

Relato de un cuerpo en conflicto. XXY de Lucía Puenzo

Núria Calafell (CIECS-CONICET. Córdoba, Argentina)

El relato: a la búsqueda del espectador desobediente

Este artículo surge de dos premisas disciplinares distintas. La primera de ellas es la que formula Manuel Asensi en su reciente libro *Crítica y sabotaje* (2011) cuando aboga por una actitud crítica no colaborativa con los límites marcados por una textualidad –entendida ésta como un discurso que sacude los límites de un género, los desborda y, finalmente, cortocircuita el modo de representación preestablecido- ni, mucho menos, con los modelos de mundo y los silogismos que ésta (re)presenta (Asensi, 2011: 139). La segunda de ellas, en cambio, es la que propone Beatriz Preciado desde su *Manifiesto contra-sexual* (2002), cuando recupera la noción foucaultiana de resistencia a la producción disciplinaria de la sexualidad desde “[...] la contra-productividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna” (Preciado, 2002: 19).

Si bien ambos autores coinciden en poner el punto de mira en la identificación de lo que Beatriz Preciado ha dado en llamar “[...] los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto” (2002: 23), y en no descuidar la importancia de dar voz a esas exterioridades y desviaciones del sistema normativo; lo cierto es que se hace necesario detenerse en el primero de ellos para empezar a esbozar los primeros pasos de este análisis. Sobre todo porque su invitación a entender en términos de conflicto la relación entre un lector / espectador y el discurso nos lleva a repensar desde otra perspectiva las nociones de sujeto y subjetividad, ya que “[...] son esos mismos discursos los que fundan las posiciones de un sujeto” (Asensi, 2011: 40). Esto equivale a decir que un sujeto se (re)forma a través de las distintas textualidades con las que se va encontrando a lo largo de su existencia, sean estas de corte estético o no, lo que, por un lado, presupone que el sujeto no es anterior a la existencia de los puntos de referencia discursivos; y, por el otro, afecta directamente a la cuestión de la construcción identitaria, entendida entonces como un híbrido en el que convergen tanto cuestiones de carácter corporal y psíquico como otras de carácter discursivo. Parafraseando a Stuart Hall (2003: 20), se podría afirmar que este hibridismo identitario es el punto de sutura, la articulación temporal entre las prácticas discursivas que nos inter(a)pelan, nos hablan o nos recolocan en nuestro lugar como sujetos sociales, y los factores constitutivos de una subjetividad, es decir, todos aquellos procesos que nos construyen como sujetos susceptibles de decir(se). A lo que no estaría de más añadir: susceptibles de decir(se) y de sentir(se), pues, como bien señala

Manuel Asensi, no hay que dejar de lado todos aquellos condicionantes pulsionales y energéticos que terminarían por configurar el todo subjetivo (2008: 15-30).

Por otro lado, y volviendo a su argumento inicial, al tomar como foco de atención los órdenes del discurso nos vemos obligados a reconfigurar el sentido comunicativo del mismo, siendo como es un espacio de apelación, incitación y, finalmente, de modelización subjetiva. Ya no se trata, entonces, de entender las textualidades como meros sistemas comunicativos, sino más bien como sistemas pertenecientes a un polisistema de acciones más amplio y desarrollado, dentro del cual llevan a cabo procesos de reconocimiento propios y, en muchos casos, enfrentados a los de otras textualidades contemporáneas (o no). Esto implica que un texto –sea de las características que sea: cinematográfico, literario, periodístico, médico, jurídico, etc.- no solo tiene la capacidad de seducir o no a un receptor, sino que abre las puertas para una suerte de transformación del mismo. Y entiéndase esto último desde el punto de vista de una acción performativa operada sobre los sujetos, puesto que la seducción o el rechazo ocasionados por un discurso, a lo que –previsiblemente- conduce es a un pensamiento, a una acción o, más aun, a un intento de (re)construcción de otros discursos, en respuesta –afirmativa o negativa, insistamos en ello- al modelo de mundo recibido.

Ahora bien, no hay que olvidar que leer un texto o ver un filme –por citar dos de las acciones que puede llevar a cabo el receptor- no tienen por qué ser actividades ligadas al ejercicio crítico. Me refiero: que un texto o una película hayan sido escritos / filmados para alguien dispuesto a recibirlos no significa que este último *deba ser* crítico, analista o intérprete. Es más, la tarea crítico-analítica que aquí propongo como arranque para entender el objeto de estudio debe entenderse dentro de una cadena textual caracterizada por una suerte de hipertextualidad, esto es, por una necesidad de proyectar sobre el eje de reflexión un conjunto de textos, saberes y conocimientos que vengan a favorecer, en un primer lugar, la productividad del texto / filme; y, en segundo lugar, su desviación del empuje lineal-referencial que le es característica.

Una última cuestión surge entonces de aquí, y es la que plantea Manuel Asensi a propósito del contacto entre la capacidad receptora y las fronteras institucionales, en el sentido jurídico del término: “¿qué puedo leer? ¿qué puedo mirar? ¿estoy obligado a leer o a mirar en una dirección determinada, por ejemplo según la batuta que traza el marco de la imagen?” (2011: 44). Cuando a los cinco minutos de empezar XXY, la cámara nos conduce hacia un primer plano de Álex y, luego, ocupa el lugar de los ojos de ésta y nos muestra lo que ve a través de las rendijas de madera de la galería externa de la casa, ¿qué es lo que debemos mirar? Y lo mismo cuando el juego de miradas se traslada a Álvaro, y este se encuentra con los ojos espías de la muchacha: ¿qué podemos mirar? ¿es necesario que mi mirada siga la lógica de sus miradas, que no es otra que la lógica pautada por la cámara del filme? ¿debo, a partir de esta elección, mirar los sucesos con los dos ojos o puedo hacerlo con uno solo, más estrábico? En definitiva, ¿puedo sustituir el análisis lineal que ambos convocan por otro más oblicuo?

Elijamos una escena muy concreta de *XXY* para esbozar algunas respuestas. En ella, Álex le pregunta a su padre: “¿Y si no hay nada que elegir?” (1:16:40). La respuesta muda del padre nos exige a nosotros, espectadores terceros del relato planteado, tomar una decisión, pues o bien hacemos como él y callamos, o bien nos arriesgamos y respondemos: siempre hay que elegir, porque la elección nos posiciona en el lugar de una crítica que es, ante todo, una desobediencia a ser gobernado de determinada manera y a determinado precio (Foucault, 1995: 7). Esta reflexión es muy importante, puesto que vincula la cuestión crítica a la desconfianza y a la acción que esta misma desconfianza genera respecto a la autoridad, al pensamiento hegemónico o a los aparatos ideológicos del Estado.

Pensemos en la situación que vive el personaje del filme. Álex posee un cuerpo en el que tienen cabida los dos órganos reproductores, a pesar de que en sus primeros quince años de vida ha sido criada como una chica. La llegada de unos amigos de la madre, una familia compuesta por un cirujano prestigioso, su mujer y su hijo en tránsito hacia su madurez corporal y vital, pone en jaque las contradicciones de este mismo cuerpo, así como las formas discursivas que sobre él escriben e inscriben gestos, comportamientos, actitudes, en definitiva, una individualidad que en su corporización problematiza la relación consigo misma y, muy especialmente, con el otro. No en vano, la visita de esta familia, que en principio obedece al deseo de la madre de Álex de mutilar esa parte masculina que cuelga del cuerpo de su hija –como si por el hecho de eliminarla, de alejarla definitivamente de la vista de todos, y sobre todo de la de Álex, eliminara del todo el conflicto- se convierte en el punto de partida para una serie de enfrentamientos entre todos ellos. En primer lugar, porque el intento de decisión de la madre pronto choca con la toma de posición del padre –dejar que sea Álex quien decida qué dirección tomar- y con la toma de partido de la chica. En segundo lugar, porque descubre de manera clara y descarnada las distintas miradas proyectadas sobre el mismo problema: así, mientras que la madre y sus amigos reproducen la dinámica más común en el tratamiento de este tipo de sujetos “anormales”, esto es, construir el centro generativo de su identidad sexual de manera exclusiva y excluyente, obligando a la muchacha a elegir; Álex y, en menor medida, Álvaro reivindican la necesaria desobediencia al sistema de pensamiento binarista que todo lo separa, bien en hombres/mujeres, bien en normalidad/anormalidad, bien en sano/enfermo, y así hasta agotar las dicotomías.

La escena clave es el encuentro sexual entre Álex y Álvaro: tras un breve escarceo de besos y caricias, ella le da vuelta e inicia una penetración anal de la cual él parece estar disfrutando hasta que la mirada silenciosa del padre de la primera los insta a detenerse. Este suceso, nada insignificante por cuanto desencadena los dramas que transitan los distintos personajes implicados, supone el corte necesario para empezar a revelar algunas de las cuestiones que se han ido planteando a lo largo de la primera parte del filme: ¿por qué Álex es tratada como alguien especial? ¿por qué su insistencia en tener relaciones sexuales con el chico? ¿por qué la actitud reticente y siempre silenciosa de un padre que condensa en su

mirada la tensión de todos? Una sola respuesta para todas ellas parece ser la que ofrece la tapa del filme: “El sexo nos hace hombres o mujeres...o las dos cosas a la vez”, quizá porque el sexo se entiende como una tecnología biopolítica y, por consiguiente, como un sistema regulador cuyo control sobre los cuerpos, el deseo, los usos y los usuarios reclama ser puesto en entredicho y, si cabe, boicoteado.

Sin embargo, no hay que olvidar que otras respuestas son posibles. Más si recuperamos el argumento foucaultiano, según el cual la libertad que surge de la actitud crítica no tiene tanto que ver con aquello que emprendemos –la relación sexual, el corte de uno de los genitales–, como con la idea que nos hacemos de nuestro conocimiento y de sus límites. Dicho en otros términos: lo que posibilita en el sujeto la desobediencia no es tanto la acción o el hecho en sí mismo, sino el exacto conocimiento que nos hacemos de uno o del otro. Volvamos a la escena sexual. Cuando Álex y Álvaro se encuentran físicamente, lo que se produce es un cortocircuito entre el acto sexual y la adquisición de un conocimiento limitado por ese mismo acto y por los órganos envueltos en él. El apunte es importante, puesto que si creemos, con Beatriz Preciado, que “[l]a tecnología sexual es una especie de «mesa de operaciones» abstracta donde se lleva a cabo el recorte de ciertas zonas corporales como «órganos» (sexuales o no, reproductivos o no, perceptivos o no, etc.)” (2002: 102-103) y donde, al mismo tiempo, se define la identidad sexual “no a partir de datos biológicos, sino con relación a un determinado a priori anatómico-político, una especie de imperativo que impone la coherencia del cuerpo como sexuado” (2002: 103), podemos entender el con-tacto directo al que ambos se abandonan y los diferentes intercambios que ponen en juego por medio de sus órganos (el pene, la vagina, el ano, la boca), no solo como un acto de desobediencia a esta tecnología de dominación que reduce el cuerpo a zonas erógenas, lo fragmenta, lo divide y finalmente lo censura en sus manifestaciones problemáticas; sino también, y muy especialmente, como un gesto de reivindicación de la capacidad productora de estos órganos que, en definitiva, confieren a sus cuerpos una consistencia humana (Preciado, 2002: 106).

Así pues, Álvaro conoce un placer sexual nuevo y esto determina una manera otra de enfrentar sus preferencias sexuales y la relación con su padre¹. Para Álex, en quien el choque opera de manera más contundente, supone en cambio la liberación de ese sexo otro encubierto por los padres a través de un cuerpo marcado en femenino desde su nacimiento. Y no solo por el lenguaje, sino también por la medicina: Álex lleva toda su vida consumiendo corticoides para evitar que la parte masculina que lleva dentro se desarrolle externamente, no solo en los genitales, sino en rasgos propios de un sujeto masculino (más vellosidad, desaparición casi completa de los pechos, enronquecimiento de la voz, etc.). Lo que llama poderosamente la atención en este sentido es que su convivencia con el miem-

¹ Interesante al respecto es el momento en el que este le espeta: “¿Te gusta Álex? ... igual me das una alegría [...] tenía miedo de que fueras puto” (1:15:13-1:15:23).

bro masculino sea lo que, precisamente, desencadena el drama personal y subjetivo de ella y de aquellos hombres que con ella se relacionan: Kraken, Álvaro y Vando. En un juego de adentro/afuera que se va desplegando en sutiles capas de comprensión, el filme nos narra así los problemas que acarrea una toma de conciencia, de posición y de partido con respecto a la construcción identitaria de un cuerpo en conflicto.

De hecho, la pregunta que Álex formula a su padre y que éste no sabe o no quiere responder no es más que la consecuencia verbal de esta problemática. Reproduzcamos enteramente la escena:

(Álex): -¿Qué hacés?

(Kraken): -Te cuido

(A): -No me vas a poder cuidar siempre

(K): -Hasta que puedas elegir

(A): -¿Qué?

(K): -Lo que quieras

(silencio largo con un primer plano de Álex recostada en la cama)

(A): -¿Y si no hay nada que elegir?

Si bien en el contexto del relato el “¿Y si no hay nada que elegir?” abre una línea de fuga por la que escapar del funcionamiento adulto, lo cierto es que la respuesta muda del padre, así como los acontecimientos inmediatamente previos –Álex a punto de ser violada por los chicos del pueblo, que no comprenden más allá de lo que ven sus ojos: un cuerpo que, en la convivencia de dos órganos sexuales opuestos, se (re)presenta como algo “anormal” y hasta divertido-, nos interpelan a revisar los modelos de mundo que una pregunta de estas características esconde. Primero, por su propia naturaleza simuladora, siendo como es una composición retórico-semiótica que tensiona el vínculo con la realidad fenoménica: es lo que en gramática clásica se denominaría una pregunta retórica, es decir, una pregunta sin respuesta. Segundo, y derivado de aquí, porque nos lleva a atender los comportamientos y los discursos que a raíz de o en relación a ella realizan los sujetos, esto es, todas aquellas posiciones -de aceptación o de rechazo- desde las cuales encarar una contra-sexualidad (la intersexualidad de Álex) que, en definitiva, lo que plantea es una modelización del mundo, igualmente positivo o negativo.

Cuando en una entrevista realizada poco tiempo después de la aparición de la película, la directora, en referencia a las distintas personas que había conocido con características similares a las de Álex, afirmaba: “En su caso defienden que vinieron al mundo con un cuerpo que es de *otra identidad sexual*. Ellos quieren permanecer así, sin hacer de su cuerpo un lugar de pasaje” (en Estrada, 2008: s/n; el subrayado es mío), estaba apuntando en esta dirección, al dar cuenta del carácter de negatividad sobre el que estos sujetos construyen sus reivindicaciones diarias y anotar el valor isotópico del mismo. En efecto, hay un querer-decir en esta negación del modelo de mundo impuesto, del mismo modo que hay un querer-decir en la construcción de uno nuevo y distinto, y eso confiere coherencia a su demanda.

Pienso una vez más en Álex y en su rechazo a seguir tomando la medicación que determina su pertenencia a uno u otro modelo genérico. Su gesto no solo está poniendo en duda la supuesta esencialidad de tales categorías sino, sobre todo, ciertos aparatos de producción de la verdad del sexo. Vale decir que con ello también está cuestionando el propio paratexto lingüístico de la película, en una acción que se repite una y otra vez a través del largometraje y que posibilita, precisamente, el sabotaje de una obra vista y entendida en sí misma como un sabotaje. Muy clarificadoras son, en esta línea, las palabras de Lucía Puenzo, quien, preguntada sobre la posibilidad de interpretar la película como un relato del conflicto de identidad que afecta al ser humano en el siglo XXI, responde: “creo que no alcanza con decir que hay que respetar cualquier cuerpo, y darle a todo individuo la libertad para hacer lo que quiera con su identidad. A eso la película le incluye la posibilidad de que alguien (en este caso Álvaro) puede enamorarse y sentir deseo por un cuerpo como el de Alex” (en C.G.V. y D.R., 2009: s.n.). Quizá por eso, otra de las líneas argumentales del filme –la historia de amor entre los dos muchachos- termina abruptamente con el rechazo de Álex a ser tocada por Álvaro y la urgencia, en cambio, de ser observada por él en su totalidad y en su exceso.

El cuerpo en conflicto

Desde aquí, una pregunta más se me impone: ¿y si entendemos el cuerpo en conflicto como un simulacro representacional y lo resignificamos desde la fundamentación saboteadora que nos invita a buscar en él los modos de significación que pueden pautar el montaje de subjetividades (sujetas a) identidades múltiples y variadas? Que el cuerpo es un simulacro de la representación –de sí mismo, del sujeto o de aquello que consideremos un texto (verbal o no)- es algo que hoy nadie pondría en duda. No solo porque, tal y como señala Beatriz Preciado: “Esos artefactos políticos segregan narraciones que pueden citarse, recitarse y, sin duda, también citarse mal” (s.a.: s.n), sino porque compromete lo irrepresentable de sí mismo, del sujeto y de aquello que consideremos un texto (verbal o no). En palabras asensianas, se podría decir que el cuerpo es un “so(gra)ma”, puesto que (*se*) escribe y (*se*) produce con su propia lógica y desde sus propios medios, sean éstos *il*-lógicos –en el sentido de que no cuadran con el logos-, *contra*-hegemónicos o, más importante aun, *des*-medicalizados y *des*-sexualizados (Asensi, 2008: 26-27).

El cuerpo es una construcción *exterior* a la cultura y, por eso mismo, resistente. Al igual que la palabra, el lenguaje y el texto, comunica. Pero, además, inter/(a)pela, incita y, muchas veces incluso, impone las acciones que, bien desde los aparatos del Estado, bien desde el deseo de una individualidad, informan, performan y / o deforman las bases perceptivo-ideológicas de los sujetos, y los conducen a una modelización. ¿Cómo entender, si no, el intento de violación por parte de los chicos del pueblo? O, ¿desde qué lugar interpretar las reacciones opuestas -silenciosa y desesperada respectivamente- de un padre (Kraken) y de un chico (Vando) abrumados por la dialéctica de un cuerpo en conflicto como el de Álex?

Está en lo cierto Manuel Asensi cuando afirma que “[...] los cuerpos deformes, mutilados, excesivos o disminuidos, forman el espacio exterior al discurso cuya reiteración no logra contener ni incluir en sus normas” (2008: 23), siempre y cuando no se descuide que el cuerpo es también un modo semiótico de representación subjetiva que (se) escribe y que (se) siente. El matiz es relevante aquí, porque nos permite comprender el cuerpo como un espacio donde se tensionan cuestiones de carácter material y orgánico. Pensemos, si no, en Álex, sobre cuyo cuerpo ya hemos visto que se inscriben prácticas discursivas verbales –es una chica “rara” y “especial”-, médicas –necesita medicamentos para seguir manteniendo este estatus femenino- y hormonales –posee una disfunción conocida como hiperplasia suprarrenal que la convierte en una pseudo-hermafrodita femenina. A todas ellas habría que sumar una cuarta mirada: la de la propia cineasta, Lucía Puenzo, quien añade la posibilidad del deseo y, con ello, de la metáfora. Por usar las palabras de Mauro Cabral (2008), la cineasta lleva a cabo una liberación de la poética intersex que favorece, por un lado, la comprensión social del tema; del otro, la existencia de una erótica otra; y, por último, la circulación de una mirada y una experiencia re-vueltas contra la biomedicina que todo lo pretende abarcar.

Esto no obsta, sin embargo, para que varias preguntas más sean formuladas. Para empezar: ¿es el cuerpo de Álex femenino porque el lenguaje lo ha hecho femenino? Sí, en cuanto a la percepción que la norma social y cultural tiene de ella, no en la medida en que este cuerpo se escribe y siente de manera diferente. En este sentido, pienso que no son fortuitos episodios como la escena sexual o, más sutilmente, el uso de un estilo de (auto)representación predominantemente masculino por parte de Álex: el pelo cortado en media melena, los shorts, la musculosa, la sudadera para taparse del frío o las botas de media caña presentan un claro parecido con la ropa de Vando, el chico del pueblo. En ambos casos, el cortocircuito entre el sentido lógico y el sentido figural viene a dar cuenta del vacío lingüístico al que apuntaba la pregunta de Álex. El propio Kraken así lo insinúa cuando le confiesa a su mujer las dudas que le despierta el episodio presenciado por él mismo:

(K): -Sabíamos que esto iba a pasar ... *no va a ser mujer todavía* ... ¿Y qué decís con normal?

(M): -¿Qué?

(K): -Dijiste normal

(M): -No, no dije nada

(K): -No te hagas ilusiones ... *Nunca va a ser una mujer, aunque un cirujano le corte lo que le sobre* (42:43-43:11; los subrayados son míos).

Quizá no sea arriesgado aventurar en estas palabras de Kraken la esencia política del filme, erigida sobre la paradoja que fundamenta la relación entre los dos planos de significación anteriormente mencionados. No cabe duda de que, tal y como se sustrae de este último diálogo y de las escenas anteriormente mencionadas, lo figural –un cuerpo que (se) escribe y (se) siente- en un momento determinado acaba excediendo el sentido

—un lenguaje que no puede abarcarlo, definirlo o determinarlo—, lo que, sin embargo, no determina que este último desaparezca o quede absorbido por aquél. Asimismo, constatamos que esta misma figuralidad debe toda su efectividad modelizadora a una suerte de indiferenciación entre la materialidad —el grama— y la organicidad —el soma—, puesto que del mismo modo que hay un modelo de mundo que se organiza lingüísticamente, hay un modelo de mundo organizado libidinalmente.

En este sentido, cabe también preguntarse: ¿son los medicamentos los que “normalizan” el cuerpo de Álex, en el sentido de que lo dotan de una aparente unidad o, por el contrario, es su falta de unidad —su exceso, quizá, aunque no se entienda esta palabra en un sentido peyorativo— lo que posibilita un cambio en el paradigma identitario del sujeto? Tal como recuerda Beatriz Preciado, “[s]olo la tecnología médica (lingüística, quirúrgica, hormonal) puede reintegrar los órganos al orden de la percepción, haciéndolos corresponder (como masculinos o femeninos) con la verdad de la mirada, de manera que muestren (en lugar de ocultar con malignidad) la verdad del sexo” (2002: 111). Y sin embargo, el hecho de que Álex pueda ser vista —y de hecho, pienso que lo es por la propia narración cinematográfica— como un sujeto suturado (Hall, 2003) entre, por un lado, todas aquellas inter(a)pelaciones procedentes de los modelos de mundo que cada dispositivo semiótico representa, y, por el otro, las pulsiones que la constituyen en sujeto susceptible de decir(se), escribir(se) y sentir(se), hace que esta verdad médica que la filósofa denuncia en su perversa producción de sujetos quede puesta en entredicho. No en vano, es a consecuencia del hibridismo anteriormente anunciado que el cuerpo de Álex se configura como un territorio de resistencia *ininterrumpida* a la ley. Y subrayo esta palabra para que se comprenda mejor por qué al inicio de este trabajo insistí mucho en la necesidad e importancia de una toma de conciencia, de posición y de partido: incluso en la pregunta formulada por Álex, “¿Y si no hay nada que elegir?” una elección tiene lugar, aunque sea desde la negación de la misma. Otra cosa es que esta misma elección descansa sobre la estructura de un cuerpo en conflicto cuyo mecanismo de identificación “queer” y abyecto haga más complejas las líneas de comprensión.

BIBLIOGRAFÍA

Asensi, Manuel (2008). “El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido”, en *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Barcelona: UOC, 15-30.

Asensi, Manuel (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthopos.

C.G.V. y D.R. (2009). “Entrevista de *Contracrítica* a Lucía Puenzo sobre “XXY””. En: <http://cineastoria.wordpress.com/2009/09/14/entrevista-de-contracritica-a-lucia-puenzo-sobre-xyy/> [25/10/2013]

Cabral, Mauro (2008). “No saber – acerca de XXY”, en *O Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos*. Reseñas, 01/04/2008
En: <http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=3956&sid=28> [05/11/2013]

Estrada, Javier (2008). “Entrevista a Lucía Puenzo”, en *El Mundo*, 09/01/2008. En: <http://www.elmundo.es/metropoli/2008/01/09/cine/1199876511.html> [25/08/2012]

Foucault, Michel (1995). “Crítica y *Aufklärung* [“¿Qu’est-ce que la Critique?”]”, en *Revista de Filosofía-ULA*, 8, 1-18.

Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿Quién necesita “identidad”?”, en *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu eds., 13-39.

Medak-Seguín, Bécquer (2011). “Hacia una noción de lo traumático-queer. XXY de Lucía Puenzo”, en *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, 1, 1-23.

Preciado, Beatriz (2007). “Biopolítica del género”, *Conversaciones feministas (2)*. Buenos Aires: Ají de pollo. En: <http://masculinidad-es.blogspot.com.es/2009/09/biopolitica-del-genero.html> [03/03/2011].

Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.

Puenzo, Lucía (2007). *XXY*, Argentina.