

5-25-2018

Stop Labelling Us: Queer Futures for Film Criticism

Aria N. Ramus
Portland State University

Follow this and additional works at: <https://pdxscholar.library.pdx.edu/honorstheses>

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Ramus, Aria N., "Stop Labelling Us: Queer Futures for Film Criticism" (2018). *University Honors Theses*. Paper 539.
<https://doi.org/10.15760/honors.545>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in University Honors Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

Stop Labelling Us: Queer Futures for Film Criticism

by

Aria Ramus

An undergraduate honors thesis submitted in partial fulfillment of the

requirements for the degree of

Bachelor of Arts

in

University Honors

and

World Languages and Literatures: Spanish

Thesis Adviser

Craig Epplin, Ph.D

Portland State University

2018

Stop Labelling Us: Queer Futures for Film Criticism

Introduction

The ambiguity of queer cinema presents a challenge for film criticism, which tends to pursue clarity via categorization and assertion when approached by the unfamiliar. In queer films, the characters in question present queer experiences (where categorization is counterintuitive), and the attempts to render understanding from these narratives often rely on assertions that are made beyond the contextual support of the film. Furthermore, queer cinema often makes a point of honoring non-normative narratives, and uses ambiguity as an intentional method of storytelling. Queer cinema provides, then, an uncomfortable threat to mainstream critics.

Confronted by these unclear films, scholarly criticism finds itself antiquated and ill-equipped to address the complexities of queer cinema. Sexual orientation and gender cannot be easily defined and categorized by the content of a single film where only a vignette of a character's experience is presented in the third person, and trying to find clarity in intentional ambiguity can lead to limited interpretations. The push toward evaluating queer identities from a lens of normalizing these narratives, and employing heterosexist structures onto them, is a manifestation of homonormativity. There is a level of cognitive dissonance that occurs when critics attempt to evaluate queer media from a framework of homonormative assumptions. This is not to say that labelling, defining, or otherwise aligning oneself with any particular identity or experience is against queerness itself. There is a significant amount of resistance, power, and community to be found in self identification, but, as articulated best by post-structuralist rhetoric, the loss of power occurs when identity is attributed to experiences outside of the self. There is no

power in assigning definitions to otherwise undefined narratives, only the restriction of interpretation.

When considering how interpretation can be skewed, as it often is, it is important to acknowledge the subjective nature of interpretation. My goal with this study is not to remove subjectivity from interpretation, but to illuminate the importance of the starting point in any criticism. If criticism starts from a limited and restrictive mindset, following interpretation is limited to those parameters. Queer cinema is unable to effectively be examined from a mindset of rigid categorization. Having identified this trend in a variety of film criticism throughout my studies of literature and culture of Spanish speaking countries, I came to ask why and in what ways film criticism does a disservice to queer cinema. These questions led to an obvious answer: mainstream film criticism is not prepared to investigate queer cinema. Aligned with a more action-oriented focus, my research ultimately is isolated to how criticism can learn from queer cinema.

Afraid of creating a narrow perspective that my question strives to reject, I provide the findings of this work as an alternative suggestion, and not a new set of rules. I determined that a case study of two Argentine films could be a useful example of the potentiality of a queer future for film criticism. Both written and directed by Lucía Puenzo, *XXY* (2007) and *El niño pez* (2009) are stylistically similar films, but present two distinct stories of queer youth. Through the use of this case study, I will show how queer cinema can be used as a tool to aid in the development of mainstream film criticism. My choice to use Argentine films is based in a two-part reasoning. The first, that a majority of queer cinema comes from outside of the United States - and that these films tend to do more justice to queer and trans identities than Hollywood

media historically has. The second piece of my reasoning is that when seeking to reject perspectives and methodologies that exclusively prescribe to homonormative assumptions, it is helpful if the films themselves also challenge these narratives. Most critics of these films attempt to evaluate characters in the “Global South” within the confines of homonormative dialogue. Homonormativity indicates that the only difference in privilege for queer individuals is their sexual orientation, implying equality on race, wealth, and gender. The characters in these films are excluded from homonormativity because they occupy spaces outside of Western privilege.

In order to demonstrate the current limitations of film criticism, I look to existing criticism on Puenzo’s work and isolate limitations therein. Then, I consider *XXY* and *El niño pez* as a pair within their cultural context. By considering their context and the existing criticism, and demonstrating an alternative approach, I will show how film criticism can benefit in shifting from observation of to engagement with queer cinema. Considering that these films are both from Argentina, an important piece of this thesis is to show how this specific and limited study can be relevant to cinema in general. As such, the final piece of this thesis considers the implications of this case study within a transnational dialogue.

***XXY* and *El niño pez*: A Case Study**

XXY (2007) and *El niño pez* (2009) are both Spanish-language films, from Argentine writer and director Lucía Puenzo. While *XXY* is set in Uruguay, and a large portion of *El niño pez* is set in Paraguay, the films revolve around the protagonists’ Argentine origins, and the relationship between Argentine space and the spaces that these characters occupy when in exile. *XXY*, adapted from the short story “Cinismo” by Sergio Bizzio, tells the story of intersex teen

Alex as they process their gender identity and sexual orientation alongside a visiting boy, Álvaro. In *El niño pez*, based upon Puenzo's novel of the same name, an upper class Argentine girl Lala is involved in a romantic relationship with her family's maid Ailín, and the two struggle to reconcile their relationship while dealing with patriarchal oppression from multiple fronts. Though distinct in their narratives, the films share several themes as well as a leading actress, Inés Efron, who plays the roles of Alex and Lala.

When looking into existing literature about these two films, I found that criticism focused on a variety of themes, mainly the films in relation to their national origin, the elements of nature, and the queer aspects of the films. While each piece focused on different meanings and resulted in distinct interpretations of the films, most ended up aligning with dominant frameworks. This concern is the main focus of this case study, and illustrates a widespread issue with the ways in which we talk about gender and sexuality in film criticism, and by extension the ways in which traditional film criticism relies on drawing conclusions in a way that is counterproductive for understanding queer cinema, or queer individuals themselves. The limitations present in criticism of *XXY* and *El niño pez* are mainly shown in how the authors assign pronouns or label sexuality. A majority of the pieces evaluated here fell into one, if not both, of these pitfalls.

Assigning Pronouns

Assigning pronouns comes into question specifically in relation to criticism that addresses Alex in *XXY*. Alex's character development is tied to their identity as an intersex person, illuminated first by their decision to stop taking the hormones that were helping them to

maintain a feminine-presenting body. Alex's family raised them as a girl, and almost exclusively refers to them as their daughter, and uses feminine pronouns and adjectives when speaking about them. Alex's father, however, starts to switch between masculine and feminine terminology when he starts to consider the possibility of Alex completely rejecting a feminine identity. At one point, he refers to them as his son (0:47:25).

A few critics followed the assumptions made by the characters in the film, instead of challenging the usage of pronouns in *XXY*. In "Isolation," Traci Roberts-Camps uses exclusively she/her to talk about Alex and refers to them as "a daughter" several times. Bécquer Medak-Seguín, in his essay "Hacia una noción de lo traumático-queer. *XXY* de Lucía Puenzo," also uses the feminine pronoun "ella" to refer to Alex, with no variation. Three separate film reviews, "Confronting the Perils of Puberty Squared," "Gender Mender: *XXY* is a cinematic exploration of intersexuality," and "*XXY* Offers a New View of Life in an Intersex Body," all used "she" and "her" to refer to Alex. The latter of these, a longer piece that delved into the critic's own relationship with an intersex individual, acknowledged that they chose to follow the film when deciding how to refer to Alex. In a Brazilian piece of criticism "Operações de Gênero - o filme *XXY* (2007) e a produção do corpo e do sexo como 'naturais,'" Luciana Fogaça Monteiro y Henrique Caetano Nardi at times use the masculine "ele" and at others uses the feminine "ela" to refer to Alex. The pronoun is decided depending on the context of the scene. Using exclusively "she" or transitioning between "she" and "he" achieves a similar effect. Alex's character is not traversing being a girl in one moment and a boy in a different moment. Their narrative is focused on navigating an intersex identity. As we can understand even from medical definitions, intersexuality spans a wide spectrum of varying sex characteristics. In the film, Alex

questions the idea of having to pick a gender - they do not seem particularly drawn to either side of the binary, and it appears that their gender identity falls somewhere on a spectrum. If we are aware that Alex occupies this space, referring to their gender identity by use of either “she” or “he” is pushing them from one pole to another. In order to remove understandings of Alex’s identity from a binary that by default tends to exclude intersex people, they must be considered as challenging the very concept of a gender binary.

In “Cuerpos anfibios: metamorfosis y ectoentidad sexual en *XXY* (2007) de Lucía Puenzo,” Moira Fradinger evaluates Alex’s identity in the the film as a metamorphosis, a transition to a new body - not necessarily one that Alex changes, but a body that they grow to identify with (382). A critical moment in *XXY* is when Alex’s father tells them he will watch out for them until they “choose,” and Alex responds asking what will happen if there is no choice to be made (1:16:12-1:16:53). Alex indicates here the possibility of a continued existence in this space between the gender binary. Despite the possibility of a settling between spaces, several critics refer to Alex with a spliced “s/he,” “(s)he,” “@” in place of gendered suffixes, and/or “his or her” as a possessive pronoun. In “What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucia Puenzo’s *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*,” Margaret Frohlich exclusively uses “(s)he” to refer Alex. At one point Frohlich writes about Alex’s alignment with nature and “the feather (s)he uses as a bookmark and the rain that falls when (s)he cries”(163). The use of “(s)he” and its variants leaves a feeling of disjointedness, a concrete manifestation of how intersexuality is treated as something that needs to be pushed into existing binary structures. “S/he” and other similar pronoun articulations affirm the gender binary, and place Alex in a role that is treated as fluctuating between either side. Through the usage of this formatting, Alex

becomes a girl/boy, rather than an intersex individual whose gender identity goes beyond binary limitations, as indicated by their refusal to choose either.

Linguistically speaking, a barrier is presented in the ways in which the Spanish language is gendered. Since *XXY* is a Spanish-language film, several pieces of criticism on this film are written in Spanish as well. Thus, a different dilemma is brought to the surface in how to refer to Alex. Pronoun usage is easier to make neutral in Spanish, either by dropping the pronoun altogether or utilizing instances where neutral possessive pronouns can be used. However, gendered adjectives become a point of contention. In “Deconstrucción sexual e intersexualidad en *XXY* de Lucía Puenzo,” for example, Lourdes Estrada-López uses gendered adjectives by writing them with an “o/a” ending, to indicate a word that is masculine and/or feminine. Estrada-López also used “la/el” articles to avoid picking one gender to refer to Alex as, such as saying “la/el protagonista” (424). The limitations that this method creates are in the same vein as using spliced pronouns in English.

The burgeoning popularity of “x” as an alternative suffix to a, o, o/a, or @ is not apparent whatsoever in the existing criticism of Puenzo’s films that I have collected. Perhaps because of its relatively recent development, or perceived inconvenience, “x” has been avoided in the same way that critics unfamiliar with assigning pronouns in English avoid using “they.” Estrada-López’s tactic of splitting adjectives resulted in using an o/a ending in adjectives (for example, they referred to Alex as “desnudo/a,” instead of the alternative “desnudx”) (424). Using the “x” suffix would have been a more efficient option, one that strays from the gender binary and could lead to a more nuanced appreciation for Alex’s character.

Other writings skillfully avoided being put in this position of “choosing” at all - instead, they used Alex’s name repeatedly and used neutral possessive pronouns to describe qualities attributed to them. This strategy is a simple approach, but requires some manipulations of typical writing conventions, and leads to frequent repetition. In “Argentinian Queer Mater,” Fernando Blanco and John Petrus used this strategy briefly, as their evaluation mostly focused on Puenzo’s queering of traditional movie genres (323). Fradinger also uses “Alex” and writes sentences to accommodate for this genderless evaluation. None of the criticism I found addressing *XXY* used they/them or Spanish varieties such as “ellx” to describe Alex. Either the assignment of pronouns was intrinsically reliant on the gender binary, or was avoided at all costs (as demonstrated by Blanco, Petrus, and Fradinger). While avoidance is a tactic that moves away from the binary, it also creates a sense of a rejection - it says that Alex’s character is genderless. This can lead to identity erasure, because it implies that a character who does not fit into the gender binary has no gender - whereas the use of “x” or they/them/ellx pronouns can create space to honor a multitude of genders.

Since *XXY* entirely revolves around Alex’s gender identity, the language used to interpret and understand their gender is integral to understanding the character and conveying their motivations. Traci Roberts-Camps’ “Isolation” mentioned the possibility of Alex planning to transition to a man, based on a part of the film where Alex’s father discovers the existence of an intersex trans man and goes to visit him in order to better understand Alex (31). This piece of the story helps Alex’s father to reconcile the possibility of Alex’s decision to transition to a man, but this is not a decision that Alex embraces at any point - instead, as aforementioned, they challenge the idea of needing to pick between male/female at all. The tendency to interpret these events as

indicative of Alex's intentions of transitioning to a man come from the ways in which we are socialized to perceive intersex individuals as abnormal or unnatural. Critics' understandings of intersexuality are often tied up in a need for normalization and an adherence to the gender binary, which can be detrimental to understanding the intentionality of the ambiguity in this film.

Labelling Sexuality

Along with the ambiguity of gender in *XXY* comes the ambiguity regarding sexuality in both *XXY* and *El niño pez*. Because of the nature of Puenzo's films, labels for sexuality are not used by the protagonists in either. The naming of sexuality is more common in coming-out narratives, but *XXY* and *El niño pez* do not focus on sexuality as their main theme and as such never verbally address an identity with a label. This leaves a lack of clarity for critics. Álvaro and Alex have a sexual encounter, but it means little in terms of picking a category for their interests and behavior. Lala and Ailín are clearly in a relationship, but little context is available to assume that they are lesbians. Some critics appropriately avoid discussing their sexuality, and instead focus on the romantic and sexual dynamics between characters as queer in that they are decidedly not heterosexual.

Of *El niño pez*, Blanco and Petrus point out that the word "lesbiana" is never mentioned in the film (326). Medak-Seguín describes *El niño pez* as addressing bisexuality and lesbianism, but fails to acknowledge that both of those labels do a disservice to the protagonists (2). First, while there is no evidence of Lala being interested in men, that does not automatically mean she identifies as a lesbian. Second, though Ailín is shown in suggestive contexts with men, these scenes are coded as assaults, a point illustrated by Frohlich - the cinematography indicates a lack

of consent and suggests that Ailín is a survivor of sexual trauma, which is corroborated by the film when her father implies he abused her (168). The scenes in question are shadowed by power dynamics and oppression. Ailín's father is the first offender, she relies on el Vasco when she first arrives in Buenos Aires, Lala's father is her employer, and towards the end she is prostituted from prison. She is typically not in a position or willing to give consent, but is able to and does so with Lala. Though Blanco and Petrus may have called out the lack of labels in *El niño pez*, in the next paragraph they label Ailín as queer because they perceive that she has had sex with men - completely ignoring the question of whether or not any of it was consensual, and focusing on supposed heterosexual behavior as an indicator of queerness (326). Instead, they could have referred to her as queer using her relationship with Lala as the basis for that statement. By making assumptions on extremely problematic pretenses, critics of *El niño pez* manage to place Lala into a restrictive box and perpetuate rape culture by implying that being assaulted by men makes Ailín queer.

In *XXY*, the only time that someone indicates even the existence of a specific sexuality is when Álvaro's father Ramiro expresses gratitude that Álvaro is interested in Alex, because Ramiro had thought Álvaro was gay (though he uses a slur here). Álvaro seems taken aback by this statement, and does not respond (01:15:24-01:15:50). While this is likely due to the fact that Ramiro had hatefully said he thought his son was gay, some critics read Álvaro's expression to be indicative of his sexuality. In "Haunted," Debra Castillo writes confidently that "Álvaro... learns that he is a gay male who finds pleasure in being anally penetrated" (159). I find this statement troubling. Álvaro does say that he enjoyed having sex with Alex, but Castillo seems to wrongfully equate a specific sex act with being homosexual, a relation which is questioned

constantly towards the end of the film. Álvaro does not seem to know what about Alex attracts him, and Alex is not able to discern Álvaro's motives either. While it is definitively queer, there is not sufficient evidence to further categorize their identities.

The pitfall of assuming and labelling a character's sexuality is less common in criticism of Puenzo's films than the assignment of pronouns. It is, however, fairly common to see this trend in criticism elsewhere. Some criticism on *Brokeback Mountain* (2005), for instance, deems both of the protagonists to be gay without considering their marriages to women and biological children. *El lugar sin límites* (1978) and *Belle Époque* (1992) both feature a character whose gender identity is ambiguous because their gender presentation doesn't align with their sex, and they never state explicitly how they identify. As such, many pieces of criticism misguidedly assign pronouns and label their sexuality. These pieces of criticism also demonstrate an inability to separate their understandings of gender presentation, gender identity, sexual behavior, and sexual orientation. This is not to say that the labels of gay/lesbian for the characters are definitely incorrect, but that deciding what to label them based on limited scope and uncorrelated evidence is problematic in the assumptions required. When looking to how criticism could improve, challenging the ways in which they attempt to categorize queer, non-normative identities is a large part of this work.

In scholarly criticism, assigning pronouns and labelling sexuality can create off-kilter interpretations of themes. It changes how the film is talked about in their evaluation, and can force queer films into limited structures. Since scholarly criticism is sometimes reliant upon other scholarly work, these pitfalls can create a cycle of misinformation in a discourse community. Film reviews, on the other hand, impact public perception. For instance, a review in

The New York Times may be the only time an individual sees a conversation on intersexuality - meaning that film reviews hold a responsibility to the topics in the films they critique.

Alternative Approaches

In Debra Castillo's "Haunted," *XXY* is discussed as a film that navigates gender identity and teen sexuality. Castillo cites intersex poets and advocates who discuss existing outside of the gender binary, and in conflict with it. Castillo's surprisingly apt evaluation of *XXY* is undermined by a noticeable disconnect between her understanding of the film and her assertions about Álvaro's sexuality. She refers to Álvaro as "a boy discovering his homosexuality," and later as "a gay male." Castillo affirms Alex as intersex, as neither male nor female, yet she labels Álvaro as gay (156-161).

Puenzo's use of ambiguity in the film, hinting at a "deviant" sexuality but not placing it into a rigid label ("gay male"), serves two purposes. The first is that Alex's romantic relationships with their peers are not labelled as straight or as gay, but as removed from the gender binary because Alex is as well. The second is that viewers are able to trust Álvaro's affection for Alex as authentic, instead of forcing viewers to assume that the interest came out of an obsession with Alex's genitalia. Castillo, while not labelling Alex, is quick to label Álvaro and decide what his sexuality is - an identity that cannot be determined from the context of the film.

Castillo's evaluation of Álvaro reads:

Álvaro, more conventionally...learns that he is a gay male who finds pleasure in being anally penetrated. In this respect, the film highlights the ironic quality of his

father's relief that his somewhat "odd" (raro) son finally seems to be attracted to a girl, this despite the fact that the father is a plastic surgeon who has been called in specifically to consult with the family on the advantages of castration to turn Alex into an unambiguous woman. For Álvaro's father, Alex's visible body is legible to him only as a female, and he clearly imagines Alex's unseen penis only as dysfunctional excess - "lo que le sobra" (159).

In this description, Castillo chastises Ramiro for not recognizing that Alex has a penis - and suggests that this fact should clue Ramiro into the irony of saying that Álvaro is not gay.

Arguably, the irony is different than Castillo indicates. Ramiro treats Alex as a woman, not as a man, and not as an intersex person. While Castillo attempts to acknowledge Alex's identification with a gender outside of the gender binary, her choice to focus on Alex's genitalia as an indicator of Álvaro's sexuality appears misguided.

An alternative reading of Álvaro and this scene might reflect and reiterate the ambiguity of his sexuality, such as: "Álvaro's sexual relationship with Alex leads him to question his sexuality and what sexual behaviors he finds interesting. As Alex is navigating the ambiguity of their gender, so too is Álvaro evaluating what the newfound experience means for him.

Sexuality, typically an internal process of deciphering, is never verbalized by Álvaro, and viewers instead depend on the other characters' behavior towards him. When Ramiro realizes that Álvaro likes Alex, his relief is articulated when he says he was worried Álvaro was gay.

Álvaro does not respond, perhaps asking the same questions that viewers are left with: what does Álvaro's attraction and relationship with Alex mean in regards to his sexuality? Does he exist in a limbo, gay and not gay, or is he in a less known place, outside of these boundaries?" Instead of

allowing space for these questions to remain unanswered, criticism typically seeks an answer. I would argue that the scene in question indicates little more than that Álvaro is not heterosexual, and critics would do well to leave it at that.

The last scene of Alex and Álvaro together is an argument they have, where Alex says “I never thought I could fall in love with someone like you. But it happened,” and Álvaro says “Me, too.” This assertion leads to disagreement and Alvaro tries to kiss Alex, who shoves him away. Alex insists that Álvaro will be more regret never having seen Alex’s genitalia than he will be from never seeing them again. Álvaro is mostly silent throughout their parting words, and appears tearful. Alex shows him their genitalia, and Álvaro’s response is silence (1:21:34-1:22:55). Several critics take Álvaro’s silence to mean that he is more interested in Alex’s genitalia than in Alex as an individual, but saying that Álvaro is gay removes the possibility that he is authentically interested in Alex. While Alex does not believe that Álvaro likes them, and is dismissive of his attempts to express affection, this is in character and not necessarily indicative of how Álvaro feels. Throughout the entire film, Alex assumes that people do not value them, or that their genitals are the only thing of interest. They themselves are still young and navigating their relationship with their body, and their insecurities play out in the assumptions they make about their sexual partners. Their behavior is reflective of their internal processing, but says little about Álvaro’s.

It is possible Álvaro is gay, and maybe his continued interest in Alex is purely attributed to their genitalia. He cries slightly in this last scene, which may indicate a rejection of the idea that he is gay. Maybe, like Alex, his sexuality falls on a spectrum, is not an absolute, and he cries because he is in love with Alex. Álvaro tells the viewers this piece of crucial information, instead

of making viewers rely on other characters to determine what the truth is. Regardless of why or how Álvaro is in love with Alex by the end of the film, his processing is entirely internal - in marked contrast with Alex's processing. Assigning a label to his identity, of which the context is intentionally ambiguous, does not serve any purpose other than to give a name to something that can be allowed to remain unspoken.

Considering Varying Contexts

XXY and *El niño pez* present teenagers in relationships that challenge normative expectations of youth, instead choosing to create characters who are disaffected and who reject the standards laid out by their families and/or communities. Their stories originate in Argentina, but branch out to Uruguay and Paraguay as sites of refuge and rendezvous. Treating Argentina as Puenzo's inspiration for the films enlightens the divergent nature of their themes. *XXY* and *El niño pez* do not offer nostalgia or histories, but create and encourage queer futures. In their evaluation of Lucia Puenzo's work and style, Fernando Blanco and John Petrus place *XXY* and *El niño pez* as "a strategy of generational displacement." They further argue that these films are designed to showcase the lives of youth in "the globalized social context of late capitalism," as inheriting a history of violence and economic depression. In both films, we see a dichotomy between parents and children, with children forging their own paths against the expectations of their parents.

Argentina legalized same-sex marriage in 2010, passed an impressive Gender Identity law protecting its trans population in 2012, and reports general societal acceptance towards same-sex couples (de los Reyes, Pew Research Center). However, *XXY* and *El niño pez* were

created and released before these laws came into effect. Both films were released shortly after the Argentine government began to re-open and investigate individuals responsible for the disappearances and deaths of around 30,000 Argentinians during the Guerra Sucia. Blanco and Petrus describe Puenzo's films as utilizing old genres, bildungsroman and road movie, with a new state of mind - queering the use of the genres and developing a new form of film that represents the current generation and, to an extent, rejects prior generations and structural violence therein.

Queer cinema exists as a rejection of normative narratives. Regardless of the cultural context in which films are produced and released, queer cinema often stands out as stories of typically underrepresented populations and experiences. Despite existing across the world, often garnering relatively impressive followings and critical acclaim, queer cinema continues to occupy space at the fringe of film studies. Until recently, most popular and well-known queer films were almost exclusively released at film festivals, and not in mainstream theaters. In the U.S., mainstream media is starting to include queer cinema, as shown by *Carol* (2015), *Moonlight* (2016), and *Call Me by Your Name* (2017). LGBTQ+ supporting characters in mainstream, wide release motion pictures are also more prevalent. Anticipating that these examples will lead to more widespread representations of queer experiences in popular major motion pictures, it serves that film criticism should change in order to better address queer cinema. Film criticism is saying "queer film is just the same as non-queer film," but it would be better to acknowledge some of the noticeable differences in how queer cinema addresses its topics.

In this respect, a distinction should be made between queer cinema and identity-based narratives such as *Love, Simon* (2018). *Love, Simon* tells the story of a teenage boy from Georgia who defines himself by saying is “I’m just like you, except I have one huge ass secret. Nobody knows I’m gay.” It is a simple, sweet story of teenage love - notably utilizing the tropes of romantic comedy, with the only deviation from the genre being the sexuality of the characters. The movie attempts to reconcile a gay character with mainstream media by adhering to all other expectations that mainstream, heteronormative films perpetuate. *XXY*, *El niño pez*, *Carol*, *Moonlight*, and *Call Me by Your Name*, all manage to avoid this pitfall - instead telling stories that, while intertwined with the identities of the characters, are not reliant on those identities. *Love, Simon*, while deserving of better film criticism, is not particularly useful as a tool to develop it.

How Criticism Can Learn from Queer Film

Queer readings of film, while readily available, are overall disregarded or discounted - their methodologies rejected by critics who are more familiar with classic film theory. Queer film theory can be niche, and is not often utilized by film critics outside of queer circles. Mainstream film criticism, more fitting for non-queer cinema, is frequently misused to garner meaning from queer films. Utilizing dominant frameworks on non-dominant media as it currently stands leads to the cognitive dissonance found in most existing criticism of queer cinema. When we look to queer readings of film, we find criticism rooted in an extensive background of queer theory, with an ability to critically analyze queer media without relying on

heteronormative frameworks. As shown, readings that do rely on these frameworks are in need of some baseline changes if they hope to give authentic readings of queer cinema.

Mainstream criticism is not typically prepared to discuss genders outside of the binary, trans characters, characters with unspecified sexualities, or to delineate between gender identity and sexual orientation. When confronted with ambiguity, mainstream film criticism opts to work from a framework of heterosexist or homonormative assumptions. Cultural awareness plays an important role in addressing these limitations. If critics are only observing queer narratives in the films they critique, their exposure is so limited that they run the risk of being misinformed. For example, a significant number of queer films are hyper-sexualized, a characteristic often incorrectly ascribed to the entire queer community. Queer cinema frequently addresses identities not commonly addressed in mainstream media, but having queer films as the only source of knowledge about the queer community is extremely limiting for critics with no background in queer culture. While most members of the queer community have lived experience interacting with queer culture, non-queer folks usually have less of that experience and need to seek it out intentionally - beyond watching films.

While not representative of universal queer experiences, queer film has potential as a tool for developing film criticism. As demonstrated by *XXY* and *El niño pez*, queer cinema often shows identities that are outside of the norm, and holds space for identities and genders on a spectrum - showing the ways in which a variety of identities could manifest in day-to-day life. These films usually highlight the lives of characters without attempting to normalize their narratives. As such, queer films can serve as examples of how to appreciate multiple identities in

media. This makes queer cinema extremely valuable - it presents a new perspective from which criticism can learn.

Criticism often appears to begin from observing films as a familiar subject. A critic watches a film and uses their previously acquired knowledge to evaluate and discuss their understanding of the film. Whatever mindset they hold going into the film influences their interpretation, which can lead to making assumptions from a heteronormative perspective. The assignment of labels and pronouns are surface level examples of how critics attempt to demystify films with their assumptions about queerness. This tendency to attempt to normalize queer narratives is not rooted in efforts to make queer media or people more accepted, but to make these stories more easily digestible as a relatable story, and as having a decipherable message. Making queer media more palatable for academia or the public does not serve the advancement of queer populations, because the “relatable” or “decipherable” portion of criticism is usually aimed at normalizing these narratives instead of allowing the films to educate viewers.

Instead of approaching films as an observer, it would serve critics better to treat films as an opportunity to actively engage with the story. For instance, when watching *XXY* for the first time I had a limited understanding of intersex people, but one that mainly came from social learning opportunities and not academic (or medical) education. I treated the movie as an opportunity to hear a story about an intersex youth, and how they might process their gender identity. After watching the film, I investigated other intersex individuals' stories, and thought about what Alex's gender means for Alvaro's sexuality. I learned from the film, intentionally sought out more information, and still remain eager to learn more. Some critics who evaluated *XXY* had an understanding of intersex individuals that was rooted in medical definitions and an

adherence to the gender binary, effectively perpetuating the idea that intersex individuals should be considered as an “other.”

If the critics had instead considered how they might respond if they were part of the story, they might have seen how their thoughts are more aligned with Alex’s mother - who pushes for surgery to normalize Alex’s body. They might even realize how their perspective is deeply rooted in the dominant culture. The “point” that the film is getting at is usually undefined and ambiguous, but critics attempt to discover the meaning of the film through the lens of their previously held understandings. If queer cinema was utilized as a learning tool, the complexity of the dynamics at play in each film could serve as a stand-in for the clarity sought by critics.

The ways in which queer cinema approaches its topics can also serve as a good example of how criticism could approach films. In *El niño pez*, Ailín has drowned the baby she gave birth to, while Lala has poisoned her father - two mysteries that unravel concurrently. *El niño pez* places the relationship between Lala and Ailín amidst infanticide, patricide, abuse, and institutional violence. Furthermore, the film never places judgement on Lala or Ailín for their actions, but indicates that both are dealing with moral crises internally. *El niño pez*, while making the claim that parenting affects children, leaves this connection unspoken. The delivery of this message makes the style of *El niño pez* easily distinguishable from films with similar messages such as *Rebel Without a Cause* (1955) and *The Breakfast Club* (1985), which explicitly discussed how parenting style contributes to the behavior of youth. While this connection is expected to be made explicitly, Puenzo’s choice in delivery method gives an opportunity for engagement with the perspectives of the characters. The violence perpetrated by their fathers does not excuse the actions of Lala and Ailín, but it helps to explain their motivations - or lack

thereof. Neither act of violence seemed particularly vengeful, but more so as solutions to the harm that had been caused.

Puenzo shows the connections between every level of violence and disillusion, and places Lala and Ailín as their own saviors from the cycle - though they utilize violence to escape. Criticism has to look to how Puenzo's narrative is different from typical teen movies. This film creates lifelike nuance, and encourages viewers to critically analyze how they perceive the teenagers' culpability. In the way that the film does not pass judgement, critics should pause to consider what role their conceptions of morality play here, and to what extent the characters are morally sound. Lala and Ailín are two extremely complicated girls, whose characterization is impressively thorough despite the film runtime being an hour and ten minutes. Critics would benefit if they offered the same amount of nuance in their interpretation of the film.

Addressing Non-Queer Cinema

Criticism, having learned from queer film, could utilize the newfound knowledge and methodology with films that are not explicitly queer. The distinction between queer film and non-queer film is blurry, and the distinction continues to be blurred as time passes. In "Making Things Perfectly Queer," Alexander Doty states that "cultural 'queer space' recognizes the possibility that various and fluctuating queer positions might be occupied whenever *anyone* produces or responds to culture (24)." Queerness can exist in places where its production was unintentional, and queer readings can be done by people who are not queer. Creating criticism that is naturally more queer in its perspective and approach can help to create a more diverse,

open-ended perspective to employ on all film - allowing queerness to exist in spaces where it may not be expected.

In the same way that criticism should not rely on dominant perspectives to evaluate queer cinema, criticism must also consider how it approaches other films that challenge dominant culture. For instance, *Get Out*, the 2017 horror film by Jordan Peele, subverts the horror genre while using many of its common tropes to tell a story about racism that seems not too far from reality. Despite Peele's dedication to creating a horror film, the moments of comedic relief in the film were taken by critics to indicate that the film was a comedy - and was nominated as a comedy at the Golden Globe Awards. It is likely that this occurred because of discomfort with the topic, and that the use of the horror genre for this type of story was more or less unprecedented. *Get Out* exists as a reflection of current sentiments in the black community, and as a learning opportunity for white people; however, the film was at times treated like a joke. If, instead, critics had looked to *Get Out* as a horror story and considered it an informative look at the state of racism in the U.S., their interpretation would be vastly different.

Queer readings treat film as inclusive of multiple meanings, regardless of whether or not the film is actually a queer film. Critics need to challenge themselves to see the ways in which their biases may guide them to restrictive readings. Because critics naturally default to dominant paradigms, the shift to reading films with a new and more queer perspective requires intentionality. Criticism that is rooted in frameworks against the norm is more likely to critically engage with films. A queer-informed criticism can use that scope of reference to garner a more nuanced evaluation of non-queer film.

Holding perspectives aligned with the dominant culture restricts interpretation of film, and becomes increasingly less relevant as films begin to deviate from the status quo. Critical self-awareness of how these perspectives may influence interpretation is a main piece of improving mainstream criticism. As films inch closer and closer to queer spaces, criticism remains rooted in its history, exclusively relying on the mindset of the dominant society. This serves as a reminder of a somewhat antiquated school of thought, in direct contradiction to trends in popular media. Film, regardless of genre, is a medium deserving of quality criticism - especially as mainstream movies become more subversive and challenge dominant culture with increasing frequency.

Limitations

Having reviewed queer film and associated criticism in multiple courses, the intersection of film, queer theory, and criticism, is something that has remained in my thoughts throughout my undergraduate career. In this respect, it should be noted that my academic background is most closely tied to Latin American cultural production, and that my knowledge of and experience working with queer theory are primarily from self-driven efforts. My background in film is significantly less formal, and my confidence discussing criticism is directly correlated to my experience working with film as a conduit of cultural expression.

Access to existing criticism on *XXY* and *El niño pez* was also a challenge. *XXY* received significantly more critical acclaim than its successor, and evaluations of *El niño pez* were significantly fewer in number, meaning that this case study was heavily weighted towards *XXY*. *XXY*'s acclaim also meant that criticism came from several countries, and some pieces are

written in languages that I cannot read. Furthermore, some criticism mentioned in this study discussed the films in relation to each other, and in relationship to the novel and short story that preceded them. The presence of these factors could have influenced how films were evaluated, since different contexts may have been under consideration.

The choice to focus on two films and their criticism means that a majority of the evidence provided is specific and limited to a pair of films that hold very similar attributes. By having a sample size of two films from the same director, placing this study in a transnational dialogue and attributing findings to non-queer films can be considered a limitation in that it presumes applicability of a specific subset of films to film worldwide. I acknowledge that making these connections is ambitious, but promoting this dialogue is an important piece of this discussion.

It is also possible that the findings of this paper could inadvertently promote the creation of a rubric for queerer film criticism. Though there are concrete suggestions that indicate how criticism could utilize queer cinema as a tool, the process of developing more queer criticism requires that criticism is unique to each film that it evaluates, and rejects the idea that there is any one way to effectively critique films. To create a rubric for new criticism would only serve to encourage categorical approaches to film, which is the main limitation that I have identified in existing criticism.

Conclusion

Film tells stories, and how we understand those stories depends on our previous knowledge and assumptions. When looking to develop queer futures for mainstream film criticism, queer cinema has untapped potential as a tool to do so. Criticism can be improved with

attention to existing films, and as queer film evolves and changes, film criticism can do so concurrently. In order to begin making these shifts, film critics should reframe their perspective to better align with the content and methodology of queer cinema.

At minimum, mainstream criticism often lacks the insight and knowledge to discuss queer and trans identities in a way that is authentic and honors the experiences of people holding a multitude of identities. Conflating gender presentation and gender identity, assigning pronouns, and assigning labels to describe a character's sexuality are all common ways in which criticism may be misinformed. These can be indicators of more pervasive issues in criticism, as they often exist in conjunction with heterosexist assumptions and binary thinking. By critically examining how sexuality and gender are (or are not) explicitly defined in films, criticism can gain a more diverse perspective on these identities.

Critics should treat queer cinema as a new world. Instead of functioning as passive observers that process information to find the most clarity, critics should use queer cinema as an opportunity to engage with the story. Navigating the ambiguity of gender, sexuality, and queer experiences will lead to a more nuanced appreciation for characters and their narratives. Furthermore, the ways in which queer cinema presents its stories are intentional, and criticism should move away from frameworks that encourage picking apart ambiguity to find the "right" answer to the questions that queer films may leave unanswered. If queer cinema is valued as a source of information, the complexity of the films can function as a replacement for the clarity that critics seem to seek.

Queer cinema is extremely nuanced, addressing topics and themes from unexpected viewpoints and using subversive strategies with genres and narrative function. Characters in

these films are developed with attention to detail, and they present complex internal struggles and ambiguous identities. Critics usually refer to their preconceived notions in order to interpret these complexities. If criticism instead attempted to approach queer cinema in the same way that directors do, they would find themselves better prepared to engage with the stories and characters. In the same way that queer cinema utilizes ambiguity to tell their stories, criticism can honor that ambiguity as a strength of the film - and not as a complicating factor.

The fluidity of queer cinema requires an equally flexible and generous scholarly approach. Such film criticism can be retroactively developed from existing queer cinema, and could grow with future iterations of queer media. The result of this thesis can be used to inform criticism of queer cinema, regardless of its national origin. Furthermore, the considerations outlined here can be used to laterally improve approaches to film - encouraging engagement and unique approaches to films of all genres. As film continues to embody queer futures, mainstream criticism should pursue them as well.

Deja de etiquetarnos: futuros queer para la crítica de cine

Introducción

La ambigüedad del cine queer presenta un desafío para la crítica de cine, la cual tiende a buscar la claridad a través de categorías fijas y la aseveración directa cuando se enfrenta con lo desconocido. En las películas queer, los personajes en cuestión presentan experiencias queer (en que la categorización es contradictoria), y los intentos críticos de construir significados de estas narrativas a menudo se basan en las aseveraciones que originan más allá del apoyo contextual de la película. Además, el cine queer a menudo intenta honrar las narrativas no normativas, y usa ambigüedad como un método intencional para la narración de cuentos. El cine queer provee, entonces, una amenaza incómoda a la crítica dominante.

Afrontada por esas películas confusas, la crítica teórica se encuentra anticuada y mal equipada para abordar las complejidades del cine queer. El género y la orientación sexual no pueden ser definidos fácilmente y categorizados por el contenido de sólo una película en que sólo una viñeta de la experiencia de un personaje está presentada en la tercer persona, y el intento de establecer la claridad en la ambigüedad intencional puede resultar en interpretaciones limitadas. La tendencia a evaluar las identidades queer con la intención de normalizar estas narrativas, e imponer estructuras heterosexistas sobre ellas, es una manifestación de la homonormatividad. Hay un nivel de disonancia cognitiva que ocurre cuando lxs críticxs intentan evaluar los medios queer desde un marco de suposiciones homonormativas. Esto no quiere decir que etiquetarse, definirse o alinearse a sí mismo con cualquier identidad o experiencia va en contra de lo queer en términos generales. Hay un cantidad significativa de resistencia, poder y comunidad que puede ser encontrada en la identificación de la experiencia propia, pero, como

propone la retórica posestructuralista, la pérdida del poder ocurre cuando la identidad es atribuida a experiencias fuera de uno mismo. No hay ningún poder en la decisión de definir narrativas que de otra manera serían indefinidas; solo sirve para limitar la interpretación.

Cuando pensamos en cómo la interpretación puede ser prejuiciada, algo que sucede con frecuencia, es importante reconocer la naturaleza subjetiva de interpretación. Mi meta con este estudio no es eliminar la subjetividad de la interpretación, sino iluminar la importancia del punto de partida en cualquier crítica. Si la crítica comienza con una mentalidad limitada y restrictiva, la interpretación siguiente está limitada por esos parámetros. El cine queer no puede ser examinado efectivamente desde una mentalidad de categorización rígida. Después de haber identificado esta tendencia en una vasta gama de crítica de cine por todo mis estudios de literatura y cultura de países hispanohablantes, empecé a preguntarme cómo y de qué maneras la crítica de cine puede hacerle daño al cine queer. Estas preguntas me llevan a una respuesta obvia: la crítica de la corriente dominante no está preparada para investigar el cine queer. Puesto que estoy alineada con un enfoque más orientado a la acción, mi investigación se limita en última instancia a cómo la crítica puede aprender del cine queer.

Para no crear una perspectiva limitada, algo que mi pregunta se esfuerza por rechazar, propongo las conclusiones de este trabajo como una sugerencia alternativa y no un nuevo conjunto de reglas. Determiné que un estudio de caso de dos películas argentinas podría ser un ejemplo útil de la potencialidad de un futuro queer para la crítica de cine. Ambas escritas y dirigidas por Lucía Puenzo, *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009) son películas similares en sus estilos. A través del uso de este estudio de caso, demostraré cómo el cine queer puede ser utilizado como una herramienta para ayudar en el desarrollo de la crítica de la corriente

dominante. Mi elección de películas argentinas está basada en una razón de dos partes. La primera, que la mayoría de cine queer viene de afuera de los Estados Unidos - y que estas películas tienden a hacer más justicia a identidades queer y trans que los medios en Hollywood lo han hecho históricamente. La segunda parte de mi razón es que cuando se esfuerza por rechazar perspectivas y metodologías que exclusivamente prescriben a suposiciones homonormativas es práctico que las películas también desafíen estas narrativas. Muchos críticos de estas películas intentan evaluar personajes en el “Sur Global” dentro de los confines de un diálogo homonormativo. La homonormatividad indica que la única diferencia de privilegio para personas queer es su orientación sexual, que implica la igualdad de raza, clase y género. Los personajes en estas películas son excluidos de la homonormatividad porque ocupan un espacio fuera del privilegio occidental.

Para demostrar las limitaciones vigentes de la crítica de cine, yo exploro la crítica existente sobre las películas de Puenzo y aíslas las limitaciones allí dentro. Luego, considero *XXY* y *El niño pez* como un conjunto dentro de su contexto cultural. Al considerar su contexto y la crítica existente, y después de emplear un enfoque alternativo, muestro cómo la crítica de cine puede beneficiarse de pasar de la observación a la participación con el cine queer. Con la consideración de que los dos películas son de Argentina, una parte muy importante de esta tesis es mostrar cómo este estudio específico y limitado puede ser relevante al cine en general. Por lo tanto, la pieza final de esta tesis considera las implicaciones del estudio de caso dentro de un diálogo transnacional.

***XXY* y *El niño pez*: un estudio de caso**

XXY (2007) y *El niño pez* (2009) son películas en español, de la directora y escritora argentina Lucía Puenzo. Aunque *XXY* está ambientada en Uruguay, y una gran parte de *El niño pez* tiene lugar en Paraguay, las películas giran alrededor de los orígenes argentinos de los protagonistas y la relación entre el espacio argentino y los espacios que estos personajes ocupan en el extranjero. *XXY*, adaptada del relato corto “Cinismo” de Sergio Bizzio, cuenta la historia de Alex, unx adolescente intersex, mientras ellx procesa su identidad de género y orientación sexual al mismo tiempo que un joven visitante, Álvaro, hace lo mismo. En *El niño pez*, basada en la novela de la misma nombre escrita por Puenzo, Lala es una joven argentina de la clase alta, y está involucrada en una relación con la mucama de su familia, Ailín, y las dos luchan por reconciliar su relación mientras hacen frente a la opresión patriarcal desde varios ángulos. A través de sus narrativas distintas, las películas comparten varios temas y también una actriz principal, Inés Efron, quien interpreta los papeles de Alex y Lala.

Cuando investigué la bibliografía existente sobre estas dos películas, encontré que la crítica se enfoca en una variedad de temas, principalmente las películas en relación de su origen nacional, los elementos de la naturaleza y los aspectos queer de las películas. Aunque cada artículo estaba centrado en significados diferentes y los resultados eran interpretaciones distintas de las películas, la mayoría al final se alinearon con marcos dominantes. Este es el enfoque principal de este estudio de caso, e ilustra un problema extendido con las maneras en que hablamos sobre el género y la sexualidad en la crítica de cine, y por extensión las maneras en que la crítica de cine tradicional saca conclusiones de una manera que es contraproducente para

entender el cine o individuos queer. Estas limitaciones presentes en la crítica de *XXY* y *El niño pez* se muestran principalmente en cómo los autores asignan los pronombres o etiquetan la sexualidad. La mayoría de los artículos de que hablo aquí cayó en una, si no en ambas, de estas trampas.

Asignar pronombres

El problema de la asignación de pronombres es relevante específicamente con consideración de la crítica sobre *XXY* y Alex. El desarrollo del personaje de Alex está atado a su identidad como una persona intersexual, primeramente ilustrado por su decisión de no tomar las hormonas que se estaban ayudando a mantener un cuerpo que parecía femenina. La familia de Alex crió a ellx como una hija y casi exclusivamente se refiere a ellx como su hija, y usa pronombres y adjetivos femeninos cuando habla sobre ellx. El padre de Alex, por otro lado, empieza a alternar entre terminología masculina y femenina cuando comienza a considerar la posibilidad que Alex vaya a rechazar completamente una identidad femenina. En un momento, él se refiere a ellx como su hijo (0:47:25).

Algunas críticas siguieron las suposiciones que hacen la familia en la película, en vez de desafiar el uso de pronombres en *XXY*. En “Isolation”, Traci-Roberts Camps exclusivamente usa los pronombres femeninos en inglés “she/her” para hablar sobre Alex y se refiere a ellx como “una hija” muchas veces. Bécquer Medak-Según, en su ensayo “Hacia una noción de lo traumático-queer. *XXY* de Lucía Puenzo”, también usa el pronombre “ella” para referirse a Alex, sin variación. De tres reseñas de cine, “Confronting the Perils of Puberty Squared”, “Gender Mender: *XXY* is a cinematic exploration of intersexuality” y “*XXY* Offers a New View of Life in

an Intersex Body”, todas usaban “she” y “her” para referirse a Alex. La última de estas reseñas, un artículo más larga en que la crítica habló sobre su propia relación con un individuo intersexual, admitió que eligió a seguir las películas cuando decidió a asignar “she/her”. En un artículo brasileño, “Operações de Gênero - o filme XXY (2007) e a produção do corpo e do sexo como ‘naturais’”, Luciana Fogaça Monteiro y Henrique Caetano Nardi a veces usan el pronombre masculino “ele” y a otras veces usan el femenino “ela” para referirse a Alex. El pronombre depende del contexto de la escena. La decisión de usar pronombres femeninos exclusivamente o de cambiar entre pronombres femeninos y masculinos tienen el mismo efecto. Alex no está atravesando el ser niña en un momento y el ser niño en un otro momento. Su narrativa se enfoca en navegación de una identidad intersexual. Como incluso vemos en definiciones médicas, la intersexualidad abarca un espectro amplio de características de sexo. En la película, Alex pone en duda la idea de que tiene elegir un género - no parece que ellx identifique con ninguno de los lados del binario del género, y parece que su identidad de género cae en alguna parte de un espectro. Si sabemos que Alex ocupa este espacio, el uso de “ella” o “él” para hacer referencia a su identidad de género funciona de una manera que empuja a ellx de un polo al otro. El binario por estándar excluye a las personas intersexuales. Para no encajar la identidad de Alex dentro de este binario ellx tiene que ser consideradx como alguien que rechaza la existencia de un binario del género.

En “Cuerpos anfibios: metamorfosis y ectoentidad sexual en XXY (2007) de Lucía Puenzo”, Moira Fradinger evalúa la identidad de Alex en la película como un metamorfosis, una transición a un cuerpo nuevo - no necesariamente un cuerpo que cambia sino un cuerpo con que Alex se vuelve a identificar (382). Un momento crítico en *XXY* es cuando el padre de Alex le

dice “te cuido... hasta que puedas elegir”, y Alex responde “¿Y si no hay nada que elegir?” (1:16:12-1:16:53). Alex indica en este momento la posibilidad de una existencia continua en el espacio intermedio del binario. A pesar de esta posibilidad, algunos críticos se refieren a Alex con pronombres empalmados en inglés como “s/he”, “(s)he”, “@” en vez del sufijos clasificados según el género, y/o “his or her” como un pronombre posesivo. En “What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucia Puenzo’s *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*”, Margaret Frohlich exclusivamente usa “(s)he” para referirse a Alex. En un momento Frohlich discute cómo Alex se alinea con la naturaleza y escribe “the feather (s)he uses as a bookmark and the rain that falls when (s)he cries” (163). El uso de “(s)he” y sus variaciones deja un sentimiento inconexo, una manifestación concreta de cómo se trata la intersexualidad como si necesitara ser empujada a las existentes estructuras binarias. “S/he” y otras articulaciones similares de pronombres afirman el binario del género, e implican que Alex experimenta una fluctuación entre los dos lados. A través del uso de este formato, Alex se vuelve en un niña/niño, en vez de un individuo intersexual cuya identidad de género se encuentra fuera de las limitaciones binarias, algo muy visible en su rechazo de elegir solo un género.

Lingüísticamente, una barrera está presente en las maneras en que el idioma español trata el género. Puesto que *XXY* es una película en español, unas críticas son escritas en español también. Por lo siguiente, un dilema diferente se presenta en las referencias a Alex. Es más fácil hacer neutros los pronombres en español, o eliminar el pronombre, o utilizar las oportunidades en que pronombres posesivos neutros pueden ser usados. Sin embargo, los adjetivos clasificados según el género se convierten en un punto de disputa. En “Deconstrucción sexual e intersexualidad en *XXY* de Lucía Puenzo”, por ejemplo, Lourdes Estrada-López usa adjetivos

con el sufijo “o/a” para indicar una palabra es masculina y/o femenina. Estrada-López también emplea artículos como “la/el” para evitar la obligación de elegir solo un género para referirse a Alex, como cuando escribió “la/el protagonista” (424). Las limitaciones que este método crea son semejantes al problema de los pronombres empalmados en inglés.

La popularidad creciente de “x” como un sufijo alternativo en vez de “a”, “o”, “o/a”, o “@” no es aparente en la crítica existente sobre las películas de Puenzo que he encontrado. Quizás como resultado de su desarrollo relativamente reciente, o porque es percibida como inconveniente, el uso de “x” ha sido evitado de la misma manera de que lxs críticxs evitan el uso de “they” cuando asignan los pronombres en inglés. La táctica de Estrada-López de dividir los adjetivos resultó en el uso del sufijos “o/a” (por ejemplo, se refirió a Alex como “desnudo/a,” en vez de la alternativa “desnudx”) (424). El uso del sufijo “x” habría sido un opción más eficiente, una que se retira del binario de género y podría llevar a un reconocimiento más matizado para el personaje de Alex.

Otras críticas evitaban hábilmente la posición de elegir un género - en el lugar de esta decisión, usaron el nombre de Alex repetitivamente y usaron pronombres posesivos neutros para describir las cualidades atribuidas a ellx. Esta estrategia es un enfoque simple, pero requiere algunas manipulaciones de las convenciones típicas de escritura, y resulta en una gran cantidad de repetición. En “Argentinan Queer Mater,” Fernando Blanco y John Petrus usaban esta estrategia brevemente, porque su evaluación enfoca más en cómo Puenzo hizo queer los géneros tradicionales de cine (323). Fradinger también usa “Alex” y escribe oraciones que toman en cuenta esa evaluación sin género. Ninguna de la crítica que encontré usaban “they/them” o “ellx” para referirse a Alex. O los pronombres asignados dependían del binario del género

intrínsecamente o eran evitados a cualquier precio (como demostraron Blanco y Petrus, y Fradinger). Aunque evitar los pronombres es una táctica que se retira del binario, también crea un sentido de rechazo - dice que el personaje de Alex no tiene un género. Esto puede llevar al borramiento de su identidad, porque implica que un personaje que no encaja con el binario no tiene género - mientras que el uso de “x” o pronombres neutros como they/them/ellxs puede crear espacio para honrar una multitud de géneros.

Puesto que *XXY* gira alrededor enteramente de la identidad de género de Alex, la lengua que se usa para interpretar y entender su género es esencial para entender el personaje y comunicar sus motivaciones. Traci Roberts-Camps mencionó en “Isolation” la posibilidad que Alex va a convertirse en hombre, lo cual se basa en una parte del film cuando el padre de Alex descubre la existencia de un hombre trans e intersexual. El padre de Alex visita a este hombre para entender mejor la experiencia de Alex. Esta parte de la historia ayuda al padre a reconciliar la posibilidad que Alex se quiere convertir en un hombre, pero no es una decisión que Alex asume en ningún momento de la película - como se ha mencionado antes, ellx cuestiona la idea de que necesita elegir un género binario en absoluto. La tendencia a interpretar estos eventos de la película como un indicador de lo que quiere Alex viene de las maneras de que estamos socializados para percibir a los individuos intersexuales como anormales o poco naturales. Los entendimientos de lxs críticxs sobre intersexualidad a menudo están conectados con la percepción de una necesidad de normalización y una adherencia al binario del género, lo cual puede ser dañino para entender la ambigüedad intencional en esta película.

Etiquetar la sexualidad

Junto con la ambigüedad de género en *XXY* viene la ambigüedad sobre la sexualidad tanto en *XXY* como en *El niño pez*. A causa de la naturaleza de las películas de Puenzo, lxs protagonistas no emplean etiquetas para describir la sexualidad en ninguna de las dos. La decisión de nombrar la sexualidad es más común en narrativas sobre la “salida del clóset”, pero *XXY* y *El niño pez* no se enfocan en la sexualidad como su tema principal y por lo tanto las películas nunca etiquetan las identidades de lxs protagonistas verbalmente. Esta tendencia crea una falta de claridad. Álvaro y Alex tiene un encuentro sexual, pero este no significa mucho en cuanto a elegir una categoría para sus intereses y comportamiento. Lala y Ailín claramente tienen una relación, pero hay poco contexto disponible para suponer que son lesbianas. Algunas críticas adecuadamente evitan la discusión de etiquetas, y mejor se centran en las dinámicas románticas y sexuales entre los personajes como queer en que son decididamente no heterosexuales.

De *El niño pez*, Blanco y Petrus señalan que la palabra “lesbiana” nunca es mencionada en la película (326). Medak-Según describe *El niño pez* como una película que discute bisexualidad y lesbianismo, pero no reconoce que ambas etiquetas perjudican a las protagonistas (2). Primero, aunque no hay evidencia que Lala se interesa por los hombres, eso no automáticamente significa que ella se identifica como lesbiana. Segundo, aunque Ailín aparece en contextos sugestivos con hombres, estas escenas están codificadas como violaciones, un punto ilustrado por Frohlich - la cinematografía indica la falta de consentimiento y sugiere que Ailín es una sobreviviente de trauma sexual, lo cual es corroborado por la película cuando su padre implica que la había abusado (168). Las escenas en cuestión están ensombrecidas por las

dinámicas de poder y de opresión. El padre de Ailín es el primer culpable, ella cuenta con el Vasco cuando llega por primera vez a Buenos Aires, el padre de Lala es su jefe, y al final es prostituida del cárcel. Típicamente Ailín no está en una posición o no está dispuesta a dar el consentimiento, pero puede y lo da con Lala. Aunque Blanco y Petrus toman nota de la falta de etiquetas en *El niño pez*, en el próximo párrafo etiquetan a Ailín como queer porque ellos perciben que ella tiene relaciones sexuales con hombres - completamente ignoran la cuestión de si o no estas relaciones eran consensuales, y se enfocan en comportamiento supuestamente heterosexual como un indicador de ser queer (326). En vez de esta conexión, podrían referirse a ella como queer y basar la declaración en su relación con Lala. Las suposiciones se basan en pretensiones extremadamente problemáticas, y como resultado lxs críticxs ponen Lala en una caja restrictiva y perpetúan la cultura de violación al decir que ser violada significa que Ailín está interesada en los hombres.

En *XXY*, el único momento en que alguien indica la existencia de una sexualidad específica es cuando el padre de Álvaro, Ramiro, expresa gratitud que Álvaro está interesado en Alex, porque Ramiro había pensado que Álvaro era gay (aunque Ramiro usa una palabra peyorativa aquí). Alvaro parece desconcertado, y no le respondió (01:15:24-01:15:50). Aunque este silencio es probablemente porque Ramiro ha dicho que creía que su hijo era gay en términos aborrecibles, algunas críticas interpretaron la expresión de Álvaro como un indicador de su sexualidad. En “Haunted”, Debra Castillo escribe con seguridad que “Álvaro... learns that he is a gay male who finds pleasure in being anally penetrated” (159). Yo encuentro esta declaración inquietante. Álvaro sí dice que le gustó tener relaciones sexual con Alex, pero Castillo parece equiparar un acto de sexo específico con ser homosexual, una relación que se pone en duda

constantemente hacia el final de la película. No parece que Álvaro sabe porque le gusta a Alex, y Alex no puede discernir los motivos de Álvaro tampoco. Aunque es definitivamente queer, no hay suficiente evidencia para evaluar sus identidades más allá de esto.

La trampa de suponer y etiquetar la sexualidad de un personaje es menos común en la crítica de las películas de Puenzo. Es, sin embargo, bastante común ver esta tendencia en la crítica en general. Algunas críticas sobre *Brokeback Mountain* (2005), por ejemplo, consideran que ambos protagonistas son gay sin consideración de que están casados a mujeres y tienen hijos biológicos. *El lugar sin límites* (1978) y *Belle Époque* (1992) presentan un personaje cuya identidad de género es ambigua porque su presentación de género no alinea con su sexo, y nunca explícitamente dicen cómo identifican. Por lo tanto, muchas críticas asignan pronombres y etiquetan la sexualidad de una manera irresponsable. Estas críticas también demuestran una inhabilidad de separar sus entendimientos de la presentación de género, identidad de género, comportamiento sexual, y orientación sexual. Esto no quiere decir que las etiquetas de gay/lesbiana para los personajes son definitivamente incorrectas, sino que basar la decisión de usar estas categorías en un ámbito limitado y en evidencia no correlacionada, es problemática en la cantidad de información que uno tiene que suponer. Cuando miramos cómo la crítica puede mejorar, una gran parte de este trabajo es que lxs críticxs ponen en duda las maneras de qué intentan a categorizar identidades queer y no normativas.

En la crítica académica, la decisión de asignar los pronombres y etiquetar la sexualidad puede tergiversar la interpretación de temas. Cambia la manera de que la película está representada en una evaluación, y puede forzar al cine queer a estructuras limitadas. Puesto que la crítica académica a veces es dependiente de otras críticas, estas trampas pueden crear un ciclo

de desinformación en una comunidad de discurso. Las reseñas, al otro lado, impacta la percepción del público. Por ejemplo, una reseña en *The New York Times* quizás sera la unica vez en que alguien ve una conversación sobre intersexualidad, lo cual significa que reseñas de cine tiene una responsabilidad a los temas en las películas que evalúan.

Enfoques alternativos

En “*Haunted*”, por Debra Castillo, *XXY* es analizada como una película que navega la identidad de género y la sexualidad de jóvenes. Castillo cita a poetas y defensores intersexuales que discuten la existencia fuera y en conflicto del binario del género. La evaluación es sorprendentemente apropiada, pero es debilitada por una diferencia perceptible entre su entendimiento de la película y sus aseveraciones sobre la sexualidad de Álvaro. Ella se refiere a Álvaro como un niño descubriendo su homosexualidad, y después como un varón gay. Castillo confirma que Alex es intersexual, ni varón ni mujer, sin embargo etiqueta a Álvaro como gay (156-161).

El uso de ambigüedad en la película por parte de Puenzo, y la indicación a una sexualidad desviada pero sin dar un etiqueta rígida (como “varón gay”), sirve dos propósitos. El primero es que la relaciones románticas que tiene Alex con sus pares no están etiquetados como heterosexuales o homosexuales, sino que caen fuera del binario de género porque Alex también está fuera del binario. El segundo es que los espectadores pueden tener confianza en que Álvaro tiene cariño por Alex, y no están forzados a suponer que el interés de Álvaro viene de una obsesión con los genitales de Alex. Castillo, aunque no etiqueta a Alex, rápidamente etiqueta a

Álvaro y decide cuál es su orientación sexual - una identidad que no puede ser determinada con el contexto de la película.

La evaluación sobre Álvaro por Castillo es la siguiente:

[Álvaro, de manera más convencional... aprende que él es un hombre gay que encuentra placer en la penetración anal. En este aspecto, la película pone en relieve la cualidad irónica de la tranquilidad de su padre que su hijo un poco raro finalmente parece tener interés en una niña, esto a pesar del hecho que el padre es un cirujano plástico que estaba llamado específicamente para consultar con la familia sobre las ventajas de castración para convertir a Alex a un mujer clara. Para el padre de Álvaro, el cuerpo visible de Alex es legible sólo como mujer, y está claro que imagina el pene invisible solo como exceso disfuncional] - “lo que le sobra” (159)

En esta descripción, Castillo reprende a Ramiro por no reconocer que Alex tiene un pene - y sugiere que este hecho debe indicar a Ramiro la ironía de decir que Álvaro no es gay. Se podría sostener que la ironía es diferente de la que indica Castillo. Ramiro trata a Alex como si fuera mujer, no como un hombre, y no como una persona intersexual. Aunque Castillo intenta reconocer que Alex se identifica con un género fuera del binario, su enfoque en los genitales de Alex como un indicador de la orientación sexualidad de Álvaro parece mal guiado.

Una interpretación alternativa de Álvaro y esta escena podría reflejar y reiterar la ambigüedad de su sexualidad, como: “La relación sexual que Álvaro tiene con Alex lo lleva a cuestionar su sexualidad y qué comportamientos sexuales le parecen interesantes. Mientras Alex está navegando la ambigüedad de su género, Álvaro también está evaluando qué significa para él

la nueva experiencia. La sexualidad, típicamente un proceso interno de descifrar, nunca está expresada en palabras por Álvaro, y los entrevistados dependen del comportamiento de los otros personajes. Cuando Ramiro se da cuenta de que a Álvaro le gusta Alex, su tranquilidad es articulada cuando dice que estaba preocupado que Álvaro era gay. Álvaro no le respondió, quizás haciéndose las mismas preguntas que la película deja con los espectadores: tiene interés en una relación con Alex, pero ¿qué indican estas cosas sobre su orientación sexual? ¿Existe en un limbo, gay y no gay, o está en un lugar menos conocido, fuera de estos límites”? En vez de dejar espacio para que estas preguntas puedan permanecer sin respuesta, la crítica típicamente busca una respuesta. Yo sostendría que la escena en cuestión indica poco más de que Álvaro no es heterosexual, y lxs críticxs deberían dejar la cuestión así.

La última escena con Alex y Álvaro juntos es una discusión en que Alex dice “Nunca pensé que me iba a enamorar de alguien como vos, pero me pasó” y Álvaro responde “A mí también”. Esta aseveración crea un desacuerdo, y Álvaro trata de besar a Alex, quien lo rechaza. Alex insiste en que Álvaro va a sentir más lástima por nunca haber visto sus genitales que por nunca ver ellx otra vez. Álvaro es generalmente callado en esta escena, y parece lloroso. Alex le muestra sus genitales, y Álvaro responde con silencio (1:21:34-1:22:55). Algunas críticas proponen que este silencio significa que sí, está más interesado en los genitales que en Alex como individuo, sin embargo, al decir que Álvaro es gay elimina la posibilidad que tiene interés auténtico en Alex. Aunque Alex no cree que a Álvaro le gusta ellx, y es desdeñosx hacia sus intentos de expresar cariño, esto no necesariamente indica cómo se siente Álvaro; sólo nos muestra qué siente Alex. A lo largo de la película, Alex supone que nadie aprecia a ellx, o que sus genitales son la única cosa que les importa a otras personas. Alex todavía es joven y está

navigando la relación que tiene con su cuerpo, y muestra sus inseguridades a través de las suposiciones que hacen sobre sus parejas sexuales. Su comportamiento es reflectivo de su proceso interno, pero no dice mucho sobre el de Álvaro.

Es posible que Álvaro sea gay, y quizás su interés en Alex se debe a sus genitales. Lloro un poco en la última escena, lo cual podría indicar un rechazo de la idea que es gay. Quizás, como Alex, su sexualidad cae en un espectro, no es absoluta, y llora porque porque él está enamorado de Alex. Álvaro le dice a los espectadores esta pieza de información crucial, y los espectadores no tienen que depender de los otros personajes para determinar la verdad. Sin tomar en cuenta por qué o cómo Álvaro está enamorado de Alex al final de la película, su proceso es completamente interno - en contraste marcado con el proceso de Alex. La decisión de etiquetar su identidad, cuando el contexto es intencionalmente ambiguo, no sirve ningún uso más de dar un nombre a algo que puede permanecer tácito.

Consideración de contextos variados

XXY y *El niño pez* presentan adolescentes en relaciones que cuestionan las expectativas normativas de jóvenes, y crean personajes que están desafectados y que rechazan los estándares que les imponen sus familias y/o comunidades. Sus historias se originan en Argentina, pero se extienden a Uruguay y Paraguay como sitios de refugio y un lugar de encuentro. La consideración de que Argentina es la inspiración para Puenzo ilumina la naturaleza divergente de sus temas. *XXY* y *El niño pez* no ofrecen la nostalgia o las historias, sino que crean y fomentan futuros queer. En su evaluación del estilo y trabajo de Lucía Puenzo, Fernando Blanco y John Petrus interpretan *XXY* y *El niño pez* como ejemplos de una “estrategia de instalación

generacional.” Proponen también que estas películas están estructuradas para mostrar las vidas de jóvenes “en el contexto de crisis y la consiguiente depresión económica marcada por el colapso del estado y del mercado” (308). En las dos películas, vemos una dicotomía entre padres e hijos, donde los hijos avanzan en sus propios caminos contra las expectativas de sus padres.

En 2010, Argentina legalizó el matrimonio entre personas del mismo sexo, en 2012 aprobó una ley impresionante para proteger su población trans, y ahora se informa que en general la sociedad argentina acepta parejas del mismo sexo (de los Reyes, Pew Research Center). Sin embargo, *XXY* y *El niño pez* fueron creadas y estrenadas antes de la entrada en vigor de estas leyes. Las dos películas fueron estrenadas poco después de que el gobierno argentino empezó a reabrir e investigar los casos de los individuos responsables por las desapariciones y muertes de alrededor de 30.000 argentinos durante de la Guerra Sucia. Blanco y Petrus hablan sobre las películas de Puenzo y cómo utiliza géneros viejos, la bildungsroman y la road movie, con un estado de mente nuevo - ella hace queer el uso de los géneros y desarrolla una nueva forma de cine que representa la generación actual y, en cierta medida, rechaza las generaciones anteriores y la violencia estructural toleradas en ellas.

El cine queer existe como un rechazo de narrativas normativas. Sin tomar en cuenta el contexto cultural en que las películas son producidos y estrenados, el cine queer frecuentemente sobresale por su atención a poblaciones y experiencias que típicamente están infrarrepresentadas. Aunque el cine queer existe en todo el mundo y recibe a menudo seguidores impresionantes y aclamación crítica, el cine queer continúa ocupando el espacio al margen de la sociedad. Hasta hace poco, las películas queer más populares y conocidas estrenaban casi exclusivamente en festivales de cine, y no en teatros de la corriente dominante. En EE.UU., los medios de la

corriente dominante empiezan a incluir el cine queer, como muestran *Carol* (2015), *Moonlight* (2016), y *Call Me by Your Name* (2017). La inclusión de personajes secundarias con identidades LGBTQ+ también ocurre con más frecuencia en películas de la corriente dominante. Es posible que estos ejemplos estimulen más representaciones de experiencias queer en películas populares. Por eso es crucial que la crítica cambie la manera en que habla sobre el cine queer. La crítica de cine dice “el cine queer es igual al cine que no es queer,” pero serviría mejor si reconocieran algunas de las diferencias en cómo el cine queer aborda sus temas.

En ese aspecto, una distinción debe establecerse entre el cine queer y las narrativas basadas en la identidad como *Love, Simon* (2018). Esta película cuenta un relato de un adolescente de Georgia que se define a sí mismo por decir “[Yo soy justo como tú, excepto que tengo un gran secreto. Nadie sabe que soy gay]”. Es un cuento simple y dulce del amor de adolescentes - notablemente usa los tropos de comedia romántica, y la única desviación del género es la sexualidad de Simon y su pareja. Para que la película pueda reconciliar un personaje gay con los medios de la corriente dominante, se adhieren a todas las expectativas que películas homonormativas y de la corriente dominante perpetúan. De *XXY*, *El niño pez*, *Carol*, *Moonlight*, y *Call Me by Your Name*, todos evitan esta trampa - en su lugar, cuentan historias que, aunque se entrecruzan con las identidades de los personajes, no dependen de esas identidades. *Love, Simon*, aunque es un merecedor de una mejor crítica de cine, no es útil como una herramienta para desarrollarla.

Cómo la crítica puede aprender del cine queer

Interpretaciones queer del cine, aunque están ampliamente disponibles, están ignoradas o descartadas - sus métodos son rechazados por quienes tienen más familiaridad con la teoría clásica del cine. La teoría de cine queer puede ser especializada, y no es utilizada frecuentemente por la crítica de cine fuera de grupos queer. La crítica de la corriente dominante, más apropiada para el cine que no es queer, frecuentemente es empleada mal para encontrar el significado en el cine queer. La utilización de marcos dominantes como existen en este momento sobre los medios no dominantes resulta en la disonancia cognitiva en mucha de la crítica existente de cine queer. Cuando consideramos las interpretaciones queer del cine, encontramos una crítica arraigada en antecedentes extensivos de teoría queer, con una habilidad de analizar críticamente los medios queer sin ser dependientes de marcos heteronormativos. Como se ha demostrado, interpretaciones que sí son dependientes de estos marcos tienen que hacer algunos cambios básicos si quieren dar interpretaciones auténticas del cine queer.

La crítica de la corriente dominante típicamente no está preparada para analizar géneros fuera del binario, personajes trans, personajes con sexualidades no especificadas o delinear entre la identidad de género y la orientación sexual. Cuando se enfrenta a la ambigüedad, la crítica de la corriente dominante opta por trabajar dentro de un marco de suposiciones heterosexistas u homonormativas. La conciencia cultural representa un papel importante en cómo abordar estas limitaciones. Si la crítica observa narrativas queer solamente en las películas que critican, su experiencia con narrativas queer es tan limitada que podría estar desinformada. Por ejemplo, una cantidad significativa de películas queer son excesivamente sexualizadas, una característica a menudo mal atribuida a la comunidad queer. El cine queer frecuentemente muestra identidades

que no están representadas en los medios de la corriente dominante, pero es restrictivo para la crítica si el cine queer es la única fuente de conocimiento sobre la comunidad queer y no tienen un entendimiento de la cultura queer. Aunque la mayoría de los miembros de la comunidad queer tiene la experiencia vivida con la cultura queer, personas no queer típicamente tienen menos de esa experiencia y tiene que buscarla intencionalmente - más allá de ver películas.

Aunque el cine queer no es representativo de experiencias queer universales, tiene potencial como una herramienta para desarrollar la crítica de cine. Como muestra *XXY* y *El niño pez*, el cine queer a menudo muestra identidades que están fuera de lo normal, y provee espacio para identidades y géneros en un espectro - y demuestra las maneras en que identidades varias podrían manifestarse en la vida cotidiana. Estas películas frecuentemente ponen de relieve las vidas de personajes sin el intento de normalizar su narrativas. Por lo tanto, las películas queer pueden servir como ejemplos de cómo apreciar identidades múltiples en los medios. Esto hace el cine queer muy valioso - presenta una perspectiva nueva de la que la crítica puede aprender.

Cuando la crítica empieza su evaluación, a menudo parece que trata la película como un sujeto familiar. Una crítica ve una película y usa su conocimiento adquirido anteriormente para evaluarla y presentar su interpretación de la película. Cualquier modo de pensar que tenía la crítica cuando vio la película influye en sus interpretaciones, lo cual puede guiarle a hacer suposiciones desde una perspectiva heteronormativa. Las decisiones de etiquetar sexualidad y asignar pronombres son ejemplos simples de cómo la crítica intenta desmitificar el contenido de películas con sus suposiciones sobre lo queer. Esta tendencia de intentar normalizar narrativas queer no está arraigada en un esfuerzo por hacer los medios o las personas queer más aceptados, sino por hacer las historias más aceptables para la academia y el público. Esto no sirve el avance

de poblaciones queer, porque el objetivo de la parte “descifrable” en la crítica es normalizar estas narrativas en vez de dejarle al cine la oportunidad de enseñar a los espectadores.

En vez de abordar a películas como un observador, sirve mejor que la crítica trate las películas como una oportunidad para involucrarse con el relato. Por ejemplo, cuando yo vi *XXY* por primera vez, tenía un entendimiento limitado de la intersexualidad que venía principalmente de oportunidades sociales de aprendizaje (no era de educación académica o médica). Yo traté la película como una oportunidad de escuchar la historia de alguien joven intersexual, y ver cómo podría procesar su identidad de género. Después de ver la película, investigué otras historias de individuos intersexuales, y pensaba en qué significa el género de Alex en relación a la sexualidad de Álvaro. Yo aprendí de la película, intencionalmente busqué más información y todavía quiero aprender más. Algunas críticas que evaluaron *XXY* tenían un entendimiento de individuos intersexuales que se arraigaba en definiciones médicas y una adherencia al binario de género, y efectivamente perpetúan la idea de que individuos intersexuales deben ser considerado como “otro”.

Si lxs críticxs hubieran considerados cómo podrían responder si fueran parte de la historia, es posible que hubieran visto cómo sus pensamientos están alineadas con los de la madre de Alex - quien quiere que Alex reciba la cirugía para normalizar su cuerpo. Es posible que lxs críticxs se dieran cuenta de que como su perspectiva está muy arraigada en la cultura dominante. El mensaje que la película trata de comunicar es generalmente indefinido y ambiguo, pero los críticos intentan descubrir el significado de la película a través de la lente de sus entendimientos previamente sostenidos. Si el cine queer fuera utilizado como un herramienta de

aprendizaje, la complejidad de las dinámicas en cada película podría servir como un sustituto para la claridad que lxs críticxs buscan.

La manera de que el cine queer aborda sus temas también puede servir como un buen ejemplo de cómo la crítica podría abordar las películas. En *El niño pez*, Ailín ha ahogado al bebé al que dio a luz, mientras que Lala ha envenenado a su padre - dos misterios que se desentrañan simultáneamente. *El niño pez* sitúa la relación de Lala y Ailín entre infanticidio, parricidio, abuso y violencia institucional. Además, la película nunca juzga ni a Lala ni a Ailín por sus acciones, sino que indica que las dos están pasando por una crisis moral. La presentación de este mensaje hace el estilo de *El niño pez* distinguible entre películas con mensajes similares tal como *Rebel Without a Cause* (1955) y *The Breakfast Club* (1985), las cuales discuten explícitamente como el estilo de la crianza contribuye al comportamiento de jóvenes. Aunque hay la expectativa que esta conexión será hecha explícitamente, Puenzo elige un método de presentación que da una oportunidad para que se pueda estar involucrado con las perspectivas de los personajes. La violencia perpetrada por sus padres no justifica las acciones de Lala y Ailín, sino que ayuda a explicar sus motivaciones - o la falta de las mismas. Ningún acto de violencia parecía particularmente vengativo, sino más como soluciones para el daño que fue causado.

Puenzo muestra las conexiones entre cada nivel de violencia y desilusión, y presenta a Lala y Ailín como sus propios héroes del ciclo - aunque usan violencia para escapar. La crítica tiene que considerar como la narrativa de Puenzo es diferente que las películas típicas de jóvenes. De la manera en que la película no juzga a los personajes, la crítica debe pausar para considerar qué papel sus concepciones de la moralidad tienen en su evaluación, y en qué medida los personajes son morales. Lala y Ailín son dos niñas muy complicadas, cuya caracterización es

profunda de un modo impresionante pese a la duración corta de la película. Lxs críticxs se beneficiarían de ofrecer una visión igualmente matizada en sus interpretaciones del cine.

Abordar el cine que no es queer

La crítica, después de haber aprendido del cine queer, podría utilizar el conocimiento y la metodología nuevos con las películas que no son queer explícitamente. La distinción entre cine queer y cine que no es queer es poco definida, y la distinción sigue borrosa. En “Making Things Perfectly Queer”, Alexander Doty dice que “[el espacio queer cultural reconoce la posibilidad de que varias y fluctuantes posiciones queer podrían ser ocupadas cada vez que *cualquiera* produce o responde a la cultura]” (24). Lo queer puede existir en lugares donde su producción era accidental, y interpretaciones queer pueden ser hechas por personas que no son queer. Para crear una crítica que naturalmente sea más queer en su perspectiva y método hay que crear una perspectiva diversa y más abierta sobre el cine en general - y permite que lo queer pueda existir en espacios donde no es una expectativa.

De la misma manera en que la crítica no debe ser dependiente de perspectivas dominantes para evaluar el cine queer, la crítica también tiene que considerar cómo aborda otras películas que cuestionan a la cultura dominante. Por ejemplo, *Get Out* (2017), la película de terror de Jordan Peele, subvierte el género de terror mientras que usa algunos de sus tropos comunes para contar un relato sobre el racismo que no parece muy lejos de la realidad. Aunque Peele estuvo dedicado a la creación de una película de terror, algunas críticas pensaban que la película era una comedia debido a los momentos de alivio cómico en la película - y la película fue nominada como una comedia para los Premios Globo de Oro. Es probable que esto ocurriera debido a la incomodidad

con el tema, y a que el uso del género de terror para este tipo de cuento era más o menos sin precedentes. *Get Out* existe como un reflejo de sentimientos actuales en la comunidad black, y como una oportunidad de aprendizaje para personas blancas; sin embargo, la película a veces fue tratada como un chiste. Si, en vez de este tratamiento, lxs críticxs hubieran considerado *Get Out* como una historia de terror y una visión informativa sobre el estado del racismo en los EE.UU., su interpretación habría sido muy diferente.

Interpretaciones queer del cine tratan al cine como inclusivo de significados múltiples, sin tomar en cuenta si o no la película es de verdad una película queer. Lxs críticxs tienen que desafiarse a sí mismas a ver las maneras de que sus prejuicios podrían llevar a interpretaciones restrictivas. Puesto que el estándar para lxs críticxs es que usen paradigmas dominantes, la decisión de abordar cine con una perspectiva nueva y más queer requiere la intencionalidad. Es probable que la crítica que se arraiga en marcos contra lo normal pueda estar involucrada críticamente con el cine. Una crítica informada por lo queer puede usar este punto de referencia para desarrollar una evaluación más matizada.

Las perspectivas alineadas con la cultura dominante limitan la interpretación de cine, y se vuelven cada vez menos relevante cuando el cine comienza a desviar del statu quo. Una parte principal de mejorar la crítica de cine es que lxs críticxs pueden reconocer cómo estas perspectivas podrían influir en sus interpretaciones. Mientras que el cine avanza paso a paso hacia los espacios queer, la crítica permanece arraigada en su historia, exclusivamente dependiente de la perspectiva de la sociedad dominante. Esto sirve como un recuerdo de una escuela de pensamiento un poco anticuada, directamente en contra de las tendencias en los medios populares. El cine, sin tomar en cuenta el género, merece crítica de calidad -

particularmente cuando las películas de la corriente dominante se vuelven más subversivas y cuestionan la cultura dominante con frecuencia creciente.

Limitaciones

La intersección del cine, teoría queer, y la crítica es algo que ha permanecido en mi mente a lo largo de mi carrera estudiantil porque he reseñado el cine queer y la crítica asociada en varios cursos. En este respecto, hay que notar que mi experiencia académica está más conectada con la producción cultural de América Latina, y que mi conocimiento de y experiencia con la teoría queer son principalmente esfuerzos independientes. Mi experiencia con el cine es significativamente menos formal, y mi confianza de hablar sobre la crítica está correlacionada directamente con mis experiencias de estudiar el cine como un conducto de la expresión cultural.

El acceso a la crítica existente sobre *XXY* y *El niño pez* también era un desafío. *XXY* recibió significativamente más aclamación que su sucesor, y había menos evaluaciones de *El niño pez*, lo que significa que hay más evidencia sobre *XXY* en el estudio de caso. La aclamación de *XXY* también significa que la crítica viene de varios países, y algunos artículos están escritos en idiomas que yo no puedo leer. Además, algunas críticas que yo menciono en este estudio hablaron sobre las películas en relación la una a la otra, y también en relación a la novela y el relato corto que las precedieron. La presencia de estos factores podría haber influido en la manera en que las películas fueron evaluadas, porque los contextos diferentes podrían ser considerados.

Mi decisión de enfocarme en dos películas y su crítica hace que la mayoría de la evidencia sea específica y limitada a una pareja de películas que tienen atributos muy similares.

Puesto que el tamaño de la muestra es dos películas de la misma directora, poner este estudio en un diálogo transnacional y atribuir los conclusiones al cine que no es queer puede ser considerado una limitación en la medida en que presume la aplicabilidad de un subconjunto de películas al cine en todo el mundo. Yo reconozco que hacer estas conexiones es ambicioso, pero la promoción de este diálogo es una parte importante de esta conversación.

También es posible que los conclusiones de este ensayo promuevan inadvertidamente la creación de una rúbrica para asegurar que la crítica de cine sea más queer. Aunque hay sugerencias concretas que indican cómo la crítica podría utilizar el cine queer como una herramienta, el proceso de desarrollar una crítica más queer requiere que la crítica aborde cada película de una manera única, y que rechace la idea de que sólo hay una manera de criticar al cine efectivamente. Si una rúbrica hubiera sido creada para una crítica nueva, sólo serviría para estimular interpretaciones categóricas del cine, lo cual es la limitación principal que he identificado en la crítica existente.

Conclusión

El cine cuenta historias, y cómo entendemos esas historias depende de nuestros conocimientos y suposiciones previos. Cuando consideramos cómo desarrollar futuros queer para la crítica de cine, el cine queer tiene potencial sin explotar para hacer este desarrollo. La crítica puede ser mejorada con atención al cine existente, y a medida que el cine queer cambia y se desarrolla, la crítica puede desarrollarse simultáneamente. Para comenzar a hacer estos cambios, la crítica de cine debe reconsiderar su perspectiva para alinearse mejor con el contenido y metodología del cine queer.

Como mínimo, la crítica de la corriente dominante a menudo carece de la perspicacia y conocimiento para comentar en identidades trans y queer de una manera que sea auténtica y que honre las experiencias de personas que tienen una multitud de identidades. La combinación de la presentación e identidad de género, la asignación de pronombres, y la etiquetación de la sexualidad son temas comunes en que la crítica podría ser mal informada. Éstos pueden ser indicadores de más limitaciones escondidas en la crítica, porque a menudo existen en conjunto con suposiciones heterosexistas y pensamiento binario. Si examinamos con cuidado cómo la sexualidad y el género son (o no son) explícitamente definidos en las películas, la crítica puede ganar una perspectiva más diversa sobre estas identidades.

La crítica debe tratar al cine queer como un mundo nuevo. En vez de funcionar como espectadores pasivos que procesan la información para encontrar la claridad que puedan, la crítica debe usar el cine queer como una oportunidad de involucrarse con el relato. La habilidad de navegar la ambigüedad de género, sexualidad y experiencias queer llevará a una gratitud más matizada para los personajes y sus narrativas. Además, la manera en que el cine queer presenta sus historias es intencional, y la crítica se debe desviar de los marcos que apoyan la tendencia de deconstruir la ambigüedad para encontrar la respuesta “correcta” a las preguntas que el cine queer quizás deja sin respuesta. Si el cine queer es valorado como una fuente de información, la complejidad de las películas puede funcionar como un sustituto para la claridad que buscan lxs críticxs.

El cine queer es extremadamente matizada, aborda temas desde puntos de vista inesperados y usa estrategias subversivas con la función narrativa y el género. Los personajes en estas películas son desarrollados con atención al detalle, y presentan complicadas luchas internas

e identidades ambiguas. La crítica típicamente depende de sus suposiciones preconcebidas para interpretar estas complejidades. Si la crítica intentara abordar el cine queer de la misma manera en que los directores lo aborda, se encontraría más preparada para estar involucrada con las historias y los personajes. De la misma manera de que el cine queer utiliza la ambigüedad para contar sus historias, la crítica puede honrar esa ambigüedad como un punto fuerte de la película - no como un elemento que complica su proceso.

La fluidez del cine queer requiere un enfoque académico igualmente flexible y generoso. La crítica de ese tipo puede ser desarrollada retroactivamente partiendo del cine queer existente, y podría desarrollarse a la par de los medios queer que vienen en el futuro. Las conclusiones de esta tesis pueden ser utilizadas para informar la crítica de cine queer sin tomar en cuenta su origen nacional. Además, las consideraciones resumidas aquí pueden ser utilizadas para mejorar enfoques al cine - para promover la participación y los enfoques únicos a películas de todos géneros. Mientras que el cine continúa encarnando los futuros queer, la crítica de la corriente dominante debe luchar por estos futuros también.

Works Cited

- Blanco, Fernando and Petrus, John. "Argentinian Queer Mater. Del Bildungsroman urbano a la road movie rural." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, no. 73, 2011, pp. 307-331.
- Borden, Amy. "Queer or LGBTQ+." *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, Routledge, 2017, pp. 98-107
- Camps-Roberts, Traci. "Isolation." *Latin American Women Filmmakers: social and cultural perspectives*, University of New Mexico Press, 2017, pp. 18-35.
- Castillo, Debra. "Haunted." *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema*. Edited by Andrés Lema-Hincapié and Debra Castillo, State University of New York Press, 2017, pp. 155-172.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. University of Minnesota Press, 1993.
- El niño pez*. Directed by Lucía Puenzo, Wolfe, 2009.
- Estrada-López, Lourdes. "Deconstrucción sexual e intersexualidad en XXY de Lucía Puenzo." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, no. 3, 2014, pp. 419-433.
- Fradinger, Moira. "Cuerpos anfibios: metamorfosis y ectoentidad sexual en XXY (2007) de Lucía Puenzo." *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, no. 40, 2016, pp. 357-381.
- Frohlich, Margaret. "What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucía Puenzo's XXY and *El niño pez/The Fish Child*." *Studies in Hispanic Cinema*, vol. 8, no. 2, 2012, pp. 159-174.
- Get Out*. Directed by Jordan Peele, Universal Pictures, 2017.

Holden, Stephen. "Confronting the Perils of Puberty Squared." Review of *XXY*, by Lucía

Puenzo. *The New York Times*, 2 May 2008, p. E11.

Kohut, Andrew et al. "The Global Divide on Homosexuality." *Pew Research Center*, 4 Jun 2013.

Love, Simon. Directed by Greg Berlanti, 20th Century Fox, 2018.

Medak-Seguín, Bécquer. "Hacia una noción de lo traumático queer. *XXY* de Lucía Puenzo."

Cornell University.

Monteiro Fogaça, Luciana and Caetano Nardi, Henrique. "Operações de Gênero - o filme *XXY*

(2007) e a produção do corpo e do sexo como 'naturais.'" *Athena Digital*, vol. 16, 2009, pp. 35-46.

Piironen, Miia. "Gender Mender: *XXY* is a cinematic exploration of intersexuality." Review of

XXY, by Lucía Puenzo. *Art Threat*, 4 Feb 2014.

de los Reyes, Ignacio. "Por qué Argentina lidera la revolución trans en el mundo." *BBC Mundo*,

Buenos Aires, 16 May 2014.

Tamar-Mattis, Anne. "*XXY* Offers a New View of Life in an Intersex Body." Review of *XXY*, by

Lucía Puenzo. *Berkeley Journal of Gender, Law, and Justice*, 1 Apr 2009, pp. 68-74.

XXY. Directed by Lucía Puenzo, Pyramide Distribution, 2007.