

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE  
LA INFANCIA Y DESDE EL INTERIOR: UN  
MAPEO AFECTIVO EN FICCIONES  
ELABORADAS POR NIETXS

1

# NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE LA INFANCIA Y DESDE EL INTERIOR: UN MAPEO AFECTIVO EN FICCIONES ELABORADAS POR NIETXS

AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVES OF CHILDHOOD AND FROM THE HINTERLAND: AN AFFECTIVE MAPPING IN FICTIONS ELABORATED BY GRANDCHILDREN

Candela Gencarelli\*

## Resumen

En los últimos años ha tenido lugar la emergencia de narrativas que, en diversos registros significantes, recuperan la experiencia vital y exploran el vínculo abuelas-nietas, madres-hijas en clave autobiográfica; indagan el lazo filial y distintos episodios silenciados de violencia al interior del núcleo familiar desde las fronteras difusas y porosas que se extienden entre autobiografía y ficción. Alimentan, de este modo, la elaboración de un mapeo afectivo (Masiello, 2020) en el cual las experiencias sintientes despiertan las redes de la comunidad y permiten compartir una verdad común. Este artículo presenta una exploración a propósito de dos producciones recientemente estrenadas ambas en Córdoba, en el mes de mayo de 2022, la dramaturgia *Trata de irse dirigida* por Pol Abregú y la película *Siete ritmos* realizada por Julia Rotondi.

**Palabras clave:** narrativas autobiográficas - nietxs - memorias - infancia - afectos

## Abstract:

In recent years there has been an emergence of a series of narratives that, in diverse significant registers, recover the vital experience and explore the grandmothers-grandchildren, mothers-children bond in an autobiographical key; they investigate the filial bond and different silenced episodes of violence in the family core from the diffuse and porous borders that extend between autobiography and fiction. They feed, in this way, the elaboration of an *affective mapping* (Masiello, 2020) in which the felt experiences awaken the community networks and allow the sharing of a common truth. This article

---

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba (CEA - FCS - UNC). Córdoba, Argentina.

presents an exploration of two productions recently shown in Córdoba, both in May 2022, the play *Trata de irse* directed by Pol Abregú and the film *Siete ritmos* directed by Julia Rotondi.

**Keywords:** Autobiographic Narratives - Granddaughters - Memories - Childhood - Affects

## Introducción

En los últimos años ha tenido lugar la emergencia de una serie de *narrativas* en diversos registros significantes - *literatura, instalaciones, propuestas teatrales y registros audiovisuales, entre otras*-, que recuperan la experiencia vital y exploran, apelando a la sensibilidad y a sus formas expresivas los vínculos genealógicos entre mujeres de una familia: abuelas y nietas, madres e hijas, tías, sobrinas, primas. El territorio que delinearán estas producciones realizadas en Argentina, -que brota de los márgenes y de la autogestión-, es amplio y en proliferación. Irrumpen e indagan en el lazo filial distintos episodios de violencia al interior del núcleo familiar mostrando las fronteras difusas y porosas entre autobiografía y ficción.<sup>1</sup>

Para comenzar, quizás, sea oportuno plantear una distancia con la acepción *narrativas* en su uso más frecuente asociado al género, para considerarlas a la luz de las preocupaciones esbozadas por Leonor Arfuch (2016) como una perspectiva teórico-metodológica, transdisciplinaria. Este modo de comprenderlas, que destaca el rol configurativo del lenguaje, la narración y una idea de sujeto cercana al psicoanálisis que se conecta a la noción de “identidad narrativa” desarrollada por Paul Ricoeur (1995) será nuestro horizonte para el análisis que se propone en estas páginas.

Esta mirada enfatiza el carácter intersubjetivo y la puesta en forma -narrativa o expresiva- de la propia vida, dando importancia a “los nodos de la enunciación, los sujetos y sus interacciones, las tramas del discurso social, las ideologías, los pequeños relatos, la memoria, las identidades, los afectos, la relación entre lo personal y lo colectivo” (Arfuch, 2018: 236). Por ello, nos presenta un amplio panorama, que resuena junto a las preocupaciones del feminismo y sus movimientos, a su *potencia estética* para alterar y desplazar codificaciones sociales perforando la comunicación seriada desde los signos del arte y la literatura (Richard, 2008).

La selección de las obras que hilan los argumentos de este artículo está motivada por esta perspectiva, que encuentra en las formas del arte otro modo de mirar, uno que puede otorgar valor a *destellos y detalles* - que muestran algo que puja por ser dicho en lo fugaz y lo insignificante-, a *gestos personales y gestos herencia* - que dan evidencia de las filiaciones del cuerpo elegidas y las que no, y que hacen a las formas de la expresión,

---

<sup>1</sup> Como ejemplo de alguna de ellas podemos mencionar: *Desarmario* (2021) de Constanza Ruibal, *Caperucita roja* (2019) de Tatiana Mazú, *El silencio es un cuerpo que cae* (2018) de Agustina Comedi, *Nosotros Ellas* (2015) de Julia Pesce; así como *Las malas* (2019) y *Carnes tolendas* (2009) de Camila Sosa Villada, que indagan en el universo de las mujeres travestis.

a *objetos y sonidos* -que están anclados en lo irreductiblemente singular de un acontecimiento o lugar transitado-. Una mirada que permite actualizar sensaciones vividas, haciéndolas visibles, decibles (Richard, 2017: 26), y por lo tanto analizables.

Las producciones con las que trabajaremos son la dramaturgia *Trata de irse*<sup>2</sup> dirigida por Pol Abregú y la película *Siete ritmos*<sup>3</sup> realizada por Julia Rotondi, ambas estrenadas en mayo de 2022 en Córdoba. En las dos obras, es la posición de nietas al favorecer un juego que propicia corrimientos de lectura y reclamos realizados como hijas, lo que llamó nuestra atención; tanto como, la exploración artística en grupo que desarrollaron para elaborar estas obras, lo que se tomará como eje de esta lectura.

Nos interesa señalar, que se trata de narrativas que abren un espacio entre el recuerdo y el objeto, y de esta manera, proponen su juego en el tiempo propio de la narración, ese tercer tiempo del relato que indaga Ricoeur (1988); en el que se entrecruzan: el vivido, el universal y el histórico en una poética. De allí, la riqueza de estas expresiones que nos presentan un paisaje a la vez que personal, atravesado por el lugar y el territorio. Es por ello, que planteamos un diálogo con la noción de *narrativas de la memoria* proveniente de los estudios de las post-dictaduras en Argentina y Chile (Jelin, 2003; Richard, 2017; Arfuch, 2018); en los que la voz, la escritura y la mirada cobran un rol protagónico y permiten problematizar el terreno de la *memoria pública* destacando la necesidad de explicitar desde dónde se habla -víctimas, sobrevivientes,

---

<sup>2</sup> *Trata de irse* es una obra teatral que explora la autoficción performática y es el resultado de la investigación realizada para obtener el título de grado de Pol Abregú en la carrera de Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Se estrenó en Córdoba, en mayo de 2022, en el espacio “Casa encendida” ubicado en barrio Güemes. Propone a los espectadores sumergirse en el interior de la vida familiar desde, Yo, una niña que abre las puertas de su casa. La convocatoria dice “abrimos las puertas como si fuera un teatro, aunque ustedes vienen de canuto. En casa somos mamá, papá, la abuela y yo. A ellos no les gusta recibir gente, pero a mí sí, sobre todo cuando me traen caramelos. Ah, Está el polaco también pero ya se va, no sé si alcanzarán a conocerlo” (El Patio de Casa, 2022: <http>) desde esta invitación inicial se desarrolla la puesta. Se realizó a la tarde, a la hora que atardece. Tuvo funciones durante el mes de mayo y junio y reanudó sus funciones en septiembre del 2022. Dramaturgia y dirección: Pol Abregú. Actuaciones: Valentina Affranchino, Georgina Ricardi, Fernando Yabbur Baldovi, Irene Monet, Facundo Cáceres Rojo. Diseño y operación de sonido: Sophia Urbina Paliza.

<sup>3</sup> *Siete ritmos* es la ópera prima de la directora Julia Rotondi, fue estrenada en mayo del 2022 en Río Cuarto, Córdoba, Argentina. Se trata de una docuficción, categoría bajo la que se rotula actualmente a este tipo de obras que se mantienen en la hibridez del registro que en sus inicios fue financiado por una beca del Fondo Nacional de las Artes (FNA). Se trata de la culminación de un proceso de varios años de trabajo, protagonizado por siete mujeres de la familia de la directora; hace foco en el viaje de Ceci, una joven cineasta que visita a su familia para filmar y escuchar sus secretos y visiones en torno al deseo y al amor. Las protagonistas son las mujeres de la familia que presentan sus experiencias como mujeres de distintas generaciones atravesadas por anhelos, gustos, mandatos y prohibiciones distintas. A lo largo de este viaje de la protagonista aparecen fotos, poemas, cartas y videos de archivo, que abren pistas sobre un recuerdo de la infancia. Guión, dirección y montaje: Julia Rotondi. Actuaciones: Cecilia Rotondi, Bibiana Brozina, Eugenia Rotondi, Violeta Vasconi, Ana María Conti, María Brozina y Ana María Brozina. Producción ejecutiva: Mariano Luque. Asistencia de producción: Miguel Magnasco. Dirección de fotografía y cámara: Mariano Luque. Dirección de arte: Adrián Suarez. Dirección de sonido: Melisa Stasiak y Guido Deniro. Producción de sonido y mezcla: Guido Deniro. Corrección de color: Juan Martín Hsu.

exiliada/os, hija/os o nieta/os de desaparecida/os, generaciones, militantes, etcétera- ya que no hay una memoria única, sino memorias en disputa.

Asimismo, los estudios ya mencionados comparten lazos con aquellos abocados a comprender las formas de la violencia, el abuso y la vulnerabilidad de los cuerpos (Butler, 2010) al identificar el largo camino que implica el decir, que es propio de las temporalidades de la memoria, y que se delinean entre lo visto, oído, sentido, de sus posibilidades de ser dicho, y luego, escuchado en las esferas del mundo privado y público. Así es que, nos interesa destacar las formas de *irrupción* (Richard, 2018)<sup>4</sup> que caracteriza a estas memorias, materia para el trabajo de elaboración artística. En el caso de las narrativas con las que trabajamos, la casa, el archivo fotográfico y audiovisual familiar, las memorias del cuerpo, se vuelven escenarios de indagación y otorgan textura y materialidad al recuerdo. Su fuerza radica en la manera en que dan rienda suelta, o se dejan ir en la imaginación, en las inquietudes que logran enunciar de lo que la materia y las redes familiares les permiten evocar.

Estas inquietudes brindan un marco desde el que afiliar preocupaciones entre campos de estudio, con el objeto de alimentar la mirada y el análisis de estas poéticas de la memoria que parten de una clave autobiográfica, pero que la desbordan deliberadamente. En otras palabras, poéticas en las que un evento o escena recordada logra tender un puente entre la autoafirmación y la acción colectiva, haciendo evidentes los ritmos de una memoria afectiva que presenta marcas compartidas de un *espacio de experiencia* y un *horizonte de espera*<sup>5</sup> (Ricoeur, 1988). Referimos a una huella sensorial, una cadencia de imágenes y también (im)presiones en los cuerpos, tal como lo propone Francine Masiello (2020), que logra dar cuenta de una oscilación común, y que, en su repetición, desestabiliza algunos cimientos de lo social.

Nuestra atención se concentra en aquellas apelaciones a una forma del pasado, inconcluso, revuelto y susceptible de ser reformulado, que versa sobre el núcleo familiar; que si bien es motivado por el trazado de un futuro deseable, denuncia y busca reparación a las formas del abuso y de la violencia sexual del patriarcado contra las mujeres; al forzamiento heteronormativo del binarismo masculino-femenino que prohíbe la libre reinterpretación del género; tanto como, a la explotación neoliberal que feminiza la

---

<sup>4</sup> Al igual que el recuerdo, ciertos procesos de elaboración artística y de la creación de ficciones que toman forma en estas narrativas intervienen en el ordenamiento de los hechos. De esta manera elaboran aquello que identificamos como el pasado trastocando la cadena de acontecimientos en el plano sociopolítico, y también, en el plano biográfico.

<sup>5</sup> Ricoeur toma estos términos de los desarrollos de Koselleck, quien encuentra en las nociones de “espacio/campo de experiencia” y “horizonte de expectativas” herramientas teóricas para articular el devenir temporal de toda experiencia humana. En su apropiación de estas ideas, Ricoeur, propone considerar que el espacio de experiencia (pasado-presente) nos remite a una suma de significaciones transmitidas por generaciones en la interacción con el presente, mientras que en el horizonte de espera (futuro-pasado) apela a la “espera, la esperanza el temor, el deseo y el querer, la preocupación, el cálculo racional, la curiosidad (...) todas las manifestaciones privadas o comunes que miran al futuro” (Ricoeur, 1995: 375). De allí, las implicancias éticas y políticas que invita este enfoque, para explicar y dar a comprender *lo que pasó* – que fundamentará en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*–, y qué hacemos desde un presente que nos condiciona, desde una experiencia y desde una espera que nos configuran.

desigualdad social y sacrifica a las mujeres e identidades disidentes para abaratar los costos productivos de la maquina capitalista (Richard, 2021).

Nos interesa destacar una *figuración*<sup>6</sup> (Latour, 2008) presente en estas narrativas, que nos permitirá desplazarnos por estas formas de violencia contra las mujeres e identidades disidentes forjadas y reproducidas en los núcleos familiares, lxs nietxs.<sup>7</sup> Se trata de una posición genealógica y generacional, que implica desplazamientos y lecturas de la propia historia, de las herencias y legados. Un recordar trazado por el volver a la palabra dicha por otrxs, vivida en otro tiempo, pero que se presenta sentida como propia. En las dos obras que se analizan encontramos marcas que nos permiten sostener este argumento e intentar identificar cómo es que este volver al archivo de la propia vida trae consigo un poder colectivo, capaz de incentivar disputas sobre los modos de performar el género, contar las historias propias y avanzar sobre miradas reduccionistas que limitan el horizonte.

## Mapeos afectivos

Las formas en que los afectos significan mediante la ficción al revisar los acontecimientos de la propia vida propician este terreno fértil para performar el género. Las narrativas a las que referimos, toman como material central de su elaboración *una trama de repeticiones del pasado* que nombraremos *mapeo afectivo* (Masiello, 2020), una tecnología estética capaz de dar historicidad a la propia experiencia (Flatley 2008), y que se elabora de respuestas sintientes y viscerales halladas en la propia genealogía, de uniones o conexiones intuitas y motorizadas, quizás, por ese pasaje de lo siniestro a lo maravilloso que incentivó las preguntas de Pichon-Rivière (1992); una cadena de predisposiciones orientadas a comprender el *espacio de experiencia* en el que quien asume la tarea de cartografiar se halla inmerso; se trata de pensar en aquello que nos une y por lo tanto, siguiendo a Bruno Latour (2008) en aquello que nos convoca a actuar, nos habla, nos mueve, nos vuelve sujetos en relación a otros humanos, y también, con los no humanos.

---

<sup>6</sup> Proponemos este término desde las ideas de Bruno Latour, una mirada que articula inquietudes de los estudios literarios y de la filosofía, con las demandas del saber sociológico. Plantea “si la agencia es una cosa, su figuración es otra. A lo que realiza la acción siempre se lo provee en la explicación de alguna carnadura y de características que hacen que tenga alguna forma o figura, sin importar cuán vaga sea. “Figuración” es uno de esos términos técnicos que tengo que introducir para terminar con las reacciones reflejas de las “explicaciones sociales”” (Latour, 2008: 83).

<sup>7</sup> Me permito el uso de la x deliberadamente por su impacto en la construcción visual. La noción “nietxs” que presentamos en este trabajo, encuentra resonancias y fuerza en el movimiento de Derechos Humanos y en especial, en las estrategias elaboradas por Abuelas de Plaza Mayo y su demanda de “restitución” de las identidades (Jelin, 2007: 45). La existencia de nietxs nacidos en situaciones clandestinas, el desconocimiento de su paradero y la búsqueda sostenida durante toda una vida por esas abuelas evidencia un vínculo intergeneracional de poderosa presencia en nuestra sociedad. En este trabajo, recuperaremos este vínculo -presente en las narrativas que mapeamos- para indagar como es que otras violencias vividas al interior del núcleo familiar, que fueron *forzadamente silenciadas* entre madres e hijas encuentran en las narrativas de estas nietxs palabra y voz para ser expuestas en el ámbito público.

Entendemos esta propulsión o predisposición a mapear la genealogía propia, junto a la propuesta de Suely Rolnik de activar y provocar *cartografías de sentido* que puedan trazar recorridos, y en ellos, buscar una forma de escape frente a la estandarización de las subjetividades y a las formas de tecnologización del habla impuestas por el mercado, tal como las describe Nelly Richard (2020). Para la investigadora brasileña (Rolnik, 2006) el criterio de las elecciones que mueve a quien cartografía, es descubrir qué materias de expresión y composiciones de lenguaje favorecen el pasaje de las intensidades que recorren su cuerpo en el encuentro con los otros cuerpos que pretende entender (Rolnik, 2006); desde esta propuesta comprender se emparenta con la acción de bucear en la *geografía de los afectos* e inventar *puentes de lenguaje* para realizar esta travesía. Un lenguaje capaz de crear mundos y de promover la transición hacia nuevas formas de historia.

Ahora bien, la referencia que tomaremos y permitirá guiarnos por estos mapeos afectivos e inscribir *marcadores* dentro de estas cartografías que actúan en la elaboración de la memoria pública, será la noción de *espacio biográfico* tal como fue delineada por Leonor Arfuch (2007). Se trata de una tendencia que marca la reconfiguración de la subjetividad contemporánea, un énfasis en la “carne propia” sintomático, expresión de época. Integra géneros consagrados como biografías, autobiografías, diarios íntimos, correspondencias, con formas híbridas de estilos y soportes variados como la entrevista, el testimonio, la novela biográfica, el show televisivo, el documental subjetivo; e incluso la creciente “mostración de Sí” (Arfuch, 2018: 102) demandada en las redes sociales digitales. Espacio sobre el que ambas obras actúan.

Se trata de un espacio, giro o condición biográfica que tiñe las vidas cotidianas y opera como filtro al presente. Que en un extremo populariza el espejo de un yo que se encarna en la instantaneidad y visibilidad ininterrumpida -alentando narraciones seriadas de las vidas y modelos de conducta- como motores de cohesión y control social; mientras que, en el otro, ofrece una densidad y complejidad fructífera en su materialidad para el trabajo artístico. La insistente e ininterrumpida emergencia de denuncias, de historias y recuerdos de un pasado reprimido, silenciado y olvidado da cuenta de ello, que resurge enunciado en primera persona, que vuelve y presenta preguntas, relatos censurados e incomprensibles en el seno del núcleo familiar heredero de la heterónoma. En simultáneo, nos ofrece un modo de entender a la ficción y al recuerdo como una poderosa estrategia de la sensibilidad: bordear lo traumático, real, para encontrar allí otras formas de hacer, pensar y sentir.

Estas cartografías se organizan a partir de la materia con la que trabajan, *subjetividades lastimadas* (Richard, 2021) que resurgen de un acontecimiento, recuerdo, objeto, gesto, situación, archivada y que son capaces de revivir marcas selladas en la intimidad. En este caso, se trata de un conjunto de formas de afecto enlazadas a vivencias atravesadas por la violencia del abandono, de la falta de opciones, de la incomprensión, las frustraciones familiares y del miedo. Marcas que se manifiestan no sólo en los cuerpos y las subjetividades, sino también -a nivel social- en los modos de pensar lo colectivo, los vínculos afectivos y los lazos transgeneracionales.

Es así que, angustias, situaciones abusivas y abandonos que -a lo largo años fueron silenciados- envuelven al presente, y a un decir, que asume el costo subjetivo. La implicación de ordenar y hacer ficción con la propia vida, con lo que permanece en cada cuerpo incentivado por una poética elaborada en grupo, es decir, junto a otras rememoraciones biográficas. Encontramos hilos de significación compartidos, aires de familiaridad como gustaba nombrarlos Leonor Arfuch, que trascienden los marcos temporales y espaciales y, desde allí, tejen continuidades buscando perforar las técnicas deshistorizadoras de un presente mediático que “ha roto toda ligadura individual y colectiva entre política y sensibilidad” (Richard, 2017: 24).

Esta temporalidad difusa y desvariada, que en un sentido es propia de la memoria, se alimenta por la obsesión archivadora y por una investidura de los objetos (Arfuch, 2018) que excede a la práctica artística, y es inseparable de la construcción de la memoria y la identidad. En este sentido, la presencia de los objetos y el archivo será algo a lo que prestaremos atención como una poética que ya no apela a la construcción de sentido desde la posición de “estar fuera de lugar” –tal como lo destaca Arfuch en referencia a los *ready made* propios del siglo XX-; contrariamente, los objetos en estas narrativas crean un “contexto signifiante”, actúan, y (re) definen semánticamente el lugar al que parecen *pertenecer* (Arfuch, 2018: 62). Otorgan singularidad y evidencian las huellas de una subjetividad compartida, tiñen con su halo de silencio una complicidad compartida del espacio doméstico. Como testigos sin voz, quizás en su presencia, en sus huellas, residan contenidas las posibilidades de “cualquier futura aparición del recuerdo” (Richard, 2017: 157).

### Intuición de nietxs<sup>8</sup>

Me había vuelto diferente y hubiera necesitado a mi alrededor un mundo diferente; ¿Cuál? ¿Qué deseaba exactamente? Ni siquiera sabía imaginarlo. Esa pasividad me desesperaba. Sólo me quedaba esperar. ¿Cuánto tiempo? ¿Tres años? ¿Cuatro años? ... encadenada, me encontraría a la salida igualmente sola, sin amor, sin fervor, sin nada. Enseñaría filosofía en provincia. ¿Qué ganaría con eso? ¿Escribir?

Simone de Beauvoir, *Memorias de una joven formal*<sup>9</sup>

Si el músculo no se ejercita, al final se debilita. A la intuición le ocurre exactamente lo mismo. Sin alimento, sin ejercicio, se atrofia.

---

<sup>8</sup> Vuelvo a señalar aquí que me permito el uso de la x deliberadamente por su impacto en la construcción visual, y en especial, por su fuerza gráfica para sostener una sensación que trabajaré a lo largo de todo este apartado. El suspenso frente a la inminente necesidad de sexualizar, en este caso, a las palabras mediante una vocal *a, e, o*.

<sup>9</sup> 1958.



En el largo camino del decir, propio de las temporalidades de la memoria, juega lo que se vivió, al mismo tiempo, que los deseos de estxs nietxs que bordean lo traumático a partir de una contemplación distante y respetuosa, alejada de la moral, en la que los objetos, la casa, el espacio parecieran hablarnos. Es por ello, que el valor de analizar y comprender estas narrativas se conecta a la cuestión del ritmo, el tiempo y los vínculos entre cuerpos y objetos, el trabajo de cartografiar se une a una memoria háptica, sensorial.<sup>11</sup> De ello, resulta una atmósfera singular texturada por un *deseo de reparación* que se presenta guiado por la *intuición* a la que se le hace lugar, y que se vuelve protagonista; desde allí, construyen un relato que logra envolver tanto a creadores como a espectadores en lo que va pasando, es decir, no sabemos de antemano a dónde nos llevará el relato, sino, que nos pone en la tarea de dilucidar de qué se trata y a dónde nos conduce lo que se presenta.

Ahora bien, en este apartado presentaremos una mirada sobre las obras, en la que intentaremos mapear e inscribir marcadores, con el objeto de nutrir esta cartografía sensible desde un contraste que pueda realzar las estrategias construidas por mujeres e identidades disidentes al interior del núcleo familiar, aquellas que les permitieron subsistir a las formas de violencia y favorecieron el desborde de los horizontes y expectativas trazadas para ellxs por mandatos sociales y familiares.

## Una posición desde el interior

Podemos ir a tu pueblo. Ahora ya no me importa ir — dijo.  
Un pequeño sendero conducía a un arco en ruinas. Cuanto más se acercaban, más solitario parecía. En el polvo había un antiguo fragmento de chatarra de origen desconocido. Al otro lado del arco, las callejas eran oscuras como la noche. Había higueras aquí y allá, en el interior de los huertos. Un macho cabrío extraviado salió de un portal y se detuvo orgulloso, con su hedor y su cortejo de moscas, y los miró con ojos de reptil. Lentamente, dio la vuelta alrededor de los desconocidos y desapareció en otra casa.

Leonora Carrington, *La casa del miedo. Memorias desde abajo*<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> 1992.

<sup>11</sup> La importancia de hacer lugar a estas formas de la memoria, viene siendo señalado desde los movimientos feministas en su diálogo con los estudios de la memoria, así como también, asociado a un llamado a la justicia que pueda denunciar y detener el patrón de repeticiones de la violencia hacia las mujeres e identidades disidentes (Masiello, 2020). Prioriza poner atención a las formas en que se presenta el recuerdo, como una irrupción revivida en el cuerpo provocada por algún estímulo que se activa desde las formas de la sinestesia, y de las cuales, desconocemos los patrones de activación. Irrumpen, se activan, son dichas y se multiplican.

<sup>12</sup> 1987.

Antes que nada, nos gustaría describir aires de familiaridad en estas obras, en ambas, una forma de desandar la idea de interior que juega en al menos en tres planos: el interior de la organización doméstica, el interior de un país, el interior de una vida.

Podemos reconocer en las obras los naufragios de esa historia contada desde las ciencias sociales, de la transición neoliberal, que versa sobre estructuras y dinámicas familiares de una *casa de barrio* enclavada en un paisaje postindustrial provinciano;<sup>13</sup> es decir, en un territorio del interior de la Argentina. Lo que abre un amplio conjunto de preguntas sobre lo que muestran estas narrativas que se posicionan en un estar adentro ¿Qué distingue y a que refieren esos otros territorios que no son *la gran ciudad cosmopolita*? ¿Cómo circula el afecto en estas formas de vida? ¿Qué límites, privaciones y fronteras vitales enmarcan estas existencias? Me refiero a una interioridad bastante poco estudiada, o disminuida en su análisis, que es coincidente con el lugar que generalmente se le otorga a la intimidad, a la interioridad y a su formación en los sujetos cuando se la considera objeto de estudio.

Para empezar a desarmar algunas ideas, deberíamos considerar lo que expone Elizabeth Jelin al sostener que “tenemos” familias -aún en su ausencia-, que no es algo que podamos elegir, cada persona carga con vínculos familiares preestablecidos y adscriptos. Es decir, que hemos vivido una experiencia de organización doméstica, desplegada en torno a esta formación institucional familiar, “se trata de una institución social anclada en necesidades humanas universales con base biológica: la sexualidad, la reproducción y la subsistencia cotidiana, por lo cual los miembros comparten un espacio social definido por relaciones de parentesco, conyugalidad y pater-maternidad” (Jelin, 2020: 256). Además, allí, se definen las formas de la reproducción y la herencia, por ello, su valor para desarmar, disputar y ser capaces de elegir qué enfatizar en estas formaciones familiares, que aun cuando intenten reproducir una idea de *núcleo familiar modelo* basada en principios heteronormativos, lo real fisura cualquier idealización.

Volviendo sobre los planos superpuestos en la propuesta estética de estas narrativas —*el interior de la organización doméstica, el interior de un país, el interior de una vida*— estas realizan una operación interesante al evitar las formas del provincialismo, es decir, el sentimiento de apego, en ocasiones exacerbado, hacia una provincia y hacia todo lo que es propio de ella, que tienden justificar bajo el rótulo provincial estereotipos para situaciones sintomáticas, que dan cuenta de otro orden de acontecimientos y violencias. Por el contrario, el espacio que ambas presentan parece evitar marcas o nombres que enclaven el relato en una vivencia provincial. Sin embargo, esto no significa que la atmósfera vivida que nos invitan a transitar no contenga elementos singulares: una casa que al lado tiene otras casas cercanas con las que comparte paredes medianera y vecinos, también, comparten el barrio y su identidad, barriadas que en un origen difícilmente rastreable nos conectan a gremios y fuerzas de trabajadores

---

<sup>13</sup> Esta definición de sociedad postindustrial se referencia desde el reciente archivo digital y audiovisual del Southeast Chicago Historical Museum y el estudio de Christine Walley (2013), ya que en ambos se encuentran regularidades en las imágenes y tipos de registros propios del auge de una forma industrial, para el caso cordobés, aeronáutica y mecánica.

colectivizadas; en las que hay una rutina, rituales y modos de hacer en permanente disputa; una casa en la que viven algunos miembros de la familia, pero que otras -como las abuelas o tías- están de a ratos, entran y salen disponiendo del espacio y trastocando reglas. Casas en las que hay espacios comunes y colectivos, pero también espacios personales con sus normas, lugares que no se asocian sólo a las habitaciones, sino que son rincones, partes de muebles, cajones, estantes propios, grietas o hendidias, techos, terrazas, chozas. Pequeños refugios que las subjetividades elaboran para subsistir en su singularidad al interior de la “casa familiar”.

Asimismo, esta forma de reconocer los territorios, plantea una densidad particular al momento de presentar el impacto de las dinámicas neoliberales, en especial, de las formas de flexibilización laboral y de los conflictos vinculares entre hombres y mujeres al interior del núcleo familiar. Definidos en asociación al proveer y cuidar desde el mandato de la palabra, y en relación al peso de las instituciones del matrimonio y su controversial relación con la fe, las imágenes que eligen estas narrativas son aquellas que les permiten contradecir y parodiar<sup>14</sup> lo que *se dice*, también lo que *fue dicho*, mostrando por hendidias del discurso algo de lo real, de lo doloroso y traumático, que puede expresarse a partir del gesto irreverente y amoroso permitido a estas niétxs.

Exponen la distancia entre lo que *se dice* y lo *que pasa*, quizás por ello, Julia Rotondi, directora de *Siete ritmos*, dirá en una entrevista que su motivación para hacer esta película se desprendía de las muchas horas compartidas en la cocina con las mujeres de su familia, en las que no sólo se cocinaba el alimento, sino, que se actuaba o reinterpretaba “lo dicho” en otros espacios y en sus vivencias diarias, presentando un plano interior de escenificación capaz de tejer otras escenas posibles en la disputa familiar y social, al interior de la cocina. Algo similar ocurre con la obra *Trata de irse*, en su elección de utilizar la casa de Valentina, la actriz que en escena interpreta a Yo. El público es recibido en la entrada de la casa, y luego, invitado a recorrerla hasta el patio, allí, las sillas indican el espacio del público, tienen una visión completa de la entrada a la cocina, al comedor, y también del techo donde está sentada Valentina, ella dice madre, padre y abuela señalando a los actores que, en ese momento dejan de serlo, para asumir ese rol asignado por Yo. Luego, les informa que ha invitado a esta gente (el público) a conocerles. Las respuestas que van tejiendo cada uno evocan el mismo gesto que identifica Rotondi, cuando separa lo que se “actúa” frente a un extraño y lo que se puede decir adentro.

El primer binarismo que destruyen estas narraciones, explorado desde esta posición interior, y donde quizás reside parte de su poder estético para conmovernos es aquel que ordena las separaciones entre ficción y realidad en un adentro y un afuera. Lejos

---

<sup>14</sup> Entendemos este sentido de la parodia como una estrategia para desplazar el sentido y desplegar la subjetividad femenina tal como lo propone Tania Diz, al analizar las formas poéticas de Alfonsina Storni. La parodia le permite acentuar el artificio que la vuelve mujer y de esta manera subvierte el discurso hegemónico de la diferencia sexual. “... la parodia, es un falso pedido de disculpas, al decir “Temo haberme excedido en pasar, de un pesado libro a este papel, tanta ciencia, toda prolijamente masculina” Storni ironiza sobre la premisa falologocéntrica que asimila lo universal a lo masculino y racional, en oposición a lo femenino, como lo singular, sensible y bello” (Diz, 2014: XXVI).

de pensarlas como expresiones enfrentadas, las obras las mezclan y combinan logrando pasajes y contrapuntos muy poderosos en sus propuestas estéticas para invitarnos a reconsiderar que desarmses de la forma familiar, y qué condiciones y marcos de creencias queremos transformar, frente a las formas de individualismo creciente propiciadas por esta forma del capitalismo.

### En el país de la infancia

Y temo que la vida sea corta, y mucha mi pereza, para poder desarrollar todos los ciclos narrativos presentidos o entrevistos en la infancia.

Syria Poletti, *Taller de imaginaria*<sup>15</sup>

Otro rasgo que caracteriza a las atmósferas de rememoración con las que trabajamos, es que las formas de la ficción aparecen ligadas a una experiencia infantil desde la cual se conjuran preguntas, palabras, lugares, datos inconexos que durante toda la obra se permiten decir en *voz alta*. En especial, me gustaría destacar este gesto de volver por la infancia, pero no a esa imaginaria rosada tal como suele ser considerada. Sino a una infancia rota, ardiente, desesperadamente prolongada, también, vil y difícil que pulsa en cada cuerpo. Una infancia que fue también amurallada por el arrullo del amor pasado, atesorada, fantasmagórica, que aún habita los cuerpos adultos, aun cuando este cuerpo performe otro género; que mira como espía escenas vividas en soledad por los adultos que tuvieron a cargo su vida con un gesto extrañado; una infancia que no logra comprender y busca por medio de la intuición algo, una explicación a la vida en cajas de recuerdos, en dibujos, en cartas, en detalles insignificantes, algo. Sobre todo, melancólica, ya que es a partir de una secuencia de posiciones recordadas, de relaciones entre objetos, de frases dichas sin mucha pretensión de sentido que se logra manifestar y hacer visible una poética del pathos vivida en ese cuerpo.

Una infancia que puede expresar a un yo –que se dice- públicamente, en primera persona, y que hace uso para ello de estrategias expresivas específicas (Alberione, 2018) a partir de un distanciamiento que hace posible el decir. De este modo, presentan espacios de encuentro generacional entre lxs niñxs de entonces, y lxs adultos de ahora, abriendo intersticios capaces de habilitar nuevas posibilidades de decir y nombrar la experiencia silenciada.

En *Trata de irse*, Yo, la protagonista de la obra, es una niña que nos presenta a su familia; desde su monólogo nos acercamos al resto de los personajes, también a su casa-refugio que ha construido sobre el techo, es su visión la que tiñe la experiencia de quien especta, que proyecta aquello que Yo no puede comprender del pasaje de la niñez a la adultez, y en especial, a las formas de performar el género demandadas en la transición de niña a mujer. En el caso de *Siete ritmos*, este lugar para la infancia, está propiciado por el asombro que plantea, una mirada *voyeur*, encontrada en la óptica de la cámara.

---

<sup>15</sup> 1977.

Esta posición está dada por la forma en que se disponen los planos y un juego con Julia -camarógrafa y directora- que no está visible en la toma, pero establece diálogos con las protagonistas. Intercambios que parecen estar fuera de la ficción, que juegan con la familiaridad de esa relación entre tías, madres, abuelas y hermanas establecida en la infancia. Asimismo, son difíciles de separar de aquellas que las actrices mantienen también con su hermana Ceci, quien encarna la posición de Julia en el guión ficcional que construyeron juntas para la película. Estos pequeños intercambios y el modo en que la cámara nos permite ver a esas mujeres, evocan algo de una afinidad construida en la infancia.

Lo que nos lleva directo a otro marcador compartido que nos habla de lo que aporta esta búsqueda en la infancia y es que se muestran *herederas de una época pasada* que no vivieron, algo que pasó antes o mientras “ellas no eran adultas” y que se permiten desautorizar. Nos referimos a un pasado, significativo para explorar, porque se enuncia y se sostiene como un lugar idílico, y desde allí, dota de poder a los hombres en un plano romantizado en las voces de madres, abuelas y tías; porque allí, en lo que “era” (aun cuando nunca haya sido) estas mujeres aceptaron una forma de compromiso afectivo y social con ellos y con el hogar, basado en un pacto amoroso que traería ciertos horizontes esperados.

Aquí se juega algo de esta forma de reparación a la que aludíamos anteriormente, atada a la visión infantil y que propone un modo de comprender la *verdad*. Un modo que logra poner en suspenso las formas en que la verdad se amarra a la idea de justicia y reparación impulsada por la legalidad, que tanto en la cadena discursiva que condena las violaciones de los derechos humanos (para el caso de los relatos asociados a la posdictadura) como a las denuncias de violencia perpetuada por las formas del abuso sexual y la violencia doméstica, sigue sin ofrecer respuestas suficientes. Dice Richard, entonces, que se hace indispensable acercarnos a una forma de *verdad compartida* que permita separarnos de la disminución de la estatura ética que imprimen las cadenas mediáticas en la contemporaneidad al enfrentar la verdad -súbita y repetidamente- a la palabra *falsedad* haciéndola desfilar “prosaicamente en las primeras planas de los medios de comunicación” (Richard, 2021: 105) y que imprimen un giro perverso al debate sobre la memoria. Así es como las formas de la ironía, la parodia, el chiste, la risa que sobreviene a la aceptación de la derrota o el engaño en las obras y que es tomada como materia poética de una poderosa densidad, para incentivar el deseo de una política distinta.

### **Lo autobiográfico colectivo.**

Desde luego, mis amigos se ocupan también de arreglar en forma conveniente pequeños sistemas solares en sus casas, y hemos establecido una interdependencia entre todos ellos. A veces cambiamos astros de una casa a otra y, desde luego, nunca se hace una modificación sin ponernos todos de acuerdo, pues, de otra manera, suceden cosas a veces desagradables.

Finalmente, proponemos este marcador en la lectura dispuesto a considerar el trabajo colectivo, en grupo, desplegado en el desarrollo de estas obras. Y extremar este énfasis en que la dimensión autobiográfica no supone, a priori, un aliento a las formas individualistas.

No quisiéramos destacar en estas producciones sus diferencias basadas en un aspecto técnico o en las estrategias empleadas para desarrollar el trabajo con el archivo biográfico, ya que entendemos que son diferentes, en parte, por la tradición y formas propias de cada ámbito del arte; en un caso se trata de un documental de ficción que trabaja con la materialidad del cine, y en el otro, de una propuesta teatral. Más bien, queremos prestar atención a otros aspectos vinculados al modo en que abordan el trabajo con estas poéticas de la memoria y rememoraciones biográficas y su empleo de estrategias diferenciadas, pero convergentes. Las ponemos en consideración, en esta última detención, porque entendemos que ambas son poderosas para quienes se encuentren elaborando este tipo de trabajos de creación.

En el caso de *Trata de irse*, utilizan las estrategias de la *autoficción fantástica* la rememoración no ocurre sobre el espacio de la casa vivida, no es “esa casa”, sino que parte de la propuesta de un texto inicial escrito por Pol Abregú, director de la puesta, que indaga en sus propias rememoraciones biográficas de niña. Las mismas se proyectan y trazan identificaciones con las vividas por los actores que bucean en sus universos personales junto a experiencias, proyecciones y objetos que cada uno de lxs actores pusieron en juego al elaborar ese espacio de casa. Es del trabajo en grupo y del ensayo repetido entre lxs sujetos que conformarán la puesta, en la que toma cuerpo la narración. Escribe en su tesis de grado, que da motor a este trabajo escénico:

Entre ambas instancias, texto y performance, lo que hicimos concretamente fue un descubrimiento. El texto está presente como una materialidad de la escena y a la vez descubrimos la escena por fuera del texto. El territorio donde sucede esta búsqueda es el ensayo. El ensayo se configura como una instancia en la que exploramos las potencialidades de la creación performática en relación con una espacialidad y temporalidad, a partir del movimiento y la exploración de esas materialidades múltiples que se presentan en la escena. La palabra, la acción y el movimiento conforman una experiencia estética que, por definición, se distancia del cotidiano a la vez que entrelaza la dimensión de la realidad, la fantasía, la ficción, la corporalidad. (Abregú, 2022: 31)

En *Siete ritmos* hallamos otra estrategia de elaboración. En el marco de la conversación suscitada luego de visualización de la película en su estreno en Córdoba

---

<sup>16</sup> 1994.

capital,<sup>17</sup> Julia Rotondi dijo que su intención había partido del deseo de hacer una película sobre su familia, sobre la historia de esas mujeres con las que tenía un singular vínculo afectivo. Una relación que había motorizado muchas filmaciones y despertado una curiosidad que la había llevado a producir registros de esos encuentros, en los que también había vivenciado sus primeros encuentros con la cámara fotográfica. Ellas se fueron acostumbrando, y a la par, se intensificaron estos registros durante los años en que estudió cine.

Sin embargo, algo cambió al asumir la forma de un proyecto cinematográfico colectivo, se convirtió en el deseo de hacer una película con ellas. De encontrar un motivo compartido. Este pasaje refuerza nuevamente la confianza en las formas de la ficción, de la mediación de la cámara y de la nueva imagen que provoca para acercarnos a lo real. En tanto ofrece una distancia del dolor, rodea esos contornos abriendo los límites de lo que es contable de una historia y nos propone pasajes renovados, que permiten trazar nuevos caminos para la creación artística. Durante la película se combinan escenas de archivo de fiestas familiares con escenas creadas para esta narrativa, momentos de testimonio en el que cada una de estas mujeres responde a la pregunta qué es el amor y qué el deseo para cada una de ellas. Dice Julia en una entrevista gráfica, en el marco de su estreno:

Tomé la decisión de hacer una película ‘con’ mi familia y no ‘sobre’ mi familia. Esa idea me dio libertad y me sacó un poco el peso de encima. Y creo que a ellas les habilitó la posibilidad de jugar al interpretarse. Empecé a escribir un guión como si fuese un relato de ficción, con inventos y ocurrencias, pero basado también en algunos recuerdos y vivencias que forman parte del pasado compartido, recurriendo a elementos que ellas podían recuperar o hacer propios (Mattio, 2022).

Finalmente, destacamos la potencia que adquiere la posibilidad de “hacer comunidad” con otras mujeres en las obras a las que aludimos, pero también entre generaciones, entre infancias y adulteces. Voces que crean pequeños espacios de pertenencia, reconocimiento y “resistencia”; voces que optan por una recuperación de lo íntimo, de los gestos que quedan por fuera de la “Historia” -con mayúsculas- de un país, de un pueblo, de un lugar y que, desde el detalle sutil del registro sensible, estrechan lazos con una forma de historia colectiva. Lejos de pretender una historia doméstica, lo que nos interesa, es comprender que hay de sintomático en estas obras. ¿Qué ficcionan?, ¿Qué las emparenta? Abrir la experiencia a posiciones, puntos de vista, lugares de enunciación, cuerpos.

---

<sup>17</sup> Nos referimos a la conversación luego del visionado de la película que contó con la presencia de todo el equipo de la película, el jueves 19 mayo en el cineclub Municipal Hugo del Carril de la ciudad de Córdoba.

### Algunas ideas para concluir.

De esta manera, cintas de video antiguas, fotografías, cartas, registros audiovisuales de casas en las que el tiempo no pasa, objetos insignificantes guardados en cajas, colecciones de vajilla heredadas y atesoradas por una madre -como en el caso de *Trata de irse-*, recuerdos y gestos corporales provocados por entrevistas y rituales domésticos desde una visión *espía* que caracterizan a *Siete ritmos*, alimentan el ejercicio de dar testimonio sobre la vida de otros desde el propio relato.

En este sentido, y conectado a las preocupaciones que plantea el espacio biográfico en la actualidad, Richard avanza un poco más al recuperar la idea de precariedad desarrollada por Judith Butler para aclarar que forma de reparación impulsan estas narrativas de nietos en su latir compartido, y de qué maneras, pueden alimentar en el presente una política de la diferencia que no se pierda en las tendencias del individualismo creciente, que auguran el fin de un mundo común, anunciado por Eric Sadin (2022). Volviendo a las ideas de Richard declaradas desde Chile y en medio de los debates abiertos por el feminismo, recuperamos este señalamiento:

Hacen falta lenguajes sensibles a la escasez y la carencia, a la pesadumbre; es decir, lenguajes marcados por una conciencia del daño y la reparación pero también estimulados por la activación del deseo como contraparte de la victimización pasiva de las mujeres; unos lenguajes afines a las constelaciones feministas de lo femenino (texturas, fragmentos, urdimbres) que no suscriben a la abstracción –masculina– del sentirse dueña de un conocimiento invencible en sus postulados de generalidad-universalidad. (Richard, 2021: 130)

Unos lenguajes, o quizás una forma de contar y narrar interesadas en destacar el trabajo sensorial, de una temporalidad que busca marcadores en los que reconocer una sensibilidad común, compartida, que nos encuentra en los desafíos del presente y el futuro logrando un efecto de memoria pública. Siempre que haya lugar para aquello que no puede ser dicho, pero es sabido y compartido, que se rodea y se presenta desde su silueta. Un contorno que es trazado a partir de las imágenes que *están a mano*, las que aparecen, las que faltan y cautivan; otras veladas, pero que dan cuenta de las presencias no vistas, de las sombras del pasillo, de la seguridad de un adentro otorgado por las cortinas, de las inflexiones de la voz y la risa. Todo lo que fue atesorado con discreción, y que aun cuando sepamos que no puede ser escuchado, queremos oír.

Hasta aquí este pequeño ejercicio de análisis con el que nos propusimos poner en juego la capacidad de elucidación de estas narrativas para iluminar aspectos poco abordados o reconocidos de las formas de la violencia al interior del núcleo familiar, y para devenir un umbral o punto de encuentro entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo. Aspectos que problematizan una memoria oficial que a veces se pretende única y fija, y a la que estas prácticas horadan con la potencia de sus imágenes, sonidos, silencios. Memorias en pugna que desbordan los límites de lo decible y se oponen a esas



otras memorias, justificatorias de las violencias vividas por las mujeres y las identidades disidentes.

**Recibido:** 15 de agosto de 2022

**Aceptado:** 6 de octubre de 2022

## Referencias Bibliográficas

- Abregú, Pol (2022). *La autoficción en su dimensión performativa* [Tesis de licenciatura no publicada]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Alberione, Eva (2018). Narrativas contemporáneas de los *exiliadxs hijxs*: esa particular manera de contar-se. En Soledad Lastra (comp.), *Exilios: un campo de estudios en expansión*, (pp. 197-209). CLACSO.
- Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Eduvim.
- Arfuch, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Diz, Tania (2014). *Escritos imágenes de género. Alfonsina Storni*. Eduvim.
- El Patio de Casa (2022, 9 de mayo). *Trata de Irse*. [Instagram]. <https://www.instagram.com/p/CdWl6avpfOj/>
- Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674036963>
- Jelin, Elizabeth (2020). *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. CLACSO.
- Jelin, Elizabeth (2007). Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. *Cadernos Pagu* (29), pp 37-60. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000200003>
- Jelin, Elizabeth (2003). *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. [Documento de trabajo]. Instituto de Desarrollo Económico y Social: Buenos Aires. [http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/ar/ar-025/index/assoc/D4331.dir/cuaderno2\\_Jelin.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/ar/ar-025/index/assoc/D4331.dir/cuaderno2_Jelin.pdf)
- Latour, Bruno (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Masiello, Francine (2020, 3 de junio). Los ritmos de la memoria. *Haroldo*. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=433>
- Mattio, Javier (2022, 19 de mayo). Se estrena la película cordobesa “Siete ritmos”: frecuencia sensible. *La voz*. <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/se-estrena-la-pelicula-cordobesa-siete-ritmos-frecuencia-sensible/>
- Richard, Nelly (2021). *Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. CLACSO.
- Richard, Nelly (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile:1900-2015)*. Eduvim.
- Richard, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1988). L'identité narrative. En P. Buhler y J.F. Habermacher (dirs.), *La narration. Quand le récit devient communication* (pp 287-300), Labor et Fides. <https://archive.org/details/lanarrationquand0000unse/page/n5/mode/2up>

- Pichon-Rivière, Enrique (1992). *Psicoanálisis del Conde de Lautreamont*. Argonauta.
- Rolnik, Suely (2006). *Cartografía sentimental. Transformações Contemporâneas do desejo*. Meridional.
- Sadin, Eric (2022). *La era del individuo tirano. El fin de un mundo común*. Caja Negra.
- Southeast Chicago Historical Museum's Digital Archive. [Página web]  
<https://www.sechicagohistory.org/archive/>
- Walley, Christine (2013). *Exit Zero*. University of Chicago Press.  
<https://www.perlego.com/book/1853259/exit-zero-pdf>

