



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

Una nueva forma de memoriar: la genealogía fallida como política autorial en  
novelas y películas chilenas y argentinas del dos mil.

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura  
Hispánica con mención en Literatura

Estudiante  
Natalia Álvarez Parra

Profesoras Guías  
Alejandra Bottinelli, Darcie Doll.

Santiago, Chile  
2016

## Índice

I. Introducción .....	1
II. Marco teórico-interpretativo .....	7
1. Los usos del pasado en la escritura.	
1.1 Modo de acercamiento a las formas de instalación del pasado.	
1.2 Niveles de tratamiento del pasado.....	8
2. La forma de memoriar en las obras .....	13
2.1 El tratamiento de la memoria familiar.....	
2.2 El método performativo.....	14
2.3 La genealogía fallida: el discurso identitario que nos brinda el método performativo.....	16
III. Análisis de las obras: propuesta para una nueva forma de memoriar .....	18
1. Búsqueda de un pasado (des)hecho. Locaciones y personajes.	
2. Una nueva forma de memoriar: el método performativo que configura una genealogía fallida. ....	25
a) La figura del padre y la configuración performativa de las sujetas femeninas móviles.	
b) El espacio familiar como espacio para la estructuración de un relato personal identitario. ....	31
c) La genealogía fallida en las protagonistas.....	36
IV. Conclusiones.....	38
V. Bibliografía.....	42

## I. Introducción

En el presente análisis se llevará a cabo una revisión crítica de un grupo de obras literarias y cinematográficas chilenas y argentinas producidas entre la primera y la segunda década del presente siglo. Las obras seleccionadas son las novelas *Fuenzalida* (2013) y *Space Invaders* (2012) de la escritora chilena Nona Fernández (1971) y *Cuando Hablábamos con los Muertos* (2013) de la escritora argentina Mariana Enríquez (1973). Las películas son *La Ciénaga* (2001) de la directora argentina Lucrecia Martel (1966) y *El Futuro* (2013) de la directora chilena Alicia Scherson (1974).

El carácter coetáneo de las realizadoras y escritoras nos lleva a proponer la existencia en sus obras de un conjunto de temáticas y prácticas textuales y discursivas transversales que se evidencian a través del rastreo en las obras de un relato sobre la vivencia de un pasado y la propia experiencia de las protagonistas, de la infancia-adolescencia, que expresa y configura una cotidianeidad marcada material y simbólicamente por los diversos contextos de dominación política, social y cultural, en el contexto histórico de las dictaduras que imperaban en Chile y Argentina entre la década de los setenta y los ochenta, así llamada, época de “transición política”. El pasado es trabajado por esta política autorial desde una óptica crítica acerca de la herencia cultural y social de las dictaduras ocurridas, así como de los periodos de “transición” que le siguen tanto en Chile como en Argentina.

Este tipo de relato se constituye desde la perspectiva y en la construcción de los narradores, así como en los diversos relatos de las protagonistas de las obras que van estableciendo una memoria familiar. De esta forma, es posible evidenciar un marco contextual histórico y social compartido y puesto en escena por las autoras que componen nuestro corpus.

En este contexto, proponemos la existencia de una política autorial en cada una de estas obras, que busca evidenciar prácticas y tipos de relaciones de dominación en la esfera de lo familiar. Una propuesta que va generando una nueva forma de memoriar que reescribe una “memoria oficial” familiar, y que es expresada en las obras a través de los narradores y sus relatos de protagonistas mujeres. El relato oficial del pasado no les

pertenece a las protagonistas, ni simbólica, ni materialmente. Emerge entonces como “pasado deshecho” que se busca memoriar; pasado (des)hecho que tiene como foco la infancia y adolescencia de los personajes.

Proponemos que este pasado deshecho que se estructura es el de mujeres protagonistas, y se realiza, en las obras, a través de dos modalidades principales:

1) Puede ser enunciado desde un presente adulto por un narrador o narradora que, como veremos, no siempre coincidirá con la protagonista del relato;

2) puede darse mediante la estructuración de prácticas simbólicas heredadas de un pasado rígido, pero no necesariamente la estructuración desde un presente adulto protagónico.

En esta re-constitución memorial, la política autorial que revisamos aquí pone énfasis en el pasado familiar e instala la propuesta de un relato memorial que se expresa a través de un método que llamaremos “performativo”, el que mediante la utilización de una voz infanto-adolescente configura a las protagonistas a través de una performance, entendida por Richard Schechner como un juego de conductas repetidas ( Schechner 13) que pondrá en escena las relaciones familiares a través del espacio familiar y la figura del padre. El método performativo funciona en las obras utilizando como base la memoria familiar y conformando un nuevo tipo de sujeto del discurso que denominamos “sujetas móviles femeninas”.

Las denominamos sujetas móviles femeninas porque siempre son mujeres que se establecen en escena de forma infantil o adolescente, tanto en el plano identitario de la propia protagonista, como en la escenificación y ambientación de la infancia y adolescencia que cada relato trabaja. Todo esto por medio de la utilización de las herramientas del método performativo. La constitución de estas sujetas es móvil, en tanto el narrador puede entregar la voz al infante o adolescente (dependiendo del caso), fundiéndose con la respectiva puesta en escena, además de configurar móvilmente la figura del padre y el espacio familiar con el fin de (de)estructurar la propia subjetividad.

Este tipo de método genera a una mujer (des)estructurada, la cual caracteriza al tipo de relato que las obras buscan instalar a nivel genealógico. Es esta mujer (des)estructurada la que desarticula la idea de un sujeto que responde a una memoria oficial o emblemática y establece el funcionamiento de la nueva forma de memoriar.

Proponemos que esta re-escritura memorial estructura un relato personal identitario de las sujetas móviles infanto-adolescentes en conexión con la memoria familiar, generando un nuevo tipo de genealogía que denominamos “genealogía fallida”, es decir, un trayecto imaginario sobre sí mismas que establece la imposibilidad de establecerse desde una voz propia bajo una memoria oficial; la constitución por medio del fallo evidencia la intención de dar cuenta de la incoherencia de las posiciones simbólicas dentro de los lazos familiares que terminan siempre en eso.

### **Contextualizando el pasado memoriado**

El contexto histórico en que se enmarcan las obras permite comprender el planteamiento teórico que dará sustento nuestra hipótesis. Comenzaremos estableciendo los lineamientos temporales en los que se mueven las novelas y las películas, las cuales constituyen un relato que trata un pasado histórico y social, el cual puede coincidir con el vivido por las autoras en ciertos aspectos, lo que se evidencia con la expresión de los tiempos del relato narrativo que se dan como un pasado contextualizado en la década de los setenta y ochenta marcado por dictaduras militares o a través de un condicionamiento del propio presente del relato como heredero de prácticas dictatoriales. De igual forma, la contingencia en términos sociales y culturales de la denominada época de transición que precede y configura las primeras décadas del siglo XXI será fundamental para las lecturas hechas del pasado dictatorial, tanto en Chile como en Argentina.

Históricamente tanto en Chile como en Argentina se vivieron diversas dictaduras cívico-militares, las que refiere este estudio son las que se instalan entre la década de los setenta y ochenta. En Chile la dictadura militar que comienza el año 1973 y acaba en términos “políticos”, el año 1989, fue dirigida por el general Augusto Pinochet. En Argentina, la sucesión de varias intervenciones dictatoriales culminarían con la dictadura cívico-militar iniciada el año 1976 y acabada el año 1983, y encabezada por Jorge Rafael

Videla. Ambas dictaduras se caracterizaron por la práctica sistemática del genocidio y la tortura, así como la desaparición de miles de militantes y simpatizantes de los movimientos contrarios al régimen. Se reconoce históricamente que la dictadura Argentina fue de un horror mayor, pero en ambas se establecen horrendas masacres<sup>1</sup>.

En el contexto socio-cultural de la realidad chilena y argentina, ocurrió un dominio total de todas las prácticas ciudadanas en todos los niveles posibles en que se instalan los derechos humanos y civiles. Así, las instituciones sociales de ambas realidades fueron establecidas desde la censura e imposición de prácticas violentas y represivas instaladas en su expresión visible como la tortura, asesinatos y desapariciones, como también en las prácticas culturales llegando a condicionar, no solo las prácticas elementales del ciudadano y del habitante, sino también las instituciones como el colegio, la familia y los organismos estatales, tales como salud, justicia, entre otros.

Antes de entrar en la configuración histórica del pasado familiar que nos interesa, es preciso volver a lo que referimos como el periodo de transición que sigue a las dictaduras cívico-militares. En Chile se conoce como “transición política” al periodo histórico-político que abarca los primeros años posteriores de la vuelta la y se ubica en la década de los noventa. Argentina, por su parte, comienza este periodo ya en la década de los ochenta del siglo XX. Este periodo se caracterizará en Chile por la falsa situación de “armonía” en que los partidos contra el régimen buscaban llevar a cabo el proceso social de cambio democrático, tanto en Chile como en Argentina habrán consecuencias sociales que los regímenes dictatoriales dejan a cuesta: modelos económicos de corte capitalista que condicionan nuevas dinámicas humanas y de interacción a nivel gubernamental, como también la dura marca cultural en términos de represión y de limitaciones ideológicas, cívicas y personales.

### **3. Las autoras y sus obras**

Las escritoras y directoras de nuestro corpus realizaron las diversas obras artísticas aquí tratadas dentro de las dos primeras décadas del dos mil se instalan como una generación joven de escritoras y cineastas nacidas afines de los años sesenta y principios de

---

<sup>1</sup> <http://www.massviolence.org/la-ultima-dictadura-militar-argentina-1976-1983-la>

los setenta. Desde esta coetaneidad se configuran entre ellas ciertas re-escrituras acerca de cómo se vivió el pasado histórico, el cual en este caso particular es posible de identificar con el periodo de dictadura militar que imperó tanto en Chile, como en Argentina durante la década de los setenta y los ochenta, así como el periodo de transición política y cultural que le sigue. Ahora bien, establecemos que nuestro corpus de realizadoras es solo una parte de la extensa gama de propuestas artísticas que de igual forma componen las expresiones del dos mil hasta llegar a nuestros días y a las que, de todas maneras no excluimos de la posibilidad de una lectura bajo los parámetros de la política autorial que proponemos como posibles lecturas del propio presente.

En este marco, comenzamos con la breve exposición de las escritoras y cineastas del corpus. Las primeras son dos realizadoras argentinas, una es la escritora Mariana Enríquez, nacida el año 1973; licenciada en Comunicación social, actualmente es subeditora del suplemento Radar y da talleres de escritura en la Fundación Tomás Eloy<sup>2</sup>. Ha publicado diversas novelas, entre ellas *Bajar es lo peor* (1994) y *Como desaparecer completamente* (2004). La recopilación de diversos relatos ficticios en una sola propuesta titulada *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) es la que forma parte de nuestro corpus. Los cuentos que componen la recopilación son: “Cuando hablábamos con los muertos”, “Las cosas que perdimos en el fuego” y “Chicos que vuelven”, que retratan la vida de diversas mujeres y tienen como tema central el tratamiento de la niñez y adolescencia, así como una visión crítica del presente argentino político y social argentino. Es importante señalar que Enríquez instala el elemento fantástico en sus obras constantemente, donde lo paranormal en “Cuando hablábamos con los muertos” se intercala con la naturaleza fantástica del relato “Chicos que vuelven”. Destacamos algunas de las elaboraciones intelectuales de la escritora respecto del proceso de creación, así como de la posibilidad de abordar ciertas discusiones sobre la composición de su época desde otra perspectiva, en tanto señala que le interesa políticamente la discusión memorial, así, declara que fue “juntando todos estos materiales y probé a ver qué salía. El cuento me gustó sobre todo porque era sincero y tenía que ver también con mi experiencia de ser niña en dictadura y crecer con esos fantasmas” (Frieria 1), a propósito del cuento “Cuando hablábamos con los muertos”.

---

<sup>2</sup> Página web: <http://www.revistaanfibia.com/autor/mariana-enriquez/>

La segunda realizadora argentina es la cineasta Lucrecia Martel. Nacida el año 1966, proviene de la provincia de Salta. Es reconocida como una de las precursoras del “Nuevo Cine Argentino”, se le considera directora de renombre a nivel mundial. Su obra más destacada para la crítica es la película *La ciénaga* (2001), la cual forma parte de nuestro corpus. Destacamos igualmente, películas posteriores como *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007), que guardan directa relación con las temáticas tratadas en la película de nuestro análisis. En este contexto, *La ciénaga* es una película que ha sido ampliamente estudiada, así como referida por su detallista y minimalista puesta en escena que es originada por un cuidadoso proceso de producción, en donde la directora pone énfasis no solo en la constitución de la escena a un plano general, sino en cada detalle, como señala ella misma, poniendo especial interés en el lenguaje y las formas de expresión que remitan a una realidad completamente auténtica y apegada al diario vivir.

Entre las chilenas que conforman nuestro corpus se encuentra la escritora, actriz, dramaturga y guionista televisiva, Nona Fernández. Nació el año 1971, en Chile. Ha publicado diversas novelas y obras de teatro, destacando la premiada *Mapocho* (2002) y *Av.10 de julio Huamachuco* (2007), así como las novelas *Space Invaders* (2013) y *Fuenzalida* (2012). Estas dos últimas forman parte de nuestro corpus, ambas novelas presentan en su historia como protagonistas a personajes adolescentes cuyos relatos narran historias de la cotidianidad y la vida familiar llevada a cabo en tiempos dictatoriales chilenos.

Otra chilena es la cineasta Alicia Scherson, que ejerce como directora y guionista. Nació el año 1974, en Chile. Estudió biología, paralelamente llevando a cabo algunos talleres de cine. Se profesionaliza en el área en Cuba. Es considerada en el medio cinematográfico como perteneciente al movimiento de “Nuevo cine chileno”. Reconocida por películas como *Play* (2005) y *Turistas* (2009), así como *Il futuro* (2013). Esta última pertenece a nuestro corpus; adaptación de la novela *Una novelita lumpen* (2002) del escritor chileno Roberto Bolaño. Una de las críticas que más nos han interesado respecto de *Il futuro*, tiene que ver con el enfoque internacional de mercado que tiene la cinta, así como la percepción que de ella se tiene por parte de la crítica, en este sentido el crítico cineasta Roberto Doveris señala que la película es de producción multinacional “pero con un

desprecio por el centro del mundo, por la monumentalidad Europea y su discurso ‘fuerte’ (Doveris 1).

## **II. Marco teórico-interpretativo**

### **1. Los usos del pasado en la escritura**

#### **1.1 Modo de acercamiento a las formas de instalación del pasado**

Proponemos concebir el pasado efectuado y plasmado por la escritura y realización cinematográfica como un discurso tamizado por una óptica crítica establecida en términos intelectuales desde la crítica a la herencia dictatorial que recibe la denominada transición política, proceso que en Chile comienza en los años noventa y en Argentina inicia en la década de los ochenta.

Lo principal es concebir la herencia de la dictadura como un proceso no solo político, sino cultural y social. Para ello comprendemos el proceso de la transición como eje fundamental que articula las diversas expresiones materiales y simbólicas de un pasado de rigidez institucional transversal. El enfoque crítico viene dado por una concepción primera: la del “blanqueo”. Concepto propuesto por el intelectual chileno Tomás Moulian, al que refiere en su libro *Chile actual. Anatomía de un mito*, su estudio propuesto en plena época de transición chilena, la establece como el entramado producido por la complicidad de los diversos actores políticos para con el régimen militar. El blanqueo, entonces, es un falso consenso y la posibilidad de lo que él denomina el acto transexual, esto es, “convertir al dictador en el patriarca...consenso que es confusión de los idiomas, el olvido del lenguaje propio” (Moulian43). Así, al ceder el poder tras un plebiscito, la dictadura militar se instala como un ente más del pasado político y en el orden constitucional, donde la figura del dictador pasa a formar parte de lo que Andrea Pagni, en su estudio *Memoria y duelo en la narrativa chilena actual*, denomina una “dictadura constitucional”, esto es, vuelve la democracia, periodo que en Chile, recalca la autora, se denomina “postdictadura”, a diferencia de Argentina donde recibe el nombre por parte de la intelectualidad de re-democratización, pero ocurre un hecho fundamental: la figura de Pinochet, el dictador,

continuó con el poder, autoridad de padre (Pagni<sup>10</sup>), poder no solo político, sino también económico y cultural. Nosotros no hablamos aquí solo del hecho de que incluso hasta nuestros días la constitución que rige es la impuesta por la dictadura, sino también del trabajo minucioso que se llevó a cabo para blanquear sucesos que solo cuando el dictador fue detenido, aquí concordamos con Pagni, el año 1998 se intenta aún esclarecer, que permite entender la condición escindida de la sociedad chilena. En este sentido lo que aquí establecemos es un marco conceptual-histórico amplio que utilizaremos como base para dilucidar la herencia cultural que es la forma de dominación, a nuestro parecer, más compleja de establecer: entendamos que estamos revisando obras escritas y realizadas en las dos últimas décadas, incluso hace un par de años, lo que nos permite posicionarnos desde la perspectiva crítica sobre la necesidad de desplazar la discusión en torno a este tipo de literatura y cine hacia un plano que comprenda que el tipo de realizaciones artísticas que trabajamos, las del dos mil, concibe a la transición y posterior desarrollo de la “democratización” siempre, a nivel histórico, como un proceso abierto que debe afrontarse desde su base misma: la mantención de la dictadura en claves de dominación.

## **1.2 Niveles de tratamiento del pasado**

Para explicar lo último debemos ceñirnos a las diversas perspectivas desde las que se presenta el pasado en las obras y como será abordado. Establecemos el tratamiento en las obras, de un pasado histórico, un pasado familiar y un pasado individual; tratamiento que implica un diálogo entre los niveles, pero a la vez focos que resaltaran la importancia de un pasado familiar para nuestro estudio, como veremos en seguida. En este marco, primeramente, el pasado histórico lo leemos como la construcción naturalizante de lo social (Moulian<sup>27</sup>). Esto refiere, bajo nuestra óptica, a la instalación, en las obras, de un contexto social de dos formas: 1) presentación del pasado desde la década misma de los setenta y ochenta y su respectiva escenificación de la estructuración del pasado oficial a nivel histórico-social, parte de un pasado que se (des)hace en la escritura y en la propuesta fílmica y novelesca; y 2) presentación de un presente histórico del relato que entra en conflicto con el marco histórico conceptual que hemos planteado, esto es, con un pasado histórico naturalizado de prácticas culturales. Este pasado histórico lo leeremos de igual forma como la presentación de lo objetivo social, como señala Nelly Richard en sus

ensayos sobre el Chile de la transición, “objetividad que presupone necesariamente la represión de aquello que su instauración excluye” (Richard 28). En este marco, existe una fuerza de dominación que subyace a la instalación histórica y escénica que evidenciamos en las obras, permitiendo insistir en la dimensión crítica de la propia instalación de la memoria histórica y cotidiana, en este caso. Es pertinente señalar que el pasado en las obras corresponde al pasado de las protagonistas, que en el caso de algunos elementos del corpus trabajado se configura desde la voz que narra, que en términos de análisis de películas comprendemos de igual manera como voz que configura el relato fílmico.

El segundo nivel en que se trata el pasado es mediante el establecimiento del pasado familiar como otra de las formas en que se (des)hace el pasado. Esta clasificación se configura desde la presentación de un relato que establece, en las obras, un número repetitivo de vínculos fundamentales de constitución familiar: estructuración del núcleo familiar, relaciones de parentescos diversas: hermanos, primos, sobrinos y por sobre todo la relación padres-hijos. Respecto de esta última relación creemos que el énfasis de la política autorial que revisamos se pondrá en el tratamiento de la relación padre-hija, lo que no es excluyente para la gran carga simbólica que resulta ser la figura de la madre en los diversos relatos. En este contexto de presentación trataremos lo familiar como construcción social expresada a través de la configuración de los lazos familiares y los respectivos roles y jerarquías que los componen. Como base para esto, utilizaremos las reflexiones de la intelectual argentina Ana Amado que encontramos en su propuesta *Lazos de familia*. La autora hace un análisis de diversas expresiones artísticas que se generaron en periodo postdictatorial en Argentina. En su estudio establece que existe la posibilidad de leer a través el relato familiar el orden político, social y cultural de una sociedad, en su caso la argentina (Amado, *Lazos*14). Lo familiar, entonces, y siguiendo a Amado, es resultado de un fenómeno artístico, social y cultural en donde lo político privatiza sus diversas formas de concretarse en el plano re-presentacional. De esta forma establecemos la utilización del relato familiar por parte de las autoras para expresar este fenómeno, operando la familia como una institución social que configura dinámicas básicas de socialización y a su vez impone una memoria que comprendemos como represiva, pues se mantiene como ente supuestamente inamovible e incuestionable a la hora de efectuar un relato memorial familiar, y como reprimida, en tanto es a su vez producto de la asignación social y de

dominación institucional, proyectada colectivamente, de estructuras fijas que componen el propio esquema familiar, memoria que los diferentes relatos de las protagonistas buscan, en una primera instancia, establecer y que constituirá a las personajes principales en su expresión elemental: hijas y hermanas. La figura del padre será fundamental para nuestro análisis y se estructurará constantemente en este nivel, como ocurre de igual forma con la estructuración de los diversos lazos familiares.

En el mismo contexto de la memoria familiar, su proyección desde lo íntimo hacia lo colectivo no viene dada por un mero establecimiento de un contexto histórico represivo, sino que ha sido parte de una estructuración sistemática que tiene que ver con lo que la intelectual chilena Kemy Oyarzún denomina “el uso imaginario y simbólico, ideológico y político del concepto de familia, y no de las formas sociales concretas de esta institución” (Oyarzún.K123). La autora apunta a generar una lectura crítica de las formas en que se utilizó en periodo de dictadura la figura de la familia, no como un ente histórico, en tanto construcción interpersonal de relaciones, sino como productora de una extensa genealogía en donde los roles, en particular femeninos, estaban condicionados por la utilización de sus principios morales y religiosos que confluían en el rol productivo de la mujer, así como en las funciones asignadas estáticamente a cada miembro de la gran familia. La existencia de este uso imaginario y simbólico es lo que nos interesa en su desmantelamiento a partir de la propia instalación: léase aquí la posibilidad de desplazar un simple pasado histórico, de efemérides, hacia una construcción más compleja. Construcción que viene dada por un despojamiento, que Judith Filc, define como una articulación que despolitiza y privatiza ciertos procesos sociales que en el última instancia devienen en disolución familiar (Filc en Amado, *Imagen* 149) , donde tal como plantea Amado se utilizan ciertos mecanismos sociales de desobjetivación. Ahora bien, estos procesos rompen cadenas genealógicas, en cierto tipo de expresión artística esto tiene que ver con una ruptura literal de las genealogías, en tanto, padres y familiares desaparecidos, sin embargo aquí, asumiendo junto a Amado, luego asigna como un nuevo tiempo de memoriar, proponemos su utilización como un modo de evidenciar la memoria familiar misma, actual, no necesariamente deudora de un pasado trágico personal, sino como heredera de estos procesos que no dejan exentos a los lazos familiares existentes en sus relaciones micro-políticas.

Por su parte, la existencia de un pasado individual decidimos tratarla como un discurso aparte del anteriormente descrito pues se nos presenta como el anhelo de establecer una genealogía que definirá a cada personaje en su expresión individual. La historia que los narradores relatan establece, en una primera instancia, la norma de lo que significa la constitución propia en relación al entorno familiar y al mismo entorno social. Proponemos, de todas formas, una conexión fundamental para con el pasado familiar.

Establecemos en este punto la relevancia principal que la memoria familiar tendrá a partir del tratamiento de un pasado familiar desde una perspectiva crítica. Desde esta la memoria familiar se establece a partir de lo que Amado (*Imagen justa*) denomina la manifestación de un conflicto respecto de los hijos con padres que vivieron la cruenta realidad de un pasado dictatorial, haciéndose esto extensible a aquellos que vivieron su infancia durante periodo de dictadura argentino, y el chileno. Así, hablando sobre las propuestas artísticas de los hijos, Amado señala que los hijos proponen relatos testimoniales con el fin de expresar lo personal, una intención subjetiva donde “lo político entra en fusión con el idioma de la intimidad y con la experiencia” (Amado, *Imagen* 162) y apunta a la posibilidad de demandar y erigir ellos mismos un tipo de relato, estándoles solo asignada la tarea de escuchar y no narrar. Amado hace una revisión de ciertos filmes que ponen en juego este tipo de características. A esta puesta en juego se le denomina “hacer una escena”: escena dada a través de la presentación de un espacio dramático en donde “anida las manifestaciones de un conflicto que... (Incluyen) interpelaciones y demandas de una generación a otra”(Amado,*Imagen*163). Proponemos a partir de lo anterior, que el idioma de la intimidad y la capacidad de comprender cómo funciona la dinámica histórica que se establece entre el derecho a decir algo y no solo escuchar, respecto de las vivencias que mezclan un pasado histórico con un pasado individual, son usadas por las diversas obras de nuestro corpus a través de la confluencia en un pasado familiar expresado mediante la utilización activa de una escucha que no apunta, a nuestro parecer, a una mirada que interpela solo de vista a la generación de los padres, sino desde una perspectiva más amplia comprende una voz propia que primeramente busca evidenciar un estado memorial que puede ser abordado problemáticamente desde la propia configuración de la historia familiar y problematizado no solo desde otra perspectiva, sino desde la ampliación

del pasado hacia los procesos que devienen en potenciar ciertas prácticas y concepciones de la propia subjetividad.

En relación con lo anterior y respecto a la clasificación teórica respecto a obras artísticas que revisamos en nuestro corpus, en especial desde la teoría literaria, hemos realizado una selección de ciertas visiones que pudiesen enriquecer y problematizar la concepción del tipo de relato que se configura en este tipo de narración y que irá estableciendo esta memoria familiar. Todo esto para establecer el fin mismo que, creemos, tiene el relato que configura el corpus trabajado y la nueva perspectiva que nos brindará para re-leer una re-escritura memorial. Primeramente revisamos ciertos postulados de Sergio Rojas, quien denomina este tipo de literatura la “literatura de los hijos”, aplicando una necesidad que no compartimos, de relacionar directamente la expresión de una voz no con una generación, si no con una especie de médium de subjetividades no expresadas siempre condicionadas por la generación de los padres. Su caracterización propone la idea del desmantelamiento de la “gran historia”, y a pesar de las diferencias que tengamos con su clasificación, rescatamos la comprensión de que los sujetos estructurados en este tipo de realizaciones se sienten ajenos al curso de sentido que estructuró su presente. Ahora bien, Rojas también declarará que difícilmente en sus relatos logran trascender la esfera de la brumosa e “infinita cotidianeidad”. No creemos en la no trascendencia de los relatos, pues proponemos que la revisión de la memoria familiar se contempla en el marco de una política autorial con un fin, valga la redundancia, político, pero sí rescatamos el concepto de “infinita cotidianeidad”, pues apunta a la amplificación precisa y fundante la memoria familiar que proponemos: evidencia de un presente que es necesario complejizar, politizar. En segundo lugar, rescatamos parte de la propuesta de Alejandra Bottinelli quien denomina a estos realizadores de la “postdictadura” (o de transición) y señala que su escritura no cede a una nostalgia de un pasado, no hay en ellos la intención confesional del testimonialismo, sino una necesidad de “reponer voces actuales en un tono que no las reduzca al pasado” (Bottinelli11). La mirada que no apela a una nostalgia nos interesa, sobre todo, porque nosotros proponemos una nueva estructuración de la memoria mediante una voz que se configura en su particularidad y en lo que denominamos anteriormente como la posibilidad de proponer una perspectiva que se desplaza no a la interpelación de una generación, sino a un sistema relacional, en este caso, el familiar, que, como veremos,

buscará instalarse en un presente crítico: proponemos la reposición de esas voces a las que alude Bottinelli desde una dimensión genealógica que, como ahondaremos más adelante, tendrá su expresión performativa dentro de la política autorial que rastreamos.

## **2. La forma de memoriar en las obras**

### **2.1 El tratamiento de la memoria familiar**

La memoria familiar postulada por los diversos relatos de protagonistas mujeres, a través de todo el corpus en estudio, busca estructurar una genealogía a partir de un relato memorial. Así, es fundamental, antes de especificar la genealogía, introducir en la discusión lo que consideramos, desde la teoría primeramente, la forma en que el concepto de historia y la composición teórica del relato responden a un tipo de memoria que se distancia de las concepciones más clásicas sobre el tema de la memoria. Una de estas concepciones clásicas es la que Marianne Hirsch estableció a finales de la década de los noventa, al configurar su estudio sobre lo que ella denominó la postmemoria. La autora conceptualiza la postmemoria como una “memoria traumática de aquellos que no vivieron directamente al experiencia traumática propiamente tal” (Hermezilla6-7). El contexto de enunciación de Hirsch es el análisis de ciertos testimonios de la segunda generación del Holocausto, esto es, los hijos de quienes vivieron la propia tortura y genocidio llevado a cabo por la Alemania nazi. Respecto a la propuesta de Hirsch nos es necesario problematizar la consideración del tipo de realizaciones artísticas literarias y cinematográficas que trabajamos como algo ajeno a la memoria oficial o memoria de primera generación, para ello proponemos la configuración de un nuevo tipo de memoria basado en lo que Walter Benjamin señala, leído por Pablo Oyarzún, como el desmontaje del presente como condición dominante de la temporalidad histórica, enfatizando en la importancia de la propia experiencia ya que esta no solo nos permite encontrarnos con lo desconocido, también nos cambia: “no solo nos entrega el material para nuestro conocimiento: es la condición en la cual este último se cumple” (P. Oyarzún 208). A lo que Amado suma, leyendo a Hartog, la idea de que no existe tiempo lineal de composición de la memoria, sino un conjunto de pasillos y corredores que re interrumpen, recomenzando más lejos, en

otro nivel. Así la política autorial busca reposicionar esta concepción de la experiencia, utilizándola y generando una forma de memoriar que apunta al establecimiento de una genealogía. Forma que proponemos a partir de dos ideas claves: la primera es lo que señala Darcie Doll en torno a la reflexión de cine documental y narrativa chilena y argentina contemporánea. Doll establece que existiría, por un lado,

Una diferencia de la opción visual y por otro la diferencia de la perspectiva de los hijos, que se distancia de la presencia como relato sobre cuerpos ausentes, los desaparecidos, para inscribir el cuerpo presente pero problematizado de la nueva generación de sujetos que insisten en la construcción de memoria, pero de otra forma de memoriar (Doll).

Tomamos esta inscripción del cuerpo presente apuntando a la instalación de una voz constituida de forma sólida y propia, que además, como señala Ana Amado, se presenta desde la configuración de una nueva temporalidad que viene dada desde la interferencia la que se da en una escenificación donde pareciera no haber fisuras y nadie ajeno a la intimidad familiar de los personajes, no se prioriza ni el pasado, ni el presente y se juega con la pretensión de verosimilitud. Nos interesa esta interferencia: los rasgos de la fisura, que señala también como “bordes irregulares” (Amado, *Lazos* 56), desde donde se estructuraran las posibilidades de memoria.

## **2.2 El método performativo**

La nueva forma de memoriar tendrá su foco en lo que ya hemos referido como la memoria familiar reprimida y represiva, el denominado “relato oficial” que se genera en el seno de los lazos familiares y que poseerá, como también señalamos, la posibilidad de estructurarse de dos formas: mediante estructuras establecidas en un presente o mediante el tiempo pasado-presente. La forma en que esto se llevará a cabo será a través de un método performativo que configuramos a partir de la comprensión y tratamiento de la performance como una marca de identidad, un juego de conductas repetidas, como señala Richard Schechner, intelectual y fundador de los estudios sobre performance. Estas conductas se presentan y re-presentar de forma continua y llegan a configurar lo que Diana Taylor señala como la verdad más verdadera que es, para la autora, una forma de conocimiento de las

diversas prácticas culturales. Para nosotros este marco performativo funciona a través de la puesta en escena de dinámicas, rutinas y relaciones familiares. Esto hará confluír la perspectiva histórica, social e institucional con la perspectiva familiar-personal.

El método performativo propuesto se re-presentará utilizando, de forma transversal en las obras, a protagonistas mujeres, con el fin de conformar lo que Judith Butler denomina el exterior constitutivo de los sujetos. Utilizaremos de referencia algunos conceptos extraídos de su estudio en *El grito de Antígona* e igualmente las lecturas que Ana Amado hace sobre las mismas propuestas de Butler. El primer concepto del “exterior constitutivo” establecido a través de la utilización del “lenguaje del otro” con el fin de llevar a cabo la subversión de la ley a partir de su propio uso. Esto, señala Butler, se demuestra en el personaje de Antígona, quien presenta su situación problematizada a través de un acto, que es un acto lingüístico que genera la inutilidad ilocucionario de Creonte, representando los límites de la inteligibilidad que representa el parentesco (Butler 82). Respecto a esto, Amado señala que Antígona lleva a representar el parentesco como la esfera que condiciona la posibilidad de una política sin tener que participar nunca de ella, agregando que “la filiación es, sobre todo, una institución de esencia política, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar”(Amado, *Imagen* 16). En este contexto Butler enlaza la teoría performativa, en tanto establece al parentesco como una serie de prácticas y de relaciones restituidas en el tiempo a través la continua repetición de las mismas. Utilizaremos esta concepción aplicada a la conformación de la protagonista mujer de cada relato trabajado. La carga política del fin mismo de la estructuración del relato, que ya se establece en primera instancia desde una visión crítica hacia la memoria familiar, deviene en la intención de establecer también un relato personal. Es en este punto en que es pertinente señalar que nuestra propuesta no queda solo en la evidencia del exterior del que hablamos, sino de su (des)construcción con el fin mismo de generar aquel relato personal que se instala, siguiendo la política autorial que rastreamos, como un relato identitario. La (des)estructuración que proponemos opera desde el concepto de una propuesta nueva y que erige su propia estructura a partir a partir de ciertos soportes temporales e institucionales.

El método performativo entonces (des)arma la memoria familiar a través de construcción identitaria de estas protagonistas. Proponemos que este método genera un nuevo tipo de sujeto que denominamos “sujetas móviles femeninas”, entendiendo, desde la perspectiva de Stuart Hall, a la identidad como una articulación de relaciones entre sujetos y discursos, que no necesariamente requiere una correspondencia necesaria entre ambos (Hall32). Este fenómeno es visible en todas las obras que coinciden en que las sujetas móviles femeninas se oponen a las sujetas emblemáticas de la “memoria oficial”. La performatividad se dará a partir de la base que establece a la movilidad que estructura a estas sujetas: la utilización de la voz y perspectiva infanto-adolescente para la construcción del relato y de las protagonistas mismas. Establecemos que esta movilidad se puede abordar desde distintas perspectivas, respecto de su génesis. Por un lado, se da mediante el cruce de la voz infanto-adolescente con el relato donde la narradora entrega la voz y se confunde con la perspectiva infantil y a veces adolescente. En este contexto, a veces la narradora coincidirá con la protagonista provocando una doble movilidad respecto al tiempo pasado-presente y la diferenciación misma entre la voz actual y la voz pasada. Otra forma en encontrar la movilidad es por la formas diversas que tendrá la conformación material performativa de las sujetas, incluyendo a las sujetas que no necesariamente se mueven en un presente-pasado y en las que se evidencia la forma del cambio de las narradoras con mayor intensidad. La sujeta móvil y su expresión individual aporta a la movilidad, ya en un nivel macro, lo que va a generar la (des)estructuración del relato identitario de cada voz performativa.

### **2.3 La genealogía fallida: el relato identitario que nos brinda el método performativo**

Al llegar a este punto dentro de nuestro marco teórico-intepretativo creemos que la finalidad de la estructuración performativa de sujetas móviles femeninas es generar la conexión con la memoria familiar con el fin de establecer lo que denominamos una genealogía fallida leída más como la expresión que invita a una revisión permanente de las estructuras individuales que permiten leer lo político individual, para proyectarlo en lo colectivo. Respecto a la genealogía fallida, la configuramos a partir de la crisis del parentesco que evidencia Butler, en donde las posiciones simbólicas, en el caso de

Antígona por ejemplo, se presentan como incoherentes. Así, existe un persistente cuestionamiento sobre el poder, siguiendo a Legendre en tanto una genealogía va a ser lo que dé forma a ciertos discursos sociales. La (des)estructuración que propone la instalación de una genealogía fallida comprende ciertos mecanismos transversales en las obras, estos operan como parte del exterior constitutivo de la sujeta móvil y como símbolo del lazo familiar que no busca ser establecido en su coherencia, sino hacerlo parte de una experiencia personal.

Las formas en que se expresará todo el mecanismo que hemos propuesto se dan mediante la utilización de un lenguaje de la significancia, lenguaje que Julia Kristeva establece como expresión de lo pulsional, un tipo de lenguaje narrativo que, a nuestro parecer, evidencia la puesta en escena de “lo fallido”. El modelo de la significancia de Kristeva se basa en las reflexiones de Freud, quien propone que en el plano de lo simbólico el hombre, para identificarse con la instancia del poder, con el padre, utiliza dos estrategias psíquicas: “actos irrepresentables... versus representaciones estructurantes por identificación con el padre, esto produce el acto de cultura” (Kristeva 83). Creemos que la configuración performativa utiliza el método de las representaciones estructurantes parecieran rígidas, esto es, la supuesta identidad de las sujetas femeninas infanto-adolescentes. Estructuras que mediante la utilización del substrato pulsional del lenguaje permiten comprender aquello que proponemos como una genealogía fallida, problemática. En este contexto, otro mecanismo que utiliza el método performativo es lo que denominamos un cronotopo de exclusión. Este cronotopo, siguiendo los postulados de Bajtin, funciona en las obras como telón de fondo y modalidad de estructuración de un cronotopo presente-pasado que se mueve en los diversos contextos memoriales que ya hemos estructurado y que las diversas hazañas performativas que encontramos en las textualidades generan con una amplia gama de estrategias discursivas. Así, el espacio que se estructura en la re-escritura de esta memoria familiar que deviene un relato identitario va generando las condiciones para estructurar la genealogía que encontramos en las obras.

En este punto teórico importa comprender que el método performativo que proponemos será utilizado con el fin de constituir dos entes fundamentales en la construcción textual de los relatos: el espacio familiar y la figura del padre. El

espaciofamiliar es analizado desde la figura de la casa de la infancia y los propios lazos familiares que se instalan en los diversos momentos en que se estructura simbólica o materialmente el espacio que se estructuran en la genealogía de cada relato. Por su parte la figura del padre se instala desde la imposibilidad de la sujeta que re-memora de verse y reconocerse en el delineamiento de la voz paternal, presencia recurrente y poderosa, que manda en el orden simbólico, en tanto explicita la conformación de un mundo infanto-adolescente que recurrentemente precisa exponer la ausencia de una figura por medio de la presencia de diversos medios, sujetos u objetos, exponiendo desde su escenificación interesantes y profundas (des)estructuras de poder y de (des)subjetivización, conectándose esto con la expresión de una genealogía y el trabajo memorial que deviene en falla.

### **III. Análisis de las obras: propuesta para una nueva forma de memoriar**

#### **1. Búsqueda de un pasado (des)hecho Locaciones y personajes**

El primer punto a abordar en el análisis que buscamos configurar la política autorial que proponen las diversas obras, es el rastreo y el establecimiento del pasado (des)hecho. Denominamos esta tarea como la búsqueda de locaciones y personajes que definirán lo que nos interesa establecer en una primera instancia: el pasado histórico, familiar e individual correspondiente a cada una de las historias desarrolladas en las obras. Para esto comenzaremos con la distinción fundamental respecto al tipo de estructuración del pasado, histórico y familiar, a través de dos perspectivas ya establecidas. La primera perspectiva instala al narrador del relato desde un presente narrativo adulto para configurar el contexto histórico y/o familiar de la protagonista del relato de la infancia-adolescencia de la misma. El narrador es quien configura su pasado y a veces coincide con ser protagonista del mismo relato que narra; esta perspectiva se configura a partir de un movimiento memorial directamente enmarcado en un pasado histórico y/o familiar explícito. Corresponden a esta perspectiva las novelas *Fuenzalida*, *Space Invaders* y la película *Il Futuro*. La segunda perspectiva es atingente a las obras que se estructuran en un presente narrativo que no explicita una realidad histórica puntual en su conformación, pero que, por un lado recordará en ciertos casos un pasado histórico y/o familiar de las protagonistas, esto en el

caso de las tres historias que componen *Cuando Hablábamos con los Muertos*: “Cuando hablábamos con los muertos”, “Las cosas que perdimos en el fuego” y “Chicos que vuelven” y por otro lado se estructura solamente un presente familiar que podremos leer en claves de configuraciones de constitución de ciertas estructuras simbólicas y materiales que tienen que ver con la lectura de una memoria familiar, que es el caso de la película *La Ciénaga*.

En este marco, la estructuración del pasado en *Fuenzalida* se construye desde la perspectiva de una narradora adulta que es a la vez la protagonista del relato. El pasado histórico que evoca y en donde se establece la narración corresponde al periodo de la dictadura militar en Chile; este pasado se integra de dos formas a la historia: las relaciones y vivencias de Fuenzalida, el padre de la narradora-protagonista, con el régimen militar, estableciendo puntos clave de conexión con este pasado, como cuando la protagonista señala que a su padre:

Le gustaban las mujeres. La política, no mucho...Celebró el golpe militar de 1973 con champaña, pero después se asustó al ver a los milicos ejerciendo como lo hicieron. Con el tiempo se volvió antipinochetista, pero sin fanatismo...El héroe o el villano de una película de acción añeja(Fernández,*Fuenzalida*58-59)

La otra forma de estructuración del pasado es la historia de Ernesto, hermano mayor de la narradora que, en supuesto, es tomado rehén por uno de los comandantes de las fuerzas armadas. También existe la incorporación de un anexo, parte de la novela, con la historia de Sebastián Acevedo Becerra, padre de dos detenidos-desaparecidos por la dictadura quien se inmoló con el fin de saber sobre sus hijos, historia a la que hace alusión la narradora adulta respecto a la utilización de archivos para construir una mejor narración.

El pasado familiar en la obra se evoca desde un presente que establece la realidad laboral y familiar de la narradora-protagonista que se nos presenta. Presente donde confluyen dos realidades claves: la protagonista luego de doce años no ha visto a su padre y mantiene una relación filial cercana con su madre, donde ocurre de igual forma una rememoración de hechos cercanos, como que se divorció de su esposo y que Cosme, su hijo

pequeño, se encuentra en coma tras haber visitado la casa de su padre. A partir de ese presente, el pasado familiar que estructura el relato es la infancia de la narradora-protagonista. Esta re-memoración tiene una doble dimensión narrativa: por un lado la configuración del relato de una búsqueda del padre a través de difusos recuerdos que la niña protagonista del pasado tiene, recuerdos que encierran una relación padre-hija marcada por el abandono y una concepción del padre a partir de una descripción de los primeros doce años de su vida como hija de Fuenzalida. A través del relato, la historia de Fuenzalida, sus múltiples esposas, hijos e interacciones fuera de la relación con la niña-hija. Es aquí cuando se da la otra dimensión narrativa en donde lo anterior se cruzan con la invención por parte de la narradora-protagonista de un pasado familiar que el padre tuviera con su más querida esposa Pamela Salinas y el trágico suceso de la toma de rehén de Ernesto, su hijo. La voz infantil explora un pasado familiar de la familia Fuenzalida-Salinas, pasado inventado, que pareciera mezclarse con las diversas historias de su padre: muestra de ello son escenas como la de los encuentros en la Iglesia de los Agustinos y el lugar de los churros, pues toma las locaciones que corresponden a las vivencias de Fuenzalida padre y las incorpora a su propia vivencia infantil: cree haber visto a su padre en la Iglesia donde iba con su madre y de forma inversa, utiliza el lugar de los churros, locación de una de sus pocas fotos familiares, para estructurar una escena de la aventura de Fuenzalida por encontrar a su hijo. Evidenciamos dos cosas a partir de esta estructuración básica del pasado en *Fuenzalida*. Una es la insistencia en reconstruir la figura del padre generando un foco en el pasado familiar, lo que llega a generar una utilización estética de apariencia peliclesca al narrar las hazañas de Fuenzalida: el extravagante maestro de karate; otra es la capacidad inventiva que la voz infantil que toma el relato, de forma discontinua y que se genera en la narración de la mujer-narradora-protagonista. Notamos de igual forma que en los momentos en que la protagonista construye la figura del padre directamente desde su capacidad inventiva y recuerdos la voz infantil toma protagonismo, justo donde la huella del abandono se desdibuja por medio de una fuerte presencia del padre. Creemos que el pasado individual de la protagonista se configura a través de la necesidad en la búsqueda central del padre, más incluso que en el relato que dice buscar para su hijo Cosme.

Por su parte, el pasado en *Space Invaders* de igual forma se construye desde el presente adulto, pero en este caso de un narrador personaje denominado por sí mismo como

Zúñiga, compañero de educación básica del colegio Estrella González, la protagonista del relato y la figura que nos interesa. El pasado histórico en que ocurre el relato de la protagonista corresponde al periodo de dictadura militar en Chile. La línea temporal-histórica se hace evidente al inscribir en el relato situaciones marcadas por la represión militar, como marchas a las que los alumnos, compañeros de la protagonista Estrella, asisten, así como persecuciones, vigilancias, desapariciones y detenciones, siempre en conexión con los personajes que rodean a Estrella, como su padre y su tío Claudio. La narración más clara de esto, es la de los asesinatos llevados a cabo por el régimen militar en el denominado “caso degollados”, asesinato en Chile de dos militantes comunistas en marzo del 85’:

Sus cuerpos y el de otro militante, Santiago Nattino, aparecieron degollados en un sitio eriazo camino al aeropuerto Pudahuel. La semana siguiente, en el liceo del barrio Avenida Matta, la niña deja de asistir a clases. Su padre no la va a dejar por la mañana. Su tío del Chevette rojo tampoco... (Fernández 57)

Este pasado histórico condiciona a su vez, como la misma cita escogida nos logra mostrarsolo en parte, la estructuración de los personajes que conforman el pasado familiar de Estrella y el cual el relato del narrador-adulto se encarga de construir. Así, desde su presente, Zúñiga establece el pasado familiar de Estrella mediante la narración de sus propias vivencias y percepciones respecto de la familia de González, así como de un personaje a quien observa constantemente rodeando el colegio: el tío Claudio, protector de Estrella. En esta línea, Zúñiga también configura el pasado familiar de la protagonista a través de la narración de las vivencias de sus compañeros de colegio en relación con González, en particular de Riquelme y Maldonado. el primero fue quien visitó la casa de los González y quien estructura a la familia: el señor González, quien es manco, la señora mamá de Estrella, un difunto hermano mayor muerto a los once años y un hermano menor en camino. Maldonado por su parte contribuye con las cartas que Estrella le enviaba luego de que tuviera que irse del colegio. En ellas se reconoce a la familia en constante viaje y cambio de ciudades, un padre enfermo y las dinámicas familiares que incluían al tío Claudio; las cartas de Maldonado estructuran un pasado familiar ya descrito, pero desde la propia voz de Estrella. El pasado individual de Estrella nos llegará como una especie de

estructuración siempre mediada por los diversos mecanismos que utiliza Zúñiga, que, cabe destacar, constantemente remite a su amor por Estrella, así como sus pesadillas respecto al tiempo pasado que relata. El pasado individual de Estrella González se constituye entonces a través del intercambio epistolar que se muestra a lo largo de la obra, permitiendo comprender como desde la voz de la niña insistentemente se construyen figuras como la familia y un padre siempre ausente.

El pasado que se (des)hace en las obras nos lleva a la película *Il futuro*, donde se construye desde un presente adulto con el fin de estructurar una etapa de la adolescencia de la protagonista. La narradora del relato es Bianca, una adolescente, la que coincide en ser la protagonista. Así, constituye un pasado histórico que rememora una adolescencia vivida en Europa, particularmente en una Roma de nuestros tiempos. La narración establece un recorrido por los lugares de la ciudad mostrando la condición de ruinas del gran Imperio europeo. El pasado histórico no importa tanto en su estructuración para la narradora, pues es el pasado familiar el que toma mayor forma: una familia chilena que se encuentra en Roma, sin más parientes que los que viven en Chile. Configuran el núcleo familiar padre, madre, Bianca y su hermano. De inmediato en la película la narradora establece la muerte de ambos padres producto de un accidente automovilístico. Bianca, una adolescente con rostro de niña y su hermano un niño casi adolescente, ambos huérfanos deben vivir por su cuenta en un suburbio de Roma, donde parecen haber más inmigrantes. Desde esta realidad, se constituye un pasado familiar a partir de las huellas de un hogar, recuerdos materiales: dormitorios y objetos: vestido, relojes, dormitorio de los padres, tazones, calendarios, ropa sin lavar. Respecto al pasado individual que muestra los quehaceres de la adolescente, sus trabajos, el colegio, los novios y su divagar por Roma, tiene como eje central con la estructuración de la historia y relación que sostiene con el personaje de Maciste, anciano ciego que paga por los servicios sexuales de Bianca y a quien ella intenta robar. De igual forma, la historia con dos inmigrantes de origen oriental que llegan a conectarse con un pasado individual, pero también familiar, pues se instalan en el hogar y lo re-estructuran, lo ordenan de forma particular. Retomando el pasado con Maciste, creemos que opera como una especie de bisagra, entre un pasado familiar y un pasado individual. Esta bisagra no es gratuita y tiene fundamental incidencia en la perspectiva adolescente del relato respecto de la ausencia de los padres.

En este punto, pasaremos a la estructuración del pasado desde la segunda perspectiva que se da desde la narración desde un presente narrativo incierto que remite a un pasado histórico y familiar externo al propio narrador o narradora, tampoco se identifica con un personaje. Su estructuración, entonces, en *Cuando hablábamos con los muertos* viene dada desde dos formas de composición. Por una parte las historias “*Cuando hablábamos con los muertos*” y “*Chicos que vuelven*” configuran un pasado histórico constituido como un pasado dictatorial. En la primera se contextualiza ese periodo ya a finales del mismo, las protagonistas se refieren a la forma en que de a poco se comienza a tocar el tema de la memoria y de los desaparecidos a través de un grupo de amigas que son también compañeras de colegio. La segunda historia estructura una especie de huellas vivientes de lo que el pasado dictatorial dejó, pues literalmente los chicos desaparecidos, que en este caso son parte de un archivo de niños y adolescentes desaparecidos se toman el edificio del gobierno de Argentina. Se da la representación de un presente que relata la historia de la adolescente Vanadis a través de las vivencias de Mechi, personaje que sigue la huella de la protagonista adolescente que nos interesa. Ambos relatos utilizan el componente fantástico para estructurar el pasado histórico. En el relato *Las cosas que perdimos en el fuego* se narran la historia de Silvina y una ola trágica de inmolaciones de un grupo de mujeres denominadas “las quemadas”, pasado histórico del Buenos Aires actual. Ahora bien, el pasado familiar es fundamental en las tres historias. En *Cuando hablábamos con los muertos* se establece la historia de las diversas familias que componen el grupo de amigas, enfatizando en la familia de la Pinocha. De igual forma las familias juegan con los conceptos que brindan las posibilidades de una lectura del pasado histórico dictatorial y la relación entre los sucesos paranormales al intentar invocar espíritus familiares del pasado. En *Las cosas que perdimos en el fuego*, el pasado familiar opera desde la representación misma de ciertas estructuras de dominación, al igual que en *Chicos que vuelven*, aunque en este último relato también se juega con el concepto del archivo, en tanto, existen historias familiares y antecedentes respecto a Vanadis, la protagonista que se irán aportando a la configuración de un pasado familiar.

En la misma perspectiva que la obra anterior, *La ciénaga* configura el pasado a partir del establecimiento de ciertas estructuras familiares que, a diferencia de las anteriores expresiones artísticas, no evocan necesariamente un pasado histórico, pero si un pasado

familiar simbólico que permite ser leído a través de nuestra política autorial como la puesta en escena de un relato en presente de dos familias: una instalada en el centro de una provincia argentina y que se compone de la madre, el padre Rafael, dos hermanos menores, una hermana menor de alrededor de seis años llamada Mariana y una hija adolescente llamada Agustina; la otra una familia se ubica en la ciénaga, fuera de la ciudad y sus integrantes son Meche la madre, Rodrigo el Padre, un hermano mayor, un hermano menor y lo principal: dos niñas-adolescentes llamadas Momi y Vero. La vida de ambas familias se sume en la monotonía del diario vivir y relata la cotidianidad de la vida en provincia, conectándose por el supuesto lazo filial de Meche y su prima de la ciudad. Lo que existe en esta construcción narrativa es la posibilidad de leer las diversas locaciones, así como las interacciones familiares como constitutivas de prácticas simbólicas básicas puestas en juego. Se establecen de referencias lugares como la casa de la familia, las relaciones interpersonales tales como padre-hijas, madre-hijas y de igual forma las diversas reacciones respecto a los pocos sucesos que acontecen en la vida de ambas familias. Nos parece que el tipo de estructuración del pasado familiar que opera en la película funciona como un escenario ideal para generar la voz propia de las adolescentes a partir de un código cinematográfico del relato memorial, instalado en un presente constante y que permite una lectura igual de memorial que las diversas obras del corpus. Esto se visualiza en la puesta en escena de la estructuración en la relación madre-hija, con Momi y Meche y de Agustina con su madre. De igual forma la distribución de las tareas de la casa, en tanto es la mujer la que constituye la parte central del movimiento en el transcurso de la infancia y adolescencia de las diversas personajes, independiente de que esto a veces, en la casa de la ciénaga por ejemplo se desplace a un posición solo simbólica y sean las trabajadoras del hogar, maltratadas, las que lleven a cabo el papel.

Esta primera parte de nuestro análisis nos brinda la posibilidad de discriminar las diversas voces que conforman la base de nuestro método performativo y su expresión de una nueva forma de re-escritura memorial. Esta base permite proponer la existencia de una tendencia a enfocar el pasado familiar sobre el relato memorial personal de las protagonistas en su perspectiva infanto-adolescente. Así, en *Fuenzalida* encontramos a la hija de Fuenzalida, en *Space Invaders* a Estrella González, en *Cuando hablábamos con los muertos* Pinocha y sus amigas, Silvina y Vanadis, en *Il futuro*, Bianca y en *La ciénaga*

Momi, Vero, Agustina y Mariana. Nos permitimos entonces señalar que la estructuración del pasado en las obras se establece a partir de un relato memorial que va a expresarse mediante la memoria familiar. Esto a través de lo que Rojas señala como la estructuración de una infinita cotidianidad, el pasado familiar se establece en sus niveles más cotidianos, pero desde aquí proponemos que la utilización protagónica infanto-adolescente y su voz darán una carga política y subversiva a la memoria: serán planteadas performativamente.

De esta forma el tratamiento del pasado histórico está en consonancia con las propuestas de Pagni y Moulian, pues es posible evidenciar la necesidad de poner de relieve ciertos momentos y figuras centrales que, para la política autorial, se discutirán a un nivel más inherente a las estructuras institucionales, como lo es la familia y la educación, pues es una constante la construcción de estos espacios en relación con el colegio o con dinámicas sociales de aprendizaje.

## **2. Una nueva forma de memoriar: el método performativo para una genealogía fallida**

### **A) La figura del padre y la configuración performativa de las sujetas femeninas móviles**

Establecido entonces el pasado que se (des)hace en cada uno de los relatos de las protagonistas, es posible comenzar a articular el funcionamiento de lo que denominamos la nueva forma de memoriar. Para ello se concibe en los relatos el tratamiento de una memoria familiar con el fin de configurar la re-escritura de la misma mediante la estructuración de la genealogía que corresponde a cada una de las protagonistas. El mecanismo performativo utiliza la figura del padre y el espacio familiar, para constituir un relato familiar que se estructurara posteriormente como un relato personal.

En base a las dos formas de configurar el pasado que ya planteamos, esto es, evocación de un pasado histórico concreto y la constitución de un presente que puede leerse como heredero de un pasado represivo, constituye en las obras un juego de voces que funciona como una performance básica al momento de llevar a cabo la reposición de voces,

la que se efectúa primeramente con la configuración de una genealogía trabajada a través de dos maneras de presentarse la voz protagonista-narradora o solo narrador sobre la protagonista. Una forma es la que vemos en las novelas *Fuenzalida* y *Space Invaders* el Cuento *Cuando hablábamos con los muertos* y la película *El futuro*, en las que existe la configuración de una voz infante-adolescente directa, la que establece la propia genealogía a partir de una re-escritura de una experiencia personal. En el caso de *Fuenzalida* la voz de la hija de Fuenzalida configura una memoria familiar a través de la irrupción constante de la voz infantil, su propia voz infantil (recordemos que en este caso tenemos la presencia de una narradora-protagonista). Esto se evidencia en la configuración del padre a través de un imaginario de la niña que solo contiene imágenes infantiles que se manifiesta de dos formas: una es la imagen que tiene de Fuenzalida maestro de artes marciales, sus ropas al estilo de película de kung-fu y la forma en que se movía entre la gente, por ejemplo en la escena de la piscina en que la protagonista tenía apenas cuatro años, donde señala que “es difícil no mirarlo. Todo el Mundo ha girado su cabeza y se concentra en él. O quizá no. Quizá solo soy yo.” (Fernández, *Fuenzalida* 36), como también en el episodio que ocurre en el momento en que Fuenzalida defiende al joven estudiante que escapa de los militares, respecto en la idealización de la reacción y postura de Fuenzalida ante los atacantes y en la posterior historia que se cuenta sobre el encuentro mismo. Otras veces esta voz infantil se instala recordando historias con su padre a partir de la observación de fotografías en las que se construye una memoria frágil pues recurrentemente la voz de niña participa y protagoniza la fotografía, como la que tiene junto a sus padres una tarde de su niñez comiendo churros, imagen que se mezcla estratégicamente, como ya mencionamos con anterioridad, con el culebrón que escribe la protagonista ya adulta, así como la fotografía en la nieve junto al que debiese ser uno de sus hermanos, en donde cuenta la historia de la falta de un relato proporcionado por su madre para comprender los parecidos entre seres extraños y ella misma.

Por su parte la voz infantil performativa que se presenta en *Space Invaders* tiene dos expresiones. Una es la que representa Zúñiga, el compañero de colegio de Estrella González, quien narra su historia personal desde la visión de un niño colegial, pasando por la etapa adolescente y culminando en las pesadillas ya de adulto que narra en la última parte de la novela. Si bien la voz de Zúñiga es una performance que dota de movilidad al

personaje-narrador, lo que representa dentro de la política autorial que revisamos es la ayuda necesaria para contextualizar un pasado histórico individual que deviene en la expresión performativa de la voz de la niña Estrella González. El relato que Estrella González lleva a cabo se estructura dentro del relato de Zúñiga como la posibilidad de instalar la genealogía a través de la experiencia propia; González rompe totalmente el esquema memorial de la evocación nostálgica con la que comienza el libro al recordar los días de colegio. La voz de Estrella se nos presenta mediante un número reducido de cartas que la niña comienza a escribir en el momento en que comienzan sus viajes al extranjero, su cambio de escuela y la partida definitiva del colegio. Esta performatividad es la de una niña de alrededor de ocho años que cuenta a Maldonado, su amiga del colegio, las diferentes experiencias que ha pasado y las razones por las cuales debe ausentarse constantemente del colegio, las que están en conexión con una memoria familiar que lleva a cabo el propio relato de la narradora. La figura del padre se configura mediante estas dos formas de memoriar, en Zúñiga mediante el recuerdo del señor González, quien es carabiniero. Se introduce de esta manera, a través del recuerdo de Riquelme: “Muy pocos lo conocíamos. Era un hombre grande, uniformado, que siempre estaba viajando y que solo a veces dejaba ver cuando llevaba a González al liceo...” (Fernández, *Space Invaders* 25). González lo configura en sus cartas como una persona enferma, pero además las cartas se estructuran con su constante presencia como telón de fondo, en tanto, es quien corrige a la niña, a quien ella le muestra las cartas y quien toma las decisiones más importantes. Ponemos en relación la imagen del padre que Estrella construye con la de Zúñiga, en tanto la presión en la escritura de Estrella, quien debe achicar la letra, como dice el padre, para poder escribir más, podrá luego ser conectada con la figura del padre como el asesino y represor, junto con el Tío Claudio quien es para Estrella quien la cuida, mostrándose su participación en asesinatos durante periodo de dictadura militar. Lo pulsional es la escritura misma de Estrella, quien tanto en la forma de presentar la estructura represiva que subyace la escritura de niña y domina la forma en que escribe, como también en su propia firma cada vez más cambiada y crecida, establece los procesos tácitos para la expresión de la propia subjetividad.

En el cuento “Cuando hablábamos con los muertos” se da la performance directa con la voz adolescente de la narradora-protagonista, una de las compañeras y amigas que se

reúnen para jugar a la Ouija y poder hablar con los muertos. La voz de la narradora cede constantemente a la voz adolescente, haciendo apreciaciones que tienes que ver con la experiencia directa de un periodo vital. Descripciones de los lugares y de las situaciones se estructuran a partir de un tono desenvuelto y descuidado, como ocurre en su descripción de las dinámicas que cubrían el contacto con los muertos que llevaban a cabo

Igual, a esa altura, ya sabíamos que los espíritus eran muy mentirosos y mañosos, y no nos asustaban más con trucos berretas, como que adivinaran cumpleaños o segundos nombres de abuelos. Las cinco nos juramos con sangre- pinchándonos el dedo con una aguja- que ninguna movía la copa, y yo confiaba en que era así (Enríquez 13)

Por su parte, la voz del relato de la narradora-protagonista en *Il futuro* es la de Bianca, quien desde un presente adulto relata su propia historia que tiene como centro la relación que entabla con Maciste. La forma en que lleva a cabo la narración es entregando la voz por completo a la adolescente Bianca, sus pensamientos, así como sus diálogos y procesos personales son expresados desde la visión cruda de una juventud huérfana. La figura del padre en la película, creemos, se desplaza hacia tres sujetos que representan la ley, estos son los dos inmigrantes que son quienes toman el rol de padres en la casa, pues no solo llegan a poner orden al caos que es el espacio familiar, sino que establecen una relación con Bianca y su hermano que parece rayar en la sumisión casi toda la película. De igual forma, el otro personaje que, nos parece, podemos trabajar en términos de desplazamiento de cierta figura paternal, es Maciste, a quien Bianca intenta robar ofreciéndole sus servicios sexuales, pero fracasando finalmente, pero luego de haber utilizado a Maciste para descubrir su propia experiencia como joven huérfana que evoca la época en que perdió a su padre.

El otro tipo de performance que conforma la base del método performativo trae consigo una voz adulta que puede o no ser la de la protagonista, como también puede ser, veces, la voz narradora que se posiciona desde un exterior narrativo que dejan entrever en algunos casos una conformación más simbólica de los elementos que rastreamos y cuyo fin es el de configurar la genealogía de la protagonista, así como la memoria familiar de la misma. Dentro de este tipo de performance se encuentran los cuentos “Mujeres quemadas”

y “Chicos que vuelven”, así como la película *La ciénaga*. En “Mujeres quemadas” el narrador externo al relato, no corresponde a la protagonista Silvina, quien es una niña que transita hacia la adolescencia presenciando inmoluciones de diversas mujeres, para luego militar con ellas y ser parte del ritual femenino. Configura este narrador el relato de Silvina y de esa forma proporciona la figura del padre como recurso que opera desde la misma ausencia, pues ha muerto y la forma en que de a poco Silvina comienza alejarse de los hombres podría tener relación el temor hacia los mismos que se da desde la invisibilización de los mismos. En este contexto la madre señala que la razón por la que ingresa a la organización de mujeres quemadas: “ni se te ocurra pensar que hago esto por culpa de tu padre...tu padre era un hombre delicioso, jamás me hizo sufrir” (Enríquez 36). Creemos que la propia estructuración de la forma en que Silvina comienza a formar parte activa de las hogueras mediante la grabación y difusión por internet tiene directa relación con la ausencia recurrente a la que se enfrenta en las calles de un oscuro Buenos Aires, donde las mujeres ya no pueden caminar sin la compañía de un hombre por la propia violencia de género que se discute a lo largo del relato, con todo esto la madre nunca se quema y la protagonista tampoco, la primera no habla mal del padre y es incapaz de llevar a cabo un gesto subversivo corporal como lo es la performance de quemarse por el bien común, todo en contra de la ya mencionada violencia. En “Chicos que vuelven” el relato al igual que en el cuento anterior, no es un narrador protagonista, solo toma performativamente la historia de Vanadis, una adolescente pérdida, dedicada al comercio sexual y que vive en la calle. La figura de Vanadis obsesiona a otra de las protagonistas de la historia, que es Mechi. En el relato de Vanadis la performance adolescente viene dada por la estructuración de la historia perdida de la adolescente, así como los fenómenos paranormales que rodean su regreso y por sobre todo la disolución familiar y el conflicto de vivir en la calle, nose estructura la figura del padre como tal, sin embargo, la preocupación por la genealogía la encontramos en la búsqueda que lleva a cabo Mechi por saber quién es Vanadis como se (des)estructura ella misma en su propio relato.

En esta misma línea, en *La ciénaga* encontramos una notoria intención de performativizar ciertas prácticas simbólicas respecto de la niñez y adolescencia en un contexto familiar. Así, la performance que nos interesa es la que llevan a cabo Momi, Vero, Agustina y Mariana. Las tres primeras son adolescentes, mientras que la última, Mariana,

es un niña que observa y siempre escucha atenta los asuntos de la gente más grande que ella. Momi y Vero corresponden a una de las dos familias en escena, en este núcleo la composición de la figura del padre ira en directa relación con la estructuración de las voces adolescentes: Gregorio es el padre, quien constantemente deambula por la casa, alcoholizado y preocupado de su físico, conformando silenciosamente una especie de presencia diluida en las bizarras interacciones entre un padre mayor y una adolescente, como es en el caso en que se dirige a Momi de una forma que roza en la violencia o cuando se evidencia que las palabras que el declara no poseen mayor peso en la estructura familiar, con el contrapeso de Meche, una madre alienada de la relación con sus hijos, pero que de igual forma logra atraer en torno suyo a cada hijo. Por otro lado, Agustina y Mariana, una adolescente y una niña cuyo padre, Rafael, es un figura fuerte y que directamente establece no solo las normas de la casa, sino también influye en la percepción, que sobre todo la adolescente Agustina tiene sobre su madre, una mujer pasiva que intenta compartir con Meche, una especie de prima, pero que se ve coartada por las acciones de Rafael, tales como no permitirle viajar a Bolivia con Meche y no confiar en las decisiones de la madre respecto a su hijos, de igual forma, se presenta como el padre proveedor, mientras que Gregorio solo es el padre que posee una finca en decadencia y unas pocas empleadas. Estas dos familias se cruzan ya involucrando a la adolescente y la niña, muestra clara de esto el diálogo que sostiene la madre con Rafael:

-Prima: Pobre Meche, mira...Yo no sé en qué va a terminar. Este Gregorio que ha andado toda la vida haciéndose cagadas. Y para mí que la Meche siempre supo lo de Mercedes, pero se hacía la tonta.

-Rafael: ¡No hay que hablar delante de los chicos estás cosas!

-Prima: ¡Sí que hay! Hay que hablar, porque si no después es peor, después las historias se repiten. (Martel)

De esta forma, las dos figuras paternas se expresan mediante la propia experiencia de cada una de las adolescentes y la niña, no hablamos de una configuración directa o de lleno una búsqueda del padre, como ocurre en las primeras obras que revisamos en este apartado, sino de un trabajo narrativo genealógico que se mueve en el plano de lo simbólico

con la plena intención de establecer el mecanismo performativo que proponemos desde una arista distinta. Así como Vero corre por la casa con una obsesión por su hermano sin prestar atención a su padre, mientras Momi se obsesiona con la empleada, así también Agustina toma el rol de madre al tener que cumplir labores de la casa.

Dentro de este marco de análisis la política autorial pone énfasis en la figura del padre ausentede forma transversal en las obras, salvando a las que aludimos respecto de la performance que no necesariamente efectúa un tratamiento profundo de la figura del padre. Así, tanto si la genealogía se establece directamente por la protagonista como si no, el desmontaje del presente importa en las obras siempre respecto del desmantelamiento de las diversas figuras filiales; aquí se desmantela la figura del padre ausente primeramente configurándolo en escena, con expresiones diversas como la del personaje Fuenzalida, el difunto padre de Silvina o el misterioso señor González, entre otros. Lo que cruza toda esta estructura que establece la figura paterna desde la propia ausencia es la convicción de que un exterior constitutivo funciona a nivel macro: la experiencia configura a las sujetas protagonistas desde la amplitud de su genealogía misma; sujetas móviles que al establecer una genealogía establecen a su vez la ley que comprueba la rigidez de estructuras, en este caso, familiares-institucional. Las voces se van reponiendo de forma sistemática al comenzar a crear desde la propia experiencia un re-escritura que parte, a nuestro parecer, con la estructuración de esta figura con el fin de enfatizar la disposición propia de una voz que ya no es un cuerpo ausente, sino presente.

De a poco comienza a mostrarse ya desde el método performativo, que el tipo de genealogía que proponen las obras se erige con una base que siempre llega a la estructuración de un relato personal, ya no es un pasado individual que pudiera leerse fuera de las estructuras familiares, sino la propia puesta en escena, en este caso, de las voces de la protagonista y la figura del padre.

### **B) El espacio familiar como espacio para la estructuración de un relato personal identitario**

El método performativo comienza a estructurarse con el fortalecimiento de la figura paterna con el fin de su desmantelamiento. Dentro de la configuración de la genealogía de

la protagonista los relatos ponen también en juego la estructuración del espacio familiar, que aquí tratamos desde la configuración de la casa de la infancia y los diversos lazos familiares, dígase relación madre-hija, hermanos-hermanas, primos, pues se presentan como una constante y permiten dinamizar las diversas perspectivas respecto a lo que un método performativo nos puede brindar. Entendemos que el método performativo está siempre funcionando, pues el espacio de la casa o las relaciones interpersonales viene dado ya como parte de la expresión de la experiencia propia. Configuramos entonces ya de lleno la escritura de un relato personal, ya no como una voz lejana, nostálgica, buscadora de respuestas, sino como el conocimiento mismo, como diría Benjamin para la propia historia: hablemos entonces en un plano individual que se conecta con el colectivo: el fin político que buscamos es entonces el propio desmantelamiento.

La casa de la infancia se presenta en las obras como parte integral de un espacio individual para la niña o adolescente protagonista, el que es a la vez colectivo y tiene completa incidencia en la propia expresión de un relato personal estructurado a través de la performance. La casa encontrada como espacio físico completo o solo partes de ella, se verá constituida por distintas capas, una es la de los factores materiales: pasillos, dormitorios, espacios comunes y espacios privados. Otra capa es la de la vida familiar, la que tiene como punto de contacto los espacios comunes y, como veremos, diversas transgresiones de los espacios privados. La última capa es la de un desenvolvimiento de la dinámica familiar en conexión con el relato personal que lleva consigo la utilización del espacio para una (des)estructuración identitaria. Esta desestructuración surge desde la expresión misma del espacio a partir de lo que hemos denominado el cronotopo de exclusión: protagonistas que en desconexión ya no solo con un lugar, sino también con un tiempo preciso re-escriben un exterior propio; la reposición de voces dada a través de la interferencia de la que habla Amado: una aparente casa de la infancia en su constitución más ingenua resulta ser un complejo mecanismo que forma parte de la nueva forma de memoriar.

Señalamos que todas las obras establecen la casa de la infancia, por lo que para dar cuenta de ello, hemos seleccionado en el análisis dos formas en que esta se presenta: las que trabajan mayormente la casa en un espacio más amplio, en tanto se establece una

ubicación geográfica, existen diversidades de casas y en algunos casos se elabora un juego con el exterior del espacio que siempre interesa en su relación con la constitución familiar interna; corresponden a este grupo los relatos de las protagonistas de *Fuenzalida*, del cuento “Cuando Hablábamos con los Muertos” y de la película *El Futuro*. Las demás obras del corpus se establecen desde la interioridad misma de la casa, así como a veces la disociación de un espacio físico, como ocurre en el cuento *Los Chicos que Vuelven*.

El trabajo que se lleva a cabo en la estructuración de las diversas capas que propusimos se dará en el primer grupo de novelas a través de la constante alusión a diversas casas de la infancia, entornos e inclusive barrios que componen el exterior por donde se mueven las protagonistas. En el caso de *Fuenzalida* la protagonista no solo nos habla de una casa de la infancia, sino que se mueve por varias casas, incluso nos habla de los integrantes de la casa Fuenzalida-Salinas, que sería la casa de Ernesto, un niño que debiese ser su medio hermano. Encontramos la casa de la niña protagonista, donde vivía con su madre y a veces su padre. La madre compartiría con ella en otras casas, mientras ocurre un trabajo interesante con la mezcla en esta especie de teleserie que resulta ser la escena de Fuenzalida compartiendo con su hijo Ernesto, en una casa similar en que vivía la protagonista, mezcla de espacios y sobreposiciones de la propia experiencia. La sujeta móvil se constituye a la vez que la diversidad de espacios constantemente la expulsan: Ernesto la sustituye y quien tiene un relato en su casa de infancia junto a su padre (Fernández, *Fuenzalida* 97) la casa donde vive con su madre parece más bien alejada de un tratamiento nostálgico.

Por su parte en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos” la estructuración se presenta desde un exterior que establece e introduce el tema de la determinación social, ya sea por el tipo de casa o por el barrio en el que viven, por la que se ven condicionadas las amigas. La narradora hace un recuento de las distintas casas de cada una de las adolescentes y el por qué no son las correctas para llevar a cabo el contacto con los muertos, de esta forma al momento en que constituye la materialidad igualmente se trabaja con la vida familiar y la estructuración de las dinámicas familiares: la casa de Julita, hacinada y pobre, la de Nadia que “era imposible porque quedaba en la villa: las otras no vivíamos en barrios muy copados, pero nuestros padres no nos iban a dejar ni pedo pasar la noche en la villa”

(Enríquez 14) la casa de la propia narradora en la que su madre no permitía visitas de sus compañeras, la casa de la Polaca con una madre ultra-religiosa llamada Dalila, quien las trata de “satánicas y putas” (Enríquez 13) y finalmente la casa de Pinocha, la única aceptable, ubicada a las afueras de la ciudad, donde los padres no le ponían mucha atención a lo que hacían, pues mientras ellos tomaban cerveza y escuchaban música, las adolescentes fumaban y jugaban en el cuarto de la Pinocha. Se estructuran en los episodios relatados, así como los entornos, las diversas capas que constituyen tanto material como simbólicamente la casa de la infancia, centrándose la historia en la Pinocha y su relato personal: un hermano que se le aparece como espíritu aun estando vivo.

Finalmente, respecto a este tipo de estructuraciones en *Il futuro* se presenta un departamento que alberga a Bianca y a su hermano, huérfanos. Parece estar en un suburbio rodeado de inmigrantes, de igual forma la casa se pone en relación con el constante deambular de Bianca por la ciudad, como también con el contrapunto de una casa llena, pues luego vivirán los dos extranjeros con ellos, que es la casa vacía y llena de polvo de Maciste. La casa de Bianca, que es la que más nos interesa, pues está llena de objetos que recuerdan constantemente la ausencia-presencia de los padres, tales como ceniceros, ropa en la lavadora que quedó sin lavar, tazones con el símbolo de un equipo de fútbol chileno, ropas, relojes, entre otros. Los intrusos que llegan a habitarla, preparadores físicos ambos, no dudan en quedarse, irrumpiendo de forma extraña en la simbología de la casa de la infancia. Pareciera erigirse un pasado hogareño cargado de ironía y que funciona como la antítesis de aquello que fue el pasado con los padres que vivieron Bianca y su hermano.

El otro tipo de relato configura la casa de la infancia desde una visión más bien particularizada que es directamente la re-escritura memorial identitaria de la sujeta móvil femenina, aunque las primeras obras del corpus también lo eran, sin embargo, la película *La ciénaga*, la novela *Space Invaders* y “Chicos que vuelven”, utilizan de inmediato la casa infantil, así como los lazos familiares y sus dinámicas dentro de ella, con el fin de estructurar simbólicamente a las adolescentes y niñas. Así, en *Space Invaders* mediante el recuerdo de Riquelme se configura un espacio familiar que primeramente se articula en una casa de la que se muestra solo un lugar: el living-comedor, donde las fotografías llenan las murallas, así como las medallas del hermano muerto. La madre está en casa y se encarga de

servirles algo de comer, el padre llega del trabajo a descansar. Aquí no parece haber mayor complejidad, sin embargo, en las cartas que Estrella escribe, a las que ya hicimos mención, constantemente se establecen ciertas jerarquías dentro del grupo familiar, la madre nuevamente está embarazada y el padre enfermo debe viajar. Por otra parte en “Chicos que vuelven” la configuración es simbólica ya que Vanadis, se da a entender, vive en el moridero de caseros, espacio al que queda reducida la vida de los adolescentes y niños que terminan en la calle o como la casa de una de las chicas que habían desaparecido: “seis chicos, una madre sola y la habitación de Jessica, con ladrillos al aire...técnicamente no tenía cama” (Enríquez 47). En *La Ciénaga* por su parte existen dos espacios fundamentales la casa de la ciénaga misma, esto es la casa de Momi y Vero y la casa que se encuentra en pleno centro del pueblo de provincia donde viven Mariana y Agustina. La primera casa es fundamental para comprender la construcción de las sujetas a partir de aquel espacio, pues es una casa llena de habitaciones y en general solo se muestran estas, nunca una muestra completa del espacio físico, pero sí un detallado enfoque en los cuartos, en las camas y por sobre todo en los cuerpos que yacen continuamente en ellas. El patio igualmente se muestra, pero solo para enfocar, por un lado una pileta, piscina inutilizable por el agua sucia, por otro lado el pantano por donde se quedan atrapados los animales que los hijos menores está cazando. Todo húmedo y pesado el ambiente de la casa que describimos es parte también de la apariencia de la madre, siempre acalorada y pegada a la televisión. En este espacio Momi y Vero parecen ser las que hacen todo por su madre y las que reciben las órdenes del padre a las que apenas respetan. Las puertas siempre están abiertas, característica relevante pues los límites de Vero duchándose o de la sirvienta acostada se rompen por el hermano mayor y por Momi respectivamente.

En este espacio familiar, todo apunta a una cotidianidad que trabajada en esta figura en todas sus dimensiones se va presentando en su dimensión política: los lazos familiares no quedan solamente en una estructuración del tiempo y el espacio, son performativamente dinámicos. Las obras de nuestro corpus declaran a partir de estas estrategias analizadas que el fin político de crear una nueva forma de memoriar va a pasar fundamentalmente por una desarticulación del exterior constitutivo de las sujetas que comienza, como vemos, en una amplitud notable: nada queda fuera. La oposición de la sujetas móvil al sujeto emblemático

que escribe un relato a permitirnos proponer que lo que se da es la creación de una genealogía como la expresión de una individualidad.

### **c) La genealogía fallida en las protagonistas**

Lo último propuesto avanza en conjunto con el mecanismo de análisis que llevamos a cabo y nos lleva configurar a las sujetas móviles a través de su propia (des)estructuración, en tanto no existe una coherencia entre la identidad y la sujeta, entendiendo la articulación identitaria como la expresión de sujetas infanto-adolescentes que representan la performance necesaria para la voz propia en un presente, ya sea directo como narradora-protagonista del propio relato o indirecto.

Lo que se da es lo que las diversas protagonistas generar y que identificamos como una crisis del parentesco. Así, la hija de Fuenzalida y Estrella González traen consigo: la primera por la obsesiva necesidad de configurar a un padre con el fin de expresar la incoherencia de las posiciones simbólicas: Fuenzalida no es el padre, es el maestro de artes marciales, es el enamorado esposo de Pamela Salinas, pero no su padre. Ya comprendiendo aquello, es ella misma la que comienza a cambiar en su propio rol de hija y termina mezclando historias y relatos, con hechos ficticios y verídicos, con tal de conseguir su propio culebrón televisivo lo que acabará con un incierto momento en que Cosme, su hijo en coma y para quien, en supuesto, escribe el relato, despierta. Por su parte, Estrella González llevará a cabo mediante su movilidad la tarea de establecer una crisis, una pregunta sobre que significa la genealogía y como es que aquella forma de los discursos sociales puede comprenderse desde dos premisas claras: Estrella resulta ser una pesadilla para los ex-compañeros, no solo para Zúñiga, de igual forma en sus cartas la posición del tío Claudio y de su padre se contrasta ferozmente con las imágenes televisivas que muestran a ambos rostros como asesinos en periodo de dictadura, además de re-memorar imágenes del engaño del que fueron presas algunos compañeros de Zúñiga; el desenlace fatal de Estrella es un gesto fundamental que viene con la pregunta sobre el poder de las posiciones simbólicas: es asesinada en un crimen pasional, quien la mata es un carabinero.

Las sujetas móviles como Vanadis, Silvina y Pinocha igualmente se instalan en una re-escritura que se nos presenta fatal: las tres intentan sobrevivir bajo parámetros

simbólicos coherentes respecto de las relaciones filiales y de la propia identidad. En este marco Vanadis, la adolescente prostituta intenta volver a su casa, cosa que no podrá pues se ha convertido en Zombie luego de haber obtenido una segunda oportunidad, pues en teoría fue asesinada por dos de sus clientes habituales que la grababan continuamente. Silvina es cuestionada directamente e impulsada a la hoguera ¿cuándo sería su turno de quemarse por el grupo? Deformarse, integrarse al ritual. Nos parece que en Silvina funciona una crítica mucho más subterránea sobre los lazos familiares, respecto de su madre, quien nunca se atrevió a quemarse, de la ausencia de un padre y del alejamiento de los hombres, lo que gatilla la más pura necesidad de sublimar el objeto perdido y de crear un nuevo lenguaje.

Las protagonistas de *La ciénaga* y *Il futuro* también son parte de toda la estructuración de lo que denominamos la genealogía fallida, ya como vemos, la imposibilidad total de dar cuenta de la incoherencia de las posiciones simbólicas filiales, pero a la vez la necesidad latente de leer lo político individual para proyectarlo en lo colectivo. Así, en consecuencia, *La ciénaga* estructura las prácticas simbólicas desde la propia identidad de las adolescentes y la niña: Momi como la niña lesbiana enamorada sin correspondencia de la nana de la casa, constantemente asediando a la madre y con un total desprecio hacia la voz paterna que es Gregorio; Vero adolescente que deambula por la casa con el único objetivo de cruzarse con su hermano mayor: relación que rompe los parámetros normales y que insinúa constantemente la posibilidad incestuosa entre hermanos. Por otra parte está Agustina, la hija que mira con aire desconfiado a su madre y que vive al alero del padre dominante Rafael, también a Mariana la pequeña que escucha atentamente cada relato que su madre o su tía cuentan, así como cada historia acerca de las diversas relaciones familiares que se dan en la casa en la ciénaga. En esta misma línea, Bianca utiliza nada menos que a Maciste un hombre que podría ser su padre o su abuelo y comienza a estructurarse, al igual que con los extranjeros como la propia mujer-adolescente que necesita re-escribirse a partir del cuestionamiento de las instituciones: es ella quien se pone el reloj de sus padres al comienzo de la película, pero también es ella la que decide llevar a los hombres a su habitación de niñez y romper la pose familiar normal que se instaló cuando aquellos llegaron. Bianca no pudo llevar cabo su robo, pero consigue que Maciste la salga a buscar; resulta ser que bajo el uso de la misma ley y de su condición de adolescente inmigrante es capaz de moverse por Roma, terminando en un futuro siendo

madre y evaluando sus condiciones y estado mental cuando solo podía pensar en el futuro: futuro que al ser descrito no es nada más que la, en apariencia, inamovible fuerza del pasado, de las instituciones:

En el fondo yo estaba siempre pensando en el futuro. Lo pensaba tanto que hasta mi presente se había transformando en una parte del futuro. La parte extraña. Para mí, el futuro era como una de las habitaciones de la casa de Maciste, pero más iluminada y con muebles cubiertos con sabanas viejas. Como si los propietarios se hubiesen ido a un viaje y no quisieran que sus cosas se ensucien. (Scherson)

La mujer que se (des)estructura entonces no es posible que se establezca en una identidad, sino que la forma de reposición de las voces y de crear una voz propia es siempre mediante la mostración del fallo fundamental en la creencia de la no-fisura de cualquier memoria familiar que se desea plasmar. En el caso de las sujetas de este corpus la fisura es la constituye su relato y desde la cual se establece la denuncia de otras prácticas que tiene que ver de lleno con un relato personal.

#### **IV. Conclusiones**

Ya habiendo puesto en juego nuestra hipótesis inicial, podemos señalar que la expresión de una genealogía fallida es lo que caracteriza a la política autorial que propusimos transversalmente en el corpus estudiado. Podemos entonces señalar que el fin de la nueva forma de memoriar que las obras estudiadas establecen está contenido en este tipo de genealogía de un modo preciso, dándose la utilización performativa del pasado infanto-adolescente expresado en un relato identitario que se ve continuamente interrumpido por el surgimiento fundante de una voz encargada dememorar desde la falla misma: no se hace cargo de nadie, es búsqueda incesante de la propia experiencia que pareciera perdida entre tantas voces gruesas e inamovibles. Voz que se expresa en la política autorial mediante las sujetas móviles femeninas.

Así la estructuración en las obras de esta genealogía fallida comienza con la figura del padre ausente: en *Fuenzalida*, *Il futuro*, *La ciénaga* y *Space Invaders* su utilización es

marcada con una clara intención de demostrar la falencia de la propia figura. Fuenzalida el padre se establece desde la propia incoherencia de la historia de la narradora infanto-adolescente; el padre de González en *Space Invaders* es nada más que la sombra de las pesadillas de los compañeros de Estrella y de la propia niña en su escritura epistolar. Por su parte Bianca en *Il futuro* compone un extraño círculo de sustituciones para la incoherencia de la figura simbólica: un par de extranjeros y un anciano ciego, a los que deja abandonados para constituirse desde un presente narrativo retrospectivo. Las figuras de Rafael y Gregorio en *La ciénaga* igualmente se constituyen desde la crítica más fuerte a las dinámicas de la cotidianeidad familiar, como también a la posibilidad de constitución como sujetas a partir de los propios lazos familiares, presentándose desde la propia puesta en escena de la voz del padre que no tiene peso en su propio acto simbólico y su posición dentro de la dinámica familiar y constitutiva de la subjetividad de las protagonistas.

Por su parte, en *Cuando hablábamos con los muertos*, la figura del padre ausente se elabora de una forma más sutil y pone el foco en estructurar el entorno en que puede configurarse esta figura u otras, así como espacios que permiten su establecimiento, aunque de igual forma se puede poner en funcionamiento el método performativo, como ocurre en “Las cosas que perdimos en el fuego”, donde el hecho de que ni Silvina ni su madre se quemaran evidencia un miedo a la propia constitución subversiva y utilización de la voz del otro: la violencia es generada desde la propia sujeta móvil, el padre no se encuentra, pero el impedimento a llevar a cabo el gesto es la concreción del miedo hacia los hombres que subyace el relato sobre la mujer en cuestión.

Por otra parte, el espacio familiar se configura en todas las obras a través de la utilización siempre de la casa de la infancia. Las sujetas se van configurando a partir de la consolidación de los espacios que se van desmantelando, por la estructuración del mismo: habitaciones, pasillos, corredores, como es el caso de las películas *La ciénaga*, donde la mayoría del relato transcurre en las habitaciones y las protagonistas constantemente subvierten ciertas prácticas en la cama, como Momi y la empleada y la madre rodeada de sus hijos sin generar una conexión con ellos, y *Il futuro*, donde la habitación de Bianca se presentan como espacio clave que muestran el proceso de cambio de la adolescente y su propia sexualidad. También, el espacio compartido en *Fuenzalida*, en que la hija de

Fuenzalida estructura el living donde el padre ve televisión con su hijo o en “Cuando hablábamos con los muertos” donde las casas se seleccionan dependiendo del barrio donde se encuentran o en *Space Invaders* donde importa solo el comedor donde los niños juegan y el padre se instala. De igual forma las relaciones familiares que se establecen en la casa juegan un papel central en todas las obras, exceptuando “Chicos que vuelven”, donde el tratamiento de Vanadis con sus padres es casi nulo en términos de configuración de los lazos y el espacio de la casa se constituye desde su propio desplazamiento hacia la calle, lugar donde viven las prostitutas.

La utilización de las sujetas móviles femeninas desde la performance infanto-adolescente que se encuentra en todas las obras estudiadas tendrá como fin establecer un relato identitario desde la lógica de la exclusión y la (des)estructuración de la propia subjetividad en relación con la memoria familiar y la genealogía, trabajando con un pasado que se (des)hace en un plano histórico, familiar e individual, pero que a través de la política autorial se expresa como un fin de hacer visibles ciertas raigambres culturales, prácticas simbólicas y funcionamiento institucionalizados en el ámbito familiar. Nos parece que en este contexto de construcción lo que las autoras proponen no es solo una re-escritura memorial, sino la puesta en escena de una práctica que se hace necesaria y fundamental: leer lo político-individual para proyectarlo en lo social-colectivo y así comprender el funcionamiento de mecanismos subyacentes a las relaciones y situaciones del cotidiano familiar; todo esto se logra mostrando cuán complejo puede resultar estructurar el cotidiano infinito por el que se mueven las diversas protagonistas. La propia (des)estructuración que hacen de sí mismas las sujetas que constantemente subvierten la ley desde su propio límite para llevarnos a observar con detención las posibilidades que ofrecen las obras artísticas que forman parte de nuestra contemporaneidad y nos permite a quienes las estudiamos complejizar nuestra propia realidad y comprender que lo individual y familiar en su expresión trabajada puede proyectarse a nuestro propio presente, ya sea individual o colectivamente.

De esta forma, la voz propia que intentan buscar se pierde en el fallo que caracteriza a cada uno de los relatos de las sujetas móviles. Estrella González de *Space Invaders* es asesinada por un carabinero; en *Cuando hablábamos con los muertos* Vanadis es muerta

por dos agresores sexuales, Silvina no es capaz de inmolarse y la Pinocha se vuelve loca al no tener a nadie a quien recordar y al ver el espíritu de su hermano aún vivo; Momi, Verno, Agustina y Mariana se mueven en una infinita cotidaneidad que difícilmente les permite (des)estructurarse por completo, Bianca decide dejarlo todo y no seguir con Maciste quien es la propia voz de su subversión como mujer y finalmente la hija de Fuenzalida nunca encontró a su padre antes de que este muriera y su hijo despierta del coma, pero dentro de una nube de incertidumbre.

Finalmente, son ellas entonces las que nos permiten confirmar el funcionamiento de una forma de memoriar que es estructurada como una genealogía fallida. Esta genealogía es posible de seguir a lo largo del corpus propuesto, estableciéndose una voz propia que se instala desde la incomodidad con una voz oficial y que nos invita a configurar a los sujetos desde su propia movilidad, permitiendo que una institución tan antigua como lo es la familia pueda seguir siendo estudiada y (des)estructurada, así como leída desde un nuevo foco. Todo esto nos brinda una nueva perspectiva para abordar las expresiones artísticas más recientes.

## Bibliografía

- Amado, Ana – Domínguez, Nora. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós: Buenos aires.2004.

- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009

-Arán, Pampa. *Las cronotopias literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea*, en 'Dialogismos, monologismos y polifonía', tópicos del seminario 21; Universidad Nacional de Córdoba, 2009

- Bottinelli, Alejandra. *Al barrer el sol: narrar (en) la postdictadura chilena* Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra, en 'Inédito. Aprobado para publicación en Revista Chilena de Literatura, abril 2016.

- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Traductora Esther Oliver. Barcelona El RouRe: 2001.

-Catoggio, María. *La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado*. Recurso electrónico: <http://www.massviolence.org/la-ultima-dictadura-militar-argentina-1976-1983-la>

- Doveris, Roberto. *El Futuro.Y si acaso a esto se le puede llamar futuro.* , por Roberto Doveris, en Revista 'La fuga.' ; <http://www.lafuga.cl/el-futuro/617>

- Doll, Darcie. *Autorreflexividad en una muestra de cine documental y narrativa chilena y argentina de las últimas décadas*. '5º encuentro de investigación sobre cine chileno y latinoamericano'. Santiago: Foro de 'Autorreflexividad o metaficción en cine y narrativa chilena y argentina actuales', 2015.

-Enríquez,Mariana. *Cuando hablábamos con los muertos*.Santiago: Montacerdos. 2013.

- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Santiago: RandomHouse Mondadori.2012.
- SpaceInvaders*. Santiago: Alquimia.2013.
- Frieria, Silvina. *El cuento de satisfacción inmediata*. Entrevista a Mariana Enríquez. Pagina12. 2010, Recurso electrónico:  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-17186-2010-03-10.html>
- Hermozilla, Daniela. *Memoria y práctica artística: hacia un estado de la cuestión*, Texto redactado como parte del proyecto de investigación doctoral “Estrategias de representación visual de la memoria en el arte contemporáneo”, propuesto para la Universidad de Barcelona . 2012
- Kristeva,Julia. “Las metamorfosis del “lenguaje” en el descubrimiento freudiano (Los modelos freudianos del lenguaje)”, “Nuevamente Edipo, o el monismo fálico”, “De la extrañeza del falo o lo femenino entre ilusión y desilusión”. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio,1999.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM,2002.
- Oyarzún, Kemy. La familia como ideograma. Género, globalización y cultura, Chile, 1989-1997. *Revista chilena de humanidades* N° 20,2002: Santiago.
- Oyarzún, Pablo.Sobre experiencia, historia y facticidad en el pensamiento de Walter Benjamin. *De lenguaje, historia y poder: diez ensayos sobre filosofía contemporánea*; 1950;Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes, 2006.
- Pagni, Andrea. Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo, novela y cine. *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Rolland Spilleeretal (eds.), VervuetVerlag- Frankfurt am Mein 2004 (pp. 9-27)
- Richard, Nelly. Políticas de la memoria y técnicas del olvido. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio,2001.
- Rojas, Sergio. Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena.*Revista Chilena de Literatura* N°89, (2015)

- La Segunda. *Alicia Scherson lleva al cine "Una novelita lumpen" de Roberto Bolaño.2011.*  
<http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2011/08/674418/alicia-scherson-lleva-al-cine-una-novelita-lumpen-de-roberto-bolano>

- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales.*

-Soto,Cynthia. *Entrevista a Nona Fernández.* Mapocho: Una re-escritura melodramática de la historia nacional. Fondecyt: Representaciones del sujeto en el imaginario independentista contemporáneo.Recurso electrónico:  
<http://www.laboratoriodeescrituras.cl/entrevista-a-nona-fernandez/>

.-Taylor, Diana. *Hacia una definición de performance.* 2001.Recurso electrónico:<http://performancelogia.blogspot.cl>,  
<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>, traducción:  
Marcela Fuentes.