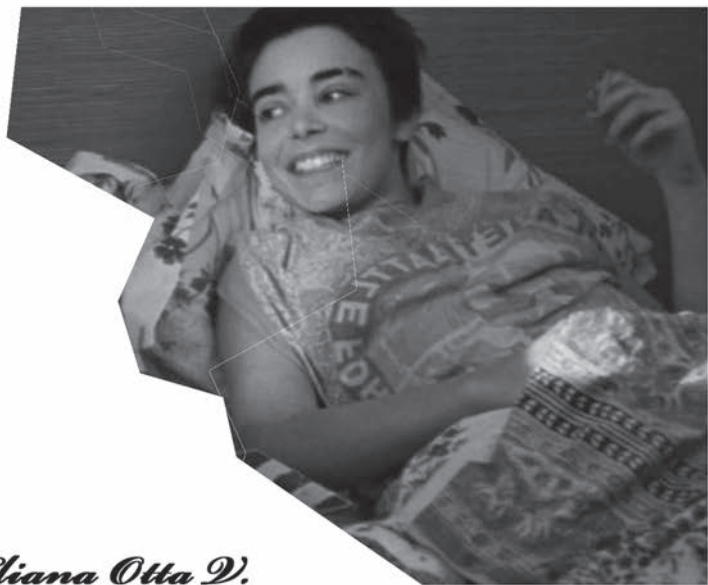




*El resentimiento social
y las
posibilidades femeninas
en el mundo contemporáneo.*



Un fanzine de Eliana Otta V.

Introducción

La vida soñada de los ángeles es una película francesa de 1998 dirigida por Erick Zonca, que ganó importantes premios: Mejor actriz en Cannes para sus dos protagonistas (Elodie Bouchez y Natacha Régnier), premios Cesar a Mejor actriz (Elodie Bouchez), Mejor actriz revelación (Natacha Régnier) y Mejor película. La película es heredera de la Nueva Ola, en la tradición de Francois Truffaut y especialmente Eric Rohmer. Como ellos, Zonca construye su universo cinematográfico en torno a la cotidianidad y mediante una economía de recursos que ubica a sus personajes en entornos sencillos, mostrados sin artificios ni efectismos. La importancia de los gestos de sus protagonistas es expresada mediante primeros planos de una cámara que los sigue detalladamente, haciendo que la expresividad de los cuerpos compense la aparente precariedad de la propuesta estética.

1. Errante y con las uñas despintadas.



La película comienza con la cámara siguiendo a Isa, quien nos da la espalda para mostrarnos información importante sobre sí misma: la gran mochila donde carga todo lo que necesita para vivir, que veremos que no es mucho. Su infructuosa búsqueda inicial de alojamiento y su forma de generarse ingresos vendiendo en la calle tarjetas hechas por ella misma, nos la presentan como alguien capaz de adaptarse a cualquier tipo de circunstancia, sobre todo recurriendo a la amabilidad de los desconocidos.



Desde los primeros minutos Zonca la ubica en la frialdad de la ciudad de Lille, donde su errancia contrasta con el decidido ritmo de los comercios y los transeúntes ciudadanos. Los primeros planos exhiben sus uñas despintadas al enfocar sus manos: hábiles para cortar y pegar, para contar cada moneda conseguida y para sostener el borde de un cigarrillo y extraerle la última pitada.



Gracias al favor de un migrante, consigue trabajo en una fábrica textil, donde su inexperiencia la destaca de entre las demás trabajadoras, totalmente insertas en su labor. Va perfilándose el entorno en el que veremos a Isa: el lado de la ciudad al que accederá y en el que normalmente se mueve es aquel compuesto por la clase trabajadora y explotada o por los marginales de la sociedad (migrantes, motociclistas).

* Este texto fue mi ensayo final para el curso “Cine Contemporáneo”, dictado por Juan Carlos Ubillúz en la Maestría de Estudios Culturales de la PUCP. Lima, dic. 2013

2. Mundos femeninos: complicidades y secretos.

La fábrica es uno de los mundos femeninos que muestra la película, aquel responsable de las mercancías alrededor de las que orbitan (con fascinación o desprecio) los otros mundos femeninos a los que accederemos. Isa toma el trabajo porque lo necesita, y no parece generarle especial antipatía. Está dispuesta a aprender y a asumir por un rato el rol de obrera, aunque intuimos que no encaja en el sistema productivo.

Esto se evidencia por ejemplo en el simbólico lugar en el que conoce a Marie. Curioseando por las instalaciones de la fábrica, llega a unos baños que no funcionan donde su nueva amiga se esconde para fumar. La complicidad comienza al compartir un cigarro. En un baño malogrado dos chicas desaliñadas y “poco femeninas”, fuman. A lo largo de la película intercambiarán innumerables cigarros en un gesto tradicional de los antihéroes del cine, que la corrección política ha ido extinguiendo, sobre todo en el cine de Hollywood.

Sus compañeras le invitan almuerzo, Marie le permite dormir en su casa. Vemos a mujeres que se ayudan entre ellas sabiendo que comparten condiciones similares en un contexto adverso.



A partir de este momento los primerísimos planos de Isa incluirán a Marie, graficando una intimidad creciente. Una intimidad construida sobre la base de un resentimiento social común, aunque con matices: Isa es positiva y mantiene la fe en las personas, Marie está desencantada y es incluso cínica. Su amistad va afianzándose en la medida en que se reconocen opuestas a las estructuras opresivas del capitalismo y del machismo. Los hombres son vistos como un otro vinculado al poder, aunque saben jugar a aprovechar lo que puedan ofrecerles.

Así veremos que ocurrirá con sus relaciones con Charly y Fredo, los cuidadores de The Blue, a quienes conocen pidiéndoles que les dejen entrar gratis. Luego de un par de peleas se hacen amigos e incluso Marie se convierte en amante de Charly. Ellas les critican su oficio de decidir quiénes ingresar al club por su apariencia, ellos les dicen que deberían “verse como muchachas”. Es decir, dejarse crecer el pelo o peinárselo: encajar en el fantasma masculino que rige el mundillo que ellos se encargan de mantener incontaminado.



Las protagonistas no se enamoran de estos motociclistas de apariencia rockera, pero aceptarán el dinero que ellos les irán dando. Dinero y trabajo están asociados a la masculinidad y ellas sostendrán vínculos ambiguos con quienes representan un acceso a cierta estabilidad precaria.

Prolongando el suspenso sobre la posibilidad de iniciar un romance, como en el caso de Isa con Fredo, o manteniendo uno que no la compromete plenamente, como en el de Marie con Charly, las vemos capaces de recurrir a la capacidad femenina de “enmascarar y sugerir a la vez”. En la primera parte de la película, esta flexibilidad suya está permitida por una distancia que parecen tener frente al mundo, entendiéndolo como un lugar organizado según reglas que ellas no han puesto y que no las favorecen, donde lo mejor que pueden hacer es tomar y aprovechar lo que vaya apareciendo. Vemos que como sostiene Serge Andre, “el sujeto-mujer que adopta esta vía no puede sostener semejante imagen sino manteniéndose siempre a distancia, como separada de la máscara que produce en la escena del mundo.”

En este sentido, Isa es mucho más capaz de inventarse semblantes y adaptarse a lo que rodea con ligereza. Su movilidad parece provenir del hecho de siempre guardar un espacio sólo para ella. Un espacio íntimo que tiene que ver con detalles y secretos, con la afectividad depositada en objetos sencillos, como las fotos familiares de Sandrine, o con el juego y el conocimiento de sí que posibilitan el dibujo y la escritura.

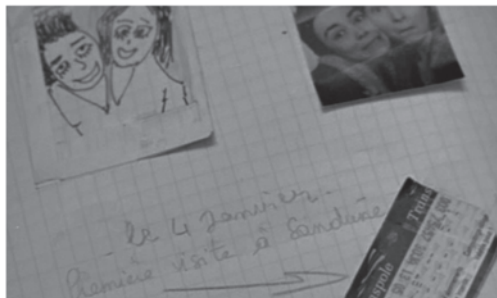
Sandrine, la adolescente en coma cuya casa acoge a las protagonistas, es un tercer personaje que aunque no actúa, le ofrece a Isa otra posibilidad de establecer una complicidad y al mismo tiempo marca diferencias entre las amigas. Mientras Isa se siente comprometida con una desconocida bajo cuyo techo duerme, Marie encuentra sin sentido y casi ridículo su interés, y sólo le preocupa que las dueñas de caso vivan en tanto eso permita que sigan usando su casa. Eventualmente, Isa irá visitando a Sandrine en el hospital, donde la vemos también rodeada de mujeres. Es otro universo femenino, esta vez el del cuidado, pero donde es también un hombre quien tiene la autoridad y el saber. nales y a Sandrine también vayan minando aquella complicidad.

Isa encuentra el diario de Sandrine y se dedica a leerlo, luego lo interviene incluyéndose en ese espacio íntimo y dedicado a la memoria y el reconocimiento de la subjetivación. Isa disfruta adentrándose en el universo íntimo de Sandrine, quizá por que “el gusto de las mujeres por los secretos responde a su vez a esta necesidad de preservarse como diferente y no sólo como el objeto de la satisfacción del marido.”³



Disfrutando la vida hogareña y sus tesoros cotidianos, Isa alimenta ese universo femenino volviéndolo testimonio de su amistad con Marie, aunque esa dedicación al diario, a los rituales personales y a Sandrine también vayan minando aquella complicidad.

Marie es incapaz de comprender ese lado de Isa y esto es notorio cuando ésta prefiere quedarse dibujando a salir a hacer algo con ella. Ese estar bien sola, ensimismada en su actividad improductiva, que no busca complacer a nadie más que a sí misma es algo a lo que Marie no tiene acceso. Al parecer, Marie no está tan en contacto como Isa con esa otredad femenina que se desarrolla de espaldas a lo masculino, y es en respuesta a esta falta que acudirá a ver a Chriss.



3. La irrupción del irresistible burgués.

Es simbólico que uno de los juegos de las amigas sea ir a “buscar hombres” al centro comercial, como burlándose de una época en la que reina el objeto plus de goce, es decir, el “empuje a la satisfacción directa: el goce se encuentra en la vitrina, solo hay que ir por él (“o serás un perdedor”). Ella es la verdadera cara del imperativo Superyóico contemporáneo: ¡Goza! En consecuencia, el Ideal del yo ha perdido la capacidad de dirigir al desco y de tratar al goce. El objeto plus de gozar, el goce por recuperar, prevalece por encima del Ideal y lo sobrepasa o se desengancha de él. Es la proscripción del goce que queda por obtener el que, a la inversa, gobierna a la identificación. Y es por ello que, entre otras cosas, es una regla la satisfacción del consumidor, lo que convierte al sujeto en el cliente cuando no en el objeto mismo que se propone al consumo, lo que va desde el político hasta el niño y el estudiante, sea universitario o colegial.”⁴

3. Hamman, Marita El Odioamoramiento. Bitácora Lacaniana. El psicoanálisis hoy. Nro 2. Feb, 2007. <http://www.nel-amp.com/bl/bl02/textos/2-CIUDADES/MARITA%20HAMANN%20-Odiamoaramiento.pdf> Consultado el 14/12/13.

4. Hamman, Marita. El otro que no existe. Bitácora Lacaniana, El psicoanálisis hoy. Nro 1, 2006. <http://www.nel-amp.com/bl/bl01/suplemento.html#1> Consultado el 14/13/12.

Isa y Marie ironizan esta realidad de mercantilización compulsiva yendo a su lugar paradigmático para retar las convenciones respecto de la pasividad y la actividad en las relaciones hombre – mujer. Tratan a los hombres como objetos, abordándolos alegremente, acosándolos e inventando historias como si no se hubiera agotado el tiempo de los amores míticos, pues incluso preguntan a un desconocido “si la clase social le importa o lo que importa es el amor.”

Es en este contexto en el que conocen a Chriss, dueño de The Blue y encarnación de todo lo que ambas pueden detestar. Luego del roce inicial, una casualidad hará que éste encuentre a Marie robando en un centro comercial y la salve pagando la prensa robada. Chriss se nos presenta entonces como el epitome del éxito capitalista y de la masculinidad, situado firmemente en la posición del “tener”.

Hijo de su tiempo y exponente del superyó consumidor, vamos viendo que Chriss es uno de esos seres instrumentalizados por los objetos, que, obedientes de los imperativos del mercado, “están solos con un goce que se establece como cortocircuito del lazo social. Gozar con nuestro auto no nos conecta mucho con el otro del amor. Aunque el auto también se utilice para seducir, si la dama es sensible a ellos, lo convertimos en la carta de un triunfo narcisista, pero en suma el goce del medio, aquí el automóvil, se transforma en rival del objeto al que apuntamos.”⁵

Es significativo que el primer encuentro entre ellos termine con Marie rompiéndole el faro del auto, uno cuyo modelo destaca entre la sobriedad del entorno (recordando además que las ciudades francesas generalmente se nos muestran en el cine como clásicas o atemporales, pues han sabido resistirse por un buen tiempo a las tendencias importadas de Estados Unidos) Su auto grande y de color encendido es enfocado repetidas veces para remplazar o anticipar su presencia a lo largo de la película y ante nuestros ojos transcurre su desfile de camisas relucientes, pues él cambia de ropa mucho más que las amigas. La cámara nos deja ver también su cuerpo trabajado, tan distinto al del otro amante de Marie, Charly.

El contrasta plenamente con el mundo de Isa y Marie y la cámara nos lo hace saber enfocándolo con distancia primero y luego situándolo a una altura distinta a la de sus interlocutores para enfatizar su lejanía y sentimiento de superioridad. Esto es especialmente evidente en las escenas del primer encuentro sexual en un hotel, en el que él empuja a Marie a la cama en un gesto suave pero que al mismo tiempo parece cargado de desprecio.



A partir de su irrupción en la historia, las amigas comienzan a separarse y la cámara se dedicará a expresar esta división mostrándonoslas siempre en planos separados, en diálogos cada vez más ásperos que vemos transcurrir a través del plano/contraplano. Ellas ya no volverán a compartir el mismo plano, salvo en un par de momentos en que la tensión transforme sus discusiones en peleas físicas. Esto a pesar de que Isa trata de convencer a Marie de que él no la quiere realmente, incluso hablando de ellas en plural: “No le importamos”, le dice luego de uno de sus primeros encuentros, en una frase que resume tanto una solidaridad de género como de clase.

Chriss mira a Isa desde arriba y ella lo nota, aunque Marie no quiera verlo. Los diálogos entre ellos son desafiantes y entrecortados, el sexo una lucha. En el momento más idílico, cuando juegan en la playa, no escuchamos sus voces. Chriss nunca dirá la palabra de amor y Marie no podrá surgir como sujeto.

Según André “no sorprende que las mujeres interroguen sistemáticamente al amor, ni que lo reclamen a su interlocutor. Hay que amarlas y hay que decírselo, no tanto por una exigencia narcisista sino debido a esta defecación subjetiva con la que están marcadas en tanto que mujeres. Si quieren ser amadas, no es pues porque ese deseo alcanzaría una pasividad natural como lo creía Freud, sino porque ellas quieren ser hechas sujetos allí donde el significante las abandona.”⁶ Es posible que el rostro de ausencia de Marie en el sexo tenga que ver con el hecho de que “el amor valga para algunas como condición necesaria al hecho de poder gozar sexualmente de su partenaire, puede a partir de allí comprenderse en el sentido en el que el goce sexual, a diferencia del goce del cuerpo, concierne precisamente al sujeto.”⁷

Pero si Marie fue sujeto en algún momento, termina de desaparecer como tal en la relación de Chriss, al entregársele totalmente “Los hombres pueden odiar aquello de su mujer que no se complace enteramente con él, como dijimos, o pueden despreciarla cuando la sienten enteramente parte suya y a su disposición.”⁸ En este proceso la vemos confrontada a su identidad, preguntándose por ella, mirándose al espejo, buscando extraer dentro suyo algo que le permita ponerse en la posición de objeto que rechazó inicialmente. Se pone como objeto del deseo, dispuesta a todo para tratar de calzar en el fantasma masculina, pero termina cayendo en el estrago, vuelta desecho. Marie no llega a existir para el otro, no es reconocida y tampoco conserva algo de “lo otro” capaz de evitar su rebajamiento.

A lo largo de la película Marie parece tener un malhumor causado por su resentimiento social y desprecio a las convenciones, pues “el malhumor, por el contrario, quiere expresar, muchas veces, que no es eso de lo que se trata, que las cosas no son así, que hay algo que se escapa y que hay un malentendido, que no se llega a atrapar lo que cuenta, lo que tiene valor. Desde ese punto de vista el malhumor es también una reacción contra el tedio y refleja el querer salir de la repetición. Como pasión del alma, es válido cuando implica no culpar al otro por eso que no se atrapa sino hacerse cargo de eso real que se quiere cernir. Por eso el malhumor como pasión que constituye a un sujeto no es necesariamente ni el reproche, ni la queja, ni la demanda ni la insatisfacción, es búsqueda.”⁹

Sin embargo, vemos que la relación con Chriss la hunde en la melancolía, con su “cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio.”¹⁰ Finalmente, Marie es incapaz de sostenerse como lo había venido haciendo, dándole la contra a un mundo sin ideales donde “no hay procesos de identificación más o menos claros o definidos, sino redes múltiples y variables en las que los sujetos eventualmente se cuelgan, sin que ninguna supla de manera consistente el déficit significante del sujeto respecto de su ser y su destino. Esto produce la inexistencia del Otro: no hay garantías, ni respuesta última, ni verdad por encontrar. Cuando ello se hace patente, y a falta de otra cosa en ese lugar, tampoco hay fe que se sostenga.”¹¹

6. André, Op. cit. 248.

7. André, Op. cit. 249.

8. Hamman, Op. cit. 2007.

9. Ibid.

10. Freud, Sigmund. Duelo y melancolía. En Obras Completas. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 198. Pag. 2091.

11. Hamman, Op. cit. 2006.

4. Sobreviviendo como mujer en la sociedad de consumo.

La irreversibilidad del desmoronamiento de Marie puede tener que ver con su incapacidad de identificarse con Sandrine como Isa. Mientras ella buscaba vanamente ser reconocida por Chriss, la joven comatosa logra comenzar a recuperarse, compensando simbólicamente a Isa por la pérdida de su amiga.

En ese lapso, vemos a Isa negociando en distintos niveles con las posibilidades de feminidad que la sociedad le ofrece. Es interesante por ejemplo la escena del casting en el restaurant Hollywood, en la que vemos a las protagonistas entre la multitud de mujeres que pretende encajar en lo que se les pide. La voz masculina en off, que les hace las pruebas, es elocuente al respecto: “¿La idea de trabajar en Hollywood las hace sentir como estrellas?”, “Tienes que tener una estrella favorita”. Isa y Marie son ajenas a la esquizofrenia de los imperativos del mercado, como si supieran que “el mercado nos conecta directamente con los plus de gozar, para un goce pariente de la insatisfacción, porque son pobres sustitutos y, además, cortocircuitan las satisfacciones de Eros, asimilándolas a lo sumo a la de un narcisismo exhibido.” Sin embargo, Isa toma las oportunidades que el mercado le ofrece para sobrevivir temporalmente, poniéndose incluso aparentemente como objeto, aunque vemos que ella nunca estará toda ahí. Asume disfraces y gestos ajenos como parte de su estrategia para garantizar el poder continuar con su forma de hacer las cosas. Marie no es así de flexible, prefiere mantenerse al margen primero y confiar en las posibilidades de empleo que le ofrece Chriss, después.

Otra diferencia importante entre ellas es que Isa nunca se mira al espejo. A lo largo del filme vemos a Marie haciéndolo en distintas situaciones. Aunque pareciera que su aspecto exterior no le importa mucho por su manera de vestir y lucir, vemos que parece estar “en vilo en el plano de su identificación imaginaria: su imagen corporal le parece siempre algo esencialmente vacilante y frágil.”¹³ Isa juega cómodamente a la mujer fálica, despreocupada de su feminidad y de su capacidad para encajar en los fantasmas masculinos, sabiendo disfrazarse de objeto como estrategia de sobrevivencia. Marie a pesar de todo y sobre todo a partir de su encuentro con Chriss, necesita ser asegurada en su feminidad. Esa incapacidad de Chriss para asegurársela se expresa en dos momentos que tienen también que ver con las apariencias.

En primer lugar, el encuentro con su rival nos confirma que él está sumido en un mundo de semblantes duplicados según las producciones, en un mundo que excluye al Otro, incapaz de vincularse con la alteridad radical. Su otra amante, como vemos, pertenece a la categoría top model, aquella que es simplemente silueta. “La top model no es verdaderamente un semblante, porque éste supone la palabra, la palabra que introduce la dimensión del sujeto.”¹⁴ No es más que imagen, superficie, no hay nada de misterioso, fascinante ni amenazante en ella.

El otro momento es aquel de aparente felicidad en la playa. Los amantes se besan revolcándose en la arena, como en la tradición de las películas de amor, pero notamos que algo no encaja. La ropa de Marie es tosca,

es la misma de siempre, gastada y poco femenina. Ella no pertenece realmente a la situación y su apariencia lo revela. En los brazos de Chriss, en su casa de playa, ella está fuera de lugar, mientras probablemente la top model sí armonizaría. Marie la desprecia, pero más adelante verá que ella es quien calza con lo que él es.



13. Andre, Op. cit. Pag. 113.

14. Soler, Op. cit. Pag. 115.



Marie oscila entonces entre su resentimiento frente a las imágenes de feminidad imperantes y el deseo por satisfacer un fantasma que la aleja de sí misma. Isa en cambio se mantiene “igual” aunque adapte su imagen de acuerdo a lo que le permita trabajar. Sus mangas gastadas son enfocadas varias veces como muestra de lo que permanece en ella a pesar de las máscaras con las que sabe jugar distanciadamente.

Ella parece consciente de que actualmente “nuestras vidas, o mejor, nuestros cuerpos, son instrumentalizados por los objetos del progreso”¹⁵ y aunque en ese sentido el final de la película puede resultar deprimente, al verla asimilándose a otro espacio de alienación, intuimos que será momentáneo. A pesar de que su supervisor aprueba su desempeño diciéndole “parece que hubiera hecho toda su vida”, nosotros sabemos que no es así. Que ella no ha aceptado reducir las posibilidades de su vida a algo como eso y que más bien es otro rol que puede asumir sin dejarse toda ahí, instrumentalizándolo para poder continuar su deriva a su propio ritmo, lejos de los imperativos masculinos del tener y del “ir más allá”.

Isa no parece preocupada por satisfacer ningún ideal impuesto de mujer y así también el director parece confirmarnos con sus tomas finales que “no hay La mujer, artículo definido para designar el universal. No hay la mujer puesto que –ya antes me permití el término, por qué tener reparos ahora – por esencia ella no toda es.”¹⁶

Vemos a la cámara pasar del rostro de Isa a otro, a otro y a otro, como sugiriendo que debajo de esa aparente homogeneidad (reforzada por los uniformes y la similitud de los gestos corporales dentro de la rutina laboral) hay sólo particularidades. Que así como hemos visto a Lisa y Marie negociando de formas tan distintas son sus maneras de devenir mujeres y con los fantasmas masculinos, cada una de estas mujeres tiene también una historia compleja. Una manera propia de sobrevivir en un contexto que intenta regularla, limitarla por un guión preestablecido, adecuado a un fantasma y una economía organizados en torno a lo masculino.



15. Soler, Op. cit. Pag. 113.

16. Lacan, Jacques. Dios y el goce de la mujer. En Libro XX, Aun. Barcelona: Paidós, 1981. Pag. 89.

En una película casi sin banda sonora, por primera vez suena una canción que no se justifica por lo que vemos en pantalla. Unas voces femeninas que parecen salidas de alguna fábula, cantan armónicamente:

When I'm asleep in Cascade Street
When I'm asleep in Cascade Street
I don't, I don't see anything
When I'm asleep in Cascade Street
When I'm asleep in Cascade Street
I hear, I hear nothing, nothing
In the cascade, in the cascade
You washed me
When I wake up in Cascade Street
When I wake up in Cascade Street
I feel nothing, I feel nothing
When I'm asleep in Cascade Street
When I'm asleep in Cascade Street
I don't remember, I don't remember

Podría reforzarse la sensación de resignación y desesperanza que las tomas de fábrica nos generan al relacionarlas con una letra que parece invitarnos a anestesiarnos y a ausentarnos de lo que nos rodea. Sin embargo al ser Isa la que insiste en seguir adelante, luego de haber sido empática con quienes la ayudaron, incluso con una desconocida en coma a quien simbólicamente ha salvado, podemos también pensar que hay una latencia de libertad en esas tomas finales dedicadas a individualizar a las mujeres. En vez de quedar reducidas a su dimensión de fabricantes y consumidoras de productos, Zonca parece concordar con la interpretación que Colette Soler ofrece de Lacan en relación al “alcance social, los efectos del deseo femenino en lo social, en cuanto es específico; hoy diríamos irreducible al uno fálico. Lacan afirma entonces que ese deseo es irreducible a la paridad contractual.”¹⁷

Mientras que los personajes masculinos aparecen en la película como detentores del poder y del saber, insertos en las dinámicas de la producción, su capitalización o la defensa del orden establecido, son las protagonistas femeninas quienes no encajan e intentan inventarse maneras distintas de vivir. Así como vimos que Isa trató de comprender a la madre de Marie, despreciada por ésta, y supo cuidar los distintos lazos que fue forjando con quienes aparecían en su camino, generando hermandades incluso con sujetos de género masculino, puede decirse que a pesar de la crudeza y pesimismo de lo mostrado, se extrae un alcance social positivo de la capacidad femenina. Una capacidad que a pesar del resentimiento es capaz de apostar por el Otro en el amor y va en sentido contrario de la progresiva fragmentación social.





Bibliografía:

André, Sege. ¿Qué quiere una mujer? México: Sigo XXI, 2002.

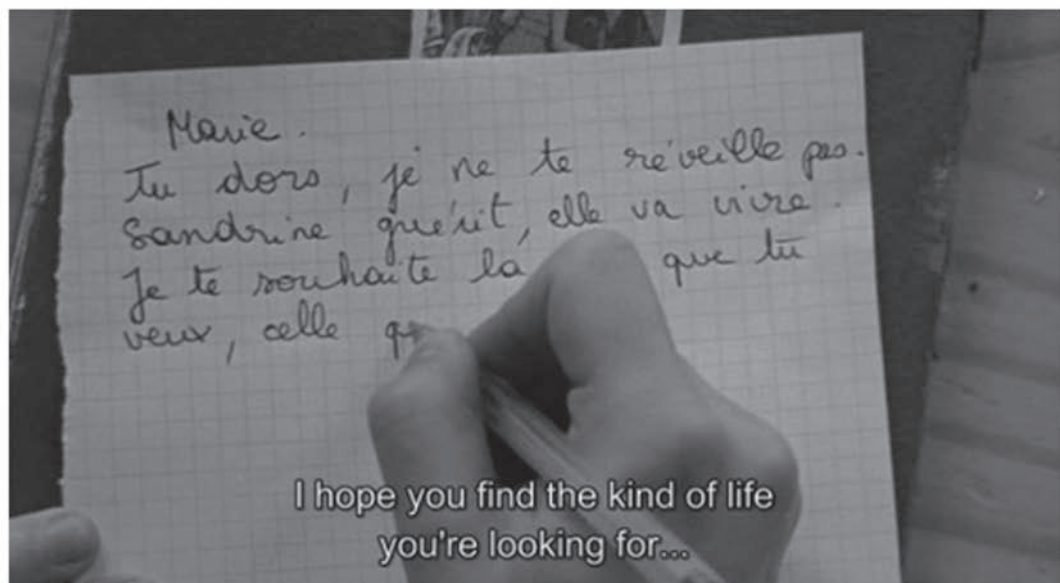
Freud, Sigmund. Duelo y melancolía. En Obras Completas. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

Hamman, Marita. El otro que no existe. Bitácora Lacaniana, El psicoanálisis hoy. Nro 1, 2006.
<http://www.nel-amp.com/bl/blo1/suplemento.html#1>

Hamman, Marita El Odioamoramiento. Bitácora Lacaniana. El psicoanálisis hoy. Nro 2. Febrero, 2007.
<http://www.nel-amp.com/bl/blo2/textos/2-CIUDADES/MARITA%20HAMANN%20-Odioramoramiento.pdf>

Lacan, Jacques. Dios y el goce de la mujer. En Libro XX, Aun. Barcelona: Paidós, 1981.

Soler, Colette. La maldición sobre el sexo. Buenos Aires: Manantial, 2000.



Colección "Maestría en fanzines"

Fascículo 1

Lima, 2015.