

**Tres representaciones fílmicas de la carencia femenina como espacio liminal
en Buñuel, Bemberg y Biraben**

Diana Grullón

Florida International University

En el film *Tristana* (1970) de Luis Buñuel, en *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg y en *Cautiva* (2001) de Gastón Biraben, se hacen representaciones de mujeres en carencia. Esto las coloca en un espacio que queda fuera de los roles sociales estándares, no sólo del papel estereotípico de la mujer, sino también el de la posición que habitualmente se le otorga a la persona discapacitada. Ese lugar puede identificarse con lo que Victor Witter Turner en *The ritual process: structure and anti-structure* cataloga como un espacio liminal, o sea, un lugar que permite estar entremedio o fuera de los roles tradicionales en la sociedad. Es precisamente este sitio liminal el que hace posible actuar desde la diferencia y, desde ahí, producir acciones contrarias a las reconocidas por estos roles sociales. Además, si la persona ubicada en este espacio liminal es una mujer, existe una doble liminalidad que en los filmes aquí estudiados queda privilegiada a pesar de la privación que posee cada una de estas mujeres. Entonces, ¿cómo la carencia femenina hace posible un espacio liminal que permite actuar de forma contraria a los roles sociales que le ha correspondido a la mujer, regularmente, en la sociedad ibero-americana?

Para comenzar, es necesario señalar que la liminalidad según Turner, “[is] necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space” (95). Por esto, la ambigüedad que permite lo liminal, aparta de lo convencional a las mujeres que se encuentran dentro de este espacio. Éstas, como “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt

and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial” (95). Así, desde este lugar, es posible comportarse de forma diferente, dotando, a los circunscritos en la liminalidad, de cierto poder o capacidad por encima de las posiciones socialmente tradicionales.

Para ilustrar lo aludido anteriormente, Buñuel representa al personaje de Tristana dentro de estos parámetros descritos como liminales. Esta mujer, después de amputada su pierna, toma una actitud con mayor autoridad frente a los demás personajes. A pesar que ésta ya había tomado el coraje de salir de la casa de don Lope, aparentando ser una mujer libre y capaz de rebelarse, su imagen cambia frente al espectador cuando ella regresa a Toledo debido a su enfermedad en la pierna. De esta forma, se muestra cierta falsedad en el intento de libertad que Tristana había tratado de mostrar, pues al primer intento de debilidad (ante su enfermedad), ésta recurre a su “padre adoptivo” para sentirse segura ante el peligro de muerte que cree tener. Así que, en un segundo intento de libertad, Tristana actúa desde el espacio liminal que le permite la discapacidad física de carecer de una pierna y así, “she uses her power for attention, and condition to be pitied” (Clark 32).

La liminalidad que le otorga su carencia, entre otras cosas, la lleva a retomar sus dotes artísticas como pianista. Para los ojos (oídos) del espectador, esto le da a Tristana cierta fuerza sobre los demás personajes de la obra, ya que durante el transcurso del film no se escucha música alguna de trasfondo, sólo cuando ésta toca el piano. Entonces, la autoridad que encarna y representa el personaje frente al piano, justamente después de perder su pierna, podría ser la intención de Buñuel, más allá de querer incorporar a Tristana en una búsqueda por hacer algo que la haga sentirse útil dentro de su incapacidad física. Es muy posible que, de no haber sufrido esta pérdida, este personaje no hubiera retomado sus habilidades musicales y, por lo tanto, no

hubiera triunfado como el único personaje del film que posee conocimiento musical, proveyéndoselo al espectador¹.

Por otro lado, además de lo ya mencionado, es evidente cómo cambia el carácter de Tristana y el trato que ésta tiene hacia don Lope. Es cierto que desde antes se puede observar cierto desdén de parte de ella hacia él, pero los roles de poder entre uno y el otro son totalmente intercambiados a partir de la mutilación física de Tristana ya que, “She loses a leg, but she ends up walking like old powerful Don Lope” (Clark 32). Así que, al convertirse en discapacitada física, la evolución del personaje, en lugar de ser dependiente de los demás, o venido a menos, es todo lo contrario. A partir de este momento, Tristana, a través de la amargura de su carácter, toma fuerza y poder frente a los demás personajes, al punto de denigrar a don Lope, reclamarle a Horacio y, ulteriormente, apoderarse de la fortuna de su protector al hacer propicia la muerte de éste: “Tristana becomes bitter as a way to succeed in a society that is made for men” (Clark 33). Todo esto es posible para ella desde el lugar liminal que obtiene al quedar desprovista de su pierna. Por esto, la carencia de Tristana la ubica en un lugar liminal entre capacitada e incapacitada, entre mujer (con los roles convencionales, sobre todo en el régimen franquista) y entre el rol del hombre; y estar en este entremedio de los roles pautados por la sociedad es lo que le permite triunfar como el personaje de poder en el film de Buñuel.

Muy parecida a la liminalidad que posee el personaje de Tristana, es la que tiene el personaje de Carlota (o Charlotte) en el film de Bemberg. Pues, en *De eso no se habla* también se representa a otra figura femenina colocada en un espacio liminal que le provee una “discapacidad” física. Aunque, contrario a Tristana, la deficiencia de Carlota no es real, pues a través de la historia se ha comprobado que la estatura de una persona no es un verdadero impedimento para desarrollarse “normalmente” en la sociedad. Carlota es una enana que, a pesar

de los intentos de su mamá por evitar que ésta sea vista como tal, su estatura es evidente aún cuando “de eso no se hable” en el pueblo en donde viven. Pero, el poder que tiene Leonor (la madre de Carlota) para evitar que la gente hable de su hija, tiene el efecto contrario en Carlota:

It is Doña Leonor's efforts alone- by means of education and a denial of prejudice – which gain for Carlota the skills of survival and advancement, emotional and intellectual, in a world of prejudice. ... [Leonor] sets free, or perhaps lets loose, her more refined intellectual daughter upon the world.

(Newman 185-6)

Por esto, Carlota, desde el espacio liminal que le provee su carencia de estatura, no sólo logra ser una pianista muy hábil² (semejante a Tristana), poseer grandes conocimientos académicos y culturales y ser una excelente jinete, sino que también es quien logra casarse con el hombre más codiciado por las mujeres solteras del pueblo. Su supuesta carencia la dota de cualidades que no posee ninguna otra mujer en el film. Pero, además de esto, Charlotte es el único personaje que logra traspasar las normas y reglas de Leonor, su madre, que había demostrado tener un carácter capaz de dominar a todos los habitantes de su pueblito. Finalmente, la enana Carlota es la única que consigue obtener la libertad, saliendo hacia una vida más amplia y libre, otorgada por su liminalidad y apoyada por el mundo del circo (sirviendo también como otro espacio liminal).

Por otro lado, otro film que también presenta a un personaje femenino en un espacio liminal, pero de forma diferente, es *Cautiva* de Biraben. Aquí, la carencia del personaje no es física. Cristina – Sofía está desprovista de identidad, luego de saber que careció de la información correcta durante toda su vida. Esta adolescente, al estar al tanto de que su origen es diferente al que creía tener, entra en un espacio liminal que va desde la verdad y la mentira,

desde sus padres adoptivos a su familia verdadera. Es esta liminalidad, dada por la carencia de información respecto a su origen real, el lugar que le permite enterarse a Cristina-Sofía de la historia de su país en la que ella es protagonista. La película se centra principalmente en el drama de este personaje, que fue raptada y apropiada, recién nacida, por miembros de la dictadura militar en 1978 en contra de la voluntad de sus verdaderos padres y su familia, y con esto se pone de relieve todo el proceso de reconocimiento y aceptación que la joven sufre a raíz de conocer la verdad de su origen. Este proceso por el que pasa la joven, se da en un espacio que la pone aparte de los demás personajes del filme, colocándola entre medio de dos alas políticas: ni parte de los conservadores a favor de la dictadura, ni parte de los izquierdistas subversivos y, por lo tanto, su lugar es liminal.

Otra manera de marcar un espacio liminal de parte de Biraben, es a través del título de su filme. Al nombrar *Cautiva* a su película, éste enlaza el imaginario colectivo argentino sobre el tema de ‘la cautiva’, dentro de la literatura y el arte pictórico del país, con las perspectivas ya conocidas de la civilización y la barbarie³. De esta forma, el film cuestiona quiénes realmente son la civilización y quiénes la barbarie. Con los actos abusivos de la dictadura militar, los roles se intercambiaron siendo los “subversivos”, y supuestamente bárbaros, las verdaderas víctimas de la “civilización”, que más bien se desempeñan como una barbarie “civilizada” y no como seres educados, que se habían denominado como los civilizados sólo porque éstos son los poseedores del poder político y, por lo tanto, supuestamente, del orden. Por esto, la alusión al término ‘cautiva’, en referencia a la tradición histórica sobre esta figura, sirve para resaltar a la protagonista, como cautiva y como el móvil de disputas entre dos grupos, semejándose a la leyenda literaria que forma parte del imaginario colectivo argentino. Al presentarse la lucha entre dos grupos (aquí por la posesión de la joven, así como de la “verdad” de los hechos), entre

la familia “adoptiva” de Cristina o la familia sanguínea de Sofía, Biraben inserta a su personaje entre estas disputas, colocándola dentro de un espacio liminal, no ubicándose ésta en ninguno de los dos grupos, ni parte de uno ni parte del otro.

Así, apelando a la relación que existe en el film de Biraben entre la civilización y la supuesta barbarie, y el espacio liminal entre ambas, se presenta la imagen del tren. El tren pasa a ser un lugar liminal que conecta a la civilización y la barbarie, a una familia y la otra, a la verdad y la mentira, y pasa a ser el lugar que permite a Cristina-Sofía analizar y pensar en su situación. Por esto, el tren es ilustrado varias veces durante el transcurso de la película, representando una unión entre las dos realidades, entre la de Cristina y la de Sofía. Aquí, cabe señalar cómo también la imagen del tren había representado una transición, o entremedio, entre un momento histórico y otro en la Argentina del siglo XIX. Con la creación de las líneas ferroviarias, comienza a translucirse una nueva Argentina, la unión de la elite en la metrópolis con la barbarie en las pampas argentinas, además de un cambio en la producción económica del país: “Railways also made possible the rapids expansion of grain exports, cutting transport costs and rendering agriculture profitable. *The result was an epochal shift from ranching to mixed farming*” (Winn 105) (mi énfasis). Por esto, del mismo modo que el tren produjo un cambio en las formas de producción en Argentina durante el siglo XIX, en el film de Biraben el tren simboliza también un cambio en la vida de Cristina. Primero, éste fue el medio de transportación que la llevó a su familia adoptiva una vez enterada a medias de la nueva realidad que la corte judicial le hizo saber. También, el tren fue parte de la mentira que la familia adoptiva le dijo a Cristina acerca de la supuesta realidad de su origen (le habían dicho que ella había sido encontrada en un tren abandonado). Luego, el tren es mostrado en varias ocasiones en el que Cristina-Sofía aparece trasladándose de un lugar a otro, mostrando siempre una actitud de meditación en la que ella está

pasando por un proceso de reconocimiento y tratando de descifrar la verdad. Estas "...imágenes nos alertan sobre los mecanismos del terror y aportan para una reflexión crítica sobre la sociedad actual" (Mannarino 5), y además son la representación de un espacio liminal que permite precisamente esa "reflexión crítica". Dentro del tren, ella puede cuestionarse: ¿Cuál es la verdad? ¿Quiénes verdaderamente son la civilización y quiénes la barbarie?; pues este medio de transportación no es un allí ni un acá, es un espacio liminal que le permite al personaje conectar las dos "realidades" sin estar dentro de ninguna de ellas.

Sobre la liminalidad que ocupa el uso del tren en un filme, se puede exponer que,

[...] often the narratives of films ... feature buses and trains as vehicles and symbols of displacement. And since these vehicles travel through countryside and wide-open spaces and between countries, there is always a dialectical relationship in the accented films between the inside closed spaces of the vehicles and the outside open spaces of nature and nation. Inexorably, vehicles provide not only empirical links to geographic places and social groupings but also metaphoric reworking of notions of traveling, homing and identity. (Naficy 257)

Por esto, el espacio del tren provee a Cristina-Sofía de ese proceso, de poder pasar de ser Cristina a ser Sofía. Es allí donde se le permite, a través de un pensamiento crítico, entender su historia y al mismo tiempo la de sus verdaderos padres y, por lo tanto, de Argentina. Además, partiendo de lo citado anteriormente, el tren se hace el espacio que muestra el proceso de la protagonista, que desde el interior de su proceso de reconocimiento, un lugar liminal y personal, pasa a un lugar abierto que representa a la nación argentina, la sociedad que resulta de los estragos del régimen militar anterior.

Ahora bien, acerca del espacio liminal que ocupa la mujer en el ámbito fílmico, Brinda Bose en “Modernity, Globality, Sexuality, and the City, A Reading of Indian Cinema” dice:

Non-normative female behaviour—particularly sexual—has always constituted a liminal space, a site of both empowerment through transgression and containment through regulation. The urban space—newly freed up and as yet un-proscribed, assumes the metonymic equivalence of available sexual freedom for women, its powers and its dangers. The cinema as a text is especially well suited to play with the dynamics of this fraught space of urbanity and sexuality within the impulse of modernity, and it is a text that can be read afresh in contexts of globalization.

(Bose 36)

Aunque el concepto urbano y sexual que apela a la modernidad y a la globalización no es un aspecto que influye directamente en la liminalidad de Tristana, de Charlotte, ni de Cristina-Sofía, aquí cabe resaltar que el comportamiento de la mujer, el circunscrito como fuera de la norma, es lo que las coloca dentro de ese espacio liminal. Este lugar les otorga poder frente a la transgresión y contención de los intentos regulatorios de los entes externos: Tristana toma poder frente a la trasgresión física de su amputación, y frente al intento de dominación y contención que don Lope intenta ejercer sobre ella; Charlotte toma poder frente a la posibilidad de transgresión y prejuicio de los demás en contra de ella, y frente a la represión y regulación de su madre; y finalmente Cristina-Sofía, en ese espacio liminal, toma poder frente a la transgresión en contra de su origen de parte de su familia adoptiva y del pasado régimen militar.

De la misma forma, otro elemento importante que otorga el espacio liminal, es precisamente la libertad que se obtiene al estar dentro de este lugar. Sobre esto, Susan Fannetti en “Translating Self into Liminal Space: Eva Hoffman's Acculturation in/to a Postmodern

World”, estudia cómo la liminalidad pasa a ser para Hoffman⁴ un espacio que representa la interioridad de su propio ser:

No longer trying to fit herself into a culture, she embraces *her liminality*—familiar with many cultures but of none, Hoffman realizes that, *existing in the space between rigid constructions of culture and identity, she is free to be anything, anywhere, at any time*—she is not bonded to her signifier(s), and language regains its vibrancy. (Fanetti 418) (Mi énfasis)

Entonces, el espacio liminal en el que se encuentran los personajes femeninos de los filmes aquí estudiados, pueden ser vistos de la misma manera en que Fanetti analiza a Hoffman, pues todas estas mujeres pueden expresar su interioridad a partir de ubicarse en un espacio que queda entre las construcciones culturales y la identidad de cada una de ellas, dotándolas de cierta libertad que les permite actuar fuera de los parámetros establecidos por la sociedad.

La liminalidad de Tristana, de Charlotte y de Cristina-Sofía, es una representación que toman estos filmes para permitir cierta metamorfosis en cada uno de los personajes. Existe una transformación *a priori* que les permite entrar en ese espacio liminal, sobre todo a Tristana y a Cristina-Sofía (ya que Charlotte pertenece a lo liminal desde su nacimiento). Una vez estos dos personajes pasan por el proceso de transformación que les permite entrar en lo liminal (Tristana pierde su pierna y Cristina-Sofía se entera de su verdadero origen), ya dentro de esta liminalidad, se permiten actuar de forma tal que el proceso de evolución continúa hasta llevarlas a otro ámbito, diferente al estado en el que se encontraban al momento de pasar de lo no-liminal a la liminalidad de su condición. Así,

Liminality resides in many human performances meant to offer shifts or transformations-coming-of-age rituals, for example, initiation ceremonies,

secluded retreats, or the gentle inadvertant social dramas we enact every day.

Because of their ambiguous, inconsistent quality— because they are spaces in which people take risks—liminal places can feel dangerous. (Sustein 14)

Por esto, es cierto que los personajes se ubican en un espacio liminal, pero más que un espacio es un proceso, pues existen cambios y movimientos a partir de traspasar la franja divisoria, e imaginaria, entre lo que es o lo que no es liminal: “It is important to note that although the underlying metaphor is spatial, *liminality is about process*, it is always dynamic and is diachronic as well as synchronic. Liminality entails doubleness and is ultimately fluid and unfixable” (Bredendick 2) (mi énfasis). Por lo tanto, la duplicidad de lo liminal se da debido a la dinámica que permite este espacio. Además, más que espacio o proceso, esto se podría incluso delimitar como una condición que encarnan los personajes, no sólo por su carencia, específicamente, sino también por todo el transcurso que viven y que les permite encarnar la liminalidad en la que se encuentran.

Tomando en consideración todo lo que entraña lo liminal, no sólo como espacio o como proceso, o incluso como condición, también se trasluce, junto con la ambigüedad, el riesgo de un bilateralismo que conllevan los posibles resultados de quienes actúan desde lo liminal. Siempre existe la posibilidad de obtener un resultado diferente al que se ha demostrado en estos filmes, que muestran la autoridad de los personajes femeninos liminales sobre los demás. Pues, es cierto que esta autoridad dota a los personajes mencionados de libertad para actuar, pensar o dominar a otros, pero también existe el riesgo de amenaza además del de triunfo:

Whilst the liminal can be a place of threat as well as of promise, and can produce and perpetuate conservative as well as progressive ideologies, much of the

criticism to date has emphasized the positive dimension of the concept, by focusing upon its progressive and promising potentialities. (Bredendick 2)

Por esto mismo, en este trabajo se puede observar el carácter positivo que la liminalidad y la carencia otorgan a estos personajes, pero también es evidente que lo contrario puede suceder. Por ejemplo, Tristana bien podría quedar atada a la voluntad de don Lope, Charlotte a la de su madre y Cristina-Sofía a la de sus padres adoptivos y el gobierno. Pero, la liminalidad aquí permite traspasar los parámetros sociales que regularmente se esperan en cada uno de los casos. Sin embargo, al mismo tiempo, es una forma de mantener al espectador a la expectativa de lo que suceda, tal vez esperando una resolución diferente a la que se da en los filmes, siendo precisamente el espacio liminal de los personajes lo que pone al público en suspenso durante el transcurso de lo que cinematográficamente se narra.

A raíz de lo expuesto anteriormente, los tres filmes mencionados juegan con el espacio liminal que ocupa la mujer desprovista de algo, ya sea físico o psicológico. En *Cautiva*, el carecer de información coloca a Cristina-Sofía en ese espacio liminal entre la verdad y la mentira. Por otro lado, en *Tristana* y en *De eso no se habla*, la carencia de ciertas cualidades físicas, señaladas como “las normales”, colocan a Tristana y a Carlota en un espacio liminal que las ubica fuera de las medidas tradicionales. Pues, como se ha mencionado, en el film de Bemberg, Charlotte, a pesar de los esfuerzos de su madre por evitar habladurías sobre la “deficiencia” física de su hija, ésta está irremediablemente carente de una estatura que se identifica dentro de los parámetros de la “normalidad”. Al carecer de estatura, pero al mismo tiempo al no verse a sí misma como víctima de la sociedad, Carlota queda en un espacio liminal, en un entremedio, entre lo normal y lo no-normal. Lo mismo sucede con Tristana, que a partir de su impedimento físico, después de amputada su pierna, ésta no se encuentra en un espacio de

una mujer físicamente normal, pero tampoco está en el espacio “estereotípico”⁵ de una mujer discapacitada, pues a pesar de su carencia, ésta domina su lugar y poder en la casa de don Lope. Así, los tres personajes, desde el espacio liminal en el que se ubican, actúan en reacción contraria a lo que socialmente podría esperarse de cada una de ellas en las distintas situaciones.

Notas

¹ Este detalle podría ser tomado en cuenta en otro estudio investigativo del film. Aquí, no se especifica más a fondo sobre esto debido a que el énfasis apunta a cómo esto se relaciona con el espacio liminal en el que se ubica el personaje y no en los posibles significados que pueda tener el ámbito musical en la obra de Buñuel. Como ejemplo a esto, entre otras cosas, esta habilidad musical que tiene Tristana también podría servir para crear cierta afinidad artística con el personaje de Horacio, ya que éste es pintor, siendo entonces esto algo más que los une y que hace posible el romance entre ambos.

² La escena del concierto de piano, mostrando la habilidad que posee Charlotte, le concede el dominio del instrumento musical como poseedora del arte y la cultura de una forma mucho más dotada de lo “normal”, a pesar de su estatura, dando una ambigüedad y poder a la posición que ocupa y resaltando la diferencia que tiene (artística) frente a los demás personajes.

³ Biraben conecta el film con la memoria de la cultura argentina, apelando directamente a la conocida tradición de la cautiva, vista en documentos desde el siglo XVII en una crónica narrada por Ruy Díaz de Guzmán en el 1600. Además, esta leyenda luego fue reelaborada por cuatro historiadores jesuitas, incluidos también en libros de escritores como Félix de Azara (1746-1821) y Gregorio Funes (1749-1829), y hasta en obras teatrales de Manuel de Lavardén (1754-1809) y Luis Ambrosio Morante (1784-1837) (*La voz*, Demarchi). Sin dejar de mencionar que a este listado se le añade el famoso poema de Esteban Echeverría, llamado *La Cautiva* (1837), y la novela *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla, ambas ancladas en dicha crónica que forma parte de la tradición literaria de Argentina. Entonces, es evidente que esta leyenda se encuentra en el imaginario colectivo de los argentinos, retratándose, indudablemente, la dicotomía entre la civilización y la barbarie, entre el blanco español, o criollo de descendencia

española, y el indígena de las pampas argentinas. Los hechos de los distintos relatos sobre la cautiva muestran la historia de un indígena que rapta a una blanca española, enamorado de ella, emprendiéndose luego una lucha y confrontación entre el esposo de la cautiva y los indígenas. Por otro lado, esta tradición no se limita a un imaginario literario, si no que también el tema de la cautiva alude a imágenes reconocidas dentro del arte pictórico argentino, y por extensión latinoamericano (*La vuelta del Malón* (1892) de Ángel della Valle; *El rapto de la cautiva* (1845), *El regreso de la cautiva* (1848), *El rapto. Rescate de una cautiva* (1848) de Johann Moritz Rugendas; etc...), que aluden a momentos como el que la cautiva es apresada por los bárbaros indígenas o cuando es devuelta a la ‘civilización’.

⁴Según *Red Room Writer Profile*:

Eva Hoffman grew up in Cracow, Poland, where she studied music intensively before emigrating in her teens to Canada and then the United States. After receiving her B.A. from Rice University and her Ph. D. in English and American literature from Harvard University, she worked as senior editor at *The New York Times*, serving for a while as the newspaper's regular literary critic. She is the author of four works of non-fiction: *Lost in Translation*, *Exit Into History*, *Shtetl* and *After Such Knowledge*; as well as two novels - *The Secret* and the forthcoming *Appassionata* (published in the UK as *Illuminations*). She has studied psychoanalysis, and has written and lectured internationally on issues of exile, memory, Polish-Jewish relations, politics and culture.

(<http://www.redroom.com/author/eva-hoffman/bio>).

⁵ Esto es que, debido a la deficiencia física de un individuo, lo normal es que éste (o ésta) necesite el apoyo de otras personas para lograr ciertas cosas.

Obras citadas

- “Biography: Eva Hoffman, Fiction, Non-fiction, Journalism: For me, Form Follows from the Subject”. *Red Room Writer Profile*. Red Room Omnimedia Corporation, 2010. Tomado el 12 de junio de 2010 de: <http://www.redroom.com/author/eva-hoffman/bio>.
- Bose, Brinda. “Modernity, Globality, Sexuality, and the City A Reading of Indian Cinema”. *The Global South* 2.1 (2008): 35-58.
- Bredendick, Nancy, ed. “Introduction”. *Mapping the Threshold: Essays in Liminal Analysis*. Madrid: Gateway Press, 2004. Tomado el 6 de junio de 2010 de: http://www.peterlang.com/PDF/Buecher/Intro/11455_Intro.pdf
- Cautiva*. Dir. Gastón Biraben. Koch Lorber Films, 2003.
- Clark, Zoila. “Buñuel’s Version of *Tristana* and the Inversion of Power Relations”. *Making Waves* 5 (2007): 31-34.
- De eso no se habla*. Dir. María Luisa Bemberg. Aura films, 1993.
- Demarchi, Rogelio. “La cautivante leyenda de la cautiva.” *La voz* 18 de diciembre de 2007. Tomado el 20 de mayo de 2010 de: http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=145056
- Fannetti, Susan. “Translating Self into Liminal Space: Eva Hoffman's Acculturation in/to a Postmodern World”. *Women's Studies* 34.5 (2005): 405-419.
- Newman, Kathleen. “‘Convocar tanto mundo’: Narrativising Authoritarianism and Globalization in *De eso no se habla*”. *An Argentine Passion. María Luisa Bemberg and her films*. King, John, Sheila Whitaker y Rosa Bosch eds Londres y Nueva York: Verso, 2000. 181-92.

- Mannarino, Juan Manuel. "El cine argentino y la dictadura militar." *La pulseada* 77: marzo 2010. Tomado el 21 de mayo de 2010 de: www.lapulseada.com.ar/77/77-web-Cine-y-dictadura.rtf
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- Sustein, Bonnie S. "Moveable Feasts, Liminal Spaces: Writing Centers and the State of In-Betweenness". *The Writing Center Journal* 18.2 (1998): 7-26.
- Tristana*. Dir. Luis Buñuel. Época films, 1970.
- Turner, Victor Witter. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. New York: Aldine de Gruyter, 1997.
- Winn, Peter. *Americas. The Changing Face of Latin America and the Caribbean*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2006.