro; le comenta a su esposa que se habían mudado de Buenos Aires para escapar de los prepotentes y ahora ella los trae a la casa. El cirujano no solo trata de obligar a su hijo a beber porque ya es casi todo un hombre, sino además quiere “normalizar” a Alex, a quien por no ser plenamente un hombre lo convertiría en una mujer. La mentalidad y las acciones de Ramiro representan la intolerancia de la heteronormatividad, que no deja espacio para la diferencia. Ramiro no logra sus cometidos de forzar a su hijo a beber vino para hacerlo más hombre ni de “normalizar” a Alex haciéndolo una mujer. Estas empresas fallidas transmiten al espectador la idea de que la hegemonía de la heteronormatividad puede dejar de imperar. El desmantelamiento de esta normativa es una forma de encuirar. Los actos fallidos de Ramiro representan una desarticulación de la prepotencia de la heteronormatividad personificada en este médico. Así Puenzo logra, a través de su ficción filmica, encuirar de forma permanente.

XXY potencia la identificación de la audiencia con las reacciones y las actitudes de los padres de Alex. André Bazin apunta a esta identificación entre personajes y espectadores como una de las virtudes del buen cine (177). Puenzo sella este entendimiento cuando Suli muestra a Ramiro y a Erika la playa donde cree que quedó embarazada de Alex. Recuerda cómo tenía miedo de que alguien la descubriera teniendo sexo en un lugar público. Esta experiencia de miedo de ser descubierta en un arrebato pasional puede haber sido vivida o ser imaginada fácilmente por el espectador. En esta misma escena, también produce empatía el recuerdo de Suli de la incógnita durante su embarazo sobre si el bebé era nena o nene. No obstante, Puenzo va más allá de la sensibilización que provoca la identificación del público con los recuerdos de los personajes, puesto que también puede incluir un mensaje implícito detrás de las acciones de estos. Por ejemplo, está la escena en que Suli se hiere tratando de cortar una zanahoria mientras habla de sus aprehensiones sobre Alex. Más allá de ser una situación común para la audiencia, en el plano simbólico la zanahoria puede entenderse como el falo de Alex o el de otra persona intersexual. A través de este incidente Puenzo propone al espectador que las pesadumbres de la madre y el malestar social frente a la intersexualidad no se solucionan con una intervención quirúrgica, y que, al contrario, este tipo de “normalización” causa daño al que la sufre, a sus cercanos y la sociedad.

Por su parte, Kraken, en busca de una respuesta a la inquietud que le provoca la condición de Alex, visita a Juan Sheder (Guillermo Angelelli). Sabe de este hombre por el titular en un periódico que dice: “A los 18 años Sheder empieza su camino de regreso de mujer a hombre”. Sheder le cuenta a Kraken que sus primeros recuerdos de infancia son inspecciones médicas y las reiteradas cirugías para corregir su supuesta deformidad. También le muestra una fotografía diciendo “esa era yo a los 12 años”. Tanto Kraken como el espectador ven la imagen de una niña sumamente femenina. Sheder le da esta fotografía a Kraken para que se la lleve a Alex. No sabemos si Kraken se la entrega; tampoco aparece en el filme ninguna manifestación explícita del efecto en Kraken de su encuentro con Sheder. Sin embargo, después de esta entrevista subyace la duda sobre si Sheder, al revertir quirúrgicamente su castración, es realmente el hombre feliz que afirma ser. En otras palabras, ¿hasta qué punto es cierto que “el camino de regreso” le devuelve a Sheder la identidad que le había sido arrebatada por la cirugía? Recordemos que cuando Juan muestra su fotografía de niña dice “esa era yo” usando el femenino en vez del masculino que corresponde a la identidad que él prefiere. ¿No será que la identidad de Sheder sigue truncada a pesar de su afán por ser solo “ese” (un hombre)? Este truncamiento puede deberse a que ha reconstruido su identidad a partir del imperativo de la heteronormatividad de ser hombre o mujer en vez de asumir su disidencia de género.

Mauro Cabral, activista intersexual argentino, testimonia: “[...] yo tenía 14 años y estaba sentado frente a un médico que lo sabía todo. Él sabía, por supuesto, quién era un hombre y quién era una mujer. Sabía también quién podía ser un hombre o quién una mujer, y bajo qué condiciones” (105). De esta narración de Cabral se desprende el poder panóptico que ejercía su médico sobre él¹⁰. *XXY* muestra cómo el cine puede romper con uno de los componentes de las complejas tecnologías sociales, el poder panóptico (Lauretis, *Technologies 2*). En el filme se fractura este tipo de poder de la heteronormatividad representado en la pantalla por las acciones de Ramiro, el cirujano que visita la casa de Alex, y fuera de la pantalla por el médico de Cabral.

La cinta puede tener aciertos y errores de acuerdo con el prisma con que se la mire. Por ejemplo, a Cabral le parece un error que el filme tenga “demasiada agua, demasiado animal marino, demasiada melancolía argentina de esa que nadie sabe de dónde ni a cuento de qué viene y se instala” (107). El mismo asunto, desde otra perspectiva, puede ser un acierto que refuerza la idea de que en la naturaleza existen otros seres intersexuales (Fausto-Sterling 101). A fin de cuentas, parafraseando al mismo Cabral, la verdad es que no sabemos si su historia hubiera sido distinta si su cirujano hubiese podido ver *XXY* (109). Lo que sí sabemos es que el mundo, el cirujano de Cabral y el mismo Cabral son distintos desde que *XXY* existe. Ahora contamos con un correlato que enaltece la intersexualidad como una forma de disidencia de género que no necesita intervenciones reparadoras. No cabe duda de que *XXY* logra encuir al mostrar que la intersexualidad es más compleja que un determinado patrón cromosómico. Además, la cinta alienta el desarrollo y la acogida de esta disidencia superando los binomios femeninos/masculino, sexo/género y hetero/homosexual.

Imágenes para inspeccionar

¹⁰ Michel Foucault define el poder panóptico como un tipo de poder que ejerce una supervisión continua a cada individuo a través de mecanismos de control, castigo, compensación y corrección con el fin de modelar a los individuos de acuerdo con normas determinadas (70).

En *El niño pez*, tal como en *XXY*, encontramos una fuerte presencia de la naturaleza y de diversos seres vivos que se hace notar desde el título mismo del filme, el cual alude a un ser marino. La presencia de la naturaleza es una constante en el cine de Puenzo; por ejemplo, en su filme *Wakolda* abundan los paisajes de la Patagonia. Claro que no todo es entorno natural y rural en su cinematografía; *El niño pez* posee un fuerte componente urbano que se refleja no solo en los escenarios bonaerenses en que transcurren muchas de sus escenas, sino, además, en las problemáticas urbanas (migración, pobreza, marginalización y crimen) que surgen en su trama. Inés Efrón también protagoniza *El niño pez*; esta vez actúa como Lala. Lala es la hija del juez Bronte (Prep Munné) y de Felicitas (Sandra Guida), una dama de la sociedad aficionada a correr maratones internacionales. La otra protagonista del filme es la actriz Mariela Vitalé (Emme), que actúa como Ailín. Ailín trabaja como sirvienta en la casa del juez Bronte, con quien mantiene encuentros sexuales a la vez que entabla una relación romántica con Lala. Al enterarse Lala de estos encuentros asesina a su padre y se marcha a Paraguay. La muchacha espera que su enamorada la siga pues las dos han planeado vivir juntas algún día a orillas del lago del pueblo de Ailín. Una vez en el pueblo, Lala conoce al padre de Ailín, Sócrates Espina (Arnaldo André), un popular actor de telenovelas; además, se entera de la relación incestuosa que este había mantenido con su hija. De regreso en Buenos Aires, Lala desiste de la idea de entregarse a la policía y libera a su amada por la fuerza desenmascarando la red de prostitución infantil en que se veían obligadas a participar las menores reclusas del penal.

Tanto el asesinato del juez Bronte, el incesto que sufre Ailín, la red de prostitución en que se ve obligada a participar, como el rescate por la fuerza del que es objeto son hechos delictuales. Estos me permiten vincular *El niño pez* con el nuevo cine negro protagonizado por mujeres. Christine Gledhill entrega cinco rasgos característicos de este tipo de cine: 1) la investigación de un crimen dentro de su narrativa, que involucra la aparición de una mujer como culpable; 2) una trama con abundantes voces de fondo y/o flashbacks; 3) la presencia de una proliferación de puntos de vista; 4) una poco definida caracterización de la heroína, y 5) un estilo visual impresionista con énfasis en tomas que fotografían escenas sexuales entre mujeres (27-28). Estas características no se dan todas con la misma intensidad en el filme. Ciertamente, Puenzo pone en pantalla a una mujer como hacedora de un crimen. Además, la cinta posee la presencia permanente de flashbacks que van reconstruyendo el asesinato del juez y la relación incestuosa de Ailín con su padre. También aparecen escenas en que se ve a Lala y Ailín en la bañera o en la cama en una situación romántica, a la que el contraste de etnias de las muchachas suma una connotación especialmente impresionista. Por otra parte, ninguna de ellas sobresale como heroína, ni estamos tampoco frente a ninguna villana.

Todos estos rasgos del nuevo cine negro de mujeres que van emergiendo de este texto fílmico de Puenzo conforman un correlato necesario que responde al llamado de Pedro Lemebel a comentar no solo la homosexualidad, sino también la pobreza y otras lacras sociales. Este (cit. por Kaminsky) dice “que mientras los maricas poeticemos la maricada está todo bien, en su lugar, en el rincón que le asigna la democracia oficial. Pero cuando se opina sobre etnias, aborto, derechos reproductivos, libertad de culto o políticas económicas la licencia freak queda cancelada” (893). Puenzo crea un filme que, gracias a sus características de cine negro, logra profundizar sobre varios de los temas que plantea Lemebel y que Kaminsky acoge como elementos importantes de la acción de encuirar. Tal vez lo más evidente sea lo étnico, por el origen guaraní de Ailín. Pero también están presentes los derechos reproductivos: los flashbacks nos hacen darnos cuenta de que el niño pez es un bebé que Ailín no quería tener y que, al no poder abortarlo, se vio obligada a lanzarlo al lago después de nacido. Por otra parte, la pena carcelaria que acarrea el crimen del juez sirve para

dejar en evidencia las lacras del abuso y la prostitución de menores y las redes de corrupción que las amparan.

En *El niño pez* se presentan dos relaciones filiales fracturadas, la del juez Bronte con Lala y la de Sócrates Espina con Ailín. Interpreto estas fracturas como símbolos de una ruptura con el patriarcado –una estructura intrínsecamente heteronormativa–. El crítico Assen Kokalow, siguiendo este mismo camino interpretativo, llega incluso a ver en el asesinato de Bronte la caída del poder estatal dictatorial masculino representado por este padre/juez (229). El quebramiento del patriarcado en *El niño pez* no solo se refleja en el aniquilamiento de Bronte, sino también en la decadencia en que se encuentra Sócrates Espina y en el desenmascaramiento del abuso de poder del comisario Pulido (Carlos Bardem) al explotar sexualmente a las menores reclusas. Puenzo rompe en la pantalla con el esquema patriarcal, pero, a la vez, se posiciona por encima de las retóricas feministas extremas que ven a todos los hombres como seres nefastos al mostrar en el personaje del Vasco una figura masculina que se redime de su rol patriarcal opresor, pues luego de haber tenido una inconveniente cercanía con Ailín se transforma en un amigo desinteresado.

La relación romántica entre Ailín y Lala no parece ser suficiente para catalogarlas de lesbianas. Sabemos que Ailín ha tenido sexo consentido con el juez Bronte, con un trabajador de una casa vecina y posiblemente con su amigo el Vasco (Diego Velázquez), el comerciante nocturno que la acoge al llegar a Buenos Aires. También podríamos suponer que está experimentando y volcando momentáneamente su afectividad hacia la persona que le es más cercana en medio de un entorno familiar disfuncional. Inmaculada Pertusa puntualiza que:

[...] [s]in pretender una definición absoluta, y teniendo en cuenta el marco social, político y cultural [...] una lesbiana es aquella mujer que, por su profunda afinidad física y psicológica con otras mujeres, se sitúa, voluntariamente o involuntariamente, en oposición al sistema social dominante en el que reside al sugerir con sus relaciones físicas y/o emocionales con otras mujeres la posibilidad de un sistema de significado propio, contrapuesto al que se le impone desde el discurso patriarcal al que está sometida (24).

Ailín y Lala se oponen al sistema social dominante al iniciar una relación romántica que traspasa la supuesta barrera de sexo que las separa de acuerdo con las reglas de la heteronormatividad. Sin embargo, en la cinta no se observa ningún signo de ruptura o enfrentamiento de las jóvenes con este sistema social debido a la relación en que están involucradas. Su molestia con el entorno se debe a situaciones de abuso y maltrato, como el incesto y la explotación sexual.

Puenzo indica que la pareja en pantalla podría ser una pareja heterosexual y la historia no cambiaría nada (Donoso Macaya y González 717). Esta apreciación de la cineasta confirma su intención de asimilar las relaciones románticas homo y heterosexuales como una misma cosa. ¿Existe un desarrollo de la subjetividad lésbica en Ailín y Lala? ¿Da el filme el sistema de

significados propios que menciona Pertusa? ¿Estamos realmente en presencia de disidencias de género? Evidentemente, el filme supera la representación simplista e hipererotizada de un romance entre mujeres de su coetánea *Fuego* (1968), película de Armando Bo (1914-1981). Tampoco se destaca por revelar distintas subjetividades lésbicas, como lo hace, por ejemplo, el filme *Lesbianas de Buenos Aires* (2004), de Santiago García (1970)¹¹.

Más allá de la poca importancia que le entrega Puenzo a la orientación sexual de la pareja protagonista de *El niño pez*, es un hecho que esta está formada por mujeres que dejan atrás el estereotipado romance entre el dueño de casa o uno de sus hijos con la sirvienta tantas veces presente en las pantallas cinematográficas y televisivas latinoamericanas. Por lo demás, por encima del golpe de originalidad de Puenzo, al acabar violentamente con la relación dueño de casa-sirvienta y hacer predominar la relación entre la señorita de la casa y la sirvienta, que pertenecen a etnias y clases sociales distintas, *El niño pez* responde al llamado de Lemebel que recoge Kaminsky de encuirar no solo mostrando y defendiendo la homosexualidad, sino también dejando al descubierto en esta acción las lacras de la cultura hegemónica.

No me arrepiento de nada

El filme *Joven y alocada*, de Marialy Rivas, gira también en torno a un suceso policial, el homicidio de Daniel Zamudio. Este asesinato no forma parte de la trama de la cinta; no obstante, como explica la misma cineasta, el brutal secuestro y homicidio de este joven chileno por su condición gay en los días previos al estreno de la cinta aumentó la sensibilidad social frente a la temática del largometraje. La película, al igual que Zamudio, fue víctima de los ataques de la homofobia (o en otras palabras, de la prepotencia de la heteronormatividad) hasta el punto que en su etapa de difusión sus detractores consiguieron el retiro del transporte público de un afiche promocional en que aparecían sus protagonistas besándose (“Movilh”). En contrapartida, el público, lejos de censurar el filme, le dio su apoyo masivo repletando las salas durante su estreno y los días de exhibición en marzo de 2012. El largometraje recibió además el reconocimiento de la crítica internacional con el premio a Mejor Guion en la categoría World Cinema en el Festival Sundance de ese mismo año (González 90).

Joven y alocada muestra la historia de Daniela (Alicia Rodríguez), una joven que narra su vida sexual en un blog mientras, fuera de este espacio virtual, es oprimida por su familia y su entorno evangélico fundamentalista. El elemento religioso presente en este filme lo distingue de *XXY* y *El niño pez*. Ni para Alex ni para Lala, ni tampoco para Ailín, la religión tiene un rol importante en el desarrollo de sus vidas; en cambio, para Daniela es un factor omnipresente y represor. Este protagonismo de la religión en *Joven y alocada* se refuerza con la presencia de versículos evangélicos que van apareciendo en pantalla a lo largo de todo el filme. El primero de estos, escrito con la tradicional nomenclatura bíblica, proclama: “Ebanjelio 1.1: A los 15 boca abajo por Joven y Alocada”. Los errores ortográficos intencionales y el contenido del versículo, que pronto el espectador descubrirá se refiere a una determinada posición en el acto sexual, marcan el carácter irreverente que tendrá esta versión del evangelio según Joven y Alocada, una nueva evangelista del siglo XXI. Además, nos sugiere que encuirar requiere romper con la ortodoxia religiosa.

¹¹ El largometraje *Fuego* muestra un apasionado romance entre dos mujeres que se interrumpe porque una de ellas extraña el falo masculino. *Lesbianas de Buenos Aires*, por su parte, es un filme de corte documental que entrega el testimonio de vida de un grupo de lesbianas asentadas en la capital trasandina.

Daniela, quien firma su blog bajo el seudónimo de Joven y Alocada, es un personaje inspirado en la historia real de Camila Gutiérrez (1986), coguionista del filme junto a Marialy Rivas¹². Rivas conoció a Gutiérrez a través de su blog y lo que inicialmente eran conversaciones virtuales entre ambas mujeres acabó en la realización de la película. Rivas ha expresado que le interesa la sexualidad como temática en su cine como una forma de enfatizar, a través del arte, que todas las personas tienen derecho a tener una sexualidad plena. Por su parte, Camila Gutiérrez en su autobiografía indica que

[...] [e]n *Joven y alocada* la protagonista es castigada por fornicaria. La mandan a trabajar en un canal evangélico para que sufra. Ahí conoce a mijíta rica y mijíto rico y se los culea a los dos. El castigo canal es una ficción más tolerable que el castigo vida porque está la posibilidad de tener otro mundo, otra gente, otro espacio (59).

Según Gutiérrez, la permanencia de Daniela en el canal facilita el ejercicio pleno de su sexualidad, lo que hace que deje de ser un castigo. Parece natural la asociación de un canal televisivo con una pantalla; es, entonces, en la pantalla donde Joven y Alocada se siente más cómoda (según Camila Gutiérrez) porque este mundo del canal (la pantalla) le da la oportunidad de ejercer su sexualidad. De este modo, ambas ponen en la ficción de la pantalla la posibilidad de mayor tolerancia y fomento para la expresión de la sexualidad; o sea, la pantalla se transforma en un espacio donde el poder panóptico que la reprime queda desarticulado. Las reflexiones de Rivas y Gutiérrez están en plena sintonía con la idea de que el cine (y especialmente el de Puenzo y el de la misma Rivas) puede y debe encuirar. Las jóvenes que estas cineastas ponen en pantalla logran expresar libremente su sexualidad, abriendo surcos para su camino de disidencia respecto de la heteronormatividad.

XXY y *El niño pez* muestran que la expresión de la sexualidad es una forma de construcción y afirmación de la identidad. En *Joven y alocada* también se visualiza este vínculo: Daniela intenta ser formada por su estructura familiar y social de un modo, pero ella, a través de la expresión de su sexualidad, va construyendo su identidad apartándose del molde que se le quiere imponer¹³. En la construcción de su identidad descubre que le gustan las de pino y las de queso, forma coloquial con que la joven explica que puede tener sexo placentero tanto con hombres como con mujeres. Esta característica de la sexualidad de la protagonista se opone tanto al imperativo de la heteronormatividad respecto de que el objeto del deseo debe ser exclusivamente heterosexual como a la creencia monolítica que atribuye al deseo solo un objeto hetero u homosexual. El

¹² Camila Gutiérrez estudió literatura y periodismo en Santiago y escritura creativa en Nueva York. También participó en la escritura del guion del filme *La princesita*, de Marialy Rivas. Ha publicado tres novelas: *Joven y alocada* (2013), *No te ama* (2015) y *Ni la música me consuela* (2020).

¹³ En lo que se refiere a una conceptualización del término *identidad* (cuestión ampliamente debatida por las ciencias sociales en las últimas décadas), me adhiero a la postura constructivista que la explica como la capacidad de formar una imagen de uno mismo y del mundo exterior que permita una sensación de seguridad y orientación en las interacciones de la vida diaria (Hernando).

comportamiento sexual de Daniela puede catalogarse de bisexual debido a su complementariedad sexual con mujeres y hombres. La bisexualidad se posiciona como una variable que se vincula con menor frecuencia con la identidad, a diferencia de la homosexualidad, la cual suele reconocerse como un factor de gran impacto en la construcción de la identidad (San Filippo 26).

El campo teórico respecto a la bisexualidad es reducido. Freud dedica un apartado de su libro *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras* a este tema. En él, el psicoanalista reflexiona sobre lo difícil que es aproximarse a la bisexualidad, pues escapa del hermafroditismo anatómico y de una explicación psicológica (128-131). Margaret Frohlich, al estudiar algunas novelas hispanoamericanas con temática bisexual, reflexiona sobre cómo la bisexualidad rompe el privilegio de singularidad que fomenta la cultura occidental (ejemplo: monoteísmo) (62). La movilidad del deseo de un sexo a otro del individuo bisexual es una singularidad propia de este individuo y que marca su identidad. Con mucha razón, Frohlich nota que la singularidad de la bisexualidad puede provocar un juicio negativo del entorno que ve al individuo bisexual como un traidor, un impostor impredecible incapaz de definir su objeto de deseo (63). Daniela enfrenta este juicio negativo por parte de su madre y su novio cuando descubren que mantiene una relación romántica con Antonia (María Gracia Omega), su compañera de trabajo del canal. Por el contrario, Antonia (quien aparece abiertamente como lesbiana toda la cinta) es más comprensiva respecto a la duplicidad del objeto del deseo de Daniela. Esta mayor tolerancia refleja su ruptura con los imperativos de la heteronormatividad, ruptura que también le ha permitido asumir su identidad lésbica. Antonia se convierte en un personaje especialmente atractivo y sensibilizador sobre las disidencias de género por su coherencia de vida.

Uno de los grandes aciertos de *Joven y alocada* es el uso de imágenes de órganos sexuales o escenas de relaciones sexuales para mostrar la afirmación de la identidad de la protagonista. Estas imágenes y escenas integran un correlato que va ilustrando al espectador la búsqueda y construcción de la identidad de Daniela. Una de estas imágenes –especialmente bien lograda– es la que la joven denomina “choro en llamas”. Al inicio del filme, Daniela recuerda su despertar sexual; en esa ocasión usa por primera vez la metáfora del “choro en llamas” para referirse a su deseo sexual. Mientras Daniela relata sus diferentes encuentros sexuales y episodios de autoerotismo, el espectador ve en la pantalla una imagen digitalizada de una vagina en llamas que más tarde también verá como epígrafe que encabeza el blog de *Joven y Alocada*.

Esta imagen logra lo que Jean Baudrillard denomina estimulación de la realidad. Según este autor, en el mundo postmoderno existe una proliferación de imágenes producidas en forma virtual que no existen en el mundo real, pero que de todas formas tiene el poder de estimularlo (3). La vagina en llamas de *Joven y alocada* es una de estas imágenes. Cuando el espectador vuelve a ver esta vagina en llamas por última vez, en los créditos finales del filme, su realidad ha sido estimulada de tal forma que se ha vuelto más asertivo respecto a que el deseo de Daniela puede ir más allá de lo hetero u homosexual. La cineasta Marialy Rivas, a través de *Joven y alocada*, valoriza la bisexualidad como una forma legítima de vivir la sexualidad. No por casualidad el estribillo de la canción que se escucha de fondo junto con los créditos de cierre del filme repite: no me arrepiento de nada. Al encuirar, el filme posibilita que la bisexualidad sea vista como una forma legítima de expresión de la sexualidad.

El acto de encuirar consumado

En 1993, Ilse Fuskóva-Kornreich y Dafna Argov reportaban, en *The third pink book*, que el popular programa argentino *Almorzando con Mirtha Legrand* había presentado un considerable aumento de espectadores el día que estuvo dedicado a conversar sobre el lesbianismo. Incluso se pensó reemitir el programa. Sin embargo, esto no se pudo hacer debido a la oposición de sectores conservadores (88). Unas décadas más tarde, el cine permite que a través de *XXY*, *El niño pez* y *Joven y alocada* se pongan repetidas veces en pantalla disidencias de género, siendo estos filmes correlatos que permiten revelar y defender estas disidencias de la hegemonía heteronormativa. Estas cintas son ejemplos de cómo el cine puede reproducir y producir significados, valores e ideologías, tanto a nivel social como en la subjetividad de los individuos (Lauretis, *Alicia* 37). En *XXY*, *El niño pez* y *Joven y alocada* se descubren las disidencias de género como algo que debe ser inspeccionado, revelando tramas de seres que deben ser reconocidos (Derrida). Puenzo y Rivas, con esta películas, hacen un profundo ejercicio de inspección que necesariamente conducen a mirar el tejido social real más allá de la heteronormatividad. Estos largometrajes muestran disidencias de género y los marcos opresivos a que se enfrentan. Definitivamente, Puenzo y Rivas encuiran a través de estas creaciones filmicas.

Referencias

- Bazin, André. *¿Qué es cine?* Madrid: Rialp, 2001. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. Sheila Faria Glaser, trad. Ann Arbor: University of Michigan, 1994. Impreso.
- Blokes*. Dir. Marialy Rivas. Act. Pedro Campos, Alfonso David y Paula Zúñiga. Fábula Films, 2010. Filme.
- Bornstein, Kate y Bear Bergman. *Gender outlaws: The next generation*. Berkeley: Seal, 2010. Impreso.
- Cabral, Mauro. “Versiones”. *Interdicciones: Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Mauro Cabral, ed. Córdoba, Argentina: Anarrés, 2009. 101-121. Impreso.
- Chase, Cheryl. “Hermaphrodites with attitude: Mapping the emergence of intersex political activism”. *The transgender studies reader*. Susan Stryker y Stephen Whittle, eds. Nueva York: Routledge, 2006. 300-314. Impreso.
- Foucault, Michel. “Truth and juridical forms”. *Power*. James D. Faubion, ed. Robert Hurley y otros, trad. Nueva York: New P, 2000. 1-89. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Irene Agoff, trad. Barcelona: Paidós, 1984. Impreso.
- . *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*. Irene Agoff, trad. Barcelona: Paidós, 2004. Print.
- Derrida, Jacques. *Right of inspection: Photographs by Marie-Francoise Plissart*. David Wills, trad. Nueva York: The Monacelli P, 1985. Impreso.
- Desde siempre*. Dir. Marialy Rivas. 1996. *Enciclopedia de cine chileno*. Web. 5 April 2021. <https://cinechile.cl/pelicula/desde-siempre/>
- Dreger, Alice. *Hermaphoridites and the medical invention of sex*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. Impreso.
- Donoso Macaya, Ángeles y Melissa M. González. “Orthodox transgressions: The ideology of cross-species, cross-class, and inter-racial queerness in Lucía Puenzo’s novel *El niño pez* (*The fish child*)”. *American Quarterly* 65.3 (september 2013): 711-733. Impreso.
- El niño pez*. Dir. Lucía Puenzo. Act. Inés Efrón y Mariela Vitale. Peadillos Pictures, 2009. Filme.
- Fausto-Sterling, Anne. *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad*. Ambrosio García Leal, trad. Barcelona: Melusina, 2006. Impreso.
- Foster, David William. “[Review of] *XXY*.” *Chasqui* 36.2 (2007): 177-179. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Obras completas: Volumen 7 (1901-05): Fragmentos de análisis de un caso de histeria, Tres ensayos de teoría sexual y otras obras*. José L. Etcheverry, trad. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Impreso.
- Frohlich, Margaret. *Framing the margin: Nationality and sexuality across borders*. Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH), 2008. Impreso.
- Fuego*. Dir. Armando Bo. Act. Isabel Sarli, Alba Mujica y Roberto Airadi. Sociedad Independiente Filmadora Argentina (SIFA), 1969. Filme.
- Fuskóva-Kornreich, Ilse y Dafna Argov. “Lesbian activism in Argentina: A recent but very powerful phenomenon”. *The third pink book: A global view of lesbian and gay liberation and oppression*. Art Hendriks, Rob Tielman y Evert van der Veen, eds. Buffalo: Prometheus Books, 1993. 80-85. Impreso.

- Gledhill, Christine. "Klute 1: A Contemporary film noir and feminist criticism". *Women in film noir: New edition*. Ann E. Kaplan, ed. Londres: British Film Institute, 1999. 20-34. Impreso.
- Goldschmidt, Richard. "Experimental intersexuality and the sex-problem". *The American Naturalist* 50.600 (dec.1916): 705-718. *JSTOR*. Web. 19 de marzo 2022. <https://www.jstor.org/stable/2456042>.
- González, Rodrigo. "Joven y alocada se estrena en Chile, tras lograr distribución en EEUU y Europa". *La Tercera*, 24 marzo 2012: 90. Impreso.
- Gutiérrez, Daniela. *Joven y alocada, la hermosa y desconocida historia de una Evangelais*. Chile: Random House Mondadori, 2013. Edición en formato digital.
- Herdt, Gilbert. *Third sex, third gender: Beyond sexual dimorphism in culture*. Nueva York: Zones Books, 1994. Impreso.
- Hernando, Almudena. *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal, 2002. Impreso.
- "Informe N° 42/8". Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Organización de los Estados Americanos. 23 de julio de 2008. Web. 27 de marzo 2022. <https://www.cidh.oas.org/annualrep/2008sp/Chile12502.sp.htm>.
- Joven y alocada*. Dir. Marialy Rivas. Act. Aline Kuppenheim y Alicia Rodríguez. IFC Films, 2012. Filme.
- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo queer". *Revista Iberoamericana* 74.225 (octubre-diciembre 2008): 879-895. Impreso.
- Kolalow, Assen. "El niño pez". *Chasqui* 38.1 (mayo 2009): 227-230. Impreso.
- Lauretis, Teresa de. *Alicia doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Impreso.
- . *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Impreso.

Recibido: 27 de Marzo de 2022
Aceptado: 11 de Julio de 2022