

## **Mirada infante: padres e hijxs en dos películas argentinas y una austríaca**

María José Punte

Ponencia leída en el PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA DEL CINE. ESTÉTICAS TRANSNACIONALES EN EL CINE CONTEMPORÁNEO, Buenos Aires (Argentina), 4 al 6 de noviembre de 2014.

¿Es adulta la mirada? Tomamos como punto de partida la paráfrasis de aquella interrogación que lanza Ann Kaplan en un texto de 1983 cuando se propone discutir la condición de la mirada en tanto que masculina, una cuestión central en las discusiones de la teoría crítica feminista de cine (*Is the Gaze Male?*). Es decir, la pregunta apunta a poner en evidencia los vínculos entre el aparato cinematográfico y las estructuras arraigadas en un subconsciente que se presenta ya como formateado por el sistema patriarcal. Éste deja sus marcas en el lenguaje y, por lo tanto, en todos los sistemas de representaciones que se derivan de él. Es lo que Teresa De Lauretis denominará, retomando a Foucault, las “tecnologías del género” (1987). Esta estructura de fuerte índole prescriptiva, que está puesta al servicio de los ordenamientos y jerarquizaciones en torno a la sexualidad, no sólo sostiene una matriz de tipo heterosexual, lo cual determina la regulación del deseo y define su orientación. También establece otros binomios regulatorios que prescriben los tiempos y definen los usos de los espacios. Uno de ellos es la oposición infante/adulto. La línea que demarca esta forma de *différance*, y que propone uno de los modos de la otredad, se construye a partir de la noción de entrada en el lenguaje, lo cual implica la entronización del sujeto en el ámbito de lo simbólico, por lo tanto de la Ley, que como todos sabemos, le pertenece al Padre.

Retomamos la idea de David Oubiña cuando se refiere a la niñez y a la adultez como “categorías políticas enfrentadas” (Larrosa, 2007: 42). Cuando Oubiña sostiene que el cine es el

arte de la infancia, continúa con un pensamiento que toma del escritor Witold Gombrowicz, la idea de un principio de inmadurez que es un “resto como caprichoso o inasimilable que se resiste al significado pleno” (49). Al concretarse en tanto que acto de resistencia, pone en cuestión la supuesta verdad de los sentidos comunes. La infancia sería entonces más que un tema, una perspectiva crítica. Lo denomina también “un teatro de operaciones” (49). David Oubiña lo aplica a una obra muy particular, la de Jean Vigo, en la que él ve una naturaleza combativa que más tiene que ver con el momento liberador de la furia y no tanto con un sistema de bandos enfrentados. Por otro lado, también es cierto que confluyen en esta visión de la infancia ciertos tópicos o maneras de entenderla que terminan cristalizando en regímenes de representación. La infancia aparece considerada en un momento que es pre-social, ajeno a los códigos y las convenciones. Allí radicaría su potencia subversiva o contestataria. En suma, Oubiña termina coincidiendo con uno de los postulados de Laura Mulvey<sup>1</sup>, al afirmar que el cine, a la par de ser el medio más apto para producir una ilusión de reproducción del mundo, permite no obstante desmontar el automatismo perceptivo (50).

En consecuencia, a pesar de esta línea de separación que traza dos territorios de manera ineluctable, ya que a la infancia no se vuelve, parece ser puesta en cuestión una y otra vez por el cine que desde sus orígenes ha codificado de forma bastante precisa las maneras en que se trabaja el tópico de la infancia (Lebeau, 2008)<sup>2</sup>. La infancia se aparece a la conciencia adulta como un

---

1 Una de las conclusiones de su célebre ensayo de 1975, era que el lugar de la mirada es lo que define al cine, por lo tanto a la posibilidad de variarlo y de exponerlo (Mulvey, 2000: 46). Se trata de explotar las contradicciones presentes en un sistema que es intrínseco al film, que es la posibilidad de desplazar el énfasis puesto en la mirada. Eso se logra si se produce una ruptura del código cinematográfico que recrea tanto un rostro, como un mundo y un objeto. Debería tomarse como guía la capacidad del cine de romper con las expectativas usuales del placer visual, en vistas a concebir un nuevo lenguaje del deseo (36).

2 Según Vicky Lebeau, el infante aparece en el cine antes que nada como espectáculo, permitiendo a la audiencia adulta recuperar ese lugar de la infancia, gracias a su capacidad de emitir un punto de vista (394). Por otro lado, el dominio de la categoría que ella denomina el “*infans*” se vincula más bien a la heterogeneidad de la imagen, a aquello que en la imagen se resiste a la traslación de las palabras, de la narrativa o la interpretación. El espectáculo del niño en la pantalla, por lo tanto, ha sido el lugar de cierta negociación que se da en la subjetividad en la medida en que ésta tiene que abandonar ese espacio, para entrar en el mundo del lenguaje, la cultura, la comunidad. El niño representa esa frontera de la otredad, un espacio y un tiempo que conocemos sin conocerlo realmente. Esto permite pensar, a propósito de ciertos tópicos ligados a la figura del infante en el cine, su utilización en términos de recrear mediante la mirada antes que nada la idea de límite, de frontera, o de un lugar al que se desea establecer a partir de su rasgo de inalcanzable.

“lugar contradictorio” al que sólo es posible acceder mediante la experiencia estética (Alvarado y Guido, 1993: 6). Esto se actualiza de modo recurrente, a pesar de la clara conciencia de que dicho sujeto, en el cual el adulto en apariencias sólo intenta verse a sí mismo, está “en otra parte”. Evidentemente el cine, a través del medio que le es en principio más propio, es decir la imagen, hace posible recuperar algo de esa experiencia de carencia de habla, a través del gesto y de su puesta en escena. Lo hace notar Jorge Larrosa a propósito de ese “rostro enigmático” que instituye la infancia (Larrosa, 2007: 17-24). Pero también porque sirve a una construcción temporal que permite reactivar la escena de la rememoración<sup>3</sup>.

Ahora bien, la pregunta es qué sucede cuando ponemos el foco en la mirada que es intradieética cuando está a cargo del personaje infante. Porque como sostiene Larrosa, ese rostro al que decodificamos como “enigmático”, a la par que se ofrece a la mirada, es algo que nos mira. El cine se enfrenta, y nos enfrenta como espectadores, con la mirada del infante (22). Para Larrosa se trata de una manera de des-automatizar la mirada, porque la infantil suele ser una que en principio no proyecta opiniones o valores sobre las cosas<sup>4</sup>. En las películas que vamos a analizar, los personajes a los que consideramos todavía dentro de esta categoría de la infancia, se caracterizan por ejercer el rol del *voyeur*. En parte esto se debe a que la narración busca subrayar el estadio de pasaje en el que se ubican: de estar en tránsito hacia, pero no haber llegado del todo.

---

3 María Cristina Soares insiste en la idea de que el cine es una invitación al juego que promueve el encuentro entre las imágenes de la infancia del autor y las del espectador. Esas imágenes, mediante el cruce de tiempos y espacios, se enfrentan con la cultura. Dicha “materia de la memoria”, que incluye básicamente lugares, objetos, rostros, palabras, se instituye en lugar que permite esa confluencia, a partir del ejercicio de recordar. Funciona como un juego de proyecciones, en cierto modo otra ficción: “Allí cambiamos imágenes y al aceptar la invitación del director sentimos que él también participa de nuestras imágenes al reconocerlas en la pantalla” (183). Véase María Cristina Soares, “Infancia, memoria y cine: en las imágenes de los orígenes, el origen de la imagen” (Larrosa, 2007: 179-198)

4 Carlos Losilla opina de manera más específica que el cine hollywoodense de post-guerra, la irrupción de la mirada es un elemento más de un proceso al que llama de “descalcificación”, porque mina la “transparencia clásica”. Su irrupción en el plano da a entender que el cine ya no depende de un punto de vista único. La mirada infantil, a partir de su turbulencia, desbarata la noción de mirada omnisciente (Larrosa, 2007: 104). Le adjudica a la mirada infantil un poder, que adopta la forma de una “vocación vampírica”, en la medida en que absorbe el mundo y lo rearma a su voluntad, sea ésta demoníaca o ingenua. Y da ejemplos de estas dos líneas posibles, la que ve en la infancia una especie de encarnación del Mal y otra que realiza transgresiones a la lógica para terminar afirmando valores conservadores ligados a la familia tradicional. Véase Carlos Losilla, “La infancia que mira y construye” (Larrosa, 2007: 97-108).

No son dueños por lo tanto de una agencia radicada en el logos; es decir, aún no tienen voz. No la tienen en sentido simbólico, algo que se materializa en su carencia de voto, es decir de participación plena de la ciudadanía. Por otro lado, el gesto del *voyeur* suele ser interpretado como una formulación tácita de empoderamiento, porque el que asume la mirada, lo hace como un modo de ejercer el control.

En primer lugar, abordaremos el más reciente largometraje de la directora Celina Murga, *La tercera orilla* (2014)<sup>5</sup>. La cuestión de la mirada aparece puesta de relieve ya desde el cartel mismo que publicita la película. En este paratexto se llega a ver un primer plano del rostro del protagonista, Nicolás (Alian Devetac), que aparece recortado por una silueta algo garabateada de lo que se percibe como una familia. Sobre todo, resalta la figura más voluminosa de un hombre, el padre, y de un niño tomado de su mano. Ese primer plano de Nicolás se va a repetir a lo largo de la narración con bastante insistencia, para subrayar su posicionamiento en tanto que observador. Comienza ya en la primera escena, cuando mira a través de la puerta vidriada a sus padres en la cama y es testigo de la frustración de la madre, que ella intenta todo el tiempo ocultar a los hijos. A pesar de la profundidad de esa mirada de ojos claros, el rostro de Nicolás se muestra enigmático ante el espectador. En general no trasluce sentimientos, sino que denota una actitud que todavía parece cauta, de mera observación. Resulta bastante difícil saber en qué dirección reaccionará el adolescente, ante la serie de hechos que se van encadenando y que más que síntomas de una crisis personal, son consecuencia de un particular entramado familiar.

La película encara en principio una temática social, la de la familia ilegal o paralela, signo de una sociedad tramada desde los discursos dobles y la hipocresía. Pero antes que nada, pone en escena el fracaso de un modelo, el patriarcal, que está en la base de una estructura comunitaria formateada desde un claro sistema de jerarquías, distribución de roles, que determina la dirección

---

5 Este cuarto largometraje de Murga es una co-producción con Alemania y Holanda. Murga lo realizó luego del año de padrinazgo del director Martin Scorsese, obtenido por la directora gracias a un programa de Rolex. Tuvo su estreno mundial en el 64° Festival de Cine de Berlín, dentro de la competencia oficial.

de los deseos de los otros. El padre, Jorge (Daniel Veronese), da cuerpo a un patriarca clásico, aunque muestra ya una serie de matices que lo hacen verosímil para el presente. No es un personaje violento, sino más bien distante y ensimismado. Es el dueño de la tierra y de la hacienda, se complace en el uso de las armas. Además da cuerpo a una figura de respetabilidad social, por su profesión de médico. Esta primacía le permite tomarse ciertas libertades, como la que implica tener dos familias, una legal y otra paralela.

El conflicto con Nicolás, que por un lado es su hijo primogénito, pero por el otro pertenece a la segunda familia (hecho que lo sitúa en un lugar subalterno), tiene que ver con la transmisión de la herencia. Esta idea que se convierte en excluyente para el padre, implica no sólo el traspaso de las propiedades materiales (la chacra, la colección de armas), sino de la profesión y de toda una serie de valores codificados desde el machismo más rancio. Como por ejemplo, la visita a la prostituta. El padre representa a lo que Elisabeth Badinter describe como la figura del “hombre mutilado”, resultado del sistema patriarcal. Se refiere a un varón incapaz de lograr la reconciliación entre su herencia paterna y materna, lo cual ha engendrado un tipo de masculinidad que está en la base de la cultura de violencia que experimentamos a diario (Badinter, 2003: 201). La película de Celina Murga pone en escena la confrontación con una nueva generación que ya no se ve más reflejada en este paradigma. Como resultado de la violencia soterrada que sufre, el protagonista hace volar por los aires al menos los signos materiales que le otorgan visibilidad a semejante esquema<sup>6</sup>. Es decir, la hacienda.

En varios sentidos, esta película de Murga puede ser asociada con el primer largometraje de la directora austríaca Marie Kreutzer, *Die Vaterlosen (The Fatherless, 2011)*<sup>7</sup>. Es decir, los

---

6 Es sintomático que tanto en esta película como en otro largometraje anterior, *Una semana solos* (2007), los niños y adolescentes dirigen la violencia explícita hacia las posesiones materiales y las propiedades. Esto supone una respuesta de signo político a su situación de meros objetos de la mercadotecnia, como en el caso de *Una semana solos*, o de simples piezas en el sistema de intercambio intrafamiliar, algo más subrayado en *La tercera orilla*.

7 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. Desde 2011 es miembro de la comisión de proyectos del Instituto de Cine de Austria. Dirigió los cortometrajes *Cappy Leit* (2000), *White Box* (2006), *Weihnachtsdienst* (2007), *Punsch Noël* (2008) e *Ingrid* (2009). *The Fatherless* es su primer largometraje. Es co-guionista de *Fräulein* (Andrea Staka, 2006).

planteos giran en torno a la pregunta de qué es una familia, ante la evidente certeza del fracaso del modelo nuclear. A diferencia de la película argentina, *Die Vaterlosen* reflexiona a partir de un paradigma alternativo de familia, la que podría ser definida como “postmoderna”<sup>8</sup>. La familia aquí es una “máquina deseante” (Roudinesco). Se trata del experimento que fue la vida en comunidad, “Das Kollektiv”, un modelo rizomático mediante el que se intentaba justamente dismantelar las jerarquías verticales, los sistemas de propiedad, y los esquemas capitalistas de producción. Los hijos son varios, y en este caso la perspectiva no se encuentra concentrada en un sólo personaje. Otra diferencia que es necesario hacer notar, radica en una trama narrativa más compleja, ya que se desarrolla en dos líneas temporales, la que se refiere a la infancia y otra ubicada en el presente de la narración, en donde los personajes de los hijos se encuentran ya en los comienzos de la vida adulta. El momento de pasaje está ocluido de la narración, y es lo que el espectador deberá reconstruir mediante la rememoración de los personajes.

Dentro de este conjunto heterogéneo, resalta la figura de Kyra (Andrea Wenzl), la joven que reaparece luego de veinte años en esa casona en medio del campo, para sorpresa del resto. El detonante es la muerte del padre, lo que congrega a los hijos en torno del ritual del enterramiento. En parte Kyra corporiza ese retorno de lo reprimido, no sólo porque su presencia había sido denegada del esquema comunitario, sino porque al volver, al igual que el fantasma, abre nuevamente la posibilidad de restablecer un lazo que la sociedad considera tabú, la relación amorosa con el hermano. Aunque Niki (Philip Hochmair) no es literalmente su hermano, hay algo de incestuoso en este vínculo. Kyra representa en algunos sentidos, lo abyecto.

Como telón de fondo no está solamente la casa. Casi una metonimia de ésta, aparece la figura de ese padre omnipotente que convoca en torno suyo a los hijos una vez más. Hans

---

8 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).

(Johannes Krisch) fue el propiciador de esa comuna, el dueño de la propiedad que si bien la pone a disposición de los otros, no lo hace sin condiciones. Es reconocido como el jefe de esa tribu, algo con lo que se ironiza mediante la corona de plumas que usa para regocijo de los niños. Hans aparece como un personaje tramado desde las ambigüedades. Se relaciona con cada uno de los otros desde diversas posiciones, dando lugar a una mayor amplitud de matices. Pero no deja de ser una figura patriarcal, viril y logocéntrica, que determina el bien y el mal, y se establece como autoridad. A partir del trabajo de rememoración, estos “hermanos” llevan a cabo lo que el personaje de Sophie denomina con sarcasmo la “constelación familiar”. Pero es antes que nada la mirada de Kyra, la que va a ir demoliendo al Tótem. Kyra actúa en ese sentido como una especie de Antígona. Este personaje mítico, según Judith Butler, es el que viene no sólo a confundir los lazos de parentesco. Pone en vilo a la Ley misma, mostrando su exterior constitutivo, lo que ella denomina la “aberración” en el corazón mismo de la Norma.

Por último, vamos a referirnos a *XXY* (2007) de Lucía Puenzo. Aquí tenemos otra vez a un personaje adolescente que termina desbaratando los sistemas establecidos, en este caso los de sexo/género. No sólo por ser intersexual, lo que convierte a Alex (Inés Efron) en una figura “monstruosa”. La película realiza una serie de planteos que incluyen los procesos de normalización, tanto físicos como psicológicos, que todo sujeto experimenta desde la infancia en adelante, así como las agresivas intervenciones médicas determinadas por el biopoder. En el acto de no dejarse definir por los sistemas de sujeción, Alex obliga a los demás personajes a plantearse su lugar dentro de un esquema preestablecido de roles. La película está montada sobre un juego de simetrías que atraviesa el relato de manera horizontal, mediante la oposición entre Alex y Álvaro (Martín Piroyansky); pero también vertical, a partir de las dos figuras paternas: de Kraken (Ricardo Darín) y Ramiro (Germán Palacios), respectivamente los padres de Alex y de Álvaro. El intersexual Alex, figura que ha sido definida como *queer* por su capacidad de fluctuación y de crear una identidad a partir de sus actos sexuales, permite que se produzcan una serie de

traslaciones (Medak-Seguín, 2011: 3). Lo que parece en principio el conflicto de un sujeto en tránsito hacia la adultez, a causa de las decisiones que esto implica en su caso particular ya que tiene que definirse por uno u otro polo del bimorfismo sexual, en realidad expone las presiones a las cuales están sometidas todas las subjetividades, sean éstas de hombres o de mujeres.

En cuanto a la figura del Padre, está desdoblada en dos modalidades que ofrecen a la vez que un diagnóstico, una posible salida. Ramiro encarna el modelo de masculinidad que ya mencionamos como el del “varón mutilado”. Resulta un personaje que no despierta empatía en el espectador. Esto se debe al modo autoritario y castrador con el que encara su relación con su hijo Álvaro. Pero, al igual que el personaje de Jorge de *La tercera orilla*, no resulta del todo imposible percibir una fisura, que permite ver la cuota de sufrimiento que el sistema patriarcal imprime en las subjetividades masculinas. Adquieren la forma de mandatos irrevocables, determinadas concepciones en torno del éxito, y prejuicios sobre los modos de expresar los afectos. En el polo opuesto a Ramiro, se contrapone la figura de Kraken, un personaje con mayor capacidad para reconocer su vulnerabilidad. Kraken es una figura que logra acompasarse a los movimientos de su hijo Alex, que es capaz de moverse de su lugar y aceptar el desafío de lo irrepresentable<sup>9</sup>. Kraken posibilita mediante la aceptación de lo que decida Alex, dar emergencia a lo que Badinter define como un “hombre reconciliado”, aquel que ha logrado asumir tanto lo masculino como lo femenino en la configuración de la propia subjetividad, resultado de la aceptación de una doble herencia, lo que se suele marcar con las letras X e Y. A su vez corporiza a ese hombre que consigue reconciliar fuerza y fragilidad, sin sentir por eso amenazada su virilidad. El personaje de Kraken permite una posible reconciliación con la figura del Padre, a partir de lo que Julia Kristeva teoriza como el “padre luminoso”. Se refiere a una modalidad arcaica de la paternidad,

---

<sup>9</sup> A partir de estos personajes se desarrolla toda una discusión de corte biopolítico en torno a otros sistemas de oposición tales como naturaleza/tecnología, campo/ciudad o práctica/teoría, que se vinculan al binomio masculino/femenino de diversos modos. La película tiende a defender lo natural, lo cual abrió ciertos reparos en lo concerniente a una forma de naturalización que se despega de la cultura, como si el concepto de naturaleza no fuera a su vez un producto cultural (Frohlich 2012). En cuanto a la capacidad de cambiar de posición que caracteriza al personaje de Kraken, véase Zamostny.



previa al surgimiento del Nombre, es decir del orden simbólico, por lo tanto del estadio del espejo. Este Padre es anterior a la figura edípica, que produce la separación, el juicio y la identidad. El Padre imaginario le permite al sujeto la entrada a una modalidad que es frágil, pero a la vez gozosa (Kristeva 1993, 105). La rebelión de Alex no lo conduce a nada específico, pero funciona como una fuerza disolvente que proviene de un lugar más atávico. Este lugar es aquel en donde le resulta posible como sujeto conectarse con el Padre luminoso. Se trata de una instancia contradictoria de la subjetividad, en donde la *jouissance* se encastra con un caos originario, tal y como se sugiere en las escenas de apertura de la película, que se repiten de diversos modos y que nos trasladan al fondo del océano.

Estamos ante tres historias que exponen las fisuras de la institución familiar desde escorzos diversos, pero tomando como matriz común una mirada inquisidora, la de los hijos e hijas. Ésta se erige en clara contraposición con la de los padres, un tema que es más antiguo que la familia misma. La construcción de esta mirada por parte de una cinematografía actual, supone una estrategia cinemática de exponer la invisibilización de ciertos sujetos dentro del entramado social. Al hacerlo, pone en escena también las posibilidades de su empoderamiento. En primer lugar, siguiendo la premisa de Laura Mulvey, concibe un nuevo lenguaje para el deseo de estos sujetos que hablan desde un espacio fronterizo, un lugar de tránsito que no está definido desde una posición, sino que se propone como especulando entre varias opciones. Libera en ese sentido una serie de fantasías que son fáciles de idealizar en el cine, pero no tan accesibles más allá de la pantalla, como es posible comprobar a diario. Los discursos en torno a la adolescencia tienden a estigmatizarla. El cine puede constituirse entonces en ese espacio de liberación que abre las posibilidades de la representación al refigurar, en términos de Rancière, una nueva repartición de lo sensible (2011), haciendo emerger lo irrepresentable.

## **Bibliografía citada:**

- Alvarado, Maite y Horacio Guido (comps.), (1993) *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. Buenos Aires, La Marca.
- Badinter, Elisabeth, (1993) *XY, la identidad masculina*. Trad. Ana Roda. Bogotá, Norma.
- De Lauretis, Teresa, (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Frohlich, Margaret, (2011). "What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucía Puenzo's *XXY* and *El niño pez/The Fisch Child*" en *Studies in Hispanic Cinemas*. Vol. 8, N° 8, pp. 159-174.
- Kaplan, E. Ann, (2000) "Is the Gaze Male?" en E. Ann Kaplan (ed.). *Feminism & Film*. Oxford Readings Feminism. New York, Oxford University Press, pp. 119-138.
- Die Vaterlosen*. (2011) Película dirigida por Marie Kreutzer. Austria. Novotny & Novotny Filmproduktion, Witcraft Szenario GmbH, KGP Kranzelbinder Gabriele Produktion. [DVD]
- Kristeva, Julia, (1993) "Acerca de un destino luminoso de la paternidad: el padre imaginario" en *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*. Vol. XV, N°1, pp. 97-124.
- Larrosa, Jorge, Inês A. de Castro, José de Sousa (comps.), (2007) *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Buenos Aires/Madrid, Miño y Dávila.
- Lebeau, Vicky, (2008) *Childhood and cinema*. London, Reaktion Books. Kindle Edition.
- Mulvey, Laura, (2000) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en Ann Kaplan (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford University Press, pp. 34-47.
- La tercera orilla*. (2014) Película dirigida por Celina Murga. Argentina/Alemania/Holanda. Rommel Film, Tresmilmundos Cine, Waterland Film.
- XXY*. (2007) Película dirigida por Lucía Puenzo. Argentina/España/Francia. Historias

Cinematográficas Cinemania, Wanda Visión SA, Pyramide Films. [DVD]

Rancière, Jacques, (2011 [2009]) *El destino de las imágenes*. Trad. M. Gajdowski y L. Vogelfang. Buenos Aires, Prometeo.

Roudinesco, Élisabeth, (2003) *La familia en desorden*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.

Zamostny, Jeffrey, (2012) “Constructing Ethical Attention in Lucía Puenzo's *XXY*” en Carolina Rocha and Georgia Seminet (eds.), *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York, Palgrave Macmillan, pp. 189-204.