

## **Niñas furiosas: representación del deseo en el cine latinoamericano actual**

María José Punte

Ponencia leída en el II Congreso Internacional de la ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL (ASAECA), UBA, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 19 al 22 de Octubre de 2010.

“¿Qué narrativas serían posibles sobre el deseo?” (Casale 2009: 39), se pregunta Judith Butler. La interrogación surge ante la constatación de que no se trata sólo de que el lenguaje no es lo suficientemente transparente para develar el deseo. Ocurre que el deseo es siempre desplazado en y por el lenguaje, en un permanente corrimiento del marco de representación. La filósofa se concentra en la cuestión de la tensión que existe entre “una concepción del lenguaje como formador y productor del deseo (...), y por otro lado, una concepción del lenguaje como el vehículo a través del cual el deseo es desplazado” (38). Butler sostiene que estos cuestionamientos, que apuntan al corazón del discurso de la metafísica, han abierto nuevas posibilidades para los estudios literarios. Mi interés aquí es su aplicación al lenguaje cinematográfico y a la narrativa del cine. En el cine la narratividad se encuentra, en principio, ligada al tema de la mirada. Existe también la dimensión del sonido y de la voz, como lo ha estudiado, entre otros, la teórica Katja Silverman<sup>1</sup>. Pero como punto de partida tenemos que tomar al cine desde la concepción de lo visual, de como se estructura la mirada en sus tres niveles. Laura Mulvey, en su ensayo clásico sobre el placer de mirar y el rol que le cabe en la estructuración del ego, hablaba de estos tres aspectos que conciernen a la construcción de la mirada en el cine. La primera y más evidente es la mirada de la cámara, que se supone es una mímica del punto de vista del director. En segundo lugar, hay que considerar la de los caracteres. Ambos elementos forman parte de la ilusión fílmica, o lo que Lucrecia Martel describe como los “pequeños trucos” con los que cuenta el director de cine para lograr su objetivo, que es seducir al

espectador (Oubiña 2007: 68). En tercer lugar hay que incluir la esfera de la mirada de la audiencia, a la que Mulvey estudia desde la cuestión de la “escopofilia”, el placer de mirar o de ser mirado. Ese aspecto también ha sido considerado por la crítica Ann Kaplan para discutir algunos de los presupuestos del psicoanálisis, en lo relativo a la configuración del ego y al establecimiento de las estructuras de género sexual. Tanto Mulvey como Kaplan develan la manera en que el cine de narración tradicional sirve a los fines de reforzar la división de roles entre hombre y mujer. Mulvey se concentra en la cuestión del placer escópico ligado a la ilusión narrativa. Según ella, la construcción de la mirada a ambos lados de la pantalla, ha establecido una forma de mirar que responde a un orden patriarcal. Mientras que al hombre se le concede un papel activo, a la mujer le compete ser el estructurante del deseo erótico, lo que la convierte en un fetiche visual. A eso se suma el carácter de pasividad de su posición dentro de la pantalla, limitada al papel de mirada deseante. Kaplan coincide al concluir que en nuestro lenguaje, y dada la estructura con que sea ha moldeado al subconsciente, poseer y ejercer la mirada es estar en la posición masculina. Se ha producido una masculinización de la mirada, que responde al deseo de controlar y dominar, y que termina identificando al acto de mirar con la acción y la posesión, elementos que estarían excluidos del modo de mirar supuestamente femenino. Claro que estas dos autoras trabajan desmenuzando el cine clásico de Hollywood, que en los años de su consolidación trabó lazos simbióticos con el psicoanálisis, en un proceso que determinó influencias mutuas<sup>2</sup>. Tal vez no sea exagerada la preocupación de las autoras, en la medida en que este cine ha sido determinante para la circulación de estereotipos de género, en un mundo globalizado a partir de una estética hegemónica.

El objetivo de esta ponencia es explorar algunas narrativas posibles sobre el deseo en el cine actual dirigido por mujeres en Latinoamérica, que se presentan como alternativas a las del cine clásico. Voy a retomar una línea de interpretación que trabajé en una ponencia anterior en base a un texto de Butler que es *El grito de Antígona*<sup>3</sup>. En este texto Butler escoge, como

paradigma de transgresión, la figura de Antígona. Lo hace porque este personaje es el eje de uno de los mitos trágicos que con mayor agudeza y penetración trabaja sobre las leyes de parentesco: el relato de la familia de Edipo. La filósofa norteamericana hace girar al mito para descubrir una de sus facetas, que disiente con las interpretaciones recurrentes hechas sobre el mismo, desde Hegel hasta Lacan. Para Butler, Antígona no sólo transgrede las normas de parentesco, sino también las de género. Lo que la hija de Edipo pone en evidencia, es el carácter socialmente contingente de estas normas. El desafío de Antígona presenta varios escorzos. El primero, consiste en su ademán de asumir cierta soberanía masculina. Butler define a la joven como una “figura desafiante, masculina y verbal” (Butler 2001: 24). Los dos actos que la definen, el entierro de su hermano y el desafío verbal hacia el Estado, son encuadrados por sus interlocutores (Creonte, los mensajeros) dentro de parámetros de virilidad (24). Creonte deja en claro que las conductas de Antígona la sitúan en un entre-lugar, desde el momento en que no pueden ser colocadas en ninguno de los espacios permitidos por la sociedad, tramada desde la heterosexualidad. El tema del incesto alrededor de la figura de su hermano, sería otro elemento más de la transgresión. Pero Butler no deja de notar que en realidad Antígona pertenece a una genealogía que ya desde su origen se ha fundado sobre el corrimiento de la norma. ¿Qué lazos de parentesco podría defender entonces?<sup>4</sup> Antígona no se coloca en oposición a la ley en términos de igualdad. Su acto la ubica por afuera de toda ley universal. Ella más bien representa la confusión de roles, ya que en su conformación familiar todos los lugares se encuentran desplazados. Antígona coloca la aberración en el corazón mismo de la norma. Da cuerpo a la contingencia de una situación que se ubica en los límites de la inteligibilidad (41). Y desde ese espacio, realiza un tipo de demanda que pone en jaque al lenguaje y que muestra su desplazamiento permanente con respecto al deseo<sup>5</sup>. El objetivo de Butler es replantear el vínculo entre la posición simbólica y la norma social. Por eso, la figura de Antígona, quien ya había sido interpretada como la oposición al Estado, para ella implica todavía otra vuelta de tuerca: “como

figura política, apunta más allá, no a la política como cuestión de representación, sino a esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad” (16).

La cineasta Lucrecia Martel trabaja de modo explícito el tema de la circulación del deseo, sus dinámicas y los obstáculos que frenan su flujo<sup>6</sup>. En sus dos primeros largometrajes, *La Ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004), este flujo se manifiesta en los personajes de niños y adolescentes. Los niños, al no tener todavía del todo incorporado el sistema de represiones, encarnan para Martel la vitalidad y la expresividad del deseo. Por eso se los ve siempre en movimiento, corriendo y agitando la escena, en fuerte contraposición con la inmovilidad de los adultos. De todos modos, también es posible observar en los adolescentes, cómo se divide el espectro entre los que ya van introyectando las normas y los que se separan del grupo<sup>7</sup>. En este segundo sector, se recortan con nitidez los personajes de Momi, en *La Ciénaga*, y de Amalia, la “niña santa”. Momi es la que a su modo resuelve el conflicto planteado alrededor de la cuestión del ver y el no ver, es decir, de la lucidez para asumir el propio destino, un tema muy marteliano. A su vez, este personaje viene a contradecir varias de las normas imperantes, tanto en el terreno de la sexualidad como de las jerarquías y distinciones de clase. Ella está enamorada de la mucama Isabel, el único personaje con un cierto grado de autonomía e iniciativa, pero al que se ve siempre denostado por los habitantes de la finca La Mandrágora<sup>8</sup>. Momi, por su parte, es la única que se moviliza en pos de lo que desea. Al personaje de Amalia lo vemos justo en el momento en que empieza a indagar acerca de su deseo. Se muestra el instante del descubrimiento, la búsqueda de parámetros para darle forma, en un momento de fuerte ambigüedad. Esto conduce a que la niña aplique coordenadas que para los demás serían incompatibles, porque hace una lectura de su despertar sexual desde la religión. Amalia no sólo no discierne entre discurso y acción, sino que todavía no ve la dicotomía entre cuerpo y espíritu. A diferencia de su amiga Josefina, quien ya sabe qué es lo que se puede decir o no, hacer o no,

Amalia desconoce los imperativos de la moral. El actor Carlos Belloso, que encarna al doctor Jano, hace un juego de palabras al definir a estos dos personajes: “Jano es la inocencia de la maldad, y la niña es la maldad de la inocencia” (Aguilar 2006: 95). Gonzalo Aguilar ya había hecho notar que la intensa sensorialidad de las películas de Martel, tenía que ver con el tema del deseo y la imposibilidad en esa sociedad de que sea representado (Aguilar 2006: 100). La visión, dice Aguilar, al intentar ponerlo en escena, le impone sus órdenes, sus jerarquías, y termina imprimiéndole “el dominio ocular masculino”. Amalia es la única en la que el deseo se expresa sin ser sometido (ella y en todo caso, el doctor Vesalio). No se encuentra atrapada por la mirada masculina, como sucede con su madre. Por el contrario, se da vuelta para mirar y termina dominando la situación. Pero por sobre todas las cosas, se muestra su no sujeción a lo visual, en la manera suya de estar conectada con todos los otros sentidos: el tacto, el olfato, el oído.

En la filmografía de Lucía Puenzo, los personajes adolescentes se rebelan con mayor virulencia y claridad<sup>9</sup>. Si bien Puenzo opta por un formato que resulta más asequible para el público, a partir de géneros fáciles de reconocer, su obra no se caracteriza por ser sutil. Ha desarrollado temas que son bastante contundentes, como la intersexualidad<sup>10</sup>, el homoerotismo o el parricidio. Alex, el protagonista de *XXY* (2007) lleva en su cuerpo las marcas de una ambigüedad que resulta insoportable para el entorno adulto. El conflicto se plantea cuando ya no es posible sostener esa ambigüedad y se empiezan a demarcar las diferencias de género, una vez dejada atrás la infancia. Aquí entran en colisión los deseos de los padres y el de Alex, en cuanto a la elección identitaria. Pero Alex no se somete a la decisión de sus padres. A eso se suma que toma la iniciativa al seducir a Álvaro, con lo cual se coloca en un espacio en donde los significados se vuelven muy complejos. Porque Alex, quien elige ser varón, seduce a un varón desde una posición fálica, se resiste a ser feminizado por los otros varones que no lo ven como un par. Esta línea del relato se cruza también con el tema de la sexualidad de Álvaro, cuya crisis tiene que ver con su propia elección sexual frente a los prejuicios de sus padres y los esquemas

que quieren imprimir sobre él<sup>11</sup>. En *El niño pez* (2009) la protagonista es Lala, una adolescente de San Isidro que se enamora de su mucama paraguaya (la Guayi), y trama un plan para escaparse con ella, lo cual desencadena el asesinato del padre. Puenzo trabaja cuestiones de género en donde se interpolan vectores históricos con los sociales, sobre todo en la figura de la Guayi. Porque este personaje da cuerpo a la situación en la que quedan los pueblos originarios, que actúa como metáfora de la conquista de América. Ella sufre una doble subalternización: por ser mujer en primer lugar, sometida a la dominación masculina, que atraviesa clases y estamentos<sup>12</sup>; pero también por pertenecer a una clase social considerada inferior, ligada al mundo indígena. En contraste con el personaje sometido de la Guayi, Lala reacciona apropiándose del falo y rompe con todas las convenciones. Desmintiendo la fragilidad de su condición (su aspecto es infantil y delicado, características que corporiza muy bien la actriz Inés Efrón), no vacila a la hora de dinamitar la estructura familiar, que ya se percibía como desmantelada. Tanto en Lala como en Alex, la confrontación con la Ley paterna es frontal y virulenta, y contrasta con la actitud más atenuada de sus *partenaires*, la Guayi o Álvaro. Sin embargo todos comparten la necesidad de diseñar un proyecto identitario que responda al propio deseo.

Junto a estas dos realizadoras argentinas, me pareció oportuno incluir la obra de la peruana Claudia Llosa, que abarca hasta la fecha dos largometrajes, *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009). Ambos han sido profusamente premiados en festivales de gran prestigio y han tenido repercusión dentro y fuera de su país. En muchos sentidos, se puede equiparar su obra con la de Martel, salvando las distancias que genera la pertenencia a diferentes contextos culturales, con problemáticas ajenas. Uno de los temas centrales de las películas de Llosa es el conflicto entre tradición y modernidad, así como las migraciones internas y la consecuente aculturación de los pueblos campesinos. Se ve una continuidad entre las dos historias, resaltada por la presencia de una actriz de gran belleza y sensibilidad, Magaly Solier, que ha demostrado ser un elemento nodal para el trabajo de la directora. Lo que tienen en común con Martel y también con Puenzo,

es el protagonismo de las adolescentes, que se enfrentan con un sistema patriarcal para hacer valer un derecho, cuyo ejercicio supone dismantelar el sistema societal. *Madeinusa* narra la historia de una chica de catorce años, cuyo deseo principal es escaparse del pueblo en donde vive con su padre y su hermana Chale, en la sierra peruana. Aprovecha la coyuntura que se le ofrece durante la celebración de una fiesta ritual, el “Tiempo Santo”. En ella se cruzan elementos paganos y cristianos. Funciona como una especie de Carnaval, un tiempo suspendido en el que todas las licencias a la ley estarían permitidas, pero de manera regulada. La motivación para querer irse tiene que ver con varios factores, que implican un cuestionamiento a la estructura social. En principio, es para evadir el avance sexual de su padre y la obligación de acostarse con él. Tras el disfraz de una costumbre arcaica y tradicional, la fiesta del “Tiempo Santo”, el padre pretende hacer que la hija ocupe un espacio que la madre ha dejado vacante. La segunda razón parecería ser el abandono de la madre y la incapacidad de Madeinusa de realizar el duelo por esta pérdida. Dicha motivación, más difusa, se pone en evidencia en la obsesión de la chica por apropiarse de un objeto fetiche, los aretes que eran de la madre. Y que terminan convirtiéndose en el desencadenante de la tragedia<sup>13</sup>. El personaje de Made, al igual que la Amalia de *La niña santa*, no muestra las inhibiciones del orden moral, y supedita todas sus acciones al cumplimiento del deseo. Por eso resulta muy difícil emitir un juicio sobre su comportamiento. Aunque éste la conduzca, al igual que en el personaje de Lala, a cometer un parricidio. En *La teta asustada* se continúa con la temática del duelo no consumado, muy ligada a los hechos políticos padecidos por Perú durante la década de los ochenta<sup>14</sup>. Fausta es un personaje preso de la melancolía, pero a diferencia de Madeinusa, no reacciona con furia. Aunque sí demuestra una tenacidad que desmiente cualquier tipo de claudicación. La lucha que ella emprende, en medio de la incomprensión generalizada, es la de enterrar a su madre, lo cual actualiza el mito de Antígona en uno de sus aspectos. La joven mujer opone una lógica alternativa a la *ratio* neoliberal, la máquina que tritura las subjetividades en pos de un orden homogeneizador.

Laura Mulvey sostiene que es el lugar de la mirada el que define al cine, la posibilidad de variarlo y exponerlo (Kaplan 2000: 46)<sup>15</sup>. Esta nueva generación de cineastas logra insertar una mirada a través de sus personajes adolescentes, que trabaja a partir del desgarramiento del tejido social, lo cual lleva al crítico David Oubiña a definir al cine de Martel como “quirúrgico” (Oubiña 2007: 51). Oubiña también afirma de *La Ciénaga* que, si funciona como intervención política, es antes que nada por fundar “una nueva comunidad de lo visible” (52). Parece coincidir con la opinión de Martel de que el uso más primitivo de la narración siempre ha sido “volver a armar el mundo de otra forma” (58), una operación que para ella es tanto sanadora como reveladora. El cine, según Martel, es un recurso para poner al otro en el cuerpo de uno. Eso implica recuperar un saber que está en el cuerpo, que se ha perdido por distracciones que le competen tanto a la mirada como a la voz, es decir, al lenguaje. “Lo siniestro es eso (dice Martel), cuando de golpe mirás algo y reconocés que deliberadamente no estabas viendo todo” (Cinelli 2008: 7). Los personajes adolescentes femeninos que emergen son furiosos. Se colocan en la genealogía de la hija de Edipo. Obligan al espectador a compartir una experiencia de incomodidad ante las estructuras sociales que ya no sólo no les ofrecen ningún tipo de contención, sino que las colocan en espacios de marginalidad y abyección. Al utilizar el recurso de hacer comunicable aquello que resulta socialmente irrepresentable, estas directoras parecen concretar lo que Judith Butler considera una apertura de la posibilidad política. Antígona, para Butler, lo que hace es explotar el lenguaje de la soberanía, para producir una nueva esfera pública, en la que le otorga a la mujer una posición inédita. Si bien no se produce con esto una revolución, se logra un corrimiento, que es lo que para Butler está en su idea de la “resignificación radical” del poder. En última instancia, para la resignificación de lo que califica para ser humano.



## Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Amado, Ana (2004). “Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel)”. Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Manantial, 187-198.
- Bustamante, Roberto (2006). “El juego de máscaras en *Madeinusa*”. *Argumentos. Coyuntura*. Publicación del Instituto de Estudios Peruanos. Año 1 N° 7. Noviembre, 17-18.
- Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial.
- Casale, Rolando y Cecilia Chiacchio (comps.) (2009). *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*. Buenos Aires, Catálogos.
- Cinelli, Juan Pablo (2008). “Creo en la extrañeza de lo cotidiano. Entrevista a Lucrecia Martel”. *Revista Ñ*, 13.9.2008, 6-8.
- Donoso Pinto, Catalina (2007), *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.
- Forcinito, Ana (2006). “Mirada cinematográfica y género sexual: Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. 35 (2). Noviembre, 109-130.
- François, Cécile (2009). “El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. (UCM). N°43. Feb. 2009/Nov. 2010 (s.p.).
- Gómez, Leila (2005). “El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura. Journal of literary criticism and culture*. Num. 13, Julio 2005. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13.html>. Acceso: 15/07/2010.
- Jagoe, Eva-Lynn y John Cant (2007). “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 169-190.
- Kroll, Juli A (2009). “Between the “sacred” and the “profane”: cultural fantasy in *Madeniusa* by Claudia Llosa”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. 38 (2) Noviembre, 113-126.
- Martins, Laura (2007), “Bodies at Risk: On the State of Exception (Lucrecia Martel's *La Ciénaga*)”, en Hortiguera y Rocha (eds.), *Argentinean cultural production during the neoliberal years (1989-2001)*, New York/ Ontario, The Edwin Mellen Press, 205-215.
- Mulvey, Laura (2000). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Kaplan, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford University Press, 34-47.
- Oubiña, David (2007), *Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Picnic Editorial.
- Page, Joanna (2007). “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 157-168.
- Ríos, Hugo (2008). “La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel”. *Atenea*, Vol. XXVIII Num. 2, diciembre 2008.
- Roberts-Camps, Traci (2010). “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N° 43, Año XIV, Nov. 2009/Feb. 2010, (s.p.).
- Silverman, Kaja (1988) *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Zevallos-Aguilar, Juan (2006). “*Madeinusa* y el cargamontón neoliberal”. *Wayra. Imágenes de lo andino*. Año II, N° 4, Uppsala, segundo semestre de 2006, 72-80.

- 1 Kaja Silverman. *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Blooming and Indianapolis, Indiana University Press, 1988. Véase también Michel Chion, *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra, 2004.
- 2 Véase el capítulo de E. Ann Kaplan, "Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figurations to Postmodernism". Kaplan (ed.). *Psychoanalysis & Cinema*. New York/London, Routledge, 1990, 128-142.
- 3 La ponencia "Herederas de Antígona. Mirada adolescente en el Nuevo Cine Argentino", fue presentada en las *Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 29 y 30 de Octubre 2009. Puede leerse en mi página de web [www.punte.org](http://www.punte.org).
- 4 Butler da la siguiente definición, que funciona a modo de conclusión: "El parentesco, entendido como una serie de acuerdos socialmente alterables que no tienen características estructurales transculturales que puedan ser totalmente extraídas de sus funciones sociales, significa cualquier conjunto de acuerdos sociales que organiza la reproducción de la vida material, que puede incluir la ritualización del nacimiento y la muerte, que proporciona lazos de alianza íntima, duradera o vulnerable y que regula la sexualidad a través de la sanción y del tabú" (99).
- 5 La versión en castellano del título de Butler, *Antigona's Claim*, que traduce "claim" como "grito", no traslada algunos aspectos que esta palabra tiene en inglés, relacionados con el derecho. Porque "claim" significa "reivindicación" o "reclamo", y contiene además los sentidos de "afirmación" o "alegato". Estos rasgos tienen sus implicancias para la argumentación de Butler, que está intentando justificar la fundamentación de un nuevo tipo de orden jurídico o un nuevo modo de intelección del parentesco. La idea de grito limita el acto verbal de Antígona, que no se plantea como una mera rebeldía, sino como un reclamo al Estado, una reivindicación de su acto y de su genealogía abyecta. Y además es un gesto de afirmación de lo propio frente al otro.
- 6 Oubiña cita una entrevista hecha a Martel en donde dice: "La familia es un particular grupo de gente en donde, por cuestiones que para mí no son nada naturales, está proscrito el sexo salvo en los padres. Pero el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula, y evitarlo es una actitud muy clase media (...) Donde más se ve una persona viva es en esas actitudes, que son totalmente anárquicas y están siempre latiendo y vivas. Para mí lo sensual o sexual de la película era importante para contradecir esa cosa de desesperanza" (Oubiña 2007: 38).
- 7 El trabajo que hace Martel con la oralidad tiene mucho que ver con esta cuestión de la repetición en las estructuras sociales que tanto la irrita. Se muestra en la manera en que niños y jóvenes repiten frases, así como conductas copiadas de los mayores. Por ejemplo, Agustina, la hija mayor de Tali, no sólo imita el modo de ser maternal, sino que hace el mismo tipo de comentario malicioso y/o chismoso. O Joaquín, el hijo menor de Mecha, portavoz de los prejuicios clasistas y racistas de sus padres. Y José, el hijo mayor de Mecha, mediante el cual se exhibe esta repetición, ya que va en camino de ser un parásito como el padre, con quien comparte a la que fuera su amante.
- 8 Isabel no es un personaje al que se le haya prestado atención, tal vez porque carece de dobleces. Pero en su análisis de la película, Donoso Pinto le dedica un apartado. Lo ve en tanto que novedoso, en términos de cómo se trabaja en él los factores de género y etnia. Se distienden los estereotipos sobre marginación, a partir de la relación entre ella y Momi. Isabel no se subalterniza frente a su "ama", sino todo lo contrario. Y esto produce que se invierta el modelo tradicional de la "china" seducida por el hijo del patrón (Donoso Pinto 2007: 34-35).
- 9 En uno de los pocos trabajos que se han escrito, Traci Roberts-Camps hace un análisis desde el mito de Saturno, que se devora a sus hijos. Sostiene que los textos de Puenzo, entre los que incluye las novelas, ponen en escena a la segunda generación de los "hijos de Saturno", que regresan luego de ser vomitados, para hacer valer su identidad en abierta rebelión contra el padre. Roberts-Camps, "Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo" (s.p.).
- 10 También este tema aparece tratado de modo diferente, para el caso, a como lo aborda Julia Solomonoff en *El último verano de la boyita* (2009), que elige un mayor distanciamiento, no sólo al adoptar un punto de vista narrativo ajeno al personaje intersexual, sino por un técnica más realista y costumbrista. Puenzo nos coloca de lleno en la subjetividad de Alex, lo cual es mucho más jugado, pero también más arbitrario. Da un producto que impacta más, pero que delata un mayor artificio, y que tiene el riesgo de caer en inverosimilitudes.
- 11 La contraposición entre Alex y Álvaro pone en jaque todo el sistema de representaciones de género, las muestra como arbitrarias, y da por tierra con los preconceptos con los cuales la sociedad suele manejarse. Alex, se supone que es la hembra, pero es presentado como agresivo, dueño de la iniciativa y del poder. Álvaro posee las características que se atribuyen a las mujeres: sensibilidad, delicadeza, pasividad.
- 12 La Guayi es acosada sexualmente por todos los hombres de la película: el padre de la familia Brontë, su propio padre, el jefe de policía que la secuestra para una red de prostitución, hasta el cuidador de la esquina. Se puede incluir también, aunque el trato con él es de afecto, al "dealer" que finalmente las ayuda a escapar.
- 13 Madeinusa asesina a su padre, en un gesto algo impulsivo, cuando él le quita una serie de objetos que ella ha ido coleccionando y que materializan el lazo entre ella y la madre. Los aretes son parte importante de ese tesoro, y son un signo de la madre ausente, tanto para la hija como para el padre. La furia de Madeinusa se desata cuando descubre que el padre ha destrozado los aretes.
- 14 El mito de la "teta asustada" es un relato que circula como consecuencia de las violaciones de derechos humanos perpetradas en el Perú en los años ochenta. Tiene que ver con la transmisión, mediante la leche materna, del trauma ante estas violaciones. Parece ser un cruce entre una matriz psicoanalítica y la forma del relato popular.
- 15 La frase original es: "The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it".