

La escritura errante de Lucía Puenzo: un más allá de la zona de confort

*Lucía Puenzo's Nomadic Writing:
Beyond the Comfort Zone*

María José Punte

(Universidad Católica Argentina /
HIEGE, Universidad de Buenos Aires)
majo.punte@gmail.com

RESUMEN

Lucía Puenzo, nacida en 1976, ha incursionado con maestría tanto en la literatura como en el cine. Si bien ha recibido mayor reconocimiento por sus largometrajes (*XXY*, *El niño pez*, *Wakolda* o *El médico alemán*), Puenzo lleva publicadas seis novelas, dos de las cuales fueron adaptadas al cine por ella misma (*El niño pez* y *Wakolda*). Las novelas, aún más que las películas, se proponen como una crítica ácida a las políticas neoliberales en la Argentina y al rol de los medios masivos de comunicación. Sus obras presentan de manera insistente problematizaciones de género de diversa índole. Incluye desde una posición militante por el respeto hacia la intersexualidad en su película *XXY*, hasta la revisión de las masculinidades, el desguace de la familia normativa, la configuración de familias alternativas, los cuestionamientos a la violencia patriarcal contra las mujeres y la subalternización de los pueblos originarios, así como diversas formas de abuso sexual. El siguiente texto se propone ofrecer una mirada panorámica sobre las novelas a partir de tres ejes temáticos considerados centrales en su obra: constelaciones familiares, formas disidentes de lo sexoafectivo, nuevos modos del realismo en la literatura.

Palabras clave: Lucía Puenzo; literatura argentina; novela; cine; estudios de género.

ABSTRACT

Lucía Puenzo, born in 1976, has been very successful in her forays into both literature and film. Although she has received better acknowledgement for her feature films (*XXY*, *The Fish Child*, *The German*

Doctor), Puenzo has published six novels, two of which were adapted to film by herself (*The Fish Child* and *The German Doctor*). The novels, even more than the movies, express a questioning view of neoliberal policies in Argentina and the role of the mass media as well. Her books and films insistently deal with gender issues, like intersexuality, hegemonic masculinities and the normative family, patriarchal violence against women and against native Americans, and various forms of sexual abuse. Lucía Puenzo's works propose new constellations of meaning for contemporary subjectivities. The following text offers a panoramic view of Puenzo's novels based on three central thematic axes: family constellations, dissident forms of sexuality, new patterns for realism in literature.

Keywords: Lucía Puenzo; Argentine Literature; novel; cinema; Gender Studies.

1. Introducción

¿Dirigir o escribir? Esta disyuntiva no parece haber sido un obstáculo para Lucía Puenzo en vistas a desplegar una obra que ya ha adquirido un volumen considerable y que echa una mirada incisiva a numerosas problemáticas del mundo contemporáneo. Proveniente de una reconocida familia de cineastas (su padre Luis Puenzo es el director de *La historia oficial*, ganadora en 1986 del premio Oscar a la mejor película extranjera), ella estudió la carrera de letras con la intención de ser escritora. Con cierta naturalidad se fue internando en el mundo del cine, ambiente en el que —por otro lado— siempre vivió, primero como guionista y luego como directora (Calderón 2010). Ya lleva publicadas seis novelas y un libro de crónicas; escribió numerosos guiones para películas propias y ajenas; dirigió tres largometrajes, cortos y una serie para la televisión¹. Los distintos formatos en los que abreva su escritura provocan que su obra sea recibida por momentos de modo escindido. Llama la atención que los espectadores de sus películas no siempre sepan que Lucía Puenzo también es escritora. Y la crítica académica tendió a concentrarse en sus primeras obras, así como en las cuestiones vinculadas con la temática *queer*².

Por otro lado, a raíz del vaivén de su producción artística que arrastra sedimentos de un espacio al otro, se produce una forma de escritura contaminada, en la que resulta difícil no percibir lo literario en el cine y lo fílmico en las novelas. Sus narraciones nos dejan en una zona de ambigüedad en donde ya no se hace posible separar de manera taxativa entre lo que es literatura, con toda su carga mítica y a la vez su carácter de construida, y aquello que constituye lo específico de la imagen. Emerge, así, una nueva forma de realismo que porta una fuerte marca generacional y que traduce en imágenes y en palabras las ansiedades del presente.

Para este trabajo, iremos haciendo un recorrido panorámico por las temáticas principales de su obra, entrecruzando las novelas con

¹ Además de las novelas que mencionamos y que aparecen en la bibliografía final, trabajó como coguionista del documental (*H*) *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), de los largometrajes *La puta y la ballena* (Luis Puenzo, 2003), *A través de tus ojos* (Rodrigo Fürth, 2006), *El faro de las orcas* (Gerardo Olivares, 2016); directora de los cortos *Los invisibles* (2008), *Más adelante* (2009) y de la serie para televisión *Cromo* (2015).

² La mayor parte de la crítica académica escrita sobre su obra está dedicada a la película *XXY* (2007), sin duda su obra más reconocida. El segundo lugar, lo ocupan su novela *El niño pez* (2004) y la película homónima. Más recientemente, la atención se ha ido dirigiendo hacia *Wakolda* (2011), sobre todo por la cuestión de la transposición fílmica. Por falta de espacio en el presente abordaje, una revisión detallada de esta bibliografía quedará pendiente para futuros trabajos.

los largometrajes, a partir de tres ejes que pretenden organizar algunas de las preocupaciones dominantes de su escritura. En primer lugar, se hará referencia a los cambios producidos en la institución familiar, que demarcan nuevas formas de habitar para los sujetos contemporáneos. Esto tendrá una correlación muy directa con el segundo tema, a saber, los modos en los que las corporalidades se organizan en torno a nuevas concepciones vinculares, tanto en el plano sexoafectivo como en relación con otras especies, algo que en la obra de Puenzo suele aparecer mediante las referencias a lo monstruoso. Por último, el tercer apartado estará dedicado a una breve reflexión sobre los modos de representación que resultan de la contaminación intermedial, consecuencia de un trabajo entrecruzado entre el cine y la escritura. En todos los casos, es posible leer la obra de Puenzo en términos de un mapeado sobre el presente que da cuenta de cartografías inéditas; que logra hacer aparecer sobre la superficie de lo obvio, mediante un cierto trazo grueso, figuras más acordes con los verosímiles actuales. La idea que da marco a este panorama veloz y vertiginoso, como un paseo en una montaña rusa (*roller coasters*), es la de abrir el juego a futuras líneas de abordaje para una obra que ofrece múltiples entradas.

2. “Al *playroom* hay que allanarlo”: el desguace de la institución familiar

Esta declaración, tomada de la novela *La furia de la langosta* (2010), en cierto modo revela un *modus operandi* que atraviesa toda la narrativa de Puenzo. Hay algo de una violencia fría y calculada en la manera en que sus historias arremeten contra la institución familiar, que conlleva la asepsia de una intervención quirúrgica. O, como se expresa de forma cabal en esa frase, algo de operativo policial. El mundo idealizado del hogar familiar queda convertido en ruinas, aunque se mantienen incólumes las casas, dejadas atrás como meras cáscaras, testigos de algo que ya fue. Los personajes son lanzados a una deriva que no resulta por fuerza dramática. Aunque, por supuesto, las diferencias de clase van a ser decisivas a la hora de medir los grados de este dramatismo, tanto como la gravedad de los daños producidos. Las divisiones de clase atraviesan las novelas de Puenzo como una frontera por la cual deambulan sobre todo los infantes (niños y adolescentes). Son ellos los que habitan esa frontera a pesar del esfuerzo adulto invertido en domesticarlos para la diferencia.

Los chicos y chicas de sus seis novelas suelen encontrar alguna forma de opuesto complementario en quien verse reflejados. Esa dinámica se inaugura ya en *El niño pez* (2004) en donde Lala, la adolescente de una familia acomodada de la zona norte de Buenos Aires, se

enamora de Ailín, la chica proveniente de Paraguay que trabaja como criada desde los trece años en esa casa. Anverso y reverso de una moneda, esta pareja exhibe los dos extremos de ser una “chica” en la Argentina del postmilenio. Ambas se irán fundiendo a través del intercambio de los cuerpos, pero también por aquello de lo que deberán desprenderse a medida que toman conciencia de la alienación en la que viven, cada una a su manera. En ese movimiento de ir y llevar de un lado hacia el otro, las jóvenes mujeres deberán desaprender lo aprendido, y desprenderse de aquello que los contactos previos han ido adhiriendo a sus cuerpos. Lala, haciendo uso de las posibilidades que ofrece la *performance* (entendida en sentido butleriano) se volverá andrógina, matará al padre, y luchará por armar una nueva forma de familia.

Otro tipo de oposición queda establecida en la novela *Wakolda* (2011) entre la protagonista, Lilith, y Yanka, la chica mapuche a la que encuentran en el camino y con la que intercambian muñecas. Lilith es una niña de doce años que por ciertos problemas hormonales de crecimiento no ha alcanzado las medidas consideradas “áureas”. Hace honor a su nombre: es una chica autónoma y temeraria que no se asusta ante el peligro y que desea la aventura. Tampoco la intimidan ni la diferencia ni las diversas formas de “monstruosidad”, en gran medida porque ella es un ser que se encuentra en un espacio liminal de la especie³. Yanka, por su parte, es una adolescente que vive en una pobreza extrema y sometida a una estructura de claro formato patriarcal. A los quince años ya está embarazada del hombre que la tiene bajo su patronazgo. En esta confrontación, nuevamente presentada con rasgos de especular, se oponen dos clases sociales que son consecuencia de la experiencia histórica de la conquista de América, al igual que en *El niño pez*: Yanka es mapuche; Ailín es guaraní. Si bien en esa novela es mencionado el sometimiento resultado de la conquista española, en *Wakolda* aparece tematizada la continuidad de sus efectos en el presente a pesar de cierto discurso tranquilizador de una Argentina mestiza o “crisol de razas”.

La confrontación de clases, que encuentra una forma de articulación mediante la infancia, resulta central en su novela más reciente, *Los invisibles* (2018). La historia tiene como protagonistas a tres niños de la calle (una chica y dos chicos) que sobreviven a pesar del más

³ Para un análisis más detallado de este personaje en tanto que “monstruoso”, véase Punte, “El retorno a los bosques encantados” y “Variaciones en torno del niño-monstruo”. En los dos artículos son abordadas las cuestiones vinculadas a la monstruosidad desde Rosi Braidotti y Gabriel Giorgi. Para pensar a esta novela como una reescritura de los cuentos de hadas, en especial de “Caperucita Roja”, véase el capítulo dedicado a la novela *Wakolda*, “Casa de muñecas” en Punte, *Topografías del estallido* 153-161.

absoluto abandono de la estructura estatal. El relato se traslada de Buenos Aires a la ciudad costera de Punta del Este en Uruguay, a donde estos chicos son llevados para robar las casas de un lujoso club de campo. Dicho escenario hace pensar en esta novela como la contracara de *La furia de la langosta*, cuyos protagonistas son los Razzani, una familia de “nuevos ricos” que caen en desgracia al develarse los negocios mafiosos del padre. Aquí el protagonista es Tino, un chico de unos diez años, que ve cómo su confortable universo se desmorona ante la desaparición del padre y la pérdida de la supuesta honorabilidad de su familia.

Esta novela desarticula con particular saña la figura del *pater familias*, algo que está presente también en *El niño pez*. Los padres son sujetos inescrupulosos, corruptos, incluso algo sádicos. A esta serie se puede sumar al padre de Twiggy de la novela *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), un juez que no ahorra ni esfuerzo ni dinero para someter a esta hija que padece esquizofrenia. Tanto el empresario Razzani, como el juez Brontë y este juez, son hombres que detentan los peores rasgos del sistema patriarcal abusador y psicópata, pero disimulado tras una fachada de buenos modales y de refinamiento.

No mucho mejor paradas quedan las madres. Los personajes maternos adquieren diversas modulaciones en las obras de Puenzo, que van del zombi al dragón, de la anorexia al canibalismo. Para comenzar, está la figura de la madre ausente de *El niño pez*, que vive anegada en su propia crisis y no ve nada de lo que ocurre a su alrededor. Este tipo de madre reaparece retratada con bastante inquina en *La furia de la langosta*. En este caso se suma también la hermana que, como buena réplica de su progenitora, se abandona a mucamas y choferes para no tener que tomar decisiones⁴. Otra madre en crisis, aunque no tan depresiva, es corporizada por Uma en *9 Minutos* (2005). Son madres incapaces de “maternar”, es decir, de cumplir esta función. En el caso de esta novela, se ocupa Buba de hacerlo, el amigo homosexual de Uma. Buba representa la posibilidad de una fusión padre-madre para Tiano, el chico de once años que –según Uma- trata a los adultos como

⁴ Las novelas de Puenzo retoman el tópico de los “criados” bajo una modalidad que recuerda a los cuentos de Silvina Ocampo. Se encuentran en simbiosis sobre todo con los niños y niñas de la casa, actuando a espaldas de los progenitores. Hacen alianzas, algo que ya había analizado David Viñas. Los choferes, en particular, parecen cubrir el rol que dejan vacante los padres, lo cual resulta ominoso porque terminan teniendo relaciones sexuales con estas “hijas” (*La maldición...*, *La furia de la langosta*). Las mucamas, por el contrario, son el objeto sexual de los *pater familias* (*El niño pez*), lo cual puede permitirles adquirir cierta cuota de poder (*La furia...*). Algo parecido sucede con una nueva forma de trabajo precarizada que es la de los guardias de seguridad privada, que intentan subvertir su posición de subalternidad mediante el uso de la información (*Los invisibles*).

si fueran sus hijos. La caricaturización extrema de la figura materna está en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. La madre de Pepino es retratada con visos monstruosos no solo por su aspecto, sino también por la manera en que explota comercialmente a su hijo para convertirlo en una estrella televisiva. E, incluso, abusa sexualmente de él. Este personaje es animalizado en varias ocasiones: “[Pepino] Retuvo el aliento viéndola convertirse en un gigante desquiciado. [...] Estaba en la cueva del dragón, y su madre escupía fuego” (77). Y más adelante: “Lo abrazó con los brazos y las piernas, como si fuera una araña gigante” (110). Ofrece una muestra de exuberancia o exceso que tiende a devorar todo lo que se le pone adelante. Por último, habría que mencionar dos ejemplos que suponen un término medio entre el abandono y la explotación, que es el de las madres que tienen las mejores intenciones para sus hijos, pero que resultan impotentes porque —en realidad— no están atentas a sus verdaderas necesidades⁵. Es el caso tanto del personaje de Eva en la novela y la película *Wakolda*, como el de Suli en la película *XXY*.

Estrictamente hablando, si bien la institución familiar es desmontada pieza por pieza, los textos no parecen imaginar otro tipo de comunidad alternativa. Esto parecería responder a lo que planteaba la psicoanalista Élisabeth Roudinesco en su libro *La familia en desorden*⁶. Es posible constatar la conciencia de que la familia nuclear moderna ya no representa un modelo viable para todos los sujetos, lo cual podría hacer pensar en un cambio hacia un tipo de modelo familiar que Roudinesco llama “posmoderno”: más descentrado, menos jerárquico, menos sacralizado también. No quiere decir que la familia no siga teniendo el rol de “la institución más sólida de la sociedad” (21). Como hace notar por su parte Judith Butler, resulta más viable para la actualidad pensar los lazos de parentesco a partir de la noción de “acuerdos”, es decir pasibles de ser socialmente alterables. La función de los lazos

⁵ Estos padres (Kraken en *XXY* o Enzo de la novela *Wakolda*) dan cuerpo a lo que Julia Kristeva define como el “padre luminoso”, un paradigma paterno que podría funcionar como alternativa al relato edípico con su figura del Padre (del que surge con el Nombre, es decir, con el orden simbólico). Este “destino luminoso” de la paternidad representa a un “padre imaginario” mediante el que Kristeva busca reconfigurar el principio del placer en la constitución de la subjetividad. Dicha modalidad arcaica de la paternidad, que se ubica en un estadio anterior a la diferenciación edípica, abre al sujeto la posibilidad de una reconciliación con el Padre, ya que aparece como una figura amada y no temida.

⁶ Roudinesco sintetiza tres grandes períodos en la evolución de la familia: 1) la familia “tradicional”, que servía para asegurar la transmisión de un patrimonio; 2) la familia “moderna”, que pasa a incluir una lógica afectiva en su conformación, cuyo modelo se impone entre fines del siglo XVIII y mediados del siglo XX; 3) la familia “contemporánea” o “posmoderna”, que surge a partir de los años sesenta y en la que se relativiza el período de su extensión (19-20).

de parentesco se remite desde siempre a la necesidad de organizar la reproducción de la vida material, lo cual incluye determinadas ritualizaciones, junto con el establecimiento de lazos de “alianza íntima” (99), sean estos duraderos o temporarios. Lo que sí queda claro en las familias de Puenzo es que se ha puesto en vilo al modelo burgués de familia y que sus textos arremeten contra algunos de los principios que describe Freud para el establecimiento de las diferencias dentro del seno familiar, la así llamada “familia edípica”. Ya no hay más espacios protegidos, el “playroom” ha sido allanado, lo que implica abrir el espacio de juego hacia la exterioridad.

3. “¿Qué sabés vos de las especies de mi casa?”: transgeneridad y sexualidades disidentes

Los textos de Puenzo presentan paisajes atravesados por niñxs y adolescentes que hacen pensar en la potencia disruptiva de esta franja etaria. No son tanto víctimas de sistemas opresivos como posibles salidas, líneas de fuga. Corporizan justamente aquellas figuras que desestabilizan mundos considerados, hasta la fecha, inmutables. La pregunta que abre este apartado es lanzada por Alex, le adolescente intersexual de la película *XXY*⁷. En el contexto en el que la enuncia, parece enigmática. Sobre todo, para el destinatario que es Álvaro, un chico que está también replanteándose sus elecciones sexuales y que no se siente cómodo con el universo taxativamente binario de sus padres. Alex, si bien se encuentra en plena disyuntiva frente a un mundo, el social, formateado desde una heterosexualidad obligatoria, tiene mucho más en claro aquello que moviliza su deseo. Finalmente, se deja guiar por él para tomar sus decisiones. Es la razón por la que termina planteándole a su padre Kraken que, en realidad, no hay nada que decidir en relación con ser mujer o varón. Existe una tercera posibilidad: no elegir. Esta sabiduría resulta pasmosa por su claridad. Pone al descubierto en toda su simpleza los barroquismos de un sistema al que los sujetos se someten sin cuestionar. Alex los desbarata con un par de preguntas que encierran en sí mismas las respuestas. No sorprende, entonces, que esta película de Puenzo haya tenido tanto éxito y que circule por numerosos festivales, en particular aquellos dedicados a las temáticas LGTBQ.

En una especie de puesta en abismo, Lucía Puenzo retoma de manera un tanto velada la escena de una presentación de esta película en un festival. Lo hace en un relato ¿auto-ficcional?, “Tai Toom”, uno de los tres del volumen *En el hotel cápsula* (2017). En este cuento, la

⁷ Esta película es la transposición filmica del cuento, sensiblemente cambiado, de Sergio Bizzio “Cinismo” (*Chicos*. Buenos Aires, Interzona, 2004).

directora de cine viaja a Tailandia invitada por el festival que tendrá lugar en Bangkok. Es recibida por el embajador argentino que la hospeda en la residencia. Allí se topa con su hija que en realidad está en transición de ser varón a mujer, de Tiano a Tai. La directora pasa las siguientes horas con este hijo y se convierte en espectadora privilegiada de su transformación. O, más bien, de las oscilaciones en las que todavía se encuentra Tai. El relato se concentra en lo traumático de la experiencia para esta mini-familia constituida por el padre y su hijo, que deambula por el mundo siguiendo los destinos a los que es enviada por el trabajo. El padre, melancólico aún por la muerte de la esposa, se alinea con el personaje del padre en *XXY*. Son esos padres que se colocan en posición de aprender de sus hijos y de no imponerles las propias elecciones.

Resulta sintomático que ambas historias se jueguen en un descentramiento espacial. En *XXY*, la familia conformada por Kraken, Suli y Alex, se muda a un pueblito costero en Uruguay para escapar de las miradas inquisidoras de los habitantes de la gran ciudad. La dificultad de lidiar con la intersexualidad de este hijo los llevó a huir y a recluirse fuera de la vista de los otros, en un ambiente caracterizado por lo natural. Tailandia, como aparece expuesto en el relato, ofrece a los personajes una matriz de inteligibilidad para esta chica que está transicionando, a partir de la mitología local. Mediante el mito de los “*kathey*” y su narración originaria en donde no hay una pareja primordial sino un trío (varón, mujer, hermafrodita), la cultura tailandesa permite pensar a la sexualidad más allá de la división binaria. La narradora introduce el mito a la par que observa el comportamiento social de ese entorno que se le presenta a la vez como exótico, pero también como cotidiano. Hay algo de mirada etnológica y extrañada en esta observadora. Sin embargo, la narradora parece sentirse muy cómoda con esta sociedad que no oculta a lxs sujetxs trans, sino que los visibiliza, e incluso parece acogerlos. Finalmente, en el centro de la narración se coloca esta posibilidad de habitabilidad que permite la sociedad tailandesa y que toma cuerpo en Tai pero también en Nong Toom, una famosa boxeadora trans a la que hace mención la narradora y que se integra hacia el final del relato.

En su primera novela *El niño pez* (2004), luego llevada por ella misma al cine en 2009, la visibilización de una sexualidad disidente pone el foco en una relación lesbiana. Como ya se dijo, se trata de la historia de amor entre Lala y Ailín. En varios sentidos, es que son dados vuelta varios sistemas de oposiciones considerados evidentes o naturalizados. Son tres los parámetros que resultan torcidos: sexo, clase, etnia. El texto de Puenzo los atraviesa lo que hace al relato intensamente *queer*. La torcedura de género sexual es llevada a cabo en primer lugar mediante la historia narrada, pero también por el uso particular de los

géneros textuales, como si estuvieran imbricados de tal modo, que ya no los podemos separar unos de otros. El cómo narrar se alinea con aquello que se despliega en el relato y fluye sin encontrar demasiados escollos en el camino. En la transposición filmica se lleva a cabo una modificación importante (con algo de pérdida) que es el cambio de la perspectiva. En la novela, el narrador es el perro Serafin, recurso que no se traslada a la película. Queda soslayada, de algún modo, la cuestión de las especies. Por otro lado, la utilización del género melodramático en clave *queer*, a partir de la historia de una chica de clase alta que se enamora de la mucama, sirve para cuestionar los modos en los que los discursos nos formatean como sujetos, sujetándonos. Aquí se ven claramente las lecciones que Puenzo aprende del maestro Manuel Puig⁸.

El tema de las “especies”, que remite a las formas de vida y a sus cuestionamientos, reaparece de manera inquietante en la novela *Wakolda* (2011). En primer lugar, por la cuestión de la biopolítica que es central a este relato mediante las problemáticas vinculadas con la medicina y la medicalización, unida a una concepción eugenésica propia de la modernidad (Pérez). Pero este no es el tema excluyente de la novela. La historia de Lillith, además de ser una especie de reescritura del cuento “Caperucita roja”, está cruzada con la figura ficcional de la “Lolita”. En la película se deja de lado una línea narrativa crucial en la novela, que es el relato en torno de la sexualidad infante. En ese encuentro siniestro que se da entre la adolescente de doce años y el médico alemán, que no es otro que el criminal nazi Joseph Mengele, no solo se busca narrar la experimentación que este científico inescrupuloso intenta llevar a cabo con la niña. Hay una escena de abuso sexual, que remite a la novela de Vladimir Nabokov. Si bien Lillith se parece muy poco a la “nínfula” esbozada en *Lolita*, este personaje es perturbador por la manera en que explora su sexualidad de forma activa, independiente de las prescripciones y ansiedades de los adultos. Se puede decir que José, el médico alemán, no es otra cosa que un vulgar pedófilo. Pero la niña entra en el juego de la seducción, aun a sabiendas de ciertos peligros. Esto la convierte en monstruosa y la coloca en la serie que

⁸ Para esta vinculación entre la escritura de Puenzo y la de Manuel Puig, véase Punte *Topografías del estallido*, en el capítulo “La maldita infancia y el secreto de una traición gozosa”, 69-82. Este vínculo se hace bien evidente en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, que ya desde el título propone una forma de homenaje a *La traición de Rita Hayworth* (1968). Pero, en realidad, toda la obra de Puenzo va a trabajar a partir del recurso de la reutilización de los materiales que arrojan los medios de comunicación, en los cruces desjerarquizantes entre cultura letrada y cultura masiva, en un particular uso de la oralidad, todos rasgos aprendidos en Puig. Además de asumir para su estética la reconocida fascinación de Puig por el “mal gusto”.

abre Alex de seres liminales, desestabilizadores de certezas, inquietantes y a la vez encantadores, como las sirenas.

Lxs protagonistas de estos textos, sobre todo los infantes y adolescentes, circulan por las fronteras de la especie (así como de lo específico), de diversas maneras. Lo hacen con ingenuidad y con la mirada abierta de lo nuevo. Sin embargo, aportan un saber que es precisamente el producto de esa temeridad, como bien ejemplifican tanto Lillith como Alex, quienes no por casualidad son los más literarios de esta galería de personajes. En su papel de intérpretes de las fábulas contemporáneas, estas figuras son ensambladas desde un archivo que, como se verá, entra en diálogo con estéticas tributarias de los medios audiovisuales. Se mueven, por lo tanto, en otra de las formas de la frontera que encontramos en la obra de Puenzo.

4. “Ahora me besás y se termina...”: estética televisiva y formas del realismo

El rol que cumple la televisión en las vidas cotidianas de los sujetos contemporáneos es abordado en la mayoría de sus novelas. Desde *El niño pez*, pasando por *9 Minutos* y *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, hasta *La furia de la langosta*, en todas está presente este dispositivo a partir de las huellas que la estética televisiva va dejando en el lenguaje, en la configuración de los personajes, en el ritmo narrativo y en la construcción de los verosímiles. Si bien la temática se hace bien evidente en la tercera novela, que recurre al imaginario generacional de la autora para su argumento⁹, luego se diluye en las últimas obras en donde no aparecerá tan tematizado. En términos generales, los textos mencionados realizan una fuerte parodia en torno a la influencia que tiene el sistema de la televisión en los y las habitantes de las grandes ciudades, que viven encerrados en sus casas y se vinculan con el mundo exterior a través de la pantalla chica. La (con)fusión entre ficción y realidad es lo que se coloca en el centro de esa crítica, junto con la imposibilidad que tienen las subjetividades actuales de acceder a la experiencia.

⁹ La novela hace referencia a *Señorita Maestra*, un programa de la televisión argentina que duró desde 1966 hasta 1985, escrito por el libretista Abel Santa Cruz. Transcurría en una escuela primaria estatal, en torno a los escarceos cotidianos de un grupo de niños que eran mostrados como representativos de la sociedad a partir de cierta diversidad. De alguna manera, este programa hace pensar en los personajes de la tira cómica *Mafalda*, la inmortal (y en todo sentido muy superior) creación del dibujante “Quino” (pseudónimo de Juan Salvador Lavado), que también fuera publicada en diversos medios gráficos desde 1964 hasta 1973.

“Había crecido arrullado por ese palabrerío” (299), piensa Pepino, el protagonista de *La maldición...*, justo antes de realizar un gesto que parecería sintetizar la única rebelión posible de estos personajes: apagar el aparato de la televisión. Pero algo de eso hay también en el final de la novela *El niño pez*, de la cual fue tomada la frase que titula este apartado. Las dos muchachas están escapando de la situación opresiva en la que terminaron, que incluye cárcel para Ailín y su paso por una red ilegal de trata de personas organizada por la policía. El perro Serafín, convertido en el héroe de la jornada, agoniza —luego de haber recibido un balazo— en brazos de las chicas que se dirigen a su destino elegido, la laguna de Ypacaraí en Paraguay, en donde ya estaban construyendo una casa. Ahí es cuando Lala, ante la incertidumbre de la situación, le ofrece a Ailín ese final de telenovela o de película romántica. “Ahora me besás y se termina...” (168), ya que con el beso es que se dan por concluidas las peripecias del relato en las películas de amor. Al menos, es lo que funciona en las ficciones televisivas o cinematográficas como una forma de clausura que permite concretar la fantasía de un final feliz. Ese es el formato que se supone debería tener la historia, según las protagonistas.

Por otro lado, como sostiene Uma en *9 Minutos*, “Nada es del todo ficción” (38). Esta novela combina una estética que remite a las dinámicas del *zapping* y la plasticidad de los dibujos animados, con un hiperrealismo que alude a la situación social de la Argentina del post-milenio, una cuestión que recorre todas las novelas de Puenzo. Los textos ponen en escena el deambular de estos personajes anonadados por ciudades que se muestran hostiles o indiferentes. Se trata de una clase media precarizada en el momento de confrontarse con los espejismos vendidos por la vulgata neoliberal, que se transmite en dosis machacantes por los medios masivos de comunicación. En *9 Minutos*, por otro lado, el realismo convive con una estética del dibujo animado que está puesta al servicio de la estructura misma del texto, ya que la línea narrativa que da título a la novela transcurre durante los nueve minutos de la caída al vacío en paracaídas del protagonista, Iván. Durante esos minutos, Iván reflexiona sobre la crisis por la que venía pasando a causa de la ruptura de su matrimonio con Uma y de su fracaso laboral, lo que constituye el relato que estamos leyendo. La divisa de “caer y no estrellarse nunca” (42), algo que para Iván define al infierno, se concreta hacia el final en otra de las líneas narrativas, mediante el personaje de Julia, del cual nunca se resuelve si es real o una fantasía de Iván. La ficcionalización a la que nos someten los lenguajes de los medios visuales, ya son inseparables de aquello que percibimos como real: está imbricado en su ADN.

Un movimiento, en sentido contrario, es el que realiza la autora en una de sus últimas obras, la serie de relatos de *En el hotel cápsula*

(2017), que apuestan al recurso de lo autoficcional. Este volumen incluye tres crónicas que tienen a la directora de cine como protagonista desde una posición que la coloca en el rol de testigo o de observadora. “Todo tenía algo de irreal” (55), sostiene esta narradora en el episodio que transcurre en Cuba. Sin embargo, el pacto con el lector no se aparta del realismo, a lo que se suma el verosímil del viaje por trabajo del sujeto autoral: a un festival de cine en Bangkok, a un taller de escritura en la escuela de cine fundada (entre otros) por el escritor Gabriel García Márquez (la Escuela Internacional de Cine y Televisión), a un viaje de meditación en Japón¹⁰. Estas narraciones, a las que resulta muy difícil catalogar por adscripción de género textual (¿son cuentos o crónicas?), parecen ajustarse a un estilo documentalista, hasta que llegan a un punto en donde se deslizan imperceptiblemente hacia lo ficcional. Algunos guiños lo hacen más evidente, como por ejemplo el personaje de Ryo de “En el hotel cápsula”, que evoca a las películas del director chino Won Kar Wai. O el hecho de que el personaje del hijo trans del embajador en “Tai Toom” se llame Tiano, como el niño protagonista de *9 Minutos*. Esta oscilación a la que siempre somete la lectura de los textos de Puenzo, obliga al lector a replantearse qué es lo que entiende por realismo.

En lo concerniente al realismo en Puenzo, Carina González lo había analizado a partir de su primera novela, *El niño pez*, algo que resulta curioso porque —como se mencionó— el narrador aquí es un perro. Pero es cierto que en la obra de Puenzo hay una insistencia en el realismo que hace funcionar a sus textos como testimonios de una época¹¹. Las narraciones no se apartan por completo de un pacto que es realista, en un gesto que González interpreta como la articulación entre “cierto giro documental”, algo así como un “ojo etnográfico” que está

¹⁰ Estos textos presentan también a lo que puede ser considerado un típico sujeto contemporáneo, el “ciudadano del mundo”, uno que transita cómodamente entre los no-lugares: aeropuertos, aviones, trenes, *shoppings*, hoteles, etc. La mirada de esta narradora se mueve entre el extrañamiento que le produce la confrontación con esos ambientes exóticos o con otros idiomas, y un cierto grado de familiaridad. Es una oscilación muy actual que habla de una situación de nomadismo.

¹¹ Se podrían aplicar las ideas que desarrolla Luz Horne a propósito de ciertas formas del realismo en el siglo XXI que ella ve como tomando procedimientos vanguardistas. Es un realismo al que define como *ostensivo*, aunque inverosímil, porque en estas ficciones se produce un encuentro con un límite a la representación simbólica, en donde se interrumpe la construcción verosímil. No se recurre a la experimentación con el lenguaje, sino a la irrupción de un registro verbal que es banal, literal (en ese sentido “ostensivo”), apostando así a otro modo de representación. En segundo lugar, Horne ve que este realismo apuesta a lo *indicial* y *performativo*, trabajando a partir de lo discontinuo como otra manera de salir de la representación simbólica. Por último, concluye que este realismo, si bien vuelve a los temas clásicos, no es pedagógico, sino que se define por su carácter de *despiadado*, lo que lo hace político.

orientado hacia lo popular, con una determinada obsesión por mostrar “marcas generacionales” (197)¹². González lo define como una “deformación”, que es aquello específico que le otorga su formato a este realismo del siglo XXI. Reconoce un extrañamiento que en Puenzo funciona a partir de los usos de la oralidad, pero también en cómo se acelera la trama y se maneja la acción, sin apartarse de las convenciones genéricas que proponen los medios masivos (198): trabaja sobre los estereotipos que provienen de los modelos mediáticos de referencialidad. González lo describe como un realismo en la era de la “virtualidad cibernética”, centrado en el procedimiento, que rompe el verosímil y que anula la transparencia del sentido. Desarticula la representación, por un lado, pero no deja caer a las fábulas completamente en el absurdo (195). De ahí emerge (agregamos) esa zona a la vez densa y vacua que se dibuja a partir de los textos: la de un vaivén entre el que nada sea “del todo ficción”, como enuncia Uma, y el que todo tenga “algo de irreal”. Un nuevo mapamundi para los tiempos que (literalmente) corren. O habría que decir, mejor, un GPS.

5. Dibujando nuevas cartografías psíquicas

La obra de Lucía Puenzo ha adquirido en un lapso considerablemente breve una consistencia y una continuidad que hablan a las claras de un proyecto narrativo sólido. El entrecruzamiento con sus películas no solo no desdibuja esa trama, sino que permite pensar su obra desde entradas muy sugestivas en tiempos de una cultura a la que ya reconocemos por su ubicuo e invasivo carácter visual. Imagen y escritura se complementan y se potencian en esa circulación de materiales, que se mueve de una orilla a la otra, enhebrando una frontera tan productiva como desestabilizadora. En esa abolición espacial que implica la frontera, en su puesta en suspenso del espacio cartografiado, se produce una realidad que parece virtual, pero que se vuelve más concreta cada día. Está hablando de subjetividades, las contemporáneas, que habitan la frontera, cuya identidad se caracteriza por este discurrir en los espacios liminares. De este modo la autora reconoce a la infancia como un

¹² En una reseña muy temprana de las dos primeras novelas, Nora Domínguez ya había captado ese “giro documentalista”, que ella adjudicaba a la doble adscripción de los espacios en los que se movía Puenzo: la de ser guionista de cine y televisión. También hace referencia a la fidelidad de Puenzo hacia sus “marcas generacionales” ya que, dice, “las tramas y personajes surgen sin más de las disposiciones culturales del presente”. Se trata de una literatura que ya no es más interpretativa, sino etnográfica, cuya lógica responde a un universo en donde las fronteras son “permeables”, en donde “no hay costumbrismo ni domesticación”, pero sí “satisfacción narrativa”. Véase Domínguez, “Narrar el presente, narrar desde el presente”.

instante crucial para pensar nuevas cartografías psíquicas. Sus personajes infantiles se despliegan dentro de una serie de preocupaciones que son recurrentes y que hablan de los modos en que se está reconfigurando el mapa demográfico en lo que se define como la “mundialidad”.

La pregunta insidiosa es por la clase de ciudadanía que estamos diseñando para los y las habitantes de la sociedad humana, para esta forma de vida. Se puede pensar dicho cuestionamiento desde varios vectores. Uno de ellos es el de clase. En ese sentido es que sus novelas ponen en escena a las infancias, en plural. Funciona a pleno ese “laboratorio social” basado en la infancia al que se refiere la socióloga Sandra Carli. Los avances en el reconocimiento de los derechos de la niñez que fue una de las marcas del siglo XX, se topan en el siglo XXI con una división entre infancias protegidas e infancias excluidas sistemáticamente de esos derechos. E incluso, en visibles distorsiones de lo que se entiende por protección al pensar en los modos burgueses de atender a los sujetos infantiles. Como puntualiza Carli, esto se materializa en dos figuras que, si bien no son nuevas, nos hablan del fracaso de tantas buenas intenciones. Se trata del “niño de la calle” y el “niño consumidor”. De modo que este período de la vida, que incluye tantas formas diversas de ser experimentado y atravesado, se constituye en un analizador privilegiado para pensar los cambios simbólicos que van teniendo lugar en la sociedad y que avanzan de manera despiadada en nuestras vapuleadas democracias actuales. Y esto viene siendo tematizado sin concesiones tranquilizadoras ya desde *El niño pez* (2004) hasta llegar a *Los invisibles* (2018), de modo que puede ser advertido como un programa en relación con la temática de lo infante.

Como se vio, el vector de género sexual también atraviesa todos los textos haciendo un fuerte cuestionamiento a una sexualidad concebida desde el heteropatriarcado, que no entiende a los sujetos sino a partir de sistemas binarios y excluyentes. Las narraciones incluyen a las variadas posibilidades que se abren cuando es posible inteligir tanto a la identidad como a los cuerpos desde el deseo y la búsqueda de la “habitabilidad”, en términos de Butler. Nuevamente son las infancias las que abren los límites y corren las fronteras porque son ellos los que habitan la frontera, como expone la siguiente cita de Jorge Larrosa:

Los niños son el límite del mundo, de nuestro mundo, la posibilidad siempre abierta de recomenzar. Por eso están arrojados a la frontera, pertenecen a la frontera del mismo modo que la frontera les pertenece. Ellos viven en las inmediaciones de la frontera, tienen la sabiduría, el coraje y la astucia de la frontera. Es posible que la frontera la lleven dentro de sí, que sean ellos mismos la frontera. Pero se trata de una frontera que sólo se hará visible, como obstáculo y también como promesa, en el acto mismo de atravesarla (76).

Volver a dibujar un paisaje atravesado por niñxs de todas clases, es situarse todavía en el territorio de la promesa. Eso es lo que se le aclara al personaje de Pepino en *La maldición...*: “Crecer es dejar de ser una promesa” (125). Los y las adolescentes de las historias de Puenzo no se someten a los mandatos familiares. Sus niñxs monstruosxs, como el “niño pez” o como el intersexual Alex o como Lillith, nos interpelan mediante el cuestionamiento de la especie y sus especificidades. Al hacerlo, llenan de nuevos contenidos esa “casa” que había quedado abandonada, como una cáscara.

Bibliografía

Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure, 2001.

Calderón, Santiago. “Entre dos mundos. Entrevista a Lucía Puenzo”. *Revista Elle* (Argentina), octubre 2010, pp. 118-120.

Carli, Sandra. “Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente”. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, V. 26, N° 01, abril 2010, pp. 351-382.

Domínguez, Nora, “Narrar el presente, narrar desde el presente”. *Encrucijadas* 40, 30 octubre 2007, <http://www.uba.ar/encrucijadas/40/sumario/enc40-narrarelpresente.php>

González, Carina. “Migración y oralidad: la vida animal en la novela EL NIÑO PEZ de Lucía Puenzo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, N° 74, Lima-Boston, 2do sem. 2011, pp. 193-214.

Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2011.

Kristeva, Julia. “Acerca de un destino luminoso de la paternidad: el padre imaginario”. *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*, Vol. XV, N°1, 1993, pp. 97-124.

Larrosa, Jorge. “Los niños y las fronteras. Notas sobre tres películas de Angelopoulos y una coda sobre tres películas iraníes”. *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Jorge Larrosa, Inês A. de Castro, José de Sousa (comps.), Buenos Aires/Madrid, Miño y Dávila, 2007, pp. 53-84.

Pérez, Oscar A. (2017): “Ensayos clínicos y neoliberalismo en *Wakolda* de Lucía Puenzo”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina*

de Estudios de Cine y Audiovisual, N° 15. <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/index>.

Puenzo, Lucía. 2004. *El niño pez*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

Puenzo, Lucía. *9 Minutos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

Puenzo, Lucía. *En el hotel cápsula*. Buenos Aires, Mansalva, 2017.

Puenzo, Lucía. *La furia de la langosta*. Buenos Aires, Mondadori, 2010.

Puenzo, Lucía. *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires, Interzona, 2007.

Puenzo, Lucía. *Los invisibles*. Buenos Aires, Tusquets, 2018.

Puenzo, Lucía. *Wakolda*. Buenos Aires, Emecé, 2011.

Puenzo, Lucía. *XXY*. Argentina/España/Francia, dvd, 2007.

Punte, María José. “El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur”. *Revista Aisthesis. Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile*, N° 54, dic. 2013, pp. 287-301.

Punte, María José. “Variaciones en torno del niño-monstruo, o en qué coinciden Lucía Puenzo y Miguel Vitagliano”. *Revista Orillas*, Padova University Press, Nro. 4, junio 2015, s.p. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/orillas-n-4-2015/>

Punte, María José. *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 2018.

Roudinesco, Élisabeth. 2003. *La familia en desorden*. Buenos Aires, FCE, 2010.

Viñas, David. “«Niños» y «criados favoritos»: de *Amalia* a través de *La gran aldea* hasta recalar en algunas mujeres”. *Literatura Argentina y Política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, pp. 60-83.

Recibido: 13 de abril de 2019. Revisado: 29 de junio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 22, 2019, pp. 30-46. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi22.9253>