

# LAS HUELLAS DEL PRESENTE Y EL MUNDO *QUEER* DE XXY

José AMÍCOLA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Le cinéma lui-même est une nouvelle pratique des images  
et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie  
comme pratique conceptuelle.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985.

Con una apertura de la que carecen otras artes  
del período, el cine se transformó, en los últimos años,  
en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente  
y es por eso que puede recurrirse a las películas para  
responder a la pregunta sobre por qué, pese a que  
los mundos se están evaporando, algo persevera.

Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre  
el nuevo cine argentino*, 2006.

## RESUMEN:

*El presente trabajo trata de desarrollar una reflexión acerca de la presencia creciente de realizadoras dentro del panorama del cine argentino actual que abordan una temática controvertida acerca de la identidad sexual como se presenta en el caso de la película XXY de Lucía Puenzo (2007), en la que un individuo hermafrodita se resiste finalmente a la operación que podría conducirlo a la estandarización genérica. Siguiendo algunas tesis de Gonzalo Aguilar, quien indaga acerca del surgimiento inusitado de una nueva generación de cineastas rioplatense, se trata de reflexionar aquí sobre qué parte les cabe a las mujeres en esta movida cultural. Por ello, XXY se toma como ejemplo emblemático por la agudeza en que se rastrean en este film lo que Aguilar ha llamado “las huellas del presente”, refiriéndose a cambios en la sensibilidad actual que están ocurriendo bajo nuestros ojos, pero que se manifiestan como giros de una densidad nunca vista antes. En el caso de XXY lo que está en juego, entre otras cosas, sería una teoría sobre la ambigüedad como principio a contracorriente de las normas sociales. En este sentido, la película de Lucía Puenzo saca partido de los diálogos para acentuar en qué medida las sociedades actuales miran con desconfianza lo que se aparta de los binomios instituidos, en este caso la clara definición entre una genitalidad masculina y una femenina. Así, aunque las manifestaciones sexuales en las que se coloca al hermafrodita Alex de la película de Puenzo sean discutibles en cuanto a la verosimilitud (el hecho de poder tener erección de su miembro viril como para penetrar a otro individuo y, al mismo tiempo, plantear que Alex es operable para recuperar su condición femenina), la utilización que hace la realizadora de esta ambigüedad pone en evidencia la construcción social de la sexualidad en la sociedad toda. Así, en el film de Puenzo las sexualidades de los otros jovencitos son también puestas en el tapete, en tanto esos individuos desean al hermafrodita, a pesar de conocer su ambigüedad sexual, especialmente Álvaro, el hijo de los visitantes.*

*El objetivo del presente texto es, por lo tanto, tratar de analizar la película no solamente desde una perspectiva exclusiva de sus contenidos, sino de sus significados, considerando como tales el cúmulo de elementos que entran en la construcción de un film, sin olvidar el sonido y, especialmente, el uso de los encuadres. En este sentido, se pone el acento*

*en el uso que una corriente más cercana al documentalismo que a las vanguardias hace del así llamado “plano-secuencia”, prefiriendo la entrada y salida de los actores en el cuadro a partir de lo verosímil y en contra del uso del montaje, que caracterizó a un cine más conscientemente artístico durante las vanguardias.*

\*\*\*\*\*

René Girard, en su libro antropológico titulado *La violence et le sacré*, centra uno de los ejes de su argumentación en una crítica severa, pero igualmente muy madura sobre la obra de Freud, poniendo de relieve el modo en que el fundador del psicoanálisis debió optar, atado a la rémora de sus convicciones decimonónicas, por lo que se llamaría una filosofía de la conciencia (GIRARD, 1972). Según Girard, Freud no habría querido renunciar a un racionalismo que lo habría llevado a observar una postura ambigua, dado que su inconsciente sería, en definitiva, un receptáculo oscuro y una bomba aspirante y represora donde iban a parar los elementos rechazados por la conciencia (GIRARD, 1972: 260 y ss.). Esta disyuntiva en la que, en rigor, Freud coloca a la conciencia en el polo positivo del binomio se debería a la herencia kantiana y es, por ello, comprensible que no haya habido posibilidad de entendimiento entre los freudianos de la primera época y los surrealistas que, en cambio, promovían ya más entrado el siglo XX una entronización de las valencias inconscientes. En este mismo sentido, Girard entiende que Freud no supo ver el valor autónomo del continente negro del inconsciente, subsidiándolo siempre a la primacía de la conciencia. Esta primacía de los elementos conscientes habrían llevado también al psicoanálisis, según Girard, a optar por la idea de un rescate de los elementos oscuros a la zona ilustrada de la conciencia, promoviendo una adaptación, normalización o estandarización de todo lo que debía rescatarse. En el otro punto de la antinomia se hallaba un universo que era rotulado como “perverso”, una palabra que Freud trató de limpiar de las coloraciones más negativas, sin lograrlo completamente.

Para Girard, en el origen de todo proceso de adaptación individual o colectiva existe un escamoteo o negación de la existencia de la violencia, una violencia que, por otro lado, ha sido arbitraria. El adaptado sería así el autor mismo de ese escamoteo o negación. En otros casos, el adaptado es aquél que ha logrado acomodarse a un orden establecido donde la escamoteadora ha sido la propia sociedad. En todo caso, está claro que el inadaptado es quien no se acomoda a esas instancias propias o sociales (GIRARD, 1972).

En las presentes reflexiones, nuestra intención se pondrá en evidencia en el intento de vincular campos diferentes para acceder a una humilde contribución hacia la crítica cultural al relacionar material filmico y procesos psicosociales. El cine actual de la Argentina parece, por ello, un territorio con derecho propio para un abordaje académico por la solidez de sus propuestas en un momento actual de cambio de paradigmas sociales, como son los que, en gran medida, vive nuestro país.

La investigadora española Carmen Peña-Ardid, por su parte, al hacer una historia panorámica de las tendencias del cine de las últimas décadas, pone el acento en una cualidad cinematográfica que es importante para nuestra argumentación y que ha venido siendo puesta sobre el tapete desde hace tiempo pero que es necesario repetir. Peña-Ardid acentúa, así, la dimensión mostrativa del cine (PEÑA-ARDID, 1992: 70). Käte Hamburger, por su parte, afirmaba en un libro ya clásico sobre los géneros literarios que el cine nos induce a firmar un pacto con lo verosímil diferente de todas las otras artes, donde la visión de una nube o un

árbol, por ejemplo, tienen un valor de contextualización con las otras secuencias que son únicas en su poder semiótico por el hecho de que las imágenes no se dan con el enmarcado del escenario como en la puesta teatral ni en el marco de cierre que le da al todo una obra pictórica. Para Hamburger el aspecto simbiótico del cine con su cualidad cinemática y su capacidad del fuera de campo sería un arte único e inimitable que tendría un poder de sugerencia que debería ser tomado muy en serio en el dominio de los estudios culturales (HAMBURGER, 1957: 181 y ss.). De hecho, hoy en día son cada vez más los estudios interdisciplinarios que toman como base films, inclusive analizando aquellos que fueron pensados como puro entretenimiento, convencidos de su valor expresivo para la cultura de un momento dado.

Ahora bien ¿cuál sería la metodología a seguir en una aproximación que no está dedicada exclusivamente a cinéfilos, sino que pretende ver el cine como un fenómeno de semiosis múltiple? Por un lado, tenemos el ejemplo ya paradigmático de acercamientos como los de Gilles Deleuze. Sus reflexiones al respecto pueden servirnos de guía, en tanto el filósofo francés, cuya capacidad como espectador de cine ha sido inusualmente amplia y variada, supo hacer converger en sus libros miradas sabiamente interdisciplinarias.

En todo caso, es importante poner de relieve, cuando se piensa en alternativas a una mirada masculina canónica, que en es sumamente complejo hablar en el análisis filmico de un único “sujeto de enunciación” como sucede en las investigaciones de novelas y cuentos. Para cada película existe una serie de “sujetos” que obran sobre el resultado. Pensemos así que primero aparece la base del guión filmico, luego se halla la centralidad de la labor de dirección, la personalidad de los protagonistas, el ojo del camerógrafo y, por fin, el sujeto que arma el todo en la tarea del montaje, sin mencionar otros factores bastante importantes como iluminadores, sonidistas, etc. Por ello, según Carmen Peña-Ardid el trabajo de equipo que supone una película contribuyó durante mucho tiempo a que se despreciara esta actividad que carecería de un genio único creador según uno de los mitos del romanticismo para la catalogación de una actividad como artística (PEÑA-ARDID, 1992: 45). Es verdad también que alguno o algunos de los eslabones de esta cadena puede jugar un papel más visible y así inclinar la balanza. De todos modos, es igualmente cierto que lo que ocurre dentro del equipo es un equilibrio sumamente precario, como sucede en todos los trabajos grupales, donde cada una de las partes está llevando el producto final hacia una dirección más o menos propia. En este sentido, el hecho de que haya en este momento una pléyade de directoras de películas en el cine argentino es auspicioso, pero no deja de ser todavía una especie de isla, pues la mayoría de los cargos importantes del conjunto sigue cayendo en manos de varones.

Ha sido virtud de la estudiosa norteamericana E. Ann Kaplan poner el acento en estas cualidades diferenciales entre realizadores y realizadoras en un libro clave traducido al castellano como *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (KAPLAN, 1988). Para Kaplan la crítica feminista ha cambiado los ángulos de observación, primero pensando el cine desde los aportes de la sociología, para pasar después a intensificar los enfoques con análisis salidos de inquietudes psicoanalíticas y, luego, semióticas (KAPLAN, 1988: 19). Para esta autora, lo importante en la crítica de films desde esta óptica no es tanto detenerse en los contenidos, como en las “significaciones”, permitiendo así la aproximación a cada película con consideraciones que abarcan el resultado de cada obra como un sistema de múltiples estratos (KAPLAN, 1988: 50). Kaplan se pregunta también en qué consiste el poder de la mirada masculina de la cámara y cómo esa mirada repite instancias en las identificaciones que los personajes permiten, así como niegan otros ángulos posibles de observación. En todo caso, serán las realizadoras (todavía escasas en la mayoría de las filmografías), las que

establecerán un enfoque raro e inusitado, especialmente aquellas del cine independiente que Kaplan analiza y que se lanzaron a la conquista del territorio en la década del 70.

Según Gonzalo Aguilar el nuevo cine argentino se caracterizaría por una consciente elaboración opuesta a la cinematografía hecha en el país en los años 60 y 70, en temas y formas. Hay ahora finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo del cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes *zombies* inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria nacional y rechazo de la demanda política (AGUILAR, 2006: 27). Gonzalo Aguilar da muy lúcidamente las razones sociales que llevaron a este hecho. Ana Amado, por su parte, acierta al decir que hay vasos comunicantes entre el nuevo cine y el teatro independiente que pulula en muchas salas argentinas, no solamente porteñas (AMADO, 2002: 89).

Es evidente que ante una nueva realización surge inmediatamente la comparación con otras películas argentinas, especialmente en lo que ahora se denomina “nuevo cine argentino” teniendo en cuenta, por lo menos, el 2000 en adelante. Las mujeres directoras son ahora un grupo visible (BERNADES, 2007: 25) –que marca una diferencia abismal con otras cinematografías maduras como la francesa o la inglesa. La rejerarquización femenina que significa la llegada a la dirección cinematográfica de un grupo llamativo de mujeres, muchas de ellas forjando un “*cinéma d’auteur*”, se halla fundada en el hecho de que se trata de una profesión que supone la autoridad sobre un equipo de filmación en el que los integrantes varones deben aceptar la jerarquía de la directora, la mayoría de ellas también autoras responsables del guión filmico. Aunque no debemos caer en el error que a mi juicio comete Gilles Deleuze al no señalar en su estudio que en muchos casos los realizadores están utilizando textos ajenos y así atribuye, por ejemplo, en el caso de la película *Baby Doll* (1956), los méritos a Elia Kazan, sin mencionar que el *screenplay* es de Tennessee Williams (DELEUZE, 1983: 216). Ahora bien, Jean Mitry acierta cuando dice en una frase que sintetiza el problema: “...cuando hay un estilo reconocible sea quien sea el productor y los colaboradores, este estilo, esta escritura, son del realizador” (MITRY, 1985: 39). Hago mía, por lo tanto, la opinión de que es lícito hablar en estos casos de “cine de firma” (AMADO, 2002: 88).

Por otro lado, hay que considerar, según creo, a realizadoras en calidad de “*auteur*” a: Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2000; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008); Paula Hernández (*Herencia*, 2001; *Lluvia*, 2008); Sandra Gugliotta (*Un día de suerte*, 2002; *Las vidas posibles*, 2008); María Victoria Menis (*Cielito*, 2003); Albertina Carri (*Los rubios*, 2003; *Géminis*, 2005; *La rabia*, 2008); Julia Solomonoff (*Hermanas*, 2004); y entre las nuevas realizadoras, en parte con guiones ajenos, hay que contar en el 2007/2008 también a: Lorena Muñoz (*Los próximos pasados*); Vera Fogwill (*Las mantenidas sin sueños*); Ana Katz (*Una novia errante*); Anahí Berneri (*Encarnación*); Daniela Goggi (*Visperas*); Sabrina Farji (*Cuando ella saltó*), Celina Murga (*Una semana solos*), Lucía Puenzo (*Cordero de Dios*), Inés Braun (*La ronda*) y Tatiana Mereñuk (*Yo soy sola*). Ahora bien, si las miradas femeninas de las directoras en el cine del siglo XXI no son una garantía de progresismo, es evidente que las nuevas generaciones de mujeres traen un aire de renovación en el abordaje de los guiones y esto está sucediendo también en los países con industria filmográfica poderosa. La presencia de la mirada femenina es llamativa, por ejemplo, en *Cielito* (producida en 2003 y estrenada en 2004). En la película de María Victoria Menis, se presenta de modo flagrante la capacidad (nunca tratada antes en el cine argentino) del varón para relacionarse con la más tierna infancia. De ese modo el film, combate uno de los de estereotipos sobre la masculinidad en su relación con la crianza (territorio presuntamente caracterizador de la feminidad). En todo

caso, sin embargo, es interesante agregar que como afirma Elaine Showalter hablando de la literatura escrita por mujeres en la Inglaterra victoriana (una época de estricta separación genérica), hablar de un estilo femenino no era otra cosa que referirse a elementos del contenido de los textos. Muy diferente, en cambio, es insistir en que habría habido también cualidades femeninas de la prosa inglesa de las escritoras feministas, aunque ésta fuera el juicio de algunas como, por ejemplo, Dorothy Richardson (SHOWALTER, 1977: 258). En el caso del siglo XXI y en la Argentina, es también indemostrable que la femineidad de los films de autoría femenina surja de otro campo que de la cuestión temática. Para Aguilar: “La sociedad patriarcal, con todo lo que implica, se descomponen en estas películas [*La ciénaga* y *Pizza, birra, faso*] que testimonian el pasaje de una imaginación masculina (que dominó la vida humana durante siglos) a una imaginación femenina en un cine que puede ser hecho por mujeres que tematizan este no querer volver a casa, para decirlo con un título de Albertina Carri, pero también por hombres, como en los casos de Luis Ortega, Santiago Loza o Federico León, que hicieron films que son amargas críticas al patriarcalismo” (AGUILAR, 2006: 46). Analizando la estadística podemos decir en el caso del cine argentino que la irrupción de Lucrecia Martel en el 2000 marca un viraje único con la presencia femenina entre los directores y es una tendencia que sigue en aumento, a pesar de todo tipo de crisis.

Otro punto que es imprescindible dejar sentado aquí es que tal vigor en la creación filmica en este momento en la Argentina es señal de que el cine argentino significa una punta de lanza (junto con la movida teatral) en lo que al campo literario se refiere, en tanto el cinematógrafo como el teatro hacen uso de textos escritos y las mujeres tienen una parte llamativamente grande en eso.

Pero hablemos ahora de *XXY*, de Lucía Puenzo, que tiene un guión de la misma Lucía Puenzo, con Inés Efrón y Martín Piroyanski en los papeles principales. ¿Qué hay aquí que caracterizaría a este film como salido de una realización femenina? En principio nada demasiado evidente. Aunque el trabajo de realizadora de Lucía Puenzo se agrega a la lista mencionada antes en la que las mujeres empiezan a ser visibles en esa tarea, analizaremos este film más bien interesados en observar cómo *XXY* pone en entredicho pautas de género en su trama compositiva.

Para entrar en un análisis de significados de la película de Lucía Puenzo pensemos, en primer lugar, en la locación de la trama. Se trata, una vez más, de personajes argentinos que se hallan en Uruguay. Este país vecino sirve en este caso, como sucedía con el de la novela de Matilde Sánchez de 1993 titulada *El Dock*, como refugio cercano de una situación que en la Argentina parece difícil de sostener. El escape de la presión social de una Buenos Aires cercana y omnipresente, aunque de modo indirecto, es común a estas dos manifestaciones, en tanto en ellas lo que se obtiene con el símil de exilio es el mantener en suspenso una decisión que no parece fácil de tomar. Sin embargo, a diferencia de la novela citada que se ubica temporalmente a mediados de los ochenta, la película que analizamos se vive en un presente sin mayores datos cronológicos, y esto coincide con esa tierra de nadie que parece ser un *leitmotiv* de la construcción toda.

El otro elemento que hay que poner de relieve en este film, es la plusvalía de sentido que instalan los silencios. En el decurso de la acción se habla poco y esta parquedad viene a enriquecer los momentos cuando aparecen las palabras. De ese modo, el discurso se realiza hasta lo emblemático. En este sentido, no puede dejar de llamar la atención que la primera palabra comprensible de la película es significativamente el término: “¡Hembra!” con tono de descubrimiento y ella se escucha en el contexto de un laboratorio donde el padre de quien será el/la protagonista analiza en su trabajo de biólogo el sexo de muestras orgánicas con las que

trabaja. De la misma manera aparecen realzadas y puestas entre comillas por la ironía las frases siguientes que tomamos como ejemplos claves:

“Estás hecho todo un hombre” (le dice la madre de Alex al visitante Álvaro, que luego será penetrado por el hermafrodita)

“Sos rara” le dice Álvaro a Alex; y el hermafrodita contesta “vos también”.

“Se va a virilizar”, le dice un personaje a otro hablando del hermafrodita, y esto aparece en esa frase como el gran peligro. Entretanto, Alex se caracteriza por su agresividad como el sistema genérico establece para los varones, y así mata brutalmente un insecto que Álvaro quiere dibujar o se trompea con un camarada.

Si el hermafroditismo ha sido un punto de interés para la antropología desde antiguo, esto tiene en gran medida que ver con las investigaciones al respecto acerca de lo sagrado llevadas a cabo por René Girard, como se dijo previamente. Así el hermafrodita aparece en el centro de una curiosidad. Miedo y horror por lo diferente se aúnan con un cúmulo de factores, esos factores se encuentra en capas inconscientes de los personajes principales y secundarios del film. En este mismo sentido, si se busca qué habría de particular en la mirada que instala una directora, podría responderse que ella hace suyo un cambio que está generalizándose entre todos los realizadores, varones y mujeres, que tiene que ver con el uso del punto de vista que materializa el ojo de la cámara. El punto de vista sería, por ello, el cómo se ve lo que se cuenta y en él habría un posible paralelismo con los efectos similares que consiguen los textos literarios, cuando lo contado empieza a liberarse de una postulación de la mirada desde la focalización exclusivamente masculina, como sucedía en los ejemplos anteriores al siglo XX. Lo importante para luchar contra los esencialismos es que los propios realizadores varones se están liberando de ese monopolio de la mirada masculina.

Entre los ejemplos que nos brinda *XXY* de un uso singular de la mirada puede citarse el uso del fuera de campo del espejo. En este caso los dos personajes adolescentes se encuentran dentro del marco del espejo ovalado del baño para lavarse los dientes. La intromisión de Alex en el óvalo que los refleja le da un profundo sentido de premonición a su intrusión en la vida y el cuerpo de Álvaro: ambos se lavan los dientes provocativamente frente al mismo espejo oval que los contiene y los refleja. El ojo de la cámara ve el espejo, es decir, registra reflejos de lo real, pero es difícil decir con quién se identifica esa mirada, como si se tratara del famoso “discurso indirecto libre” de los textos literarios y que Pasolini teorizó, como el momento cuando el realizador se entromete en la visión del personaje de modo ambiguo (DELEUZE, 1983: 107).

Ahora bien, según Deleuze, el cine americano se caracteriza por “un plano, una réplica”; a eso se oponen los recursos de los europeos, cuando la cámara obra como una conciencia (DELEUZE, 1985: 23 y 35). Así tendríamos los estilos de Eisenstein con su utilización del montaje, Orson Welles con su sabia disposición de la profundidad de campo (generalmente conocida como plano secuencia), Visconti o Resnais con el *travelling*, Antonioni con su uso peculiar del fuera de campo o Almodóvar con el picado (o imagen tomada desde arriba). Para Deleuze el cine es y no es un lenguaje, dado todos los elementos diversos que pone en juego al mismo tiempo. Como para muchos otros, para Deleuze el elemento que no debe quedar sin analizar en el cine es el movimiento (DELEUZE, 1985: 41-44), por ello la importancia de los recursos mencionados, que equivaldrían a los tropos en el análisis literario. El plano remite a una imagen con una marca indirecta hacia la temporalidad continua, mientras que el montaje, en cambio, es una referencia al movimiento (DELEUZE,

1985: 59). Los europeos rompen con sus recursos con la presunta objetividad del cine americano basado en la imagen portadora de acción (DELEUZE, 1985: 76). La imagen reflejada en el espejo tiene, entonces, la virtud de presentar una situación virtual en el uso sugerente del fuera de campo. Lo que sucede realmente está fuera del marco. En este sentido, la imagen reflejada en el espejo oval antes citada responde a un movimiento de antiobjetivismo. El lavado de dientes se llena de sentido erótico, como una escena íntima y compartida, pero su focalización sucede en un espacio virtual, dado que el espacio real se halla donde estamos nosotros, del mismo modo que el lugar de los reyes en el cuadro “Las Meninas” de Velázquez coincide con el lugar del espectador del cuadro.

De todos los recursos cinematográficos usados en la historia del cine, los dos que han recibido más atención han sido el montaje y el plano-secuencia. No es por azar que los trabajos de Deleuze tomen como puntos nodales la contraposición de estos dos procedimientos.

“Plano-secuencia” es una denominación creada por André Bazin a lo que se conocía antes como “profundidad de campo”. En rigor, el plano-secuencia puede ser con profundidad o sin ella, pero lo importante es el modo en que se desarrolla la toma sin cortes, dejando que los personajes se deslicen del fondo al primer plano o que crucen la escena (DELEUZE, 1985: 170). Así puede decirse que el plano-secuencia hace un teorema de cada film, pues hace entrar y salir a los personajes directamente delante de la cámara y describe todo mediante el movimiento de la cámara que toma de arriba, de lejos, etc. (DELEUZE, 1985: 226). En *XXY* el plano-secuencia que me interesa poner de relieve coincide con uno de los dos momentos que considero claves en el film. Se trata, primero, del surgimiento en la orilla del mar de la barca con la pandilla que ha de atacar a Alex. Esa barca aparece primero como un segundo plano que avanza amenazadoramente hacia el primer plano, a partir de una gestualidad hostil. Por ello, es interesante destacar que para Deleuze hay un choque de fuerzas tanto en el montaje como en el plano secuencia, pero en el montaje habría un choque de elementos, y con el plano-secuencia una continuidad. En el primer caso se trata de que cada toma sufre el impacto de la otra. En el caso del plano-secuencia nos encontramos con la presencia simultánea de relaciones de fuerza con su variabilidad, su inestabilidad, su proliferación de centros y multiplicaciones de vectores (DELEUZE, 1985: 82).

En la película de Lucía Puenzo, hay una especie de contrapunto entre las escenas marinas de la playa y las del bosque. Ambas parecen implicar el surgimiento de una sexualidad temida y reprimida, pero lo importantes es que son como *leitmotiv* de encuadres siempre recurrentes, como el latido vital.

Según Elaine Showalter, quien analiza las simetrías temáticas en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, mostrando cómo el altillo de la casa señorial donde el aristócrata Rochester esconde a su esposa loca se corresponde al altillo en el que la joven Jane es encerrada para domar sus ímpetus díscolos en el primer internado, las simetrías permiten una organización compositiva que orienta al lector a relacionar una parte de la personalidad de Jane Eyre con la rebeldía de Bertha Mason, la loca del altillo (SHOWALTER, 1977: 115). En el caso de las simetrías entre el mar y el bosque, ellas parecen hacer sistema, al mismo tiempo, con dos humores diferentes que salen del enfrentamiento entre las dos parejas de matrimonios: los padres de Alex y los padres de Álvaro, cuyas conversaciones jalonan las otras escenas mencionadas de los jóvenes a solas en el mar o en el bosque. Pero si los dúos constantes de la película podrían servir para anunciar una conclusión al modo dialéctico de síntesis, lo que *XXY* sostiene desde la forma y el contenido tiene más bien que ver con la imposibilidad de ese resultado y el mantenimiento de la ambigüedad.

Para finalizar, centrémonos en dos conflictos visuales y/o conflictos discursivos que podríamos titular como dos intentos de penetraciones anómalas: el hermafrodita Alex penetra a Álvaro/la pandilla del bote trata de violar a Alex. Según Elaine Showalter, las escritoras inglesas de la época victoriana descubrieron que un héroe baldado o minusválido eran dispositivos simbólicos en manos de las mujeres para mostrarles a los varones una dependencia del otro sexo como la que vive normalmente la comunidad femenina (SHOWALTER, 1977: 150-152). En manos de una directora *queer*, parecería que esta situación se repitiera en el momento en que Álvaro es penetrado sexualmente, inclusive con su consentimiento por el hermafrodita. Así en *XXY* la penetración llega al clímax de ambigüedad porque ella se establece como enseñanza desde el personaje hermafrodita. El joven que en el film está aprendiendo a comportarse con códigos fálicos es sorprendido por la fuerza de un aspecto de entrega que descubre en sí mismo.

Por ello, podemos decir que en *XXY* lo visual y lo discursivo se buscan en un apoyo mutuo. El voyeurismo de la cámara secunda al de los personajes. El enigma de descubrir lo diferente acompaña la visión de Lucía Puenzo, como realizadora detrás de la cámara: el padre descubre la cópula de su hijo hermafrodita (presunta mujer) en función fálica, la pandilla descubre el sexo ambiguo del hermafrodita y para ello crea un operativo de violación típica orquestación de violencia masculina contra el sexo femenino, pero queda desconcertado al encontrar también un pene. Al mismo tiempo, la película juega con el ver y no ver. Al final, Alex satisface la curiosidad de Álvaro mostrándole el pene con el que antes lo ha penetrado. Álvaro está ansioso por esa visión como los chicos de la pandilla que acosaron al hermafrodita en la playa. Así ver el pene parece estar reproduciendo un controvertido emblema freudiano, puesto aquí en tela de juicio o al menos en una visión voyeurística irónicamente subrayada como: la “envidia del pene”.



**BIBLIOGRAFÍA CITADA:**

- AGUILAR, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- AMADO, Ana (2002), “Cine argentino. Cuando todo es imagen”, en *Pensamiento de los Confines*, número 11, setiembre: 87-94.
- BERNADES, Horacio (2007), “Pantallas demasiado llenas para salas demasiado vacías”, en *Página/12*, 28 de diciembre: 24-25.
- DELEUZE, Gilles(1983), *Cinéma 1. Mouvement*, París, Minuit.  
— (1985), *Cinéma 2. L’image-temps*, París, Minuit.
- GIRARD, René(1972), *La violence et le sacré*, París, Grasset.
- HAMBURGER, Käte [1957] (1986), *Logique des genres littéraires*, París, du Seuil. Trad. del alemán de P.Cadiot.
- KAPLAN, E. Ann [1983] (1988), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra. Trad. de Ma.Luisa Rodríguez Tapia.
- MITRY, Jean [1985] (1990), *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*, Madrid, Akal. Trad. de Mar Llinares García.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- SHOWALTER, Elaine (1978), (1999, revised and expanded edition), *A Literature of their Own. From Charlotte Brontë to D.Lessing*, Londres, Virago Press.

Pour citer cet article : AMICOLA, José (2009), « Las huellas del presente y el mundo *queer* de *XXY* », *Lectures du genre n° 6: Género, transgénero y censura*. [http://lecturesdugene.fr/lectures\\_du\\_genre\\_6/Amicola.html](http://lecturesdugene.fr/lectures_du_genre_6/Amicola.html)

Version PDF : 1-9