

Espectros de infancia: queerizando a la niñez en Lucía Puenzo

Dra. María José Punte
(UCA, IIEGE-UBA)

PONENCIA PRESENTADA EN *LASA 2017. DIÁLOGOS DE SABERES. XXXV INTERNATIONAL CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION. LIMA (PERÚ), 29 DE ABRIL AL 1º DE MAYO 2017.*

Al niño, o se lo encierra, o se lo explota; él es, por turno, sueño de infancia, fantasía nostálgica, jardín para admirar y objeto de poder, discípulo sumiso, servidor celoso, digno heredero...

Françoise Dolto, *La causa de los niños.*

“Eine Stadt spielte Toter Mann” (Una ciudad jugaba al hombre muerto)

La infancia como espectralidad es uno de los temas centrales en la obra del pintor austríaco-irlandés Gottfried Helnwein (Viena, 1948)¹. Sus impactantes imágenes de infantes se despliegan en panóptico siguiendo una serie definida de líneas discursivas, ya en los comienzos de su obra pública en los años setenta. Y no dejan de expandirse en escenarios globales que hace varias décadas trascienden las fronteras de su pequeño país de origen, Austria. Las gigantomaquias de esos rostros infantes -algo andróginos, aunque mayormente femeninos-, hacen su aparición visual como si fueran heridas luminosas. Se suele describir a su obra como de un “hiperrealismo siniestro”. La combinación de técnicas pictóricas y fotográficas refuerzan esa impresión. Lxs niñxs que (re)presenta de manera obsesiva este artista, que trabaja de manera intermedial con óleo y acuarela, pero también con dibujo, fotografía y performance, emergen como verdaderos fantasmas

¹ Sus obras pueden ser consultadas en la página oficial del autor <http://www.helnwein.com>.

de la cultura, resultados del mecanismo de expulsión que describe Bourriaud (2015, 98). Se desdoblán en aquello que se ve a primera vista, la imagen doliente del *homo sacer*, y algo más que asoma por los costados, que nos hiere como el *punctum* barthesiano.

En su primer cuadro, *Osterwetter* (1969), ya hablaba acerca de un desdoblamiento o fisura, la figura doble que articulaba a la víctima con el victimario. O (tal y como se veía en Frida Kahlo), al sujeto y al objeto de una operación quirúrgico-configuradora de la subjetividad. Esa figura infante que planteaba allí Helnwein, difícil de categorizar desde el género (¿es niño o niña?), iba a prefigurar toda su galería de seres incómodos. Helnwein menciona como fuente de sus preocupaciones artísticas una infancia, la propia, tramada desde la tristeza de la post-guerra vienesa, con una ciudad devastada y un pueblo desconcertado ante la historia que acababa de protagonizar, y al que le llevó un par de décadas todavía digerir su protagonismo en la violencia experimentada. A eso se sumaba el marco de un catolicismo más propenso a vigilar y castigar que a ofrecer cobijo (Spiecker). A medida que su obra avanza en el tiempo, se van a ir definiendo dos temáticas más claras: la de la infancia abusada; la de la infancia pervertida por la maquinaria bélica/consumista del siglo XX. En ambos casos, aletea la noción de vulnerabilidad (Butler 2009), de aquello que permanece en el sujeto adulto como el reducto de una fragilidad constitutiva, fuente de sus posibles violencias futuras. Estxs niñxs son “adultizados” cuando se los representa usando uniformes militares o empuñando armas, en referencia al obnubilado pasado nacional-socialista, pero también a la violencia presente en ciertos usos actuales del consumo. Y cuando se los sexualiza a partir de las referencias a la estética de los “manga”. Sin duda, responden a lo que le teórica Kathryn Bond Stockton analiza bajo la noción de la “infancia queer”.

Para empezar, vale aclarar que según esta autora es en las formas ficcionales en donde se hace posible ver la condición de *queer* de lxs niñxs. Se vincula con imágenes que el sujeto adulto logra enfocar en torno de los infantes, hechas de proyecciones y de fantasmagorías. Su idea es que

detrás de todo infante, hay un *queer*, en el sentido de que estamos ante una figura que se define por sus derivas, por una configuración subjetiva que no es lineal, cuyo crecimiento no es ni unívoco ni evolutivo. Stockton discute con la noción de crecimiento, a la que se suele mencionar usando una noción de movimiento no solo unidireccional —e ineluctable—, sino vertical (*to grow up*). Ella piensa la condición infante del crecimiento a partir de la idea de los movimientos laterales (*sideways*), que resultan relacionales, dispersos, y que generan volúmenes. La forma que se dibuja en torno de este sujeto es la de un sistema de proyecciones hacia los costados. Dan lugar a un juego de sombras que se expanden de manera irregular en torno suyo, con lo que se crea una zona variable, siempre cambiante, de difícil o nula inteligibilidad. Dicha concepción revela una figura totalmente distinta del infante. Con ella, se vendrían a explicar mejor no solo los motivos o motivaciones de sus conductas, que suelen ser leídas como erráticas por parte de lxs adultxs. Sino también a repensar la fetichización que Stockton denuncia de la noción de demora para concebir al crecimiento de la niñez, fuente de la mayor parte de las actuales ansiedades adultas en sus vínculos con los infantes. Esa demora, que configura un espacio, debería ser una noción relativa, lo cual obliga a pensar las delimitaciones que produce el sistema normativo imperante. No solo la noción de espacio queda desfigurada mediante los movimientos de la infancia; también obliga a pensar desde otros parámetros a la temporalidad².

De ahí en más, la autora puede seguir una serie de modelos narrativos, guiada por la idea de lo lateral, y mediante los cuales explora cuestiones tales como la sexualidad infante (ya no como elemento potencial sino en términos de agenciamiento), el masoquismo infantil (en tanto que aplazamiento del goce), los actos criminales, hasta concluir con la idea de valor social del niñx, en

² En cuanto a un modo alternativo de concebir el tiempo, Bourriaud se refiere a la concepción actual de la temporalidad acudiendo a la idea tomada de Althusser de las *heterocronías*, que se vincula ya no con una distribución lineal en el espacio sino con las formas reticulares y lo múltiple. La figura que ofrece la idea de constelación permite, además de pensar en términos temporales (cuando vemos una estrella, en realidad vemos tiempo), sino también la noción de resto: es algo que ya no está cuando lo vemos (2015, 77).

el cual se imbrica lo estrictamente económico con lo afectivo. Al cabo del siglo XX, que ha sido denominado como “el siglo de la infancia”, se ha producido una sacralización del niño que resulta paradójica, concluye Stockton. Se protege a los infantes y se los aleja del sistema de trabajo, con lo que pasan a ser valiosos; pero a la vez se les exige ser una permanente fuente de satisfacción emocional para los adultos. A partir de los modelos narrativos que ella acuña, se concentra en los sistemas de desvíos o de lateralidades, tratando de pensar el crecimiento ya no a partir de una supuesta detención en la línea temporal o pautado por ella. De ahí que la imagen del infante aparezca a menudo en relatos que los tienen por apariciones fantasmales (el niño fantasmal gay; el adulto congelado como infante o su desarrollo trunco) o vinculado con lo no humano, es decir, con lo animal. Una de esas narrativas es la del niño *queerizado* por Freud, el niño sexual con deseos agresivos, colocado en el centro de la narrativa edípica. Pero otras formas de hacer *queer* a la infancia pasan también por lo que Stockton define como el “niño normativo”, que es uno que no tiene pasado (allí en donde se incuban todos los peligros). Da forma a la idea de inocencia como condición excluyente del infante³.

“Crecer es dejar de ser una promesa”, *La maldición de Jacinta Pichimahuida*.

La cuestión del niño espectral atraviesa toda la obra de la escritora, guionista y directora de cine Lucía Puenzo (n. 1976)⁴. Nos concentraremos aquí en sus cinco novelas publicadas hasta la

³ Hay una tensión entre inocencia y sexualidad que emerge cuando se niega a esta a partir de la celebración de la inocencia. Como sostiene Tison Pugh, es la supuesta asexualidad la que hace *queer* a los niños. Lo *queer* de la infancia surge a partir de las paradojas desde las cuales los adultos encaran a los menores. En principio, tiene que ver con la imposición de una imagen precisa de lo que se considera inocente. Esta responde más bien a una construcción ideológica que se produce ante la contradicción de querer retrasar el crecimiento del infante, ocluyendo su conocimiento sobre la sexualidad o negándosele el acceso a esta (2011, 1-6).

⁴ Las cinco novelas son: *9 Minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *El niño pez* (2008), *La furia de la langosta* (2010) y *Wakolda* (2011). Dos de esas novelas fueron llevadas por ella al cine en su rol de directora: *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013). Su tercer largometraje es la muy reconocida *XXY* (2007), basada en un cuento de su pareja, Sergio Bizzio. Como directora, tiene además dos cortometrajes, *Los invisibles* (2008) y *Más adelante* (2010). En su haber de guionista tiene (*H*) *Historias cotidianas* (2000), *La puta y la ballena* (2003), *A través de sus ojos* (2007). Su más reciente obra es la serie *Cromo* (2015).

fecha. El tópico que sobresale como más evidente, sobre todo en las cuatro primeras, parece ser el de la familia disfuncional. La figura del padre que Elisabeth Roudinesco define como “patriarca mutilado” resalta inequívoca sobre un paisaje familiar en ruinas. Las madres no exhiben un rol más positivo. Pueden llegar a ser el ser monstruoso que se ve en *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007) o las madres drogadas y ausentes de *El niño pez* (2004) y de *La furia de la langosta* (2010). En su segunda novela, *9 minutos* (2005), Puenzo ponía en escena el fracaso de una pareja condenada a ser exitosa por los parámetros de una sociedad más preocupada por los dispositivos de imágenes, en los que ser equivale a “ser televisado”. La cuestión del núcleo familiar amenazado tal vez se vea con más claridad en la última novela, *Wakolda* (2011), en donde la pareja parental aparece menos cuestionada. Pero en el fondo sigue siendo permeable a las exigencias de un contexto social en donde las apariencias mandan, con consecuencias que derivan en lo siniestro. Ninguna de estas familias representa un espacio seguro ni que garantice la habitabilidad de los sujetos, sobre todo de los menores.

Los infantes, por su parte, se muestran como resistentes en un entorno que los margina o les genera constantes situaciones adversas. Una de las soluciones más pragmáticas que proponen las novelas es el de las familias alternativas, como la pareja lesbiana de *El niño pez* o el de la paternidad sustituta de *9 minutos*, en donde el personaje (andrógino) de Buba es a la vez padre y madre para Tiano. Se deja flotando en la novela la posibilidad de que Tiano sea hijo biológico de Buba. Este personaje forma una especie de triángulo vital junto con los padres de Tiano, Iván y Uma, desde que se conocen en los tiempos de la escuela secundaria. Estudian la carrera de Letras juntos. Son una tríada inseparable. Buba piensa que Tiano no se parece en nada a Iván. Pero también puede ser que por estar criándolo él, el niño se le parezca en todo. Esto habla de una concepción de la paternidad que va más allá de lo biológico. La herencia parece continuarse en la medida en que Tiano declara al final ser consciente de su propia homosexualidad. De hecho,

cuando está a punto de morir, Buba piensa que fue él quien estuvo presente en el nacimiento de Tiano.

En todas las novelas de Puenzo lxs niñxs son adultizados. Es decir, contrarían la visión normativa del crecimiento como una línea que se despliega ineluctable de manera diacrónica y en sentido vertical. Un ejemplo muy claro es Tiano, el niño de *9 Minutos*, cuya presencia resulta espectral porque se lo ve siempre en el fondo de la escena, silencioso o medido en sus palabras. Es un filósofo en formato menudo. Sus intervenciones contrastan vivamente con los movimientos desenfrenados de lxs adultxs que lo rodean. En Tiano conviven varias temporalidades, algo que le permite la supervivencia en ese ámbito vertiginoso en el que se desarrolla su vida. Tiano, definido como “Un señor encapsulado en un cuerpo de once años” (23), es lo opuesto de su padre Iván, un periodista de radio y televisión, quien ya desde el comienzo es presentado como un maníaco, alérgico, hipocondríaco, “rehén de su cuerpo”. Uma afirma que Tiano es delicado, no transpira, no se despeina ni se ensucia. Y, agrega, le gusta tratar a los adultos como si ellos fueran los hijos. En gran medida, en Tiano se desnaturaliza lo que se supone que es inherente a la infancia, un tipo de temporalidad festiva, que Eduardo Bustelo identifica con un tiempo visto de manera diacrónica (en tanto que opuesto a un tiempo de la sincronía, al que identifica con la estabilidad) y que metaforiza a partir del tiempo del “recreo”, término que para él apunta a las potencialidades de la infancia. Es un tiempo de turbulencia, de bullicio, de griterío desestructurado, y de juego. Un “estado musical” en donde los sujetos infantes despliegan su libertad y se diluye toda negatividad del mundo. En el recreo, los movimientos son horizontales y comunicantes (Bustelo 2007, 187-188).

En su segunda novela, *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, el tema de la adultización del infante se encuentra directamente vinculada con la cuestión de la mercantilización de la vida contemporánea. La televisión aparece otra vez en el epicentro de una crítica furiosa a los medios

masivos. Esto se ve con claridad, por ejemplo, cuando al referirse al productor del programa en cuestión, la voz narradora dice lo siguiente:

Tenía décadas de TV encima, pegoteadas en las neuronas y en los principios. Ni siquiera tenía respeto por quien le daba a su vida un sentido: el televidente. *Son moscas, y a las moscas les gusta la mierda*, decía. Era un prócer de la amoralidad, con menos escrúpulos que Al Capone... Y lo peor de todo es que –mientras llenaba miles de hogares de mierda- parecía *inofensivo*. (Puenzo 2007, 182, en cursivas en el original)

Lxs niñxs, aquí, son utilizados en su carácter de mercancía a partir del sistema de estrellas televisivas, como deja traslucir el título que remite a un programa de la infancia de la autora (1966-1985)⁵. No solo eso, sino que son introducidos sin miramientos en los manejos de la explotación laboral y la competencia del sistema capitalista. Para ganarse el beneplácito del creador del programa, el guionista Abel Santa Cruz, lxs niñxs compiten de manera despiadada. Y son sus mismxs padres los que alientan ese comportamiento. La madre del protagonista, Pepino, abusa sexualmente de este y de los otrxs niñxs para conseguir sus fines. En una escena hamletiana, en la que la madre descubre a Pepino espiándola tras una cortina, ella deberá reconocer que “-Dios mío (...) Soy un monstruo...” (133). Todo esto es lo que le arruina la vida a Pepino que queda deambulando como una especie de fantasma, en un estado de semivida, lo que evoca la reflexión de Giorgio Agamben sobre la larva⁶. Pepino queda congelado en un estado intermedio, entre la vida y la ficción/muerte, en donde ya nadie más llega a reconocerlo como sujeto. Su estado fantasmal se refuerza a lo largo de la novela porque ninguno de sus antiguos compañeros de programa lo

⁵ El autor de este programa televisivo fue Abel Santa Cruz (1911-1985), y el programa tuvo cuatro ciclos que dependieron de las actrices que lo interpretaron: Evangelina Salazar, Silvia Mores, María de los Ángeles Medrano y Cristina Lemercier.

⁶ La larva, dice Agamben, es un significante inestable, por lo que reaparece siempre que se pone en vilo la relación entre el tiempo que fluye y el que se coloca por afuera de ese flujo. Sería el primer efecto que produce la muerte, el fantasma, un ser “vago y amenazante” que permanece entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La larva metaforiza al niñx recién nacido, pero también al muerto que retorna. Ambos son elementos centrales en la articulación de dos temporalidades, la de la diacronía y la de la sincronía. De ahí que tengan un rol central en los ritos de pasaje, tanto el de la iniciación como el de la muerte. Agamben identifica a lxs niñxs y a las larvas, porque ambos representan la discontinuidad y la diferencia entre esos dos mundos (2007, 119-126).

recuerda. Pero no es el único en sentirse fracasado. En realidad, la máquina televisiva es exhibida como una trituradora de vidas, para estas “personas ordinarias que tuvieron un momento extraordinario” (107), como le confirma su novia Twiggy, que no por nada es descrita con los rasgos de *La novia cadáver* (2005), la película animada de Tim Burton.

Tanto *El niño pez* como *La furia de la langosta* continúan con esta línea de crítica acérrima al tándem de política y medios, una espectacularización de la política que va de la mano de la pauperización social producto del neoliberalismo. Los años noventa es el nuevo período “infame” que se convierte en paradigma de este sistema. Pero Puenzo pone a lxs niñxs y lxs jóvenes en el centro de la escena, no solo como víctimas sino también como productos de esta sociedad. En las dos novelas, se trabaja a partir de otro tipo de marginalidad, ya que sus historias transcurren en una clase social acomodada, corrompida y advenediza, una de nuevos ricos. La estética del “reality show” funciona en ambos casos como una manera inédita de leer lo real⁷. El parricidio –sea literal o simbólico- en el caso de Lala y la apatía de Tino ante el paisaje de devastación social que corporiza su familia, los Razzani, dan cuenta de una violencia que proviene del mundo adulto, pero afecta en primera instancia a lxs menores. Y se deniega a sí misma utilizando a estos como chivos expiatorios.

Estamos ante una literatura que acompaña reflexiones hechas desde otros campos. La socióloga Sandra Carli hace notar cómo la cuestión de la infancia constituye un analizador privilegiado de la historia reciente para indagar en los cambios materiales y simbólicos que tuvieron lugar en la sociedad: la niñez como verdadero “laboratorio social”. Si bien hubo avances en el

⁷ Carina González se refiere al realismo en Puenzo, al que caracteriza como un realismo centrado en el procedimiento, que rompe con el verosímil y anula la transparencia de sentido. Sigue la lógica de una era que se caracteriza por la virtualidad cibernética. González define a la estética de Puenzo como de una “sensibilidad extraña”, porque si bien desarticula la representación, nunca deja que las fábulas caigan del todo en el absurdo. También percibe un giro particular hacia lo documental orientado hacia lo popular, pero –antes que nada-, obsesionado por mostrar marcas generacionales. En suma, se trata de un realismo que trabaja en torno de estereotipos realistas, especialmente aquellos contruidos sobre los modelos mediáticos de referencialidad.

reconocimiento de los derechos de lxs niñxs, eso no derivó en un mejoramiento de sus condiciones de vida. Lxs niñxs, en el período de la historia argentina que va de los años ochenta a los noventa, no sólo pueden ser considerados testigos sino también víctimas de la desaparición de formas de vida, pautas de socialización y políticas de crianza. Un proceso agudo de mercantilización de bienes y servicios para la infancia, se dio en un escenario de aumento de la desigualdad en el acceso de esos bienes en la población infantil. Las dos figuras de la infancia que ella señala son la del “niñx de la calle” y “el niñx consumidor”, como dos modelos que hablan de los procesos de *homogeneización* y de *heterogeneización* socio-cultural. Son dos figuras que se constituyen en espejo (Carli 2010). Por su parte, Eduardo Bustelo coincide en este análisis. Él hace un diagnóstico de esta situación que adjudica a una actual desorientación adulta y que involucra como responsables a la familia, a la escuela y a los medios masivos de comunicación, así como a las industrias culturales. Son todas instituciones que lo que hacen es cumplir con el rol biopolítico de transmisión del *status quo*. Es decir, la idea de que la infancia es más bien un paréntesis entre la no-vida y la evolución hacia la adultez, o una mera categoría demográfica asimilable a un ciclo vital.

Si bien en su última novela, *Wakolda* (2011), Puenzo da un giro narrativo que la aleja de los formatos mass-mediáticos y se dirige hacia cierto clasicismo estilístico que ya se veía en *La furia de la langosta*, este texto profundiza aún más en los escorzos siniestros del infante. Aquí adquiere total centralidad la temática del crecimiento, de su fetichización en términos de Stockton. Es decir, como ligado al tema de la sexualidad infante que, como ya había sido planteado en la *Lolita* de Nabokov (citada en *Wakolda*), apuntaba a exhibir aquello de lo que no se podía hablar para hacerlo desaparecer en el paisaje. La niña de la novela, Lilith, quiere crecer para ser “normal”, es decir, para cumplir con los parámetros normativos de la corporalidad. Pero también lo que desea es ser adulta, para ganarse algo así como cierta independencia de movimientos; para vencer el cerco de impotencia tras el que quedan confinados los infantes en un mundo regulado por lxs adultxs. La

novela *Wakolda* puede ser leída en un principio como una reescritura del cuento *Caperucita Roja*, un relato prototípico del dispositivo disciplinador formulado para las niñas.

Sin embargo, no resulta anecdótica la lectura que hace desde el proyecto eugenésico mejor ejemplificado por la barbarie del nacional-socialismo, pero que atraviesa una época más larga y que no deja de tener consecuencias en el presente. De hecho, la lectura de Puenzo pone pie en la historia argentina y nos recuerda nuestro propio proyecto eugenésico, el del genocidio de los pueblos originarios. Esta temática asoma de manera más o menos tímida en cada una de sus novelas anteriores. El mapuche leal que se prende fuego (*9 Minutos*); la chica subalternizada en su doble carácter de guaraní y de mujer (*El niño pez*); el hijo de la mucama, también paraguayo, que es el “otro” del protagonista ya que es su medio-hermano (*La furia de la langosta*). La del lugar de los descendientes de los pueblos originarios constituye una preocupación que siempre ronda los textos de Puenzo, pero eclosiona en *Wakolda*, en donde se convierte en un elemento central de la narración, como lo permite constatar el título de la novela. *Wakolda* o *Guacolda* aparece como personaje en el poema histórico *La Araucana* de Alonso de Ercilla, inspirado en los hechos de la conquista de Chile, cuya versión definitiva se publica en 1597. *Guacolda* es la mujer del cacique Lautaro, quien personifica en el texto a la tradición indígena. Aquí, el nombre es retomado para la muñeca que desata las fuerzas amarradas en esa niña y las deja fluir en torno suyo, con consecuencias desestabilizadoras.

Stockton sostiene que lxs niñxs son mostrados en la ficción como teniendo una habilidad particular para las substituciones metafóricas (2004, 279). Hacen crecer significados al poner a personas y cosas de manera extraña al lado de ellxs mismxs. Una de las formas de ese extrañamiento es lo que ella denomina el “intervalo animal”. El perro suele ser el vehículo para ese extrañamiento y constituye la compañía del niñx en su *queerness*. Funciona como una pantalla viviente de las auto-proyecciones del infante, además de actuar como receptor privilegiado de sus

atenciones. Y sirve también para desviar la atención de lo que se coloca frente a la mirada. Esto se aplica con total claridad en *El niño pez*, para referirse a la relación lesbiana sin decirla. En su versión novelística, la voz narrativa está a cargo del perro, a partir de un recurso muy cinematográfico, el de la voz en *off*⁸. Es un sustituto de lo que sucede a ojos vistas pero que los adultos se niegan a reconocer, y es que las dos chicas Lala y la Guayi no son ni amigas ni pseudo-hermanas. El personaje de Lala, la adolescente de familia acomodada, es *queer* no solo por su elección sexual, o por lanzarse a una transformación física que la acerca a la androginia, sino por la manera en que desbarata el triángulo edípico, haciéndolo irrelevante.

“Al playroom hay que allanarlo”, *La furia de la langosta*

Que la infancia es un tema central en la obra de Helnwein, se cae de maduro. Sus niños nos interpelan con una furia helada desde esos lienzos enormes. En la obra de Puenzo, con sus tramas en donde lo primero que resalta es una crítica feroz a los medios y a las políticas sociales y económicas de las últimas décadas, no resulta tan evidente. Pero en los textos escritos, que se replican en sus largometrajes, la infancia está siempre presente, exhibiendo los restos de la cultura en esos crecimientos laterales que ellos tan bien ejemplifican. Son personajes auráticos, heridas luminosas en el paisaje. “Al playroom hay que allanarlo” se anuncia en *La furia de la langosta*. Esta es una consigna que, con un evidente dejo de clase, apunta a desnudar otros tipos de violencias hacia vastos sectores de la población a quienes se les niega una participación plena de la ciudadanía con la justificación de que se los está protegiendo. Son violencias menos visibles, sobre todo porque están incorporadas a numerosos usos y hábitos de una civilidad a la que se tiene por la norma

⁸ Resulta paradójico, pero este recurso no es llevado a la versión cinematográfica, en la cual el perro queda en un rol marginal en el sentido de decorativo. Justifica el vínculo de las chicas con el entrenador de perros y la escena final de la liberación de la Guayi, en la que el perro cumple su papel. Pero no es posible incorporar la mirada torcida de este personaje que en la novela es decisivo para plantear numerosas cuestiones de tipo biopolítico.

deseable. No se cuestionan los daños indelebles que la sociedad de la mercancía y de la banalización mediática está dejando en tantos cuerpos infantiles. El niño como consumidor, nunca como ciudadano. Puenzo logra construir en gran medida a partir de ese realismo al que apunta Bourriaud una obra que se sitúa en ese lugar en el que no existe lo no-integrable, el desecho. Lo hace mediante la incorporación del infante en tanto que sujeto social y político que sí tiene algo para decir(nos).

Bibliografía secundaria:

- Agamben, Giorgio (2007 [1978]). *Infancia e historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, Nicolas (2015). *La exforma*. Trad. Eduardo Berti. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bustelo, Eduardo (2007). *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Butler, Judith (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós (2004).
- Carli, Sandra (2010). “Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente”. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, v. 26, n.01, abril 2010, 351-382.
- Dolto, Françoise (1991). *La causa de los niños*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós (1985).
- González, Carina (2011). “Migración y oralidad: la vida animal en la novela EL NIÑO PEZ de Lucía Puenzo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, N°74, Lima-Boston, 2do semestre de 2011, 193-214.
- Puenzo, Lucía (2005). *9 Minutos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Puenzo, Lucía (2007). *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires, Interzona.
- Puenzo, Lucía (2008 [2004]). *El niño pez*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Puenzo, Lucía (2010). *La furia de la langosta*. Buenos Aires, Mondadori.
- Puenzo, Lucía (2011). *Wakolda*. Buenos Aires, Emecé.

- Pugh, Tison (2011). *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature*. New York and London, Routledge.
- Punte, María José (2015). "Lucía Puenzo y la maldita infancia: el secreto de una traición gozosa". Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional "Cuestiones Críticas". Universidad Nacional de Rosario, Rosario (Argentina), 30/9-2/10.
- Roudinesco, Élisabeth (2010 [2003]). *La familia en desorden*. Buenos Aires, FCE.
- Schmid, Claudia (2009). *Der Künstler Gottfried Helnwein. Die Stille der Unschuld*. Ein Film von Claudia Schmid. Dokumentation. 116 min. Bildersturm. DVD.
- Spiecker, Oliver (2013). *Malen heisst sich wehren. Gottfried Helnwein im Gespräch mit Oliver Spiecker*. Berlin, Braus.
- Stockton, Kathryn Bond (2004). "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal". Steven Bruhm and Natasha Hurley, Editors. *Curiouser. On the queerness of children*. University of Minnesota Press. Minneapolis/London, 277-311.
- Stockton, Kathryn Bond (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.
- Teuwsen, Jutta (2017). "Das Kind im Werk Gottfried Helnweins: Die Ästhetik des Widerstands". http://www.helnwein.com/texts/dissertations/article_5753-Das-Kind-im-Werk-Gottfried-Helnweins-Die-AEsthetik-des-Widerstands. En línea. Acceso: 08/02/2017.