

Las periferias del paraíso, los dilemas de la culpa. Figuras heterogéneas de la maternidad en el cine latinoamericano contemporáneo*

 Julia Kratje**

Resumen

Con el postulado de que la figura materna exhibe modos de disposición de los espacios y territorios de un entramado sociocultural determinado y destaca bajo una óptica singular las relaciones entre el discurso del poder y el discurso del amor (Domínguez, 2007), el artículo indaga, desde el análisis sociocultural y la crítica cinematográfica, sobre la deconstrucción de la figura materna en dos *films* latinoamericanos contemporáneos: *O Céu de Suely* (2006) del cineasta brasileño Karim Aïnouz y *Por tu culpa* (2010) de la cineasta argentina Anahí Berneri. El objetivo es desarrollar algunas aproximaciones a ciertas configuraciones cinematográficas de subjetividades femeninas/feministas que ponen en tensión la topografía del cuerpo implicada en la noción de “autoridad materna” (Kristeva, 1980), así como los límites de la división moderna de esferas en torno a la delimitación de lo público y lo privado, el devenir dilemático de mujeres modernas y la construcción de los personajes protagónicos a partir de los conflictos que suscitan las experiencias del ámbito familiar y la vida cotidiana.

Palabras clave

Cine latinoamericano
Heterogeneidad
Maternidad
Poder

Abstract

Starting from the premise that the maternal figure staged spaces and territories of a socio-cultural framework, as well as relations between discourse of power and discourse of love (Dominguez, 2007), the article explores the deconstruction of the mother figure in two contemporary Latin American *films*: Karim Aïnouz's *O Céu de Suely* (2006) and Anahí Berneri's *Por tu culpa* (2010). From socio-cultural analysis and film criticism, the aim is to develop some approaches to certain configurations of feminine/feminists subjectivities that involve the topography of the body related to the notion of “maternal authority” (Kristeva, 1980) and the boundaries of the modern division of spheres around the public and the private, as well as the experiences of the family environment and everyday life.

Key words

Latin American cinema
heterogeneity
Maternity
Power

* Fecha de recepción: 12 de mayo de 2013. Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2013.

** Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA)/CONICET

1. Introducción: Monstruosidades imperceptibles

Según la formación foucaultiana del biopoder, el cuerpo es el sitio primordial de aplicación de las técnicas de sujeción y normalización de la vida en la modernidad, con su doble articulación entre individuo y población. Ahora bien, en los umbrales de las tecnologías biopolíticas emergen fuerzas que amenazan la estabilidad de los parámetros que definen el estatuto socialmente legible y políticamente reconocible de “lo humano”: lo monstruoso, lo animalizado, lo irregular, lo desviado, lo inhumano, lo poco razonable, lo ilícito y lo impersonal desafían y exceden los mecanismos normalizadores de la vida, habilitando la pregunta por su potencia de devenir y alteración.

1. Versiones preliminares de este trabajo fueron presentadas en el Colloque International Féminin-Masculin: Hier et aujourd'hui, ici et ailleurs y en el III Congreso Internacional Cuestiones Críticas.

2. Hacemos alusión a un pasaje del “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade ([1928] 2006).

Este artículo¹ busca pensar nociones y categorías de análisis que, sin negar la formación biopolítica de los cuerpos, posibiliten dar cuenta de dominios de subjetivación y autonomía que se presentan como *heterogéneos* respecto al orden imperante. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez señalan que “la vida se ha vuelto el más allá de la subjetividad, lo que viene a exceder los límites del sujeto individual, a arrancarlo del campo de la experiencia, a dislocar el campo de su conciencia, a vaciar su interioridad, a tensar violentamente su lenguaje, a reorganizar sus políticas, a reconfigurar sus modos de producción” (Giorgi y Rodríguez, 2007: 9). En esta dirección, se trata de identificar desvíos sutiles, trayectorias anómalas, declinaciones infinitesimales, intensidades virtuales, intervalos etéreos, cuya tenue diferencia con relación a las convenciones del lenguaje y las divisiones culturalmente establecidas no actúan sino desde un “plano de inmanencia” (cfr. Deleuze, [1995] 2007) al poder normalizador. Dicho con otras palabras, la falta de disciplina –incluso gramatical– es análoga a la falta de separación entre Naturaleza y Cultura². “Una vida solo contiene entidades virtuales. Está hecha de virtualidades, acontecimientos, singularidades. Lo que se denomina virtual no es algo que carece de realidad sino que, siguiendo el plan que le da su propia realidad, se compromete en un proceso de actualización”, indica Gilles Deleuze ([1995] 2007: 40). El estado de cosas, dado por un Objeto y un Sujeto que proveen de actualización al acontecimiento inmanente, corresponde, a los fines de nuestro trabajo, al universo ficcional cinematográfico.

La expresión de la dialéctica de las formas, propuesta por Sergei Eisenstein y retomada por Georges Bataille para aseverar que, a fin de cuentas, todos escapamos a la común medida y, por ello, la monstruosidad está en algún grado siempre presente, coloca a los monstruos en situación opuesta a la regularidad geométrica del orden que se presume “normal”. De ahí el doble despertar de los fenómenos monstruosos en términos de atracción, curiosidad y hasta fascinación, y rechazo, temor y aun pánico, que Georges Canguilhem (1962: 40) atribuye a lo monstruoso en cuanto contravalor vital, no reductible a la explicación científica de la monstruosidad. Si la vida está empobrecida en sus excentricidades, el mundo fantástico es monstruosamente proliferante.

A lo largo del artículo, intentamos dar cuenta de imágenes heterogéneas de la maternidad en dos *films* latinoamericanos contemporáneos: *O Céu de Suely* (2006) del cineasta brasileño Karim Aïnouz y *Portu culpa* (2010) de la cineasta argentina Anahí Berneri. Este recorrido, realizado desde una perspectiva interdisciplinaria, gira en torno a la noción de “lo heterogéneo” propuesta por Bataille. El objetivo específico es esbozar algunas aproximaciones a las figuraciones cinematográficas de la maternidad a partir de la construcción de la “autoridad materna” (siguiendo el planteo de Julia Kristeva) y del devenir monstruoso de la figura materna. Para ello, tenemos en cuenta la puesta en escena de la división de esferas en torno a la demarcación de lo público y lo privado, la construcción de la maternidad en mujeres modernas y las experiencias del ámbito familiar y de la vida cotidiana.

Desde los inicios de la industria cinematográfica, la madre como guardiana del orden familiar ha sido una figura recurrente. Si el lugar preestablecido de la mujer se disuelve en el rol que le confiere la maternidad, el destino del deseo femenino se polariza

en dos figuras contrapuestas: la esposa, cuerpo fecundo pero desexuado, y la prostituta. La imagen de la mujer “decente”, que debe frenar los deslices de su marido para posicionarlo de acuerdo a los imperativos del honor, invoca el poder restaurador de la familia³; su contracara, la mujer “indecente”, aparece como sensual y seductora en lugar de casta o abnegada. “En medio de la dicotomía esposa abnegada-mujer deciente se perfila una nueva figura, que juega su ambigüedad entre esos dos polos: la mujer moderna, joven, independiente, de ambiente ciudadano, que testimonia la aparición de nuevos personajes sociales”, argumenta Mario Berardi (2006: 125-126). A la luz de esta observación, procuramos examinar una serie de rasgos *generizados* del sentido común asociado a la maternidad, a través de pasajes filmicos que involucran figuraciones estereotípicas y experiencias heterodoxas.

El subgénero llamado “melodrama de madre” escenifica las formaciones hegemónicas del imaginario social argentino de la época del cine industrial clásico con respecto a la maternidad, en un conjunto de *films* entre los que nos interesa puntear, por su vínculo con la temática de *Por tu culpa*, *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1937) de José A. Ferreyra, y *Puerta cerrada* (1939) de Luis Saslavsky, protagonizados por Libertad Lamarque; *Una mujer sin importancia* (1945) de Luis Bayón Herrera, basado en la obra de Oscar Wilde, que muestra a Mecha Ortiz interpretando el papel de una madre soltera; *Bendita seas* (1956) de Luis Mottura, que retrata a una mujer que sufre porque no puede contarle a su hijo que es su madre; *Deshonra* (1952) de Daniel Tinayre, en el que las actrices Fanny Navarro, Tita Merello y Mecha Ortiz protagonizan una historia de cárceles de mujeres por un crimen no cometido. En “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos” (2000), Ricardo Manetti identifica ciertos rasgos recurrentes al melodrama, cuyos personajes, en tanto víctimas del azar o del destino, son movidos por intereses ajenos a los propios; entre varios títulos, indica que *Pobre mi madre querida* (1948) de Ralph Pappier y Homero Manzi es un melodrama sobre el desasosiego de un hijo por haberse comportado incorrectamente con su madre, antecedente que podemos considerar como la contracara de la madre culposa de la película de Berneri.

Por otra parte, un repaso por personajes femeninos nómades que, como la protagonista de *O Céu de Suely*, atraviesan lugares, edades, situaciones, pone en foco las relaciones entre lo local y lo global en un mundo marcado por flujos de informaciones y tránsitos de personas. Además del *film* de Aïnouz, en “Só vou voltar quando eu me encontrar” Denilson Lopes (2012) despliega diferentes dimensiones del viaje a partir de películas como *En la Ciudad de Sylvia* (2007) de José Luis Guerín, *Millenium Mambo* (2001) de Hou Hsiao-Hsien, *Lost in Translation* (2003) de Sofia Coppola, *Vendredi soir* (2002) de Claire Denis, cuyas protagonistas revelan subjetividades en crisis o búsquedas de una individualidad y de una temporalidad propias⁴.

El análisis que proponemos busca inscribirse en las reflexiones acerca del proceso de producción de la diferencia sexual mediante técnicas de representación del cuerpo. El cine, en este contexto, resulta un material de estudio valioso para la crítica interpretativa de la sociedad contemporánea, ya que a diferencia de los límites del mundo real, suele abrir un territorio de experimentación formal que puede transgredir o sustraerse de las normas sociales⁵.

2. Aproximaciones a la noción de “lo heterogéneo”

En “La estructura psicológica del fascismo”, aparecido el mismo año que “La noción de gasto” en *La Critique Sociale* ([1933]1987), Bataille efectúa una descripción psicológica de la sociedad desde su partición en rasgos homogéneos y heterogéneos. La “parte

3. Dora Barrancos (2010) indica que el culto de la madre virtuosa y de la esposa fiel y cuidadora es uno de los valores fundamentales sobre el que se organizó la división de esferas sociales.

4. A este listado inevitablemente parcial, podemos sumar las reflexiones de Ana Amado (2004) sobre las velocidades y los tiempos de las figuras femeninas en el cine latinoamericano actual, donde se destacan la directora mexicana María Novaro y las argentinas Sandra Gugliotta, Celina Murga, Albertina Carri, Paula Hernández como herederas latinoamericanas de Agnès Varda o Chantal Akerman.

5. “Cada cultura define de una forma propia y particular el ámbito de los sufrimientos, de las anomalías, de las desviaciones, de las perturbaciones funcionales, de los trastornos de conducta que corresponden a la medicina, suscitan su intervención y le exigen una práctica específicamente adoptada”, postula Michel Foucault ([1969] 1996: 21). Siguiendo esta línea, el umbral de lo patológico asociado a las figuras maternas que encarnan las protagonistas de los *films* es trazado tanto por el grado de medicalización de una época determinada y una sociedad concreta como por su organización económica, política y social.

homogénea” corresponde a las formas científicas y técnicas que determinan la producción, la commensurabilidad y la utilidad sociales: en pocas palabras, el sistema de producción capitalista y el Estado burgués. La homogeneidad del sistema productivo es la clave de la homogeneidad social; a su vez, esta delimita por exclusión las fuerzas heterogéneas de la sociedad. Lo heterogéneo, según esta concepción, abarca los elementos de imposible asimilación por el ámbito homogéneo de la conciencia: “La cosa heterogénea se supone cargada de una fuerza desconocida y peligrosa (semejante al maná polinesio) y que una determinada prohibición social de contacto (tabú) la separa del mundo homogéneo o vulgar (que corresponde al mundo profano de la oposición estrictamente religiosa)”, afirma Bataille ([1933] 2003: 146). El mundo heterogéneo comprende el conjunto de productos rechazados por la sociedad homogénea, tales como los resultados del “gasto improductivo”: el lujo, los duelos, los juegos, las artes, la sexualidad desviada de la actividad reproductiva⁶. Los elementos heterogéneos, asimismo, provocan reacciones afectivas de repulsión y atracción. Sus características primordiales son la violencia, la desmesura, el delirio y la locura. “Cada forma individual escapa a la medida común y, en algún grado, es un monstruo”, escribió Bataille en “*Les écarts de la nature*”, para luego agregar que “el proceso mismo destinado a excluir lo no-generalizable” produce inevitablemente “lo monstruoso o lo heterogéneo”. La conclusión sugiere que cada forma individual presenta cierta heterogeneidad y, por lo tanto, contiene elementos que la comunidad no puede incorporar.

6. Véase la noción batailleana de *potlatch* como “pérdida ostentosa” ([1933] 1987: 123), utilizada para los gastos de tipo agonístico y para aquellos gastos destinados a la adquisición o el mantenimiento del rango social.

3. La seducción extrema y el extremismo de la pasión

¿De qué modo podemos pensar la heterogeneidad en las figuras de la sexualidad y de la maternidad de las protagonistas de *O Céu de Suelly* y *Por tu culpa*? Teniendo en cuenta los planteos preliminares, se trata de efectuar una lectura de los pliegues, los desvíos y las torsiones que constituyen los puntos de fuga, las disidencias en el plano de las sexualidades expresadas por los sujetos femeninos. Dichas figuraciones giran en torno a, pero nunca alcanzan a colmar, aquello que se sitúa al borde de la (in)definición del imaginario sexual hegemónico, cuyo temor ante la regeneración espontánea del deseo de las mujeres y cuyo desconcierto por que el cuerpo del placer escapa a la esfera utilitarista de la producción aparecen desestabilizados. Como señala María Moreno: “La represión de las mujeres es tanto más fuerte cuando la identidad virilnacional se vive como amenazada” (1994: 127). Para decirlo con Néstor Perlongher: “El prohibicionismo sexual atiza el miedo a un deseo horroroso” ([1984] 2007: 31). El cuerpo sexuado femenino, como postula la autora en *El fin del sexo y otras mentiras*, no evoca una anatomía que fija un destino, sino antes bien un límite que depende de una naturaleza concreta: “No límite donde algo se detiene sino aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia, cuerpo que teoriza sobre sí mismo y que ha sido trabajado por el lenguaje, nombrado, sexuado”, dice Moreno (2002: 137). Desde esta perspectiva, la relación entre órganos sexuales, sexo, género y sexualidad se percibe necesariamente enrarecida: el cuerpo deja de representar “una inscripción legible y referencial de la verdad del sexo”, en palabras de Beatriz Preciado (2009: 18). Lejos de ser una materia pasiva sobre la cual se aplican técnicas biopolíticas o el resultado performativo de los discursos sobre la identidad, el cuerpo sexuado aparece como “interface tecno-orgánica”, “zona de transcodificación”, “sistema tecno-vivo segmentado y territorializado” (Preciado, 2009: 24).

La subjetividad sexual, por lo tanto, es discursivamente insaturable. Dicho enfoque está en línea con la concepción de Donna Haraway respecto a la figura del *cyborg*. Desde una crítica a dos supuestos primordiales de la teoría social moderna (a saber: la crítica al esencialismo y al universalismo de la razón centrada en el sujeto cartesiano, por un lado, y la crítica a la estabilidad del significado, vigente en posturas representacionistas,

por otro), Haraway desarrolla, en *Ciencia, cyborgs y mujeres* ([1985] 1995), una idea del conocimiento basada tanto en la negación de totalizaciones como en el rechazo del relativismo posmoderno. La defensa de la parcialidad de los conocimientos situados y localizables en objetividades encarnadas e identidades fragmentarias implica pensar nuevos tipos de subjetividades. En este marco, a través de una imaginaria que toma prestada del universo vinculado a la ciencia ficción, Haraway elabora la noción de “*cyborg*”, acrónimo formado por los términos “cibernético” y “organismo”:

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. [...] El cyborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica (Haraway [1985] 1995: 253).

El contexto histórico en que Haraway formula la metáfora ontológica del *cyborg* como instrumento de movilización política y desafío epistemológico se caracteriza por un conjunto de transiciones desde dominaciones jerárquicas hacia nuevas informáticas de la dominación. El pasaje de la Representación a la Simulación, de la Novela burguesa y realista a la Ciencia ficción, de la Fisiología a la Ingeniería de las comunicaciones, de la Perfección a la Optimización, de la Eugenesia al Control de la población, de la Higiene a la Gestión del estrés, de la Reproducción a la Réplica, de la Familia, el Mercado y la Fábrica a la Fábrica global o el Chalet electrónico, de la división entre lo Público y lo Privado a la Nacionalidad *cyborg*, del Trabajo a la Robótica, del Patriarcado capitalista blanco a la Informática de la dominación, por mencionar solo algunas de las transiciones que Haraway puntea en su “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx”, ponen en entredicho las dicotomías tradicionales que, al menos en Occidente, han sido funcionales a las relaciones de poder: organismo/máquina, mente/cuerpo, animal/humano, naturaleza/cultura, mujeres/varones, primitivo/civilizado. En las sociedades industriales avanzadas, ante el riesgo de la dispersión, Haraway expresa que “la tarea es sobrevivir en la diáspora” ([1985] 1995: 292).

4. Maternidades heterogéneas

¿Cómo pensar, entonces, lo heterogéneo en *films* latinoamericanos como *Por tu culpa* y *O Céu de Suely*, que presentan figuras de la maternidad en condiciones sociales signadas por familias fragmentadas, mujeres que deben ocuparse de la crianza y de la manutención familiar, en situaciones de precariedad e inestabilidad laboral? ¿Cómo se manifiesta lo heterogéneo en estas películas que se articulan alrededor de una regularidad primordial: la subjetividad de las mujeres aparece inscripta en imágenes y relatos que ponen en tensión el dominio de la sexualidad, a través de la puesta en escena de zonas fronterizas, ambivalentes, de reinención del deseo?

Las figuraciones heterogéneas de la maternidad en *Por tu culpa* y *O Céu de Suely* pueden ser pensadas en el contexto del tipo familiar caracterizado por “hogares con cabeza de familia femeninos”, que Haraway asocia al período actual de predominio de las formas multinacionales del capital contemporáneo, a diferencia de la familia de núcleo patriarcal estructurada hacia el siglo xix o de la familia típicamente moderna condicionada por el Estado de Bienestar.

Una primera hipótesis de trabajo sugiere que la maternidad es definida por los *films* desde una gramática del espacio. En *Poderes de la perversión* Kristeva plantea la relación entre semiótica y autoridad materna, a partir del análisis de las organizaciones

internas de la subjetividad de la figura femenina materna presente en *Tótem y tabú* (Freud, [1913] 2008), para interrogar la vertiente del fenómeno religioso asociada a la fobia, el incesto y la madre. Kristeva inscribe la noción de “autoridad materna” en un modo indicial de organización ligado eminentemente a la gestión del espacio, a diferencia de un orden simbólico, el de la ley y el lenguaje, que se vincula a la autoridad paterna. Por lo tanto, la autoridad materna refiere a un territorio del cuerpo sin culpabilidad, que supone un lazo existencial, ejercido en el espacio y la co-presencia. “Este otro sexo, el femenino, se va tornando sinónimo de un mal radical que debe ser suprimido”, dice Kristeva ([1980] 1988: 95), postulando así una anterioridad al lenguaje, hecha de placer y de dolor, en la innombrable indistinción entre el adentro y el afuera, caos permeable que es coartado por la instauración de la nominación⁷.

7. Kristeva realiza una equivalencia entre el asesinato del padre –acontecimiento histórico que constituye el código social, es decir el intercambio simbólico y el intercambio de mujeres– y la aparición del lenguaje –en el sentido de la univocidad del mensaje verbal, no del poético– en el plano de la historia subjetiva. Acerca de la noción de “autoridad materna”, señala: “Por medio de frustraciones e interdicciones, esta autoridad hace del cuerpo un territorio con zonas, orificios, puntos y líneas, superficies y depresiones donde se marca y se ejerce el poder arcaico del dominio y el abandono, de la diferenciación de lo propio y lo impropio, de lo posible y lo imposible” (Kristeva, [1980] 1988: 97).

8. César Aira afirma: “En el arte los ejemplos no son ejemplos porque son invenciones particularísimas a las que no rige ninguna generalidad” (2000: 167). La relación entre el trayecto teórico y el material analizado, pues, no resulta de la derivación consecuente ni plasma un carácter meramente ilustrativo en detrimento de la capacidad heurística de la ficción. La mutua implicación de ambas estrategias narrativas tiene, a lo largo de estas páginas, el fin de aventurar una aproximación crítica a las figuras maternas elaboradas por el cine, entendiéndolas como espacios de subjetivación socialmente construidos.

9. *Por tu culpa* aborda de manera realista los tópicos de la violencia y de la responsabilidad asociados a la crianza de los hijos, que subyacen como *continuum* del drama intimista sobre la vida cotidiana de una familia acomodada. Julieta acaba de separarse de su marido. Una noche, a lo largo de la cual transcurre el *film*, mientras intenta retomar su vida laboral trabajando desde su casa (se trata de un trabajo *free lance* para una consultora sobre galletitas para chicos), no logra (im)poner límites a sus dos hijos, Valentín y Teo, que se comportan caprichosamente y juegan con brusquedad. El corolario de la situación desbordada es un “accidente” que lastima al hijo menor. Julieta lo lleva de inmediato a una clínica, acompañada del hermano, donde termina viéndose envuelta en una red de acusaciones (familiares, médicas, policiales) que la señalan como culpable de maltrato doméstico. Para poder volver a su casa y retomar la “normalidad”, debe recurrir a la ayuda de su madre y de su ex-marido, quien consigue restablecer el orden de la escena familiar asfixiante bajo un manto ‘protector’ (sobre todo basado en la intensificación de los hábitos consumistas de los hijos).

10. Como guía para el análisis de los modos de enunciación cinematográficos, retomamos los lineamientos propuestos por Jesús González Requena (1987).

Dicho con otras palabras, hay un pliegue de las leyes del lenguaje que ha tendido a ser soslayado: aunque el ser humano esté sumergido en el orden *simbólico*, legal, fálico, instaurado por el orden de los signos lingüísticos, una topografía del cuerpo *semiótica*, que a pesar de ser precondition del lenguaje depende del sentido, se distingue de las leyes paternas que regularán a partir de la fase fálica y la adquisición del lenguaje. *Lo abyecto* es, en este sentido, aquello que está entre dos entidades o territorios distintos (naturaleza y cultura, humano y no-humano), como transgresión de los límites de lo propio.

4.1 Los dilemas de la culpa. Autoridad materna y abyección⁸

Por tu culpa registra esta gramática del espacio a través de la narración de un pasaje del espacio íntimo del hogar al espacio público de una clínica de salud privada. El *film* podría ser dividido en dos partes: una primera que transcurre en la casa de Julieta, donde la protagonista vive con sus dos pequeños hijos; y una segunda parte, la más extensa, que tiene lugar en la clínica, donde Julieta lleva a su hijo menor debido a un golpe accidental (¿verdaderamente accidental?, esta es la pregunta que recorre el *film*⁹).

Las primeras escenas apelan a una filmación claustrofóbica, tejida por un montaje vertiginoso de planos cerrados, encuadres fragmentarios, fueras de campo, un sonido sobre-saturado y una cámara en mano que efectúa movimientos bruscos. El hogar es un territorio de ejercicio materno de la autoridad, pero no es menos el territorio de una tensión cargada de inminencia: tenemos la sensación de que *algo* está por pasar.

A partir de la construcción inicial nos preguntamos, ¿por qué el ejercicio de la autoridad materna parece haberse vuelto un espacio menos seguro que claustrofóbico? Como respuesta tentativa, es posible señalar que el hogar está construido *desde el punto de vista y de escucha* de la protagonista, y que por lo tanto la seguridad del hogar deviene claustrofobia en la medida en que es evidente la precariedad semiótica de la autoridad materna¹⁰. Es un espacio tenso (en tanto es un espacio subjetivo dominado por dos fenómenos mutuamente excluyentes: la puesta en escena indicial de la autoridad materna (la autoridad como una semiótica de *expansión subjetiva* sobre el espacio íntimo) y su avasallamiento por el sincretismo simbólico del espacio (¿espacio de la familia o espacio del trabajo?, ¿autoridad física de la madre o control a distancia por parte del padre?, ¿ejercicio de autoridad materna o circulación del deseo de los niños?).

La segunda parte de la película, que transcurre en la clínica, despliega una filmación más bien convencional, de planos generales, sonido ambiente y cámara fija. El pasaje del hogar a la clínica es un pasaje a la vez narrativo y enunciativo. La mutación es el síntoma de una triple dinámica: del hogar a la clínica, de la enunciación subjetiva regida por la protagonista al “grado cero” de la enunciación objetiva, de la presencia a *distancia* de las autoridades simbólicas a la presencia efectiva de múltiples núcleos de autoridad (los médicos, el padre, la abuela, la policía).

Esta triple dinámica disuelve, en suma, la tensión que mantenía atado *desde la subjetividad de la protagonista* el devenir de los sucesos. El declive de esta sujeción, que es paralelo narrativamente al ingreso de los personajes a la clínica de salud, concuerda con el incremento de la tensión en torno a las figuraciones heterogéneas y homogéneas de la maternidad.

La inscripción de la autoridad de la madre en el espacio realiza, en el trayecto de la esfera íntima del hogar al ámbito público de la clínica, un quiebre de las representaciones en torno a la figura materna: del espacio indicial de la casa al espacio simbólico de la clínica, lo heterogéneo aparece como el resultado de una *desterritorialización* o, dicho de otra forma, como el efecto de la primacía de una concepción pública y exterior de la “normalidad” (la de las instituciones, la de la ley) en detrimento de una concepción subjetiva e interior (por ende, no generalizable) de lo “normal”: la mujer es invariablemente monstruosa *desde* el plano de la norma; la norma es invariablemente desajustada desde el punto de vista subjetivo.

El devenir-monstruo de Julieta, acusada de maltrato doméstico, bajo el tópico de la “madre asesina” que desde *Medea* hasta *La infanticida Marie Farrar* recorre las expresiones artísticas occidentales¹¹, coincide con la progresiva imposición de la autoridad paterna. A lo largo del *film*, sobre todo en la escena final, se cancela la posibilidad de imaginar ejercicios de resistencia en la subjetividad de la protagonista. El final es restaurador: acusada de ejercer una violencia desmesurada, la mujer-madre es colocada en *su* lugar, un lugar asignado de antemano por la distribución desigual de los bienes y poderes materiales, simbólicos y eróticos¹².

4.2 Las periferias del paraíso. Nomadismo y fecundidad

O Céu de Suely narra el regreso de Hermila desde la moderna São Paulo a su Iguatú natal, un pueblito periférico de Ceará, en el pobrísimo *sertão* del nordeste brasileiro. Hermila retorna con su pequeño hijo mientras espera a su pareja, quien le ha prometido viajar a su encuentro en los próximos días. Sin embargo, él nunca vuelve. ¿Qué hacer ahora? es la pregunta que recorre el *film* hasta la escena final.

La decisión de Hermila es organizar un sorteo en el pueblo cuyo premio sea “una noche en el paraíso de Suely”, su nombre de fantasía. En otras palabras, Hermila se rifa durante una noche para conseguir pagar el pasaje que la lleve lejos de Iguatú. Los problemas que esta decisión traerá aparejada constituyen el corazón argumental de la película: sortearse por una noche, ¿es un acto de prostitución equivalente al que todos los días realiza una de sus amigas?; ¿qué debe hacer una madre solitaria con su hijo?; ¿puede una madre ser un sujeto deseante?

O Céu de Suely, de una manera diferente a *Por tu culpa*, también establece una relación entre maternidad y espacio (cfr. Kristeva, 1988). Podríamos decir que se trata de una reflexión acerca de la maternidad y el nomadismo, en el marco de una cuestión más amplia que remite al vínculo entre mujeres y nomadismo. La migración y el desarraigo, después de todo, han sido asociados históricamente a personajes masculinos. En una entrevista, el director de *O Céu de Suely* manifestaba:

La maternidad y la crianza de los niños impiden la movilidad de la mujer en el mundo. Comencé a ver el film con esta idea, la de ver y experimentar con una mujer más volátil, y más liberada de ansiedades, de modo que puede asumir el movimiento, las mudanzas y la inestabilidad. Tradicionalmente el nordeste es una región de emigración. Crecí allí, en una familia en la que la mayor parte de los hombres partió. Fui criado entre los que quedaron, las mujeres, que eran fuertes, delicadas y simpáticas. Entonces intenté imaginar cómo sería romper ese patrón: ¿y si fuese la mujer quien partiera dejando todo atrás? (Azzi, 2007).

11. La maternidad como institución ha sido hasta tal punto esencializada que se ha llegado a confundir con la misma feminidad. A pesar de que se trate de un proceso condicionado por factores biológicos, psicológicos y socioculturales, “durante mucho tiempo nuestra tradición cultural y filosófica occidental ha colocado a la mujer del lado de la naturaleza y al hombre del lado de la cultura, basándose en el hecho de que la maternidad se localiza en el cuerpo de la mujer y, por tanto, parece coincidir con lo real de la reproducción, en tanto que la función paterna ha de ser construida simbólicamente (*pater semper incertus est*)”, indica Ricardo Garay (2008: 31). Entre las más influyentes prescripciones que constituyen el “ideal de madre” se cuenta el mito del instinto materno, la ternura protectora y la absoluta incondicionalidad, que enmascaran la división sexual del trabajo y la doble explotación: explotación del trabajo reproductivo y doméstico de las mujeres o reproducción de la fuerza de trabajo dentro de la familia, por un lado; trabajo asalariado en el mercado laboral, por otro, con base en el modelo sociohistórico de familia formada por un padre proveedor y una madre ocupada del cuidado de los hijos. La ideología de la maternidad prescribe datos biológicos como “destino natural” de la vida de las mujeres. Su reverso está representado en la figura de la “mala madre”. A partir del estudio sobre la perversidad de la madre asesina que revoca su mandato de mujer mártir entregada con devota rutina al cuidado de los hijos, Marie Langer (1966) sostiene que la maternidad representa para nuestra cultura algo del orden de lo sagrado. La imagen bondadosa e idealizada de la madre, “un pecho inagotable, que nunca se negaba, un pecho idealizado”, es a menudo acompañada por la contrafigura terrorífica de la madre destructiva que busca hacer daño a sus hijos. “*Bad Mothers: The Politics of Blame in Twentieth-Century America* (1998), editado por Molly Ladd-Taylor y Lauri Umanski, presenta este tópico desde el punto de vista de su aparición cronológica a través de diferentes materiales culturales que permiten dar cuenta de la construcción patriarcal de la culpa materna. La figura de la madre atraviesa la historia del cine. *Madres de película* (2013) de Oscar López y Pablo Vilaboy ofrece una tipología de su aparición en el cine industrial. En la sección sobre “la madre asesina” incluyen, por ejemplo, *The Others* (2001) de Alejandro Amenábar; sobre “la madre prostituta”, *East of Eden* (1955) de Elia Kazan. Para una historización de esta figura en el cine son centrales los films *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman y *La Mamam et la Putain* (1973) de Jean Eustache.

12. Desde otra lectura, cuyo desarrollo excede los márgenes de este artículo, podríamos interrogarnos si acaso la enunciación cinematográfica objetiva es, por definición, falocéntrica.

O Céu de Suely no propone, como *Por tu culpa*, una gramática del espacio en torno a los ámbitos públicos y privados. Ofrece, por el contrario, una oposición semiótica de tipo vertical: el cielo y la tierra, en lugar del hogar y la clínica. Iguatú, en efecto, es un escenario terrestre a cielo abierto en el que los espacios privados parecen reservados a las pulsiones sexuales. Como *Por tu culpa*, *O Céu de Suely* también podría ser dividido en dos partes: la primera, la pequeña introducción hecha en formato súper-8 con música *brega*, que representa la instancia subjetiva del *film*, en la que Hermila nos habla de su amor por Marco, de su felicidad y de sus deseos: una voz narradora nos cuenta la historia que parte de un espacio subjetivo biográfico; la segunda parte, filmada en 35 mm y dominada por una enunciación objetiva, narra los avatares de Hermila desde su llegada al pueblo hasta su nueva partida¹³.

13. Véase el análisis de la composición de "paisajes sonoros" en *O Céu de Suely*, detallado por Denilson Lopes (2012).

La cuestión de la autoridad materna ligada al espacio constituye otra vez uno de los ejes elementales del *film*. La pregunta de *Por tu culpa* acerca de cómo se construye espacialmente la autoridad materna (y la adyacente: ¿hay un espacio de la mujer que no se restrinja al de su rol de madre?) abre el juego a un interrogante más amplio sobre el nomadismo: ¿puede una madre ser nómada?

El universo femenino de la casa de Hermila, integrado por su abuela y por su tía, contrasta con el paisaje masculino del pueblo, apenas mitigado por la presencia de algunas vendedoras y de una amiga en situación de prostitución. La atmósfera paradójicamente opresiva para un *film* en el que las paredes y los techos dejan su espacio al cielo resulta menos de una percepción claustrofóbica de los espacios íntimos que de una perspectiva agorafóbica de los espacios abiertos, de la plena luz y de la visibilidad total.

El regreso al hogar, tópico habitual de la novela popular, no aparece retratado como un encuentro con la paz espiritual buscada. En *O Céu de Suely* el *sertão* no es un mero telón de fondo. El *film* se aleja de las posturas turísticas centradas en el exotismo y la alegría asociados al samba y a los desfiles de carnaval, que prevalecían en el universo ficcional de 1920, en las imitaciones locales del cine hollywoodense o en las denominadas *chanchadas* consolidadas durante las décadas de 1930-50, acercándose a los enfoques del *Cinema Novo* y del *Cinema Marginal* que, por el contrario, presentan hacia 1960-70 aspectos controversiales de la realidad social y racial, entre los que se destaca de forma emblemática la topografía del Nordeste¹⁴.

Cielo y tierra componen un díptico de interpretación en torno a la figura materna de Hermila, que otro díptico refuerza: el de la fecundidad (y la abundancia) y la esterilidad (y la carencia). En el imaginario brasilero, el *sertão* opera como contrapunto *negativo*, exterioridad constitutiva, de la civilización tropical y paradisíaca del litoral (Dagatti, 2009). Gran área abierta, el *sertão* aparece –al igual que el océano o el cielo– como un desafío a los límites humanos. El cielo o paraíso (“o céu”), del otro lado, representa la fecundidad, la vida plena, la abundancia, la fertilidad. La oposición invade también los cuerpos. La madre no produce leche para su hijo: “Mi leche secó”, dice Hermila. Sus pechos, al mismo tiempo, son fuente de placer, zonas erógenas. Por otro lado, la prostitución se presenta como el único camino al paraíso y, asimismo, la posibilidad concreta de la protagonista de conseguir el dinero necesario para partir. En clave de “elemento heterogéneo” (cfr. Bataille, 1930 y Foucault, [1969] 1996), esta figura ambigua de la mujer-madre en situación de prostitución genera reacciones afectivas de atracción y rechazo¹⁵.

14. Con relación al *film* de Aïnouz podemos mencionar la película *Vidas secas* (1964) de Nelson Pereira dos Santos, que transcurre en el espacio rural del *sertão*, donde una familia deambula en busca de trabajo (la mujer encarna el modelo de madre sumisa), y *Estación Central de Brasil* (1998) de Walter Salles, que muestra el flujo migratorio del campo a la periferia urbana, a través de un modelo familiar signado por la ausencia del padre. Véase, al respecto, Sylvie Debs (2005) y Silvana Flores (2005).

15. El fenómeno de la prostitución ha sido extensamente investigado y problematizado por los estudios de mujeres, las teorías feministas y los estudios de género, así como desde diferentes espacios de militancia y movimientos sociales se formulan posicionamientos críticos divergentes e inclusive antagónicos, que enfocan a la prostitución a partir de las relaciones de poder entre los sexos, los pactos de clientes y proxenetas, los sistemas estatales de control, las dimensiones de los ámbitos privados e íntimos.

El carácter heterogéneo de la maternidad en *O Céu de Suely* está, de la misma manera que en *Por tu culpa*, integrado a la cuestión de la movilidad en el espacio, en el contexto de una enunciación en mayor medida objetiva. La película argentina marca una ruptura –narrativa y enunciativa– en el pasaje de la esfera privada a la esfera

pública; el *film* de Aïnouz, que no abandona en ningún momento la publicidad de los acontecimientos, hace girar las tensiones en torno a los deseos de movilidad de Hermila: el nomadismo implica otra forma de *desterritorialización* en la que confluyen las representaciones acerca del interior y las metrópolis, la maternidad y la prostitución, la modernidad de las grandes ciudades y la aridez de los pequeños pueblos del *sertão* (en este sentido, es elocuente que el proyecto inicial de la pareja haya sido dedicarse a la piratería).

Lo heterogéneo resulta nuevamente de una forma de *desterritorialización*: el devenir-monstruo de la madre remite a la figura que, desde la sanción moral externa, se codifica como prostituta, mientras que para sí misma se trata de una rifa situada en los umbrales de lo lúdico y la humillación. Prostitución y movimiento forman un díptico que estremece en el *film* las concepciones largamente enraizadas acerca de la figura materna. *Madre y prostitución, madre y movimiento, madre y dinero exponen las oposiciones propias de la maternidad normativa*. El final muestra a Hermila sentada en un *bus* con destino al sudeste, mirando por la ventanilla los intentos vanos de su enamorado por alcanzarla. *¿Está o no con su hijo en brazos?*

Así, el *film* puede caracterizarse por el contrapunto entre una situación particular que posibilita la emergencia de nuevas formas de resistencia ligadas al cuerpo y a la sexualidad, y una constante histórica que perpetúa las condiciones de vulnerabilidad y desventaja de las mujeres con respecto al trabajo y la profundización de la tendencia a la feminización de la pobreza (procesos que refieren a los efectos de los programas de ajuste estructural inherentes a las políticas neoliberales).

5. Palabras finales

Tanto *Por tu culpa* como *O Céu de Suely* se articulan alrededor de una regularidad primordial: la subjetividad deseante de las mujeres aparece inscripta en figuras y relatos que ponen en tensión el dominio de la sexualidad, a través de la puesta en escena de zonas fronterizas, ambivalentes, de reinención del deseo. En este marco, la noción de “diferencia mínima”, propuesta por Slavoj Žižek (2003), que puede leerse en sintonía con la de “subversión suave” de Deleuze y Guattari (2003), permite iluminar la operación que “diferencia un elemento no de otros elementos particulares, sino de sí mismo, de su propio lugar de inscripción” y que “en lugar de asegurar la identidad (específica) del elemento en cuestión, estalla su identidad en el proceso generativo de diferenciación indefinida” (en Giorgi, 2004: 36).

Los *films* analizados proveen narraciones a través de imágenes no estereotipadas de la maternidad, que desarmen el preconcepto de la madre como enigma que escapa a la posibilidad de ser representado. Son figuras femeninas atrapadas –tal es el caso de *Por tu culpa*– en la naturalización de su rol materno como mandato biológico y automatismo ideológico; o bien abiertas –como muestra *O Céu de Suely*– a la configuración de una subjetividad autónoma, que no se circunscribe a tener hijos y que aparece más bien cercana a la figura oximorónica de la madre prostituta que practica una sexualidad desviada de la actividad reproductiva en tanto “gasto improductivo”, para retomar la noción de Bataille ([1933] 2003), ya que la maternidad no limita su subjetividad deseante.

Las figuras de la maternidad son producidas en el marco de una lucha del sentido: involucran disposiciones “biológicas”, que las nuevas tecnologías –siguiendo a Haraway ([1985] 1995)– no cesan de modificar, así como la delegación que la sociedad deposita en el cuerpo de las mujeres en tanto *locus* de reproducción social. Las

diferentes formas de maternidad están influidas por la clase, la edad, el deseo, el género, la etnicidad, la educación, la identidad sexual, la religión, la profesión, etc., siguiendo las definiciones flexibles de las experiencias actuales de la maternidad indagadas por Karina Felitti *et al.* (2011).

En el largometraje de Berneri la madre surge como objeto y sujeto de consumo privilegiado. La vida de Julieta está definida por la temporalidad que le impone la maternidad, bajo la vigilancia del padre, la intromisión de su madre, los reproches de su hijo mayor, las acusaciones de las autoridades médicas y policiales; aun cuando esté lejos de representar el tipo ideal de madre abnegada, perfecta y ejemplar.

Así, de un lado, aunque opresivo, predomina un discurso familiarista *aggiornado*; del otro, la atipicidad de la familia ofrece un modelo que reformula las imágenes asociadas a la maternidad tradicional, poniendo de relieve su conexión con una geografía y una temporalidad propias de la modernidad periférica de Brasil. A diferencia de *Por tu culpa*, la madre de *O Céu de Suely* no aparece culpabilizada ni victimizada. La película de Aïnouz tematiza la posibilidad de liberación a través de la sexualidad. En este punto, se podría establecer una relación con el *film Xica da Silva* (1976) de Carlos Diegues, basado en la leyenda sobre el ascenso social de una esclava que en la segunda mitad del siglo XVIII sedujo a un alto funcionario de la Corona portuguesa cerca de Arraial do Tijuco, hoy Diamantina. Objeto de deseo de los hombres más poderosos del pueblo, Xica no tiene otra propiedad que su cuerpo, y a partir del despliegue sensual y de la fascinación que provoca entre los varones se afirma como sujeto deseante. Aun cuando no tiene poder económico, militar o político, ejerce un poder erótico, sostiene Randal Johnson ([1982] 1995: 219), identificando en el trayecto de la esclavitud a la actitud emancipadora de Xica una “carnavalización” de las relaciones sociales típica de ciertas prácticas brasileras.

Ana María Fernández ([1993] 2010) expone que, hacia el siglo XXI, asistimos a la producción de nuevas subjetividades, que instituye sentidos y redefine posicionamientos socioculturales y psíquicos. En términos generales, podemos mencionar el desplazamiento de la maternidad como eje rector de la vida de las mujeres y el pasaje de la heteronomía a la autonomía, tanto económica como erótica, que propicia una nueva dilucidación de las instancias de la pasividad y la actividad, de los objetos y sujetos de deseo y de los regímenes de fidelidad en los pactos conyugales, que repercute en el orden de la institución familiar.

A partir del contraste preliminar entre ambos *films*, hemos buscado explorar diferentes figuras de la maternidad, críticas de los contratos explícitos e implícitos que definen las fronteras de la convención sexual en el marco signado por desigualdades entre varones y mujeres. Para terminar, podemos decir que un análisis capaz de enfatizar el carácter incompleto de cualquier estrategia de dominación consiste en reparar microscópicamente en la politicidad de lo cotidiano, que el cine no cesa de imaginar.

Bibliografía

- » Aira, César, “La nueva escritura”, en *Boletín*, 8, 2000.
- » Amado, Ana, “Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)”, en *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidades y nuevas tecnologías*. Gerardo Yoel (comp.). Buenos Aires, Manantial, 2004.
- » Andrade, Oswald, “Manifiesto antropófago”, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Jorge Schwartz (ed.). México, Fondo de Cultura Económica, (1928), 2006.
- » Azzi, Francesca, “La mujer imaginada por Karim Aïnouz”, disponible en: <<http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=412>>, 2007.
- » Barrancos, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010.
- » Bataille, Georges, “Les écarts de la nature”, en *Documents*, 2, 1930.
- » Bataille, Georges, “La estructura psicológica del fascismo”, en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, (1933), 2003.
- » Bataille, Georges, “La noción de gasto”, en *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, (1933) 1987.
- » Berardi, Mario, *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires, Del Jilguero, 2006.
- » Canguilhem, Georges, “La monstruosidad y lo monstruoso”, en *Diógenes*, IV, 40, 1962.
- » Dagatti, Mariano, “InsemiNación. Género y performatividad en el cine de Karim Aïnouz”, en *DEF-GHI*, 2, 2009.
- » Debs, Sylvie, “De un Nordeste al otro: cómo el sertón se transformó en mar”, en *Terra Brasil 95-05. El Renacimiento del cine brasileño*. Giovanni Ottone (ed.), Madrid, T&B, 2005.
- » Deleuze, Gilles, “La inmanencia: una vida...”, en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi (comp.). Buenos Aires, Paidós, (1995) 2007.
- » Domínguez, Nora, *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- » Felitti, Karina et al., *Madre no hay una sola. Experiencias de maternidad en la Argentina*. Buenos Aires, Ciccus, 2011.
- » Fernández, Ana María *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires, Paidós, (1993) 2010.
- » Flores, Silvana, “El problema de la identidad nacional en el cine brasileño”, en *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Ana Laura Lusnich (ed.), Buenos Aires, Biblos, 2005.
- » Foucault, Michel, “Médicos, jueces y brujos en el siglo XVII”, en *La vida de los hombres infames*. La Plata, Altamira, (1969) 1996.
- » Freud, Sigmund, “Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos”, en *Obras completas: Tótem y tabú y otras obras*

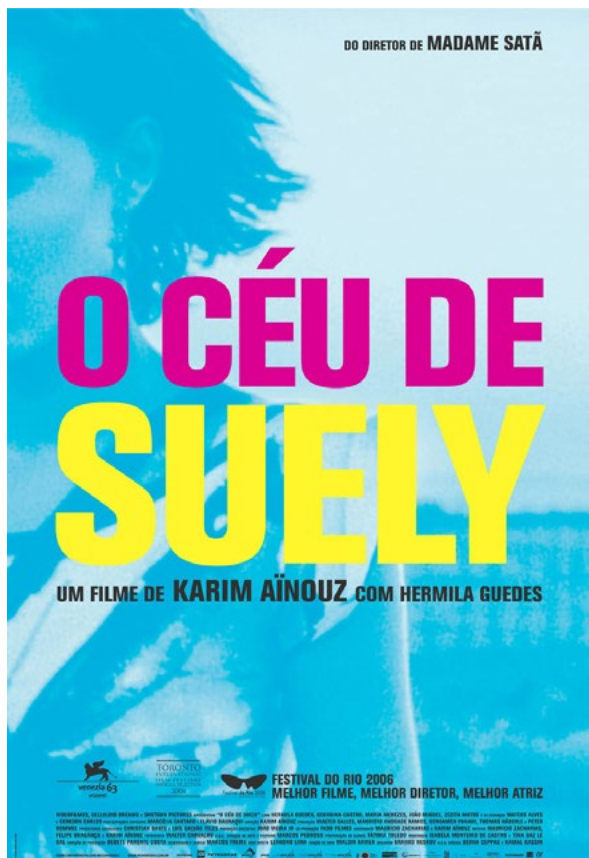
- 1913-1914, Buenos Aires, Amorrortu, (1913), 2008.
- » Garay, Ricardo, "El destino de ser madres: la ideología de la maternidad como soporte discursivo de las nuevas tecnologías reproductivas", en *Maternidades en el siglo xxi*. Mónica Tarducci (coord.). Buenos Aires, Espacio Editorial, 2008.
 - » Giorgi, Gabriel, *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
 - » Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín, "Prólogo", en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi (comp.). Buenos Aires, Paidós, 2007.
 - » González Requena, Jesús, "Enunciación, punto de vista, sujeto", en *Contracampo*, IX, 42, 1987.
 - » Haraway, Donna, "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX", en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, (1985) 1995.
 - » Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*. México, Siglo xxi, (1980) 1988.
 - » Ladd-Taylor, Molly & Umansky, Lauri, "Bad" Mothers: *The Politics of Blame in Twentieth-Century America*. New York, New York University Press, 1998.
 - » Langer, Marie, "El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón", en *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*. Buenos Aires, Ediciones Horné, 1966.
 - » Lopes, Denilson, "Só vou voltar quando eu me encontrar", en *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Río de Janeiro, Rocco, 2012.
 - » López, Óscar y Vilaboy, Pablo, *Madres de película*. Madrid, Alianza, 2013.
 - » Manetti, Ricardo, "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos", en *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933/1956)*. Claudio España (dir.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
 - » Moreno, María, "Dora Bovary (El imaginario sexual en la Argentina del 80)", en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer (comp.). Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
 - » Moreno, María, *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
 - » Perlongher, Néstor, "El sexo de las locas", en *Prosa Plebeya*. Buenos Aires, Colihue, (1984) 2007.
 - » Preciado, Beatriz, "La invención del género o el tecnocordero que devora las nubes", en *Biopolítica*. Buenos Aires, Ají de Pollo, 2009.
 - » Randal, Johnson, "Carnavalesque celebration in *Xica da Silva*", in *Brazilian Cinema*. Randal Johnson y Robert Stam (ed.). New York, Columbia University Press, Morningside Edition, (1982) 1995.
 - » Žižek, Slavoj, *Organs Without a Body. Deleuze and Consequences*. London, Routledge, 2003.

Fichas técnicas



Por tu culpa (Argentina/Francia, 2010)

- » Dirección: Anahí Berneri.
- » Guión: Anahí Berneri y Sergio Wolf.
- » Fotografía: Willi Behnisch.
- » Elenco: Erica Rivas, Nicasio Galán, Zenón Galán, Rubén Viani, Martha Bianchi, Osmar Núñez y Carlos Portaluppi.



O Céu de Suely (Brasil, 2006)

- » Dirección: Karim Aïnouz
- » Guión: Maurício Zacharias, Karim Aïnouz, Felipe Bragança
- » Fotografía: Walter Carvalho
- » Sonido: Berna Ceppas, Kamal Kassim
- » Elenco: Hermila Guedes, Maria Menezes, Zezita Matos, João Miguel, Georgina Castro.

