

HETEROTOPÍAS DISIDENTES: EDAD, GÉNERO Y SEXUALIDAD EN *LA NAVE DEL OLVIDO* DE NICOL RUIZ BENAVIDES

DOI: doi.org/10.31641/HMIV7616

Vilma Navarro-Daniels

Washington State University

Resumen: En este artículo, planteo que en su ópera prima —*La nave del olvido* (2020)— Nicol Ruiz Benavides pone en juego las variables de género, edad y sexualidad para deconstruir las prácticas culturales y los discursos hegemónicos que fijan el significado del envejecimiento femenino. La película nos presenta a Claudina, una mujer de setenta años que, tras perder a su esposo, se permite explorar y descubrir sus deseos más íntimos silenciados a través de toda una vida reglamentada desde el patriarcado. El filme se aparta de los lugares comunes desde donde la mujer mayor y viuda suele ser pensada y narrada, ya sea como una persona temerosa y defensora de los valores tradicionales o —desde una aproximación medicalizada— como un cuerpo y una mente en plena decadencia. A través de los diversos escenarios empleados en el rodaje —incluyendo un bar clandestino llamado El Porvenir—, Ruiz Benavides crea espacios que coinciden con los rasgos fundamentales de las nociones de heterotopía y espacio queer, los que se alzan como contra-lugares en relación con la cultura dominante y su manera de definir y entender el concepto de “normalidad”.

Palabras Clave: envejecimiento femenino, sexualidades disidentes, espacio heterotópico, Nicol Ruiz Benavides, *La nave del olvido*

Información de contacto: navarrorod@wsu.edu

En este ensayo, quisiera presentar un análisis de la representación del envejecimiento femenino en la película *La nave del olvido* (Chile, 2020) como desafío a los discursos hegemónicos sobre la vejez y como posibilidad de encontrar la propia identidad y sexualidad fuera del patriarcado. *La nave del olvido* es la ópera prima de Nicol Ruiz Benavides, quien la escribió y dirigió como su proyecto de graduación de la Escuela de Cine de la Universidad Mayor de Santiago, Chile. El filme se estrenó en los Estados Unidos el 17 de septiembre de 2020 en el festival de cine LGBTQ+ Frameline Film Festival. Su debut comercial en Chile fue financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual, Convocatoria 2021 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Sin embargo, antes de llegar a este punto, la película había sido seleccionada en más de sesenta festivales en diversos países, obteniendo once premios en diversas categorías. El rodaje tomó dieciséis días y se llevó a cabo en la ciudad de Lautaro, en la Región de La Araucanía, de donde Nicol Ruiz Benavides es originaria (López s.p.).

En *La nave del olvido*, Rosa Ramírez¹ es Claudina, una mujer de setenta años que enviuda tan pronto como se inicia la película. Perder a Eugenio —su esposo— no es el único cambio radical por el que pasa el personaje, pues debe abandonar la casa que ambos compartieron desde que se casaron y que le pertenecía al terrateniente para quien trabajaban. A su soledad se suma, así, el desarraigo, ya que debe mudarse a la comuna de Lautaro para vivir en la casa de su hija y nieto. Es allí —en una ciudad rural y más bien pequeña— donde llega a ser muy cercana a Elsa (interpretada por Romana Satt), su vecina, una mujer casada y cuyo marido —Esteban— se ausenta con frecuencia por largos períodos debido a que su trabajo lo lleva a viajar fuera de la ciudad. Es con Elsa con quien Claudina descubre su auténtica sexualidad.

De esta manera, la película se inserta dentro de un marco de producciones latinoamericanas que abordan la relación entre el proceso de envejecer y la sexualidad. Según Barbara Zecchi y Raquel Medina, en América Latina existe un corpus de obras cinematográficas que desafían “the youth-centric gaze” (256) tan prevalente en el cine del norte global. Describen esta mirada como una perspectiva que “capitalizes on and gives agency to young, white, sexually active straight men, thus reproducing and reinforcing hegemonic social discourses about gender and later life” (256). Se detienen, entre otros, en filmes que tratan el tema del placer sexual en personajes maduros o de edad avanzada, en particular, en mujeres mayores. Junto con *Elsa y Fred* (Argentina, 2005, dirigida por Marcos Carnevale), *Gloria* (Chile, 2013, dirigida por Sebastián Lelio), *Las herederas* (Paraguay, 2018, dirigida por Marcelo Martinessi) y *El amor menos pensado* (Argentina, 2018, dirigida por Juan Vera), las autoras prestan especial atención a películas dirigidas por mujeres, mencionando *Magnolia* (Colombia, 2011, de Diana Montenegro), *Rosa* (2010) y *La cama* (2018) —ambas de la cineasta argentina Mónica Lairana— y *Dólares de arena* (2015), codirigida por los dominicanos Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas.

Como Zecchi y Medina señalan, en estas películas, las ideas convencionales sobre el envejecimiento son confrontadas por medio de personajes cuyo cuerpo marcado por los años deviene “the site of a new pleasure” (258) y, más aún, a través de personajes femeninos que disfrutan de su sexualidad después de la menopausia no solo en sus relaciones con otros y otras sino también en la exploración del autoerotismo (258). Lo dicho se aparta de las representaciones de las mujeres mayores como personas débiles. Por el contrario, se las muestra con iniciativa y una gran capacidad de autodeterminación (263).

En *La nave del olvido*, Nicol Ruiz Benavides cuestiona la noción del envejecimiento como problema. En efecto, como Sarah Falcus, Heike Hartung y Raquel Medina sostienen, en muchos países, la tercera edad es vista como un problema político y demográfico, lo que se comprueba

1. En el rol principal, la película cuenta con la actuación de Rosa Ramírez Ríos, emblemática actriz chilena, celebrada por su representación del personaje femenino protagonista de *La Negra Ester*, obra teatral musical basada en los poemas autobiográficos de Roberto Parra, *Décimas de la Negra Ester* (1980), texto adaptado por Andrés Pérez (1951-2002) para llevarlo a los escenarios en 1988 por el Gran Circo Teatro de Chile.

en las narrativas que asocian esta etapa de la vida con un imaginario de estar en constante riesgo y en estado de declinación, lo que conlleva la idea de ser una carga para los demás (1).

Falcus, Hartung y Medina recuerdan que Margaret Morganroth Gullette —a quien califican como pionera en los estudios sobre la edad— optó por la expresión “Age Studies” (que traducimos como “estudios etarios”) en vez de “Ageing Studies” (que traducimos como “estudios sobre el envejecimiento”). Según Falcus, Hartung y Medina, “Gullette’s rejection of the term Ageing Studies in favor of Age Studies to name the field is based on the use made by hegemonic discourses of the notion of ageing as decline. The decline master narrative constructs ageing as a feared process that needs to be stopped or at least slowed down” (2). De este modo, Gullette separó este campo de estudios de la visión negativa que parece ser intrínseca a la palabra “envejecer” (“ageing”) y que la señala como una etapa de la vida humana marcada por la decadencia mental y física, lo que promueve la aprensión y el desasosiego hacia ese período del ciclo vital al que todos inevitablemente nos encaminamos.

Ahora bien, si nos enfocamos en la literatura y —como en el presente artículo— el cine, Falcus, Hartung y Medina proponen que los estudios etarios nos proveen de un lente que revela la función epistemológica de las representaciones literarias y cinematográficas del envejecer:

Approaches from these disciplines share the basic view that literary and film representations of ageing do not merely serve the purpose of illustrating age-related knowledge. Instead, they have epistemological functions for constituting this knowledge by conceptualizing and reflecting upon age in different forms, styles, and genres of artistic representation. (2)

A lo dicho, pensamos que debe agregarse que esta epistemología, por su parte, se constituye en la base de una actitud ética, social y política sobre el envejecer, sobrepasando así el aspecto gnoseológico para apuntar a una praxis colectiva que encuentra sus fundamentos en la manera como entendemos el proceso de hacerse mayor. Esta comprensión, a su vez, ha sido moldeada por las imágenes con que la literatura y el cine han delineado, descrito y proyectado sus personajes de edad avanzada.

Estamos claramente ante una concepción de la edad como un proceso que va mucho más allá de los cambios biológicos que vienen con los años. De hecho, Nicole Haring y Roberta Maierhofer la han tildado como “categoría cultural” (155) porque es una manera de otorgar significado a tales cambios. Ahora bien, Haring y Maierhofer arguyen que esta percepción de la edad desarrollada en la década de los noventa del siglo XX no habría tenido lugar sin la convergencia de la variable género y de las teorías feministas, destacando a Susan Sontag como precursora en establecer el cruce entre género y edad. En efecto, fue a comienzos de los años setenta que la escritora y crítica estadounidense declaró tajantemente que si bien es cierto la vejez es ardua para todos, para las mujeres es una especial causa de aflicción:

Old age is a genuine ordeal, one that men and women undergo in a similar way. Growing older is mainly an ordeal of the imagination —a moral disease, a social pathology— intrinsic to which is the fact that it afflicts women much more than men. It is particularly women who experience growing older (everything that comes *before* one is actually old) with such distaste and even shame [...] Getting older is less profoundly wounding for a man, for in addition to the propaganda for youth that puts both men and women on the defensive as they age, there is a double standard about aging that

denounces women with special severity. Society is much more permissive about aging in men, as it is more tolerant of the sexual infidelities of husbands. Men are “allowed” to age, without penalty, in several ways that women are not. (29,31)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 54
Enero / January 2026

Como se ha apuntado, *La nave del olvido* tiene como personaje principal una mujer de setenta años y, tal como Sontag aseveró en 1972, hay un doble estándar sobre el envejecimiento, que tiene una marcada línea de género. Para las mujeres, subraya Sontag, este proceso conlleva un juicio social (32). De allí que, según Haring y Maierhofer, la edad sea una de varias “marcas de identidad” que no deben disociarse del género.² Las autoras traen a discusión el término “interseccionalidad”, acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989, para referirse a la interrelación del poder y la discriminación basada en una multiplicidad de categorías sociales, lo que nos permite entender la construcción de la identidad como una realidad compleja e interconectada (156). Pensamos que obras como la de Nicol Ruiz Benavides no solo representan esta interseccionalidad, sino que también exigen de la audiencia una interpretación interseccional – Haring y Maierhofer hablan de “intersectional reading” (158)–, lo que coincide y refuerza la función epistemológica de las representaciones literarias y cinematográficas ya establecida en este artículo.

En efecto, la película nos invita a percibir que el juicio social hacia las mujeres en su proceso de envejecer constituye un obstáculo para que puedan imaginarse a sí mismas fuera de las restricciones socioculturales. Y el vocablo que nos interesa destacar es “imaginarse”. Así, al analizar el personaje central de la ópera *Der Rosenkavalier* del compositor alemán Richard Strauss, Susan Sontag sostiene que la Marschallin, a sus treinta y cuatro años, se mira en el espejo y siente que su juventud ha llegado a su fin. Sin embargo, Sontag hace una distinción:

Note that the Marschallin does not discover, looking in the mirror, that she is ugly. She is as beautiful as ever. The Marschallin’s discover is moral –that is, it is a discovery of her imagination; it is nothing she actually sees. Nevertheless, her discovery is no less devastating. (emphasis in the original 32)

A partir de ese momento, el personaje toma una serie de decisiones todas enmarcadas dentro de esa imaginación que ha sido determinada socialmente, “ordained by society –that is, ordained by the way this society limits how women feel free to imagine themselves” (emphasis in the original 32).

En sintonía con el análisis que Sontag hace de la Marschallin, Nicol Ruiz Benavides nos insta a mirar el personaje de Claudina dentro de un contexto social específico, donde la concurrencia de las variables género y edad es narrada y sancionada de una manera particular, más todavía si se trata de una viuda, figura que en la sociedad tradicional chilena es definida por su dependencia, torpeza, inercia, impotencia y adhesión a valores tradicionales o conservadores. En este sentido, tanto el caso de la Marschallin como el de Claudina corroboran una idea defendida por Margaret Morganroth Gullette: “Human beings are aged by culture” (12). Esta última alude, con esta aseveración, a que el proceso de envejecer –“aging”– no tiene un significado universal, único, constante y ahistórico (11). Gullette apoya esta idea en una cita de Stuart Hall, quien arguye que: “We understand meaning not as a natural but as an arbitrary act –the intervention of ideology into language” (citado en Gullette, 11). No reconocer que el modo como entendemos el envejecimiento es un constructo cultural –sostiene Gullette– y aceptar que la decadencia es su característica definitoria, equivale a haber claudicado a la posibilidad de criticar y reconstruir el significado del proceso de hacerse mayor (13).

2. Haring y Maierhofer mencionan las interconexiones entre diversas construcciones sociales, tales como raza, clase, edad y género (156).

Ahora bien, si en un primer momento vemos a Claudina encarnando algunos de los rasgos que fijan el envejecimiento de la mujer como un proceso marcado por el detrimento físico y mental, interpretamos esto como una fase del duelo ante la pérdida de su marido. Ruiz Benavides logra retratar la tristeza, el desamparo y el aislamiento del personaje. Para ello, hace un copioso uso de los primeros planos para que el espectador se adentre en la intimidad de Claudina, lo que se ve reforzado por el uso del ángulo frontal con el que captura su rostro. Por otra parte, la directora emplea la técnica del plano fijo para comunicar a la audiencia que, en un primer momento, la viudez causa en el personaje una suerte de inercia. No es solo la cámara la que permanece estática sino también la vida de Claudina, quien siente sinceramente la pérdida de su esposo. Los encuadres de planos medios y generales muestran el impacto de su ausencia; nos presentan a Claudina ya sea inmóvil en los espacios íntimos que compartió con Eugenio y en donde ahora siente el flagelo de la soledad —la cama, con Claudina vuelta hacia la mitad vacía, o el porche, donde un plano general revela que una de las dos sillas en las que, entendemos, la pareja solía compartir tiempo, ahora se halla desocupada— ya sea activa, intentando llevar a cabo su rutina pero, de alguna manera, fracasando en el intento.

Así, la cinematografía de Nicol Ruiz Benavides toma su tiempo para graficar el estado de menoscabo en que la viudez deja a Claudina. Quizás, la escena que mejor representa esto es cuando la mujer trata infructuosamente de manejar el automóvil que fuera de su marido al descubrir que no tiene pan para tomar desayuno. Termina teniendo que caminar a Lautaro donde se da cuenta de que salió de casa sin llevar dinero y, por lo mismo, no puede efectuar la compra, debiendo ser asistida por su hija, quien vive en esa comuna.

No obstante, tan pronto deja la casa en el campo, la Claudina desorientada y mermada comienza una fase de transformación. Si aplicamos el concepto de “anocriticism” elaborado por Roberta Maierhofer como método para examinar los cruces entre las variables edad y género, podemos ver que Ruiz Benavides ha creado un personaje que se inserta en una línea de “older women and their individual potential for resistance and subversión in their process of growing older” (Haring y Maierhofer 158-159). La aparición del personaje de Elsa es crucial para este giro, no para llenar un vacío en la vida de Claudina —vacío que esta siente como un hueco dejado por la muerte de Eugenio— sino como el ímpetu que la lleva a aventurarse en algo desconocido: la exploración de su identidad. De este modo, la historia narrada deviene la de una búsqueda personal que va a posicionar a la protagonista en un lugar otro que el que su cultura ha definido como el natural, apropiado, normal y correcto del proceso del envejecimiento femenino. A la misma vez, la historia de Claudina se constituye en un examen crítico de cómo la edad es construida por la sociedad y la cultura, como Maierhofer y Gullette sostienen.

Así, al estereotipo de la anciana incompetente, Ruiz Benavides opone la agencia de Claudina que, con la guía de Elsa, aprende a conducir. Con perseverancia y una gran dosis de buen humor, las dos mujeres se embarcan en esta tarea que revierte el intento fallido del esposo de Claudina, quien habría agotado toda su paciencia tratando de enseñarle a manejar.

La casa de Elsa se ofrece como uno de los espacios en que ambos personajes gozan de la privacidad y del tiempo para compartir la historia personal de cada una, donde su memoria y su recorrido vital pueden ser puestos en palabras. Esto es particularmente revelador para Claudina. De regreso en su habitación luego de su primera visita a la casa de su nueva amiga, la presencia de un espejo aparece como un símbolo elocuente de la búsqueda de la propia identidad y, más aún, del reconocimiento de su cuerpo para aprender a escuchar lo que este le pide.

Al encontrarse en casa de Elsa por segunda vez, la confianza entre las dos mujeres se intensifica. Aun cuando la tristeza por la muerte de su marido es real, es evidente que Claudina ha llorado la pérdida de “un buen amigo, un buen compañero.” Estas declaraciones llevan a Elsa a concluir sin un ápice de vacilación: “O sea que nunca has estado enamorada, Claudina” (00:30:05-21). Es en este contexto, proporcionado por la intimidad y la libertad del momento, que Claudina se abre y, por primera vez en su vida, elabora una narración sobre la única ocasión en que estuvo enamorada:

CLAUDINA. Teníamos como 18 años. Estaba en el liceo. Recuerdo que nos vimos y pensé que era la persona más linda que había conocido. Yo quería ser su amiga no más. Pero, no sabía cómo acercármele. No me atrevía. Y un día se acercó y me pidió un lápiz. Y no nos separamos más. A veces, íbamos al cerro, ahí donde está el Cristo, y me contaba historias de Santiago. Nos gustaba escuchar la lluvia. Y un día me dio un beso. Se llamaba Amparo. (00:30:54-00:32:03)

La escena se inicia con las dos mujeres sentadas frente a frente. Mientras Elsa es captada desde un ángulo escorzo, Claudina es filmada a través de primeros planos tomados desde un ángulo frontal, lo que le añade a la escena el plano subjetivo: la vemos desde los ojos de Elsa. Al terminar el relato, esta se sienta al lado de Claudina y la besa: cincuenta y dos años han transcurrido desde el beso de Amparo y este otro.

A partir de este instante, el proceso de autoconocimiento de Claudina se fortalece. Paso a paso, el personaje llega a comprender cabalmente que el suyo es un sentir que se ubica en un lugar otro que el sancionado por la heteronorma patriarcal. Claudina no solo representa a la mujer envejeciente, sino a la mujer envejeciente queer. Como Heather Jerónimo ha destacado, “[w]hen older queer characters are fortunate enough to exist in literature or film, they often symbolize loss (of health, vitality, sexuality) as they are juxtaposed against both youth and heterosexuality” (167). La autora critica la noción de “successful ageing” definida por John W. Rowe y Robert L. Kahn desde una perspectiva médica que impide una aproximación holística al proceso de hacerse mayor. Jerónimo, al contrario, basándose en las ideas de Linn Sandberg, amplía la visión sobre el envejecer:

While all ageing individuals are othered, older people with additional marginalized identity markers –related to queerness, race, ethnicity, or class– occupy the intersection of multiple social invisibilities, especially if they cannot achieve the heteropatriarchal and ableist standards of successful ageing (167).

Nicol Ruiz Benavides elabora una contra narrativa que deshace la falacia que nos presenta el esquema binario según el cual “ageing must either be successful (non-existent) or a narrative of decline” (Jerónimo 167). Desarticula el sistema de casillas donde intentamos colocar a Claudina: no podemos encasillarla. En la escena ante el espejo, el personaje se palpa y se observa verificando la pérdida de masa muscular, así como la flacidez y las arrugas en su piel no para lamentarse o planear cómo crear simulacros de juventud, sino para terminar prodigándose placer sexual frente a ese espejo, objeto que deviene literalmente una zona de reflexión y que le devuelve su imagen: el reflejo de una mujer que es mayor, que es queer y que está satisfecha.

Además de la casa de Elsa, un espacio que llama particularmente la atención en la película es el bar clandestino El Porvenir, el cual queda “cruzando el puente”, como Elsa le explica a Claudina cuando la invita a ir con ella. Aunque Claudina inicialmente rechaza la idea, la vemos

llegar al lugar donde es recibida por Ambrosía, uno de sus viejos compañeros de liceo que ha hecho de su hogar un enclave donde la comunidad LGBTQ+ local se da cita y puede expresarse sin temor. La misma Ambrosía —que rechaza vehementemente su pasado como Facundo o Ambrosio— solo se siente a resguardo dentro de su casa. Al llegar a El Porvenir, Claudina recorre el lugar en busca de Elsa. Sube escaleras, transita por pasillos, todos espacios ocupados por parejas de una diversidad nueva e inesperada para el personaje. Cuando finalmente la encuentra, Elsa canta en medio de uno de los salones, destacada por un halo de luz y envuelta en humo. La imagen deslumbra a Claudina.

No cabe duda de que Ambrosía ha hecho de su residencia un lugar que concuerda con los rasgos centrales de la noción de “espacio heterotópico” acuñada por Michel Foucault. El espacio heterotópico se establece en oposición a los valores sociales y culturales imperantes en un entorno dado. En *La nave del olvido*, Ruiz Benavides desafía las normas que rigen la vida privada de los habitantes de Lautaro al ubicar parte de la acción en un recinto que cuestiona y se opone a un concepto de “normalidad” que se empeña en igualar a los individuos y crear así una perspectiva común que genera una percepción de consenso social. El temor a que la continuidad basada en una normativa social y cultural desaparezca lleva a mirar con recelo la divergencia, esto es, el “derecho de situarse en otra parte” (Morey 119). La norma social coarta la habilidad para pensar de manera diversa puesto que estipula qué es correcto e incorrecto, admisible e inadmisible y, con esto, reduce el ámbito de lo que los individuos pueden llegar a sentir, conocer y vivenciar. El que Elsa lleve una vida alternativa fuera de su matrimonio y que Claudina descubra su auténtica sexualidad siendo ya una viuda mayor de edad, son claras expresiones de ruptura con la perspectiva que es comúnmente asumida como válida en Lautaro. Los concurrentes habituales de El Porvenir tampoco aceptan el enfoque restringido de los cánones sociales que los empujan a dejarse narrar por un discurso que los legitime y normalice. Por el contrario, se apartan activamente de ese sentir público y apuestan por producir “un decir que busca su posibilidad en el ‘otro modo’ de la doxa” (Morey 117).

En su conferencia “De los espacios otros”, Michel Foucault arguye que la noción de espacio debe ser entendida de manera dinámica, esto es como los vínculos activos entre sitios diversos dentro de una sociedad. Así, el espacio no es una extensión fuera de nosotros, un escenario desocupado y disponible para que los sujetos, plenamente formados, entren y actúen. Como el filósofo apunta,

El espacio que habitamos, que nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el cual justamente se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta es también en sí mismo un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles. (“De los espacios otros” 85)

Foucault se centra en aquellos espacios que, estando conectados con todos los otros, “suspenden, neutralizan o invierten” (“De los espacios otros” 86) aquellos espacios con los que se relacionan. Estos espacios que niegan y hasta refutan todos los otros pueden ser de dos tipos: utópicos y heterotópicos. Los primeros se caracterizan por carecer de realidad: “Se trata de la misma sociedad en su perfección máxima o la negación de la sociedad, pero, de todas suertes, las utopías son espacios que son fundamental y esencialmente irreales” (“De los espacios otros” 86). Las heterotopías, por el contrario, tienen una

existencia concreta y tangible. Habiendo sido configuradas a partir de los cimientos de una sociedad en particular,

son una especie de contra-espacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización. (“De los espacios otros” 86)

Al reflexionar sobre los tipos de heterotopías del siglo XX, Foucault advierte la presencia de lo que denomina “heterotopías de desviación”, vale decir, aquellas en las que son reclusos quienes exhiben conductas reñidas con la norma imperante en un contexto social dado. Entre los casos que cita, incluye los asilos de ancianos, los manicomios y las cárceles (“De los espacios otros” 87). En la película de Ruiz Benavides, la casa de Ambrosía se aparta de la carga negativa de las heterotopías de desviación aun cuando se ofrece como un lugar donde Claudina y Elsa pueden manifestarse y ser plenamente, expresiones que contradicen la cultura valórica hegemónica de Lautaro. Como Foucault elabora en *La vida de los hombres infames*, cada sociedad posee “líneas divisorias” que establecen límites y producen segregación al interior de ese conglomerado social. A pesar de que esas “líneas divisorias” tienen la característica de ser coherentes, cumplen, a la misma vez, un papel ambiguo: “desde el momento en el que señalan los límites, abren el espacio a una transgresión siempre posible” (*La vida de los hombres infames* 13). Claudina y Elsa –así como todos los que se dan cita en El Porvenir– contravienen esos límites. Sabedora de que las normas sociales rechazan, discriminan y apartan las disidencias sexuales, Ambrosía ha creado un espacio en el que la exclusión carece de validez. Allí, los miembros de la comunidad LGBTQ+ simplemente dejan de ser periferia para constituirse en su propia norma. Allí pueden reunirse sin temor, exteriorizar sus afectos y lo que sienten como su verdadera identidad.

El espacio heterotópico creado por Ruiz Benavides cuestiona las posibilidades sociales que los individuos tienen para descubrir quienes son y, más importante aún, quienes desean llegar a ser. Para Claudina y Elsa, el ámbito público o social no es un espacio donde puedan ser reconocidas como personas humanas en su diferencia. Según Norbert Lechner, todo individuo debiera poder establecer su identidad en el espacio público entendido como “la esfera del reconocimiento recíproco” (30). El politólogo aduce que todo sujeto tendría que lograr salir del ámbito privado al público pues solo así “el individuo es reconocido como tal” (30). Y añade: “Él [el individuo] requiere del espacio público en tanto espacio común; la idea de comunidad es la premisa para aquel reconocimiento del otro como alter ego” (30). Sin embargo, Claudina, Elsa, Ambrosía y otros personajes de la película han sido privados de esta posibilidad. De ahí la importancia del espacio heterotópico que El Porvenir simboliza.

La voluntaria reclusión de Ambrosía en su domicilio hace visible una característica primordial de los espacios heterotópicos estatuida por Foucault: se trata de enclaves que disponen de procedimientos de apertura y de cierre que, por una parte, permiten el aislamiento y, por otra, los hacen permeables. A pesar de que El Porvenir es un lugar donde concurren muchas personas, es claro que el acceso depende de la observancia de ciertas fórmulas de cortesía y del consentimiento del anfitrión.

Las mujeres volverán a El Porvenir en repetidas ocasiones. Allí se sienten libres para manifestarse sin restricciones. El Porvenir, así, encarna lo que J. Jack Halberstam ha llamado “queer time” y “queer space” (6). Como el académico explica,

“queer” refers to nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time. “Queer time” is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance. “Queer space” refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes a new understanding of space enabled by the production of queer counterpublics. (6)

Con todo, las habladurías típicas de pueblo chico no se hacen esperar. Cuando una amiga le dice a Claudina: “supe que te vieron salir de la casona que está al otro lado del puente. ¿Qué andabai haciendo por allá?” (*La nave del olvido* 00:40:27-35), nuestra protagonista inmediatamente sabe que esto es un llamado al orden. La situación se agrava cuando Alejandra, su hija, también la interroga con propósitos inquisitivos y correccionales. De manera airada, le advierte que tenga cuidado: “porque la gente habla; y tú ahora vivís conmigo acá en mi casa” (00:42:59-00:43:05). La actitud de Alejandra nos recuerda lo señalado por Heather Jerónimo en cuanto al lugar de los individuos envejecientes queer dentro de la familia heteronormativa patriarcal como “an institution that often provides cares for its queer members while constraining their expresión of sexual identity” (167). Al referirse a las representaciones cinematográficas de los adultos mayores queer, Jerónimo sostiene que la familia heteronormativa patriarcal es mostrada como

constructed as both a site of comfort and a constraining force for older queer individuals [...] Older queer individuals must choose to either conceal their sexual identity in order to receive the protection of the heterosexual family, or, less commonly, they may dare to seek out non-biological queer families. (173)

Los reclamos de Alejandra no solo tocan la relación de su madre con Elsa —la que cataloga de “cochinadas” (*La nave del olvido* 00:51:29-31)— sino que también buscan rebajar el “espacio queer” donde Claudina, Elsa y otros como ellas se reúnen. Utiliza expresiones injuriosas para referirse a El Porvenir y acaba amenazando a su madre con echarla a la calle si las murmuraciones continúan. Alejandra es el personaje que da voz a los apelativos denigratorios que el saber normalizado de la ciudad de Lautaro ha asignado a los miembros de la comunidad LGBTQ+, ofensas que buscan promover que se avergüencen de lo que son y, de este modo, debilitar la posibilidad de una valoración positiva de sí mismos. Las descalificaciones y expresiones de desconfianza y el desprecio que los lugareños manifiestan hacia El Porvenir se condensan en la frase lapidaria que Alejandra le enrostra a su madre: “esa casa llena de maricones de mierda enfermos de la cabeza” (*La nave del olvido* 00:51:39-42).

No cabe duda de que Claudina siente sobre sí la coerción y el apremio de las “líneas divisorias” anteriormente aludidas y sobre las que Foucault elabora en *La vida de los hombres infames*. La función de tales líneas es distinguir, clasificar y apartar a aquellos a los que se les confiere la aprobación por parte de la norma social y aquellos a quienes les es denegada. Es importante destacar que, en uno y otro caso, las personas son encasilladas desde patrones externos a ellas mismas, indistintamente de la forma en que ellas se auto perciben. El discurso hegemónico establece una separación para aislar a quienes juzga como poseedores de algún tipo de mal. Con todo, segregarlos es una operación que presenta una doble faz. Por una parte, involucra exclusión. Sin embargo, al sancionar y canonizar la marginación, se la justifica como demarcación que salvaría a un colectivo social de quienes supuestamente podrían debilitarlo y destruirlo. Todavía más, se

promueve la idea de que los portadores del mal podrían redimirse a causa de la exclusión a la que son condenados; como Michel Foucault señala, “son salvados por la mano que no les es tendida [...]”; la exclusión es una forma distinta de comunión” (*Historia de la locura* I 17).

Luego de que Claudina y Ambrosía son víctima de hostigamiento cuando se aventuran a salir de El Porvenir, Claudina le propone a Elsa que deje a su esposo y que se vayan a vivir juntas lejos de Lautaro. “No somos de aquí”, declara, para expresar su deseo de encontrar un lugar donde “poder caminar abrazadas por la calle sin que nadie nos [las] mire como extraterrestres” (*La nave del olvido* 00:48:59-00:49:29). El diálogo continúa:

ELSA. ¿Y a dónde te irías?

CLAUDINA. A otro lugar.

ELSA. Bueno, cuando encuentres ese lugar, yo me voy feliz contigo.

CLAUDINA. Me hubiera gustado haberte conocido antes.

ELSA. A lo mejor no estarías aquí conmigo.

CLAUDINA. A lo mejor. Nunca me había sentido tan feliz. Qué tontera; llegar a vieja y recién sentirme así.

(*La nave del olvido* 00:49:36-00:50:14)

Tanto la cita de Foucault sobre la exclusión como la mención de los extraterrestres por parte de Claudina se vinculan a un leitmotiv de la película. Desde muy temprano en el filme, el tema del avistamiento de luces que los medios de comunicación y los lugareños interpretan como la presencia de ovnis es una constante que atraviesa la obra creando un trasfondo que revela elementos significativos de la cultura local. A través de reportajes radiales que escuchamos a la par con los personajes, se nos informa sobre las conjeturas que las luces suscitan, hipótesis ligadas a creencias religiosas de grupos evangélicos que sostienen que las supuestas naves espaciales de procedencia extraterrestre son un signo divino que llama a la conversión. Lo dicho se ve reforzado por la imagen de un afiche que muestra un dibujo de un alienígena ataviado con un manto como con los que se suele representar a Jesús en las películas hollywoodenses, con rayos luminosos emanando de su cabeza y con un escrito que reza: “rescataré a los que me aman” (*La nave del olvido* 00:40:53-55). Este elemento que permea la película refuerza el concepto de la exclusión como salvación. Los habitantes de Lautaro comienzan a hacer ofrendas a las luces para lo cual se reúnen en “el Cristo”, lugar mencionado por Claudina cuando le refiere a Elsa su relación con una compañera de liceo durante su adolescencia. La salvación y el rescate no son sino la segregación a través del silenciamiento y de la invisibilidad a los que son sometidos quienes son percibidos como portadores de un mal moral: deben rendirse y aceptar ser omitidos, acallados y suprimidos.

Más allá de El Porvenir, Claudina y Elsa hacen de la calle un lugar donde tienen expresiones de afecto mutuo. Las vemos caminando tomadas del brazo, charlando animadamente. Se nota una intimidad entre ambas que no se cuidan de esconder. Obviamente, la casa de Elsa es el espacio por excelencia donde se manifiestan y viven su amor. Allí también realizan tareas domésticas, momentos en los que se hace evidente una relación que se distingue por el compañerismo y la horizontalidad. No obstante, es la ausencia del marido de Elsa lo que posibilita las prácticas de hacer y crear un espacio diverso. Una vez que Esteban regresa, la relación entre las dos mujeres termina, quedando en evidencia su inadmisibilidad en una sociedad donde la heteronorma y los códigos patriarcales ostentan su posición hegemónica. Tras varios días de no ver a Elsa y percatándose de que Esteban se halla de vuelta, Claudina decide presentarse en la casa del matrimonio tras una violenta discusión con su hija. La opción de Ruiz Benavides por una cámara estática, sin modificar el encuadre y con un primer plano de la puerta

cerrada de la casa de Elsa, hace que todo lo que pueda estar pasando dentro del inmueble permanezca fuera de nuestro campo visual. La directora no nos muestra lo que está ocurriendo ni nos permite escuchar la conversación que pueda estar teniendo lugar. Literalmente, nos cierra la puerta en la cara, nos deja afuera, en la calle, sin otra alternativa más que aguardar expectantes. Intuimos, sin embargo, lo que está sucediendo. La breve escena, rodada en tiempo real, culmina con Claudina saliendo a los pocos segundos de la casa de Elsa. La vemos devastada, alejándose por la calle mientras llora. Tras horas de deambular por la ciudad –lo que es filmado en una elipsis temporal usando un tróvelin en el que no vemos al personaje, pero sí su recorrido–, Claudina toma una decisión.

La escena final nos la presenta elegantemente vestida, caminando por sitios que hemos visto a lo largo de la película, para culminar en la plaza. Mientras los habitantes de Lautaro se dirigen hacia ese espacio público para escuchar la prédica de un pastor evangélico que relaciona el presunto avistamiento de ovnis con mensajes que presagian el fin del mundo y llaman a abandonar una vida de pecado, Claudina camina firme y sonriente en la dirección opuesta, hacia el automóvil que ha aprendido a manejar, para alejarse de la ciudad, siendo ella la conductora de su propia vida. Su actitud contrarresta lo aseverado por Elsa –“cuando encuentres ese lugar, yo me voy feliz contigo”–, porque ha comprendido que ese lugar es, ante todo, una práctica de hacer y crear espacios –“place-making practices”, como nos enseña Halberstam.

Podemos concluir que la viudez le permite a Claudina despertar algo que estaba dentro de ella pero que permaneció silente durante toda su vida. La muerte del marido y la expulsión de la casa donde habitaron por décadas significan verse, repentinamente, fuera de una vida reglamentada desde la heteronorma patriarcal. Significan la posibilidad de vivir de otro modo, uno que pasa por la búsqueda de la propia identidad. A pesar de los obstáculos, las agresiones y el desencanto, Claudina abraza su recientemente conquistada libertad de manera ineludible, cuestionando y deconstruyendo los discursos y las prácticas culturales que producen el significado del envejecer, más todavía cuando se trata de una mujer viuda, la que, muchas veces, es pensada y narrada desde los lugares comunes como una persona temerosa y defensora de los valores tradicionales.

Al respecto, es revelador lo que Nicol Ruiz Benavides identifica como las ideas que dieron origen a este proyecto cinematográfico:

Siempre quise hablar sobre el derecho a la libertad que tienen las mujeres mayores. Me llamaba mucho la atención conocer tantas mujeres adultas inmersas en su rol social, y que nadie nunca les preguntara, ni ellas mismas, si eso era lo que realmente querían. Luego pensé en mi propia libertad, en cómo es que te hagan sentir que no perteneces, que eres rara, que eres distinta por no entrar en el molde del designio patriarcal. Y quise abrir una puerta de esperanza para mí y para todes los que se han sentido así en algún momento de sus vidas. [...] Nace por querer dar un regalo de liberación a las mujeres de mi vida y la necesidad que tengo de hablar sobre la libertad personal, la compasión y el derecho eterno que tenemos de elegir el curso de nuestra vida sin importar el lugar ni la edad que tengamos. Quería hablar de los olvidados por la sociedad. Hablar a quienes pensaban que las decisiones respecto al curso de su vida ya estaban tomadas. Es mi carta de amor a todes. Es una carta de amor para mí también, queriendo decir que nunca es tarde para vivir con honestidad, compasión y libertad. Nadie se arrepiente de ser valiente. (citada en López s/p).

Ruiz Benavides cuestiona una discutible redención que “salvaría” a los transgresores del orden a fuerza de marginalizarlos. Por el contrario, afirma y defiende la libertad de las personas, la esperanza, la compasión y el derecho a la autodeterminación de los individuos. Más aún, confronta las narrativas que determinan cómo entendemos el envejecimiento femenino a través de un personaje que remece las raíces mismas de una perspectiva medicalizada sobre la mujer mayor y sus correspondientes estigmas de decadencia física y mental. Cuando Claudina se sorprende de la felicidad que ha encontrado en su relación con Elsa y —como se ha citado con anterioridad— admite: “[q]ué tontera; llegar a vieja y recién sentirme así”, pone de manifiesto que por setenta años su conciencia ha estado colonizada por las construcciones culturales hegemónicas que definen qué significa ser una mujer mayor y viuda en el contexto de una comuna rural en Chile.

Claudina descubre sus potencialidades y ante ella se desvela un ser humano que nunca sospechó que pudiera existir. Ella, que aprendió a ser tímida y más bien retraída, una vez que llega a tener conciencia de ser quien es y de discernir cuáles son sus anhelos más genuinos, da muestras de gran capacidad de resolución e incluso de osadía, tanto que suscita la admiración de Ignacia, una adolescente lesbiana que vive en Lautaro y a quien conoce por casualidad. A pesar de que la muchacha expresa su deseo de permanecer siempre joven, le declara a Claudina que quisiera ser como ella cuando crezca y ser capaz de realizar lo que ella hace. Aunque como espectadores ignoramos cuál será el futuro que Claudina se forjará, sí sabemos que ha conseguido inspirar a otros en el desafío constante de autoimaginarse y autoconstruirse.

OBRAS CITADAS

Falcus, Sarah, et al. "Introduction." *The Bloomsbury Handbook to Ageing in Contemporary Literature and Film*, editado por Sarah Falcus et al., Bloomsbury Publishing Plc., 2023, pp. 1-6.

Foucault, Michel: "De los espacios otros". *Astragalo*, no. 07, 1997, pp. 83-91. Traducido por Luis Gayo Pérez Bueno. <http://dx.doi.org/10.12795/astagalo.1997.i07.08>

---. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. 1. Traducido por Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 1990.

---. *La vida de los hombres infames*. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, La Piqueta, 1990.

Gullete, Margaret Morganroth. *Aged by Culture*. The University of Chicago Press, 2004.

Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York UP, 2005.

Haring, Nicole y Roberta Maierhofer. "Feminism, gender, and age." *The Bloomsbury Handbook to Ageing in Contemporary Literature and Film*, editado por Sarah Falcus et al., Bloomsbury Publishing Plc., 2023, pp. 155-66.

Jerónimo, Heather. "Queer ageing." *The Bloomsbury Handbook to Ageing in Contemporary Literature and Film*, editado por Sarah Falcus et al., Bloomsbury Publishing Plc., 2023, pp. 167-78.

La nave del olvido. Dirigida y escrita por Nicol Ruiz Benavides. Alen Cine, 2020.

Lechner, Norbert. *A la búsqueda de la comunidad perdida*. FLACSO, 1990.

López, María Graciela. "Derecho a la libertad de las mujeres mayores: *La Nave del Olvido* anuncia estreno en salas de cine". Biobiochile.cl, 31 de diciembre 2021, <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2021/12/31/derecho-a-la-libertad-de-las-mujeres-mayores-la-nave-del-olvido-anuncia-estreno-en-salas-de-cine.shtml>

Morey, Miguel. "Sobre el estilo filosófico de Foucault. Una crítica de lo normal". *Michel Foucault, filósofo*, editado por E. Balbier et al., Gedisa, 1990, pp. 116-26.

OBRAS CITADAS

Sontag, Susan. "The Double Standard of Aging." *Saturday Review of The Society*. 23 de septiembre 1972, pp. 29-38.

Zecchi, Barbara y Raquel Medina. "Ageing in Latin American cinemas." *The Bloomsbury Handbook to Ageing in Contemporary Literature and Film*, editado por Sarah Falcus et al., Bloomsbury Publishing Plc., 2023, pp. 255-68.