

Niños *non-sanctos*. Infancia y violencia en el Nuevo Cine Argentino

María José Punte

Ponencia leída en el COLOQUIO INTERNACIONAL “VIOLENCIA EN AMÉRICA LATINA: DISCURSOS, PRÁCTICAS Y ACTORES”, SECyT - Instituto de Lingüística (UBA), Buenos Aires (Argentina), 16 al 18 de septiembre de 2014.

«Le mystère nous fait peur et le visage de l'enfant provoque un désir contradictoire» André Bazin,
Qu'est-ce que le cinéma?

Un punto de partida para la reflexión que impulsan estas dos películas de Celina Murga, puede ser lo que la teórica feminista Teresa De Lauretis plantea cuando habla sobre la violencia de la retórica (De Lauretis 1987). Si bien ella lo piensa en términos de la diferencia de sexo/género, resulta iluminador lo que propone como la instauración de ciertas formas de violencia a partir de la representación. De Lauretis lo aplica a la cuestión de la mujer. Sin embargo su análisis de las relaciones entre lenguaje y poder, sistemas de representación y enunciabilidad, nos pone sobre aviso a propósito de algunos discursos con pretensión humanística, pero que en realidad establecen una retórica que “genera” violencia. De Lauretis ejemplifica con un discurso que desde las ciencias naturales termina construyendo el objeto como femenino y a lo femenino como objeto¹. El reconocimiento de los hechos de violencia se encuentra ligado de modo directo con su inteligibilidad. Nuestra pregunta guía es cuáles serían las retóricas que esta “tecnología de género”² materializada por el cine genera a propósito de la infancia.

1 Una muestra de ello queda en evidencia cuando se habla de violar a la naturaleza, para referirse a su destrucción (De Lauretis 1987, 42). Pero también menciona el caso de la “violencia familiar”, una conceptualización de cierta forma de violencia inherente a esta institución social, cuya visibilidad se hace concreta históricamente recién cuando es posible enunciarla en esos términos (33).

2 Teresa De Lauretis parafrasea la noción foucaultiana de “tecnología del sexo” para definir al cine. Su teoría es que el género se da como resultado de varias tecnologías sociales, entre las que se encuentra el cine, pero también todos los discursos, epistemologías y prácticas críticas institucionalizadas de la vida cotidiana. La representación de género es su construcción. Todo el arte occidental y la alta cultura no son otra cosa que la fijación de la historia de esa construcción. Véase “The Technology of Gender” (Lauretis 1987, 1-30).

Así como la figura del niño está presente desde los comienzos mismos del cine y muy ligada a él, se puede también sostener que nace en el cine³. Vicky Lebeau rastrea esta presencia originaria del infante, reflejo de una obsesión por documentar la vida en sí, en su espontaneidad e inmediatez⁴. La infancia es atractiva para el cine por diversas razones y en gran medida expresa cierta ansiedad de la mirada adulta por apresar el tiempo⁵. Pero también porque su presencia se encuentra ligada a la noción de imagen en sí y de gesto (Larrosa 2007, 20). El niño cuando es pequeño, es decir cercano a la experiencia de *in-fante* (de aquel que carece de habla), tiende a ser descubierto en el límite de lo que las palabras pueden ser llamadas a decir, o a significar; un límite que genera cuestiones acerca de cómo verbalizar la experiencia infantil; acerca de aquello que en esa experiencia y en esa imagen se queda afuera, y se resiste al mundo de las palabras (Lebeau, pos. 131).

El cine comenzó a instituirse a sí mismo con y a través del niño, trayendo de nuevo en foco la dimensión visual del “mito de la infancia”, un compromiso moderno a la *différance* de la infancia como un tiempo y un espacio separados⁶. El niño emerge en el cine no sólo como tema,

3 Muchas de estas teorizaciones toman como antecedente ya establecido la obra del historiador Phillipe Ariès, *Centuries of Childhood*, que proponía en los años sesenta la tesis de una invención tardía de la noción de infancia. Es decir, la inteligibilidad de esta edad humana surge como consecuencia de una serie de factores históricos que va generando a partir de formas establecidas de visibilización todo un conjunto de estrategias de control, orientadas a la protección de este colectivo de sujetos sociales, pero también a su mejor dominación. Michel Foucault, en continuidad con el trabajo de Ariès, va a especificar algunas de esas estrategias en su libro *Los anormales*.

4 Lebeau comienza el capítulo 1 de su libro consignando que una de las primeras demostraciones públicas del cinematógrafo de Louis Lumière en 1895, *Repas de bébé*, mostraba a un bebé comiendo junto a sus padres. Se combinaba allí la presencia “única” de la imagen fotográfica con la ilusión ahora posible del movimiento. Fue también una de las primeras representaciones del niño como espectáculo. En el repertorio de los hermanos Lumière, en cuatro de diez filmes aparecen niños o bebés. En los diez años que siguieron, tanto en Europa como en Estados Unidos, se instauró con fuerza el proyecto de visualizar al niño. Con estas imágenes de la “Vida del Niño”, el cine lo coloca en un campo de visión nuevo y cambiante.

5 Lebeau hace notar hacia el final de su capítulo que este efecto que propone la imagen, genera una nueva forma de temporalidad, la de verse niño y viejo a la vez, un desdoblamiento a la vez que una comprensión inédita de los momentos en el tiempo: “In this instance, the promise of the cinematograph – its movement, its animation- is *oneself as a child*, captured in the form of a moving image to be revisited, and passed on” (pos. 313).

6 Por otro lado, Karin Lury sostiene que la observación de la infancia en la pantalla no conduce a separar al niño de la especie humana, sino a ver lo extraño en el ser humano. Produce otro punto de vista, sea en relación con la historia nacional (algo que ella analiza en el cine japonés contemporáneo), en determinadas operaciones discursivas (la racialización de la otredad en el cine que tiene como protagonistas a niñas blancas), para la construcción de la figura del testigo en eventos traumáticos tales como la guerra, o en cierto aspecto de indeterminación que tiene la noción en sí de “performance” artística (Lury 2010).

sino también como espectáculo, ofreciendo a la audiencia adulta un retorno (ilusorio) a ese lugar (394). Vicky Lebeau hace notar, en cierta coincidencia con De Lauretis, que esa figura del niño es usada para alegorizar el lazo entre naturaleza y cultura, la angustia padecida al cruzar dicha línea en dirección a la comunidad humana. El espectáculo del niño en la pantalla ha sido el ámbito de cierta negociación, la que tiene lugar en la subjetividad que se ve obligada a dejar ese espacio para entrar en el mundo del lenguaje, la cultura, la sociabilidad. El niño representa esa frontera de la otredad, un espacio y un tiempo que conocemos sin conocerlo realmente. En ese sentido, comparte una función junto con la muerte, la de ser límites de una estética basada en intentar conocer y mostrar la mente del otro.

Otra teórica esencial a la hora de encarar el tema de cine, infancia y violencia, es Kathryn Stockton, quien en su libro *The Queer Child* realiza un análisis centrado en los motivos y los movimientos de los niños y adolescentes en la pantalla (y también en la literatura). Nos ofrece una pista para comprender y, tal vez, tipificar, el tipo de violencia implicada en determinadas retóricas aplicadas a la infancia. Ella sostiene que nada es más violento que los ideales, sobre todo aquellos mediante los que encubramos a los niños convirtiéndolos en “nuestro” ideal, lo que resulta violento en sí mismo (Stockton 2009, 227)⁷. Coincide con Lebeau en sostener que el siglo XX, considerado el “siglo de la infancia”, parece más bien concentrado en exorcizar toda una serie de fantasmas en torno a la niñez, miedos arcaicos que se agigantan en la medida en que el periodo de la infancia se vuelve un fenómeno más complejo y difícil de manejar⁸.

7 Esto remite a lo que plantea el psicoanalista Serge Leclaire a partir de su análisis de una fantasía tan recurrente como inquietante, y que Lebeau relaciona con el tópico cinematográfico de la muerte del niño. Leclaire plantea que uno de los fundamentos de la práctica psicoanalítica es la revelación de un trabajo que subyace a una pulsión de muerte, y que consiste en matar al “niño maravilloso”. Este niño es el que atestigua los deseos y sueños de los padres, antes que nada bajo la forma de una nostalgia de la mirada materna. Es una representación inconsciente primordial en la que se anudan anhelos, nostalgias y esperanzas, pero a la vez encauza lo real de los deseos del sujeto. Leclaire constata que esta situación narcisista primaria concitó menos atención que otros fenómenos “satélites” tales como las fantasías de asesinato del padre o de despedazamiento de la madre, ambos pilares del relato edípico. Esa figuración del representante narcisista primario, una parte maldita, que es objeto de asesinato tan necesario como imposible. La llama “infans”, porque no habla ni hablará nunca (Leclaire 2009, 23).

8 En ese sentido es que coinciden las tesis que aparecen en el volumen *Kindheiten* en el que se dedican al menos dos artículos a tratar la cuestión de la infancia como monstruosa (Kaufmann, Kümmerling-Meibauer) o la violencia que se ejerce sobre ella a partir de los sistemas de representación (Brittnacher).

Stockton plantea que en las formas ficcionales es donde se hace posible ver la condición de *queer* de algunos niños⁹. Lo que ella observa como característico de esta condición es la noción de volumen. Se manifiesta como un crecimiento hacia los costados (*sideways*), en la medida en que desafía una idea vertical de crecimiento¹⁰. Genera la impresión de sombras que van rodeando a la figura, o de figura que se vuelve tornasolada. Pero además que adquiere volúmenes impensados, sorprendidos para la mirada adulta, y por lo tanto inquietantes. La autora sugiere la tesis de que tal vez la sociedad se obsesione en proteger a los niños porque en realidad les teme (126). Sus representaciones adquieren la forma “cubista” que desarrolla Stockton, es decir, como proyección de diversos niveles o estratos en diferentes direcciones. Se descubren una serie de capas superpuestas que no sólo deniegan la concepción del crecimiento ligada a un cambio en la línea temporal ineluctable, sino a la convivencia en una subjetividad de todas estas capas en cualquier momento de la vida. Estos movimientos resultan algo misteriosos y ominosos para la mirada adulta. Plantean el problema de los motivos por el cual el niño actúa de forma desviada. Dice Stockton: “the problem of motive as a form of explanation when it is more often a living, growing, cubist form of dramatically mismatched feelings and movements from different temporalities and multilayered sideways inclinations” (157).

La cuestión de los motivos en la infancia se vuelve central en el segundo largometraje de Celina Murga, *Una semana solos* (2007). La temática del vandalismo infantil, en particular del que se suscita en clases medias acomodadas, propone una reflexión acerca de la ausencia de una causalidad estricta en ciertos actos de la niñez. Los niños retratados en la película no son destinatarios de ningún tipo de violencia adulta explícita. Por el contrario, viven en ámbitos

9 La idea que va a sostener es que todo chico es gay, bajo una forma fantasmática que se da en la figura misma del niño. Para referirse a lo no enunciable de la infancia, ella habla del “chico fantasmal” (*ghostly child*). Obviamente se sostiene sobre la cuestión que Freud había planteado del niño como esencialmente *queer*, al menos en tanto que momento pasajero.

10 Esta imagen plástica recurrente le es sugerida por un cuento de Gertrude Stein, “Miss Furr and Miss Skeene”, en el que se usa el término “gay” de una manera que produce un efecto cubista, haciendo crecer hacia los costados esa noción (Stockton, 26-27).

sumamente protegidos (el barrio cerrado, la escuela privada) y tienen todas sus necesidades físicas y psíquicas cubiertas. Por otro lado, se pone en escena con claridad la manera en que el poder biopolítico opera como un dispositivo tanto de la industria del consumo (cultural, de entretenimiento), como desde el que plantea una sociedad de control en relación con la infancia, en el marco de su privatización (Bustelo 2007, 59). La película narra un par de días en la que un grupo de chicos y chicas de entre cinco y quince años continúan con sus tareas cotidianas, mientras que los respectivos padres están de viaje. En cierto modo se puede percibir la tendencia a la “sensibilidad de lo banal” que Angela Prysthon analiza en el cine contemporáneo tanto argentino como brasilero. Implica “una sensibilidad del cotidiano, una afirmación de lo banal, un elogio de lo común” (Prysthon 2013, 93), que apunta a poner en el centro una política de lo cotidiano o un abordaje político que se aleja explícitamente del discurso alegórico característico de etapas anteriores. La acción transcurre en un espacio particular, el del barrio cerrado, con lo que la temática se vincula de manera explícita a un fenómeno social más o menos reciente y a sus consecuencias visibles en el entramado social¹¹. Se trata al menos de dos familias emparentadas, los Jáuregui y los Cipriani, pero se mezclan en este grupo de primos dos o tres niños más¹². Esta indefinición de los lazos de parentesco sirve para acentuar ante el espectador la impresión de desorden, a partir del borramiento de fronteras, algo que ya se había visto a propósito de la infancia en el cine de Lucrecia Martel. Parte del misterio que rodea las acciones infantiles, está ligada a la aparente incomunicación entre este grupo y el universo adulto. Nunca se dice por qué los padres están de viaje ni cuáles son las causas por las que postergan su regreso.

11 De hecho, la película toma como fundamento teórico el estudio que hace la socióloga Maristella Svampa, *Los que ganaron* (2001) sobre los barrios cerrados, quien le dedica un capítulo entero al fenómeno del vandalismo infantil. Otras películas que tratan sobre los barrios cerrados son *Las viudas de los jueves* (2009, Marcelo Piñeyro), *Los Marziano* (2011, Ana Katz), *Cara de queso* (2006, Ariel Winograd). En general, siempre se trata de desmitificar el discurso idealizante de este modo de vida por el que optaron amplias capas de las clases medias y altas argentinas, y que se desnuda como falaz en cuanto se lo analiza más de cerca.

12 Hay una clara diferenciación entre ambos grupos. Los dos Cipriani, Rodrigo y Sofí, no son propiciadores de la violencia, sino que se ven arrastrados por ella. Ambas exhiben conciencia de los límites. De hecho Sofí no acepta invadir las casas y no participa del acto de vandalismo. Los dos demuestran intereses por la música, y se refugian en ella. Sofí es la única que muestra algo de simpatía hacia la empleada Esther y su hermano, y sin dudas es también el personaje que genera empatía con el espectador.

Los niños no quedan del todo solos, sino bajo el cuidado de la empleada, Esther, una joven de veintitrés años, proveniente del interior del país. En cierto modo también se espera que María, la hija mayor de la familia Jáuregui, en cuya casa están todos viviendo, mantenga algo de orden en este grupo de edades e intereses dispares. Esto aparece señalizado en el único teléfono celular que se ve y que ella se encarga de fiscalizar, el canal de comunicación privilegiado que dejaron los padres a disposición. Pero nunca escuchamos la voz de esos padres, si no es a través de María. La chica tiene un evidente poder sobre los demás, que maneja no sólo mediante la autoridad que le da su edad, sino a través de estrategias de seducción. Es un personaje ambiguo, subrayado por el hecho de estar en una edad de cambios, la adolescencia, lo que le da esa figura de crecimiento hacia los costados que describe Stockton. Oscila entre la disolución y una cierta fortaleza, que la coloca por encima de todos los demás. Puede ser tierna con su hermanito Quique, y a la vez cruel con su prima Sofi, la otra representante femenina del grupo. Juega a seducir a su primo Rodrigo, al que manipula, y luego coquetea con el recién llegado Juan, hermano de Esther.

El grupo en sí no es absolutamente caótico. Tienen una serie de reglas propias, como por ejemplo, no invadir las casas de amigos o conocidos. Por otro lado, tratan con desprecio a los que consideran meros subalternos, los empleados de seguridad del country, en un reflejo de actitudes que imitan de los adultos. A través de ciertas fisuras, se cuelan gestos y palabras que los exceden. Se saben sometidos a normas estrictas. Por eso la diversión consiste en romperlas, como cuando los tres varones mayores se van a pasear en auto por el barrio en una contravención flagrante: Facundo no tiene permiso de conducir, además de que va demasiado rápido. Son conscientes de un determinado grado de impunidad, que ellos adjudican a su situación de clase, al hecho de ser “propietarios”. Por otro lado, sólo esgrimen las normas cuando tienen que amonestar a otro, como se ve en la escena de la pileta del club. En esa situación, Facundo hace alarde de un reglamento que ni él conoce ante Juan, al que percibe como intruso. La escena del estallido final, cuando provocan destrozos en una casa en la que solían entrar, en sí no es violenta. Despliega algo de un

goce en el placer de destruir los materiales o de manipular la materia.

La más reciente película de Murga, *La tercera orilla* (2014), retorna a personajes que oscilan entre la niñez y la adolescencia, para arrojar una mirada crítica al mundo adulto, que sí está presente. 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. En este caso adquiere mayor protagonismo el personaje adolescente, en la figura de Nicolás. Nicolás es el hijo mayor de la familia paralela que mantiene Jorge, un prestigioso médico de la ciudad de Paraná. Los hijos tanto de esta como de la otra pareja, son colocados en la posición de testigos de los dobleces e hipocresías del padre. Así se codifica en la trama una de las formas de la violencia, al tener que convertirse en cómplices de una situación irregular. El padre mantiene una clara distancia afectiva, mientras que por otro lado no descuida sus obligaciones de manutención. Por lo cual, la posición de intermediarios entre mundos de estos hijos no sólo se refiere a su papel de testigos mudos, sino también de encargados de las transacciones materiales (llevar y traer dinero entre los progenitores).

Una de las diferencias con la película anterior, es que aquí no se percibe esa difuminación tan característica del otro film. Como la trama en sí es compleja, los espacios están mejor definidos. De todos modos, se trabaja con la idea de la desagregación de la noción de hogar. Nicolás transita por tres casas: la que comparte con su madre y sus hermanos; la chacra del padre; el hogar principal del padre en el que éste vive con su mujer legítima y un hijo. La primera es una casa sencilla pero acogedora, en donde se comparten de diversos modos los espacios. El otro hijo también es bienvenido allí. La casa del padre, por el contrario, es un espacio lujoso pero excluyente, al que Nicolás entra sin ser invitado, como un acto de transgresión. La chacra es el lugar mediante el cual el padre busca entablar una relación de complicidad con su primogénito Nicolás. Esta chacra con sus terrenos, actividades agropecuarias, y bienes acumulados (por

ejemplo, la colección de armas), constituyen la forma material que adquiere la herencia. Es el orgullo del padre, que él insiste en transmitir a Nicolás. Esta herencia es el tropo que adquiere en el relato la violencia que sufre el protagonista. Forma parte de una serie en la que además entran todos los vicios de un modelo social patriarcal: el machismo, el ejercicio del dominio mediante el dinero, la violencia hacia los subalternos. Todas las características de lo que Elisabeth Badinter, al analizar las formas patológicas de la virilidad, define como de un “hombre mutilado”¹³. Esta figura, resultado del sistema patriarcal, se refiere a un varón incapaz de lograr la reconciliación entre su herencia paterna y materna, lo que engendra un tipo de masculinidad que está en la base de una cultura de violencia, sumamente destructiva tanto para las mujeres como para los varones (Badinter 1993, 201).

En varios sentidos se puede decir que ambas películas no trabajan a partir de una forma explícita de violencia, sino con una trama armada desde la sutileza que juega con tensiones usuales de la vida cotidiana. Las explosiones finales, tanto el acto de vandalismo de los chicos del country como el estallido de Nicolás, que prende fuego la chacra paterna y reparte el dinero como si fuera Robin Hood, hablan de un registro de lo cotidiano mucho más cercano a la experiencia del espectador y por lo tanto, más inquietante. La narración en los dos casos se articula a partir de pequeños momentos, de gestos casi imperceptibles. Por otro lado, se puede aplicar lo que plantea David Oubiña en su análisis sobre el cine de Jean Vigo, cuando afirma que la niñez y la adultez no aparecen en él como edades del desarrollo, sino como “categorías políticas enfrentadas” (Larrosa 2007, 42). De esa manera se visibiliza un tipo larvado de violencia, escondido tras figuraciones retóricas, que cuando estalla provoca asombro y tiende a enervar a los adultos, a

13 Según Elisabeth Badinter, desde un tipo de análisis ligado a la antropología y los estudios históricos, lo que se denomina “virilidad” es efecto de una construcción para la que siempre se necesita otro término. En su reflexión sobre la identidad masculina, la autora resalta sobre todo el carácter de dificultad que tiene este proceso de aprendizaje, que conduce a la definición de una identidad en los sujetos varones. Clave en la adquisición de esa identidad es la cuestión de la identificación, en la cual está involucrada tanto una relación positiva de inclusión como una negativa de exclusión (Badinter 1993, 60). Ser varón es antes que nada no ser mujer. Gran parte de la violencia que implica la conformación de un sujeto masculino tiene que ver con esta diferenciación.

dejarlos sin una explicación plausible de los acontecimientos.

Es evidente en los dos casos abordados, que esta violencia sutil que padecen los infantes, se vincula a su confinamiento en espacios tramados desde el disciplinamiento (Foucault 2010). Puede adquirir la forma teóricamente placentera de la heterotopía del *country club*. Pero también se condensa en el trazado minucioso de un proyecto de vida, impuesto sin la menor consulta, dentro del marco de un sistema que ya no tiene nada para ofrecer a los jóvenes del siglo XXI. Una escena brutal en ese sentido es cuando el padre de Nicolás lo lleva a celebrar su cumpleaños a una whiskería con la idea de regalarle a su hijo una visita a una prostituta. No debería provocar tanto asombro que los chicos reaccionen mediante el estallido, cuando se plantea de esa manera su lugar de enunciación.

Hay dos coincidencias llamativas en las obras. La primera, es que los actos de violencia concretos por parte de los niños y adolescentes se dirigen hacia las propiedades. En *Una semana solos* destruyen una casa, la ropa de sus propietarios, los objetos decorativos. En *La tercera orilla*, como se dijo, Nicolás incendia la chacra del padre con todo lo que tiene adentro, colección de armas incluida. Dichos gestos resultan significativos para entender el tipo de interpelación que realizan estos sujetos en búsqueda de un empoderamiento. El gesto violento es eso, un gesto, que inscribe en el cuerpo social a través de un acto un mensaje que no podía ser verbalizado. Esto podría explicar a las claras la violencia que los “infantes” realizan, como respuesta tácita al ser tratados como aquellos que no poseen el lenguaje, por lo tanto el logos organizador y el poder discursivo. La segunda coincidencia es la inclusión de una escena de canto, que en ambos casos funciona en la trama como un anti-clímax narrativo. En *Una semana solos* está a cargo de la pequeña Sofí que canta una canción en italiano durante una fiesta. En ella se habla de la invisibilización. “Yo soy invisible para vos”, dice la niña, mientras mira a su público intradieético, pero también a la cámara. En *La tercera orilla*, Nicolás y su hermana Andrea comparten un escenario de karaoke cantando el tema de Charly García *Rezo por vos*. La tensión

de Nicolás es más que evidente, aunque para el espectador es imposible todavía saber en qué dirección va a dispararse. La canción da algunas pistas, no sólo de su estado de ánimo sino de lo que va a llevar a cabo un par de escenas más tarde. Los dos momentos, a pesar de que transmiten afectos muy diferentes (lleno de dulzura en Sofi y rebeldía en Nicolás), logran recrear para el espectador una instancia de expresión que muestra a los chicos y chicas en toda su plenitud. Desmiente a todas luces la ausencia de voz por parte de los infantes. Corporizan ambos una instancia de goce creativo en donde es posible generar la ilusión (momentánea) por parte del cine de que grandes y chicos formamos parte del mismo universo.

Bibliografía citada:

Ariès, Philippe (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Trans. Robert Baldick. New York, Alfred A. Knopf.

Badinter, Elisabeth (1993). *XY, la identidad masculina*. Trad. Ana Roda. Bogotá, Norma.

Bustelo, Eduardo (2007). *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

De Lauretis, Teresa (1987). "The violence of Rhetoric. Considerations on Representation and Gender". *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 31-50.

Foucault, Michel (2010 [1999]). Trad. Hoarcio Pons. Buenos Aires, FCE.

Koebner, Thomas (Hg.), (2013). *Kindheiten*. München, et+k.

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 editores.

Lebeau, Vicky (2008). *Childhood and cinema*. London, Reaktion Books. Kindle Edition.

Leclair, Serge (2009 [1975]). *Matan a un niño. Ensayo sobre el narcisismo primario y la pulsión de muerte*. Trad. Victor Fischman. Buenos Aires, Amorrortu.

Lury, Karen (2010). *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*. London/New York, I.B.Tauris. Kindle Edition.

Murga, Celina, dir. (2007). *Un fin de semana solos*. Perf. Natalia Gomez Alarcón, Ignacio Giménez, Lucas Del Bo. Prod. Tresmilmundos Cine. Argentina. DVD.

Murga, Celina, dir. (2014). *La tercera orilla*. Perf. Alian Devetac, Daniel Veronese, Gabriela Ferrero. Prod. Rommel Film, Tresmilmundos Cine, Waterland Film. Argentina.

Prysthon, Angela (2013). “La sensibilidad de lo banal en el cine contemporáneo”. Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (comp.). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, Colihue, 93-109.

Stockton, Kathryn Bond (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.

Svampa, Maristella (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios cerrados*. Buenos Aires, Biblos.

Anexo con canciones

Invisibile (per te)

Autores: Inés Gamarci, Martín Salas, Marcelo Pérez.

Ascoltami bambino

Non conosci il destino

Quante cose che non sai di me

Quante cose che non so di te

Quella persona non sei tu

Chi se ne va, che male fa.

Invisibile

Io sono invisibile per te

Io sono invisibile

Io sono invisibile.

Invisibile

Il mio cuore è invisibile per te

Il mio cuore è invisibile per te

Dimmi che cosa c'è.

Ho perso la testa

Ma devo lasciare

Il mio cuore parlare.

Arrivederci amore, ciao.

Arrivederci amore, ciao.

Quella persona non sei tu

Chi se ne va, che male fa.

(estribillo)

Chi se ne va, che male fa.

Finisce qua, finisce qua.

(estribillo)

Chi se ne va, che male fa.
Finisce qua, finisce qua.
Arrivederci amore, ciao
Arrivederci amore, ciao, ciao.
Ciao, ciao

Rezo por vos

Autor: Charly García

La indómita luz
se hizo carne en mí
y lo dejé todo por esta soledad.
Y leo revistas
en la tempestad
hice el sacrificio
abracé la cruz al amanecer.
Rezo, rezo, rezo, rezo.
Morí sin morir
y me abracé al dolor
y lo dejé todo por esta soledad
ya se hizo de noche
y ahora estoy aquí
mi cuerpo se cae
sólo veo la cruz al amanecer.
Rezo, rezo, rezo, rezo por vos.
Y curé mis heridas
y me encendí de amor
Y quemé las cortinas
y me encendí de amor, de amor sagrado.
Y entonces rezo.