



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Seminario de Grado: Narrativa y cine chileno y argentino (2000-2015)

**“Subversión materna ante la memoria:
Rememoran las hijas en la narrativa y documental chileno y
argentino de postdictadura”**

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura.

Estudiante:

Paulina Isabel Pardo Pérez

Profesoras Guía:

Darcie Doll Castillo

Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile 2017

A mi Mamá, a mi Tía Ema.

A mi mamá, por enseñarme a no bajar nunca los brazos.

A mi tía Ema, por su memoria eterna, por todos los huevitos a la copa.

A mi papá por su apoyo infinito.

A mis profes guías, Alejandra Bottinelli y Darcie Doll,
por su orientación, disposición y ayuda imprescindible.

A Andrea y Paulina, por su amistad, por la compañía,
por los años y la paciencia, por la ayuda incalculable.

A la República Independiente del 502, por el recorrido,
por ser el pedacito de sur en esta interminable ciudad.

A Natalia por su amistad incansable ante el tiempo y la distancia.

A mi hermano, por el camino que nos espera.

Muchas Gracias.

Índice

I. Introducción.....	5
II. Marco teórico-Metodológico	11
1. El lugar de la familia.....	11
1.1 Relatos de filiación.....	13
1.2 Re-construcción de una memoria herida	15
2. Género y memoria	22
2.1 Visibilidad Indirecta.....	23
2.2 Maternidad y Memoria.....	24
2.3 El lugar de la madre en el ideograma de la familia.....	26
2.4 Madres e hijas.....	28
III. Análisis de las obras: La imagen ante el vacío, la madre y la hija.....	30
1. Madre oculta, madre ausente; Cruces de voces y miradas.....	30
1.1 Laura Alcoba, <i>La casa de los Conejos</i>	30
1.2 Macarena Aguiló, <i>El edificio de los chilenos</i>	36
2. Madre como referente; Silencios y recortes.....	42
2.1 Nona Fernández, <i>Fuenzalida</i>	42
2.2 Alejandra Costamagna, <i>Había una vez un pájaro</i>	47
IV. Conclusiones.....	52
V. Bibliografía.....	55

I. Introducción

Elizabeth Jelin en sus reflexiones en torno al concepto de memoria¹, deja en evidencia una aseveración fundamental: la discusión sobre la memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad de la investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos (3). Esta afirmación se configura y se entrelaza medularmente con el objetivo perseguido en este trabajo de tesis, en cuanto busca dejar de relieve no solo la indagación textual entre solapas y contra solapas del *corpus* seleccionado como un ejercicio de cierre, de clausura, sino también como una intervención inquisitiva que busca descifrar las respuestas, las cavilaciones y las deudas de nuestro presente cultural, ese presente que para mi generación se ha ido construyendo a retazos de un trauma que no nos tocó, pero si nos convoca. Construirse de retazos deja en blanco muchos espacios, esa es la insistencia recurrente.

A modo de presentación a este trabajo quisiera trazar algunos segmentos medulares que me motivaron a formular la propuesta para esta investigación. En un ejercicio de tanteo entre medio del *corpus* literario y de documentales, que el Seminario de narrativa y cine chileno y argentino entre los años 2000 y 2015 proponía, comencé a notar y a asociar ciertos patrones en los personajes de madre que se desenvolvían de manera ficcional o bien autobiográficas al interior de algunas obras, insertas en la corriente de “relatos de filiación”, y a identificar en ellos insistencias que detonaron preguntas como: ¿cuál es lugar que ocupa el personaje de madre al interior de estas familias, atravesadas por el trauma de las dictaduras? , ¿quién es la madre en esta búsqueda de la reconstrucción de la historia familiar a través de las preguntas por el personaje del padre?. Primero interpreté silencios, luego ausencias y eso me entorpeció, creí que el conflicto caía en una madre eclipsada siempre por la búsqueda del padre, caí en la “aparente intrascendencia frente a la historia espectacularizada en la versión paterna” (Amado, 64), sin embargo, con el recorrer del curso caí en cuenta de que aquello no era del todo preciso y que otros matices podrían ser de mayor aporte a un análisis de los relatos de filiación desde una perspectiva de género, en

¹ Jelin Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI editores. Madrid. 2002

cuanto posibilitan una lectura de los personajes de madre configurados en el *corpus*, desde una mirada de hija, menos determinante y más asociada a la deconstrucción que a la permanencia de los cánones sociales.

Desglosando: En primera instancia se afirma que dentro de los relatos tanto de narrativa como de cine chileno y argentino producidos entre 1996 y 2015, con todos los matices que estas formas de representación pueden ofrecer, se exhibe un devenir común: un relato, una identidad generada desde una búsqueda y una reconstrucción de la memoria, a partir de los lazos familiares. En este sentido, la reconstrucción de la memoria familiar, en tanto se configura como una de las preocupaciones constantes que se pueden apreciar en las novelas escritas por jóvenes autoras chilenas que han publicado en la última década, se adscribe a una reflexión y relectura constante, que insiste en una mirada amplia y diversa de los hechos, de aquella historia que las precede, la cual se encuentra siempre intervenida por la memoria de los otros, y sobre todo por el olvido de los otros.

Esta compleja zona de los vínculos personales, en la cual los lazos afectivos rigen de manera amplia la identidad, las visiones de mundo y de creación artística, es una de las líneas que preside como matriz esencial de esta investigación, entendiendo que este énfasis en lo familiar, desde sus vínculos, tiene como efecto dejar en evidencia los cortes y ataduras de identidad y diferencia entre aquel núcleo familiar y el contexto socio-cultural.²

Teniendo presente lo anterior, es preciso fijar como horizonte de sentido y de antecedentes para este proyecto, el contexto histórico-social del *corpus* escogido, cuyo centro es la cicatriz o la herida insistente de un trauma histórico reciente, provocado por los crímenes dictatoriales en Chile y Argentina entre el 70` y el 80`. Ambos países marcados por un trauma, por una deuda de las instituciones con los cuerpos de los individuos, con sus derechos, con sus lazos. Esa deuda experimentada por los padres, por la generación que precede a estos relatos, es heredada y expresada en la creación artística actual de distintas maneras, ya sea como búsqueda, como quiebre, como insistencia o como reescritura.

² Amado, Ana María y Nora Domínguez. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004

Una vez limitada preliminarmente tanto la matriz de análisis como el conjunto de antecedentes que precede las obras, es importante señalar que el objetivo de esta investigación tiene su foco en las distintas representaciones de figuras de madre al interior de las familias, en los relatos y el contexto establecido, en los devenires que ellas enfrentan entre memoria, silencio y olvido, y la relación particular de estas figuras con las protagonistas. El *corpus* seleccionado con este motivo es: *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, el documental de la realizadora chilena Macarena Aguiló *El edificio de los chilenos* (2010), *Fuenzalida* (2012) de Nona Fernández, y *Había una vez un pájaro* (2013) de Alejandra Costamagna; este *corpus* nos sitúa frente a un conjunto particular de figuras de madre que exceden el estereotipo colectivo de representación materna ligada al trauma socio-cultural de las dictaduras recientes. Dicho de otro modo, ya no nos encontramos con las madres ni las abuelas de la plaza de mayo; no hablamos del conjunto de madres aferradas a una búsqueda constante de sus hijos ni de sus esposos desaparecidos. No hablamos de madres encadenadas a una fotografía en blanco y negro colgando del cuello, sino que en estos nuevos relatos, tanto de la narrativa como de la producción de documentales en Chile y Argentina, nos encontramos con madres que esconden, que ocultan, que pretenden olvidar. Figuras de madre que recortan de las fotografías aquello que no quieren tratar, madres que traicionan, o mejor dicho, que a los ojos de sus hijas traicionan, niegan y perforan en su silencio, madres que abandonan³, madres que enseñan a no decir.

Frente a este tránsito y a esta transformación de la representación materna, exhibida en el *corpus* seleccionado, este proyecto de investigación propone una mirada enfática en el gesto particular de ‘no decir’, ‘no querer decir’ y ‘no estar’ que en estos relatos se bosqueja, entendiéndolo y definiéndolo como un acto que subvierte, altera y contradice los roles de género, los cuales sustentan y asocian a la mujer/ madre y a lo femenino, a la gesta de la memoria y el recuerdo. Teniendo en consideración los antecedentes hasta aquí señalados, el problema que motiva esta investigación se instala en este cruce, en esta subversión de los

³ El significado de abandono que se entiende para este análisis, es a partir de lo observado en el documental *El edificio de los chilenos* que no se constituye como un abandono total ni profundo. El contacto, los lazos aún existen, pero marcados por una ausencia, por una decisión de partida, de dejar atrás algo en la medida que se busca avanzar.

roles maternos y de las relaciones madre-hija/protagonista, las cuales desde la perspectiva propuesta se reformulan y se transforman en el devenir de los relatos.

En otros términos, lo que en esta indagación pretende demostrar, es que: tanto madres como hijas en estos relatos rompen con los roles, con los recuerdos, con las memorias y las palabras debidas. Existe una genealogía que se reformula en esa falta de palabra, en ese olvido tamizado, una desarticulación del rol materno y una rearticulación en las formas de exposición narrativa. La madre niega heredar los dolores, transmitir los recuerdos a las hijas, y estas deben a su vez buscar narrar su propia historia, sin ese aferro a la voz y a la memoria materna.

Ante esta perspectiva, este proyecto plantea un análisis en torno a cómo la configuración de distintas figuras de madre, al interior de cada uno de estos relatos, señalan y representan un quiebre en la tradición cultural, la cual vincula la maternidad con el acto memoria. Junto con esto se pretende dilucidar y exhibir tentativamente las potenciales consecuencias que este tránsito o re-ordenamiento de las figuras de madre provoca en los modos en que se configura la narración en cada una de las obras.

Para abordar la problemática señalada, planteo la necesidad de establecer tres líneas generales de análisis, que se desprenden de la matriz y los antecedentes ya esclarecidos.

En primer lugar es necesario abordar una línea de interpretación que permita situar la ubicación primordial que ocupa la familia, tanto institución social como espacio colectivo de vínculos y lazos familiares, al preguntarse por el momento actual de producción de relatos de documentales y narrativa, pero sobre todo al cuestionarse el lugar de lo materno asociado a la gesta y a la perdurabilidad de la memoria. Para abordar estos puntos es necesario en primera instancia enfrentar la existencia de los llamados ‘relatos de filiación’, en los cuales es posible adscribir el *corpus* seleccionado, sus principales características, las críticas que los circundan y en especial la manera en cómo estos relatos decantan en el contexto socio-cultural de los últimos años en Chile y Argentina. Camino a este propósito es necesario esclarecer por un lado, las distintas aristas que convergen a la hora de hablar de memoria en este contexto particular, es decir, dilucidar una configuración tanto de las trabas como de las ataduras que permean la reconstrucción de una memoria

familiar marcada por el trauma histórico- dictatorial reciente y por otro lado señalar los roles que en este contexto de ‘transición’ se le asignan a la familia, como espacio y como metáfora de la reconciliación necesaria, tema que se abarcará en profundidad más adelante.

Una segunda línea de interpretación enfrenta y analiza la configuración de una memoria familiar desde una perspectiva de género, es decir, una indagación de cómo estos relatos de filiación se encuentran permeados por distintas construcciones sociales que asocian a la sexualidad femenina tanto al rol materno como al rol de gestoras y guardianas de la memoria, para lograr dilucidar de qué manera estos roles se perpetúan, se cruzan, se transforman o se subvierten en el corpus específico a trabajar. Para este propósito es necesario desglosar esta línea de análisis en tres puntos centrales. En primer lugar el rol de las mujeres durante la época de dictadura tanto en Chile como en Argentina, ya sea como militante, compañera o madre. En segundo lugar esclarecer los vínculos específicos que asocian el ejercicio materno con la memoria y cómo estos se desenvuelven en el contexto que antecede y que se configura como horizonte de sentido para estos relatos. ‘Madres de Mayo’, ‘Abuelas de la Plaza de Mayo’, ‘Asociación de Familiares por Detenidos Desaparecidos’. Es decir fijar un momento previo a la hora de preguntarse por el rol de lo materno asociado a la memoria, y las construcciones de género. En tercer lugar es esencial abordar las distintas figuras de madre que exige la familia de la transición, el lugar de la madre en las políticas del olvido y reconciliación instauradas tanto en Chile como en Argentina, es decir las nuevas políticas de lo materno en el contexto de posdictadura.

Una última línea de análisis recae exclusivamente en la indagación textual y visual del corpus seleccionado, en tanto pretende analizar dentro de las obras escogidas la expresión de distintas figuras de madres, los quiebres y cruces que se exhiben entre las construcciones sociales de lo materno en el denominado momento anterior y las exigencias del deber ser madre en el contexto de transición. Esta última línea de análisis pretende poner en relación los cruces y desvíos de estas figuras de madre, con las consecuencias en términos de configuración narrativa de las protagonistas, es decir, expresar tentativamente las consecuencias de estas representaciones de nuevas o malas madres en los relatos de filiación de la narrativa y del cine-documental chileno y argentino de la última década. Además de las implicancias de este quiebre, en el cuándo y el cómo de la experiencia

narrativa de las protagonistas de estos relatos.

Con el propósito ya señalado, me parece preciso destacar que la proximidad a las obras exige fijar y entender el concepto de memoria, en primera instancia como punto de inflexión en cada una de las obras, es decir punto de partida, pero también de transformación. En segundo lugar es necesario entenderlo como una herramienta teórica-metodológica, lo cual implica de acuerdo a las reflexiones de Elizabeth Jelin⁴, partir de la conceptualización desde distintas disciplinas y áreas de trabajo. Es decir, pone de relieve la necesidad de comprender que un acercamiento a lo que entendemos por memoria implica la convergencia de no tan solo distintas perspectivas sino de distintas disciplinas, propósito que se busca alcanzar en este proyecto incorporando un marco teórico que no solo atañe a la literatura sino también a los fenómenos socio culturales y políticos, que rodean el campo de las obras.

⁴ Jelin Elizabeth en *De qué hablamos cuando hablamos de memorias*. En *Los trabajos de la memoria Siglo XXI de España Editores*. Madrid. 2002. 17-39

II. Marco Teórico - Metodológico.

1. El lugar de la familia

Los planteamientos de Olga Grau en *La familia un grito de fin de siglo* permiten abrir una reflexión crítica desde la duda tanto por la sobrevaloración que está teniendo en nuestra sociedad el tema de la familia como a la superabundancia de discursos públicos que expresan el interés político actual por la afirmación, protección, fortalecimiento y defensa de ella (Grau, 127). Desde esta perspectiva quisiera poner de relieve y entender la constante proliferación o hiper-representación de discursos en torno a la familia en cuanto atañen a la internacionalización o globalización de ciertos aspectos que la preceden, como macro instituciones o zonas de poder, tales como la Iglesia Católica o las Naciones Unidas, quienes pese a sus diferencias, de acuerdo a lo señalado por Grau, establecen diálogos de poderes que encuentran puntos de unión afectando principalmente a los discursos tanto de los medios de comunicación como políticos. Esta afirmación nos acerca a la comprensión de una fuerza de reproducción y mantención de los signos del sistema a través de los enfoques que nos guían a la hora de preguntarnos por la familia. No obstante, lo sustancial de este punto es la observación de un contexto en el cual un Estado moderno, debilitado en tanto unificador de la vida política, aspira, mediante políticas gubernamentales que apunten a la familia, a establecer un posible signo representativo de la unificación y signo performativo social (Grau,129). Acercando esta discusión al contexto específico que abarca el *corpus* de esta investigación, es relevante poner en relación lo recién señalado con el concepto de 'Ideologema', desarrollado por Kemy Oyarzun en *El ideologema de la familia*, como el uso imaginario, simbólico y político del concepto de familia, particularmente en Chile por parte del autoritarismo heredado del régimen militar y de las estrategias de reconciliación de posdictadura (Oyarzún,123), de esta afirmación se desprende que durante la transición, el soporte de la familia y el ideologema entran al servicio de las lógicas de reconciliación, al servicio de la unidad, y de los modelos de consenso que suspenden el juicio y soportan el olvido. Existe así, a través de lo que Olga Grau determina como mecanismos de desplazamiento, una familia sobrecargada de significación y sobredemandada a cumplir un determinado fin, llenar los vacíos del sistema y generar cohesión social. Sin embargo, y es aquí donde me gustaría traer a discusión la raíz de esta

investigación, existe en el contexto de posdictadura y en la representación de las familias en cada una de las obras a analizar, un resquebrajamiento, una fractura que amenaza desde distintas aristas a este cómodo reciclaje del ideograma de la familia como metáfora de reconciliación. Defino este último concepto a partir de lo que Antonieta Vera⁵ señala a partir de sus reflexiones como retóricas del consenso y la reconciliación, es decir estrategias que se configuran como llamados a la unidad nacional, como una apelación a la refundación de la patria y a la misión civilizadora dirigida hacia el progreso democrático, remitiendo ambas a nociones como el equilibrio, el justo medio, la moderación. Dentro de este margen, una característica fundamental de la noción y la metáfora de la reconciliación, es que apunta a un ordenamiento simbólico-ritualista en el cual adquiere radical importancia en Chile, el imaginario católico de la familia. Ambas retóricas son en este sentido expresión de una democracia cuya estabilidad se cifra en la sistemática calibración de elementos ideológicos conservadores y progresistas.

Ante este escenario es evidente que la fractura al interior de las familias causadas por los crímenes y las desapariciones desafían las llamadas retóricas de reconciliación, ahora bien, lo que esta lectura propone es la evidencia de una segunda fractura, una segunda postura desafiante que imposibilita y frustra los objetivos perseguidos por las lógicas del consenso y la reconciliación, segunda fractura que tiene como motor la configuración de personajes de madre, que no perpetúan el ideograma, que no reconcilian, que dejan la herida abierta.

Aclaro que parto de estas reflexiones en tanto las entiendo como brecha o abertura teórica que permite cuestionar las formas de representación de la familia, al momento en que se configura el artificio narrativo y visual que nos convoca. Aquel artificio en que un autor adulto se sitúa al interior de la familia simulando una voz infantil y desde esa perspectiva cuestiona y denuncia un contexto particular.

⁵ Vera, Antonieta. *Una crítica feminista a la madre pública postdictatorial: los discursos de género en la campaña presidencial de Michelle Bachelet*. En *Revista Nomadías*, n°10, p.11-129. Editorial Cuarto Propio. (2009).

1.1 Relatos de Filiación

Existe frente a las múltiples maneras posibles de abordar un tema tan complejo como la familia, cruzada por contextos traumáticos y su representación en la literatura actual, una alta producción de relatos en el contexto del Cono Sur que dan cuenta desde el testimonio y la ficción cinematográfica o literaria una experiencia infantil desde una perspectiva política o, como define Lorena Amaro, el retrato de una experiencia política desde una perspectiva infantil⁶. En este sentido, se integran al relato los recuerdos infantiles como espacio primordial de la memoria, sin embargo, como Amaro sostiene, lo fundamental no es la configuración de una figura infantil, sino la de un hijo que vuelve los ojos a sus padres, o a los espacios de sus ausencias. Bajo esta premisa es posible identificar en el conjunto de relatos que forma el *corpus* a analizar, un conjunto de protagonistas que, como hijos, narran y comentan la vida de los padres, al mismo tiempo que trazan un reflejo de la sociedad, tanto del contexto-histórico, como de la situación actual.

Uno de los variados puntos que los denominados relatos de filiación tienen en común, es que parten en primer término desde una cita consigo mismos, es decir “a través de la visión personal de la microhistoria familiar, testimonian la macrohistoria -los acontecimientos más importantes del pasado de un país” (Roos). En este sentido es posible afirmar que los relatos de filiación ahondan en una profunda reflexión sobre la transmisión de una herencia familiar, en una búsqueda, en un intento por hacer visible las marcas, las huellas del trauma y del duelo, bajo los cuales una familia se ve atravesada en un contexto social en particular, dicho de otro modo, en contextos como las dictaduras y los crímenes cometidos durante los años 70 y 80, tanto en Chile como en Argentina, producciones literarias y documentales como *Fuenzalida*, *La casa de los conejos*, *Había una vez un pájaro* y *El edificio de los chilenos*, dejan en evidencia, a partir de una lectura íntima, las consecuencias y el impacto en la vida familiar de dichos sucesos en cuanto “complican, ponen en peligro o hasta imposibilitan la transmisión interfamiliar e intergeneracional” (Roos). Es en este espacio preciso en el que la producción literaria de los relatos de filiación, se encuentra estrechamente vinculada con la literatura de memoria.

⁶ Amado, Lorena *Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente* Literatura y Lingüística N° 29 109 pp. 109 - 129

Los relatos y los vínculos familiares imbricados en la reescritura de la memoria se configuran según Ana Amado y Nora Domínguez⁷, como una compleja zona de los vínculos humanos donde la ligadura de los afectos se hace institución, la cual es posible utilizar como herramienta crítica para pensar las formas en que las modulaciones o alternativas de este sistema familiar se constituyen en una clave para reflexionar sobre el presente y, al mismo tiempo para dejar sentado como en el presente se reflejan, en sus armados y disoluciones visibles, las alternativas familiares (Amado,15).

Estas autoras, y en especial Ana Amado identifican una recurrencia constante de los realizadores de documentales Argentinos de la primera década del siglo XXI, en primer lugar a una “exploración de distintos lenguajes artísticos a modo de pacto con los espectros amados y con su memoria, para sustraerse, como herederos, al imperativo pacto de un legado que abarca un dimensión familiar e ideológica”(Amado, 49), que en otras palabras, apunta a una nueva forma de representación, que apuesta por una pugna con lo que Amado califica como una identidad irresuelta entre gestos destinados a la repetición, a la identificación con la generación de sus padres. En segundo lugar se identifica y se subraya el carácter fundamental de la filiación biológica como detonante de esta exploración por distintos lenguajes, es decir, la gran mayoría de las reflexiones que convocan a estos autores parten de una cita consigo mismos, con sus lazos familiares y con lo heredado o negado por dichos lazos.

Frente a esta memoria que insiste en la reconstrucción de las historias familiares, Claudia Martínez⁸ expone un asunto central en esta investigación: existe una imposibilidad, una traba, una dificultad que se genera al escarbar en ese pasado; y que radica en ir al rescate de recuerdos que no son propios, es decir, la memoria que se busca depende del testimonio ajeno, depende de una subjetividad imprecisa permeada por el silencio de los que si estuvieron y en particular por el silencio de las mujeres, las mujeres-madres portadoras de una verdad que ocultan. C. Martínez agrega en este punto una reflexión que inaugura el cuestionamiento y la intención de dar cuenta del lugar complejo del personaje materno al interior de las obras: “el silencio de estas mujeres no es producto de una

⁷ Amado Ana María y Nora Domínguez. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004

⁸ Martínez Echeverría, Claudia. “La memoria silenciada. La historia familiar de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández”. *Taller de Letras*, N°. 37, pp. 67-76, 2005.

imposición social que le niegue la palabra, sino una decisión personal que hace de este callar una resistencia contra su propia historia” (68).

1.2 Re-construcción de una memoria herida

“El motivo para escribir es en muchos casos la muerte, la ausencia o el alejamiento irreversible. La escritura permite un enfrentamiento simbólico con el pasado familiar. Rescatándolo del olvido” (Roos).

El rescate del olvido como punto de inflexión fundamental en los relatos de filiación se encuentra nutrido por dos aristas que para este tema defino como formas de memoria y formas de olvido.

Formas de memoria

Alejandra Oberti⁹ aborda una reflexión en torno al concepto y noción de memoria ocupada por Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* en el cual se da cuenta de que el asunto central es la relación de paradoja irremediable entre presencia y ausencia. Tanto para Ricoeur como para Oberti la memoria es la presencia de lo ausente, sin embargo, se afirma que el “hacer memoria” puede asumir dos modalidades antagónicas. Una que se identifica con la repetición, y la intención de borrar cualquier distancia entre el pasado y el presente, lo cual implica el desconocimiento de aquella paradoja irremediable o aporía que sustenta la relación pasado-presente, carácter propio del gesto de hacer memoria. Mientras que una segunda modalidad, la rememoración, incluye aquellos modos de hacer memoria que se apoyan en las ideas de trabajo y de búsqueda del recuerdo, que tienen implícitas a su vez la idea del recorrido.

Lo que interesa al fijar una idea de recorrido a la hora de hacer memoria, es evitar la instancia de repetición; el recorrido para Ricoeur permitiría la existencia de lo que denomina “Memoria Justa”, un hacer memoria que guarda distancia, que marca la paradoja de la presencia y la ausencia, evitando de esta manera la repetición, tanto en el exceso de

⁹ Oberti, Alejandra. “Testimonio, responsabilidad y herencia. Militancia política y afectividad en la Argentina de los años setenta”. Revista Meridional. N°2, Abril 2014, 63-88

memoria, rastreado principalmente en las prácticas ritualizadas características de los dispositivos de conmemoración, como la escasez de memoria que se instala ante los mecanismos de olvido que se resisten a mirar el pasado y perpetúan una mirada fija en el futuro. Para este autor lo fundamental de establecer una distancia y de fijar la idea de recorrido es que esta permite hacer una crítica, es decir la memoria justa, es aquella que se posiciona frente a una ausencia y ejerce una mirada y reflexión crítica sobre esta. En este sentido es posible plantear a partir de lo señalado por Navarrete¹⁰ que las escritoras y realizadoras analizadas en esta indagación, construyen desde la distancia temporal un nuevo espacio para los procesos de rememoración social, desde el cual levantan el eje de la ficción y de la ficción autobiográfica, como un lugar válido para el ejercicio del recuerdo. Desde esta perspectiva la narrativa actual no solo integra distintas categorías de análisis, desde diferentes puntos de vista y distintas disciplinas, sino que también promueve una interrogación al paradigma en el cual las narraciones del pasado están modelizadas, con su actantes y narradores definidos, ya que si bien los relatos del *corpus* parten la rememoración desde la reconstrucción de la memoria familiar y desde el lugar de la familia, estos introducen quiebres a la hora de hacer memoria. En primer lugar desde el espacio donde se enuncia el ejercicio de memoria, el cual recae en una hija que cuestiona y en segundo lugar al configurar las ausencias y los silencios de quienes, según lo que se planteará más adelante, eran las principales gestoras en esta narración modelizada, las madres. Esta reflexión permite afirmar que en estos relatos al posicionarse como una rememoración, un recorrido, las subjetividades de los personajes femeninos no son construidas a partir de rasgos y características estáticas, sino que se definen por los desplazamientos constantes y el recorrido (Navarrete, 62).

Oberti en su lectura de Ricoeur señala que esta línea de análisis plantea que así como la memoria está sometida a los avatares del tiempo (presencia/ausencia) también lo está la identidad. No obstante, esta categoría temporal y espacial, no es lo único que las define, para el autor tanto la identidad como la memoria necesitan de una narración, que como se señalaba en el apartado anterior, siempre se constituye en relación con otros. Otros que son condición necesaria para la narración, para la inestabilidad y para el cambio

¹⁰ Navarrete, Sandra. "Ficciones de la memoria de género en la novela Argentina: Nuevas subjetividades para la mujer bajo represión". Revista Nomádias. N° 18, Noviembre 2013. 43-66

(Oberti, 79).

En otras palabras, para abordar las formas de memoria en los relatos de filiación es necesario partir de la pregunta al otro, otro que en contextos traumáticos, como la guerra o la imposición de dictaduras recae en la figura del sobreviviente, figura que por las circunstancias específicas del cono sur, como la división genérica del trabajo, recae en la figura y el personaje materno.

Para Elizabeth Jelin abordar y cuestionar el trauma histórico-social generado por los crímenes dictatoriales en Chile y Argentina, durante los años 70 y 80, y la tensión latente con la posterior intención de sanación democratizadora en el contexto de transición, dejan en relieve, en esta mínima distancia entre el pasado y el presente, interpretaciones alternativas e incluso opuestas de aquellos sucesos recientes. En este sentido el pasado próximo y su memoria ocupan un lugar central en los debates políticos y culturales de las últimas décadas. La autora, partiendo de esa premisa asegura que en la difícil tarea de forjar sociedades democráticas, esas memorias y esas interpretaciones son también elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma (Jelin, 5).

De acuerdo con lo expresado, me parece pertinente destacar los aportes teóricos de Maurice Halbwachs, en cuanto sus reflexiones marcan diferencias no solo entre memoria e historia, sino que las distintas configuraciones e implicancias que se sostienen entre memoria individual y memoria colectiva. Para este autor la existencia de una 'memoria individual' no se encuentra completamente cerrada ni aislada, ya que un hombre para acceder a su pasado necesita apelar a los recuerdos de otros, es decir existe una determinación sujeta a puntos de referencia que lo exceden y que son fijados por la sociedad. Para M. Halbwachs los puntos de referencia también incluyen las palabras y las ideas, como instrumentos que los individuos toman de su medio (36).

Lo anterior, tiene como consecuencia que todo individuo en la medida que se encuentra inserto en una sociedad, estará siempre determinado por los otros, lo que conlleva afirmar que el recordar, el ejercicio de hacer memoria, incluso como acto realizado desde la propia conciencia, está siempre bajo la marca de los demás. Para M.

Halbwachs lo colectivo de las memorias es el entretreído de las tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo contante. Claudia Martínez en el artículo ya señalado relaciona esta reflexión con el desarrollo y disposición de la narración en los relatos familiares de autoras como Costamagna y Fernández, afirmando que: “El integrar la familia, entonces, conlleva la pregunta por el “nosotros”—un colectivo que espeja a la nación completa—entendiendo que en ese plural está la clave de un “yo” agobiado por los silencios”(69).

Es sobre este “yo” que lidera la narración, este “yo” protagonista permeado por el silencio de los otros, el que se configura como foco de esta reflexión, es decir que determina, que suscita en los sujetos, específicamente en las narradoras femeninas y en sus reescrituras de la memoria familiar, este silencio. Halbwachs menciona que un sujeto “para evocar su pasado tiene necesidad de apelar a los recuerdos de otros” (36), pero ¿qué ocurre, qué provoca, en la narradoras la obstaculización y la negación de la memoria de los otros? ¿Qué efecto produce en la narración esa memoria permeada por el silencio, el olvido y la ausencia?

Una de las líneas teóricas que aborda la pregunta por la memoria, desarrollada por Beatriz Sarlo¹¹, entrega y define el concepto de posmemoria como la “memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la memoria de los hijos sobre la memoria de sus padres)” (126). Definición que enmarca la elección de un *corpus* perteneciente a los llamados relatos de filiación, los cuales ponen en el ojo del huracán a los hijos, que a su vez se configuran como narradores y protagonistas, investigadores y actores de la reconstrucción de esa historia, de esa historia que pareciera no pertenecerles, pero que en la reescritura los identifica constantemente, como si en esos recuerdos a medias, borrosos y difuminados trataran de hallar las claves, para construir, para dar cuenta de una realidad, de su propia realidad. Sin embargo, en esta mediación con los otros que si recuerdan las escenas, los momentos con claridad, se ve truncada ante la falta de palabras y la falta de respuestas. Existe por tanto siempre algo que se escapa, una grieta que señala el desajuste, la

¹¹ Sarlo, Beatriz. “Posmemoria y reconstrucciones”. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

indeterminación frente a tantos escenarios, el espacio en blanco, el silencio. Como apunta Bottinelli¹² en esta lectura nos encontramos frente a una narración marcada por “restos, ruinas, faltas, fallos, equívocos y callejones sin salida, defaults más precisamente defaults, con toda su ambigüedad: incomparencias y renunciaciones, pero también rebeldías” (Bottinelli, 14), marcada por sujetos quienes como herederos pretenden transmitir aún en su vacíos una imagen crítica de su contexto.

Ante tal escenario Sarlo destaca una insistencia, que se condice del “vacío entre el recuerdo y lo que se recuerda” (135), es decir, señalan Valenzuela y Pizarro¹³, al reconocer la incapacidad para realizar una reconstrucción de la totalidad de los hechos ocurridos, sea por la falta de fuentes y testigos, por la innarrabilidad de sucesos traumáticos, o por una mediación negada e interrumpida, esta incapacidad se *suple* con una elaboración retórica específica, que se desarrolla mediante la recurrencia de imágenes como una mediación hacia el recuerdo de lo que no se tiene recuerdo, porque no se vivió o porque se era muy niño cuando se vivió y no se logró comprender. Reflexión que se materializa en el documental *El edificio de los chilenos* y en la novela *Fuenzalida*, ya que ambos recurren insistentemente a los llamados ‘materiales adjuntos’, como define la propia narradora del relato de Fernández. Materiales adjuntos como piezas que viene a suplir los vacíos y desde dónde parte la narración, fotografías, canciones, cartas etc. Así de acuerdo a Valenzuela y Pizarro una imagen concreta y material, como una imagen cinematográfica, pictórica o grabada, son el simulacro que busca suplir los espacios en blanco, de esta memoria condicionada y permeada por los otros.

En otras palabras, la narrativa reciente o el cine nuevo asumen una retórica de la imagen para intentar narrar, representar o esbozar las ausencias. Como en *Había una vez un pájaro*, las cartas del padre, como en *El edificio de los chilenos* y *Fuenzalida* las fotos de los padres.

Sin embargo, frente a esta forma retórica, Sarlo destaca una imposibilidad a la hora de representar a través de la imagen, ya que esta última para la autora no reconstruye una

¹² Bottinelli, Alejandra *Narrar (en) la “Post”*: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra Revista Chilena De Literatura Abril 2016, N° 92, 7-31

¹³ Pizarro Violeta y Valenzuela Luis. *Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015*. Revista MERIDIONAL. N° 6, Aril 2016, 137-162.

memoria sino que posibilita un simulacro de esta, que interroga y cuestiona aquello que la circunda y que la rodea. Esto último se condice con las reflexiones de Elizabeth Jelin, quien postula que lo relevante al fijar la mirada en la memoria, no es tanto el cuánto y el qué se recuerda, sino el cómo y el cuándo. Estos espacios según la autora se encuentran en contacto directo con factores familiares y afectivos. En otros términos Jelin señala que el pasado que se rememora como simulacro o no, se activa en un tiempo presente particular, es decir, existen momentos especiales o coyunturas de activación, que hacen posible ciertas memorias o ciertos silencios u olvidos (18).

Formas de olvido

Es innegable afirmar que la problemática del olvido, sobre todo en un contexto de posdictadura es un tema muy amplio, con aristas que se entrecruzan y se contaminan, por lo que solo me remitiré en esta apartado a dilucidar la lectura del olvido que me interesa para el análisis, es decir un olvido como fractura, como decisión que decante en el vacío, como ausencia.

Para Ricoeur el olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad una laguna (532), en este sentido se definiría a primera instancia la memoria como lucha contra el olvido, sin embargo, como señala el autor es necesario desechar la idea de una memoria, que en esta lucha con el olvido recuerde todo, calificándola incluso de monstruosa. En sus postulados el autor define la existencia de dos tipos de olvido, uno definitivo y uno de reserva. El primero lo caracteriza como la destrucción de huellas, ya sea por una disfunción de la memoria, producto de una enfermedad o de un desgaste propio del envejecimiento, que borra o elimina las huellas corticales que guardan nuestros recuerdos, este por ser objeto de estudio de la neurociencia más que de los fenómenos sociales no resulta relevante para este análisis, mientras que si lo es el olvido de reserva, en el que se percibe constantemente una latencia del recuerdo, un olvido que tiene una potencialidad reversible y que da cuenta según el autor “el carácter desapercibido de la perseverancia del recuerdo, su sustracción a la vigilancia de la conciencia” (563), es decir en otras palabras es la existencia de un recuerdo que tamizado, oculto, ausente, pero que para Ricoeur es posible recuperar a partir de la experiencia del reconocimiento. Reconocer como la morfología de la palabra

evidencia, es un camino de ida y vuelta, pero sobre todo un camino un recorrido, cuestión que representa gran importancia para el autor como se mencionaba en apartados anteriores.

Retomando esta distinción Elizabeth Jelin urde la idea de que existen claves y coyunturas de activación de silencios o aún de olvido, las cuales decantan en la siguiente clasificación:

En primer lugar, ‘el olvido profundo o definitivo’, que responde a la borradura de hechos y procesos del pasado, producidos en el propio devenir histórico, el cual corresponde en cierta medida al olvido de destrucción de huellas planteado por Ricoeur. Este olvido se encuentra permeado según la autora por una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores, quienes elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro.

En segundo lugar, se instala el ‘olvido evasivo’, el cuál en palabras de la autora refleja un intento de no recordar lo que puede herir. Se da especialmente en períodos históricos posteriores a grandes catástrofes sociales, masacres y genocidios, las que generan en los sujetos la voluntad de no querer saber, de evadirse de los recuerdos para poder seguir viviendo. Lo relevante de este punto es destacar que lo que se encuentra en primera línea al entregar una definición no es el olvido, sino el silencio. Jelin a partir de los postulados de Pollak abre la discusión sobre distintas maneras en que el silencio opera, pero con motivos de esta investigación me parece destacar la forma que la autora señala como: “una voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos”(31).

Finalmente, la autora señala la instalación de un olvido liberador, el cual se desprende de la carga del pasado para así poder mirar hacia el futuro, es el olvido «necesario» en la vida. Jelin argumenta que el origen de esta reflexión está en Nietzsche, al condenar la fiebre histórica y al reclamar un olvido que permita vivir, que permita ver las cosas sin la carga pesada de la historia.

2. Género y Memoria

Una vez acotadas las líneas generales que guían este análisis, quisiera excavar en una profundización teórica que permita acercarme a destrabar la complejidad del lugar de la madre dentro de los relatos de filiación. Con la intención de no agotar ni sobredimensionar conceptos en esta etapa del análisis y así profundizar determinados aspectos en análisis textual y visual de las obras, este apartado propone fijar perspectivas de mira en cuanto a la lectura del espacio de lo materno a partir de las construcciones de género. Para lo cual me parece necesario en primera instancia definir el concepto y la perspectiva de género, que para este trabajo de tesina se utiliza.

De acuerdo a Sonia Montecinos en *Palabra Dicha* el concepto género acuñado por la psicología en la década de los 60- reelaborado por disciplinas como la antropología, la historia y la literatura- se usa para aludir a una construcción social y simbólica de las diferencias sexuales. Es decir para remarcar que cada grupo humano inscribe y escribe sobre las distinciones sexuales un discurso social y simbólico (21) . Las teorías de género en este panorama comenzaron a sostener que la posición y condición de mujeres y hombres debían ser analizadas en conjunto y exploradas más que asumidas, y por otro lado que las relaciones de género estarán también signadas por la clase, la etnia, la edad y el contexto social e histórico donde se anidan. Es decir existen contextos particulares, sociales e históricos como la imposición de los regímenes dictatoriales en el Cono Sur que configuran distintas concepciones de género al interior de la sociedad.

En este sentido es necesario afirmar en primera instancia que indagar sobre el pasado reciente de Chile, desde una perspectiva de género, constituye un gran desafío en tanto existe, según Javiera Robles¹⁴, por un lado una gran diversidad de obstáculos como el olvido, el silencio o las ausencias que obstruyen el acto de narrar las experiencias traumáticas vividas por los sujetos, y por otro lado la existencia de ciertas incompatibilidades de condiciones contextuales entre quién narra y quién escucha. Sin embargo, relatos como los que componen el corpus a trabajar, pertenecientes a los llamados relatos de filiación han permitido a través del distanciamiento temporal y las

¹⁴ Robles, Javiera. *Memorias de la clandestinidad: Relatos de la militancia femenina del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*. Revista Nomadías, N°19, Julio 2015, 85-103

transformaciones contextuales, hacer visibles nuevas perspectivas de análisis de género sobre la historia reciente.

2.1 Visibilidad Indirecta

Elizabeth Jelin en el apartado *El género en las memorias* en su libro ya citado *Los trabajos de la memoria* plantea la existencia en el contexto de los regímenes dictatoriales en Chile y Argentina, de un profundo contraste de género a la hora de hablar de imágenes de la escena humana. Por un lado se encuentran las *Madres de Plaza de Mayo* y otras mujeres reunidas por ejemplo en la *Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*, quienes reclaman y buscan a sus hijos (casi siempre varones), a sus maridos o compañeros, a sus nietos, mientras, del otro lado los militares exponen en la fuerza, en la autoridad, toda su masculinidad. El contraste se repite un y otra vez, así “los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen “pertener” a los hombres”(99). Dicho contraste tiene su explicación en que las dictaduras del Cono Sur mantuvieron especificidades de género. En otras palabras, los impactos fueron diferentes en hombres y mujeres, hubo más hombres que mujeres entre los muertos y detenidos-desaparecidos, esta diferencia fue mayor en tanto la división sexual del trabajo implicaba que los hombres tenían mayor presencia en los trabajos públicos y de militancia política y sindical, mientras que en movimientos estudiantiles y armados la diferencia era menor ya que existía un mayor presencia de mujeres.

Durante las dictaduras la represión directa a mujeres podía estar anclada en su carácter de militantes activas, pero, además, las mujeres fueron secuestradas y fueron objeto de represión por su identidad familiar por sus vínculos con hombres, es decir, dado el sistema de género las mujeres fueron básicamente y mayoritariamente víctimas indirectas, y es a partir y especialmente desde ahí, donde se les entrega mayor visibilidad, mujeres familiares de víctimas. Un ejemplo de aquella visibilidad indirecta, es la historia del exilio, marcado por mujeres que debieron acompañar a sus parientes, no como resultados de un proyecto político propio, sino como esposas, hijas o madres, mientras de la existencia de mujeres militantes exiliadas poco se sabe, según lo afirmado por Jelin. El género en el

exilio es un asunto troncal en cuanto abarca mayoritariamente la línea narrativa del documental de Macarena Aguiló, *El edificio de los chilenos*.

Desde esta posición en que se visibiliza una actuación indirecta de las mujeres, estas utilizan como mecanismo para poder sobrevivir y sobrellevar sus obligaciones familiares, movilizaciones basada en sus roles familiares “tradicionales”, anclada en los sentimientos, en el amor y la ética del cuidado (Jelin, *Los tra.* 104).

2.2 Maternidad y memoria

Para Judith Butler el cuerpo es una situación histórica, una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo un contexto determinado, así la categoría de cuerpo se entendería como un proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas. En este sentido la autora plantea una lectura y una constitución del género a partir de identidades que no son estables, más bien el género sería una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos.

De acuerdo a esta lectura, es necesario fijar esta categoría de género al hora de hablar del ejercicio de la maternidad, el cual, como constructo social, se ha redefinido a lo largo de la historia, existiendo en nuestra cultura occidental una clara constante, en la cual la práctica se configura como actividad femenina distintiva, respondiendo la mayor parte de la veces al control y a los intereses del estado/sistema.

Como ejemplo de aquella repetición estilizada de actos que constituyen los géneros, y en particular la construcción del ejercicio de la maternidad, está el caso de la expresión pública de memoria, siempre asociada a las visiones de las mujeres, en la cual tienen un lugar central como narradoras, como mediadoras o como analistas. En este sentido Elizabeth Jelin en el capítulo *El género en las memorias* afirma que las mujeres (madres, familiares, abuelas, viudas) han aparecido en la escena pública como portadoras de la memoria social, de las violaciones de los derechos humanos. Su performatividad y su papel simbólico tienen también una ética significativa. Su lugar social está anclado en vínculos

familiares naturalizados, y al legitimizar la expresión pública del dolor y del duelo reproducen y refuerzan estereotipos y visiones tradicionales (115).

Si bien existen algunas evidencias cualitativas que indican que las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles, mientras los hombres tienden a ser más sintéticos en su narrativas, en el caso de las memorias de la represión, muchas mujeres no solo portan la memoria, sino que narran sus recuerdos en la clave más tradicional del rol de mujer, la de “vivir para los otros”. Esto está ligado a la definición de una identidad centrada en atender y cuidar a otros cercanos, generalmente en el marco de relaciones familiares. En este sentido el lenguaje y la imagen idealizada de la familia, constituirán la figura medular del discurso y las prácticas del movimiento de derechos humanos, liderado por mujeres. Lo que denunciaban en su gesto público eran crímenes en contra de la familia.

“ . . . proyectando al mismo tiempo una imagen de “buen hijo/a del/ a joven desaparecido/a y de una vida familiar “normal””. La imagen paradigmática de la MADRE simbolizada por las *Madres de la Plaza de Mayo* con sus pañales-pañuelos en la cabeza, la madre que deja su ámbito doméstico y privado “natural” de vida familiar para invadir la esfera pública en busca de su hijo/a secuestrado-desaparecido/a. Rescata los rasgos de la bondad, la generosidad y la inocencia casi infantil” (Jelin, Militantes, 88).

En concordancia con lo anterior, es posible afirmar que el acto de memoria, el acto de hablar públicamente de los recuerdos, de los dolores, es en términos de género, una condición social asignada al rol de la mujer, sin embargo, ocurre en la escritura, en la narrativa y en las nuevas formas de narrativa visual dentro del contexto de producción artística de Chile y Argentina de las últimas décadas, un quiebre con esa naturalidad de la memoria; las madres rompen con ese deber ser a partir de su silencio, de sus recortes, de la ausencia deliberada de las palabras. En este sentido, sería posible interpretar el silencio, el olvido y la negativa a los recuerdos de las madres como un acto de transformación cultural del género.

2.3 El lugar de la madre en el ideologema de la Familia

Como premisa no cabe duda que la institución de la maternidad se encuentra definida por una red de discursos que se cruzan entre sí: religioso, estatal, nacionalista, sanitario o médico. En este sentido dentro de la matriz filial que articula el deber ser individual y social conceptualizado como el ideologema de la familia, ya abordado con anterioridad, se exhibe una intención por parte del régimen militar por relegar lo que Kemy Oyarzún afirma como el *ethos* nacional, es decir las costumbres y conductas, al área doméstica. Desde esta perspectiva la mujer/madre era concebida como un pilar sólido, en el que debía descansar el proyecto fundacional militarista. El ideologema de la familia exigía desde la institución de la maternidad que las mujeres educaran hijos para la patria y así asegurar la continuidad ideológica del régimen, es decir generar y reproducir los que Margarita Pisano define como ‘Madre Sistémica’¹⁵.

Así mientras por un lado los militares apoyaron e impusieron un discurso y una ideología basada en valores “familísticos”, como metáfora central de los regímenes dictatoriales, los discursos de reconciliación y de la llamada transición por otro lado traen de vuelta la maternidad en un intento de mantener la familia unida como ejercicio de impunidad, cuestión que se exhibe en las retóricas públicas de la ‘reconciliación’ y el ‘consenso’, la cuales apelan a la unidad nacional y a la misión civilizadora dirigida hacia el progreso democrático.

Antonieta Vera en sus reflexiones hace visible la persistencia de estas políticas en la configuración de un “Chile Postdictadura”, en la cual según la autora “post” señala un hito que insiste en el presente, una temporalidad atravesada por el malestar de una derrota en la cual la democracia fue pactada y la dictadura nunca cayó (112), distanciándose así de la categoría de “transición” la cual inscribe una direccionalidad que apunta hacia un futuro, hacia una superación que no es sino espejismo. Es esta temporalidad de crisis, de puesta en duda del sistema, la cual se encarga de revitalizar como ya mencionábamos las relaciones tradicionales y jerarquizadas de género, lo relevante es, según puntualiza la autora, que en

¹⁵ Para Margarita Pisa en *El triunfo de la Masculinidad* la madre sistémica es la que enseña a las hijas la obediencia como actitud legítima, deslegitimando la rebeldía, aunque ambiguamente la comparte. Es precisamente este gesto civilizatorio el que juega políticamente contra las mujeres, haciéndolas responsables de la transmisión de una cultura que no han generado.

esta revitalización se apela a la idea de mujer como pilar moral de la familia. “Así, bajo el mandato moral del perdón y a través de la liturgia de la reconciliación nacional, la ritualización del imaginario de la familia deviene también ritualización de una “buena feminidad”(114), en otras palabras la reconciliación exige una buena madre. Se retoma el cuerpo femenino y el cuerpo materno, como cuerpo alegórico, como necesario para el orden cultural y circunstancial, y se instaura un discurso sobre la supremacía moral de las mujeres, en tanto el uso de la buena feminidad es metáfora de intimidad, compañía, cuidado, confianza y calidez (120).

Como es de suponer no es posible ni nos corresponde esperar una subversión de la buena madre pública, a partir de continuidades en el discurso. Entiendo el concepto subvertir desde su acepción que dice referencia de hacer que una cosa deje de marchar con normalidad o según el orden establecido. Subvertir trastorna, resuelve, destruye. Es necesario en este sentido, no solo la interrupción de nuevas estrategias en los discursos públicos y privados que perturben y alteren las continuidades, las revitalizaciones de la figura de madre tradicional, sino también la disrupción de nuevas representaciones de madres, de nuevos personajes que desde su complejidad pongan en tensión y en crisis los pactos acordados, las políticas reconciliadoras y el lugar de lo materno como espacio representativo de la unión, de la herencia y la tradición.

Como señala Sandra Navarrete si bien la crítica feminista ha brindado especial atención a los diálogos entre escritura de mujeres y memoria, lo ha hecho desde su grado de referencialidad en géneros como la autobiografía, el diario íntimo, las cartas o las memorias. Bajo esta perspectiva se evidencia que una urgencia de la inserción de la categoría de género en el estudio de las memorias del trauma reciente, permitiría revelar una lectura de sujetos femeninos contruidos con identidades descentradas, fragmentadas, fugitivas, en proceso de o simplemente ambiguas, que por tanto exceden y subvierten la categorización única de sujeto femenino, lo que implica abordar la construcción de los personajes femeninos desde una pluralidad de posibilidades identitarias, no fijadas, sino en una búsqueda, en un devenir frente a esta intención mayor que es la reconstrucción y reescritura del pasado familiar.

2.4 Madres e hijas

Para delimitar las consecuencias de esta nueva figura de madre sub-vertida, de esta propuesta de un nuevo modelo –insubordinado- de ejercer maternidad que ya no reproduce de manera automática el patrón original del ejercicio materno, en relación con la protagonista, es necesario fijar como precedente ciertas reflexiones sobre el conflicto madre/hija hechas por el estudio de género al psicoanálisis.

Para Vania Barraza¹⁶ el psicoanálisis define la idea de que para una bebé no existe un ser más grande y poderoso que su madre. Es ella quién en una primera etapa brinda placer, alimenta, cuida, abriga, premia y castiga. En estas instancias ella lo es todo. No obstante durante el crecimiento, en el devenir de la llamada etapa edípica, la bebe percibe variadas escalas de poder, lo que da cuenta de una equivocación, la madre no es la única ni la más grande, dentro del gran orden simbólico su madre carece de aquel valor que le asignaba. Más tarde al ser una niña, la educación en su representación de una cultura y de un sistema, permiten que descubra otras formas de poder (173). La madre no es todo. Sin embargo, si es la matriz original, si es la primera tierra nutricia, la madre está antes de la fragmentación y la separación y aquello conlleva exigencias. Según Luce Irigaray¹⁷ “lo que la criatura pide al seno materno ¿no es acaso recibirlo todo? Ese todo se desplazaría a la avidez oral a la falta de hallarse situada en su espacio, en su tiempo y en el exilio de aquellos”. Hija exige a madre recuerdos, palabras, explicaciones, imágenes fijas, aquello es el todo que las narradoras protagonistas exigen a sus madres, una respuesta, un detalle que se escapa siempre, hay allí un quiebre, un vacío. ¿Qué pasa cuando las madres, estas nuevas madres, configuran un vacío, una falta?

Este vacío, de acuerdo a la lectura aquí presentada afecta tanto al cuerpo textual, o visual de los relatos, como al cuerpo de las protagonistas, a través de una proliferación en la maneras de representación, en una exploración de imágenes, sensaciones y omisiones, con

¹⁶ Barraza, Vania. “Madres e hijas: Cruces y entrecruces generacionales en la narrativa de Andrea Maturana” en (*In*) *Subordinadas. Raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas*. RIL Editores. Santiago. 2010. 173-227.

¹⁷ Conferencia presentada en el 5º Coloquio quebequés sobre la salud mental: *las mujeres y la locura*, celebrado en Montreal el 30 y 31 de mayo de 1980. Publicado en Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, laSal, ediciones de les dones. Barcelona, 1985, traducción de Mireia Bofil y Anna Carvallo.

las cuales se busca que la hija, la narradora tenga la posibilidad de transformarse en agente activo del relato. Por un lado se encuentra la experiencia fundamental de la imagen a la hora de proponer nuevas formas retóricas que den cuenta de la falta, de las grietas ya acotada, en apartados anteriores. Sin embargo, lo que esta lectura propone es una identificación de las experiencias, de lo oculto, y del silencio de las madres a través del propio cuerpo de las protagonistas. Ante este vacío en los relatos de la memoria permeados por las ausencias, el olvido y la falta de palabra de la madre, pareciera perpetuarse en el cuerpo de la protagonista, aquella primera etapa que el psicoanálisis define como: ‘el estadio del espejo’ en el cual la niña utiliza el cuerpo como único medio de comunicación y de relación con el primer objeto (madre). El cuerpo como instancia mediadora de los silencios, de los vacíos y el abandono. La niña, la protagonista no puede acceder a los recuerdos, a las respuestas, a las explicaciones de la madre a través de la palabra, el silencio niega esa posibilidad, la clandestinidad niega esa posibilidad, el exilio niega esa posibilidad, frente a ello la niña compromete el cuerpo de la madre, pero sobre todo su propio cuerpo para dar cuenta de esa falta. Ya sea por medio de la voz, de la mirada, del deseo, los cuerpos de niña buscan a acceder a la madre, generando de esta manera una simbiosis, una unión orgánica de la cual la hija pretende obtener y nutrirse de aquello que por una u otra razón le ha sido negado.

Como ya se ha fijado en apartados anteriores, para este análisis tanto el cuerpo de las madres como de las hijas es entendido según lo que señala Judith Butler, es decir el cuerpo como una situación histórica, como una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo un contexto particular, así la categoría de cuerpo se entendería como un proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas. En este sentido también es fundamental señalar las reflexiones de Diana Taylor¹⁸, quien en una propuesta para definir el concepto de ‘performance’, le entrega opertividad y acción desde la concepción de un acto vital, que transmite el saber social, la memoria y la identidad a través de acciones repetidas o actos estilizados como define Butler. En este sentido, entender el concepto de performance es entender un cuerpo que opera, transmite y significa o actúa desde el propio cuerpo de acuerdo a los contextos socio culturales. De esta manera específica es posible delimitar en el cuerpo de la hija/narradora y

¹⁸ En *Hacia una definición de Performance*, NYU. Traducción: Marcela Fuentes

protagonista, una respuesta, un determinado ejercer vinculado con la presencia/ausencia de recuerdos, de palabras y olvidos, mediados por una madre o un nueva madre que se enfrenta a la memoria desde un lugar subvertido.

III. Análisis de las obras: La imagen ante el vacío; la madre y la hija

1. Madre oculta, madre ausente; Cruce de voces y miradas

Abro este análisis con la idea de entrar desde tres aristas a los textos, desde la memoria, el género y la imagen, con la intención de dar cuenta cómo estas se entrecruzan y se contaminan en la textualidad y en la narración de las protagonistas, quienes como hijas de una madre que subvierte los roles asignados, intentan dar cuenta de un recorrido que insiste en una reconstrucción de la memoria familiar, en una búsqueda por acceder a aquellas huellas y pistas de sí mismas, de las que no se tiene recuerdo o noción, a través de una recurrencia a los cuerpos de sus propias madres, como un ejercicio que toma distancia, pero también profundidad.

Quise agrupar en esta apartado los relatos *La casa de los Conejos* y *El edificio de los chilenos*, ya que además de compartir la representación de una figura materna militante de los grupos armados en contra de las dictaduras, comparten una aproximación visual a los hechos relatados.

1.1 *La casa de los conejos*. Laura Alcoba. Buenos Aires, 2008.

Laura vuelve a su infancia, a los siete años, a la vida clandestina junto a sus padres militantes. Laura relata entretejiendo la historia social de Argentina antes del golpe de estado y en las primeras semanas que le sucedieron, con sus recuerdos infantiles, sus juegos, sus paseos, la casa de los abuelos y la vida en la escuela. La narradora hace un ejercicio de memoria para relatar el miedo de que el pan con dulce de leche se ensucie con el aceite de las armas sobre la mesa, para hablar cuanto importaban sus torpezas infantiles, el clima de crecer en un familia que se esconde, que participa y que vive para ocultar la única imprenta de los Montoneros.

Bajo el concepto de recorrido al que apuntaba Ricoeur, Laura traza un camino a su infancia en búsqueda por “evocar aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia... desde la altura de la niña que fui” (Alcoba,12), con la intención de hacer justicia a los muertos, pero también a los vivos, con el propósito último de olvidar un poco, de dar espacio al olvido liberador que define Jelin.

Figura de madre

El relato se abre, “todo comenzó cuando mi madre me dijo” (Alcoba,13), la narración parte del momento en que la madre de Laura le explica que deben pasar a la clandestinidad, que existe un antes y una ahora y que deben vivir en un anonimato. El personaje de madre desde este instante se configura clave del relato, en cuanto es ella quién explica y marca la diferencia que esa clandestinidad supone, el silencio, lo oculto, el no decir. La madre de Laura junto con su padre pertenecen en esos instantes que anteceden al golpe militar en Argentina, al grupo los Montoneros, organización guerrillera Argentina de la izquierda peronista que desarrolló la lucha armada entre 1970 y 1980. El padre de Laura, desaparece totalmente al principio del relato, mientras que la madre pareciera ser descrita de manera difusa en el devenir entre la cotidianeidad, que aún abriga a Laura y la clandestinidad, incluso cuándo estas llegan a compartir ese espacio oculto, la madre vuelve difuminarse, a ocultarse. De esta manera Laura nunca tiene total acceso a ella, localizando su figura en otros personajes, especialmente en Diana. En esta realidad subvertida, trastornada que propicia la clandestinidad y el anonimato, crece y se construye a un personaje de madre quién debe enseñar a su hija a ocultarse constantemente, a *olvidar* su apellido, a no decir, a guardar silencio, formas o valores que contrastan y que trastornan los clásicos y estereotipados valores que el ejercicio de una buena maternidad supone, como el cuidado o la unión familiar . Además el personaje de madre dispuesto en el relato pone en tela de juicio el gesto de la memoria como un ejercicio heredado, como una transmisión, como un legado. Lo que la madre lega en este relato no es una memoria que permite la supervivencia de una tradición, sino el olvido que permita la sobrevivencia.

“A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada, Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemem con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante”(Alcoba,18).

Laura constantemente durante el relato da cuenta del orgullo que siente por saber lo que ocurre con sus padres, por saber diferenciar lo que hay que decir y lo que hay que ocultar, ella sabe, ella ya está grande y sabe hasta qué punto callar es importante, porque su mamá se lo ha enseñado. En este sentido el personaje de madre transmite la necesidad de lo oculto, la prolijidad del anonimato, sin embargo, pese a los buenos resultados que esta enseñanza tiene para la sobrevivencia de ambas, genera una distancia, cierta imposibilidad de Laura de acceder a su madre quién parece fragmentarse, en una multiplicidad de formas, de imágenes, de rostros que la rodean. Para M^a José Navias¹⁹ la figura de madre es descrita por la niña como una mujer siempre preocupada de cambiar de apariencia quedando así caracterizada como una presencia cambiante, inestable, inidentificable a ratos a ojos de Laura. (178)

La madre de la Laura en esta urgencia por no ser reconocida acude a cambiar radicalmente de apariencia:

“Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza. Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme. – Soy yo, mamá ... ¿No me conocés? Es por este color de pelo...” (Alcoba, 31)

Sin embargo, aquel disfraz no es suficiente ni resiste mucho tiempo, ya que sus fotos, la de los años de universidad circulan por los diarios que hacen pública la búsqueda, ante tal circunstancia el personaje de madre debe tratar de no salir de casa, “aunque haga alarde, ahora, de una cabellera de un rojo furioso, muy distinta al pelo castaño discreto de

¹⁹ Mientras el lobo sí está”. *Hablan los hijos. La perspectiva infantil en literatura: estrategias, estéticas y discursos: Lisperctor, Fagundes Telles, Lobo Antunes, García Huidobro, Escoba, Del Río, La Troppa, Mayorga, De la Parra, Harcha y Bernardi, Triana, Moro* (Jeftanovic et al; Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012)

los tiempos en que tenía, verdaderamente, la cabeza de mi madre -es decir, la de sus años de estudiante (...) - más le vale mantenerse apartada de la vista del vecindario” (63).

Existe ante tal escenario una madre doblemente permeada, con miedo a exhibirse, a mostrarse, haciendo más profundo el carácter que ya antes Laura había señalado: “mi madre es una mujer tímida y muy discreta, que prefiere, aparentemente, no mostrarse demasiado.” (51). La madre se oculta doblemente y se transforma a la vista de los otros, siendo irreconocible incluso para su propia hija.

Paralelo a esta transformación física, el relato da cuenta de un encubrimiento que opera a nivel estratégico, es decir, en función del encubrimiento de una operación de los Montoneros y que cruza y afecta toda la narración. La casa, los militantes, el relato juegan al *embute*²⁰. *La casa de los conejos*, pantalla que oculta la única imprenta activa del grupo armado, se transforma con el recorrer de la lectura en una suerte de juego de muñecas rusas, en la cual cada pliegue, cada habitación de la casa guarda algo, esconde algo. La madre de Laura se encuentra en el centro oculto de aquellos pliegues. Este nuevo encuadre de la madre indica que no bastó el cambio de apariencia, ni la clandestinidad, la madre también debe desaparecer al interior del embute. “Mi madre, por su lado, ya ni asoma la nariz a la vereda. Salvo a la hora de comer. Ni yo misma me la cruzo por a casa. Desde el golpe de Estado, la rotativa *offset*, escondida detrás de las jaulas de los conejos, imprime el mayor número de periódicos posible.”(106), desde la perspectiva de Laura su madre se encuentra *emparedada* detrás de los conejos. Existe un adentro y un afuera que divide, que fractura la relación madre- hija. La clandestinidad supone de esta manera, una barrera que impide una aproximación real, una comunicación concreta ente madre e hija.

A partir de lo anterior es posible señalar que ante el escenario de la clandestinidad, del encubrimiento, de lo oculto, el cuerpo de la madre, es un cuerpo que opera, actúa en relación a su contexto particular, su militancia en contra de la dictadura militar. Tomando en cuenta que para Taylor, hablar de *performance* es en cierta medida hablar de un gesto

²⁰Embute para la narradora en el relato alude a un término “tantas veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún contexto” (Alcoba, 47), concepto que solo parece pertenecer a una jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, visiblemente desaparecida, pero que sin embargo aludía al ardid de ocultar, camuflar, encubrir.

que da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas, y que además evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión (Taylor, 6), es posible afirmar que el subvertir del personaje de madre, su transgresión se constituye en el acto particular de ocultar el cuerpo, de ser parte del embute para sobrevivir, para no entregar su cuerpo ni el de su hija a sus perseguidores.

La casa de los conejos desde la perspectiva de análisis aquí desarrollada se configura como un relato construido desde lo que la propia narradora califica como ‘la descripción desde la altura de mira de la niña que fui’, el cual contiene una narración contaminada como ya señalábamos, del campo visual de la protagonista. Este tipo de integra otros juegos de imágenes, los cuales intensifican la difuminación y el ocultamiento de la madre, situación que permea y condiciona la relación con la protagonista. Laura primero juega con su campo visual a la hora de poner en práctica sus tácticas infantiles para saber si alguien en la calle los sigue. “Por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto saltando con los pies juntos” (Alcoba, 24).

Luego también desde esta manera infantil, la protagonista juega con estrechar la luz de sus ojos, percibir las cosas de manera diferente a través del contorno de las cosas que se desdibujan difuminan y pierden volumen (Alcoba, 30). Este juego de estrechamiento se extrapola al modo en que se nos presenta el relato, en especial, a la configuración del personaje de madre, quién desde el estrechamiento de los espacios pierde su contorno, quién se difumina y pierde su volumen, en un parpadeo de ojos, en un cerrar y abrir constante.

Desde esta perspectiva, lo que esta lectura propone es que desde este mismo espacio, juego o experimento visual, se comienza a configurar lo que planteo como una simbiosis con el personaje de madre, con el cuerpo, con los ojos de madre.

Simbiosis con lo materno

Laura frente a esta figura materna que se difumina, que se oculta, encuentra en sus cuerpos el único medio de comunicación, de encuentro y conexión. Luego de la escena ya mencionada en que Laura parece no reconocer a su madre entre el rojo furioso que cubre su pelo, ambas se encuentran aferradas de la mano por la calle, sin hablarse.

“Mi madre me lleva aferrada de la mano, yo aferro fuerte, en la otra mano, la manito de la muñeca hermosa que me acompaña (...) Mi madre de pelo rojo avanza a paso firme, sin decirme palabra. Entre ella y la muñeca y yo, sigo su impulso, y no me atrevo a romper el silencio (Alcoba, 33-35)

Esta escena por un lado fija la necesidad de Laura por ser parte de y por significar algo con esta nueva madre de pelo rojizo, el deseo de estar en el centro, aferrada de ambas manos. Por otro lado representa una particular figura en la cual Laura siente la protección de su Madre, mientras ella a su vez se apropia del gesto de protección (para con) la muñeca, como si el cuerpo de la madre se prolongara en ella, un brazo más largo, una extensión de su cuerpo. En ese momento no importa el silencio, ni las palabras. Laura luego de la ausencia y el desconocimiento de la madre, la reconoce e intenta volver a ser parte de ella, en este impulso, en este lazo físico.

Sin embargo, la escena fundamental que fijo para dar cuenta de esta lectura, ocurre al momento en que la protagonista pasea en auto con su madre y un tercero, alrededor de calles en las que ella creía haber comprado su muñeca. Laura intenta señalarle a la madre que sabía dónde estaban, sin darse cuenta que se encontraba en mitad de una estrategia de seguridad.

“Herida por sus gritos y el silencio persistente de mi madre, me vuelvo entonces hacia ella y descubro que tiene los ojos cerrados.

Entonces ella me explica:

Yo tengo que cerrar los ojos para no ver adónde vamos y el compañero da vueltas para que yo ya no sepa dónde estamos ¿Entendés? Por seguridad.

Entiendo

Pero yo, yo lo veo todo... Que mi madre cierre los ojos ¿Me protege también? Yo me guardo todas la preguntas para mí y no abro más la boca”
(Alcoba, 44)

Existe en esta escena una extensión de la mirada, una prolongación del gesto físico, de la vista cegada de la madre, de los ojos cerrados de la madre que se abren y ven las calles a través de Laura. En otras palabras una prolongación de la vista de la madre que toma cuerpo en la hija. Laura sabe que sus ojos ven, aquello que la madre no puede, que dentro de su militancia, de su clandestinidad, que dentro de su embute no alcanza a ver y aquello las aproxima.

Desde esta lectura es posible afirmar que en *La casa de los conejos*, existe un juego con las imágenes representadas que velan y desvelan, la clandestinidad de la madre, los constantes disfraces (performance) dan cuenta de algo oculto que siempre está en riesgo, siempre al límite. La madre desaparece en este espacio velado que es el lugar donde se instala la imprenta. Existe una realidad difusa, esa es la premisa, una línea, un límite fijado por la clandestinidad, existe una inocencia infantil que juega a través de la mirada a evidenciar lo difuso de la realidad que en aquel entonces la rodeaba.

1.2 El edificio de los chilenos, Macarena Aguiló. Chile, 2010

Bajo el contexto del exilio, a fines de los años 70' muchos militantes del MIR deciden retornar a Chile con el objetivo de participar en una lucha contra la dictadura militar, sin embargo, en esta historia del retorno estaban volviendo solo los hombres, ante tal escenario la madre de Macarena protagonista y realizadora de este documental autobiográfico toma la decisión de volver, y deja a Macarena bajo el cuidado del 'Proyecto Hogares', propuesta social que pretendía brindar protección y una red familiar a todos los hijos de militantes cumpliendo deberes en Chile. El documental retrata la experiencia vivida por la protagonista y sus hermanos sociales durante aquellos años lejos de sus padres, durante aquellos años entre Bélgica y Cuba en los cuales el único acercamiento que

tenían con su familia eran cartas intermitentes y una que otra vez malas noticias. Mientras el relato visual se va intercalando con grabaciones de voz, animaciones, registros fotográficos, cartas y entrevistas a los miembros de la familia adoptiva de Macarena en el ‘Proyecto Hogares’ y los miembros de su familia biológica, el espectador asiste a una búsqueda insistente no sólo de las razones y las decisiones que encauzaron un proyecto social de esta magnitud, sino también a una búsqueda por expresar y transmitir, la aventura, el juego pero también la angustia, la incertidumbre y el abandono del que fueron parte la protagonista y sus hermanos sociales.

Macarena luego de ser secuestrada en una medida para extorsionar a su padre, viaja a los cuatro años a Francia a reencontrarse con su madre exiliada. El día de su llegada, la protagonista, al igual que Laura en *La casa de los Conejos*, no reconoce a su madre entre el tumulto de gente, sin embargo, logra dar con ella antes de que note su olvido. Esta vez no es el cambio de apariencia lo que nubla la vista sino la distancia.

Figura de Madre

En esta nueva vida compartida en Francia a fines de los setenta, mientras Macarena acompaña a su madre a las reuniones de los exiliados políticos, comienza una ola de retorno de los militantes del MIR a Chile, ante esta circunstancia, el documental expone un testimonio, que da cuenta de que la madre de la protagonista es una de las primeras voces que entorno a un grupo de mujeres, que de acuerdo al testimonio, se juntaban como mujeres, a trabajar lo de género, se alza en contra de una historia del retorno, presidida solo por hombres. Estas voces cuestionan al partido, el cual responde afirmando que la razón del por qué solo vuelven los hombres, es porque el partido ha crecido, ahora hay hijos y estos no pueden quedar solos, perpetuando así al género femenino al rol del cuidado y protección materno.

Ante esta perspectiva el desarrollo del ‘Proyecto Hogares’, formado con la intención de entregar una educación integral a los niños e hijos de los militantes que regresan al país, cuestiona no solo los roles de la familia constitucional y tradicional, sino que también rompe y subvierte el rol de la mujer y de la madre, cuestionando los roles habituales, resquebrajando así el hábito en el cuál el género femenino es el encargado de la unión y la

cohesión familiar, del cuidado y la protección única de sus hijos. Al romper con el concepto de la familia tradicional, al interior del proyecto social, la pareja no tenía un rol fundamental, tanto hombres como mujeres podían por separado hacerse cargo de un grupo de niños, ya que la intención fundante recaía en una educación compartida, en la formación de una comunidad, de una gran familia social. Sin embargo, cómo es posible evidenciar en el transcurso del relato, existe una serie de resquebrajamiento que van cuestionando la posibilidad de mantener en pie un proyecto, una utopía (como algunos de los testimonios señalan) de esta envergadura a largo plazo. La soledad se empieza a colar como grietas en el edificio, el peso de la separación, la pena, la angustia.

Sin embargo, pese a todo el ‘Proyecto Hogares’ se instala. Madre vuelve a Chile. Otra vez la distancia.

Lo colectivo de la Memoria

Traer a escena la experiencia vivida al interior del proyecto hogares, como un ejercicio de rememoración, de recorrido, tiene como exigencia para la realizadora, dialogar e interpelar a quiénes acompañaron y dieron forma a su gran familia social. De esta manera el relato se teje a partir no sólo del único punto de vista de la realizadora, sino que también de varios de sus hermanos sociales, pero en especial de aquellos que pertenecían al núcleo más cercano dentro del hogar. Junto a sus relatos también se encuentran, las reflexiones y los recuerdos de los padres sociales, de especialistas e incluso de terceros, a partir de los cuales Macarena Aguiló intenta formar un cuadro completo, sin que nada en esa rememoración se escape, es decir dar cuenta de un orden espacial de aquella memoria de su familia social. De esta manera el ejercicio de memoria que este documental despliega permite fijar lo que para M. Halbwachs implicaba lo colectivo de las memorias, esto es el entretendido de las tradiciones y recuerdos personales, en constante vínculo y diálogo con los otros, en un flujo, en un devenir, en un recorrido constante.

Macarena Aguiló en un intento por retratar aquel recorrido, aquel ejercicio de memoria colectiva sobre los años de infancia en el ‘Proyecto Hogares’ sin su madre, narra y plantea el relato desde la idea de una secuencia, sucesión de puesta en cuadro, que deja en evidencia un cruce de soportes, un cruce de formas y de recuerdos, cartas y testimonios

orales, fragmentos de su diario, fotografías y grabaciones. En este escenario un punto crucial en la configuración del relato, es la incorporación de dibujos, grabaciones de voz de la protagonista en su infancia y animaciones, los cuales sitúan la enunciación, el lugar de la pregunta, el lugar del ejercicio de memoria, desde una perspectiva de niña, desde la perspectiva de muchos otros sujetos que fueron niños en ese 'proyecto'. Este cruce de formas, que según lo señalado por Sarlo suplen o median entre este pasado al que no se tiene acceso porque no se vivió o se era muy pequeño para recordar, cobra sentido ante la imposibilidad que tiene la narradora de dar cuenta de los factores, de las razones que llevaron finalmente a su madre y a los padres de tantos otros niños a dejarlos como parte de un proyecto. Macarena y Laura, ambas tienen recuerdos claros, sin embargo, hay situaciones o episodios que se les escapan, como el lugar en que se oculta la madre, como la ausencia de la madre.

La cantidad de imágenes que abundan, la mezcla de registros, de calidad de grabaciones en un ejercicio de memoria que interpela a los otros, recaen en la necesidad ya señala, de orden espacial. La portada que acompaña la presentación del documental es un dibujo del plano de una casa, mismo dibujo que asiste al momento en que ella asume esa necesidad, desde la voz en off de la narradora. Desde esta perspectiva el documental se construye como un reflejo de aquello, de juntar las piezas, de superponerlas todas juntas en un plano, todos los fragmentos. De cubrir las ausencias, los recuerdos, los vacíos.

Los dibujos en este sentido se instalan como piezas fundamentales del relato, en tanto permiten configurar una raíz infantil, un espacio más libre, más imaginativo, como si todas las cosas que pasaran por su cabeza quedasen allí impresas. Desde esta perspectiva es posible instalar un contraste con otro de los recursos más utilizados, cartas y diarios, en tanto estos exhiben una necesidad de una imagen mayor, de seriedad, de madurez, de dar cuenta así como Laura Alcoba en *La casa de los Conejos* de que ellas ya están grande, que ellas entienden, mientras que los dibujos y las animaciones que presenta el documental dejan escapar, otras sensaciones, otros matices, de la experiencia sensible en el proyecto hogares.

Simbiosis con lo materno

Macarena desde la rememoración perseguida, solo tiene acceso a su madre a través de cartas, recurso más utilizado en tanto imagen en el documental. Solo por medio de esos papeles en tinta negra fotografiados, la madre de Macarena se encuentra presente. Ella había decidido partir, ser parte del cambio, de la lucha armada, de la revolución y Macarena no podía acompañarla. Su ausencia, la ausencia de una madre que renuncia a la compañía de su hija de ocho años, para ser parte de lo que en ese momento ella consideraba una causa mayor, por ser parte de una historia que por ser mujeres, que por ser madres no las convocaba, se encuentra entonces mediada en el relato a través de inagotables cartas que acompañan toda la narración, mientras la voz en off de Macarena las lee, las teje, las desenvuelve. Macarena busca la materialidad de la madre de aquella ausencia, como un intento por resistir en esta paradoja irremediable que señalaba Ricoeur de dar presencia a aquello que se ausenta.

La carta desde su dimensión comunicativa, pero sobretodo como material adjunto en este relato, deja en evidencia lo que según Darcie Doll²¹ se configura como uno de sus rasgos más peculiares esto es "los simulacros de sus determinaciones espacio-temporales", lo cual según la autora da lugar a un marco de enunciación que incluye un "narrador" como figura imprescindible atestiguado por la primera persona: el "yo" como huella del sujeto de la enunciación. Desde esta perspectiva la relación madre-hija, presencia- ausencia, queda registrada en este simulacro, ambas se configuran como huellas por medio de esas cartas.

En este sentido, es posible afirmar que así como los dibujos dan cuenta de aquello que rodea, que conoce, que presencia y comparte el espacio de la experiencia infantil, el recurso que se encuentra como posibilidad de comunicación con las piezas ausentes, con las presencias distantes, más allá de la función comunicativa, es la lectura en off de estas por Macarena, es decir lo que interesa es la superposición de la voz de Macarena y la voz de la madre presente a través de la materialidad de las cartas. Estas voces pese a que en el cuerpo de la carta no lleven sus nombres reales, sino políticos, se mezclan, entrecruzan generando así solo una voz, solo un orden espacial. Generándose de esta manera una simbiosis con la

²¹ Doll, Darcie. *La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos*. Revista Signos 2002, 35(51-52), 33-57

voz de la madre, una prolongación de la voz de la madre en Macarena, imbricación que se materializa al momento en que escuchamos a la protagonista y a su madre cantar *duerme duerme negrito*²², ambas voces, juntas, mezcladas, guían tanto la canción como el relato que urde el documental.

Por otra parte la voz de la realizadora en la lectura en off de sus diarios ayuda a cerrar el cuadro, el plano de aquella experiencia infantil. Como si entre la voz en off que relata los episodios de su diario y la voz en off que da cuerpo a la ausencia de la madre trataran de conectarse, de ser parte de un recuerdo en común, de superponerlas, de que sean parte de un mismo espacio, que tengan esa oportunidad que en eso años fue negada, por la seguridad, por la distancia. Interpreto en este superponer y en este enlazar los distintos tonos de voz que utiliza la realizadora para dar cuenta de estas dos posiciones, cierta similitud con la intención que guarda el realizador de “M”, Nicolás Prividera, al proyectar fotos antiguas de su madre en una pared amplia y posar él al lado de ella para una nueva fotografía, para agotar el tiempo, la distancia, su ausencia irremediable, y retratarlos así juntos en un mismo campo visual, en un mismo cuadro. La voz en off de los diarios y la voz en off de las cartas de la madre, pretenden en cierta medida ser eso, el intento por compartir un cuadro, un espacio en común.

Es por este medio, la proliferación y la imbricación de las voces así como *En la casa de los conejos*, es la proliferación y la imbricación de las miradas entre la protagonista hija y la madre la que interpreto como única posibilidad de comunión, de comunicación y de acceso a todos aquellos espacios ocultos, a todas aquellas ausencias y a todos los vacíos que a través de ellos se generan.

A modo de cierre de este capítulo, quisiera hacer referencia a cierto contraste que se exhibe en los relatos, desde la configuración narrativa a partir de una madre que constantemente se oculta y una madre que se encuentra ausente la mayor parte del relato. Laura Alcoba como Macarena Aguiló, ambas narradoras protagonistas frente a la configuración de una madre subvertida que trastorna los ordenas tradicionales de lo materno, como ya se ha señalado anteriormente, se posicionan frente al olvido de diferentes

²² Canción popular del compositor nacional Víctor Jara.

maneras. Una, Laura, tiene necesidad de un olvido liberador, el deseo de dejar ir, mientras que Macarena, frente a la ausencia de su madre, expresa el deseo por hacer patente el recuerdo, reescribiendo las cartas, anillando las cartas y entregándoselas a madre.

2. Madre como referente: Silencios y Recortes

Parto este tercer capítulo en el que agrupo y analizo las novela *Fuenzalida* de Nona Fernández y el cuento *Había una vez un pájaro* de Alejandra Costamagna, señalando que son dos obras en las cuales los padres como figura masculina son los protagonistas de las historias, sin embargo, los padres no están. Ante esta ausencia, las preguntas, las dudas, las explicaciones tienen un mismo referente, el personaje de madre. Es en ella donde recaen las preguntas directas por el paradero, por la presencia del padre, ellas son las mediadoras de esa historia a la que se quiere acceder, el otro al que cual se interroga insistentemente en una búsqueda de la memoria. Sin embargo, la lectura nos sitúa frente a dos madres que imposibilitan y truncan este ejercicio, que parecieran nublar el recorrido, sentenciar las ausencias y extender las distancias. Frente a ellas las protagonistas buscan e insisten en la reconstrucción del relato a través de estrategias narrativas que no solo ensayan sobre la ausencia de los padres, sino también sobre los silencios y los olvidos de las madres.

2.1 *Fuenzalida*. Nona Fernández. Santiago. 2012

Mujer, madre, escritora de culebrones. Hija que busca a un padre. Hija que imagina una historia para Padre.

La protagonista de esta historia abre la narración de la mano de una fotografía vieja, maltrecha y mal oliente hallada al borde de la basura. Una fotografía que cree reconocer. Una figura pequeña al fondo de un negativo revelado, que arde en la memoria, pero que una y otra vez se escapa. Obsesionada con la idea de que aquel sujeto que se dibuja en la fotografía, -vestido de Kimono, en el centro de lo que parece ser un gimnasio de artes marciales- no es un sujeto cualquiera sino su padre - a quién no veía desde su infancia, y

del cual tampoco había tenido noticias- se decide a buscarlo, a intentar saber que fue de él. Ésta exploración de su raíz familiar, se ve entrelazada con la historia social de Chile en los años 80', recuerdos familiares y tragedias de la dictadura militar se ven imbricados en esta novela.

El relato en este libro, se desarrolla a través de una profunda contaminación de ficciones y realidades que actúan en distintas capas de la narración. Esta novela se encuentra tejida a partir de una memoria colectiva, e individual, de fragmentos de películas, de culebrones fabricados por la protagonista - en un tiempo pasado del relato que sin embargo, se inmiscuyen y dotan de múltiples pliegues a la ficción. Así el relato se nutre tanto de secretos de artes marciales, de técnicas de escritura de culebrones, como de la realidad de la propia protagonista en aquel momento, la cual se encuentra marcada por la inocencia infantil de su hijo, por la relación que aún mantiene con su expareja, y las implicancias que esto tiene en la crianza de Cosme, la relación con su propia madre, quién pretende haber recortado de su historia todos los posibles caminos que lleven a Ernesto Fuenzalida,- el padre de la protagonista-.

En este último gesto me detengo. La madre de la protagonista pretende haber recortado de la historia, de la historia familiar y principalmente de la historia particular de la hija, de sus fotografías, la imagen del padre. La ausencia del padre fuera de los recuerdos es total, no sabe su verdadera historia, no sabe de su paradero, ni de familiares, ni de que pasó, ni de si está vivo aún, nada no hay nada, solo recuerdos vagos y un centenar de vacíos.

¿Cómo era la cara de Fuenzalida? ¿Sus ojos? ¿Sus dientes? ¿El tamaño de sus garras? ¿La forma de sus crías? No hay más respuesta que las imágenes sueltas que deambulan en mi cabeza. (31)

Figura de madre

La protagonista del relato ante esta incertidumbre, busca a través de una pregunta directa a la madre, llenar esos vacíos y así tener una mayor precisión en el relato. Sin embargo, frente a ella nos encontramos con un personaje de madre que ha decidido no

querer recordar, que ha elegido recortar y botar fotografías en un intento por borrar para sí y para su hija la presencia de Fuenzalida, generando de este modo una doble ausencia y un profundo contraste con las figuras de madre que expuestas en el primer capítulo, particularmente las *Madres de Mayo*, y la madres integrantes de la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*, quiénes al hacer públicas sus interrogantes, sus luchas, exponen en primera fila las fotografías en un ejercicio que da cuenta y reclama por las ausencias.

En otras palabras la madre enfrenta la pregunta de la protagonista con silencio y evasivas, afirmando el olvido “no, no me acuerdo de esa foto”(Fernández, 33), no obstante la protagonista insiste “pero mamá haz un esfuerzo. Yo era más chica, para mí es más difícil” (34), exige ver las fotos, las de Fuenzalida. Pero las fotos no están, se fueron todas a la basura, excepto en las que también aparece ella, sin embargo, estas se encuentran mutiladas, agujereadas. La protagonista acompañada de hoyos negros, espacios en blanco, interrogantes. Hoyos que delatan una presencia extirpada, una ausencia mediada por esta otra ausencia material.

La madre no tiene respuestas. Vacíos e imágenes sueltas deambulan en la cabeza.

Como ya señalaba en apartados anteriores, los autores y realizadores de estos relatos, quienes apelan a los recuerdos y las memorias de los otros, en búsqueda por la reconstrucción de la memoria, pretenden e intentan llenar los vacíos que se generan a través de una proliferación de imágenes. En este sentido considero que tanto *El edificio de los chilenos* como *Fuenzalida*, son la dos obras del *corpus* en que esta constante se profundiza.

El relato de Nona Fernández fija desde el comienzo, la idea una narración muy visual, rastro o huella en primer lugar del trabajo de la protagonista, quién es escritora de culebrones, es decir su trabajo es estar continuamente entregándole espacialidad a las cosas, visualidad a las descripciones, lo cual se refleja en los modos que tiene de presentarse, de dar una vista cinematográfica a sus obsesiones, de dibujar ante la vista del lector diversas formas para un mismo personaje. En segundo lugar considero fundamental el aporte que integra al relato la formación y el asesoramiento de documentales que pesa sobre la autora, en particular su participación en la realización del documental *La ciudad de los*

*fotógrafos*²³. Me interesa particularmente traer a la reflexión el relato que allí se expone, en tanto es posible evidenciar cruces de formas y objeto con la novela señalada. Construidos ambos a partir de la fotografía, y en especial a partir de un cuestionamiento por el espacio que esta ocupa en la memoria, tanto registro o archivo, pero también como parte del simulacro de un espacio en blanco que se quiere llenar, la ciudad, en el caso del documental, y la imagen del padre en el relato de Fernández.

“Da lo mismo si está arrugada o desteñida, si se manchó o si alguien la corto con una tijera. Una fotografía siempre es una huella. Una prueba clara de la escena del crimen” (43)

En el caso de Fuenzalida la imagen de la fotografía en su cuerpo material, da cuenta de un vacío explícito de un agujero negro que marca la imposibilidad del relato, un material adjunto dañado, recortado, una huella eliminada.

El vacío, el daño material y la contaminación medular entre las historias que le contaron a la protagonista, siempre telegráficas y difusas y sus propios fragmentos, teje en el relato una proliferación de ficciones. Con la intención de llenar y enlazar los fragmentos a su disposición y generar una cohesión en su relato, la narradora a través de la imaginación, descompone o transforma a Fuenzalida en diversos personajes a lo largo del relato, dotándolo de distintos rostros, de distintos cuerpos, mientras ella se contagia de estas ficciones y transita junto a Fuenzalida al interior de sus propios culebrones, de sus propias ficciones, en las cuales todas las posibilidades son protagonistas

Ser de la madre, ser la madre

Todo lo anterior, todas las piezas mezcladas, todas las ficciones, exponen en la lectura un intento por superar la imposibilidad de fijar un relato, un relato completo, cerrado. El recorrido, la memoria familiar como un pasillo repleto de puertas abiertas, de cuentos, de ilusiones, de inconsistencias. Esta imposibilidad de fijar un relato, queda explícita en la superficie de la novela al momento en que el hijo de la protagonista le pregunta por su abuelo.

²³ Documental chileno del año 2006 dirigido por Sebastián Moreno

“Mi memoria estaba en blanco como un rollo fotográfico velado, no arrojaba ninguna imagen. La verdad es que no arrojaba nada de nada, así es que nada respondí. No había historia , no había relato

Para una escritora de culebrones no hay nada más frustrante que no tener relato. Para una escritora de culebrones no hay nada más frustrante que no tener un relato para contarle a su hijo.” (37)

Ella frente a esta búsqueda obsesiva de Fuenzalida, frente a este ajuste de cuentas del pasado, colisiona contra la decisión de la madre ya mencionada, la de olvidar a Fuenzalida y todo lo que lo atañe. Solo hay para ella y para su hijo Cosme hoyos negros, ella al igual que su hijo tiene una escena perdida en la cabeza, que se condensa en el momento de la narración, en los sueños, en los recuerdos y hasta en los propios espejismos que busca fabricarse.

En este punto quisiera extrapolar para el análisis una de las reflexiones hechas por Vania Barraza, en el cual afirma la posibilidad de que en los relatos se desarrolle a partir de la narración de la protagonista un nuevo tipo de hija “la cual, junto con estar enfrentada a su madre, de manera simultánea debe encarar su propia experiencia materna, abriendo nuevas preguntas sobre la repetición de patrones, reproducción de discurso hegemónicos y paradigmas de familia tradicional” (Barraza, 183).

Como señalaba en el análisis de la novelas anteriores, las protagonistas ante las búsqueda del recuerdo permeada por lo oculto o por la ausencia, que significa la figura de madre, intentaban a través de ejercicios con la voz y la mirada, acceder a esos lugares obstaculizados, negados. Sin embargo, ocurre en *Fuenzalida* que esta mediación de acuerdo a la lectura realizada, se configura en la manera en que la protagonista encarna su propia experiencia materna. La forma en que se reapropia la protagonista de este espacio de lo materno, es el modo que tiene de comunicarse, de intentar alcanzar ese espacio recortado.

Esta reapropiación, esta reinención de una hija protagonista, supone en el recorrido una búsqueda por reescribir y reinventar su propia historia, desde lo que es, desde lo que sabe, desde lo que sabe utilizar, y de los únicos datos que finalmente la madre logra

entregarle, la enfermedad de Fuenzalida, el paradero de Fuenzalida, la muerte de Fuenzalida, otra vez piezas sueltas, pero que no obstante, posibilitan la decisión de la protagonista y el cierre que necesita. Es decir la madre toma un paso al costado, entrega la información justa que en ese momento su hija necesita, pero deja que sea la protagonista quién decida.

De esta manera lo que planteo a partir de la lectura es que madre e hija proponen un nuevo modelo – insubordinado, subvertido-- de ejercer la maternidad, una genealogía que se reformula y que ya no reproduce de manera automática el patrón original, sino que entremedio de los vacíos, de los diálogos sobre el vacío, posibilita a la protagonista tener un rol activo en la configuración de sus propia historia. Como señala la narradora al desenlace de la novela:

“Ahora estoy aquí, frente a Cosme que dibuja su propia historia, y creo que no puede haber un final mejor” (Fernández, 268)

2.2 *Había una vez un pájaro*. Alejandra Costamagna. Santiago, 2013

Otra vez, “Mi padre es el protagonista de esta historia, pero mi padre no está” (Costamagna, 33).

El cuento *Había una vez un pájaro*, incluido en el libro homónimo de la autora nacional, se nos presenta en primera instancia como un re-escritura de su primera novela *En voz baja* publicada en el año 1996. Amanda y su hermana mayor, ambas adolescentes, pierden a su padre, detenido y exiliado, arrebatado por la dictadura. Desde la altura de mira de Amanda, Alejandra Costamagna expone las ataduras y las técnicas que permean un acercamiento a la verdad, por parte de las hijas en esta familia en la cual, el padre luego de ser detenido desaparece y nadie dice nada, la madre no dice nada, la madre y su amante no dicen nada, su tía no dice nada, y allí están la protagonista y su hermana, tratando de recordar a su padre, tratando de escuchar al padre en medio de tanto silencio. Una de las lecturas de esta novela evidencia las dificultades de la re-construcción de la memoria familiar, en términos de una búsqueda personal, cuando esta se encuentra mediada no solo

por las subjetividades de otro más cercano a la historia, sino sobre todo cuando esta está agrietada de silencios, ausencias disimuladas y pocas respuestas.

Amanda abre la narración a partir de los primeros días que siguen a la desaparición del padre. Días contagiados de incertidumbre, de hepatitis, de locura. Aquellos primero días marcan un precedente y fijan una constante que guiará todo el relato, el silencio, el desentendimiento, la falta de explicación. Todos en casa parecen saber que ocurre, todos parecieran tener las claves para entender, excepto ella y su hermana, para ellas no hay palabras, no hay consuelos. La ausencia del padre así se profundiza en esta espera por respuestas, su incomprensión la perpetua, obsesionando así a la protagonista, convirtiéndose en motivo central de la narración.

“Mi madre me abraza fuerte, culposa, y yo pregunto qué pasa. Pero ella dice que no estamos en edad de entender, que paciencia, que algún día nos va a explicar todo. Y nunca estamos en edad y no hay explicaciones y el cielo retumba, vidrios rotos, olor a pólvora, camiones blindados, pájaros ardiendo en la noche, y mi padre desaparece” (Costamagna, 35)

El silencio insiste e incluso pese a él todo parece ser redundante, todo es demasiado grande, demasiado solemne. Explicaciones vagas, imprecisas e insuficientes motivan a la narradora a buscar claves para leer el lenguaje en que los adultos esconden y retienen la verdad. Amanda aprende a escuchar en voz baja, los secretos, las conversaciones y la intimidad de los adultos, es especial la de su madre y la de Lucas, ex compañero de su padre y ahora su nuevo amante. Buscando trazar una línea que conduzca al padre, mientras su hermana y su prima escuchan el televisor a todo volumen y se aproximan a pasos agigantados a la sordera, ella por otro lado agudiza su oído, su vista y se transforma en una espía, en una sombra constante de la madre.

Figura de madre

El personaje de madre, por su parte, blanco al cuál apuntan las preguntas de la narradora, pareciera siempre desvanecerse, fugarse, y encontrar las maneras para evadir las respuestas, generando en Amanda un rechazo visceral, una molestia, una repulsión,

llegando al grado de la desconfianza, Amanda no le cree a su madre ni siquiera el llanto. Su observación minuciosa llega a tal punto, que reconoce los momentos en que madre se distrae y finge las lágrimas. Ese llanto que una y otra vez interrumpe la narración.

“Pero ella no encuentra nada mejor que llorar, justo ahora que necesitamos oírla bien”(52).

Esta madre subvertida que no logra entregar las claves para la cohesión de la narración, que no logra dar con la palabras ni las maneras de hacer frente a la realidad de las exigencias de las hijas, se configura frente a los ojos de la protagonista como una figura que traiciona, no solo a ella, sus hijas, a lo no entregarles las respuestas que necesitan, sino también por la relación que forma con Lucas, la cual rompe el vínculo y la relación con el padre de Amanda.

Esta nueva madre que no perpetua la ausencia de su pareja, que no exige su retorno, que no clama su nombre en lo privado, ni menos aún en lo público y que trastorna y subvierte el orden familiar al integrar a su nueva pareja, como si nada hubiese pasado, esperando docilidad por parte de sus hijas, interrumpe y bloquea la imagen completa de la ausencia del padre que estas exigen, provocando así una necesidad de estrategias, de habilidades, de claves, en las hijas y sobretodo en la narradora con la intención de dar presencia al padre, de entregarle un espacio a aquella ausencia.

Si bien en este relato no proliferan ni imágenes, ni ficciones a diferencia de las obras ya observadas, en este análisis es posible re- interpretar y extrapolar aquella intención de la imagen por suplir los vacíos, en el gesto recurrente de observar a la madre en todos sus ángulos, de espiar sus movimientos sus contornos, en busca de huellas y pistas que permitan a la narradora y a su hermana conjeturar respecto al paradero de su padre. Se evidencia en aquel acto detectivesco, en aquella estrategia, en primer lugar un cruce con uno de los fundamentos de la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* del autor Argentino Patricio Pron, el cual atañe a la idea de que los hijos, como parte del contexto de los relatos de filiación y frente a la historia que los antecede, se convierten en verdaderos detectives de los padres.

“Un día, supongo, en algún momento, los hijos tiene necesidad de saber quiénes fueron sus padres y se lanzan a averiguarlo. Los hijos son los detectives de los padres que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles sus historias y, de esa manera, puedan comprenderla (...) pero si pueden intentar poner orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulacion parecen haberle arrebatado y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. Los hijos son los policías de sus padres” (Pron, 12)

En segundo lugar en esta recurrencia que expuesta una intención de detallar cada parte que compone la figura de la madre, cada pieza que la forma, el tono de su voz, la forma del llanto, la sombra la silueta de la madre, como si entremedio de aquellas partes se encontraran las respuestas que la madre no es capaz de volver palabra. Amanda sabe que la palabras ya no sirven, ni para que sus padres se entiendan, ni menos para encontrar una explicación, las palabras ya han dicho todas las cosas en todas las maneras posibles y ya no dicen nada. Ante esa inefabilidad, el recurso insistente que descompone a la madre, en un intento por descifrar y cuestionar sus actos, busca dar cohesión al relato que a la protagonista y a su hermana se les ha negado.

Ser la madre

Desde esta perspectiva, desde esta constatación inquisitiva y sobre desde este espionaje incansable, como parte de una necesidad de ser sombra de la madre, el relato pone de relieve una intención por parte de la protagonista no solo de habitar en ella o de acceder a ella, como si es posible evidenciar en los otros relatos, sino más bien, existe un deseo por tomar su lugar, de acceder a través del cuerpo de la madre a todas aquellas cosas a las que Amanda no puede optar, por no tener la edad suficiente, por no conocer lo suficiente. A través de la imbricación del cuerpo de la madre y de su propio cuerpo, la protagonista busca generar un espacio en que el padre pueda habitar o quedarse. En este sentido es posible afirmar que el deseo del cuerpo de la madre es en definitiva una intención de tomar su lugar para que el padre sea parte de ella, para que el padre no se difumine ni se evapore y pueda tener un lugar dentro de ella.

Por un lado me parece relevante señalar que la obsesión que la protagonista mantiene con el cuerpo, con su propio cuerpo queda evidente de manera explícita en el relato, a partir de la manera en que da cuenta de su preocupación por el peso, por como su figura se marca en los contornos por sus huesos. Por otro lado el sentir, y el deseo a través de la madre, se hace evidente al momento en que cree que Rodrigo el chico al que ha besado, se encuentra en la cama con su propia madre, Rodrigo, Lucas y su Madre. En este sentido también es pertinente señalar el episodio en que Amanda, su hermana y su prima se encuentran en su habitación y las tres comienzan a escuchar la intimidad de su madre, en este momento la protagonista decide interrumpir el acto, tras lo cual se hace visible un gesto de molestia, un gesto de no querer que sus compañeras de habitación escuchen tras las paredes ese momento de intimidad que a ella también le pertenece, como si estuviesen también a ella quitándole ese espacio de intimidad, como si estuviesen arrebatándole esa posibilidad que solo ella conoce.

Finalmente quisiera destacar que este deseo de hacer un hueco o un espacio al padre a través del cuerpo de la madre, a través de este deseo de ser la madre en el cuento *Había una vez un pájaro* es un gesto recurrente en la narrativa de la autora, ya sea en libros como *Cansado ya del Sol*, o en el cuento *Nadie nunca se acostumbra*, en los cuales la obsesión por la figura del padre, llevan a las protagonistas a transformarse y tomar el lugar de la madre, como si fuera una vida en pareja, como si fuese una luna de miel, un viaje de enamorados, sin embargo, la diferencia con estos textos radica en que la madre se encuentra ausente. De esta manera lo interesante a destacar en la lectura es las formas en que Amanda, la protagonista pretende habitar y ser la madre, cuando esta es una presencia indiscutida.

IV. Conclusiones

La rememoración tal como la define Ricoeur, en tanto ejercicio de memoria, supone el recorrido, el movimiento, y por qué no una transformación consecuente de la errancia²⁴ implicada en esta indagación por la memoria colectiva.

Desde esta premisa, es posible afirmar que el devenir de los relatos deja en evidencia no solo un gesto que recorre o que recurre a la infancia con la intención de reconstruir una memoria familiar, sino que también es posible identificar un gesto de transformación de subversión a distintos niveles del relato.

Primero, una metamorfosis a nivel de la exposición de los relatos, del tejido narrativo mediante el cual se intenta acceder a la memoria y suplir los vacíos, el cual supera la idea de ejercicio condenado a la repetición o a la saturación de huellas y antecedentes, expresando por medio de imágenes, de una proliferación de recursos que traslucen por un lado la paradoja fundamental, aquella que la repetición niega, la distancia entre el pasado y el presente, y por otro lado una exposición que revela la pugna por la identidad fragmentada provocada por los gestos destinados a la repetición, a la identificación con la generación anterior y la búsqueda de una refundación de las nociones de justicia, de la aprehensión del contexto que señala Ana Amado. Es decir el modo en que estos relatos se construyen permiten el cuestionamiento y la crítica de la macro-historia y del contexto cultural.

En segundo lugar desde esta perspectiva en que los relatos se configuran como un ojo crítico del acontecer nacional, es posible afirmar que pese a la evidencia de que hoy en día en nuestro contexto social y devenir cultural existe aún un amplio debate por realizar con respecto a la experiencia maternal contemporánea, la configuración tanto de los personajes de madre como de las narradoras permiten abrir una brecha, un camino para abordar la existencia de nuevas maternidades, desde nuevas miradas que deconstruyen el discurso patriarcal tradicional de dicha experiencia. En este sentido, la configuración de un personaje de madre que trastorna, que no complace ni satisface los modelos exigidos en

²⁴ Si el fin del viaje iniciático es aprender a conocer el mundo e implica una transformación personal que facilite y posibilite el comienzo de la vida adulta se puede decir que el fin del viaje errático no es otro que el camino mismo. 'Error' según Milene Hostettler-Sarmiento en *Búsqueda, errancia y degeneración en los Detectives Salavajes*,

tanto madre gestora y sostenedora de la memoria, como la madre en *Fuenzalida* o en *Había una vez un pájaro*, o que subvierte los roles de género e invierte el lugar de la madre en el ideologema de la familia tal como la madre de *La casa de los conejos* o de *El edificio de los chilenos*, evidencian no solo un gesto de pugna y contraste, sino que también apuntan a dilucidar una propuesta, una apertura de nuevos matices, en la relación materno-filial a la hora de hacer memoria.

Estos nuevos matices desarrollados en los relatos permiten a su vez el posicionamiento de una narradora que en tanto hija, toma un rol activo en la construcción de sus relatos y de su historia, frente a esta madre que no entrega cohesión, que se ausenta que exige el olvido y el silencio, las hijas tienen la obligación de cuestionar desde un rol aprendiz y original a la hora de expresar la crítica, a la hora de levantar la crítica hacia el orden patriarcal. Así de esta manera la voz, la mirada y el relato de la hija configuran una nueva instancia de hacer memoria, que no se encuentra condenada a la repetición de la tradición, al acloppamiento al sistema.

Es importante señalar que si bien es posible aseverar que las narradoras toman el lugar de la madre, en un experimento simbiótico que busca generar puntos de comunicación, de diálogo, de acceso a la madre y a la memoria que subyace a esa madre, también permiten su cuestionamiento dentro del ejercicio y del contexto en particular.

Desde esta perspectiva *El edificio de los chilenos*, a partir de la búsqueda por reconstruir la memoria colectiva fruto de la experiencia del proyecto hogares, permite posicionar a la narradora como aquella que puede entregar cohesión y orden espacial al relato, si bien la exposición busca dar cuenta de las ausencias de aquellos años, también la dejan a ella y a sus hermanos sociales frente al relato, frente a la búsqueda, exploración y explotación de sus propios recursos, como documentalistas, como ilustradores, como madres etc.

Había una vez un pájaro por su parte expone una hija narradora quién como constante investigadora e inquisidora de la madre pone en tela de juicio la manera en que esta oculta a su padre en el silencio, la falta de palabras para dar cuenta de la realidad, el modo en que afloja el llanto antes que las explicaciones, mientras busca e intenta generar

cohesión y coherencia al relato de su padre, posicionándose así la narradora y protagonista como sujeto activo de su historia. Es finalmente Amanda y sus técnicas de espionaje, sus observaciones, sus movimientos los que dan cuerpo y letra al relato, que dan con la historia de la ausencia del padre.

Fuenzalida y *La casa de los conejos* finalmente evidencian en el transcurso de la narración el desarrollo de un nuevo tipo de hija, la cual, junto con estar enfrentada a su madre, de manera simultánea debe encarar su propia experiencia materna, abriendo nuevas preguntas sobre la repetición de patrones, reproducción de discursos hegemónicos y paradigmas de familia tradicional. En estas instancias de doble tránsito entre la simbiosis, entre este ser de la madre y se la madre, el relato entrega nuevos matices para el diálogo entre madres e hijas, nuevos caminos para entender y comprender el olvido liberador, nuevas propuestas, nuevos recursos para dar cuenta de las ausencias.

Recapitulando, la síntesis de esta indagación viene a ser la existencia de una genealogía femenina, de un hacer memoria que se reformula en estos relatos, la propuesta de un nuevo modelo insubordinado, subvertido de ejercer la maternidad y por ende de ejercer memoria, una configuración que ya no reproduce de manera automática el patrón original, ni la maternidad sistémica ni la memoria insitucional, ni en la forma ni en el contenido.

Quisiera para cerrar este análisis, rescatar un pasaje ya citado en esta exposición pero que sin embargo, considero resume y sintetiza de mejor manera las conclusiones y el efecto provocado por la lectura y el estudio de los relatos.

“Ahora estoy aquí, frente a Cosme que dibuja su propia historia, y creo que no puede haber un final mejor” (Fernández, 268)

V. Bibliografía

Textos literarios

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

Costamagna, Alejandra. *Había una vez un pájaro*. Santiago: Editorial Cuneta, 2013

Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Santiago: Random House Mondadori, 2012

Filmografía

El edificio de los chilenos. Dir. Macarena Aguiló. Aplaplac , Les Films d'Ici, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 2010.

M. Dir. Nicolás Prividera. Argentina, 2007.

Textos teóricos

-Amado, Ana María y Nora Domínguez. *Lazos de familia*. Herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004.

-Amado, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente *Literatura y Lingüística*” N° 29 109 pp. 109 – 129.

-Barraza, Vania. “Madres e hijas: Cruces y entrecruces generacionales en la narrativa de Andrea Maturana” en *(In) Subordinadas. Raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas*. RIL Editores. Santiago. 2010. 173-227.

-Bottinelli, Alejandra “Narrar (en) la ‘Post’: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena De Literatura* Abril 2016, N° 92, 7-31

- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Performing Feminist: Feminist Critical Theory and Theare*. Editora Sue-Ellen Case. John Hopkins University Press, 1990. 270-282.
- Doll, Darcie. La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos. *Revista Signos* 2002, 35(51-52), 33-57
- Grau Duhart, Olga. *La familia: un grito de fin de siglo*. Santiago: CL. Isis Internacional, 1994
- Halbwachs, Maurice. “La memoria histórica y la memoria colectiva” en *La memoria colectiva*. Paris: PUF, 1968.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajo de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Barcelona: laSal, ediciones de les dones, 1985.
- Martínez Echeverría, Claudia. “La memoria silenciada. La historia familiar de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández”. *Taller de Letras*, N°. 37, pp. 67-76, 2005.
- Montecinos, Sonia. *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizaje*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 1997.
- Navarrete, Sandra. “Ficciones de la memoria de género en la novela Argentina: Nuevas subjetividades para la mujer bajo represión”. *Revista Nomadías*. N° 18, Noviembre 2013. 43-66.
- Navias, María José. “Mientras el lobo sí está” en *Hablan los hijos. La perspectiva infantil en literatura: estrategias, estéticas y discursos: Lispector, Fagundes Telles, Lobo Antunes, García Huidobro, Escoba, Del Río, La Troppa, Mayorga, De la Parra, Harcha y Bernardi, Triana, Moro* (Jeftanovic et al; Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012.

- Oberti, Alejandra. “Testimonio, responsabilidad y herencia. Militancia política y afectividad en la Argentina de los años setenta”. Revista MERIDIONAL. N°2, Abril 2014, 63-88.
- Oyarzún, Kemy, Celina Tuozzo, Alejandra Castillo. “El ideologema de la familia: Higienismo, Género y la Cuestión Social en la prensa chilena 1900-1941”, 2008, en prensa.
- Pisano, Margarita. *El triunfo de la masculinidad*. 2004
- Pizarro Violeta y Valenzuela Luis. “Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015”. Revista MERIDIONAL. N° 6, Aril 2016, 137-162.
- Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Robles, Javiera. *Memorias de la clandestinidad: Relatos de la militancia femenina del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*. Revista Nomadías, N°19, Julio 2015, 85-103
- Sarlo, Beatriz. “Posmemoria y reconstrucciones”. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Taylor, Diana. “Hacia una definición de Performance”. Trad. Marcela Fuentes.
- Vera, Antonieta. “Una crítica feminista a la madre pública postdictatorial: los discursos de género en la campaña presidencial de Michelle Bachelet”. En Revista *Nomadías*, n°10, p.11-129. Editorial Cuarto Propio (2009).

