

## ¿Qué es un niño? Imágenes y narrativas de la infancia en Lucía Puenzo

Nuria Girona Fibla  
Universitat de València, España  
Correo electrónico: nuria.girona@uv.es

### Resumen

La producción de la escritora y cineasta Lucía Puenzo (Argentina, 1976) indaga insistentemente sobre el estatuto de la infancia a partir de personajes marcados por la anomalía o el exceso: desde la monstruosidad que asoma en los cuerpos de Alex (en *XXY*, 2007) y Lilith (*Wakolda*, 2013), la extraña naturaleza de la leyenda y el narrador de *El niño pez* (2009) hasta los chicos *bordelines* de *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007). De un modo u otro, la “rareza” de estos niños no se acomoda a la distribución de especies, géneros, familias e identidades que establecen los dispositivos disciplinarios del poder en nuestra época y salta allí donde la vida no se contiene o no se define bajo el signo y la forma de lo humano. Desde esta perspectiva, las novelas y películas de la autora pueden leerse como una exploración biopolítica sobre la materialidad de los cuerpos y la posibilidad de una inscripción subjetiva singular, siempre inestable, en estos niños en busca de una lengua que los defina como sujetos.

**Palabras claves:** Lucía Puenzo, infancia, biopoder/biopolítica, cuerpo, subjetividad.

### Abstract

Lucía Puenzo's works as a novelist and film director have constantly looked into Infancy through several characters shaped by an abnormality or excess: from the monstrosity we can find within the bodies of Alex (*XXY*, 2007) and Lilith (*Wakolda*, 2013), to the strange nature in the legend and narrator of *El niño pez* (2009) or the borderline's children in *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007). Somehow, the anomaly of these children does not accommodate

to species distribution, gender, families and identities that the disciplinary mechanisms of power have established in our era. And because of this, it appears in those places where life cannot be contained or it cannot be defined under a human sign or form. From this point of view, her novels and films can be read as a biopolitical exploration of maternity and as a possibility for a singular subjective inscription —always unstable— of these children who look for a language able to define them as subjects.

**Key words:** Lucía Puenzo, childhood, biopower/biopolitics, body, subjectivity.

Lo que mi infancia no sabe  
yo tampoco lo sé.

**Juan Gelman**

“¿Tus padres te caen bien?” pregunta Álex. “Y son mis padres...” responde Álvaro, más perplejo que resignado porque nunca se había planteado que tuviera elección. “A mí, los míos no. Siempre están esperando” contesta implacable Álex.<sup>1</sup>

De esta manera, *XXY* muestra dos disposiciones distintas ante el deseo de los padres, dos maneras de ubicarse ante ellos y dos maneras de inscribirse en el orden adulto. En las obras de Lucía Puenzo, los hijos siempre esconden una promesa: Alex debía ser la niñita de su mamá, Álvaro el hombre exitoso que emulara al padre (como Tino en *La furia de la langosta*), a Pepino (*La maldición de Jacinta Pichimahuida*) le corresponde salvar de la miseria a sus progenitores y hasta Lilith (en *Wakolda*) parece asegurarles que nunca crecerá, apresada en su asexuado y pequeño cuerpo infantil.

Puede que Alex no sepa de su sexo pero lo que sí parece saber es que su decisión (¿se puede decidir?) no responderá a la expectativa de los padres, no vendrá orientada por ese destino de mujer que su madre fantaseó ni por esa perfección que su padre atisbó en ella. En su manera de decir “no” (no a la medicación, no a la cirugía, no más secretos familiares) comienza a orientarse en la indefinición de su nombre y abre paso al interrogante de su deseo.

¿De qué se hace cargo un sujeto en tanto hijo o hija? Esa es una de las preguntas que la narrativa de Puenzo pone en escena, una pregunta sobre la infancia y la adolescencia cuyo estatuto indagan insistentemente sus producciones cinematográficas y literarias, como una fuerza que atraviesa las construcciones normativas del individuo y de lo humano, en ese umbral de inscripción subjetiva en el que se mueven sus protagonistas. Porque la duda de Alex no se reduce a una incertidumbre anatómica: ser hombre o ser mujer implica hechos de discurso a los que los órganos deberán conformarse o no. En este pasaje a la sexuación se pone en juego también la distancia que la cultura reserva para el animal o el monstruo, como se pone en juego la asunción de su deseo y una forma singularizada de decirlo. En este devenir temporal y subjetivo se ubican las películas y novelas de la argentina. Porque la duda de Alex resulta, por encima de todo, una duda de quien, en el punto de abandonar la infancia, tantea el ingreso en el mundo adulto.

### **1. Esos niños raros de Lucía Puenzo**

Después de la publicación de las dos primeras novelas de Puenzo, Nora Domínguez señala la impronta de su actividad como guionista en la narrativa, en donde confluyen sus intereses literarios y visuales. Con respecto a *El niño pez* (2004), estos intereses se traducen en “el énfasis adjudicado a la perspectiva y el ajuste de la mirada, en la puesta en primer plano de una trama que arranca acelerada e imparable y el lenguaje se cobra su nervio en el armado de imágenes y situaciones potentes” (2007: s. p.). Las siguientes obras de Puenzo ratificarán estos rasgos de estilo pero el estreno posterior de sus películas terminará distanciando el programa cinematográfico del literario (incluidas las adaptaciones que la propia autora ha realizado de sus novelas). Ahí donde la escritura muestra o se desata en acciones vertiginosas, su filmografía ejercita el fuera de campo, apunta al intimismo y contiene de forma larvada el ritmo de la tragedia.<sup>2</sup>

Domínguez también destaca que, en lo que podemos considerar el inicio de esta trayectoria narrativa, “las tramas y personajes surgen sin más de las disposiciones culturales del presente”, caracterizada

por mostrar ese “peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (2007: s. p.), en una tendencia más “etnográfica” que “interpretativa” en relación con la novela argentina de la década de los ochenta.<sup>3</sup>

Puenzo ha mantenido hasta ahora esta peculiaridad en sus obras y esas “disposiciones culturales del presente” se han centrado de forma persistente en personajes infantiles o adolescentes marcados por la anomalía o el exceso, desde la monstruosidad que asoma en los cuerpos de Alex y Lilith, la extraña naturaleza del niño pez y su narrador hasta el inquietante empuje que lleva a Lala al delito (también en *El niño pez*) o, en los jóvenes de *9 minutos*, a vivir la vida al límite, sin olvidar los chicos *bordelines* de *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. De un modo u otro, estos personajes no se acomodan a la distribución de especies, géneros, familias e identidades que establecen los dispositivos disciplinarios del poder en nuestra época, saltan allí donde la vida no se contiene o no se define bajo el signo y la forma de lo humano.

Baste recordar que, para Michel Foucault (2007), la categoría de “infancia anormal” fundamenta la constitución histórica de la psiquiatría. La afinidad del niño con el loco nos informa de su construcción como “otro” y como “objeto” que ha fundamentado formas de conocimiento y técnicas de dominio, blanco privilegiado de corrección y disciplinamiento (reforzado en la representación de un cuerpo dócil y maleable). Foucault considera, igualmente, que el individuo “anormal” al que desde el fin del siglo XIX toman en cuenta tantas instituciones, discursos y saberes, deriva a la vez de la excepción jurídico-natural del monstruo, del problema de la conducta “incorregible” y de la masturbación infantil. La “tecnología de la anomalía humana” (2007: 66) reúne de esta manera a la figura del niño onanista con las del monstruo y el individuo incorregible en su red de poder y saber. De hecho, el secreto universal de la sexualidad infantil terminará por ensombrecer a las otras dos figuras para convertirse, en el siglo XX, en el principio de explicación más fecundo de todas las anomalías.

La interiorización de esta tecnología supondrá un paso más en el avance de la gubernamentalidad,<sup>4</sup> al no requerir mediación entre el

poder y las subjetividades, además de la prioridad de la gestión de la población (entendida como un cuerpo) por parte del Estado. De esta manera ya no solo se impone la distinción normal /anormal sino la de la propia vida y lo viviente: “Una de las características esenciales de la biopolítica moderna (que llegará en nuestro siglo a la exasperación) es su necesidad de volver a definir en cada momento el umbral que articula y separa lo que está dentro y lo que está fuera de la vida” (Agamben, 1998: 166).

Es, pues, en esa zona entre lo biológico y lo social, que las tecnologías modernas intervienen. Podemos inferir, entonces, el interés de la infancia en tanto circunstancia temprana de subjetivación e incardinación de esta política de lo viviente.

Estas circunstancias enmarcan los relatos de Puenzo, que pueden leerse en relación a una exploración biopolítica sobre la materialidad de los cuerpos y su incidencia en la infancia, ese espacio entre bios y zoé que sus obras vuelven instancia de experimentación.<sup>5</sup>

Sus historias se localizan en ese momento de entrada en el orbe adulto al que sus personajes “anómalos” quedan arrojados y desalojados, tal y como planteaba anteriormente. De ahí también el gusto por la *road movie* (*El niño pez*) o el viaje (*Wakolda*), en todo caso, siempre procesos de iniciación y espinosos tránsitos de cuerpos, tiempos y espacios.

“Solo existe el presente, aunque las historias se escriban en pasado y nos pasemos la vida planeando el futuro” murmura Jélica en *La furia de la langosta* (75-6): “El presente es nuestra condena, nuestra cárcel, nuestro enemigo íntimo, el único lugar que conocemos de memoria, el único espacio palpable —dice, como si cantara—. Sólo cuando nuestro futuro se transforma en presente es real” (76).

En esta inmediatez y en esta premura se mueven los protagonistas de Puenzo, tal y como exponía más arriba. El acelerado ritmo de acciones impone inexorablemente las circunstancias de las que parece que no puedan escapar, inmersos en una espiral infinita y ciega que los atrapa. Quizás esto explique el predominio de la tercera persona narrativa en sus novelas, que no se hace cargo de estos niños, que tan solo registra su devenir y que no ostenta más saber

que el narrativo, aunque al presentar así sus acciones les supone un “saber hacer” del que carecen los mayores.

En este contexto, las condiciones de los adultos están ya siempre dadas y sus vidas definitivamente truncadas; las de los niños y adolescentes están todavía por ver, en ese breve intervalo que los confronta a su devenir, en esa fractura entre un lugar preestablecido para su existencia y algo propio pero irrepresentable que habitan. En ellos destella aún “lo viviente” en tanto que no termina de realizarse o de completarse a sí mismo.

“Leer el monstruo en su umbral biopolítico” plantea Gabriel Giorgi en su propuesta de una “Política del monstruo” (2009: 324). Cabe añadir: no solo los monstruos, no solo los niños monstruos de Puenzo, también la potencia monstruosa de la infancia, porque “registra —sigue Giorgi en relación al monstruo— eso que en los cuerpos es virtual, invisible o inmaterial pero real en la medida en que forma parte de los devenires potenciales de un organismo” (2009: 324). Como la infancia, el monstruo:

Encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja ver lo que en ellos desborda los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social (2009: 324).

De la misma manera, Puenzo presenta la infancia como una experiencia donde los sujetos aún no se encuentran completamente adscritos a ese orden social (tan natural al mundo adulto) transmitido por su lenguaje y por el discurso. Cada uno de sus personajes lo abordará a su manera, con sus posibilidades y limitaciones, mostrando en su narrativa modos de subjetivación singulares, niños en busca de una lengua que los defina como sujetos. No son héroes ni personifican la reserva de un futuro mejor (a duras penas avanzan en el anticipado mañana que les cae encima). Tan solo intentan elaborar su posición como individuos y esta es su mayor invención, ganar una peculiaridad ordinaria, si es posible formularlo de esta manera. No

hay universal de la infancia, parece apuntar Puenzo, a pesar de la violenta impronta de los mecanismos de inscripción y sujeción que tienden a la normalización y estandarización de la población.

Lo más evidente en sus obras viene dado por su conspicua preferencia por estos cuerpos anómalos; lo más previsible, de su segura transgresión.<sup>6</sup> Sin embargo, entre la vertiginosa superficie de la anécdota y la conveniente infracción que en ocasiones sus novelas despliegan, algo se juega en ellas que sus películas actualizan de otra manera, en una puesta en escena más austera y pudorosa. No tanto en la subversión de los esquemas normativos sino en la manera en que construye el entramado que los sustenta, más una “microfísica del poder” que una “política identitaria”. Puenzo cuenta esa otra historia de poderosas estructuras concéntricas que circundan y conforman a sus personajes, ese sistema capilar de segmentos institucionales que comienza en la familia y sigue en escuela, la pareja, el mundo laboral, etc., tanto como la medicina, la política o los medios de comunicación. En sus relatos cobra especial importancia la familia, ese lugar por excelencia en donde se instituyen las regulaciones de los lazos de los sujetos en la infancia.

En ese sentido, me interesa especialmente de esta narrativa no tanto la evidencia de la anomalía sino cómo, justamente, a través de este entramado, vuelve lo no sabido de la niñez, lo negado en la familia, lo excluido por la ciencia: el pasaje del deseo, el enigma de la sexualidad, el retorno de lo reprimido, en definitiva, lo *raro* que *no se ve*.<sup>7</sup> Tal y como planteaba a partir de Álex en *XXY*, la infancia o la adolescencia no está dada como una instancia psíquica prefijada y, a menudo, pone en evidencia lo innombrable.

“Como un mal chiste, la vida la cruzaba con el mundo de su infancia” (27), apunta la madre de Lilith en *Wakolda*. Ese es nada más y nada menos, el “peso del presente” en las novelas de Puenzo, ese peso que no ignora los modos de regulación del sujeto, la economía libidinal, las marcas del deseo; ese peso que arrastran sus personajes de su pasado, de los padres, de la iniciación sexual...

Visto así, los niños de Puenzo no resultan tan monstruosos, no más que la monstruosidad de la infancia.

### **El pez, el perro, el niño: una vida singular**

*El niño pez*, la primera novela de Puenzo, transita del ámbito adolescente al mundo adulto en un trazado narrativo que articula el medio humano con el animal, a la par que el ámbito literario con el legendario.

Si, según Roland Barthes, el mito “es una palabra *robada y devuelta*” (1999: 129), que al restituirse deja de ser la que se había hurtado y no se coloca exactamente en el mismo lugar, el niño pez cumple una función mítica para cada uno de los personajes a los que convoca: en el caso de la Guayi, recubre la muerte del hijo que ella misma ahogó al poco de nacer y que la película extrema en su versión incestuosa; como para el abuelo, la historia sirve para negar su acción criminal (“el viejo inventó una historia porque no aguantó lo que hice”, 182), latente siempre en el relato oral que circulará entre los habitantes de Ypacaraí. El encuentro de Lala con este extraño ser en el fondo del lago apacigua la pérdida de su objeto amoroso; al final de la novela, se equipara el sacrificio del bebé con el asesinato del padre por parte de Lala (“la misma mentira”, 183).

El niño pez no contiene una significación unívoca y, con él, cada personaje intenta dar sentido a ese *real* que queda fuera de la fábula, una imposibilidad que muestra ese territorio enigmático que el propio mito trata de cernir. Como Pepino con respecto a los guiones televisivos, su leyenda ordena simbólicamente el mundo y aquello que escapa a la razón y a la palabra; también opera como punto de articulación entre el arquetipo y la novela familiar, en la particular subjetivación que cada uno elabora a partir de la hibridez de su significante.

Si la extraña naturaleza de este ser conforma un soporte narrativo individualizado (en tanto regido por el fantasma), el mito sostiene finalmente el acto narrativo que funda la novela: genera su historia, reúne los discursos sobre su origen, ubica el gesto de contar a medio camino entre lo fantástico y lo ficcional. En la película, este registro mítico se manifiesta a través de los planos que alternan la trama con las imágenes del fondo de la laguna, que “tiñe de irrealidad todo el relato, no sólo porque el espectador ve al niño pez que lo

habita, sino porque vuelve a ser evocado una y otra vez como signo de la contaminación que la ficción produce sobre los hechos narrados” (Punte, 2012: s. p.).

Sobre este espacio de indefinición que ancla el relato, Puenzo declara en una entrevista:

Yo encontré en unos diarios amarillistas una noticia que decía: “Nació un niño pez”, y había un niño que tenía pedazos de gelatina en los ojos. Era casi cómico, pero me quedó dando vuelta la idea de un niño pez, y también la idea de cómo es todo el camino de una leyenda, desde que empieza hasta que termina, porque en general son originadas por crímenes o casos muy oscuros. Muchas veces detrás de las leyendas hay algo que no pudo ser resuelto y que la gente por la oralidad le fue encontrando como un relato posible, que es mucho más luminoso que la realidad. Sucede también en los cuentos populares. Todos los relatos que están en la base de las historias de los hermanos Grimm detrás tenían materiales mucho más tóxicos, muchas veces son relatos de incesto, relatos muy sexuales, muy oscuros (Engler, 2009: s. p.).

Por lo tanto, el registro mítico, como la infancia en otras novelas de la argentina,<sup>8</sup> convoca lo “que no pudo ser resuelto”, lo prohibido tanto como lo denegado: el incesto, el parricidio, el asesinato del bebé, el tabú del amor entre las dos adolescentes. De hecho, el baño de Lala en la laguna la lleva a un fondo abismal (“siempre un poco más adentro y más abajo”, 36), en una inmersión que suspende sus sentidos (como el mito anula el logos), la empuja a lo más profundo de su deseo, al mismo lugar donde se había dejado llevar con el canto de la Guayi.

En este descenso, que marca una vía de acceso a los saberes negados, incluido el suyo propio, tiene lugar el encuentro con ese ser-otro que habita el lago Ypoá:

Vio a un nene de unos cinco años, sonriéndole con los ojos abiertos, sumergido en el agua. Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas. Cuando Charo dejó de remar el nene soltó el pie de Lala y pasó nadando por entre sus piernas a una velocidad impresionante. Nadaba con las

manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos (36).

El monstruo trae otro saber: “que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo “humano”) sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos” (Giorgi, 2009: 323). Pero esta dimensión monstruosa no solo desafía la norma de lo humano en su morfología o en su resistencia a la muerte, ya que está conformado por restos y desechos de relatos, tal y como exponía más arriba (el crimen, la culpa, la falta), en definitiva, revela lo excluido en lo subjetivo y lo social que retorna en forma de encuentro fantasmático o secreto familiar, un umbral de desconocimiento que no es posible ignorar en la definición de lo humano.

Igualmente, la torsión sobre este estatuto, se modula en el mismo discurso narrativo tomado por una voz descentrada: el perro Serafín conduce la novela. Un punto de vista imposible que no funciona como *médium* de una dicción trascendente (como en las parábolas bíblicas), ni es expresión de un sujeto (como en la fábula clásica), ni remite tampoco a la prosopopeya o la ventriloquia. En todo caso, el lenguaje restaura en él lo más humano de la animalidad, aunque sus acciones se apresuran a desmentir esta dualidad que define una forma de vida.

La voz del perro surge en la primera página, sin más explicaciones, sencillamente hablada por el lenguaje en su condición canina, que define según categorías racionales: “soy negro, macho y malo” (9). Como perro, exhibe una conducta felizmente primaria: huele, muerde, se orina, se revuelca, se aparea. No se lleva mal con sus congéneres (ni siquiera con los dóbermans), mejor que Lala con los suyos; también manifiesta menos incomodidad que esta con respecto a las impropiedades de su conducta y con respecto a la dislocación entre cuerpo y lenguaje que lo conforma. De hecho, la alianza entre los tres personajes de la novela queda más cerca del reino animal (en la proximidad de su contacto, en su extraña comunicación) que del lado humano, una más de las inadecuaciones que refutan la idea de especie como categoría natural en las obras de Puenzo. Más niño que todos sus niños, las etiquetas que lo definen no capturan

ni su labilidad sexual (que exterioriza sin inhibición) ni apresan su identidad personal (sin normas de contención), tal cual un perverso polimorfo al más gusto freudiano.

Único narrador en primera persona de todas sus novelas,<sup>9</sup> el perro resulta clave no solo por su protagonismo sino porque perfila ese contorno no humano que recorre y define muchos de los materiales que pone en escena su voz, incluida la naturaleza del deseo y la hechura de los cuerpos. Como si la experiencia adulta (humana) no pudiera asumir este relato, su condición de moribundo (entre la vida y la muerte) inaugura la novela (entre el mito y la ficción), en un cruce de fuerzas e intensidades que vuelve materia expresiva esa zona cegada de afectos vitales. No es casual que Deleuze localice la “inminencia de la vida” en un personaje agonizante de Dickens así como en la entrada en la infancia:

Entre el nacimiento y la muerte, se trata en ambos casos de una vida impersonal, pre-personal, a-subjetiva, despojada de atributos, no plegada todavía en el adentro y el afuera de un sujeto y un objeto; una fuerza que emerge como singularidad indefinida según una indefinición (Giorgi y Rodríguez, 2007: 16).

Serafín encarna así una voz viviente entendida como indeterminación, virtualidad, diferencia pura que se resiste a ser colonizada como un “yo” por tecnologías subjetivas; el perro, como “el niño y el moribundo nos presentan la cifra enigmática de la vida desnuda biológica como tal” (Agamben, 2007b: 77), capitalizada científica y políticamente, y que es preciso volver a pensar en la definición de lo humano.

El niño pez y el perro hablante transmutan en su virtualidad el paradigma de lo monstruoso y lo animal frente a lo humano y lo viviente. Un engendro espectral recorre un fondo marino, ni ausente ni presente, huella y resto, horror de lo inasimilable; un perro locuaz de conducta inconveniente nos habla, *bios* para el que no hay forma disponible. Ambos comparten esa existencia indefinida, vuelta potencia en el ámbito que la ficción provee. El monstruo, el animal, el niño... la política que regula la infinita variación de lo viviente, ellos habitan en ese límite de lo humano que todavía se escapa.

### **3. Todo el mundo debería tener un autor que lo escriba**

En *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, el protagonista es solo Ricardito en las primeras y últimas páginas de la novela, desplazado por Pepino, el nombre de un personaje secundario que interpretó a los seis años en la famosa telenovela *Señorita maestra*.<sup>10</sup> El relato alterna los acontecimientos de su niñez y el momento presente, dos décadas después, cuyo azar vuelve a reunir a los compañeros de reparto. En este vaivén podemos constatar que el concepto de infancia en la obra de la argentina se aleja del sentido evolutivo al que comúnmente remite, para localizarse en el campo de la subjetividad; la infancia atenta de esta manera contra el tiempo y su cronología para insertarse en la historia individualizada de lo humano.

En *Infancia e historia*, Agamben retoma a Benjamin y articula una teoría de la experiencia que es una teoría de la infancia: “Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia” (2007: 70). La pobreza de la experiencia en este autor se vincula con la destrucción de la infancia: la aniquilación en nuestros tiempos de lo más enigmático e inefable de la experiencia para traducirlo en lo más común y trivial.

En este acercamiento de la experiencia desde la infancia y de la infancia desde la experiencia, lo que se juega es la cuestión de la voz en el lenguaje. Por ello, la niñez siempre es hablada en Puenzo, que relata a través de la memoria de este chiquillo la posibilidad de adquirir y apropiarse de un discurso para hallar una enunciación en la que modularse; es, por conservar la infancia, que puede hablar de sí como viviente y, con ese resto, descubrir su existencia singular, esto es, su invención como sujeto. Esa singularidad que no deja de escribirse en el común de estas historias.

Si la novela se compone a partir de materiales en relación con el rodaje de la serie y la vida de sus actores (transitando ficción y realidad), Pepino construye su vida a partir de su actuación y prolonga su papel en una inquietante continuidad entre discurso televisivo y existencia diaria.<sup>11</sup> La estructura narrativa atraviesa así la realidad,

la ficción y la ficción de la ficción. Aunque habría que aclarar que, aunque Pepino se empeñe en extender su personaje a la persona, su participación en la telenovela se limitó a la de extra suplente, con dos frases que se reducían a “Yo no soy nada, yo no soy nadie”.

Por tanto, la suplantación no se queda en el nombre (“lo había olvidado con el fundamentalismo de un terrorista”, 220). Este niño construye inicialmente su lugar como sujeto en un doble televisivo que lo aloja y lo hace existir en tanto que hablado, actuado, ofrendado, para así recubrir ese ser de nada (“cuerpo de larva”, “meón”, “animal”) que lo significa. En tanto hijo, también se enfrenta con la expectativa familiar que tiende a predeterminar su deseo; es más, se encuentra sometido a la tiranía materna y al capricho de Santa Cruz (guionista de la serie y amante de la madre). La novela no ahorra ni el triángulo edípico ni el incesto prolongado. Como suele ser habitual en la narrativa de Puenzo, su manera de abordar, en este caso el abuso y la explotación infantil, viene determinada por un particular anudamiento entre orden familiar y orden subjetivo, en localizar ahí la invención fantasmática propia y única de sus niños protagonistas. La idílica noción de familia se reduce aquí, como en otras obras, a un desorden de atribuciones y límites, secretos y mentiras, contra el que lidian sus protagonistas, además de orientar sus rasgos identificatorios y condiciones de goce.

Pero, siguiendo con el andamiaje textual en el que Pepino crece, este no se arma solo con retazos de su actuación en el rodaje y la de sus compañeros. También toma en préstamo las citas del padre anarquista, que prenden en su vida como mandatos insondables. Bakunin, Rousseau, Darwin (¡*El origen de las especies!*), Rochefoucault, etc. Estas fuentes de autoridad incomprensibles y el enigma de la palabra paterna resuenan una y otra vez en los avatares de su biografía: “Eran las voces de su padre. Un mosaico de nombres y citas almacenadas en algún rincón de la cabeza” (258). De entre todas ellas, una se impone con más fuerza: “Todos los libros del mundo tienen mensajes ocultos (...). Algún día alguien va a escribir un libro para vos” (247).

Las palabras del progenitor tomarán cuerpo y tomarán su cuerpo en la escena de iniciación en que Santa Cruz acuerda con

el pequeño que, no solamente seguirá redactando los guiones del programa (para “convertirte en protagonista o matarte, (...) hacer que te enamores o que seas el último orejón del carro, el villano o el héroe”, 22) sino que le escribirá las escenas de su propia vida: “No quiero escribir sobre la vida... Quiero escribir la vida. Quiero escribirla (...). Y vos sos parte de mi plan”, 69).

El acuerdo es tomado por Pepino como una misión que lo instalará plenamente en la obra de quien considerará su autor. Los diseños del padre acompañan la especularización televisiva que lo invade y la expansión incontrolada del imaginario que lo ocupa y aniquila la realidad. La relación con la tecnología se inscribe en la subjetividad de este niño, su existencia misma es inseparable del aparato de captura y producción de imágenes que se instala en su hogar como un miembro más de la familia.

La tartamudez no tarda en manifestarse, ante el embrollo de palabras y citas ajenas que lo ahogan. Cuando ya su edad exceda la del niño prodigio que nunca fue (“crecer es dejar de ser una promesa”, 125), trabajará como estatua viviente de Cristo crucificado: lo que debería haber tomado su lugar en lo simbólico durante la infancia surge en lo real de su existencia adulta.

“Todo el mundo debería tener un autor, alguien que te escriba” afirma agradecido en la dudosa escena en la que Santa Cruz le oferta un soporte discursivo a su frágil y desasida originalidad de infante. Sus sospechas se confirman cuando cumple treinta años; la historia se repite: el guionista nunca murió y vuelve para escribir su destino y el de los actores que lo acompañaron en la serie:

Era él, como un sicario del destino, el que tenía la obligación de terminar con la obra que el maestro había dejado inconclusa. De algo estaba seguro: la estructura había empezado a girar y él era parte del engranaje. Sabía algo más: él no era un bolo. Estaba en el centro. Era, por fin, el protagonista (89).

Nuevamente, los fragmentos rescatados de este hipotético guión certifican su existencia, siempre garante del requerimiento de un otro. Pero cierta capacidad de improvisación le permitirá vivir con su falta en ser. Cuando abandona a uno de los amigos maltratadores, siente que está vivo y empieza a separarse de este libreto que lo había

capturado, solo cuando al final reconoce sus propios gestos en la figura del padre y se decide a cuidarlo, se alejará del destino al que parecía condenado y operará un corte a la voracidad materna que apenas pudo sobrevivir.

La novela completa la inscripción simbólica de Pepino en el ideario e imaginario argentino del momento de éxito de la telenovela, que convirtió en foco de atención nacional a “los hijos de la clase media, de la escuela pública, del guardapolvo blanco” (20), formuló los ideales de toda una generación (“el espejismo de cómo un chico debe ser”, 223) y de una clase en ascenso que poco después quedaría encandilada por la plata dulce. El aplauso con la que fue recibida excluyó igualmente la posibilidad de plantear las condiciones de producción del trabajo infantil que la hacían posible: “el programa los había transformado en mercancía” (235).

Veinte años después, en el momento del reencuentro de sus personajes, la miseria de su realidad ya no puede ocultarse como síntoma social: “Mientras el país se derrumbaba, los protagonistas de *Señorita Maestra* morían” (214). Al final de la novela, los protagonistas van a parar a un vertedero de las afueras de la ciudad y Pepino contempla a unos niños hurgando en los escombros, mientras evoca las carencias que lo unen a Twiggy: “Los basurales de humanos, en cambio, eran una idea más incómoda ¿A dónde poner los desechos que todavía respiran? ¿Cómo ocultarlos? ¿Cómo lograr que se mantengan en silencio?” (229–30).

Aquello que fue silenciado, escondido y obturado en el acontecer de Ricardito fue también enmascarado en la ficción de la telenovela, la vida que en el presente también habita en la periferia y en los residuos humanos.

#### **4. Las pruebas de la infancia**

En las obras de Puenzo, los niños forman parte de experimentos de los adultos que, desde una lógica infantil, resultan consentidos. Ya vimos cómo Pepino cedía ante el plan secreto de un aburrido guionista en la búsqueda desesperada de un otro que le otorgara consistencia.

En su última novela / película (*Wakolda*), la presencia de Josef Menguele culmina este laboratorio de credenciales que la ficción de Puenzo teje y que en esta obra sirve para desplazar los ensayos biopolíticos del nazismo a la esfera de lo íntimo y lo familiar. La hipotética estancia del “ángel de la muerte” en la Patagonia, en los meses en los que se desconoce el periplo de su huida de Buenos Aires a Paraguay, constituye, en este caso, el fundamento de la trama. Allí conoce a Lilith, la hija de un matrimonio que lo aloja como huésped en la hostería que regenta. En forma retrospectiva, el personaje evoca las glorias de su pasado político; en el presente ejerce clandestinamente como veterinario y médico, intenta pasar desapercibido sin renunciar en lo posible a sus ensayos genéticos.

Las ineludibles referencias al genocidio alemán en la novela exponen de por sí hasta dónde una política de la vida se invirtió en práctica de muerte.<sup>12</sup> La voz narrativa se funde en la mirada eugenésica con la que Menguele atraviesa los cuerpos, sin ver más que medidas, pesos, proporciones y taras (la vida desprovista de toda cualificación). En la película, las imágenes de las muñecas desmembradas para su ensamblaje en la fábrica, el empleo de los cabellos humanos en su proceso de manufactura o la focalización del instrumental científico que siempre acompaña al personaje reenvían, de forma siniestra, a los campos de exterminio.

Pero la continuidad de las prácticas del médico en la pequeña localidad residencial de Bariloche inscribe en otra escena el vínculo entre política y vida. No solo por aludir a la impunidad con la que Argentina acogió a los criminales nazis (la novela incluye un breve diálogo en el que él mismo le aconseja a Perón que prohíba la mezcla de razas) o por presentar la vigencia de su ideario en la red de incondicionales que lo acogen calurosamente. Tampoco por sugerir que, apenas cien años antes, la aniquilación indígena en esa zona había fundado la nación argentina. Como en ninguna de sus novelas, Puenzo muestra de manera velada el encuentro con lo real del crimen en su condición más inquietante, en su retorno al ámbito doméstico y a la vida de sus personajes. No se trata, por lo tanto, solo de lo que la mención de Menguele convoca o pone en escena explícitamente sino de lo que su presencia destapa, mediante la

estrategia narrativa de articular lo que hace serie con la fabricación de muñecas (después de sus experimentos con animales), “una solución para su nostalgia” (50) que remite a su obsesión por “la perfección de la especie inmortalizada” (146). Los moldes perfectos y su repetición seriada enlazan con el enanismo de Lililth, las gemelas que espera su madre, así como con el doble planteado en el par Herlitzca / Wakolda que, a su vez, sugiere el de Eva / Lilith o Yanka / Lilith.

Un intruso, forastero e impostor, se instala paulatinamente en el hogar de esta familia. Los padres y los hijos se rinden ante el señuelo personalizado que astutamente Menguele les tiende uno a uno, quien con sus promesas y caramelos pacta con ellos una intimidad aberrante, sembrando así el secreto que los separa. Por una vez que no se trata de una familia disfuncional (única en la narrativa de Puenzo), este personaje pone de relieve la inestabilidad de los lugares que cada uno ocupa en el espacio del parentesco, fuerza el entramado simbólico–imaginario que rige esta institución, genera la división manipulando la vertiente fantasmática de sus miembros. La llegada de este extraño que invade la cotidianidad viene a cristalizar todo aquello, que en su elisión, sostiene lo familiar.

Es quizás esta ciega aceptación interiorizada la que mejor muestra la ausencia de mediación con la que se impone el poder biopolítico, que no precisa ni del liderazgo colectivo ni del ejercicio de la prohibición para el control de los sujetos, puesto que por decisión propia lo ejercen por sí mismos y sobre sí mismos. En este ámbito, de entre todos los acercamientos que entabla Menguele, ninguno tan perturbador como el que enamora a Lilith.

La niña tiene doce años pero aparenta solo nueve; fue una prematura cuyo cuerpo ha quedado desajustado en la cronología pediátrica que pauta el crecimiento y en la mirada familiar que desconoce su despertar sexual. Se ha acostumbrado a “ser más grande de lo que la gente cree” (21) y a lidiar con este “déficit” a lo largo de su vida: “personaje mitológico” (21), “mezcla de ninfa y duende” (21), “ninfa enana” (100), “rareza” (101), “enana albina” (112) son los vocablos que la nombran y nombran su monstruosidad.

En el nuevo colegio alemán al que asiste (en donde se festeja el cumpleaños de Hitler y varios miembros de la SS forman parte de la

junta directiva), sobrelleva “las burlas, susurros y risas que provocaba su diminuta existencia” (112). Pronto deja de asistir a las clases de natación y al recreo y se refugia en la biblioteca para escapar a la exclusión que se repite en la historia.

Si la anomalía de Alex en XXY se planteaba desde la perspectiva del dismorfismo sexual que la vía quirúrgica proponía reparar, la de Lilith se presenta igualmente como el fallo del cuerpo que la medicina puede corregir para hacerlo igual al de todos, en la serie que determina lo humano. Si Alex se negaba a los ensayos de esta omnipotencia científica, Lilith sucumbe ante su ideal homogeneizador: “Ahí, donde la marca de la excepción se había hecho carne, el científico buscará la uniformidad de lo universal. Y es allí, donde la ficción de la ciencia justificará el odio al goce del semejante” (Gómez, 2013: 8).

De hecho, su decisión de seguir el tratamiento que el alemán propone contradice el acuerdo inicial de los padres. Pero cuando Enzo se enfrasca en la empresa de fabricación de muñecas (financiada por Menguele, que adivina sus aspiraciones frustradas), la niña comienza con las inyecciones, a espaldas del progenitor y en connivencia con la madre, a quien supuestamente suministra vitaminas para aliviar su cansancio durante el embarazo. Pero lo más importante es que, para Lilith, la posibilidad de crecer no solo asegura su adecuación a los parámetros de “normalidad” sino que garantiza su advenimiento como mujer. La iniciativa de aceptar el tratamiento conlleva otras transgresiones familiares (quedarse a solas con un extraño, las escapadas de la casa, facilitar la proximidad con Menguele, consentir una mayor dosis de hormonas) coincide con su pasaje a la sexualidad: “Esa primera pulsión erótica la tenía fascinada: la mirada del alemán sobre su cuerpo la derretía” (123). Desde su primera mentira se opera un corte para salir del eterno infantil al que su cuerpo detenido en el tiempo la fija tanto como la mirada de los padres, un cuerpo; al tiempo, ese tirón pulsional que la embarga y la peligrosidad al que la expone su deseo.

Un equívoco se cruza en este encuentro entre Lilith y Menguele. La niña estima que “nunca nadie se había fijado tanto en ella” (111) y en ese falso espejo “podía sentir su mirada recorriéndola. Se sentía liviana y hermosa” (132). Del lado de Menguele, la atracción

viene de otro lugar: “jugar con ella era una delicia” (100) porque no puede resistirse al desajuste de la proporción, al empeño de un otro sin fallas. El pacto secreto queda sellado en este intercambio fantasmático en el que él no solo se brinda como científico sino como científico varón y ella no solo se presta a la perfección sino como mujer perfecta. La pudorosa fascinación que asoma en la película se narra en varias escenas de seducción en la novela, nunca del todo explícita.

Pero detrás de la mirada masculina no asoma más que la cesura entre “lo que debe vivir y lo que debe morir” de los principios biopolíticos. En el cuerpo de Lililth se encarna violentamente el lema de la política de segregación que, desde las primeras páginas de la novela, identifica a Menguele: “Ésa era la verdadera guerra: pureza o mezcla” (8):

Hacia meses que José le inyectaba las hormonas de crecimiento. Algunas noches el dolor era tan grande que hubiera querido arrancarse todo: piernas, brazos, esa puntada insoportable en la columna, en la nuca, en la frente, en los codos y rodillas; le dolía la luz, el frío, el calor; un instante tiritaba y el siguiente estaba bañada en sudor; tenía una contractura insoportable en la mandíbula; el entrecejo fruncido y los ojos ahogados. Su cuerpo era un campo de batalla. Los químicos de José, tentáculos que viajaban por su sangre hasta sus extremidades, filtrándose hacia sus huesos, forzándola a crecer. Nadie imaginaba lo violento que podía ser empujar a un cuerpo a crecer cuando ésa no era su naturaleza (177).

Así, la “verdadera guerra” es sorprendida en otro lugar en donde puede leerse un campo de experimentos en los que se juega la “norma” de lo humano y el estatuto político de lo viviente, ese vínculo que para Foucault (2001) se teje entre el evolucionismo y el discurso del poder desde la segunda mitad del siglo XIX.

En este entramado, es preciso destacar una escena más cuya lectura reenvía a otras en la novela y en la película, en esta estrategia narrativa que se sirve de lo que hace serie. Al comienzo, en el primer encuentro del médico con la familia, la madre se dirige a él en alemán, una lengua que sus hijos aún no hablan y que su marido afirma no

entender; la situación crispera a Eva por la coincidencia lingüística y la vuelta al lugar de su infancia (“las vueltas del destino que la devolvían a la misma casa en la que había crecido”, 27). Más adelante, se niega a conversar con él en ese idioma que la hace sentir su cómplice. No es la única que revive el efecto ominoso de esta exclusión que la aparta de los suyos y la lleva a otro tiempo y a otra historia. Para Nora, la espía infiltrada que sigue los pasos de Menguele y que morirá en condiciones misteriosas, “el alemán iba a ser por siempre el idioma del horror; escucharlo así le provocaba un efecto siniestro” (193). Nuevamente, lo íntimo y lo familiar vuelve de la peor manera en estos personajes marcados por el efecto de una lengua arrasada por el nazismo, ese “idioma utilizado para entrar con inmunidad en el infierno, para incorporar a su sintaxis los modales de lo infernal. Usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre y restaurar en su conducta lo propio de las bestias” tal y como George Steiner lo describió (2003: 120).<sup>13</sup>

La novela termina con la huida impune de Menguele y señalando la particular torsión que ha llevado a Lilith hasta ese lugar de complicidad del que la madre quería escapar:

La avioneta levantó vuelo a cien metros de la costa, atravesó la tormenta y desapareció. Lilith imaginó que del otro lado José se encontraría con un cielo azul. “El amor es un acto que no puede realizarse sin un cómplice”, le había dicho antes de llegar al búnker patagónico del *Führer*. No entendió la frase hasta años después. Pero tampoco la olvidó. Algún día la certeza de haber sido su cómplice iba a torturarla mucho más que todos sus secretos (217).

La infancia queda escrita en Puenzo como tiempo inseparable de lo pulsional en la constitución subjetiva, lugar monstruoso de un saber sobre el deseo y el goce que la presuposición interesada de inocencia en los niños acalla. La infancia queda escrita también en el destino de cada uno de sus personajes como un recuerdo que esconde siempre un secreto familiar, un velo de lo ignorado que no tardará en volver a aparecer, un resto de infancia que los designa como humanos.

### **Notas:**

- <sup>1</sup> El diálogo corresponde a una de las escenas de *XXY*, la primera película de Lucía Puenzo. La ficha completa aparece detallada en la *Filmografía* final. Las citas de sus novelas corresponden a la edición que se incluye en la *Bibliografía*; el número que se consigna entre paréntesis indica la página.
- <sup>2</sup> Declara Puenzo en una entrevista: “Creo que manejo tonos y climas distintos en lo que escribo y en lo que filmo: diálogos más desmesurados en la literatura, escenas más silenciosas en el cine; un registro humorístico que aparece en fragmentos de mis novelas y jamás en mis películas... Me pregunto por qué me pasa eso, me intriga” (Zunini, 2011: s. p.)
- <sup>3</sup> La distinción de Domínguez entre estas dos líneas narrativas contemporáneas está tomada del polémico artículo de Sarlo (2006) al que más adelante volveré a referirme.
- <sup>4</sup> “Por “gubernamentalidad” entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población, como forma primordial de saber, la economía política, y como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad” (Foucault, 2007b: 213).
- <sup>5</sup> La distinción entre *zôe* y *bios* que rastrea Agamben, es decir, entre una vida orgánica reducida al mero mantenimiento fisiológico del ser humano —vida que es también compartida con el resto de los animales— y una vida cualificada, que permite la recepción de predicados y distinciones que dan cuenta de una manera de vivir, le permite afirmar que la política occidental se constituye, antes que nada, por medio de una exclusión inclusiva de la nuda vida: “La «politización» de la nuda vida es la tarea metafísica por excelencia en la cual se decide acerca de la humanidad del ser vivo hombre, y, al asumir esta tarea, la modernidad no hace otra cosa que declarar su propia fidelidad a la estructura esencial de la tradición metafísica (...) Hay política porque el hombre es el ser vivo que, en el lenguaje, separa la propia nuda vida y la opone a sí mismo, y, al mismo tiempo, se mantiene en relación con ella en una exclusión inclusiva” (1998: 17-18).
- <sup>6</sup> Hasta el punto que, como sugiere Domínguez al reproducir las palabras de Sarlo sin aludir directamente a Puenzo: “Pese a desafiar formas sociales convencionales, tienen algo de la corrección ideológica propia de la presentación de una causa o quizás sea a la inversa: el hecho

- de que esa causa deba defenderse les da una especie de corrección ideológica” (Sarlo, 2006: 6).
- 7 Para una lectura sobre los aspectos más transgresores de la narrativa de Puenzo puede consultarse Frohlich (2011), Roberts-Camps (2010), Viera Cherro (2011) y Punte (2012). La mayor parte de la bibliografía sobre la autora se ha centrado en *XXY* y *El niño pez*, con escasas alusiones al resto de sus obras.
  - 8 El recurso al registro mítico solo reaparecerá puntualmente en el final de *La furia de la langosta*, cuando Tino recurre a la leyenda de los Mbyá-guaraníes para cerrar el duelo del padre o en *9 minutos* cuando Julia busca al suyo.
  - 9 A excepción de *9 minutos*, novela coral, de estructura fragmentaria (cada capítulo corresponde a un minuto de la acción), en donde la primera persona se multiplica en los distintos personajes de las cuatro historias que narra.
  - 10 La telenovela se emitió en Argentina a lo largo de tres temporadas: “Jacinta Pichimahuida, la maestra que no se olvida” (1966); “Jacinta Pichimahuida, la maestra que no se olvida” (1974–1975) y “Señorita maestra” (1982–1985).
  - 11 Como Toto en *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, “Pepino no crecía” (23), aferrado al medio cinematográfico el primero, televisivo el segundo.
  - 12 Para Agamben, el Estado nacionalsocialista ejerció el poder de decisión soberano sobre la nuda vida: “En la perspectiva de la biopolítica moderna, tal vida se sitúa en cierto modo entre la encrucijada de la decisión soberana sobre esa vida suprimible impunemente y la asunción del cuidado del cuerpo biológico de la nación, y señala el punto en que la biopolítica se transforma necesariamente en tanatopolítica” (1998: 180).
  - 13 Haydée Montesano observa esta concomitancia de la degradación simbólica del alemán pronosticada por Steiner “que hace mella en la potencia del efecto sujeto” en la película, a partir de esta lengua materna que deja sin habla a los hijos y que vincula a la madre con el extraño personaje (Ética y cine, s.f.).

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos.

- (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 1978. Trad. Silvia Matroni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2007b). “La inmanencia absoluta”. En Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 59-92.
- Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. 1957. Trad. Héctor Smucler. México: Siglo XXI.
- Domínguez, Nora (2007). “Narrar el presente, narrar desde el presente”. *Encrucijadas* (40). <http://www.uba.ar/encrucijadas/40/sumario/enc40-narrarelpresente.php>
- Engler, Verónica (2009). “Diez preguntas a Lucía Puenzo”. *Página 12* (8 mayo). <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4907-2009-05-09.html>.
- Foucault, Michel (2007). *Los anormales*. 1999. Trad. Horacio Pons. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007b). “La gubernamentalidad”. En Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 187-215.
- (2001). *Defender la sociedad*. 1997. Ed. François Ewald et al. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Frohlich, Margaret (2011). “What of Unnatural Bodies? The Discourse of Nature in Lucía Puenzo’s *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*” *Studies in Hispanic Cinemas* 8 (2): 159-174.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comp.) (2007). “Prólogo”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 187-215.
- Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana* 75 (227), 323-29.
- Gómez, Mariana (2013). “Segregación. Odiar la manera particular en que el Otro goza”. *Ética y Cine Journal* (3): 7-9. [http://journal.eticaycine.org/IMG/pdf/JEyC\\_nov\\_2013\\_Gomez\\_Editorial.pdf](http://journal.eticaycine.org/IMG/pdf/JEyC_nov_2013_Gomez_Editorial.pdf)
- Montesano, Haydée. “El orden cerrado y la divina proporción. Comentario sobre *Wakolda*, de Lucía Puenzo”. *Ética y cine*. [http://www.eticaycine.org/IMG/pdf/Montesano\\_Wakolda.pdf](http://www.eticaycine.org/IMG/pdf/Montesano_Wakolda.pdf)
- Puenzo, Lucía (2005). *9 minutos*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- (2007). *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires: Interzona.
- (2009). *El niño pez*. Madrid: Caballo de Troya.

- (2013). *La furia de la langosta*. Barcelona: Duomo.
- (2013). *Wakolda. Una historia de seducción*. Barcelona: Duomo.
- Punte, María José (2012). “La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez*”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)* (6). [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=266%3Ala-mirada-tras-el-espejo-para-un-analisis-feminista-de-el-nino-pez&catid=48&Itemid=130](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=266%3Ala-mirada-tras-el-espejo-para-un-analisis-feminista-de-el-nino-pez&catid=48&Itemid=130).
- Roberts-Camps, Traci (2010). “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”. *Espéculo* (43): 1-14. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/hisaturno.html>.
- Sarlo, Beatriz (2006). “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de vista* (86): 1-6.
- Steiner, George (2003). *Lenguaje y silencio (Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano)*. 1976. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa.
- Viera Cherro, Mariana (2011). “Que se enteren. Cuerpo y sexualidad en el zoom social. Sobre XXY”. *Estudios Feministas* 19 (2): 351–369.
- Zunini, Patricio (2011). “Cuerpos perfectos. Entrevista a Lucía Puenzo”. *Eterna Cadencia. Librería y editorial* (10 julio). <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/14086>

## **Filmografía**

- XXY*. Prod. Luis Puenzo, José María Morales, Dir. Lucía Puenzo. Protagonistas Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, Germán Palacios, Carolina Pelleritti, Martín Piroya. Historias Cinematográficas Cinemania, Pyramide Films, Wanda Visión S.A. 2007. Película.
- El niño pez*. Prod. Luis Puenzo, José María Morales, Dir. Lucía Puenzo. Protagonistas Inés Efron, Mariela Vitale, Carlos Bardem, Arnaldo André, Pep Munné, Diego Velázquez, Sandra Guida, Julián Doregger. Historias Cinematográficas S.A., Wanda Visión S.A. 2009. Película.
- Wakolda*. Prod. Prod. Luis Puenzo, Dir. Lucía Puenzo. Protagonistas Àlex Brendemühl, Alan Daicz, Natalia Oreiro, Florencia Bado, Diego Peretti, Guillermo Pfening, Elena Roger. Historias Cinematográficas S.A., Wanda Visión S.A., Dreamer Joint Venture Filmproduction, Hummelfilm, Pyramide Productions. 2013. Película.