

Argentina/Austria: desórdenes familiares en la mirada de dos realizadoras

María José Punte

Ponencia leída en el 54 CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS “Construyendo diálogos en las Américas, Universidad de Viena, Austria, 15 al 20 Julio de 2012.

El cruce entre estas dos películas que voy a analizar aquí, ilustra uno de los fenómenos algo paradójicos que nos plantea hoy la circulación de bienes culturales. Me tocó ver *Géminis* (2005) de la directora Albertina Carri¹ en una edición de la VIENNALE, el Festival de cine de Viena; mientras que tuve la oportunidad de ver *Die Vaterlosen* (2011) de Marie Kreutzer², en el BAFICI, el Festival de Cine de Buenos Aires. Intersección que no tiene nada de casual, dado que hace varios años me muevo entre estos dos mundos. Ambas películas se colocan dentro de una serie bastante convencional, aquella que arremete contra la familia, en particular la llamada “nuclear” o “restringida”, fruto de la modernidad. No tiene nada de excepcional este interés por parte del cine si pensamos que, aún muy imbuidos de los fundamentales desarrollos de la teoría freudiana, seguimos considerando a la institución familiar y sus avatares como una *historia* o una *escena* (Roudinesco 2003, 138). Un relato, con todo lo que eso implica en la configuración del universo simbólico y de los imaginarios.

El tópico de la familia es central en la obra de la realizadora Albertina Carri, ya desde su primer film *No quiero volver a casa* (2000). *Géminis* (su tercer largometraje) es una película de

1 Nacida en 1973 en Buenos Aires, Argentina, estudió para guionista en la Fundación Universidad del Cine de Buenos Aires. Como directora ha realizado varios largometrajes: *No quiero volver a casa* (2000), *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005), *Urgente* (2007), *La rabia* (2008). Dentro de sus cortometrajes, se incluyen *Excursiones* (2001), *Aurora* (2001), *Historias de Argentina en vivo* (2001), *Barbie también puede estar triste* (2001), *Fama* (2003), *De vuelta* (2004).

2 Nacida en Graz, Austria, en 1977, estudió guión y dramaturgia en la Academia de Cine de Viena y trabajó en producciones para cine y televisión. Desde 2007 integra el directorio de la Asociación y el Foro de Guionistas de Austria. Dirigió los cortometrajes *White Box* (2006), *Weihnachtsdienst* (2007), *Punsch Noël* (2008) e *Ingrid* (2009). *The Fatherless* es su primer largometraje.

formato bastante clásico. La historia, que deliberadamente juega con el uso de los mitos greco-latinos y una cierta manipulación del género del melodrama, llama la atención por la concentración narrativa, tanto en lo referente a la acción como a los vectores de espacio y tiempo. En lo que respecta a *Die Vaterlosen*, esta ópera prima de Marie Kreutzer, retoma la temática de la “comuna”, un intento de desestructurar la familia, consecuencia de los intensos cambios sociales producidos en los años 60 y 70, experimento que tal vez haya sido más usual en Europa que en América Latina³. Sea desde la exhibición de la familia archi-convencional de Carri, que fracasa por la incapacidad de aportar a las nuevas generaciones un modelo más descentrado y menos agobiante; sea por el esquema opuesto que nos presenta Marie Kreutzer; lo cierto es que desde la mirada de ambas realizadoras se plantea una crítica a una institución que se muestra como anacrónica e indispensable a la vez, y de la que resulta muy difícil desembarazarse. Según la psicoanalista Elisabeth Roudinesco, a partir de la época moderna la familia occidental si bien dejó de conceptualizarse de acuerdo con un paradigma de un vigor divino o estatal, tendió a desacralizarse como consecuencia de su repliegue en las “fallas de un sujeto en suspenso”. Pero no por eso caducó su rol de ser “la institución más sólida de la sociedad” (Roudinesco 2003, 21). Son diversas las perspectivas desde las cuales se puede codificar este carácter conflictivo de la institución familiar y de la organización del parentesco. Elizabeth Jelin, quien define a la “unidad familiar” como una “organización social, un microcosmos de relaciones de producción, de reproducción y de distribución” (Jelin 1994, 31), pone el acento no sólo en la estructura de poder que implica, sino en sus componentes tanto afectivos como ideológicos. Lo cual provoca que en esta organización haya bases estructurales

3 Los años sesenta fueron testigos en la Argentina de cambios decisivos en las áreas de la sexualidad, el género y la familia, como consecuencia de que la sociedad modificaba sus hábitos tanto sociales como culturales y políticos. El psicoanálisis, la cultura de masas, el movimiento feminista y las organizaciones de izquierda hacían emerger ambigüedades que se reflejaron en estos cambios. Sin embargo, constata la historiadora Isabella Cosse, resulta más correcto hablar para el caso argentino de una “revolución discreta”, dado que si bien hubo transformaciones en las prácticas cotidianas relativas a las relaciones intrafamiliares, se tendió a reafirmar la importancia de la nuclearidad, la pauta heterosexual, la estabilidad de la pareja como marco ideal para la crianza de los hijos (Cosse 2010, 19).

de conflicto y de lucha. Judith Butler da una definición de parentesco en la que privilegia la noción de “acuerdos”, a partir de los que resalta su índole de socialmente alterables. Su función se remite a la necesidad de organizar la reproducción de la vida material, lo cual incluye determinadas ritualizaciones así como el establecimiento de lazos de “alianza íntima, duradera o vulnerable” (Butler 2001, 99). Esta noción de “lazo” también es retomada por Ana Amado y Nora Domínguez, quienes hacen notar la ambivalencia del término, en la medida en que implica un doble mecanismo que es a la vez de enlace y de separación, de identidad y de diferencia (Amado/Domínguez 2004, 14). Sea que se encare a la familia desde el punto de vista de la alianza o de la filiación, ha sido fundamental el mantenimiento del principio de la diferencia, en cuanto paradigma de la ley simbólica humana que impone la separación entre lo uno y lo múltiple, como sostiene Roudinesco cuando se refiere a Freud y la invención de la familia edípica (Roudinesco 2003, 57). Las conclusiones de la teoría freudiana van a condicionar tanto a la libertad subjetiva como al ejercicio del deseo, al plantearlos como conflicto entre la autoridad y su cuestionamiento, entre lo universal y la diferencia (91).

La mencionada filósofa Judith Butler recurre a la figura mítica de Antígona para, entre otras cosas, describir la manera en que la ley se instaure a sí misma como universal a partir de un acto que es performativo. Antígona, mediante su doble acto de desafiar la ley del Estado y de asumir ese acto mediante otro que es netamente verbal, lo que hace es demostrar que la ley no es reproducible, por lo tanto carece de fundamento universalizable. En torno a este relato ficcional, las numerosas interpretaciones han girado alrededor de la cuestión del parentesco y la instauración de la norma⁴. Butler retoma la noción de Antígona como umbral entre una y otra, pero haciendo hincapié en el carácter impuro de la rebelión de la hija/hermana de Edipo. Esta

4 Butler toma como punto de partida básicamente las posiciones de Hegel, Lacan y Luce Irigaray. En cuanto al primero, dice que Hegel pone a Antígona como ejemplo de la transición de una regla matriarcal a una patriarcal, así como del principio de parentesco. Para Lacan, ella es el límite entre las esferas de lo imaginario y lo simbólico, y la inauguración de lo simbólico. En todos los casos, Antígona funcionaría articulando una oposición pre-política con una política. Para Irigaray, ella significa la transición de la regulación de la ley basada en la maternidad a una basada en la paternidad.

figura, que Butler define como “desafiante, masculina y verbal” (62), no representa los principios normativos del parentesco, sino una serie de deslizamientos de las posiciones. El acto de Antígona, que se comete en nombre de la ley y de la política, deja expuesto el carácter socialmente contingente del parentesco. El tema del incesto es central en su argumentación. Porque lo que queda en claro, es que este tabú adquiere sentido en la medida en que sostiene la dinámica de la prohibición. En tanto que lazo o umbral entre la naturaleza y la cultura, su valor radica en la instauración de ambas. Butler busca demostrar que lo simbólico es una sedimentación de prácticas sociales, y que por lo tanto puede ser cuestionado como fundamento. Su preocupación se liga a la posibilidad de encarar un parentesco que se ha vuelto frágil, poroso y expansivo (22), por afuera del legado de la familia edípica.

Las dos películas realizan sendas críticas a la familia, aunque ponen en escena casos lo bastante opuestos como para dar pie a un espectro amplio de abordaje del tópico, que va desde la familia “nuclear” moderna hasta la familia descentrada posmoderna⁵. En ambas está presente el tema del incesto, si bien vemos diferencias notables en la aproximación que realiza cada una de las películas. En *Géminis* el incesto se ubica en el centro del relato y lo ocupa desde su contundencia; mientras que en *Die Vaterlosen* está tratado de manera más bien metafórica. Albertina Carri encara la relación apasionada entre dos hermanos, Meme y Jeremías, sin crear una red causal de explicaciones, lo cual deja al acto incestuoso al desnudo. Hasta cierto punto se puede interpretar la pasión amorosa de los jóvenes como un síntoma, una forma de respuesta frente a una estructura familiar asfixiante, que tiene sobre todo a la madre como emergente de la castración. La madre, Lucía, no deja resquicios para que los demás se expresen, ocupada como está en montar la gran fantasía de plenitud hogareña y respetabilidad social. Este personaje está construido como una puesta en escena de la artificialidad de la institución familiar. Se ha hecho

5 Roudinesco sintetiza tres grandes períodos en la evolución de la familia: 1) la familia “tradicional”, que servía para asegurar la transmisión de un patrimonio; 2) la familia “moderna”, que pasa a incluir una lógica afectiva en su conformación, cuyo modelo se impone entre fines del siglo XVIII y mediados del siglo XX; 3) la familia “contemporánea” o “posmoderna”, que surge a partir de los años 60 y en la que se relativiza el período de su extensión (Roudinesco 2003, 19-20).

ya mención al exceso que representa esta madre, que habla todo el tiempo pero no dice nada sustancial; que vive pendiente de frivolidades y no se da cuenta de lo que está pasando en el seno de su propia casa (Bernades 2005, Soto 2005). Es una cita casi textual a la figura de Edipo, que no ve hasta que es demasiado tarde. Y que cuando llega a ver, se pierde en el agujero negro de una subjetividad abismada⁶. La película juega con el relato mítico de los Labdácidas de manera consciente, lo cual aparece reforzado por una estructura narrativa despojada. La teatralidad está más que sugerida por el uso repetitivo de los espejos, que contribuyen a subrayar el ambiente claustrofóbico de esa casa (López Riera 2009, 63), de la cual sólo vemos fragmentos bajo la forma de pasillos, ventanas, el hueco de la escalera. Los paneos tienden a desrealizar, a marear al espectador, a hacerle perder el sentido de la orientación. Al mismo tiempo, uno de los recursos más usados es identificar el ojo de la cámara con la mirada del espectador, dándole la sensación de estar en el interior de ese tercer espacio. El rol de *voyeur*, un aspecto inherente al pacto cinematográfico, se encuentra reforzado por el tipo de encuadres, y convierte al espectador en cómplice. Los juegos de simetrías constantes justifican en cierto modo el título, *Géminis*, que no remite a la historia en sí, ya que los hermanos no son gemelos. La mención del mito de los Dioscuros, Cástor y Pólux, dispara hacia la noción de una pareja primordial, anterior a todas las construcciones culturales que luego derivarán en estructura social naturalizada⁷. Como ya dijimos en otro lugar, la reflexión

6 El tema del grito en el cine ha sido analizado por el teórico Michel Chion, quien le dedica un capítulo en su libro sobre la voz. Distingue entre el grito del hombre y el de la mujer, diferencia que tiene mucho que ver con las construcciones usuales de género en el cine clásico. Interesante de todos modos es su idea de que el grito importa por el “punto” al que lleva la tensión del relato. Es decir, es fundamental el lugar en donde se lo coloca. Toda la economía del relato suele girar alrededor de ese punto. El grito, puesto en boca de una mujer, “remite a lo ilimitado, lo avala todo por sí mismo, es centrípeto y fascinante” (Chion 2004, 86). El punto del grito es como la salida del ser. Esa fascinación radicaría en que el grito de la mujer plantea la cuestión del “agujero negro” del gozo femenino (85).

7 Si bien la elección del título pudo aparecer en principio como arbitraria (Bernades 2005), Carri continúa su reflexión acerca de esto y encuentra argumentos para fundamentar su concepción del parentesco: “Entretanto –prosigue la realizadora–, descubro que entre los egipcios, que fueron los primeros que estudiaron astrología, el arquetipo de Géminis estaba representado por un hombre y una mujer, hermanos, caminando enamorados por una pradera. Porque para los egipcios ése era el amor más puro, la mejor combinación entre lo femenino y masculino. Ahí decidí volver al título inicial, que aludía a lo que vino después: la moral impuesta, el tabú. Entre los faraones era corriente que se casaran entre hermanos” (Soto 2005).

acerca de la familia disfuncional, de las hipocresías de la burguesía, es un marco que le sirve una vez más a Carri para plantear la caducidad de las estructuras parentales (Punte 2011, 92). Lo que le interesa es cuestionar los sobreentendidos sociales acerca de las relaciones de parentesco y mostrar su carácter de construido⁸.

El incesto implica, desde el punto de vista del relato, una torcedura que viene a cortar una cadena ininterrumpida de transmisiones generacionales. Porque si bien Lucía aparece delineada como un personaje agobiante, está bajo el yugo de la abuela, su madre, todavía más insoportable. La continuidad está dada por la pareja de Ezequiel, el hijo mayor, y su esposa Montse. Ellos viajan de España a la Argentina a instancias de la familia para volver a escenificar su casamiento, una mera representación, que funciona como el teatro dentro del teatro. La madre busca afanosamente su vestido de novia para que Montse lo use. Si bien no logra imponerle el vestido, la joven tendrá que usar el velo. Ambas mujeres quedan unidas también por la mención de la yegua, a la que ninguna de las dos desea montar. En la escena final, en su desvarío la madre revela que el conflicto subyacente tiene que ver con la inhibición de su libido. Desde la locura, Lucía admite que a ella nunca le gustó “montar”, en una referencia que tiene claras connotaciones sexuales. La inversión y contaminación de los roles de padre/madre/hermano/hermana, encuentra en cierto modo una justificación. Meme y Jeremías se hacen eco de la corriente de deseo que fluye y que los adultos tienen obturada.

El modelo de familia que se ve en *Die Vaterlosen* presenta características opuestas. Su estructura es múltiple y rizomática⁹. Pero no por eso deja de ser menos “frágil, neurótica,

8 Carri tiene puntos de vista muy precisos acerca de la significación de la familia: “Vivimos inmersos en construcciones culturales sin cuestionarlas, sin mirar hacia afuera. A mí me llama la atención cuando me hablan de *Géminis* en términos de familia disfuncional. Para mí resulta una expresión redundante, porque pienso que toda familia es disfuncional. Más todavía: creo que una familia funcional sería lo peor” (Soto 2005).

9 En un recurso muy parecido al que suele utilizar Lucrecia Martel en su cinematografía (*La Ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza*), los límites de las relaciones de parentesco aparecen borroneados, de manera que al espectador le cuesta en un principio identificar los lazos familiares. Se ve mucha gente interactuando, hombres, mujeres niños. Pero no se entiende como están relacionados entre sí. Esto provoca que el incesto no aparezca como un hecho escandaloso.

consciente de su desorden” (Roudinesco 2003, 165). Los personajes hacen planteos explícitos alrededor de la pregunta de qué es una familia, qué significa ser hermano/hermana, padre/madre. El paradigma que ofrece la estructura de la “comuna” (das Kollektiv) tiende a confundir los roles y a desbaratar los sistemas jerárquicos verticales, en favor de una cierta horizontalidad. Esto aparece incluso subrayado por la mención del texto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo*¹⁰. La familia aquí no es ni un teatro ni una escena trágica. Es una fábrica, una máquina deseante, un delirio compuesto de flujos múltiples (Roudinesco 2003, 171). Sin embargo el experimento comunitario también fracasa. Con lo que la reflexión de esta película apunta a desbrozar el campo de significaciones que plantea la inevitable necesidad de esta institución. A diferencia de la película de Carri, el centro de la escena aparece ocupado por el padre, Hans (interpretado por Johannes Krischer). Éste se asume como el jefe de la tribu, lo que está ironizado en una escena en la que lleva puesta una corona de plumas. La paternidad de Hans en esa constelación de relaciones compartidas no responde sólo al modelo del “genitor” (el padre biológico), sino también al del “pater”, el que nombra y transmite la herencia. Johannes Krischer compone un personaje complejo, autoritario por momentos, pero también sensible y atento. Sin lugar a dudas, un hombre seductor y carismático que atrae hacia sí a todos los otros componentes de esa multifacética comunidad. Sin embargo su control no es absoluto; su poder aparece limado por las limitaciones que provienen de los otros, lo cual en definitiva provoca la disolución de este colectivo.

A pesar de las diversas líneas que fluyen en el relato, la acción se concentra en el contrapunteo simbólico entre el padre y la hija “pródiga”, Kyra, que vuelve luego de muchos años de haber sido exiliada de ese paraíso campestre. El experimento de la “máquina deseante”, que se planta contra el sistema capitalista y la familia burguesa, termina funcionando sin embargo en

10 El libro aparece en una escena como uno de los objetos pertenecientes al padre muerto. Sophie, la novia de Vito, hace un comentario irónico en tono de pregunta, sobre si es éste el “Dios” de sus padres, la filosofía emancipadora de los años 70. A lo que Vito responde que su padre leía mucho pero no se dejaba manejar por los textos, que no era un intelectual y que la formación era un tabú en esa casa.

el más clásico sentido de la escena freudiana. Lo reprimido, el hecho ocluido, emerge como consecuencia de la “constelación familiar”¹¹ que se produce al retornar los hijos a esa casa para enterrar al padre. Ahora bien, del relato edípico se retoma la historia de Antígona, en la figura de Kyra. Sin la virulencia de la heroína de Sófocles, Kyra aparece sin embargo esgrimiendo una reivindicación. En su figura se refleja la confusión que hace ver Judith Butler: fusiona al padre con el hermano. Su relación con el hermano mayor, Nikki, que por otro lado no es su hermano biológico, tiene ribetes incestuosos. Técnicamente no son hermanos, pero se criaron como tales. Kyra viene a enterrar al padre, pero termina desenterrando esta historia de su pasado y la actualiza. Reaparece para reclamar su parte, que le había sido negada. Pero en definitiva lo que añora no es al padre, sino al hermano.

La atmósfera creada por Marie Kreutzer es muy diferente también. La casa no resulta agobiante, todo lo contrario. Y aparece inmersa en un paisaje idílico, un innegable paraíso¹². La casa funciona a su vez en la conciencia de los personajes como metonimia de la familia. Cada uno de los hijos representa una postura diferenciada con respecto a la experiencia vivida. Vito, quien parece hacerse cargo de la herencia espiritual de Hans, llega a la casa con la intención de ocuparla, restaurarla, y volver a recrear algo que es imposible: esa vida familiar pasada. La casa, por su parte, está llena de agujeros, hace agua por todos lados. Pero esas “cuatro paredes” siguen siendo un refugio, un puerto seguro¹³. El relato no exhibe un desarrollo lineal, sino que son recurrentes los *flash-backs* para ir completando la comprensión de los sucesos. Lo cual

11 “Diese Familienaufstellung”, como ironiza el personaje secundario de Sophie, la novia de uno de los hijos, Vito. En boca de ella se pone una crítica explícita a la familia, que tiene mucho de actitud postmoderna más que de cuestionamiento serio: “Familie ist überbewertet” (“La familia está sobrevalorada”).

12 El campo, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Albertina Carri, aparece en esta película como un lugar ameno, un espacio puro que permite retirarse de las ciudades, identificadas con el trabajo extenuante. Vito se queja tanto de Viena, como de Berlín. Y la vida que lleva Nikki en Munich tampoco parece muy relajada. En el campo es posible tener una huerta, sostener una forma sobria y autónoma de vida, y escapar a las presiones del sistema capitalista.

13 La película abre con una canción que se refiere a las cuatro paredes, “Vier Wände”. En esa escena inicial, una camioneta llena de chicos y grandes cantando llega a la casa. Luego se pasa a una escena de noche, en donde se vislumbra la entrada de la casa, iluminada por un foco de luz que proviene de un auto. Una voz monótona recita un texto de auto-ayuda para relajarse, que habla de alcanzar un “puerto seguro”. Después nos enteramos de que es Nikki, quien ha llegado de Munich. Se genera entonces la cadena semántica entre casa-puerto seguro-cuatro paredes desde esta introducción, idea que no se modifica a lo largo de la película.

adjunta una reflexión acerca de la memoria como fragmentaria, construida y colectiva. En la casa deambulan una serie de objetos con la misma fluidez de las relaciones en el interior de la comuna, donde todo se compartía. Esos objetos son las huellas dejadas por Hans, formas de una herencia que no es material. Todos andan tras algún objeto que les permita reconstruir el camino hacia el pasado: el cortaplumas, la armónica, la chaqueta de Hans. El mismo papel cumplen tanto los diarios garabateados por Hans como los cassettes, en los que quedaron archivadas experiencias de la vida conjunta. En esa reconstrucción, está en juego el presente de cada uno de ellos, la revisión de las opciones a las que han arribado, con mayor o menor éxito.

Una de las primeras conclusiones que es posible sacar de esta comparación, es que un esquema de familia abierto y descentrado, produce subjetividades más aptas para enfrentarse a los desafíos de la vida contemporánea. La película de Carri resulta mucho más agobiante y no deja resquicios al espectador para identificarse con ese esquema familiar. A pesar de que la relación de los hermanos puede resultar chocante, es evidente que se busca la identificación con estos caracteres, y no con los otros. El exceso de perfección en los aspectos técnicos y ambientales refuerza el contraste con la estructura disfuncional de ese universo. La película de Kreutzer, por otro lado, permite al espectador entrar y salir, revisar ciertas cuestiones desde distintos escorzos. Uno podrá encontrar más o menos simpático al personaje de Hans, estar más o menos de acuerdo con los planteos de la comuna. Pero el balance de esta experiencia termina siendo para los hermanos más positivo que negativo. El tema de la “casa” es muy orientativo en ese sentido. Tenemos por un lado una casa impecable pero oclusiva; por el otro, una imperfecta pero generosa. Podría aplicarse a la familia como modelo. Esto remite a lo que Judith Butler denomina la “habitabilidad”, una comprensión más amplia de lo que es ser humano, la posibilidad de vivir en consonancia con lo que el sujeto entiende para sí mismo como habitable. En ese esquema, el incesto no es un mero barroquismo o complicación del relato familiar. La reflexión que hace Butler sobre el incesto apunta, no a defender una práctica

en particular, sino a cuestionar las derivaciones que del tabú y la prohibición se generan para normativizar y definir de una vez y para siempre las formas del parentesco (Butler 2006, 228). La radicalidad de sus planteos apunta a la adquisición de lo que ella denomina una “nueva topografía psíquica” (31). Lanzarse a la construcción de una familia ya no siguiendo modelos para armar, sino (y usando palabras de Albertina Carri) como resultado de “una decisión profunda, desde el deseo” (Enriquez 2008)¹⁴.

14 Albertina Carri parece estar buscando siempre palabras para definir a la familia (demsigajadas, desparramadas, agregadas). Pero la siguiente declaración concentra bastante bien lo que para ella ha sido el resultado de una experiencia azarosa, no elegida, pero asumida de manera constructiva: “Las familias se construyen: yo lo he vivido en carne propia, he construido familias desde los tres años, cuando secuestraron a mis padres, y no me ha ido nada mal. Al contrario: es un vínculo de muchísimo amor traer un hijo a una familia diversa. No hay mandatos, no hay normativas. Es una decisión profunda, desde el deseo” (Enriquez 2008).

Bibliografía citada:

- Amado, Ana y Nora Domínguez (eds.) (2004). “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós, 13-39.
- Bernades, Horacio (2005). “De cómo atreverse a decir su nombre”. *Página/12. Espectáculos*, 9/06/2005. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-52136-2005-06-09.html>
- Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Trad. Esther Oliver. Barcelona, El Roure Editorial.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona, Paidós.
- Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Trad. Maribel Villarino Rodríguez. Madrid, Cátedra.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1972). *Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Oedipe*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Enriquez, Mariana. “Deseo desatado”. *Página/12, Suplemento SOY*, 23/05/2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-84-2008-05-27.html>
- Jelin, Elizabeth (1996). “Familia: crisis y después...”. Catalina Wainerman (comp.). *Vivir en familia*. 2ª edición. Buenos Aires, Unicef/Losada, 23-48.
- López Riera, Elena (2009). *Albertina Carri. El cine y la furia*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Punte, María José (2011). “Tras las huellas de Antígona: fantasía y mirada adolescente en el nuevo cine argentino”. José Amícola (coord.). *Un corte de género: mito y fantasía*. Buenos Aires, Biblos, 81-103.
- Roudinesco, Élisabeth (2003). *La familia en desorden*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.
- Soto, Moira (2005). “Adentro, muy adentro”. *Página/12, Suplemento Las 12*, 3/06/2005. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1983-2005-06-03.html>