



Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista

Latinoamericana

E-ISSN: 1984-6487

mariaglugones@gmail.com

Centro Latino-Americano em Sexualidade e
Direitos Humanos
Brasil

Peidro, Santiago

Dos casos de intersexualidad en el cine argentino

Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, núm. 14, agosto-, 2013, pp. 66-90

Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos

Río de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29332800004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n.14 - ago. 2013 - pp.66-90 / Peidro, S. / www.sexualidadesaludysociedad.org

Dos casos de intersexualidad en el cine argentino

Santiago Peidro

Lic. en Psicología

Becario Doctoral CONICET

Universidad del Cine - UBA

Buenos Aires, Argentina

> santiagopeidro@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza los filmes argentinos *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) y *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009) para indagar sobre el modo en el que la intersexualidad puede ser leída a partir de las conceptualizaciones de anatomopolítica individual y regulaciones poblacionales que Michel Foucault describe, principalmente en sus cursos *Los anormales*, *Defender la sociedad* y en su texto, *Historia de la sexualidad*.

Palabras clave: intersexualidad; cine; biopolítica; anatomopolítica; biomedicina

Dois casos de intersexualidade no cinema argentino

Resumo: Este artigo analisa os filmes argentinos *XXY* (Luzia Puenzo, 2007) e *O último verão da boyita* (Julia Solomonoff, 2009) para indagar sobre o modo com que a intersexualidade pode ser lida a partir das conceitualizações de anatomopolítica individual e regulações populacionais que Michel Foucault descreve, principalmente em seus cursos *Os anormais* e *Defender a sociedade*, e em seu texto, *História da sexualidade*.

Palavras chave: intersexualidade; cinema; biopolítica; anatomopolítica-biomedicina

Two Inter-Sexual cases in argentinian Cinematography

Abstract: The aim of this work is to analyze the Argentinian films *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) and *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009) in order to investigate the way inter-sexuality can be read as a junction point between the individual anatomo-policy and the population regulations that Michel Foucault describe particularly in his courses *The abnormals*, *Society must be defended* and in his text *History of sexuality*.

Keywords: Inter-sexuality; cinematography; biopolicy; anatomopolicy; biomedicine

Dos casos de intersexualidad en el cine argentino

*¡Despertad, jóvenes, de vuestros gozos ilusorios;
despojaos de vuestros disfraces y recordad que no tenéis más que un
sexo, uno verdadero!*

Michel Foucault, *Herculine Barbin, llamada Alexina B.*

Introducción

Este artículo sobre los filmes argentinos *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) y *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009) propone una reflexión sobre el modo en el que puede ser leída la intersexualidad a partir de las conceptualizaciones foucaultianas sobre la conexión entre las disciplinas del cuerpo y las regulaciones poblacionales.

Se parte de la premisa de no considerar a la intersexualidad como una enfermedad o una patología, sino como un fenómeno de no conformidad física de un cuerpo determinado respecto de estándares de normalidad corporal culturalmente definidos. No es novedosa la postura de Judith Butler, que sostiene que “el sexo es una propiedad cultural” (1989:98), al decir que “la práctica discursiva mediante la cual se le atribuye el carácter irreductible a una materia simultáneamente ontologiza y fija en su lugar esa matriz generizada” (1993:56). Pero no sólo Butler, sino también Donna Haraway y todos aquellos que podrían vincularse a los estudios *queer*¹, plantean la idea de que no habría una instancia pre-cultural de la existencia. La postulación de dos sexos diferentes es consecuencia de la experiencia y no una condición de ésta. Así, sostener la hipótesis apriorística de los sexos supondría un esencialismo de hombre y de mujer previo a todo existente.

Al desestimar formas *a priori* de sexos masculino y femenino, podemos concebir entes sexuados por fuera de ese binomio. El discurso biomédico de Occidente ha producido saberes sobre los cuerpos respecto de la diferencia y la designación sexual. Foucault (2011 [1974-1975]) da cuenta de cómo el poder de normalización

¹ David Halperin (1995) explica que lo *queer* engloba a todos aquellos que se sientan marginados a causa de sus prácticas sexuales. El imaginario *queer* describe un horizonte de posibilidades cuya extensión no puede ser limitada anticipadamente. La dificultad de definir este universo radica en que no representa a un conjunto cerrado. Dentro del mundo *queer* se puede incluir a militantes, investigadores, académicos, artistas y profesores de diversas identidades, prácticas y expresiones sexuales.

se apropia del saber de la medicina, que se ocupará ya no sólo de la enfermedad, sino de producir cuerpos, humanizando aquello que encuadra en parámetros previamente definidos, y deshumanizando lo que queda por fuera de lo delimitado. Es decir, indicando quiénes cuentan como vidas y qué muertes tienen el derecho a ser “dueladas” (Butler, 2004).

Este poder de normalización también se ocupa de responder respecto de lo que sean un hombre y una mujer, sosteniendo “el ideal regulativo de los cuerpos deseables y las vidas posibles” (Cabral, 2003:135). Esto se observa en los casos de intersexualidad retratados en los filmes que nos ocupan, donde el predicado hombre/mujer es una construcción de sentido, un principio de inteligibilidad que permite ubicar anomalías en todo aquello que se aleje del principio del cual se parta. Según la Sociedad Norteamericana de Intersex,² hay diversidad de formas en las que un cuerpo podría no adecuarse a los parámetros “normales”. Se estima que aproximadamente uno de cada mil quinientos nacimientos incluyen una atipia genital que requeriría intervención quirúrgica u hormonal para adecuarse a los cánones “normales” de genitalidad. Esta tasa de “indescifrabilidad genital” sería una señal inapelable para una rápida e imprescindible intervención del poder biomédico y sus intervenciones quirúrgico-hormonales. Así, se impone la necesidad de regular a la población y corregir las desviaciones que pudieran afectar a la especie humana.

Por tomar sólo uno de los estándares a los que son sometidos seres humanos nacidos sin una clara diferenciación de sus caracteres sexuales –estándar que será ilustrado en *El último verano de la boyita* desde el discurso médico– para ser considerado normal, el clítoris debe medir como máximo 0,9 cm; y el pene entre 2,5 y 4,5 cm. En casos en los que el clítoris sea mayor a lo establecido, aunque sin llegar a la medida mínima necesaria para entrar en la categoría de pene, “si no tiene una vagina, se le crea una y es transformado en sexo femenino (...) es más fácil, según los médicos, crear quirúrgicamente hembras, construir una vagina que un pene” (Fischer Pfaeffle, 2003:29).

¿Pero cuál sería la urgencia para la cirugía? ¿Responde ésta a una necesidad médica? Siguiendo la respuesta de Cabral, “No. La única urgencia es la violación del derecho a la identidad (...) obligatoria entre el sexo femenino y el tamaño del clítoris de tamaño promedio” (2008). En este punto cabe diferenciar las cirugías a las que son sometidos los cuerpos intersexuales cuya finalidad es evitar enfermedades futuras por malformaciones, respecto de otras intervenciones cuyo único obje-

² En inglés, *Intersex society of North America*. Puede rastrearse bibliografía, datos e información variada respecto de este tema en su página web, <http://www.isna.org/>

to es el de normalizar cuerpos conforme a estándares construidos culturalmente. Esto último también queda evidenciado en *El último verano...*, donde se propone un tratamiento para un cuerpo que no presenta ningún riesgo de muerte o enfermedad. En otros tantos casos, uretras más cortas de lo normal, pero sin un defecto patológico, pueden ser modificadas a fin de que el niño pueda orinar de pie –como deben hacerlo todos los hombrecitos– y así evitarle supuestas complicaciones subjetivas en la infancia y adolescencia. Esto se realiza sin considerar las consecuencias que pudiera ocasionar tal intervención quirúrgica, como la disminución o incluso anulación de la sensibilidad del pene. El amplio desconocimiento de este tipo de intervenciones, a pesar de la significativa tasa de “anomalías genitales”, responde a que la intersexualidad funciona “como un orden donde el secreto es el trabajo imperativo. Secreto de lo fallado, secreto en la novela familiar que esconde, en la mayor parte de los casos por consejo médico, la historia de la intervención sobre los cuerpos” (Cabral, 2003:138). Las intervenciones quirúrgicas y hormonales en los recién nacidos son invisibles para la población en general y sólo padecidas por los cuerpos secretamente amputados, mutilados, trastocados e insensibilizados en pos de una eugenésia que no deja lugar para eróticas, deseos, sensibilidades o experiencias diversas.

Dos casos de intersexualidad en el Nuevo Cine Argentino

Tanto *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) como *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009) podrían, con ciertos reparos, 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 realizado en décadas precedentes no sólo por su modo de producción, sino también por sus temas y formas.

En contrapunto con el cine de los años ochenta, estas nuevas películas se alejan de la pedagogía, la moraleja y los finales cerrados. Se presentan en cambio relatos con desenlaces abiertos y personajes menos costumbristas que ambiguos. En los filmes de este nuevo cine se exhiben mundos herméticos, donde la necesidad de un contexto político está ausente. “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, 2006:31).

Ahora bien, en el *Nuevo Cine Argentino* están generalmente ausente las alegorías, aunque las secuencias de créditos de los filmes que aquí abordaremos no se privan de ellas. Si uno de los rasgos centrales que Aguilar destaca respecto de este nuevo cine es “su mayor apertura al presente” (2006:37), construyendo narracio-

nes abiertas que “puedan retratar a personajes fuera de lo social, (...) procesar el impacto de los cambios en el mundo que ya no es el mismo” (2006:37), podemos entonces ubicar los dos filmes aquí analizados en las filas del Nuevo Cine.

Vale mencionar además que, en este cine, “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, 2009:4). Aunque la marca autoral del director (o directora en los casos aquí presentados) es innegable, no debemos olvidar que el discurso cinematográfico incluye una diversidad de instancias además de la dirección (guión, montaje, fotografía, vestuario, sonido, música, dirección de arte, producción, actuación, etc.) que haría imposible poner en una misma línea a la persona que dirige la película y al sujeto de enunciación, que sólo existe considerando la totalidad del film.³

De este modo, el resultado de la enunciación puede divergir de las intenciones del director o directora, las cuales no revisten el interés que sí envuelve al sujeto de la enunciación o al “gran imaginador”, en palabras de Gaudreault y Jost (1995). Por consiguiente, las conclusiones que puedan desprenderse del análisis fílmico aquí efectuado no atañen a su realizador empírico, a su directora, sino al argumento fílmico, al enunciado producido por un sujeto de la enunciación que existe sólo en función de lo que produce.

Los filmes *XXY* y *El último verano de la Boyita*, más allá de determinados rasgos propios del *Nuevo Cine Argentino* –que comparten–, presentan como personajes centrales a dos sujetos intersexuales.⁴ Esta particularidad los exceptúa de la serie que pudiera realizarse con cualquier otro representante del cine nacional, puesto que no ha sido la intersexualidad una temática abordada previamente a nivel local.

³ Gianfranco Bettetini define a este sujeto como aquel que, “identificable, como es sabido, con un aparato cultural ausente del intercambio comunicativo, productor del texto y, al mismo tiempo, producido por el texto, en el cual deja las huellas de su trabajo de organización semiótica y de su estrategia comunicativa, asume a menudo, en confrontación con su discurso, una actitud fundamentalmente narrativa” (1984:68).

⁴ Resulta preciso exponer que no es la intención de este escrito hacer un análisis psicopatológico de los personajes, ni rastrear si los filmes conocen o desconocen, o si se apegan más o menos, a la intersexualidad leída en términos biomédicos. Tampoco lo es descubrir si son conscientes o no de la realidad social de la intersexualidad. Los filmes no pueden mentir, ni equivocarse, ni confundir. No pueden traicionar una supuesta verdad ni tienen la obligación ética de informar o instruir a las sociedades sobre la intersexualidad. Son ficciones que se distancian de los manuales didácticos codificados por la biomedicina. La verosimilitud del relato depende de su coherencia interna, que no está en función de supuestas “verdades” externas al mismo. De este modo, “los elementos del filme no son elementos de la realidad sino de un enunciado, de un constructo narrativo” (Rossi, 2006:50).

Si bien puede afirmarse que todo film de ficción cuenta siempre la misma historia, bajo apariencias y peripecias diversas –el enfrentamiento entre la ley y el deseo (Aumont et al., 1983:122)–, estos dos filmes no sólo participan de esa misma dialéctica, sino que comparten tópicos específicos a partir de los cuales es posible realizar una lectura conjunta sobre el modo en el que abordan la intersexualidad. Vale la pena, antes de seguir adelante, repasar brevemente las sinopsis argumentales de cada una de estas películas.

XXY

Álex es una adolescente que nació tanto con los genitales atribuidos al sexo masculino como al femenino.⁵ Ha sido criada como mujer, por lo cual debe tomar hormonas que suprimen la aparición de vello facial y corporal, a la vez que estimulan el crecimiento de sus pechos. Sin embargo, al momento de su nacimiento, sus padres no se decidieron a realizar ningún tipo de intervención quirúrgica.

Poco tiempo después de nacer Álex, sus padres, Kraken y Suli, decidieron irse de Buenos Aires con el fin de evitar los prejuicios y comentarios del entorno. Se instalaron en una cabaña aislada en la costa uruguaya. De este modo, lejos de los mecanismos de control y las imposiciones biomédicas, al alcanzar Álex la pubertad, podrían elegir junto con la adolescente qué camino seguir, si acaso hubiera alguno por el cual optar.

La homeostasis que caracteriza la vida de Álex y su familia se ve alterada cuando reciben la visita de una pareja de amigos (Ramiro y Erika), que viene de Buenos Aires con su hijo Álvaro. Kraken desconoce el motivo oculto de esa visita, no así Suli: el propósito de la misma era discutir con Ramiro, prestigioso cirujano profundamente interesado en el “caso Álex”, las posibilidades de una intervención quirúrgica.

Paralelamente, Álvaro entabla una relación con la adolescente. Él no tiene ninguna idea sobre el motivo de la visita de sus padres. Tampoco conoce a Álex. Sin embargo, no tarda en percibir cierta “rareza”. “Vos sos rara”, le dice en una oportunidad. Luego de muchos ocultamientos, vueltas y demás artilugios narrativos, Álvaro acepta el pedido de Álex para tener relaciones sexuales con ella. Para su sorpresa, en pleno acto sexual, Álvaro es penetrado por Álex, y en ese instante son vistos por Kraken, quien comenta lo sucedido a su esposa.

⁵ Utilizaré el género femenino para referirme a este personaje, dado que así es designado en el filme.

Preocupado por el comportamiento de su hija, busca consejo en una persona que se había sometido a una operación para vivir como hombre. Kraken se pregunta si acaso fue un error no haber tomado tempranamente la decisión de una cirugía, en lugar de dejarla en suspenso. Siguiendo la recomendación de este personaje, resuelve dejar que sea la propia Álex quien tome una decisión al respecto. Kraken le asegura a su hija que, elija lo que elija, ellos la van a apoyar, a lo que Álex responde: “¿Y si no hay nada que elegir?”

El último verano de la boyita

Durante un verano, la mayor de dos hijas de un matrimonio rosarino recientemente divorciado exige privacidad a su hermana menor. Comienza la adolescencia y decide tener una habitación propia. Así, Jorgelina, pre-púber, queda excluida del universo adolescente de las muchachas. Por lo tanto, cuando su madre y su hermana viajan de vacaciones a Villa Gesell, Jorgelina decide irse con su papá al campo que tienen en Entre Ríos. La estancia es cuidada por un peón, su esposa y su hijo, Marito, quien está entrando en la pubertad.

En ese espacio campestre, un secreto se revela de manera accidental. Al volver de una cabalgata, Jorgelina, que ha entablado una amistad con Marito, nota una mancha de sangre en la montura y otra más en el pantalón de su amigo. Mario no sabe qué decir. Pero sí sabe que él no es como los demás hombres. Dado que Jorgelina ya sabía algo acerca de la menstruación, le pregunta ingenuamente a su padre cómo funciona ésta en los varones. Al enterarse de que sólo las mujeres la tienen, le contará a su padre, médico, del sangrado de Mario y éste irá a revisarlo. Durante el examen se encontrará con la sorpresa de sus genitales.

A diferencia de XXY, aquí se detalla médicaamente que Mario ha sido confundido al nacer, puesto que el gran tamaño de su clítoris fue leído como un pequeño pene (recordemos, uno de los estándares biomédicos antes detallados). Sus padres, ocupados en las tareas del campo y considerando la buena salud de la que siempre había gozado Mario, nunca fueron a ver a ningún especialista, desestimando así la sugerencia de los médicos que lo vieron nacer. El conflicto, que en XXY se descubre en las primeras secuencias, se dilata aquí mucho más y recién se explicita cuando la relación entre Jorgelina y Mario se ha profundizado.

La búsqueda por la verdad

Los saberes y tecnologías descritos por Foucault, que se ocupan de la produc-

ción de cuerpos dóciles, útiles y normales, así como de producir “cuerpos verdaderos”, delimitando el “verdadero sexo” de cada sujeto, pueden releerse desde la tesis que formula Beatriz Preciado, para quien

el aparato represivo, transformado en empresa de salud pública, tiene ahora una nueva sofisticación endocrinológica y quirúrgica para realizar de manera más eficaz lo que la medicina de la época de Herculine Barbin había soñado: restablecer la relación original entre sexo, género y sexualidad; hacer del cuerpo una inscripción legible y referencial de la verdad del sexo (2009).

De este modo, hay una búsqueda implacable por la verdad del ser de cada sujeto, que estaría depositada en la verdad de su sexo. Aquello que tengamos entre las piernas, y el uso que le demos, dirá quienes somos.

Esta búsqueda irrefrenable por la verdad también caracteriza la estructura de casi todo filme de ficción. El relato siempre conduce al espectador al desvelamiento de una verdad o una solución. Claro que esa verdad no llegará sin un determinado número de obstáculos, imprescindibles para la construcción de la narración. Así, “el avance de todo film de ficción está modulado en su conjunto por dos códigos: la intriga de predestinación y la frase hermenéutica” (Aumont et al., 1983:125).⁶ Estos conceptos nos servirán para abordar las dos historias que aquí nos ocupan.

La intriga de predestinación se hace presente en ambos filmes desde la secuencia de créditos iniciales, que alusivamente proporciona elementos incompletos pero claves para fijar la programación del relato. Con respecto a los títulos iniciales, resulta interesante lo que menciona Saul Bass, quien en su trabajo conjunto con directores como Otto Preminger o Alfred Hitchcock, fuera el primero en romper con las normas establecidas por los estudios hollywoodenses para las secuencias de créditos, convirtiéndolas en piezas de arte paratextuales dentro de los filmes.⁷

En sus créditos iniciales, *XXY* utiliza un montaje que alterna dos secuencias. Por un lado, imágenes de plantas y flores subacuáticas, rebosantes tanto de vida cuanto de indefinición. Organismos extraños y barrocos que expulsan, orgásmi-

⁶ Sumariamente, la intriga de predestinación consiste en la mostración de lo esencial de la intriga durante los primeras secuencias, fijando así la programación del relato. Por su parte, la frase hermenéutica es una secuencia de etapas caracterizadas por falsas pistas, vueltas, omisiones y *suspense*, que demoran la resolución del enigma.

⁷ “Bass se ocupó de realizar títulos singulares acordes con la historia de cada filme, afirmando que mi creencia inicial sobre los títulos era que debían establecer el estado de ánimo y el principal núcleo de la historia del filme; expresar la historia de alguna manera metafórica. Yo veía el título como una forma de condicionar a la audiencia para que, una vez el filme comenzase, los espectadores ya tuvieran una resonancia emocional del mismo” (Haskin, 1996:12, 13).

camente, una sustancia que se funde en ese medio acuoso impreciso. Son extrañas especies, presumiblemente hermafroditas por su forma, aspecto y funcionamiento. Es interesante en este punto señalar que la sustitución de los cuerpos intersex por flores suele ser una operación representacional⁸ que no sólo reinstala al sujeto intersex en la naturaleza sino que además los representa como “frágiles, pasivos y, esencialmente, arrancables y exhibibles...” (Cabral, 2009).

La presencia alegórica de estas plantas que pretenden dar una imagen visible a un presunto misterio, a fin de que pueda ser entendido por la generalidad, es uno de los puntos que señalábamos como distantes de la estética anti-alegórica del *Nuevo Cine Argentino*. Estas imágenes acuáticas se alternan rítmicamente con otras, donde se ve a Álex corriendo descalza en el bosque con un gran cuchillo en la mano. La secuencia de los créditos se detiene abruptamente con el sonido de la cuchilla clavándose con fuerza sobre alguna superficie, en un espacio fuera de campo. Inmediatamente vemos el título de la película: *XXY*, donde la Y aparece como una X con la pata derecha cortada.

La secuencia de plantas subacuáticas indefinidas y orgásmicas, montada alternadamente con las imágenes de Álex, el sonido de la cuchilla clavándose brutalmente sobre algún objeto fuera de campo, sumado a la imagen alusiva de los cromosomas XX o XY, con una X truncada, ofrecen una polisemia connotativa del tema que recorrerá todo el film y el conflicto central entre la no intervención quirúrgica sobre unos genitales biológicamente indefinidos y la necesidad de realizar la cirugía (amputación del órgano peneano). Esta idea es actualizada constantemente a lo largo del relato.

La ambigüedad de la secuencia de créditos se va explicitando cada vez más, a medida que avanza el filme. Algunos ejemplos de ello aparecen en la segunda secuencia, que muestra a Ramiro en su auto con libros de biología marina, la foto de Álex y algunas anotaciones del “caso”; también, en varios planos, detalles de zanahorias y salames que están siendo rebanados por los personajes interesados en someter a Álex a la cirugía (Ramiro y Suli); en los planos de Kraken, biólogo marino que se ocupa de salvar especies en extinción, en los que se lo ve intermitentemente interviniendo los cuerpos de especies animales de gran tamaño; e incluso en una escena donde puede verse una tortuga marina de gran tamaño mutilada (le falta una pata), que es contemplada por Álex y Álvaro mientras Kraken termina de curarla. Esto despierta la inquietud del visitante:

⁸ El film documental *Orchids, My Intersex Adventure* (Phoebe Hart, 2010), por tomar un caso, apela explícitamente a esta operación.

ÁLVARO: ¿Va a vivir?

ÁLEX: Sí, pero no va a volver al mar nunca más.

Como puede percibirse desde la secuencia de créditos que funda la intriga de predestinación, el medio marino caracteriza la indefinición e incertidumbre y es un recurso al que se apela de manera recurrente. Como afirma Mauro Cabral, “hay demasiada agua, demasiado animal marino, demasiada melancolía argentina de esa que nadie sabe de dónde ni a cuento de qué viene y se instala” (2008a). La escena indicada sugiere la consecuencia que implicaría para Álex el hecho de someterse a la amputación de su pene y abandonar así ese universo de indefinición corporal. En esta línea, el relato subraya la voluntad del padre, cada vez más cuestionada por él mismo, de no intervenir el cuerpo de Álex y el deseo de la madre de que Álex sea una mujer:

KRAKEN (a SULI): No te hagás ilusiones. Nunca va a ser una mujer. Aunque un cirujano le corte lo que le sobre.

La secuencia de créditos de *El último verano de la Boyita* no se distancia mucho de *XXY*. Aquí no hay montaje alterno, pero la intriga de predestinación se presenta de modo similar. Imágenes de dibujos esquemáticos de plantas extrañas y cuerpos de mujeres desnudas aparecen de modo mucho menos implícito que las que vemos en el otro filme. También se dejan leer algunas descripciones que aluden a textos de biología humana. A medida que avanza la secuencia, todo se hace más explícito y menos alusivo. Vemos imágenes “didácticas” de los genitales femeninos, junto a otras que hacen referencia a elementos que serán importantes en el desarrollo de la trama, entre los que se destacan un caballo y el auto que lleva a Jorgelina al campo donde está Marito. Las secuencias subsiguientes, propias de la intriga de predestinación –y en sintonía con la secuencia inicial– presentan a los personajes centrales: Marito y Jorgelina. Él, domando un caballo que será clave en la historia posterior. Ella, leyendo libros de ginecología.

Transformación de los personajes: ampliación de los márgenes de inteligibilidad

Podríamos afirmar que los personajes intersexuados en ambas películas operan como actantes, en tanto cumplen una función específica (Greimas, 1966). Tanto Álex como Marito, generarán un cambio sustancial en los otros dos personajes centrales de cada filme: Álvaro y Jorgelina. Estos últimos, como destinatarios, confor-

me al modelo actancial de Greimas,⁹ recogerán el fruto de haberse topado azarosamente con Álex y Marito. Cada uno de ellos saldrá de esos encuentros modificado.

Las películas se acercan al universo de la intersexualidad a partir de personajes que vienen de la ciudad. Son extranjeros depositados en un mundo desconocido, y hacia el final del relato son devueltos a sus lugares de origen, pero no sin haber mudado su modo de ver el mundo. Ambos filmes se aproximan a la intersexualidad desde la mirada ingenua, desprejuiciada y extraterritorial de Álvaro y Jorgelina. Si, como sostiene Roland Barthes (1970), la identificación es una pura operación estructural, donde uno es aquel que ocupa el mismo lugar que uno, el espectador, ajeno aún al gran nodo semántico que atraviesa el film, accede a éste desde la mirada visitante de Jorgelina y Álvaro.

Álex es para Álvaro –y para la mirada desde donde se construye el relato– una cosa nueva a descubrir. El saldo que le queda a Álvaro luego de su encuentro con Álex, y el que le quedará a Jorgelina después de toparse con Mario, representa tal vez la posibilidad que entrega el film, desde estos personajes, de una erótica de la intersexualidad, o por lo menos de una apertura a nuevas formas de amor, de goce y de deseo. Una posibilidad de hacer vivir, por fuera de la norma, de otorgar legitimidad y deseabilidad a cuerpos que han sido tomados por enfermos, falsos e ininteligibles. Esto permite que luego de todas las peripecias que desarrolla el relato, que los dos jóvenes se enamoren:

ÁLEX: Nunca pensé que me iba a enamorar de alguien como vos, pero me pasó.

ÁLVARO: A mí también.

De modo diferente, Jorgelina también es transformada tras su encuentro con Mario. Será el último verano de la boyita. Nada volverá para ella a ser como ha sido. Será su último verano como niña. Marito, que durante todo el filme se había negado a bañarse en el estanque con Jorgelina para no dejar ver su cuerpo desnudo, en una de las últimas escenas es ayudado a sacarse la faja que rodea su pecho, para sumergirse con ella en el río. El acento que este filme pone en la transición de la pubertad a la adolescencia, de la niñez a la adulterez, está enmarcado en la contingencia de un encuentro que permite sustituir el modo sustancial de pensar lo que cada uno es, para abrir espacio a lo múltiple e inclasificable. *El último verano de la boyita* también será, para Álvaro y Jorgelina, el último verano de las verdades

⁹ Greimas construye un modelo actancial con seis términos: Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Oponente y Ayudante.

absolutas respecto del sexo y el género.

Esto se enfatiza todavía más cuando Mario se decide, contra la voluntad de su padre, a “hacerse hombre”. Cuando su padre, enterándose de “la verdad de su sexo”, lo había ya descartado para el ritual de iniciación de todos los muchachos –consistente en ganar una carrera de caballos–, Mario reaparecerá luego de varios días de ausencias, robará su caballo, que había sido vendido, y ganará la competencia. Aque- llo que Mario crea que es o pueda llegar a ser no dejará de ser por obediencia a un discurso biomédico que indique que la “verdad” está en los genitales. Así, mientras Mario juega a correr con los caballos, también juega el juego de la masculinidad. La competencia equina, junto a otros pequeños rituales de esa masculinidad en construcción, funciona, en términos butlerianos, a modo de una performatividad donde lo masculino se produce independientemente de una “verdad” biológica.

El film muestra, además, que la recepción que en Jorgelina produjo este secreto familiar, esta “verdad” develada, difiere del modo en que éste es leído por los adultos:

MARITO: Yo no soy como los otros.

JORGELINA: Es que estás cambiando. Es la adolescencia.

MARITO: Yo no soy normal.

JORGELINA: Yo tampoco soy muy normal.

MARITO (señalando su pecho): Esto no fue nadie, no es una cicatriz. Marito se acerca a Jorgelina y secretamente le cuenta “su verdad.”

JORGELINA: A mi abuela le salen bigotes... igual me gustás así.

Una de las últimas escenas muestra a Jorgelina ya con su madre, en Villa Gessell, acostada en la arena.

AMIGA MADRE (en *off*): Yo que vos la mando a un psicólogo, porque para mí que esto le puede traer alguna consecuencia.”

JORGELINA se para inmediatamente al oírla.

AMIGA MADRE (al ver de pie a Jorgelina).- Georgi, ¿una galletita?

JORGELINA: No me llamo Georgi.

MADRE: El tono, Jorge.

JORGELINA: ¡Jorgelina!

Luego de esta autoafirmación, se la ve contemplando el mar en soledad y más tarde en un círculo junto al grupo de adolescentes del que había sido excluida por su temprana edad al comienzo del film. Ella observa a esos adolescentes, la cámara subjetiva lo subraya, observa sus cuerpos, los pechos de las chicas, las miradas heterosexuales entre las potenciales parejas. Su mirada difiere de la del resto y la cámara se ocupa de capturar eso. Efectivamente, la última escena del film confirma la idea de que su encuentro con Mario ha dejado una huella. Si antes su mundo se reducía

a espiar y desear la adolescencia de su hermana, su encuentro con la diversidad ha trastocado su modo de ver, la ha hecho madurar y comprender nuevas cosas.

Es notable que tanto Jorgelina como Álvaro vuelven cada uno a la ciudad, mientras que Álex y Marito se quedan en los márgenes, en la desolación; no obstante, los cuatro han sido modificados por los encuentros y han ampliado su horizonte de inteligibilidad. Como se dijo, Álex se enamoró y se plantea la posibilidad de no tener que tomar ninguna decisión respecto de su cuerpo. Marito logra sacarse la faja y hacer que su vida sea más vivible, habiendo reafirmado su masculinidad tras correr la carrera, independientemente de la forma de sus genitales. Por ello, aunque puede afirmarse que ambos filmes cuentan con elementos del modelo de representación institucional cinematográfica –como la intriga de predestinación y la frase hermenéutica–, escapan al esquematismo narrativo clásico, en tanto que no puede adjudicárseles, en el final, una ideología que busque mantener el *status quo*; retornando, luego del conflicto presentado, a una situación inicial. Lo sucedido produce cambios, no sólo en los personajes intersex, sino en aquellos personajes a partir de los cuales ambos filmes se acercan a los primeros.

Cada uno de estos filmes incluye, como *partenaires* de los jóvenes intersex, personajes de género opuesto al que estos expresan de acuerdo a la configuración del relato. A Álex, que es nombrada y medicada como mujer, le corresponde Álvaro. A Marito, Jorgelina. Teresa de Lauretis sugiere que “el desafío al cine narrativo (...), el esfuerzo por inventar un nuevo lenguaje del deseo en un cine alternativo implica nada menos que la destrucción del placer visual tal como lo conocemos” (1984:97).

¿Acaso podría inferirse cierta dificultad por parte de estos dos relatos para renunciar totalmente a una mirada heteronormativa en su intento de ruptura de tabúes y aperturas a poéticas y amatorias diversas? Si bien ambos filmes introducen la ambigüedad, abriendo paso a eróticas y deseos diversos a los hegemónicos, el hecho de que los destinatarios de los personajes centrales –de acuerdo con las categorías de Greimas antes mencionadas– sean de género opuesto al que diegéticamente expresan Álex y Marito, no puede dejar de considerarse. Si acordamos con de Lauretis en que “la narratividad y el placer visual constituyen el marco de referencia del cine, que proporciona la medida del deseo” (1984:110) cabe preguntarse si acaso aún no es posible para el (nuevo) cine argentino “definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo” (de Lauretis, 1984:111) en lo que a la intersexualidad respecta.

El saber médico

Como afirmábamos, con Foucault, la medicina es un saber-poder que tiene efectos disciplinarios y regularizadores. La administración de la vida propia de la

biopolítica incluye la necesidad de la higiene pública, que conlleva una medicalización de la población y un control de la natalidad. El padre de Jorgelina, dialogando con Elba, madre de Marito, al ver los exámenes médicos de éste cuando nació, es un fiel exponente de este discurso:

PADRE: ¿Pero esto no lo vio ningún médico?

ELBA: Yo vi que el doctor puso una cara rara. Dijo que tendría que verlo un especialista en Buenos Aires.

PADRE: ¡¿Pero cómo no me preguntaron antes, Elba?! ... escuchemé, eso que las mujeres tienen chiquito, el clítoris, Mario lo tiene bastante más grande. Por eso se confundieron cuando nació.

ELBA: ¡Ay, doctor! ¿cómo se van a confundir?

PADRE: Menstrúa, le están saliendo los pechos.

...

PADRE: Pueden tomarse unos días, ir a Buenos Aires. Yo les puedo ayudar a buscar un tratamiento... hágalo pronto, Elba, por Mario.

En ambos relatos, la voluntad de los médicos es que el intersex viva de acuerdo a los estándares de la biomedicina. Marito habría sido víctima de un error y debe tratarse para curar esa protuberancia fuera de todo parámetro normal. En el caso de Álex, la intención también es la de realizar una intervención y quitar ese pene que se presenta como sobrante, excesivo. El modo en el que las vidas de Mario y Álex deben ser vividas –de acuerdo al discurso biomédico llevado adelante principalmente por Ramiro en *XXY* y por el padre de Jorgelina en *El último verano de la boyita*– responde a mecanismos disciplinarios. No se trata de hacerlos morir, sino de hacerlos vivir, pero conforme a los cánones de la biomedicina.

Podríamos sugerir que esa melancolía, que tiñe las imágenes y a la que Mauro Cabral hace referencia, puede corresponder, en cada película, a la idea de no haber actuado a tiempo, a no haber rectificado estos anormales que hoy estarían sufriendo por existir fuera de la norma poblacional que estima que para todos los seres humanos debe existir uno u otro sexo, así como genitales específicos acordes con los mismos: hombres que puedan penetrar y mujeres que puedan ser penetradas. Recordemos que en *XXY* el conflicto estalla cuando Álex penetra a Álvaro.

Policía de género

Un discurso restrictivo de género que insista en el binario del hombre y la mujer como la forma exclusiva para entender el campo del género “performa una operación *reguladora* de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la po-

sibilidad de pensar su alteración” (Butler, 2004:70-71. Las itálicas me pertenecen).

Uno de los modos en los que se evidencia la regulación característica del bio-poder que hace vivir a la población está dado por el género. Este tipo de regulación funciona como un principio de inteligibilidad cultural para todas las personas. Desviarse de la norma de género es producir “el ejemplo aberrante que los poderes reguladores (médico, psiquiátrico y legal por nombrar algunos) pueden rápidamente explotar con el fin de reforzar las razones fundamentales para la continuidad de su propio celo regulador” (Butler, 2004:83-84). Por lo tanto, la cuestión gira en torno a qué desviaciones de la norma obstaculizan el proceso regulador.

El poder positivo opera intensificando la vigilancia de aquellos que pondrían en alerta el derecho que posee el cuerpo social de asegurar y mantener su vida. Éste se presenta como un aspecto central dentro de la lógica del biopoder, que incide positivamente sobre la vida, procurando ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones amplias en nombre de la población en general. Es precisamente como representantes de la población y su supervivencia donde se legitima el poder de control de las vidas que escapan a los cánones normativos del género. El riesgo de la aberración, la homosexualidad, la intersexualidad o la perversión, vulnerarían de tal modo la vida que existen representantes de la población que actúan como policías de género. De acuerdo con el modelo actancial de Greimas, esta policía oficiaría de oponente, obstaculizando la realización de los programas narrativos de los personajes centrales encarnados por Marito y Álex.

En las dos películas existen grupos de adolescentes varones que, a modo de una patrulla infernal, controlan a aquel que no se adecúa al binarismo sexo-generizado hegemónico. El objetivo es siempre –en algunos casos a la distancia y otros de manera violentamente invasiva– revelar la “verdad del sexo” del anormal, oponerse a la indeterminación, a lo que no cierra, a lo que se rehúsa a la norma.

XXY introduce dos líneas narrativas que operan en este sentido: por un lado, el control sobre la anormalidad del cuerpo de Álex; por el otro, el control sobre el objeto de deseo de Álvaro. La familia de Álex se ha ido de Buenos Aires justamente para escapar de la “policía” que controla el sexo-género de los ciudadanos. Pero aún en la desolación de la costa uruguaya, existen controles estrictos, y esto se evidencia en dos momentos. En primer lugar, Álex tiene una amiga y una noche ambas están en su casa, acostadas en la cama charlando. El padre de la amiga entra a la habitación y ellas le dicen que Álex se quedará a dormir allí. En ese momento, Álex se cambia la remera que lleva puesta y deja ver sus pechos. Es allí donde se activa el control:

PADRE DE LA AMIGA: Vamos a sacar el colchón de abajo. Si no, Álex se tiene que ir, ¿eh?

De este modo, el padre protege a su hija de una posible degeneración. Porque “una sexualidad desenfrenada, pervertida, etcétera, tiene efectos en el plano de la población, porque a quien fue sexualmente dissoluto se le atribuye una herencia, una descendencia que también va a estar perturbada...” (Foucault, 2010:228). El motivo por el cual este hombre exige que Álex duerma en una cama distinta de la de su hija, sólo puede responder al rechazo de que la degeneración de Álex contamine la pureza de su hija.

Pero como mencioné, ambos filmes cuentan con una “patrulla juvenil”. En *XXY*, Álex le había contado a su amigo Vando “la verdad de su sexo”. Éste no pudo evitar contárselo a sus amigos, que no titubearon en comenzar la cacería para verificar ese relato. Así, en una escena central del film, la patrulla adolescente se baja de una lancha en la playa desierta y empieza a perseguir a Álex hasta tirarla contra la arena detrás de un médano.¹⁰ Los muchachos la sujetan y la obligan a abrirse de piernas para dejar ver sus genitales. Álex intenta defenderse con gritos y golpes. Pero la “policía” no se detiene:

AMIGO DE VANDO 1: Quedáte quieta, quiero ver. Nada más. A ver, ¿qué tenés acá?
 AMIGO DE VANDO 2: ¡Es una pija!
 AMIGO DE VANDO 3: ¡Te dije! Tiene las dos.
 AMIGO DE VANDO 2: Es un asco.
 AMIGO DE VANDO 1: ¡¿Qué decís?! ¡Está buenísimo! ¿Se te para?

En el momento en que uno de ellos intenta violar a Álex, llega Vando, quien conforme al modelo actancial, pasa de oponente a ayudante y cual policía arrepentido echa a los otros para quedarse con ella, llorando, disculpándose por haber sido desleal. Sin embargo, el padre de Álex decidirá no hacer la denuncia a la policía (frena su auto frente a la comisaría, pero sigue de largo) ya que esto supondría

¹⁰ “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” (Amícola, 2009). El primer diálogo entre Álex y Álvaro se da en la playa. “Te hiciste la paja”, le dice ella antes de huir corriendo cuando es interpelada por el muchacho. En otra escena posterior, también en la desolación de la playa, Álex se está bañando desnuda en el mar. Cuando llega Álvaro y se prepara para bañarse también, ella vuelve a huir. El bosque también se presenta como un escenario de escape y confrontación con la sexualidad. Es entre los árboles que se la ve a Álex corriendo tal como se detalló en la secuencia de créditos inicial. En el bosque, luego de ser penetrado por Álex, Álvaro se masturba detrás de un árbol, y es allí también que él afirma haber disfrutado de la relación sexual con Álex. La tensión dialéctica que suele operar en estos dos espacios donde los jóvenes suelen encontrarse conflictivamente, no logra una síntesis final, puesto que el desenlace, en la zona portuaria, de transición entre el margen y la ciudad, sugiere la imposibilidad de una relación entre ambos.

la publicidad del asunto junto con la llegada de una fuerza controladora y reguladora aún mayor.

En otra escena, es el mismo Álvaro quien también opera como policía luego de haber sido penetrado por Álex. La persigue en el bosque luego de que tuvieron relaciones sexuales y la enfrenta: Álvaro: “¿Pero te gustan los hombres o las mujeres?”

En este caso, se pone en funcionamiento otro mecanismo de control que es el que se ocupa de corroborar que un sexo-género determinado desee al sexo-género opuesto. Pero también, el mecanismo de control se encarga de operar en la correspondencia entre sexo, género y prácticas sexuales. Es justamente la práctica de la penetración la que está prohibida para las mujeres, y la que sería patrimonio exclusivo de la masculinidad.

La preocupación por las correspondencias también protagoniza otra línea narrativa, que incluye a Álvaro con su padre. Como indiqué antes, no sólo en Álex opera ese control “policial”; también sobre Álvaro se posa la mirada controladora, esta vez, encarnada por su padre:

RAMIRO: ¿Te gusta Álex?

ÁLVARO no responde.

RAMIRO: Igual me das una alegría, tenía miedo que fuieras puto.

En esta misma línea, se ejerce un control sobre el género y la expresión de género. Puesto que Álvaro, como varón, debe comportarse como tal. Ramiro le dice a su hijo, en la cena, que tome vino. Le sirve en la copa:

ÁLVARO: No, yo no tomo alcohol.

RAMIRO: Hoy tomás. Ya sos grande. Dale, con ganas.

KRAKEN: No, no tomes. Si no querés, no tomes.

ÁLVARO: No, pero no me molesta.

SULI (a Kraken): No es para tanto.

KRAKEN: ¿Sabés qué pasa? Que no soporto la prepotencia. Nos fuimos de Buenos Aires para estar lejos de cierta clase de gente, ¿te acordás? Y ahora resulta que estamos todos sentados en la misma mesa.

De este modo, el padre de Álvaro quiere hacer de su hijo un hombre, inculcándole prácticas que serían atribuibles a la virilidad. Esto mismo sucede en el otro film analizado: la exigencia de virilidad en Mario por parte de su padre se hace evidente, tal vez reforzada por el espacio conservador del campo.¹¹ La primera

¹¹ Resulta interesante, para comprender la construcción de la masculinidad en el relato, el doble

secuencia del film posterior a la de los créditos, muestra la doma de un caballo en la zona rural. Allí están Marito, su padre y otros peones jóvenes. La relación entre Mario, su padre y el caballo será central en su asunción de la masculinidad, como se ha mencionado. Desde el comienzo Marito monta su caballo, Yayo, preparándose para la carrera que se disputará en los próximos días. Su padre lo entrena. La carrera funciona al modo de un rito de iniciación. Para ser un hombre, Mario deberá correr, y ganar. El diálogo entre Jorgelina y su papá hace explícita la necesidad, injustificable, de este rito de iniciación en la masculinidad:

JORGELINA: ¿Vamos a ir a la carrera, no?

PADRE DE JORGELINA: Claro, es muy importante para Mario y para su familia... es probarse como hombre.

JORGELINA: ¿Por qué tiene que probarse? ¿Por si no le gusta?

PADRE: No, digo... probarse... tiene que demostrar que es un hombre.

JORGELINA: ¿Y cómo lo va a demostrar?

PADRE: Y así... acá es así.

Este camino que Mario está transitando hacia el “hacerse hombre” se ve entorpecido por la aparición de la menstruación y la revelación de su “verdadero sexo”. Así, cuando el padre de Mario se entere de “la verdad” de su hijo y entienda que es una mujer a la que se ha confundido con un varón (conforme al relato del médico), no sólo lo molerá a golpes sino que venderá a Yayo y lo privará del rito de iniciación y de los lugares que le son destinados a los hombres, como el boliche de

imaginario que se despliega respecto del espacio rural: por un lado, se trata efectivamente de un espacio conservador y tradicional. Por el otro, representa un espacio de fuga (de la capital, de su exceso de médicos, de policías de género y de las prácticas sexuales, etc.). Si bien desde sus comienzos, a mediados de la década de 1910 y hasta finales de los años cuarenta del siglo XX, el imaginario criollista en el cine argentino ha presentado al espacio rural como garante de la tradición, la nobleza, la virilidad, el trabajo y las buenas costumbres. En contraposición, estaría la perversión de la ciudad, con sus malandras, patrones explotadores, hombres afeminados y delincuencia (como puede apreciarse en los filmes *Nobleza gaucha* de Cairo, Martínez de la Pera y Gunche, 1915; *Juan sin ropa* de Benoît, 1919; o *Km 111* de Soffici, 1938, entre tantos otros). Hubo ya ciertos filmes (*La Fuga* de Saslavsky, 1937, *Vidalita*, de Saslavsky, 1948 o *Luisito* de Amadori, 1943) donde se filtran en el campo delincuentes, hombres sin mucha honestidad o mujeres travestidas de varón, parodiando así las tradiciones del espacio y los personajes campestres. El modo de construcción de la virilidad en *El último verano de la boyita* se corresponde con los modos explicitados en este imaginario criollista: trabajo arduo en el campo, doma de caballos, arado de la tierra, alimentación de los animales, momentos de ocio que en otros filmes se representan con cantos y música de guitarras y aquí se da en un club de bochas, etc. Todas estas actividades se dan en compañía de otros hombres que van constatando y construyendo una virilidad rural, delimitando lo permitido y prohibido para los varones. La virilidad se va construyendo performativamente, reinscribiéndose como copia de una copia que supone un original. La mujer del campo, dentro de este imaginario, está destinada a las tareas domésticas, y está representada aquí por la madre de Marito.

bochas y el trabajo en el campo.

Resulta interesante destacar una escena del film, anterior a la revelación del sexo de Mario. Su madre, vigiladora silenciosa, nota una estrecha relación entre Mario y Jorgelina. Le advierte de esto a su marido, quien decide mandar a Mario a un campo cercano a trabajar y así alejar a los jóvenes por unos días. No queda claro si sólo se trata de evitar que el peón se enamore de la hija del dueño del campo, o si efectivamente los padres de Mario ya perciben cierta extrañeza en su niño. Esta última idea se refuerza considerando el otorgamiento de un espacio propio para Mario en el galpón desde el invierno, época que coincide con la que dice Mario al médico haber empezado a sangrar, haber tenido su primera menstruación.

Antes de revelarse su sexo, todos los niños se disfrazan para ir al carnaval de Gualeguaychú. Jorgelina le da a Mario unos zapatos con taco, una peluca y un sombrero para que se vista. Los chicos se divierten, pero cuando el padre de Mario ve a su hijo así, le ordena que se quite esa vestimenta. En este sentido, no queda claro qué saben los padres, y si efectivamente están al tanto, no se comprende de dónde surge la sorpresa de la madre ante la revelación del médico respecto de la “verdad genital” de Marito.

De todos modos, la vigilancia no sólo es ejercida por los padres; este film también cuenta con una patrulla de jóvenes varones que persigue a Mario. La mirada de estos chicos, que la cámara permanente registra y que no cesa en todo el relato, sólo toma cuerpo en una escena del boliche de bochas, donde la patrulla juvenil se ríe de Marito. Ellos parecen saber que, a diferencia de todos los otros muchachos, Marito no ha eyaculado aún. Luego, cada uno de los peones se pone a cada uno de sus lados. Molestándolo. Apretándolo. Vigilándolo. La patrulla no descansa.

Una mirada queer

Un aspecto fundamental del proyecto teórico *queer* es la desestabilización de las construcciones normativas de sexualidad y género, que se presentan de modo inestable. Un aparato cinematográfico *queer* revelaría, en el campo visual, la dificultad de fijar construcciones identitarias. En el caso de los personajes centrales de estos dos filmes, hay una apuesta por cuestionar el principio de visibilidad del cual depende la identificación genérica. Si, como afirma Butler, “las ‘personas’ sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género” (1990:70-71), el alejamiento de los paradigmas binarios (más presentes en el personaje de Álex que el de Álvaro) plantea asuntos centrales de la teoría *queer*.

“El tema de la identidad como una prisión y el tropo de la transformación

como liberación" (Marcantonio, 2008:37) permiten a ambos filmes acercarse a un modelo de identidad *queer*. De acuerdo con Hanson Ellis, lo *queer* es una posición subjetiva que produce una serie de preguntas respecto de las condiciones ideológicas de nuestra mirada (1999).

Tanto *El último verano de la boyita* como *XXY* trabajan con lo visible y lo invisible, proponiendo un juego de ocultamientos y revelaciones. "El sujeto *queer* está siempre, necesariamente, adentro y afuera, y la teoría *queer* frecuentemente sigue la lógica paradojal de esta interioridad-exterior..." (Ellis, 1999:17).

La mirada en estos filmes funciona como aquel objeto¹² que en su aparición hace irrumpir una desestabilización, interpelando también al espectador que, lejos de suponerse como alguien coherente que controla la percepción cinematográfica, es dislocado, situándose en un lugar desde el cual le es difícil anclar cualquier tipo de identidad.

En *XXY*, cuando Álvaro llega por primera vez a la casa de Álex, permanece mirando detenidamente diversos objetos, la cámara lo acompaña de modo subjetivo, haciendo mirar en detalle también al espectador. Recorre el lugar, las fotos e imágenes ambiguas, los extraños dibujos y las muñecas intervenidas con objetos agregados en su zona genital. También vemos una fotografía de Álex cuando era niña, de espaldas y desnuda. Suli llega súbitamente interrumpiendo esa visión que deja un interrogante abierto sobre Álex.

En una escena en la playa, Álvaro interpela a su *partenaire*: Álvaro: *¿Por qué todos te miran así, qué tenés?* Ante esta pregunta, Álex huye corriendo evitando una vez más cristalizar cualquier respuesta en relación a su identidad de género o sexual.

En otra oportunidad, Kraken, Álvaro y Álex han ido al puerto para que Kraken hable con el padre de Vando, por el incidente que tuvieron los jóvenes: Álex (a Vando): *¿Qué me mirás?* Álex se dirige a Vando incitándolo a pelear. Pero no hay respuesta a esa interpellación, que vuelve a permanecer inconclusa. *¿Por qué Álex atrae tanto la mirada y ese placer escópico, que no deja de posarse sobre su cuerpo?* Como si la mirada insistente pudiera descubrir algo de lo que se resiste siempre a cristalizarse en cualquier forma. En la secuencia final, cuando Álvaro y Álex se están despidiendo, él le hace una pregunta:

ÁLVARO: *¿Te voy a volver a ver?*

ÁLEX: No creo.

(silencio de él)

¹² Jacques Lacan (1997 [1964]) señala que es el objeto mirada aquel que es destacado como objeto inmanente de la pulsión escópica.

ÁLEX: ¿Qué te da más lástima, no verme más o no haberla visto?

(Silencio de él. Sus ojos aguantan las lágrimas)

ÁLEX: ¿Querés ver?

(Silencio de él)

Finalmente, Álex se baja el pantalón y muestra sus genitales a Álvaro. Pero el muchacho no parece aplacar ninguna incertidumbre al enfrentarse con dicha visión. Como si la dislocación no perdiera fuerza ante la presencia de esos genitales que son inútiles para ubicar alguna definición. El espectador está privado de esa imagen (también de la de los genitales de Marito) que súbitamente concluye cuando a Álvaro lo vienen a buscar para que no pierda el barco que lo llevará de vuelta a la ciudad y lo alejará de los márgenes de lo indecible.

El último verano de la boyita también presenta un juego de ocultamientos y revelaciones en torno al cuerpo, la feminidad y la virilidad de Marito. Sugiere un interesante planteo en torno a la mirada propia del personaje de Jorgelina que, como ya indicáramos, podríamos identificar con la mirada del espectador. Al comienzo, ella permanece en diversas escenas contemplando a su hermana adolescente, intentando encontrar allí los misterios de lo femenino, como buscando obtener algún tipo de revelación de lo que sería ser una mujer. Sin embargo, cuando en el final su mirada se posa en su hermana y esos otros adolescentes, la visión se presenta menos curiosa que contemplativa.

Su mirada, también capturada de modo subjetivo por la cámara, se separa de la de los demás jóvenes del grupo, produciendo interrogantes sobre el lugar desde el que se posa nuestra propia mirada, preguntándonos si estamos dispuestos a liberarla de las ataduras binarias e identitarias que sueldan un determinado género, práctica y expresión de género a unos genitales específicos.

Reflexiones finales

Como mencionara al comienzo de este artículo, *El último verano de la boyita* y *XXY* comparten determinados tópicos. En los dos filmes se da un contrapunto entre el espacio urbano, del que provienen los personajes que llevan adelante el relato, y otro espacio marginal, despojado, donde pueden habitar los personajes que no se adecúan a la norma que se impone. En ambas películas está excesivamente presente el agua, símbolo de indefinición, transición y movimiento, que deja entrever cierta melancolía de lo que pudo haber sido, de lo que no fue, de lo incierto. “El agua es traicionera”, dice Marito, mientras que el mar uruguayo alberga en *XXY* tortugas y animales en extinción que deben ser protegidos. Cada uno de los filmes incluye como partenaire del personaje intersex, a un adolescente que de acuerdo con el re-

lato, posee una expresión de género opuesta al expresado por aquél, lo cual desliza una dificultad por parte de la narración para desprenderse de una hegemonía que proporciona un marco de referencia heterosexual a la medida del deseo.

Tanto *XXY* como *El último verano de la boyita* incluyen animales mutilados (tortugas, vacas), detalles de cortes, de zanahorias, salames, carne vacuna, huesos de res. Acciones poco metafóricas que aluden al nodo semántico que comparten los filmes. Los relatos incluyen una patrulla juvenil que se encarga de vigilar a aquellos que osen salirse de la norma de sexo-género establecida. Y por último, ambos filmes incluyen, como uno de sus personajes principales, a un médico, que será el vocero del discurso biomédico que encarnará la dialéctica entre el deseo y la ley.

Dos posiciones diversas que pugnan entre sí: por un lado, la no intervención y la aceptación de cuerpos, deseos, eróticas, amores y goces diversos; y por otro, el discurso que pretende restablecer la relación original entre sexo, género y sexualidad, y hacer de cada cuerpo una inscripción referencial de la verdad del sexo. En esa tensión dialéctica articulada en los filmes, se sitúa tal vez el desafío de una mirada *queer* que invita a preguntarnos respecto de las condiciones ideológicas del lugar desde el cual nos permitimos mirar.

Muchos de los elementos que se observan en estos filmes permitirían comprender mejor la lógica del biopoder. Como se ha subrayado, este poder no actúa haciendo morir, sino haciendo vivir. Pero se trata de hacer vivir de un modo específico. De acuerdo a la norma. Diferentes técnicas y tecnologías están al servicio del poder biopolítico. Es necesario controlar cada uno de los cuerpos, rectificarlo, pero siempre poniendo en el horizonte la regulación de la población, la eugenesia del cuerpo social que debe subsistir y tener descendencia. De este modo, los cuerpos intersexuales deben ser corregidos, deben adecuarse a estándares normativizados. ¿Exclusión de esas sexualidades aberrantes? No. Por el contrario, especificación, solidificación regional de cada una de ellas. Y si bien estos intersex de ficción quedarán habitando regiones marginales, los filmes se permiten sugerir tímidamente la apertura de horizontes de sexualidades y singularidades múltiples. En este punto, si el biopoder no tiene ni la forma de la ley ni los efectos de la prohibición y, por el contrario, opera desmultiplicando las sexualidades singulares, los filmes analizados permiten pensar lugares distintos y novedosos respecto del binarismo, sin dejar de mostrar con claridad algunos de los mecanismos de control que penetran los cuerpos de modo visible e invisible.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonazalo. 2006. *Otros mundos*. 1^a ed. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 249 p.
- AHMED y SINGH, Dayanita. 2001. *Myself Mona Ahmed*. 1^a ed. Nueva York: Scalo Publishers. 158 p.
- AMICOLA, José. 2009. “Las huellas del presente y el mundo queer de XXY”. In: *Lectures du genre* n°6: Género, transgénero y censura.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain et al. 1983. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. 1^a ed. Buenos Aires: Paidós. 329 p.
- BARTHES, Roland. 1970. *S/Z*. 1^a ed. Paris: Seuil. 221 p.
- BETTETINI, Gianfranco. 1984. *La conversación audiovisual*. 2^a ed. Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith. 1989. “Imitación e insubordinación de género”. In: GIORDANO, R. & GRAHAM, G. (eds.). *Grafías de Eros*. Buenos Aires: Edelp.
- BUTLER, Judith. 1990. *El género en disputa*. 6^a ed. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith. 1993. *Cuerpos que importan*. 2^a ed. Buenos Aires: Paidós. 345 p.
- BUTLER, Judith. 2004. *Deshacer el género*. 1^a ed. Buenos Aires: Paidós. 392 p.
- CABRAL, Mauro. 2003. “Pensar la intersexualidad, hoy”. In: MAFFÍA, D. (ed.). *Sexualidades migrantes, género y transgénero*. 1^a ed. Buenos Aires: Feminaria Editora. 179 p.
- CABRAL, Mauro. 2008. “Hay que cortar”. En SOY (suplemento de diversidad sexual del diario Página 12 de Buenos Aires). 16/05/2008. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-73-2008-05-16.html>
- CABRAL, Mauro. (1.04.2008). *No Saber – acerca de XXY*. [on line] Centro Latinoamericano de Sexualidad y Derechos Humanos (CLAM/IMS/UERJ). Disponible en: <http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3956&sid=28> [acceso el 02.10.2012].
- CABRAL, Mauro. 2009. “Diferencias ambiguas”. En: SOY (suplemento de diversidad sexual del diario Página 12 de Buenos Aires). 20/10/2009.
- DE LAURETIS, Teresa. 1989. “La tecnología del género”. In: *Revista Mora*, 1996. vol. 2, p. 6-34.
- DE LAURETIS, Teresa. 1984. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. 1^a ed. Madrid: Cátedra. 296 p.
- ELLIS, Hanson. 1999. “Introduction”. In: _____. *Outtakes: Essays on Queer Theory and Film*. 1^o ed. Durham: Duke University Press.
- FEMENÍAS, María Luisa. 2003. *Judith Butler: una introducción a su lectura*. 1^a ed. Buenos Aires: Catálogos. 206 p.
- FOUCAULT, Michel. 2002 [1976]. *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. 1^a ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 200 p.

- FOUCAULT, Michel. 2010 [1975-1976]. [Curso del Collège de France]. *Defender la sociedad*. 1^a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 288 p.
- FOUCAULT, Michel. 2011 [1974-1975]. [Curso del Collège de France]. *Los anormales*. 1^a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 352 p.
- GAUDREAU, André & JOST, François. 1995. *El relato cinematográfico*. 1^a ed. Buenos Aires: Paidós.
- GREIMAS, Algirdas. 1971 [1966]. *Semántica estructural*. 1^a ed. Madrid: Gredos. 398 p.
- HALPERIN, David. 1995. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. 1^a ed. Buenos Aires: El cuenco del plata.
- HARAWAY, Donna 1995 [1991]. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la Naturaleza*. 1^a ed. Madrid: Cátedra. 439 p.
- HASKIN, Pamela. 1996. “Saul, can you make me a title”: interview with Saul Bass. In: *Film Quarterly*. vol. 50, n° 1. California: University of California Press.
- LACAN, Jacques. 1997 [1964]. *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. 8^a ed. Buenos Aires: Paidós. 290 p.
- MARCANTONIO, Carla. 2008. “‘A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas’. El melodrama como cine queer en Manuel Puig”. In: MELO, Adrián (comp.) *Otras historias de amor*. 1^o ed. Buenos Aires: Lea. 464 p.
- MULVEY, Laura. 1975. “Visual pleasure and narrative cinema”. In: *Screen* 16, n°3. p. 17-18.
- PRECIADO, Beatriz. 2009. “La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos”. Disponible en <http://masculinidad-es.blogspot.com.ar/2009/09/biopolitica-del-genero.html>
- ROSSI, María. 2007. *El cine como texto*. 1^a ed. Buenos Aires: Topía. 91 p.
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia. 2008 [2003]. “¿Citaciones perversas? De la distinción sexo-género y sus apropiaciones”. In: MAFFÍA, D. (ed.), *Sexualidades migrantes, género y transgénero*. 2^a ed. Buenos Aires: Feminaria Editora. 179 p.