

*La representación del lesbianismo en El niño pez de  
Lucía Puenzo: un análisis háptico y diegético desde la  
interseccionalidad<sup>1</sup>*

Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

---

ABSTRACT

---

In this paper we will analyse how queer gender desires and expressions are cinematically articulated in Lucía Puenzo's *El niño pez*. For this purpose, we will study the relationship between Lala (Inés Efrón) and her family's Guaraní domestic servant, Ailín (Mariela Vitale). We will implement a methodological approach anchored in the concepts of haptic visuality (Marks 2002) and interseccionalidad (Crenshaw 1989). Although *El niño pez* presents certain identitarian undefinitions linked to queerness, we will demonstrate that the construction of Lala's character points to certain stereotypes related to the filmic representation of lesbianism.

**Keywords:** Queer cinema; Latin American cinema; lesbians; interseccionalidad; Lucía Puenzo.

En esta investigación nos fijaremos en cómo se articulan cinematográficamente los deseos y expresiones de género queer en *El niño pez* de Lucía Puenzo, mediante el análisis de la relación entre Lala (Inés Efrón) y la empleada doméstica guaraní de su familia, Ailín (Mariela Vitale) a través de una metodología anclada en los conceptos de visualidad háptica (Marks 2002) y de interseccionalidad (Crenshaw 1989). Si bien *El niño pez* presente ciertas indefiniciones identitarias asociadas a lo queer, se argumentará que la construcción del personaje de Lala apunta a ciertos estereotipos relacionados con la representación fílmica del lesbianismo.

**Palabras clave:** Cine queer; cine latinoamericano; lesbianismo; interseccionalidad; Lucía Puenzo.

---

<sup>1</sup> Esta investigación se ha podido realizar gracias a la financiación del programa de contratos doctorales UCM-Banco Santander.

## Introducción: ¿un filme lésbico o una película queer?

*El niño pez* es el segundo largometraje de la directora argentina Lucía Puenzo, estrenado tan sólo dos años después de *XXY* (2007); del retrato de un personaje intersex, Puenzo pasa a poner el foco en una relación lésbica interracial. *El niño pez* narra la historia de amor entre una adolescente blanca argentina de familia burguesa y la empleada doméstica que trabaja para ellos, de origen paraguayo y con un pasado traumático que se irá desvelando conforme avanza la trama. A lo largo de este artículo se estudiará cómo se articula cinematográficamente la representación de deseos, afectos y expresiones de género queer, principalmente a través del análisis detallado de los personajes de Lala (Inés Efrón) y Ailín (Mariela Vitale), la empleada doméstica de origen guaraní que trabaja para su familia.

Al principio del filme, Ailín vive con El Vasco (Diego Velázquez), un entrenador de perros que tiene tratos turbios con los bajos fondos bonaerenses, con el que mantiene relaciones sexuales desde que la acogió en su casa cuando era apenas una niña. Celosa por haber visto a su padre, el Juez Brönte (Pep Munné) manteniendo sexo con Ailín, Lala decide asesinarlo, ofreciéndole un vaso de leche envenenado en una escena altamente ambigua en la que se deja abierta la posibilidad de que sea la protagonista quién beba del vaso envenenado. A pesar de que las jóvenes llevan un tiempo planeando su huida a Paraguay y robando objetos del hogar familiar para reunir fondos, Lala decide huir sola tras el crimen, abandonando a Ailín en Buenos Aires, quien será acusada del asesinato del juez e ingresada en un correccional.

En Paraguay, Lala descubrirá el origen real de la leyenda del niño pez, que Ailín le había relatado en el hogar familiar mientras compartían un momento íntimo en la bañera: la joven guaraní habría ahogado a su bebé recién nacido, producto del abuso sexual al que su padre la sometió con tan sólo trece años. De acuerdo con el mito, el niño pez (el *Mitay Pyra*) guía y acompaña las almas de los niños muertos a las profundidades de la laguna Ypoá, concediendo además milagros a las gentes del pueblo, que dejan ofrendas alrededor del lago. Ahí, el padre de Ailín le cuenta a Lala que ésta huyó a Argentina tras su embarazo; es entonces cuando Lala decide regresar a Buenos Aires y rescatar a su amada del correccional.

Desde la diégesis, si bien *El niño pez* presenta indefiniciones identitarias – no se articula un posicionamiento lésbico explícito y la orientación sexual de La Guayi resulta difícil de definir, como veremos – nos proponemos argumentar que la construcción del personaje de Lala sí apunta de forma implícita a ciertos estereotipos relacionados con la representación del lesbianismo en pantalla. El deseo lésbico e interracial constituye además uno de los focos de conflicto en torno

a los cuales gira la trama; se trata, además, de un deseo fácilmente categorizable como sáfico, porque si bien podemos leer a Ailín como bisexual, el personaje de Lala tiene su afecto y su deseo orientado únicamente hacia la empleada doméstica. De hecho, trazando una suerte de genealogía queer entre diversos filmes argentinos, Deborah Shaw (2017) llega a afirmar que el romance Lala-Ailín puede leerse como una continuación en clave explícita (y realizada) de la historia de amor no correspondido, también lésbico e interracial que existe entre Momi y su mucama Isabel en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), y la que se insinúa entre Candita y Cuca en *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008). Sin embargo, y al contrario que Lucrecia Martel, Puenzo sitúa el romance lésbico en el centro de la pantalla, acentuándose la lectura intertextual en tanto en cuanto la actriz Inés Efrón interpreta al personaje queer de clase media en ambas películas (Candita y Lala).

Así pues, uno de los objetivos de esta investigación es determinar si el filme encaja dentro de la categoría de cine de lesbianas o si responde a los postulados del Nuevo Cine Queer Latinoamericano, si bien argumentaremos que no se trata de definiciones necesariamente excluyentes. En este sentido, cabe destacar que el Nuevo Cine Queer tiende a centrarse temáticamente en los márgenes de los márgenes (Aaron 2004), aplicando una perspectiva interseccional en la representación de subjetividades LGBTIQ+ muy presente en *El niño pez*: Ailín no es sólo un sujeto oprimido por tratarse de una mujer queer, sino que además es indígena y pertenece a la clase trabajadora, aspectos que quizás determinen su opresión en la narrativa en mayor medida que su orientación sexual.



Fig. 1: Plano medio-corto de Ailín tendiéndole a Lala, a la que acaba de despertar, una camisa limpia



Fig. 2: Contraplano de Lala, que mira a Ailín con deseo mientras se pone la camisa

Así, aunque la relación entre Ailín y Lala es retratada como apasionada y sincera, persisten todavía dinámicas de poder asimétricas entre ellas. La primera vez que Puenzo las filma juntas, queda claro ese desequilibrio: Ailín, con su uniforme de mucama, le tiende a Lala, que todavía está en la cama una camisa limpia y planchada para que se vista (figs. 1 y 2). Se trata de una escena que está rodada con dinámicas del mirar fundamentadas en el montaje plano-contraplano,

y que no las muestra juntas en el encuadre. Sin embargo, a través de las miradas entre ellas se insinúa la existencia de flujos afectivos que trascienden la relación mucama-patrona. Desde la diégesis, la diferencia de clase entre Lala y Ailín es percibida como fuente de conflicto por el resto de personajes; por ejemplo, cuando Ailín acaba de ordenar a Lala que lleve una bandeja de canapés a los invitados de la fiesta organizada por su familia, la otra empleada doméstica le advierte de que, si sigue jugando así con la hija de sus jefes, va a perder su trabajo. En este sentido, Deborah Shaw (2017) afirma que Ailín ocupa un lugar a medio camino entre la intimidad y la distancia en el hogar de los Brönte, si bien el racismo y clasismo estructural que rigen la sociedad argentina no queda tan reflejado en este estatus ambiguo (a veces invitada a compartir la mesa familiar, otras ordenada a servir a sus patrones) como en la facilidad con la que Ailín es acusada del asesinato y encarcelada.

En este sentido, el Nuevo Cine Queer Latinoamericano plantea ciertas especificidades en relación con las cinematografías queer europeas y norteamericanas, como la discursividad político-social, muy presente en la obra de Puenzo. Y es que, según la creadora de la etiqueta “Nuevo Cine Queer”, Ruby B. Rich (2003), la radicalidad en las propuestas formales y temáticas del cine queer se habría trasladado al Sur Global a partir de la llegada del nuevo milenio, mientras que el Nuevo Cine Queer europeo y norteamericano contemporáneo habría perdido el énfasis en el contenido político propio de los filmes de los noventa (Winterton 2018). Así, los teóricos critican el que filmes europeos y norteamericanos como *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan 2009), *La vida de Adèle* (Abdellatif Kechiche 2013) o *Call me by your name* (Luca Guadagnino 2017) “se centren en individuos blancos y privilegiados que navegan con éxito el mundo económico social, constituyendo las relaciones personales y el “yo” sus únicas preocupaciones”<sup>2</sup> (Winterton 2018, 47).

Por otra parte, explorar la visibilidad de las mujeres lesbianas en pantalla resulta todavía más imperativo en tanto en cuanto las representaciones cinematográficas del lesbianismo son particularmente vulnerables a la lógica dominante, escopofílica y voyerista de la Mirada Masculina de Mulvey (1975, 1981). En este sentido, prestaremos particular atención a las herramientas utilizadas en la representación de la expresión física del deseo entre Ailín y Lala con el objetivo de determinar si obedecen a la lógica de dominación panóptica del cine de la mirada patriarcal (*La vida de Adèle* sería un ejemplo de esta política representacional) o si optan por construir una Mirada y unos procesos espectatoriales queer, basados en la encarnación, la sensorialidad y los afectos y no en la fetichización y cosificación del cuerpo femenino. Contradiendo los

---

<sup>2</sup> “[...] focus closely on white, privileged individuals who successfully navigate the economic and social world, and their only real worries lie within personal relationships and the self” (Winterton 2018, 47).

presupuestos de Foster (2003), que apenas cinco años antes del estreno de *El niño pez* criticaba la falta de enfoque queer de las películas lésbicas latinoamericanas, queremos argumentar que Puenzo logra llevar a cabo precisamente eso con *El niño pez* (Venkatesh 2014).

Sin embargo, la misma Lucía Puenzo afirmó en una entrevista que “no habría mucha diferencia si en vez de ser una historia de amor entre dos mujeres fuera entre una mujer y un hombre” (citada en Sardá 2009), indicando a las actrices que no tratasen el lesbianismo de sus personajes como foco del problema, puesto su objetivo era contar una historia sobre personajes complejos sin recurrir a “estereotipos”. Para Puenzo, la diferencia de clase fue mucho más relevante que la orientación sexual de sus protagonistas tanto para la trama como en la recepción; “ha habido gente que se ha escandalizado por la muy distinta procedencia social de las dos chicas, mucho más que por su homosexualidad” (citada en Sardá 2009). En este sentido, pensamos que la idea de que la historia de amor lésbico podría ser intercambiada por otra heterosexual de alguna manera diluye la transgresión cometida por Ailín y Lala y cae en un discurso que minimiza la diferencia y el impacto de la experiencia queer. Y es que, si bien sustituir a Lala por un hombre no implicaría demasiadas diferencias a nivel narrativo ni en las dinámicas de poder establecidas, intercambiar a Ailín por un hombre sería inconcebible, dado su estatus como objeto de deseo racializado y marcado por su género.

Por otra parte, el hecho de que ambas sean mujeres, y por tanto lesbianas (o, como mínimo, bisexuales) jamás es señalado por ninguno de los personajes. Esta aproximación cinematográfica al lesbianismo nos permite categorizar *El niño pez* como perteneciente a la modalidad desfocalizada definida por Irene Pelayo, en la que la orientación sexual de los personajes no es sino “un mero complemento circunstancial o un desencadenante de la acción” (2009, 47). En este sentido, no hay en *El niño pez* narrativas de *outing* (salida del armario), ni tampoco se menciona en ningún momento la palabra “lesbiana” o “bisexual”. De hecho, su relación permanece totalmente invisibilizada en el contexto del hogar familiar de los Brönte, quiénes se refieren al vínculo entre ellas como una profunda amistad entre dos jóvenes que se han criado juntas, casi como hermanas; la presentación o interpretación del lesbianismo como una extensión de la homosocialidad entre mujeres es también uno de los clichés más habituales del cine lésbico. Así, se representa el lesbianismo como prolongación de la sororidad y la amistad entre mujeres, “como alternativa viable a los conflictos presentes en las relaciones heterosexuales” (Zecchi 2004, 332), presentando la relación entre Lala y la Guayi como resistencia a la violencia que ejercen los hombres sobre el cuerpo de esta última.

No se alude tampoco, al contrario de lo sucedido en *XXY* a la “rareza” de los personajes: al principio del filme, tanto Ailín como Lala presentan una belleza

femenina que encaja con los estándares de normatividad, si bien el poco pecho de la adolescente bonaerense la dota de un aspecto más andrógino. Así pues, el que Ailín y Lala mantengan una relación lésbica se presenta, a nivel de trama, como un problema únicamente en tanto en cuanto son los celos de ésta última los que desencadenan una serie de acontecimientos violentos (el asesinato del Juez Brönte, el encarcelamiento de Ailín o el tiroteo que protagonizan Lala y El Vasco para liberarla) que culminarán con la huida de ambas a Paraguay. Además, en el filme se combinan las vivencias lésbicas de las protagonistas con ciertos comportamientos heteronormativos desplegados por Ailín (ver por ejemplo fig. 3), algo típico de la modalidad desfocalizada (Pelayo 2009); la muchacha guaraní mantiene relaciones sexuales con diversos hombres, que en ocasiones pueden leerse como forzadas (como con el Juez Brönte) y en otras como voluntarias (con El Vasco). Para Ailín, el lesbianismo es una decisión circunstancial e individualizada más que una identidad que deba ser puesta en cuestión o politizada.



Fig. 3: Ailín besa a El Vasco mientras agarra a Lala del pelo, insinuándose la posibilidad de un trío.

### Marco teórico-metodológico

Tras haber señalado la representación diferencial de identidades, deseos y corporalidades LGBTIQ+ en *El niño pez* como los núcleos del objeto de estudio de esta investigación, resulta inevitable apuntar hacia un marco teórico-metodológico que, desde finales de los noventa se ha especializado en el análisis no sólo de la representación de las personas queer en el audiovisual, sino también en el estudio de los rasgos formales que marcan a un texto como queer (ver De Lauretis 2011).

La Teoría Queer se ha erigido como uno de los grandes paradigmas para el estudio de la representación de las personas homosexuales, transexuales, intersexuales y no-binarias en el cine, la televisión y la literatura. Para la Teoría —o, más bien, teorías— Queer ni la identidad, ni el género, ni el mismo sexo (Butler 1991) se conciben como conceptos cerrados, ontológicos o naturales, ni tan siquiera como elementos plenamente cognoscibles o cuantificables.

Se trata, por tanto, de un modelo abierto que concibe las identidades como algo fluido, permeable, mutable y heterogéneo, abriendo la posibilidad de salir de los límites excluyentes de las identidades fijas establecidas por modelos anteriores, y que por tanto plantea ciertas dificultades y especificidades a nivel metodológico articuladas por autoras como Browne y Nash (2010). Y es que la Teoría Queer rechaza todos los métodos ortodoxos, mostrando una cierta desconfianza a las metodologías convencionales disciplinarias (Halberstam 1998, 9-13); sin embargo, podemos afirmar que el análisis textual ha sido uno de los métodos más utilizados. Al fin y al cabo, tal y como afirma Warner, “casi todo lo que se puede llamar Teoría Queer trata sobre las formas en las cuales los textos [...] moldean la sexualidad” (1992, 19). Se trata, por tanto, de la metodología escogida para esta investigación, que asimismo bebe de campos como la fenomenología (Ahmed 2006; Lindner 2017) o la estética (Marks 2002).

Pero, ¿qué significa el omnipresente y a la vez elusivo término “queer”? En sus orígenes angloparlantes, la palabra queer era un insulto para denominar lo extraño, aquello que no encajaba dentro de la norma; lo ambiguo, lo indefinido dentro del entramado social. Inicialmente, y hasta su reciente resignificación semántica como una palabra que equivale a la resistencia política, el término queer nos llegaba cargado de connotaciones que tienen que ver con lo abyecto, con aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden (Kristeva 1998, 11). De acuerdo con Eve Sedgwick (1993, 8), lo queer sería entonces equivalente a esa matriz infinita de posibilidades, fisuras, superposiciones, disonancias, resonancias, lapsos y excesos que constituyen una sexualidad o un género sobre el que no se puede forzar un significado monolítico.<sup>3</sup> Dado que existen casi tantas definiciones de “lo queer” como autores que trabajan la cuestión, de cara al análisis textual de *El niño pez* nos basaremos en los postulados de Michael Warner (1993), para quién lo queer se define más como el rechazo a la normalidad en todas sus formas que en oposición a la cisheterosexualidad, lo que nos permite también implementar una perspectiva formal en el análisis.

Así pues, nos fijaremos especialmente en: a.) las instancias en las que afloran deseos prohibidos entre las protagonistas del filme, independientemente

---

<sup>3</sup> “One of the things that ‘queer’ can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (Sedwick 1993, 8).

de que se concreten en actos sexuales específicos (besos, caricias, penetración) o se expresen de forma más sutil; b.) los momentos y personajes que cuestionan los binarismos que sustentan el sistema cisheteronormativo; y c.) aquellas escenas en las que las protagonistas performativizan su identidad de género de formas que no coinciden con los cánones de masculinidad y feminidad impuestos por la norma heteropatriarcal. Cabe destacar que esta metodología de análisis ha sido implementada ya en diversos estudios de textos audiovisuales (ver por ejemplo Vázquez-Rodríguez, García-Ramos y Zurian 2020). A lo largo del análisis de *El niño pez*, prestaremos particular atención a cómo estos momentos en la diégesis se correlacionan con cuestiones relativas al uso de imaginaria háptica. Estableceremos, asimismo, una comparación de los mecanismos representacionales utilizados para retratar el deseo y el sexo heteronormativo en oposición a las instancias de afecto y deseo queer presentes en el filme.

Otro de los pilares en los que se asienta esta investigación son las ideas de Laura Marks (2002) relativas a la visualidad háptica, en la que —contrariamente a los modelos ocularcéntricos que habían imperado en los Estudios Fílmicos, como el de la Mirada de Mulvey (1975)— los ojos funcionarían también como el sentido del tacto, construyéndose una experiencia espectral que trasciende lo puramente audiovisual. De esta manera, el espectador sería capaz de sentir y acariciar el filme mediante la combinación de las funciones táctiles, kinestésicas y propioceptivas de su propio cuerpo; Marks se propone estudiar cómo experimentamos el tacto sugerido por la imagen fílmica durante el visionado tanto en la superficie como en el interior de nuestros cuerpos (2002, 22).

Sin embargo, en la teorización de Marks, el concepto de lo háptico trasciende lo meramente estético y busca repensar el significado de los placeres escópicos ofrecidos al espectador, negando simultáneamente el sistema de oposiciones binarias activo/pasivo, masculino/femenino y sujeto/objeto elaborado por Laura Mulvey (1975, 1981). La propia autora escribe que buscaba una alternativa a la teoría de la Mirada, que quería entender cómo el mirar podría ser algo más allá de un mero ejercicio del poder, y por tanto conceptualizar los placeres escópicos como algo desprovisto de género, más allá de nociones “perversas” como el voyerismo o el fetichismo (Marks 2002). Se trata, en este sentido, de un marco teórico lleno de potencial para la Teoría Queer, para la cual conceptualizar la experiencia cinematográfica a partir de escenarios de castración o conceptos como el voyerismo o la fetichización de ciertos cuerpos supone replicar las estructuras simbólicas de poder dominantes (Lindner 2017).

En lugar de constituir una alternativa radical a la visibilidad, las imágenes hápticas determinan además una oscilación entre la superficie de la imagen y la profundidad, entre el ver y el no ver, entre la distancia y la proximidad a lo representado. Marks explica cómo las imágenes ópticas del cine se dirigen a un



espectador que es distante, distinto e incorpóreo, mientras que las imágenes hápticas invitan al espectador a disolver su subjetividad en el contacto cercano y corpóreo con la imagen (2002, 13). Es precisamente esa oscilación entre distancia y cercanía, esa renuncia al control visual y a la sensación de separación del espectador aquello que torna la relación entre el espectador y la imagen erótica, o, según la denominación de Marks, articula un “erotismo intersubjetivo”, definido por una clase de visualidad que no está organizada en torno a la identificación, sino que alterna entre identificación e inmersión (2002, 17). Por un lado, la visualidad háptica dependerá de la predisposición del espectador; por el otro, ciertos filmes construyen imágenes que invocan este tipo de visualidad de forma más clara. Según Marks, estas imágenes hápticas pueden ser creadas a través de primerísimos primeros planos, del uso del desenfoco y la sobre y subexposición, o a través de planos con textura granulada que subrayan la materialidad del mismo medio audiovisual, como los contenidos en VHS: las imágenes hápticas no ofrecen un contenido escópico fácilmente discernible o identificable, de modo que incitan al ojo a “acariciar” la superficie del campo visual, a “rozar en lugar de mirar” (Marks 2002, 162). Así pues, los ojos del espectador se orientan no a la identificación de los objetos y los cuerpos, sino a la sensualidad de la piel, de las puntas de los dedos y de los placeres de la intimidad y el afecto.

A fin de relacionar el concepto de lo háptico con la cinematografía queer, nos remitimos a una de las características que Ruby B. Rich (1992) definió como propias del Nuevo Cine Queer: la proliferación de imágenes llenas de deseo. Esto se logra, en gran medida, a través de la presencia de una cierta dimensión visual táctil “que permea una estética que evoca proximidad [y] contacto” (Zecchi 2015), respeto por la otredad y la pérdida concomitante del yo en presencia del Otro: es decir, la integración de las estrategias formales y visuales de lo háptico. De hecho, Derek Jarman, realizador homosexual que emplea un lenguaje audiovisual profundamente táctil (particularmente en su filme *Blue*) fue de los primeros directores en ser incluidos en listados de Nuevo Cine Queer. Además, aunque Marks no hace referencia explícita a la cuestión de lo queer en su conceptualización inicial de la visualidad háptica —sí reconoce su potencial para la crítica feminista de la imagen cinematográfica— una gran parte de los ejemplos que utiliza proceden de artistas lesbianas, como Sadie Benning y Azadian Nurudin. Además, otros investigadores como Vinodh Venkatesh (2016) o Missy Molloy (2017) han explorado las interconexiones que se producen entre la estética háptica y el cine queer. Y es que el cine queer —en particular, el producido desde la periferia— traslada el foco de lo puramente visual al cuestionamiento de la normatividad narrativa y estética para construir un “cine de sensaciones” (Shaw 2013) en el que las experiencias queer menos privilegiadas se apoyan en formas cinematográficas

particularmente sensuales, por lo que el marco teórico háptico reviste particular utilidad.

A nivel metodológico, el análisis textual de un filme a partir del concepto de visualidad háptica prestará particular atención a: a) la proliferación de imágenes parciales y confusas de los personajes y escenarios; b.) el uso de primerísimos primeros planos que no permiten al espectador dar un paso atrás para contemplar la escena en toda su amplitud; c.) la abundancia de imágenes en la que los personajes despliegan su sentido de tacto, olfato y gusto que remiten a los recuerdos sensoriales del espectador; d.) las imágenes de texturas, velos y superficies que recuerdan a la pantalla como membrana de contacto e impiden un acceso escópico completo al mundo narrado; e) las imágenes granuladas, ralladas y sobre o subexpuestas; y f) la proliferación de imágenes de agua.

Desde la fenomenología queer, las imágenes acuáticas revisten especial interés porque articulan cierto sentido de desorientación, un modo poco familiar de estar en el mundo y una orientación no-normativa hacia el Otro (Ahmed 2006). En el medio acuático, las reglas familiares de la gravedad y el movimiento corporal no funcionan, es difícil discernir dónde están arriba o abajo, izquierda o derecha, limitándonos a flotar o a desplazarnos en ese universo infinito y sin límites que es el océano, o el río, o la laguna. Y es que, en el agua, los límites entre el Yo y el no-Yo, entre el propio cuerpo y los objetos Otros se difuminan, porque a través del contacto directo con dicho material se subvierte ese falso sentido de la distancia implicado por la Mirada, ofreciendo en su lugar cercanía, proximidad y una materialidad maleable, que se adapta y modifica en función de los objetos que la habitan. Analizar las imágenes de agua que pueblan el cine queer —pensemos por el ejemplo en la obra de Lucrecia Martel o la de la propia Lucía Puenzo— es interesante porque en la representación del movimiento corporal dentro y a través del agua es dónde mejor se articula, a nivel cinematográfico, esa manera distintivamente queer, extraña, de “estar en el mundo”, esos “flujos afectivos” que quizás resuenen de forma especial entre los y las espectadoras queer (Lindner 2017). Se trata por tanto de un elemento clave dentro del Nuevo Cine Maricón que ya ha sido estudiado por autores como Maguire (2020) y Venkatesh (2016).

## **Análisis textual del filme**

### *Sexo lésbico, sexo hetero*

Dado que existen jerarquías de poder derivadas del estatus de Ailín como sujeto racializado y marcado por su género y clase tanto en sus relaciones con los hombres como en sus relaciones con Lala, uno de los objetivos que nos planteamos

es precisamente analizar los mecanismos representacionales utilizados para retratar las instancias de sexo heterosexual y las de sexo lésbico, a fin de afirmar la diferencia fundamental (afectiva, pero también visual) que existe entre estos dos tipos de relaciones. En este sentido, nuestra hipótesis es que los encuentros entre Ailín y El Vasco por un lado, y Ailín y el Juez Brönte por el otro están rodados de forma que responden en mayor medida a los códigos del cine de la Mirada Mulveyiana (1975, 1982), mientras que las instancias de deseo y afecto lésbico entre Ailín y Lala generalmente están construidas de manera que evocan visualidad háptica y cercanía afectiva.



Fig. 4: Plano-medio corto del rostro y el hombro de Ailín mientras duerme. Iluminación muy contrastada.



Fig. 5: Plano-medio corto de El Vasco penetrando a Ailín. La cámara enfoca sólo el rostro y la parte superior de los torsos

En una de las primeras escenas (04:10) vemos a Ailín durmiendo mientras El Vasco la penetra, lo que la Guayi asume con indiferencia pasiva, “apuntando a costumbre y a aceptación resignada de un abuso personal y ancestral que va siendo expuesto a lo largo de la película” (Escaja 2011, 273). Aunque posteriormente se representa la relación entre ellos como algo consensuado, este primer encuentro con ella dormida plantea numerosos debates con respecto al consentimiento y la cultura de la violación. En esta escena, la cámara se acerca en diagonal a Ailín, que está dormida boca abajo sobre la cama (fig. 4), de manera que el espectador no tiene acceso a su cuerpo desnudo, filtrado además por una iluminación muy contrastada en la que predominan las sombras. Sin embargo, el que Ailín, inerte, no pueda ser consciente ni de la mirada de El Vasco ni, por ende, de la del espectador remite a una visualidad voyerista; de acuerdo con Doane (1982) el voyerismo se activa cuando vemos algo prohibido en relación con el cuerpo femenino, como por ejemplo ese momento privado que es el dormir. Aunque el hombre que la penetra está velado en la oscuridad detrás de ella (fig. 5), el espectador comprende rápidamente que los ruidos y los pequeños movimientos de la cama son fruto de los empujones de él mientras la penetra,

entrando y saliendo de plano. Por otra parte, dado que la cámara permanece a una cierta distancia, el énfasis se pone en la pasividad de ella y no en el contacto de la piel contra la piel, en la experiencia encarnada de las manos que aferran nalgas o cabellos.



Fig. 6: Lala, a contraluz, observa a Ailín, que lleva su uniforme medio desabrochado y la mira con culpabilidad mientras se abrocha los botones a toda prisa

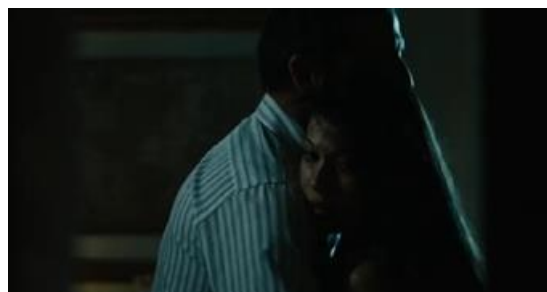


Fig.7: Plano medio-corto del rostro de Ailín, que mira a Lala a través de la puerta con culpa mientras el juez Brönte continúa penetrándola sin saber que su hija los

Centrémonos ahora en la otra instancia de sexo heterosexual retratada en la película, el momento en el que Lala descubre a Ailín manteniendo relaciones con su padre. Se trata de un encuentro que se muestra visualmente a través de un *flashback* de Lala, de modo que la representación cinematográfica está teñida por los afectos negativos que ella deposita en el recuerdo: en la fig. 6 (lo realmente vivido), el contexto es diurno y la iluminación es cálida, mientras que en la imaginación de Lala (fig. 7) la iluminación es mucho más escasa, primando las tonalidades azules frías.

Rodada con códigos voyeristas, puesto que la cámara, alineada con la perspectiva de Lala, se sitúa detrás de la puerta del despacho (el marco se ve en el encuadre), la escena comienza con una panorámica que asciende de los muslos de Ailín a su rostro. Ella está sentada sobre el escritorio mientras el juez Brönte la penetra; con respecto a los mecanismos de la Mirada, si bien el voyerismo está presente en la organización del encuadre, el que se contextualice ese primer plano de los muslos de ella a través de una panorámica ascendente que devuelve a la muchacha su humanidad subvierte parcialmente la fetichización de las partes aisladas del cuerpo de las mujeres que es común en el cine de Hollywood (Mulvey 1975). Ailín, por el contrario, no parece corresponder la pasión del hombre, evita mirarlo directamente, agachando la cabeza en actitud pasiva y sólo reacciona cuando descubre a Lala espiándolos. Aunque La Guayi es objeto de la mirada y del deseo de diversos personajes, su posicionamiento como víctima pasiva es

ambiguo; devuelve la mirada, rebelde, al Juez Brönte, y ostenta cierto poder maternal en su relación con Lala.

Al contrario que *El Vasco* o el juez Brönte, Lala se ve afectada por Ailín y esto hace que se interese por el mundo de ella: por el guaraní, por los mitos de su país, por echarle una mano en su rol de mucama, proponiendo una contaminación con la Otredad —paralela a la del espectador del cine de visualidad háptica— que se expresa principalmente a través de imágenes de inmersión acuática. Esta interconexión entre las realidades distintas de La Guayi y Lala (en particular, las geográficas) cobra vida de forma literal en una escena en la que las dos protagonistas planean su huida a Paraguay. En una imagen rodada con códigos de visualidad háptica —la cámara enfatiza la textura de su piel y de sus cabellos húmedos y la iluminación cálida y escasa no permite un acceso escópico total a la escena— se las muestra besándose apasionadamente sobre el fondo de un mapa de carreteras que indica claramente las fronteras de Argentina con Paraguay y Brasil (fig. 8). Aunque efímera, la imagen es potente al superponer el erotismo de la narración a un referente real de salida, sugiriendo que su deseo lésbico sólo puede liberarse realmente lejos de lo urbano/Buenos Aires (Venkatesh 2016, 132). Para Frohlich (2011, 167), el proceso que las protagonistas (en particular, Lala) llevan a cabo al posicionar los alrededores de la laguna Ypoá como el lugar futuro en el que construir un hogar feliz subraya el énfasis en la producción de sexualidades y cuerpos liminales en la oposición naturaleza-cultura. Aquí se ve claro cómo el desarrollo de sintonías afectivas entre Ailín y Lala altera el modelo tradicional de separación y limitación entre posiciones subjetivas (y raciales) y también entre países.

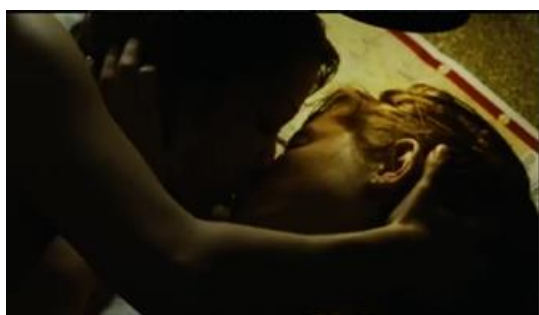


Fig. 8: Plano medio-corto de los rostros de Ailín y Lala besándose sobre el mapa



Fig. 9: Plano de conjunto que muestra a Ailín girándose para besar a Lala.

A lo largo del filme, la existencia de deseos, afectos e incluso identidades queer entre Lala y Ailín se desarrolla mediante imaginерía acuática. Y es que, tal y como explica Lindner (2017), desde la fenomenología fílmica (feminista y queer) el agua se asocia precisamente con un cierto sentido de desorientación porque

funciona como un umbral hacia un mundo diferente. Así pues, la liminalidad de estos personajes se refleja en ese medio fluido, ligado a la feminidad y a la imposibilidad de contención del líquido, que refleja la experiencia homoerótica de los cuerpos y deseos incontenibles de los adolescentes. La misma Puenzo expresa ese estatus liminal del medio acuático en los siguientes términos:

Creo que la presencia de la leyenda del niño pez en el lago, todo lo relacionado con el agua y lo que está por debajo de la superficie, está ligado más a lo emocional que a lo racional, es algo muy del mundo femenino. Y el encuentro de ellas dos es desde ese lugar, donde se les mezclan todo: su relación es erótica, maternal, amistosa (Puenzo en Bello 2009).

La escena entre Ailín y Lala que tiene lugar en la bañera del hogar de los Brönte (fig. 9) constituye un ejemplo particularmente rico de esta política representacional háptica; la identificación meramente psíquica con los personajes (compleja, además, porque se nos está relatando el sueño de una de ellas, que posteriormente revive la otra) se sustituye por procesos espectatoriales fenomenológicos de encarnación y afecto. En la secuencia, Ailín descansa entre los brazos de Lala, iluminadas ambas por la cálida luz de las velas, redirigiéndose de este modo la mirada del espectador hacia los miembros desnudos de las protagonistas y hacia la textura cinematográfica “acariciadora” (Marks 2002) de la piel mojada. En el baño, disfrutan de una suerte de refugio temporal acuático que Ailín extiende geográficamente a Paraguay al dibujar en el vapor que nubla el cristal de la mampara un boceto de su futura casa a las orillas de la laguna Ypoá (fig. 9). La calidez de la iluminación tiene además su eco en la misma diégesis: en el momento en el que La Guayi confiesa haber ahogado a su hijo recién nacido en el lago, le dice a Lala: “El frío del agua se me quedó adentro hasta que te conocí a vos”. También desde los diálogos se asocia el entorno acuático a la posibilidad utópica de un futuro queer y femenino; cuando, en su huida de Buenos Aires, Lala le pregunta a Ailín por su futuro juntas, lo hace aludiendo de nuevo al agua: “¿vas a nadar conmigo?”, le pregunta. “Hasta el fondo”, responde Ailín.

Por otra parte, la imagen de la mano (fig. 9) contra el cristal manchado por el agua (velo háptico) remite a la idea de la pantalla de cine como membrana de contacto de flujos afectivos entre subjetividades diferentes (Marks 2002). Cuando Ailín se incorpora para besar a Lala más apasionadamente, es el vapor que cubre la mampara lo que impide al espectador el acceso escópico directo a su cuerpo, a sus pechos descubiertos (fig. 9), evitándose por tanto la activación de una Mirada patriarcal fetichizante.

En relación con la Mirada, podemos establecer un paralelismo entre la utilización de toda esta imaginería acuática y la ruptura con los modos de mirar dominantes y patriarcales en el filme; hasta la escena de la bañera, la cámara y por

ende la mirada del espectador— se hacían eco de la Mirada celosa, posesiva y escopofílica de Lala sobre Ailín (ver por ejemplo fig. 2), y no es sino entonces que el intercambio de miradas íntimas y cercanas entre ambas se acerca a lo que Chris Straayer describe como una "mirada lésbica" que establece una actividad sexual bidireccional en oposición a la Mirada masculina, unidireccional y sexuada (1995 45). De alguna manera, es en la intimidad de la bañera cuando sus cuerpos se relacionan al margen de las jerarquías y Miradas masculinas que rigen el resto de su cotidianidad: es ahí entonces cuando surge la posibilidad para la acción y el deseo (Ahmed 2006), en entornos acuáticos que encierran posibilidades relacionales particularmente queer. A partir de ese momento, la Mirada de Lala será siempre reciprocada por Ailín, esquivándose la perspectiva cosificante que posiciona a Ailín como objeto (racializado, femenino, Otro) que se limita a ser observado pasivamente.

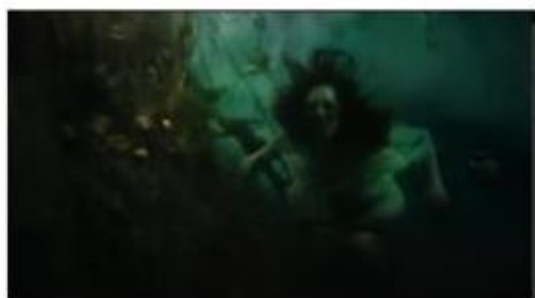


Fig. 10: Lala se sumerge en el lago Ypoá en busca del niño pez



Fig. 11: Entre las algas y las ofrendas se atisba la figura del *mitay pirá*

Sin embargo, incluso en la ternura e intimidad del baño se cuele la diferencia de raza y clase que existe entre las protagonistas. Cuando Ailín dibuja su hogar soñado en la mampara y le dice a Lala “es nuestra casa”, ella responde: “Es lo único que te importa. La casa.” La respuesta inmediata que le da la Guayi (“porque siempre tuviste”) es quizás una de las maneras más efectivas y sutiles en las que Puenzo deja intuir la violencia presente en el antiguo hogar de Ailín, remitiendo a esa idea de familia en ruinas tan presente en el Nuevo Cine Argentino (Aguilar 2006) y marcando la tremenda desigualdad que existe entre ambas. Es sólo cuando Lala se sumerge en las aguas de la laguna Ypoá (fig. 10), más turbias y salvajes que las de la bañera que se produce un entendimiento ético real de la subjetividad de su amada. Y es que el agua en movimiento e incontenible queda configurada como un elemento mucho más transitorio y fluido en la laguna que en la bañera, puesto que es a partir de ese contacto que Lala finalmente admite su responsabilidad en el asesinato del Juez Brönte y vuelve a salvar a una Ailín que, tras su viaje a Paraguay, ya no es ese Otro incognoscible y radicalmente diferente a ella. Sumergirse en el lago es, de alguna manera, sumergirse en la subjetividad

de su amada, desdibujándose los límites del Yo en ese afecto renovador, idea que se enfatiza con el uso de la voz *en off* de Ailín narrando la leyenda, una suerte de *flashback* aural que nos devuelve a esta primera secuencia acuática en la bañera.

El motivo de la laguna Ypoá aparece ya desde los títulos de crédito, cuya profundidad, presentada como algo difícil de discernir debido a la refracción de la luz, dificulta también la delimitación de las identidades de aquellos que lo habitan (algas, el *mitay pirá*, Lala, etc.; figs. 10 y 11). El uso de planos submarinos estáticos, además de subrayar el potencial háptico del medio cinematográfico, construye una epistemología espacial y afectiva queer de la otredad. En este sentido, en *El niño pez* se posiciona la posibilidad de un espacio no heteronormativo a través de *tropos* no realistas que apuntan, de forma autoconsciente, a toda una corriente estética de realismo mágico presente en el continente latinoamericano (Venkatesh 2014, 12), como el mito del *mitay pyra* o las alegorías a la figura de la sirena, representadas en el filme a través del canto en guaraní de Ailín, que seduce a Lala y a su padre por igual. Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, la cámara nos invita entonces a sentir la ruptura del contrato espacial y social a través de una reinterpretación háptica del realismo mágico como algo capaz de desmontar lo racional, lo visual, el orden social: se construye así el espacio háptico/acuático de la queeridad, asociada a lo prediscursivo y lo irracional, en oposición al espacio simbólico de la heteronormatividad.

### *La construcción del personaje lésbico: Lala*

Al contrario de lo que sucede con Ailín, sí existen rasgos convencionalmente asociados a la masculinidad *butch* en la construcción del personaje de Lala: en su relación con La Guayi se muestra celosa y posesiva, y es capaz de incurrir en actos de violencia para protegerla, como se demuestra en una de las escenas finales, en las que dispara una bala al comisario que la está explotando sexualmente desde su ingreso en el correccional. Aunque la perspectiva psicoanalítica se ha evitado en esta investigación, también podemos interpretar el asesinato del Juez Brönte a manos de Lala como una suerte de reverso edípico, en el que la hija lesbiana es quien desea poseer el objeto de deseo del padre y por tanto ha de matarlo. Esta rivalidad queda patente en la escena en la que Ailín es animada a cantar en guaraní durante una cena familiar; Lala, celosa por cómo la mira su padre mientras canta, se constituye, así, como una suerte de Antígona butleriana, como mujer “desafiante, masculina y verbal” (Butler 2001, 24, citada en Punte 2015).

Resulta interesante asimismo el que la dinámica de poder entre ellas quede profundamente alterada tras el viaje de Lala a Paraguay y su inmersión en la laguna. Aunque Lala continúa perteneciendo a una clase, raza y contexto



lingüístico dominantes, tras su regreso a Buenos Aires se produce un cambio en lo relativo a su posición de privilegio: decide afrontar la responsabilidad del asesinato de su padre y entregarse a las autoridades. Así, el rechazo de Lala a las (hetero)normas de la familia burguesa argentina se traduce visualmente en el momento en el que se corta el pelo, un gesto que de alguna forma visibiliza el cuestionamiento de los roles y rasgos tradicionalmente asociados al género femenino. No es casual que, a partir de ese momento en el que Lala se masculiniza simbólicamente, se inviertan los roles en su relación con Ailín, convirtiéndose ella en su protectora al rescatarla de la casa donde la están prostituyendo los guardias del correccional.

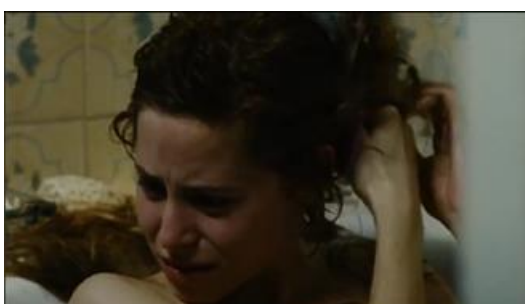


Fig. 12: Perspectiva más frontal, solloza y los mechones cortados cubren su pecho, sus hombros y la bañera



Fig. 13: Plano-medio corto de Lala durmiendo en su cama mientras su perro Serafín trata de despertarla a lametazos.

Además, el motivo del corte ya se había introducido en el filme para señalar la relación de lo visual con la atracción sexual; es la misma Ailín quién, tras el baño compartido, le dice a Lala que estaría más bella con su larga melena cortada: “te tendrías que rapar”. Ligado a dinámicas representacionales *butch*, este corte de pelo permite que Lala transicione de una identidad lésbica no diferenciada (o apenas diferenciada, puesto que lo único masculino en su apariencia son las camisas de franela y las camisetas de tirantes que suele vestir) a una identidad diferenciada. Si bien es cierto que no todas las lesbianas presentan una estética *butch*, también es verdad que, cinematográficamente, ofrecen referentes mucho más visibles que las lesbianas o bisexuales *femme* (categoría a la que podría pertenecer Ailín); así pues, a partir de este corte de pelo, la mayor parte de espectadoras queer interpretarán la identidad de Lala como inequívocamente lésbica. Y es que existe un imaginario cultural (sobre cortes de pelo, referentes culturales y elecciones sartoriales) que las audiencias no heteronormativas traen consigo a la decodificación de cualquier filme (Evans y Gamman 1995, 96).

Con respecto a la puesta en escena utilizada para retratar este momento, no es casual que Lala se corte el pelo en la bañera, posicionada narrativa y

afectivamente como el *locus* en el que su afecto y deseo por Ailín fluyen más libremente. Sin embargo, en esta ocasión, aunque el escenario es el mismo, la iluminación es mucho menos cálida, enfatizándose la soledad de Lala sin Ailín. El primer plano sonoro de las tijeras contra el cabello enfatiza la materialidad de la escena, generando una respuesta encarnada (háptica), que también queda subrayada a través de la intimidad de los primeros planos (fig. 12). Además, los mechones que caen sobre la superficie de la bañera y el pecho de Lala subrayan la textura de la imagen audiovisual; el pelo es, al fin y al cabo, un material que se toca sin sentir, como la mirada háptica del espectador sobre la imagen audiovisual. La escena inevitablemente pone en circulación nociones relacionadas con el concepto de abyecto formulado por Kristeva (1982); el pelo –sucio, cortado, teñido– es un elemento que representa la idea de suciedad que introduce un desorden, aquello que ha de expulsarse (o modificarse, o limpiarse) porque constituye la impureza en el sujeto, en las identidades, y, en última instancia, en el orden social.

Persisten otros dos clichés relativos a la representación del lesbianismo en la gran pantalla en la construcción del personaje de Lala: la representación de la lesbiana como criminal y la asociación entre la adolescencia e infancia queer con los animales. Este primer *tropo* existe en el cine lésbico desde hace numerosas décadas, y sirve a la función de construir al sujeto homosexual como abyecto y desviado, patologizándose y criminalizándose las conductas y prácticas no heteronormativas. En *El niño pez*, el estatus desviado del sujeto lésbico queda reflejado en el parricidio cometido por Lala; por el tiroteo y posterior huida que protagonizan en las secuencias finales; y por el aborto/filicidio que comete Ailín casi ocho años antes del momento en el que inicia el filme. Sin embargo, otra lectura es posible; el que Ailín y Lala estén dispuestas a robar e incluso a matar para poder construir un futuro juntas en Paraguay no sólo las marca como abyectas, sino que también subraya su determinación a la hora de perseguir su amor lésbico, rasgo común al retrato cinematográfico de la juventud queer (Driver 2007, 245).

En lo relativo a la relación personaje lésbico-animales (otro cliché propio del cine y la literatura lésbicos), al principio del filme Ailín encuentra a un perro y se lo regala a Lala, dándole el nombre de Serafín, que significa ángel o querubín (Frohlich, 2012). A través de la figura del perro, Lala establecerá un vínculo (queer), constituyéndose Serafín como el tercer componente de la familia no-normativa que ansía formar con La Guayi (ver fig. 13). De hecho, es sólo cuando ha asumido su identidad simbólicamente tras cortarse el pelo que Lala vuelve a la perrera en la que trabaja El Vasco para liberar a Serafín. Cuando el animal es herido durante el tiroteo que tiene lugar en el rescate de Ailín, Lala también es herida; cuando llega al hogar de infancia de Ailín, descubre en la entrada unos figurines de plástico en forma de querubín, asociándose simbólicamente el nombre del perro

a la constitución de la subjetividad de La Guayi. Este vínculo no es casual; tal y como afirma Bond-Stockton (2009, 101), no son pocos los ejemplos de perros que, en las ficciones lésbicas, funcionan como figuras de crecimiento para las niñas lesbianas que no crecerán limpiamente dentro de la narrativa heterosexual que las conduce hacia la edad adulta. El vínculo entre Lala y su perro Serafín la posiciona, de esta manera, como adolescente masculina, como marimacho que no sólo no crece en la dirección lineal esperada (hacia la reproducción heterosexual, hacia una feminidad estándar, hacia la productividad neoliberal en la gran ciudad), sino que hace todo lo contrario.

### Conclusiones

Con respecto a los mecanismos representacionales utilizados para retratar el sexo heterosexual en oposición al sexo lésbico, la distancia con la que se filman las escenas entre Ailín y los hombres se opone de forma radical al lenguaje audiovisual elegido por Puenzo para rodar las interacciones entre Ailín y Lala, que, cuando comparten intimidad, suelen aparecer juntas dentro del mismo plano, ya sea en el interior del cálido cuarto de baño de la familia de Lala o en el autobús camino a Paraguay (Shaw 2017). Así, la manera en la que Puenzo rueda los encuentros entre Ailín y Lala evoluciona desde los mecanismos plano-contraplano presentes en el inicio del filme (ver figs. 1 y 2) al uso posterior de primeros planos en los que comparten el encuadre (ver figs. 8 y 9), desjerarquizándose por tanto sus relaciones y acercándose al espectador a su experiencia corpórea y sensorial en mayor medida. Si los intercambios de miradas entre Ailín y Lala previamente a la escena de la bañera estaban más alineados con los principios voyeristas y fetichistas del Cine de la Mirada Masculina (Mulvey 1975, 1982) y con la necesidad de acceder a la subjetividad del objeto de deseo a través de la dominación visual, la forma en la que Puenzo graba los encuentros sexoafectivos entre ellas posteriormente moviliza una respuesta afectiva y corporal diferente (háptica) en el espectador, puesto que el énfasis se sitúa en la piel que roza otra piel o en la humedad del agua de la bañera compartida, de manera que las relaciones distanciadas o incorpóreas entre el espectador y la imagen quedan minimizadas por este lenguaje audiovisual háptico. Este tipo de cine logra, a través de su hapticidad, acercarnos a un Otro que continúa siendo misterioso e incognoscible – pero con el que podemos empatizar afectiva y sensorialmente –, postulando un encuentro con la Otredad que, a nuestro entender, constituye una alternativa más ética que los mecanismos escopofílicos y voyeristas del cine de la Mirada, en particular cuando se aplican al cine lésbico.

En este sentido, las imágenes acuáticas y los velos hápticos implementados (la mampara de la ducha, el cristal a través del cual Lala observa a Ailín, etc.)

cobran mayor importancia a la hora de construir la visualidad táctil en *El niño pez* que el uso de primerísimos primeros planos o la proliferación de imágenes de olfato, gusto o tacto. A través de estas imágenes acuáticas, los espectadores ya no ven tanto la diferencia (queer) entre ellos mismos y Lala o Ailín (o, incluso, el niño pez) como están invitados a tocarla, a acariciarla, a desorientarse en nuevas estructuras afectivas que corren paralelas a estos cuerpos y deseos Otros. Así, los momentos de mayor intimidad y conexión entre Ailín y Lala se producen en la bañera, además de que la inmersión de esta última en la laguna Ypoá implicará una suerte de fusión de su subjetividad con la de su amada, tal y como se ha expuesto en el análisis. Y es que, tal y como explica Pagnoni Berns (2017, 188), los espacios acuáticos contienen un tremendo potencial narrativo y afectivo para el cine queer, puesto que en ellos existe cierta flexibilidad en la regulación de las fronteras que controlan el deseo. Cinematográficamente, el agua es un fluido elusivo, un elemento desorientador en el cual los límites entre la masculinidad y la femineidad, la heterosexualidad y la homosexualidad, el Yo y el Otro, o incluso lo humano y lo inhumano (Lala y el *mitay pirá*) –tan claros en tierra– se difuminan

Resulta interesante destacar que, si bien las escenas de sexo heterosexuales no movilizan todos los códigos utilizados para cosificar a la mujer en el cine de la Mirada (no vemos primeros planos estetizados de partes de su cuerpo, ni se nos muestran planos detalle de su rostro en éxtasis, ni se nos permite un acceso escópico total al encuentro sexual), sí son las únicas instancias de sexo explícito presentes en toda la película. En *El niño pez*, el sexo heterosexual se enseña al espectador, mientras que el sexo lésbico permanece invisibilizado, puesto que incluso los besos tienden a retratarse con imágenes subexpuestas que no permiten un acceso panóptico total. Existen diversas lecturas de esta decisión: por un lado, podríamos interpretar que Puenzo evita retratar los encuentros entre Lala y Ailín porque es consciente de que la erótica lésbica resulta particularmente vulnerable a la Mirada masculina, que suele tornarla en espectáculo voyerista para su disfrute (Cortiel 2005, 116); por el otro, la ausencia de sexo lésbico explícito en el filme responde también a la tónica dominante en el cine queer transnacional reciente que, de acuerdo con Schoonover y Galt (2016) suele representar el deseo queer de forma más sutil. Además, esto encaja con la tendencia de ciertos filmes lésbicos (sobre todo aquellos dirigidos por mujeres) de representar la sexualidad femenina “como una conducta en la que la afectividad y la ternura ocupan un lugar preeminente” (Viñuales 1999, 76).

En ese sentido, es importante destacar que, en *El niño pez* se apunta a la existencia de deseos no normativos, pero se restringe la satisfacción de ese deseo, cuya expresión física está limitada a besos, caricias y miradas. Así, se subraya formal y narrativamente la imposibilidad de ese compromiso táctil que propone el cine de visualidad háptica. Sin embargo, coincidimos con Epps (2016) en que las

ambigüedades narrativas implementadas Lucía Puenzo que, como hemos visto, no articulan narrativas con un discurso identitario ni político claro no implican que en su obra no operen sujetos e identidades singulares

Por otra parte, y en lo relativo a la dicotomía cine lésbico/Nuevo Cine Queer, según la definición de Teresa de Lauretis de texto queer (2011, 214), la ruptura de la referencialidad de las imágenes y el rechazo al cierre de significados – que en *El niño pez* se articulan con la yuxtaposición de elementos oníricos, la visualidad háptica y la imaginería acuática– ya permiten categorizar la obra de Puenzo como representante del cine queer. Desde nuestra metodología, que centra el análisis tanto en aspectos formales como narrativos, la apelación a los sentidos del espectador a través de las imágenes hápticas dibujadas por Puenzo ya permite calificar la película como queer, puesto que se propone un tipo de visualidad no-normativa que hace que el espectador pueda empatizar de otra manera con los deseos, experiencias encarnadas y afectos de sus protagonistas. Coincidimos en este sentido con Schoonover y Galt (2016), que argumentan la visualidad háptica es queer en sí misma, dado que plantea una ruptura con los modos dominantes de visión (cishetero)normativa; en concreto, con el modelo de la Mirada de Mulvey (1975), basado en la distancia y la dominación entre un espectador inevitablemente masculinizado y la imagen-objeto (generalmente feminizada).

De alguna manera, al elegir este filme como objeto de estudio buscamos negar una presupuesta incompatibilidad entre el lesbianismo y el concepto de lo queer, según el cual el marco teórico queer de alguna manera volvería el lesbianismo algo marginal, velado, poco visible entre las otras formas de queeridad. Nos proponemos reivindicar un espacio dentro del término paraguas que es el cine queer para un cine específicamente lésbico, en lugar de contemplarlo como algo relegado a un segundo plano o encajado en una categoría aparte. Para Lee Wallace, que se centra en la relación entre las identidades sexuales y la forma cinematográfica, el lesbianismo se revela también dentro del campo visual (2009, 81); en *El niño pez*, el lesbianismo se revela a través de los afectos y de formas cinematográficas hápticas mucho más que en el campo narrativo, así como a través de la repetición del motivo visual del agua, elemento femenino y sáfico por excelencia. Lo queer, lo lésbico implica entonces "un compromiso personal y social de vivir en un mundo oblicuo, o en un mundo que tiene un ángulo oblicuo en relación con lo que se da" (Ahmed 2006, 161); un mundo, quizás, acuático.

Si bien *El niño pez* no presenta reivindicaciones identitarias claras ni pone en escena relaciones que se posicionan como abiertamente lésbicas o bisexuales, sí construye personajes caracterizados por sus deseos transgresores, al margen de toda normatividad, que rompen no sólo con tabúes heterosexuales, sino también de raza y clase. El deseo queda posicionado en el filme a la manera de Deleuze y Guattari (1983), para quienes las personas no son seres vivos que experimentan

deseos, sino que constituyen flujos deseantes que desean conectarse con otros flujos deseantes. En este sentido, si bien Lala sí tiene un objeto de deseo claro y marcado (Ailín), La Guayi ostenta una sexualidad más ligada a la pulsión (no genital, ni reproductiva, ni orientada a la satisfacción del deseo) que a la elección de objetos de deseo definitivos y definatorios (De Lauretis 2021). La orientación sexual de Ailín resulta así difícil de definir: se apuntan indicios de bisexualidad a través de su relación con El Vasco y Lala (ver fig. 3), si bien en ningún momento se posicionan estos deseos múltiples y ambiguos como marcadores identitarios, al contrario de lo que sucede con la adolescente bonaerense, quien (sobre todo a partir de su corte de pelo) sí performativiza una identidad más claramente legible como lésbica (y *butch*).

Aunque el filme comparte ciertas características formales (imágenes acuáticas, apelación a los sentidos del espectador) y narrativas (protagonistas adolescentes, conflicto naturaleza-sociedad, representación de subjetividades no-normativas) con *XXY*, Puenzo construye en *Álex*, con su negativa a declararse hombre o mujer en *XXY*, un personaje mucho más queer que los de Lala o Ailín. A modo de conclusión, pensamos que *El niño pez* constituye un filme lésbico que integra algunos de los postulados formales propios del Nuevo Cine Queer Latinoamericano (como la visualidad háptica y la imaginería acuática), pero también presenta ciertos rasgos narrativos propios de esta cinematografía, como la indefinición identitaria presente en *Ailín* o el aspecto de crítica social postcolonial que se articula al retratar las jerarquías de poder existentes entre ellas.

### Bibliografía

- Aaron, Michele. 2004. *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Ahmed, Sarah. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke UP.
- Bello, María José. 2009. "El niño pez: una historia de misterio y erotismo". <http://blogdecinelatino.blogspot.co.uk/2009/05/trailer-el-nino-pez.html>.
- Bond-Stockton, Kathryn. 2009. *The Queer Child or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke UP.
- Browne, Katherine y Nash, Catherine J. (Eds.) 2010. *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Londres: Routledge.

- Butler, Judith. 1991. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Cortiel, Jeanne. 2005. "Impure Bodies: American Pornography and Lesbian Corporeality". *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 30(1/2): 113-125.
- Crenshaw, Kimberlé. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum* 140(1): 139-167.
- De Lauretis, Teresa. 2011. "Queer texts, bad habits, and the issue of a future". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17(2-3): 243-263.
- . 2021. "Lección inaugural para la primera promoción del Máster Universitario en Estudios LGBTIQ+ de la Universidad Complutense de Madrid". *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1(1): 107-113.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota UP.
- Doane, Mary Ann. 1982. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator". *Screen* 23(3-4): 74-88.
- Driver, Susan. 2007. "Girls Looking at Girls Looking for Girls: The Visual Pleasure and Social Empowerment of Queer Teen Romance Flicks". En *Youth Culture in Global Cinema*, editado por T. Shary y A. Seibel, 241-55. Austin: University of Austin Press.
- Epps, Brad. 2016. "Askance, Athwart, Aside: The Queer Plays of Actors, Auteurs and Machines". En *Performance and Spanish film*, editado por D. Allbritton, A. Melero y T. Whittaker, 122-141. Manchester: Manchester UP.
- Evans, Caroline y Gamman, Lorraine. 1995. "The gaze revisited, or reviewing queer viewing." En *A queer romance: Lesbians, gay men and popular culture*, 13-56.
- Foster, David Williams. 2003. *Queer Issues in Contemporary Latin American cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Escaja, Tina. 2011. "El niño pez". *Chasqui* 40(1): 273.
- Estrada, Javier. 2008. "Entrevista a Lucía Puenzo". *El Mundo*: <https://www.elmundo.es/metropoli/2008/01/09/cine/1199876511.html>.
- Frohlich, Margaret. 2011. "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): 159-174.
- Halberstam, Jack. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke UP.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia UP.
- Lindner, Katharina. 2017. *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. Londres: IB Tauris.

- Maguire, Geoffrey. 2020. "Slow Waters: Marco Berger's Taekwondo and the Queer Erotics of Boredom". *Screen* 61(2): 191-206. <https://doi.org/10.17863/CAM.45094>.
- Marks, Laura. 2002. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Molloy, Missy. 2017. "Queer-Haptic Aesthetics in the Films of Lucrecia Martel and Albertina Carri". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 14(1): 95-111. [https://doi.org/10.1386/slac.14.1.95\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.14.1.95_1).
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16(3): 6-18.
- . 1981. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*". *Framework* 15(17): 12-15.
- Pagnoni Berns, F. G. 2017. "Water and Queer Intimacy". En *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*, editado por Antônio Márcio da Silva y Mariana Cunha. 185-200. Cham: Palgrave Macmillan.
- Pelayo, Irene. 2009. *Imagen filmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Punte, María José. 2015. "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez*". *Imagofagia*, 6.
- Rich, Ruby B. 1992. "New Queer Cinema". *Sight and Sound* 2(5): 30-35 (1ª edición, A Queer Sensation, *The Village Voice*, 24 de marzo de 1992).
- — —. 2013. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke UP.
- Sardá, Juan. 2009. "Lucía Puenzo: 'Hay gente que se ha escandalizado por la distinta procedencia social de las dos chicas, más que por su homosexualidad'". *El Cultural.com*. <https://elcultural.com/lucia-puenzo-hay-gente-que-se-ha-escandalizado-por-la-distinta-procedencia-social-de-las-dos-chicas-mas-que-por-su-homosexualidad>.
- Schoonover, Karl y Galt, Rosalind. 2016. *Queer Cinema in the World*. Durham: Duke UP.
- Sedgwick, Eve K. 1990. *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Shaw, Deborah. 2013. "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): 165-184.
- — —. 2017. "'Intimacy and Distance' — Domestic Servants in Latin American's Women's Cinema: *La mujer sin Cabeza* and *El niño pez*". En *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*, editado por Deborah Martin y Deborah Shaw, 123-148. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Vázquez-Rodríguez, Lucía Gloria, García-Ramos, Francisco J., y Zurian, Francisco A. 2020. "La representación de identidades queer adolescentes en 'Sex Education' (Netflix, 2019-)". *Fonseca, Journal of Communication*, 21: 43-64.



- Venkatesh, Vinodh. 2016. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas Press.
- Viñuales, Olga. 1999. *Identidades lésbicas*. Barcelona: Bellaterra.
- Winterton, Connor. 2018. "Blurred Lines: The Case of *Stranger by the Lake*". En L. Coleman y C. Siegel (eds.), *Intercourse in Television and Film*, 43-65. Lexington Books.
- Zecchi, Barbara. 2004. "Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas". En *La mujer en la España actual: evolución o involución*, editado por Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, 315-350. Madrid: Icaria.
- — —. 2015. "El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'New Queer'". *Área Abierta* 15(1): 31-52.

**Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez**

Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Grupo de Investigación GECA (Género, Estética y Cultura Audiovisual). Desde 2016, se dedica a la docencia y a la investigación sobre el cine y la televisión queer, los estudios feministas de los medios de comunicación y el cine de mujeres, áreas en las que ha publicado varios artículos y capítulos de libros.

**Contacto:** [luciaglv@ucm.es](mailto:luciaglv@ucm.es)

**Recibido:** 21/08/2022

**Aceptado:** 07/11/2022