

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: Las masculinidades en el cine de Lucía Puenzo: estrategias de desestabilización y desplazamiento de los paradigmas hegemónicos

AUTHOR: Assen Kokalov

E-MAIL: akokalov@pnc.edu

AFFILIATION: Purdue University North Central: Department of English and Modern Languages; Technology Building 319; 1401 S. U.S. 421 Westville, IN 46391

ABSTRACT: Argentine director Lucía Puenzo's feature films have attracted the interest of film critics and audiences alike. Her first film, *XXY* (2007), won the prestigious Goya Award for Best Foreign Film in Spanish and her following productions, *The Child Fish* (2009) and *The German Doctor* (2013), received positive reviews by the critics as well. Up until now, most analyses of her films have focused their attention on her characters' search of identity due to their physical, social, and sexual positions of marginalization. What is yet to be done, however, is to examine her male characters and the way they represent different types of masculinities and the hierarchical order that exists within the sphere of multiple masculinities. Thus, I aim to start a conversation in regards to the manifold strategies that Puenzo's three feature films utilize to explore the topics of masculinities and, simultaneously, to destabilize and displace hegemonic masculinities which are clearly personified by some of her main male characters. I also examine the importance of the diverse social and historical contexts in her films as these are fundamentally connected to the themes of masculinities that appear in her productions.

KEYWORDS: Contemporary Argentine Cinema, Lucía Puenzo, Gender Studies, Masculinities, Hegemonic Masculinity

RESUMEN: La directora argentina Lucía Puenzo ha producido una serie de largometrajes que han atraído el interés tanto de la crítica como de las audiencias filmicas. Su primera película, *XXY* (2007), ganó el Premio Goya de Mejor Película Extranjera de Habla Hispana. Sus obras consecuentes, *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013), también han sido recibidas de forma positiva en el ámbito de los estudios cinematográficos. La mayoría de las investigaciones sobre sus producciones cinematográficas se han enfocado en la búsqueda de identidad de los protagonistas que viven dentro de un marco de marginalidad física y sociosexual. Lo que todavía no se ha hecho, no obstante, es analizar los personajes masculinos en los films de Puenzo y el modo en que estos representan diversos tipos de masculinidades y la jerarquización que existe entre dichas masculinidades. Por lo tanto, el presente trabajo se propone comenzar una conversación sobre las estrategias múltiples que los tres largometrajes de Puenzo utilizan para aproximarse al tema de las masculinidades y para, al mismo tiempo, desestabilizar y desplazar aquellas que se pueden considerar hegemónicas. Adicionalmente, se tomará en cuenta la importancia de los contextos sociohistóricos divergentes de las tres películas, ya que estos terminan siendo conectados con el tema de las masculinidades de una manera fundamental.

PALABRAS CLAVE: cine argentino contemporáneo, Lucía Puenzo, estudios de género, masculinidades, masculinidad hegemónica

BIOGRAPHY: Assen Kokalov (Ph.D., Arizona State University, 2011) is Assistant Professor of Spanish at Purdue University North Central. His research interests focus on contemporary Latin American literature and film and on the connections between the two art forms, with emphasis on issues of gender construction, sexual identity, and social fragmentation. He is the author of *Pólvora, sangre y sexo: Dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina* (2014) and *La novelística de Luis Benítez: Aproximaciones críticas a la historiografía, la mitología y la masculinidad patriarcal* (2015). He has also published articles in academic journals such as *Hispanic Journal*, *Revista de estudios hispánicos*, *Mester*, *La Torre*, and *Chasqui*, among others.

Las masculinidades en el cine de Lucía Puenzo: estrategias de desestabilización y desplazamiento de los paradigmas hegemónicos

Assen Kokalov, Purdue University North Central

En menos de diez años, la directora y escritora argentina Lucía Puenzo ha producido una serie de largometrajes que han atraído tanto el interés de la crítica como de las audiencias fílmicas de su país y del resto del mundo. Su primera película, *XXY* (2007), fue un éxito internacional que ganó el Premio Goya de Mejor Película Extranjera de Habla Hispana, así como varias competencias en el Festival de Cannes. Sus dos obras consecuentes, *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013), la última traducida al inglés bajo el título *The German Doctor*, también han sido recibidas de un modo positivo en el ámbito de los estudios cinematográficos.¹ Hasta ahora muchas de las investigaciones sobre las tres producciones se han enfocado en la búsqueda de identidad de los protagonistas que viven dentro de un marco de marginalidad física y sociosexual.² Así, por ejemplo, Alex, el personaje principal de *XXY*, es una adolescente intersexual³ que tiene un cromosoma X adicional, mientras que la figura de La Guayi de *El niño pez* combina varios elementos que perturban la sociedad dominante, ya que se trata de una joven lesbiana de clase baja, inmigrante paraguaya de etnia guaraní, que es al mismo tiempo criminal violenta y víctima de abuso sexual de menores. Lo que todavía no se ha hecho, no obstante, es analizar los personajes masculinos dentro de los films de Puenzo y el modo en que sus films representan los diversos tipos de masculinidad y la jerarquización que existe entre estos y, a la vez, desestabilizan y desplazan las masculinidades

hegemónicas que encarnan algunos de estos personajes. Por lo tanto, el presente trabajo se propone comenzar una conversación sobre las estrategias múltiples que los tres largometrajes utilizan para aproximarse al tema de las masculinidades dentro de unos contextos sociohistóricos que contienen divergencias significativas mas, al mismo tiempo, se conectan entre sí de un modo fundamental.

El tema de la masculinidad, su pluralidad y los procesos complejos que determinan su desarrollo dentro de la sociedad occidental y la sitúan en un contexto globalizado al inicio del siglo XXI se ha estudiado con bastante esmero en las últimas décadas como resultado de los avances significativos producidos por los pensamientos feminista, neocolonialista, lesbigay y queer. Un buen punto de partida dentro de este campo epistemológico es el trabajo de R. W. Connell, *Masculinities* (1995), que sigue siendo una referencia fundamental para aproximarse al asunto. La investigadora traza la evolución del concepto de masculinidad a lo largo del siglo XX y centra una parte significativa de su análisis en la estructura social del género y de la masculinidad. Ella insiste que no se trata simplemente de reconocer la existencia de masculinidades múltiples cuyas construcciones dependen de una vasta variedad de circunstancias sociales, económicas, físicas y étnicas, entre muchas otras, sino de entender las distintas relaciones entre ellas, tales como alianzas, complicidades, dominancias y subordinaciones que terminan por erigir masculinidades

hegemónicas (Connell 36-37). Su estudio de la estructura del género masculino también rechaza los postulados positivistas en cuanto a la naturaleza supuestamente universal de la masculinidad y demuestra que no existe una entidad esencialmente masculina que se puede encontrar en todas las culturas humanas y en base a la cual se pueden construir generalizaciones absolutas (Connell 42-44). Finalmente, Connell recalca que la pluralidad de masculinidades forma solo una parte de una estructura más amplia por lo cual el fenómeno de la “masculinidad” existe únicamente en relación o en contraste con la “femineidad.” Es decir, aquellas culturas que no consideran a hombres y mujeres como polos opuestos de ciertos modos de comportamiento y carácter no poseen el concepto de masculinidad así como este se entiende dentro del mundo occidental moderno (68).

Al mismo tiempo, es menester tener en cuenta que la región latinoamericana tiene peculiaridades que son distintas de aquellas en el resto del mundo o en los países anglosajones de donde provienen muchas de las investigaciones relacionadas al tema. En su estudio sobre género, travestismo y masculinidad Ben. Sifuentes-Jáuregui recalca la importancia del cuerpo y señala que existe una diferencia crítica sobre el lugar del cuerpo en las culturas latinoamericanas vis-à-vis el lugar que este ocupa en la teoría de género contemporánea en los Estados Unidos (7). A pesar de estas diferencias que no deben ser ignoradas, críticos como Mara Viveros Vigoya demuestran que en el contexto latinoamericano tampoco existe una masculinidad singular tanto a nivel regional como a nivel nacional. Las experiencias de género de cada hombre forman parte de una amplia estructura social y dependen del espacio que este ocupa dentro de una complicada red de categorías basadas en clase, etnia, raza y generación, entre otras (52). En las distintas partes del continente se encuentran diferentes modelos de masculinidades hegemónicas que continúan conservando su poder.

Rebecca Biron traza el desarrollo del discurso masculinista literario que, según la investigadora, se ubica en el centro de todas las identidades nacionales y regionales latinoamericanas. Ella examina una serie de textos culturales donde el hombre termina por asesinar a la mujer en una dinámica que expone las raíces de la violencia social y revela la vulnerabilidad de las jerarquías que posicionan las masculinidades hegemónicas en un espacio de autoridad, ya que un sistema de poder legítimo no precisa del uso de la violencia para mantener el estatus quo que lo beneficia (Biron 8). De modo semejante, Carolina Rocha estudia las representaciones de las masculinidades en el cine contemporáneo argentino, conectando los avances de la economía neoliberal en la última década del siglo anterior con un cambio profundo que se realiza en la subjetividad masculina del país. Se trata del óbito de las masculinidades clase-medieras normativas que ocupan un puesto dominante en la Argentina del siglo XX debido a ciertas transformaciones económicas y discursivas que se producen con el cambio en los paradigmas del sistema estatal a base del modelo neoliberal. Estas alteraciones se reflejan en la producción cinematográfica del país donde se presentan ciertas narrativas de desintegración que significan la ausencia, pérdida y anulación de la anteriormente fundamental figura del padre (Rocha 14).

Muchos de estos elementos teóricos que exploran la masculinidad a un nivel global, regional y nacional se reflejan en la cinematografía de Puenzo donde una serie de personajes masculinos, femeninos e intersexuales revelan la pluralidad de la masculinidad, los vínculos que se establecen entre las distintas masculinidades y los cambios en los patrones de hegemonía del género. *XXY* se centra en los conflictos dentro de dos familias patriarcales preocupadas con la preservación de las estructuras de sexo, género y sexualidad normativas. El ya mencionado personaje de Alex amenaza el orden tradicional por ser una adolescente intersexual que al cumplir los 15

años se rebela contra los dictámenes médicos y se niega a tomar sus corticoides, pastillas hormonales que previenen su masculinización. Este acto de desobediencia provoca una crisis en los paradigmas normativos del sistema de género e impulsa a su madre a buscar la ayuda de Ramiro, un cirujano plástico de Buenos Aires, cuya especialización es, según las palabras de su propio hijo, Álvaro, “arreglar cuerpos” o, continúa el chico, “deformidades, como estos tipos que nacen con once dedos, bueno, mi papá les saca uno.”

A partir de esta situación de crisis el film posiciona cuatro de los personajes principales, los dos padres, Ramiro y Kraken, y sus hijos correspondientes, Álvaro y Alex, en un espacio que permite vislumbrar una serie de masculinidades divergentes y el modo en que algunas de ellas se establecen como hegemónicas. Al inicio hay una serie de semejanzas entre los dos adultos. Ambos son profesionales médicos, uno, como ya se notó, es cirujano mientras que el otro es biólogo marino que estudia las tortugas en la costa uruguaya donde vive su familia. En aquella conversación clave entre los dos hijos, cuando Álvaro explica el tipo de trabajo que hace Ramiro, Alex concluye que “al final tu papá y el mío hacen lo mismo.” Los dos hombres maduros entienden el peligro que constituye la decisión de Alex de rechazar su pertinencia al sexo femenino y sus miedos se acentúan por varias de las interacciones entre Alex y otros muchachos de su edad. Las más importantes entre estas son el momento cuando Alex le rompe la nariz a su mejor amigo Vando, el acto sexual entre Alex y Álvaro que Kraken observa por casualidad, un acto en el cual Alex es la que penetra a su pareja y, finalmente, una de las secuencias más perturbadoras, cuando la adolescente es acosada sexualmente por un grupo de chicos de su edad en una playa aislada, insistiendo en que ella les muestre “qué tenés” entre las piernas.

Como padres de familias patriarcales Kraken y Ramiro sienten cierta obligación de

forzar la “normalización” de Alex pero pronto ellos escogen caminos divergentes para lidiar con la diferencia de la joven. El médico continúa con su obsesión de “regularizar” un cuerpo que él considera deficiente y termina por adoptar algunas de las características más siniestras de aquellas masculinidades hegemónicas argentinas que han controlado la nación a lo largo del siglo XX. En *Pólvora, sangre y sexo* ya hemos explorado con más detalle las raíces y aspectos fascistas de este personaje, particularmente en cuanto a su interacción con la adolescente intersexual (138-44), pero aquí vale recalcar que su autoritarismo se extiende a sus interacciones con su propio hijo también. En este sentido, hay dos escenas evocativas: la primera toma lugar inmediatamente después del acto sexual entre los dos hijos. Mientras Alex se va para pasar la noche con una amiga, Álvaro vuelve a la casa de los Kraken para cenar. Al inicio de la comida Ramiro le comienza a escanciar vino y cuando el joven rápidamente lo interrumpe informándole que no toma alcohol, la reacción del padre se traduce en un benéfico pero firme “Hoy tomás, ya sos grande [...] algo hay que tener en la sangre. ¡Dale con ganas!” Sus palabras revelan no solamente una insistencia de que el muchacho asuma ciertos patrones de masculinidad, sino también un reproche sutil por el hecho de que el hijo haya tardado demasiado en reproducir los modelos de masculinidad que encarna el padre. La otra escena en cuestión revela aún más claramente la desilusión del cirujano y toma lugar casi al final. Los dos están sentados al lado de una fogata y Álvaro expresa su adoración hacia el otro diciendo, entre otras cosas, “[y]o daría todo por tener tu talento.” Luego hace una pregunta que revela su necesidad de recibir afirmación por parte de la figura paterna: “Y yo, ¿tengo talento?,” a la cual se le responde con una “no” rotunda que expresa otra vez el desencanto de un padre que duda que su hijo jamás pueda ser su igual y por lo tanto lo ubica en una posición de subordinación.

Finalmente, Ramiro le avisa que mañana temprano se van y cuando su hijo desafía esta decisión el padre primero se sorprende y luego se deleita porque se da cuenta que al chico le gusta Alex, algo a que responde con una frase crucial: “Igual me das una alegría. Tenía miedo que fueras puto.”

Esta enunciación revela el núcleo de la ideología que se localiza dentro de este personaje y demuestra cómo él encarna las masculinidades hegemónicas de la región. Según Matthew Gutmann, algunas de las expresiones ideológicas de este tipo de masculinidades son la homofobia, el machismo y la misoginia, entre otros. Con frecuencia estas se hallan en un nivel básico, como modos de relacionarse individual e interpersonalmente dentro de la familia. No obstante, no se trata de actitudes inconsecuentes, ya que dichas expresiones sirven como el fundamento de las desigualdades entre los géneros dentro de las sociedades latinoamericanas (Gutmann, “Discarding” 3). De tal manera, las acciones ya descritas de Ramiro hacia su hijo no solamente funcionan para colocar a Álvaro en una posición de subordinación como hombre joven, sino que revelan el modo en que Ramiro opera como agente de un discurso de género autoritario que trata de preservar los patrones tradicionales del sistema patriarcal tanto a través de la cirugía que se propone ejercer sobre el cuerpo diferente de Alex, como por sus intentos de “mejorar” la masculinidad de su propio hijo que él considera deficiente.

Al mismo tiempo, esta enunciación significa una primera desestabilización de la masculinidad hegemónica que encarna Ramiro. Nicola Rehling afirma que este tipo de masculinidad se reproduce a base de la idea de que esta representa una entidad perfectamente coherente y consistente. El crítico señala que se trata de una ilusión y un análisis cultural metódico puede demostrar efectivamente que dicha ilusión intenta ocultar la naturaleza volátil de la masculinidad hegemónica que puede existir en una forma estable solamente a través de la reiteración (3). Lo que sucede en la escena de XXY bajo consideración revela la

percepción errónea del padre que su hijo está reproduciendo su heterosexualidad normativa, un hecho que, si fuera cierto, garantizaría la estabilidad de su propia masculinidad. Por supuesto, tanto el público como muchos de los otros personajes están conscientes de que dicha reiteración no se produce sino que, al contrario, termina eliminada, ya que Álvaro no tiene interés en ningún tipo de sexualidad tradicional por estar enamorado de una persona intersexual con la cual ejerce prácticas sexuales muy distintas de aquellas que darían cualquier tipo de placer o alegría a su papá.

Las actitudes de Ramiro en el film quedan en oposición con las de Kraken, quien acaba aceptando la diferencia de Alex y establece un espacio contestatario a nivel individual y social. Lourdes Estrada-López ya ha elaborado sobre la importancia de Kraken como personaje que desafía los modelos de género predominantes dentro del argumento: “[e]l padre de Alex entiende que los criterios para juzgar la realidad no tienen por qué ajustarse a las expectativas sociales que fijan qué cuerpos son socialmente inteligibles como hombre o mujer. Para él, Alex al nacer ‘era perfecta’, como explica a Ramiro en una conversación mantenida en su coche.” (433). Esta posición contestataria y liberadora de Kraken se revela no solamente por el hecho de que él eche al médico y a su familia de su casa prohibiéndoles meterse en la vida de Alex, sino de un modo más sutil durante la cena ya mencionada. Cuando el otro hombre presiona a su propio hijo beber el vino ofrecido, Kraken interrumpe el supuesto rito de paso a una masculinidad que él ve como problemática con un “No, no tomes, si no quieres no tomes [...] sabes, lo que pasa es que no soporto la prepotencia.”

Esta interjección es la primera en una serie de acciones que conllevan a la creación de un personaje que se enfrenta al sistema patriarcal mientras sigue disfrutando de muchos de los privilegios de las masculinidades hegemónicas por ser padre de familia heterosexual de una clase acomodada en un proceso que Connell define como “complicidad” en el

cual la mayoría de los hombres ganan un dividendo patriarcal de la hegemonía de género aunque en realidad no practiquen muchos de los comportamientos asociados con tal masculinidad (Connell 79-80). Este proceso es otra de las herramientas que los films de Puenzo utilizan para representar la construcción de las masculinidades hegemónicas y para revelar sus modos de operación. En este caso, el papá de Alex utiliza la “complicidad” y los beneficios que esta le garantiza para intentar una desestabilización de los modelos más opresivos de la masculinidad argentina cuando se muestra dispuesto a respetar las decisiones de aquellos que son diferentes o que tienen menos poder socioeconómico como es el caso de los dos hijos. Finalmente, cuando Kraken no permite la mutilación quirúrgica de su hija y expulsa al otro hombre de su ambiente inmediato el film sigue, hasta cierto punto, los desarrollos que traza el trabajo ya mencionado de Rocha. En *XXY* hay espacio solamente para una figura paterna, aquella que puede aceptar ciertas desviaciones de las normas de género tradicionales y está preparada de coexistir con expresiones de sexualidad y género divergentes de la suya. La otra, aquella que intenta retener las proscripciones más estrictas del patriarcado, acaba desplazada o, como lo denomina Rocha, desintegrada debido a, entre otras cosas, el derrumbe del patriarca y la redefinición concomitante de masculinidades que encaran los hombres jóvenes latinoamericanos (14).

Este fenómeno se observa más patentemente en la película siguiente de la directora. *El niño pez* también se propone deconstruir la estructura del romance heteronormativo y androcéntrico, así como desestabilizar y desplazar las masculinidades hegemónicas. Por lo tanto, el argumento se enfoca en la historia de amor entre dos adolescentes, en este caso dos chicas de clases sociales impares. La figura paterna en el film, encarnada por los padres de las jóvenes, resulta significativa tanto para el desarrollo de la obra como para vislumbrar el rol de las masculinidades en la cinematografía de Puenzo. La Guayi es sirvienta en la casa de Lala⁴ y además es la amante

del padre, el juez Bronté. La relación entre la joven guaraní y el hombre blanco se construye en términos de explotación y abuso sexual desde el inicio del film y, como en el caso de Ramiro, la figura del juez se retrata con una prepotencia que no esconde su pertinencia a las estructuras hegemónicas de poder. Más allá de ser un hombre de las clases altas que personifica el estado, también hay una escena paralela a aquella ya analizada de la película anterior que demuestra su autoritarismo dentro de la familia. De nuevo la acción toma lugar en la mesa durante una cena de familia. En este caso, el padre invita a La Guayi a sentarse con ellos para comer y cuando ella confiesa que un día quiere ser cantante, él la obliga a cantarle “un poquito.” La persona que se entremete para prevenir el cumplimento de la orden es Lala: “No cantes si no querés” creando el mismo ambiente de incomodidad y pretendiendo desafiar la voluntad del padre así como lo hace Kraken en *XXY*. No obstante, esta vez el mandamiento se cumple y Bronté consigue lo que quiere.

Otra escena importante que representa la autoridad del padre desde una perspectiva que recalca la relación de subordinación entre las distintas masculinidades toma lugar cuando el hermano de Lala, Nacho, recuenta un momento de su niñez, en que tenía cinco años. El chico había trepado un árbol alto al lado de la casa y el juez se acerca alentándole “saltá que yo te agarro.” Cuando él salta, su padre lo deja caer en el suelo pretendiendo enseñarle una lección vital: “para que aprendas a no confiar en nadie.” Este evento aproxima una vez más la figura del padre/juez de *El niño pez* a aquella del padre/cirujano de *XXY*, ya que en ambos casos el adulto rechaza el papel del padre como una persona que nutre y sostiene a su hijo. A lo contrario, se trata de hombres que eligen degradar y desestimar al otro utilizando su mayor poder social en actos que procuran humillar, castigar y lastimar a hombres o, en este caso, chicos que de un modo u otro dependen de ellos. Zoila Clark señala que esta escena es crucial porque retrata a Bronté como una representación de la masculinidad hegemónica argentina cuyo

egoísmo le permite interesarse únicamente en su propia reputación como escritor y en aquellos en su alrededor con los cuales quiere tener relaciones sexuales como, por ejemplo, La Guayi (17). Aunque el análisis de la investigadora no se centra en las masculinidades, queda claro que la dinámica entre dominación y subordinación resulta fundamental en estos recuerdos que Nacho comparte con su hermana.

Estas dos escenas, así como todas las demás que muestran al juez con vida son retrospectivas, ya que *El niño pez* empieza con una secuencia que muestra a Lala yéndose de la casa mientras La Guayi y el guardia encuentran el cadáver del juez. La muerte del padre refleja más estrechamente los postulados de Rocha según los cuales la desintegración de la figura paterna requiere su pérdida o anulación. En su estudio la crítica examina con atención la figura del juez como padre de familia dentro de la producción cinematográfica argentina reciente, ya que el aparato judicial, como rama importante de la nación, por lo general ha sido integrado exclusivamente por hombres de las clases acomodadas. Por lo tanto, la derrota o la muerte del juez ejemplifica la debilidad del estado como resultado de las reformas neoliberales. Los dos films específicos que Rocha analiza pertenecen, así como *El niño pez* hasta cierta medida, al género detectivesco y esto recalca la idea que los crímenes bajo investigación son transgresiones contra el estado, algo que presenta la nación como el escenario de un espectáculo de caos y desorden (Rocha 17).⁵

Vale recalcar que Bronté no es el único personaje masculino en esta película que encarna las masculinidades hegemónicas o la figura paterna que termina por ser anulada y desplazada. También es importante reconocer la presencia del padre de La Guayi, el primer hombre que abusa de ella sexualmente antes de que ella logre escapar a Buenos Aires. Más tarde, cuando es acusada por el asesinato del juez y termina en una cárcel de menores de edad, cae víctima a una red de prostitución ilegal dirigida por el comisario de la policía,

quien cada noche lleva a su casa un número de muchachas encarceladas para satisfacer los apetitos carnales de sus clientes poderosos. A pesar de las diferencias notables entre los tres hombres (los padres de la sirvienta paraguaya y de su amante porteña y el comisario), ya que entre ellos existen disimilitudes de nacionalidad y poder socioeconómico, lo que resalta es su control común sobre jóvenes adolescentes, un poder de que ellos se aprovechan de la peor manera posible. Traci Roberts-Camps define a este tipo de personaje en la producción cinematográfica y literaria de Puenzo como una personificación de Saturno, el dios romano que devora a sus propios hijos hasta que es asesinado por Zeus (Júpiter en la mitología romana). De una manera semejante a la de Clark, Roberts-Camps considera estos Saturnos como representaciones del egoísmo paternal pero, claro está, el dios antiguo va más allá de un simple desinterés hacia su prole y en efecto la amenaza con una aniquilación completa (s. pág.). En *El niño pez* la violencia también toma proporciones totalizadoras pero, al mismo tiempo, asume las ya señaladas dimensiones de delito sexual, ya que todos los hombres en cuestión violan a una representante de la próxima generación, La Guayi, quien es hija biológica de uno de ellos y se puede considerar hija simbólica de los otros dos, considerando que ellos, el juez y el comisario, significan el poder paternal del estado por su posición profesional y legal.

Este film termina por desestabilizar las masculinidades hegemónicas también, ya que dos de sus representantes, Bronté y el comisario, acaban asesinados por las amantes adolescentes mientras que el tercero, el padre de La Guayi, desaparece de su vida cuando vuelve a su carrera artística en Asunción. Este final resuena tanto con la sugerencia de Rocha que la figura previamente fundamental del padre se desintegra como resultado de los procesos socioeconómicos que sacuden Argentina a fines del siglo XX, como con las ideas de Roberts-Camps en cuanto a la figura de Saturno, ya que la deidad en cuestión es derrotada por sus propios hijos. Aún más,

la muerte del juez es un homicidio planeado por las dos jóvenes que lo ejecutan como un acto de liberación de las cadenas de la masculinidad opresiva y de los postulados de género hegemónicos. El instrumento que Lala utiliza también es significativo, ya que ella envenena a su papá con un vaso de leche que Margaret Frohlich considera crucial por ser el líquido del cuerpo materno ausente, es decir un líquido que proviene del espacio femenino y que padre e hija han compartido en el pasado pero que esta vez sirve para remover al hombre del triángulo amoroso que ha surgido dentro de su propia casa (169). El resultado final es que Lala reemplaza al juez como amante de La Guayi y acaba por desplazarlo, borrando totalmente su presencia del mundo material. La masculinidad hegemónica se desestabiliza cuando las dos mujeres jóvenes demuestran que esta no es necesaria para la creación de afecto romántico y señalan cuál es la manera de dispensar con la opresión que esta significa.

Al fin y al cabo, lo que sucede con los personajes masculinos en *El niño pez* y en las otras dos películas de Puenzo sugiere que un patrón o mito de la masculinidad argentina ya está obsoleto y necesita ser reemplazado con algo distinto. Este trabajo no tiene el objetivo de analizar precisamente cuáles son los modelos nuevos que el cineasta propone introducir a través de sus obras, pero queda claro que la aproximación a la masculinidad en sus films coincide con ideas como las de Christopher Balzina, quien se enfoca en aquellos mitos de masculinidad occidental que siguen existiendo a pesar de que su utilidad social se haya caducado. Según el crítico, en distintos momentos históricos diferentes arquetipos masculinos han surgido para responder a diversas necesidades socioeconómicas, por ejemplo una guerra, pero estos arquetipos terminan por enraizarse en la sociedad y frecuentemente una vez que la guerra cese se niegan a modificarse (xv-xvi). Las películas bajo investigación señalan que Argentina se encuentra precisamente en el cruce

de un momento histórico cuando las masculinidades dominantes resultan obsoletas pero, al mismo tiempo, se muestran incapaces de cambiar. De tal modo, las producciones de Puenzo entrelazan las circunstancias económicas que Rocha enumera en su trabajo con las ideas de Balzina y demuestran el modo en que las masculinidades hegemónicas se ven obligadas a desaparecer cuando no pueden reformarse. Balzina también arguye que a largo plazo los mitos de masculinidad se modifican en base a su decaimiento y por consiguiente se edifican mitos nuevos (xv-xvi). En XXY se vislumbra la emergencia de una masculinidad divergente cuando Alex asume su intersexualidad, mas en el caso de *El niño pez* la masculinidad queda borrada casi por completo al final en un posible desafío a las ideas de reinención del mito masculino.

El último film de Puenzo también presenta la masculinidad hegemónica como dispensable y manifiesta la debilidad de la figura paterna dentro de la sociedad argentina. Es importante notar que *Wakolda* es la única de las tres producciones cuyo argumento no es contemporáneo con la vida de la directora, ya que los eventos toman lugar a fines de los años cincuenta, principios de los años sesenta del siglo pasado, y se sitúan principalmente en la ciudad de Bariloche y en sus afueras. Se trata de una crónica semificcional de los últimos meses que uno de los criminales más notorios del régimen nazista, Josef Mengele, hombre conocido por sus brutales experimentos con seres humanos en Auschwitz, pasa en Argentina antes de trasladarse a Paraguay para escapar de una operación de captura de Mosad. Así como en los otros largometrajes bajo investigación, la protagonista es una adolescente que por sus características físicas queda al margen de la sociedad predominante. La joven en cuestión, Lilith, tiene una estatura pequeña que no corresponde a su edad, ya que parece tener nueve años en vez de los doce que tiene en realidad, una peculiaridad por la cual se transformará en objeto de burla para sus compañeros en el colegio alemán de

Bariloche donde la inscriben sus padres. Esta diferencia en su física también provoca el interés del criminal nazi, quien la conoce junto con su familia en ruta hacia Bariloche.

El film comienza con las palabras de Lilith, quien informa al público que “[l]a primera vez que me vio pensó que yo hubiese sido un espécimen perfecto de no ser por mi altura.” Desde el primer instante, la mirada de Mengele queda atrapada por el cuerpo de la muchacha que se encuentra en la frontera entre la perfección y la diferencia. A lo largo de la obra, él hace todo lo posible para observar este cuerpo, medirlo, analizarlo y, consecuentemente, “corregirlo.” Así como en *XXY*, la corporalidad del “otro” se vuelve objeto de estudio por parte del doctor⁶ y del aparato médico y acaba por transformarse en una obsesión mórbida que representa la fascinación de la medicina y de la ciencia en general con aquellas personas o fenómenos que no caben dentro del marco de lo que se considera “normal.” Como en el caso de la otra película, el discurso médico-científico en *Wakolda* queda representado por un hombre blanco de la clase privilegiada que encarna la masculinidad hegemónica. En ambos casos estos personajes precisan de la colaboración de la familia de la adolescente para obtener un acceso ilimitado a su cuerpo y manipularlo con impunidad. En *Wakolda* el padre de Lilith, Enzo, de un modo semejante al de Kraken, se opone a las intervenciones sugeridas por el doctor, quien, en este caso, quiere someter a su hija a un tratamiento hormonal para suscitar su crecimiento y “normalizarla” antes de que ella entre en la pubertad. Sin embargo, la dinámica de la relación entre el padre y el profesional médico en *Wakolda* presenta varias disimilitudes significativas en comparación con *XXY* que exacerban los elementos de jerarquización entre los distintos modelos de masculinidad que aparecen en esta obra cinematográfica y agudizan el carácter autoritario que contienen las exigencias de “regularizar” aquel cuerpo que el aparato médico considera “anormal.”

Estas surgen de la presencia de la figura abominable de Mengele, quien considera a Enzo un sujeto inferior por tener características raciales supuestamente defectuosas. En las escenas finales del film, cuando el alemán está por escaparse a Paraguay debido a la llegada inminente de los agentes israelíes, Nora, la informante de Mosad en Bariloche, encuentra sus cuadernos siniestros donde él viene anotando todas sus observaciones sobre Lilith y los demás miembros de su familia y se los muestra a Enzo. El padre se da cuenta que él mismo es clasificado como un *homo-siriacus*, siguiendo los postulados racistas y antisemitas originados en *Los fundamentos del siglo XIX* (1899) de Houston Stewart Chamberlain, donde el *homo-siriacus* se define como uno de los predecesores de la raza judía y por lo tanto amenaza el orden que el nazismo intenta construir (371-81). De tal modo queda claro que a lo largo del argumento Mengele erige una jerarquía estricta entre sí mismo y los otros alemanes que viven en Bariloche y le ayudan esconderse de la justicia, por un lado, y hombres como Enzo a quienes considera inferiores, por otro.

Obviamente, el autoritarismo en este film llega a un nivel mucho más elevado también, ya que la persona que maneja el discurso médico de “normalización” no es simplemente un cirujano porteño con tendencias protofascistas, como lo fue Ramiro en *XXY*, sino un miembro actual del partido nacionalsocialista alemán. En este sentido, Puenzo expone abiertamente los orígenes de este tipo de discursos “normalizadores” que, como lo afirma David Forgacs, provienen de los postulados fascistas que procuran realizar distintos actos de violencia con el propósito de “curar” y restaurar el orden social, especialmente en áreas donde sus seguidores perciben la presencia de un estado de enfermedad o desorden. Uno de sus blancos favoritos es precisamente el cuerpo de aquellos sujetos que aparentan ser diferentes o indeseables por sus características físicas, raciales o mentales y para cumplir con su meta los gobiernos y las personas que

suscriben a tales postulados están dispuestos a utilizar todo tipo de prácticas violentas para “sanar” los cuerpos en cuestión, experimentar con ellos e incluso destruir y descartarlos cuando los consideran “incurables” (Forgacs 5-6). Esto se nota claramente en *Wakolda* cuando Mengele se niega a parar los tratamientos hormonales que aplica a Lilith una vez que ella se enferma y su madre, Eva, quien anteriormente ha consentido a la idea de una intervención médica, cambia de opinión y le ruega discontinuar su experimento. Esta dinámica se vuelve más brutal cuando la misma Eva da luz a dos hijos gemelos que provocan aún más el interés del hombre, ya que el archivo histórico recalca que a lo largo de su trabajo en Auschwitz los mellizos fueron su objeto de estudio favorito. Dentro de la diégesis, él se propone explícitamente ayudar al más débil de los dos hermanos recién nacidos y dejar al otro sin la nutrición necesaria para sobrevivir. Es decir, él utiliza sus conocimientos científicos para comprobar que puede “sanar” un cuerpo enfermo y demostrar que otro cuerpo, inicialmente más sano y más fuerte, puede perecer bajo las condiciones apropiadas en un testimonio directo de la arbitrariedad autoritaria del discurso científico-fascista que maneja Mengele.

En este film también se nota claramente el tipo de “complicidad” que Connell propone en su estudio, un concepto que ya se aplicó al análisis del primer largometraje de Puenzo. En el presente caso, este otra vez sirve para revelar la construcción y el modo de operación de las masculinidades hegemónicas y se centra de nuevo en el padre de la adolescente que interesa al aparato médico. Enzo es la persona que disfruta de los beneficios asociados con tal “complicidad,” mas, así como con los otros aspectos ya analizados, se nota una agudización de las circunstancias y de los efectos de la idea en cuestión. Si a Mengele le interesa modificar cuerpos humanos para crear una raza supuestamente pura y permitir a sus integrantes procrearse con rapidez y

eficiencia a través de la concepción artificial de gemelos, Enzo está obsesionado con la producción de muñecas con corazones mecánicos cuya particularidad es que cada una debe ser un ejemplar único y diferente. En *Wakolda* este paralelo entre los deseos de los dos hombres se enfatiza a través de las imágenes de las libretas en que ellos escriben. La del alemán contiene no solamente los dibujos de los miembros de la familia de Lilith, con anotaciones sobre sus características raciales y medidas físicas, sino también una serie de bosquejos de animales, de ejemplos de sus experimentos con seres humanos y, los más grotescos, de cuerpos humanos quirúrgicamente abiertos para exponer sus entrañas y, en el caso de mujeres embarazadas, sus fetos. Por otro lado, la de Enzo demuestra, en un semejante estilo gráfico, dibujos de muñecas con aspectos extremadamente humanoides con sus cuerpos desnudos y desarticulados, mecanismos internos de operación, medidas y anotaciones.

Lo que se encuentra dentro de la libreta de Mengele son experimentos que él ha efectuado tanto en su patria como en Argentina. La del otro hombre comprende más bien sus sueños, ya que la realización de estas muñecas resulta ser demasiado cara para el presupuesto modesto de su familia. El beneficio de la complicidad toma lugar cuando Mengele le propone a Enzo producir los juguetes en cuestión en masa y suministrar el capital necesario para comenzar la fabricación. Esta oferta viene con varias sugerencias adicionales que aseguran el uso de materiales más sofisticados, tales como ojos de vidrio móviles y pelo humano para llegar a crear “muñecas perfectas, en serie.” De este modo, el alemán proporciona al argentino acceso a los recursos económicos necesarios para satisfacer sus anhelos de manufacturar cuerpos artificiales demostrando de una manera literal el modelo de complicidad que elabora Connell en su estudio sobre las masculinidades. Vale recalcar que esta complicidad funciona de una

manera bidireccional, ya que Enzo permite al criminal nazi acceso a su familia para experimentar con ellos. Aunque inicialmente él no conoce el arreglo sobre los tratamientos hormonales a que llegan Mengele, Eva y Lilith, cuando su esposa termina por dar luz a sus hijos gemelos, él acepta a que el médico sea la persona que los cuide a todos por ser el mejor doctor en toda la región.

La presencia de este tipo de relación recalca la posición dominante de Mengele dentro de la jerarquía de las masculinidades en el film, ya que él es la persona que dispone del privilegio de compartir con otros los beneficios de que él disfruta según sus consideraciones propias. Él representa la masculinidad hegemónica que críticos como John Beynon asocian con el varón-como-gerente, personas que ejercen su masculinidad a través del control absoluto sobre la mujer y otros hombres que se encuentran debajo de ellos dentro del orden socioeconómico. Estas personas, continúa el crítico, frecuentemente tienen una preocupación enfermiza con el control y demuestran un autoritarismo desmesurado cuando sienten que su posición se encuentra amenazada (Beynon 22). Es importante subrayar que Mengele se inscribe manifiestamente dentro de tal epistemología por el hecho de que él se halla en la posición gerencial a lo largo de su vida adulta y especialmente durante la guerra, cuando desempeña como director médico del *Zigeunerfamilienlager*, un campo de familias gitanas, en Auschwitz. El campo de concentración es el espacio de control absoluto por antonomasia y allí el médico ocupa uno de los puestos más altos en la pirámide de poder siendo capaz de hacer decisiones de vida y muerte a diario. Durante la mayoría del argumento cinematográfico, él conserva su posición de liderazgo por estar rodeado de una comunidad alemana en las montañas de Bariloche que lo adora y que quince años después del fin de la Segunda Guerra Mundial sigue esperando la vuelta milagrosa del Führer sin temer mostrar sus simpatías hacia el régimen nazi y su ideología xenófoba.

A pesar de su posición de poder elevada, no obstante, el control hegemónico que el doctor ejerce sobre su medio ambiente social inmediato empieza a desmoronarse en un proceso paulatino desde el momento en que él llega a la ciudad andina. La fuente principal de esta desestabilización del control de la figura masculina es Nora, quien observa cada movimiento suyo en su rol de maestra en la escuela alemana, fotógrafa profesional e informante israelí. A través de su conocimiento previo de Mengele (ella es una de las pocas víctimas suyas de Auschwitz que sobreviven sus experimentos monstruosos) y de la cámara fotográfica, ella se apropia del control sobre la mirada tradicionalmente masculina. Si el film comienza con un enfoque a través de los ojos del alemán, quien observa a Lilith en el pequeño pueblo en camino a las montañas donde la conoce por primera vez, desde las primeras escenas en Bariloche, en la escuela alemana, Nora aparece con su cámara sacando fotos con el propósito de juntar suficiente material para impeler una operación de extracción semejante a aquella que en un momento crucial del argumento de *Wakolda* traslada a otro criminal nazi infame, Adolf Eichmann, de Buenos Aires a un juicio de crímenes contra la Humanidad en Jerusalén. A pesar de todo el poder de que Mengele dispone en la aldea serrana, Nora exitosamente comprueba a sus colegas de Mosad que él no ha escapado a Paraguay, sino que todavía se ubica en Argentina y en las escenas finales del film los agentes israelíes llegan a Bariloche buscándolo.

En estos momentos finales el alemán logra escapar y reconoce que la maestra es aquella que lo ha traicionado, un acto por el cual ella pagará con su vida, como lo informan los créditos finales: "Nora Eldoc fue asesinada al día siguiente. Dos días después encontraron su cuerpo debajo de la nieve, con los ojos abiertos." Lo que importa, no obstante, es que ella logra amenazar la masculinidad hegemónica y la compele a abandonar su posición de control dominante. El alemán no puede terminar sus experimentos

con los hijos de la familia de Enzo y se ve obligado a abandonar su refugio montañoso. Como en las otras películas analizadas, la figura que encarna la masculinidad hegemónica acaba expulsada y desplazada por fuerzas que desafían su poder. A pesar de su muerte, el film indica que Nora resulta instrumental porque su asesinato no significa que Mengele podrá vivir en paz en el futuro, ya que habrá otras Noras que lo transformarán en lo que los créditos finales definen como un “eterno fugitivo” que tarde o temprano encontrará la muerte o la captura. De tal modo, el film promete un desplazamiento y desestabilización constante de la masculinidad hegemónica que nunca más podrá encontrar un espacio seguro donde solidificar su poder.

En conclusión, se puede recapitular que los tres largometrajes de Lucía Puenzo presentan un cuadro claro de las masculinidades hegemónicas en su país. Hombres como Ramiro, el juez Bronté y Mengele, entre otros, revelan las estructuras de poder patriarcal que existen dentro del país y que nutren varias generaciones de varones que entienden y manejan su realidad a través de un acceso casi ilimitado a diferentes privilegios sociales vinculados con su género. Al mismo tiempo, los tres films deconstruyen la idea de una masculinidad argentina única y estable, demostrando la pluralidad de masculinidades en un país donde la clase, etnia, edad y orientación sexual de cada sujeto masculino determinan su posición dentro de una jerarquía de género rígida e inflexible. Finalmente, las películas de la directora sugieren que a fines de la primera década del siglo XXI en su país de origen comienza a brotar un número de desarrollos que amenazan las masculinidades hegemónicas. Estos se pueden vincular con las ideas de algunos críticos culturales, tales

como Rocha y Rehling, que señalan que a nivel local y global hay procesos que aprietan los modelos de masculinidad predominantes del siglo pasado. Los largometrajes bajo consideración ejemplifican estas ideas dentro del ámbito cultural y representan dichos modelos como entes amenazados que necesitan recurrir a la violencia para preservar el estatus quo. No obstante, Puenzo señala que dicha preservación resulta imposible y por lo tanto sus obras desestabilizan, desplazan y desaparecen aquellas figuras masculinas que encarnan los credos más anquilosados y dañinos de las masculinidades hegemónicas en un claro desafío al tradicional sistema patriarcal impuesto en Argentina desde la época colonial.

Notas

¹Cabe notar que las tres obras filmicas son adaptaciones cinematográficas de textos literarios. *El niño pez* y *Wakolda* llevan a la pantalla las dos novelas homónimas de Puenzo, mientras que *XXY* adapta el cuento “Cinismo” publicado por el marido de Puenzo, Sergio Bizzio, en su colección *Chicos* (2004).

²Para ejemplos específicos, véase los trabajos de Zoila Clark, Traci Roberts-Camps y Deborah Shaw.

³En estudios anteriores ya hemos señalado que la estructura gramatical de la lengua española, así como la de muchos otros idiomas, es incapaz de captar la complejidad de la identidad y de la expresión de género y sexualidad de un personaje como Alex (Kokalov 112; 148). Con propósitos puramente prácticos en este trabajo optaremos por utilizar el pronombre femenino, ya que dentro de la estructura patriarcal Alex está encasillada en una posición subyugada que de cierto modo se aproxima a la condición típicamente asociada con el sujeto femenino.

⁴El personaje de Lala es interpretado por la misma actriz, Inés Efron, que interpreta el personaje de Alex en *XXY*.

⁵Las dos obras en cuestión que Rocha analiza en su trabajo son *Cenizas del paraíso* (1997) y *La furia* (1997).

⁶Clasificar a Mengele como doctor es obviamente una propuesta problemática, ya que se trata de un hombre que utilizó sus conocimientos científicos con fines exclusivamente genocidas. Sin embargo, el film lo clasifica como tal en el título de la producción en inglés. Además, el archivo histórico señala que él fue asignado como oficial médico de batallón al inicio de la Segunda Guerra Mundial por lo cual este estudio hará uso del título “doctor” para referirse a él.

Obras Citadas

- Balzina, Christopher. *The Cultural Myth of Masculinity*. Westport: Praeger Publishers, 2003. Print.
- Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open UP, 2002. Print.
- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of the Twentieth Century*. Nashville: Vanderbilt UP, 2000. Print.
- Chamberlain, Houston Stewart. *Foundations of the Nineteenth Century*. Trad. John Lees. Vol. 1. New York: Howard Fertig, 2006. Print.
- Clark, Zoila. “Our Monstrous Humanimality in Lucía Puenzo’s *XXY* and *The Fish Child*.” *Hispanet Journal* 5 (2012): 1-24. Web.
- Connell, R.W. *Masculinities*. 2nd Ed. Berkeley: U of California P, 2005. Print.
- Estrada-López, Lourdes. “Deconstrucción sexual e intersexualidad en *XXY* de Lucía Puenzo.” *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 91:3 (2014): 419-43. Print.
- Forgacs, David. “Fascism, Violence and Modernity.” *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe, 1910-1939*. Eds. Jane Howlett y Rod Mengham. Manchester: Manchester UP, 1994. 5-21. Print.
- Frohlich, Margaret. “What of Unnatural Bodies? The Discourse of Nature in Lucía Puenzo’s *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*.” *Studies in Hispanic Cinemas* 8.2 (2011): 159-74. Print.
- Gutmann, Matthew C. “Discarding Manly Dichotomies in Latin America.” Introducción. *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Gutmann. Durham: Duke UP, 2003. 1-26. Print.
- Kokalov, Assen. *Pólvora, sangre, sexo: dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina*. Charlotte: Information Age Publishing, 2014. Print.
- El niño pez*. Dir. Lucía Puenzo. Argentina Video Home, 2009. Film.
- Rehling, Nicola. *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema*. Lanham: Lexington Books, 2009. Print.
- Roberts-Camps, Traci. “Hijos de Saturno: marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo.” *Espéculo: revista de estudios literarios* 43 (2009-10): s.pág. Web.
- Rocha, Carolina. *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Print.
- Shaw, Deborah. “Sex, Texts and Money, Funding and Latin American Queer Cinema: The Cases of Martel’s *La niña santa* and Puenzo’s *XXY*.” *Transnational Cinemas* 4.2 (2013): 165-84. Print.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Print.
- Viveros Vigoya, Mara. “Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity.” *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew C. Gutmann. Durham: Duke UP, 2003. 27-57. Print.
- Wakolda*. Dir. Lucía Puenzo. Pyramide International, 2013. Film.
- XXY*. Dir. Lucía Puenzo. Argentina Video Home, 2007. Film.