

El *Bildungsroman* femenino en *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, Chile, 2013)

The Female Bildungsroman in The Summer of Flying Fish (Marcela Said, Chile, 2013)

Rosana Díaz-Zambrana

Rollins College, Orlando, Estados Unidos
rdiaz@rollins.edu

Resumen

La perspectiva infanto-juvenil en la cinematografía latinoamericana asume funciones significativas no sólo al revelar los intersticios del joven en desarrollo, sino como alegoría de la problemática en la construcción de imaginarios nacionales. A partir de las pautas y temáticas que provee la historia de formación—*Bildungsroman*—, la producción de Marcela Said, *El verano de los peces voladores* (2013), explora la experiencia de aprendizaje y rebelión del sujeto juvenil en el contexto de choques culturales, sociales y raciales entre la clase media chilena y la población marginal mapuche. Sin embargo, esta trayectoria educativa da cuenta de un potencial fracaso en la esfera personal. Mediante un estilo sugestivo y evocador, Said consigue reproducir los niveles de incertidumbre, postración e inhabilidad de la mujer adolescente para luchar contra el sistema sociocultural, patriarcal y burgués al que pertenece.

Palabras clave

Cine chileno; cine contemporáneo latinoamericano; *Bildungsroman* femenino.

Abstract

The perspective of the child and the adolescent in the Latin America cinema not only provides an insight to the individual process of development but also serves as an intriguing national allegory. By examining the parameters and themes provided by the genre which deals with the growth of the protagonist from youth to adulthood—Bildungsroman—, Marcela Said's movie The Summer of Flying Fish (2013), explores the learning path and the rebellion experienced by the adolescent subject in the context of socio-economic and cultural tensions between the Chilean middle class and the mapuche communities. In our reading, the adolescent's social and emotional trajectory could be considered a symbolic failure, not only on the personal level but on the socio-cultural one. Through suggestive stylistic techniques, Said suggests the different manifestations of uncertainty, helplessness, and inability of the young female adult to defy the sociocultural, patriarchal, and bourgeois system to which she belongs.

Keywords

Chilean cinema, contemporary Latin American cinema, female *Bildungsroman*.

1. Introducción

La presencia infanto-juvenil en el cine latinoamericano ha cumplido una función de reflexión y denuncia frente a las condiciones de exclusión, marginalidad e injusticia social. Incluso, las etapas de evolución y crisis que constituyen la esencia de las historias de formación de niños y adolescentes en el cine y/o la literatura sirven también para metaforizar determinadas fases de transformación nacionales¹. En su estudio sobre el niño en el cine argentino de la post-dictadura, Sophie Dufays arguye que el destino del protagonista infantil sería alegórico de la situación histórica de la comunidad nacional en la que se inscribe (2014:98). El niño no sólo se considera el futuro de la nación, un potencial adulto que cargará los comportamientos y pensamientos de generaciones previas, también es la latente encarnación de cambio (Browning, 2001:2)². En el contexto de Chile, la producción cinematográfica de Marcela Said (Santiago, 1972), *El verano de los peces voladores*³ (2013), permite examinar el estado de la nación desde la evolución de carácter típica del género del *Bildungsroman*, en el cual se escruta el proceso multifacético de madurez, aprendizaje e integración a la sociedad del joven protagonista. El desarrollo individual del sujeto juvenil femenino en el filme implicará un despertar de conciencia a la diferencia racial, étnica y socioeconómica que se establece con la otredad mapuche⁴.

A lo largo de la historia chilena el pueblo mapuche ha operado dentro de estructuras de orden colonial en las que ha sido invisibilizado y clasificado como racialmente inferior al mismo tiempo que el estado ha legitimado a través de estrategias legislativas, la desposesión territorial y la violación de derechos civiles (Gómez-Barris, 2016: 92). Estas comunidades minoritarias, marcadas por el desplazamiento geográfico instituido en el siglo XIX, mediante la Pacificación de la Araucanía y la política reduccional, han sido sistemáticamente víctimas de explotación y de la normalización de estereotipos y valoraciones sociales negativas. La progresiva exclusión del mapuche que comenzara durante la colonia, pasando por la represión y desposesión implementadas durante la dictadura, hasta los conflic-

tos más recientes de la era neoliberal, continúa al exponer formas institucionalizadas de racismo y falta de consenso para un proyecto nacional multicultural chileno (Richards, 2010: 66-89).

A pesar que en el imaginario nacional el sujeto mapuche ha oscilado entre el exotismo, la victimización, el terrorismo y lo bárbaro, más recientemente ha habido una tendencia deliberada a buscar remediar dichos estereotipos en favor de restituir la desigualdad en las relaciones interculturales e intercambios cotidianos en la sociedad chilena. Estas tentativas de reconocer la legitimidad de una identidad colectiva mapuche en oposición a la amnesia histórica de las élites conversadoras se reflejan por ejemplo en el informe *Pueblos Originarios y sociedad nacional en Chile* (2013), o en la presencia indígena en otras disposiciones artísticas contemporáneas como las producciones *El verano*⁵ y, la más reciente, *Mala junta* (Claudia Huaiquimilla, Chile, 2016) cuyas ficciones arrojan luz sobre los vigentes conflictos ancestrales de índole étnico-racial y política.

El primer largometraje de Said expande los confines de la representación del mapuche permitiendo una lectura sociopolítica de la nación desde el esquema del *Bildungsroman*. Dichas historias de formación funcionan para plasmar y entender las estructuras de poder que son exhibidas, a menor escala, en las diferentes generaciones, en las dinámicas de familia y en las relaciones socioculturales convencionales. En el estudio sobre las implicaciones literarias del *Bildungsroman*, Marianne Hirsch observó el doble carácter—biográfico y social—de estos relatos en los que la sociedad se convierte en el antagonista (1979: 296-8). En aras de conformar un sentido de identidad y como parte de las metas de socialización, el sujeto juvenil precisa conciliar su propia libertad individual con las pautas preestablecidas por la colectividad. No en balde, la centralidad del conflicto mapuche en *El verano* expondrá la compleja relación con las alteridades, los intereses sociales dispares y las disonancias culturales que el sujeto juvenil deberá enfrentar a lo largo de su educación. Esta confrontación, en ocasiones traumática y hostil con el entorno, nos lleva a considerar las siguientes interrogantes propuestas para entender la re-

presentación de los jóvenes en la cinematografía hispanoamericana: “¿Son cuestionados los valores familiares y de estado a través de la mirada y la voz de jóvenes protagonistas? ¿Cómo la representación contribuye a los debates éticos y morales en sociedades que han sufrido violencia, intolerancia e injusticia?” (Seminet & Rocha, 2012: 2, traducción mía).

La focalización de los jóvenes en la pantalla grande en *El verano* es fundamental para el proceso de exteriorizar antagonismos abiertos en el Chile contemporáneo y así ofrecer, desde una perspectiva alterna y marginal, un posible punto de inflexión para repensar los procesos y prácticas sociales prevalentes. Sin embargo, esa paulatina toma de conciencia social que caracteriza al género del *Bildungsroman* no estará exenta de contenciones y fracasos, sobre todo cuando se refiere al desenvolvimiento polifacético del sujeto femenino. En este artículo rastreamos el proceso de adecuación social y emocional de la joven protagonista en *El verano* siguiendo algunos rasgos asignados al *Bildungsroman* femenino dentro del contexto de desigualdades sistemáticas en el Chile multicultural y de las limitaciones intrínsecas de la mujer para rebelarse contra las circunscripciones normativas de género, socioétnicas, políticas y culturales.

2. Entre lo íntimo y lo colectivo: nuevos modos de contar la realidad

El cine chileno reciente exhibe una reconcentración en la subjetividad y en la identidad individual que da cuenta de los giros socioculturales, estéticos e ideológicos que ha experimentado la sociedad en las últimas décadas. Cavallo y Maza acuñan el rubro de *Novísimo Cine Chileno* para referirse a esta distintiva generación de cineastas del nuevo milenio (2011:14).⁶ Tal cine emergente aún a directores que comparten el haber sido formalmente educados en el arte del cine, la reiterada preocupación por el espacio íntimo como territorio de conflicto y el tratamiento de temas como la fragmentación familiar, el trauma de las familias sustitutas, la

alienación de los huérfanos y la construcción de lealtades con extraños (Cavallo & Maza, 2011: 15). Por su parte, Urrutia percibe una evolución similar en el cine chileno al que denomina cine centrífugo, el cual “parece no creer en nada y que se entrega al despliegue de unas imágenes (movimiento, paisaje, cuerpo, luz) vaciadas de contenido (en cuanto discurso y alegoría), expresivamente ambiguas” (2013: 16). Este tendencioso desplazamiento fuera del centro hacia “acontecimientos débiles y relaciones azarosas”, en gran modo, alejados de un conflicto explícito y sin grandes referentes locales, por ende, va a generar producciones introspectivas donde cobran protagonismo el sujeto y el espacio (Urrutia, 2014:19-20). El consenso de la crítica acerca de esta “exhibición de la intimidad” o “retórica del individuo” daría paso a una liberación de la ideología o referencialidad adjudicada por ejemplo al *Nuevo Cine Chileno* de los sesenta (Saavedra, 2013: 21).

Sin perder de vista estos contundentes vientos de cambio, discutimos *El verano* como una producción que se posiciona en el ámbito de lo político, al mismo tiempo que explota ciertos rasgos estéticos y estilísticos asociados con el concepto del “cine de lo centrífugo”, “la dimensión intimista” o el “espíritu novísimo”. Por un lado, Said se vale de una ruptura con los paradigmas del cine clásico en términos del uso temporal, espacial y narrativo, pero a diferencia de otras producciones emblemáticas recientes, *El verano* no desatiende el contexto sociopolítico y de tensiones étnico-raciales que yacen visibles e invisibles en el imaginario nacional y en las prácticas discursivas. Más bien, gracias a ese trasfondo politizado, se problematiza la formación de carácter de la joven protagonista. En otras palabras, la esfera geopolítica es el catalizador a partir del cual se debatirán las fronteras entre lo personal y lo colectivo, lo íntimo y lo político, lo mapuche y lo no mapuche. O, como sostiene Saavedra, al discurrir sobre el cine chileno contemporáneo, las figuras de la intimidad —su expresión, definición y lenguaje— podrían interpretarse también como un discurso ideológico resultado de fenómenos sociales y discursos culturales, por ejemplo, de las dinámicas del neoliberalismo y la globalización (2013:16).⁷ En *El verano* tiene lugar una relación

en tándem de lo íntimo y lo colectivo donde el carácter reflexivo del drama requiere una reformulación de los factores sociopolíticos y étnicos filtrados por las ambigüedades de la subjetividad y el paisaje. Asimismo, en el aspecto formal responde a pautas privilegiadas por el cine autoral donde se abole la linealidad clásica entre causa y efecto, hay preferencia por el uso estratégico del sonido y la voz, y se insiste en el detalle sugestivo, los ángulos poco convencionales, la rareza del encuadre, la insinuación imperfecta y los cortes arbitrarios.

El drama en *El verano* se presenta desde la perspectiva de la adolescente Manena (Mane) (Francisca Walker) quien, con sus padres, Francisco (Gregorio Cohen) y Teresa (María Izquierdo), va de vacaciones a la casona de campo situada en una zona boscosa del sur de Chile, habitada en sus alrededores por comunidades mapuche. Francisco, dueño de los títulos de propiedad de sus trabajadores indígenas —a quien llamarán don Francisco— está obsesionado con exterminar las carpas que “infectan” la laguna artificial que ha creado en su fundo. Para moldearla a su antojo usa los servicios del joven mapuche Pedro (Carlos Cayuqueo) quien asume clandestinamente un rol activo en la resistencia colectiva contra la opresión del terrateniente. Don Francisco, por otro lado, refuerza sus municiones: utiliza perros adiestrados en atacar, dinamita la laguna para matar a las carpas e instala cercos eléctricos para evitar que los lugareños mapuche cacen en “su propiedad”. Si por un lado, la relación que establece el *wingka* (hombre blanco) con la tierra es de tipo utilitaria e insolidaria con el ambiente, en la cosmovisión mapuche (gente de la tierra), la naturaleza es integral al sentido de la vida comunitaria. En consecuencia, el enfrentamiento inminente de estas dos visiones de la tierra y el medio ambiente en *El verano* dará paso a una guerra no declarada que no tardará en cobrar sus víctimas.

Durante ese verano de azarosas revelaciones, Mane explora sus deseos eróticos hacia Lorca (Guillermo Lorca) —un amigo de la familia que también vacaciona con ellos— a la vez que descubre al “otro” que encarna Pedro. A través de él, se entabla un conocimiento de la cultura ma-

puche que enfatiza la lucha por la tierra y el acceso libre a sus recursos. Los terratenientes de la ciudad y las comunidades mapuches representan dos mundos divergentes que conviven, pero cuyos pactos están a punto de quebrarse. Ese conflicto escala cuando comienzan los esporádicos apagones nocturnos, la misteriosa muerte de animales y los incendios en el bosque como parte de las “señales” que envían los mapuche para defender su dignidad y el derecho a la tierra. El punto crítico de los altercados entre los habitantes de la región y don Francisco ocurre cuando el vigilante de su fundo dispara su arma y suelta los perros hiriendo de gravedad a un lugareño. Este incidente no logra amedrentar a don Francisco. Sin embargo, el descontento mapuche no mermará y, desde un servilismo ficticio, tal oposición culminará con otra quema en el bosque seguida de la inusitada muerte de Pedro, cuyo cadáver cubierto con una sábana Mane consigue reconocer por sus distintivos tenis pintados a mano.

Este clímax de violencia se contrasta con la serenidad de la imagen con la que cierra el filme: Mane, con los ojos cerrados, flotando apaciblemente en la laguna. Un final enigmático e intimista, pero al mismo tiempo inundado de reverberaciones simbólicas. Así, *El verano* utiliza un estilo sugestivo provocando que, muchas de las conclusiones a las que llega el espectador, estén basadas en la intuición, la deducción o la ambigüedad. Una excepción a esta vaguedad será la construcción de las relaciones de género y de poder, ya que estarán claramente delineadas y operarán acorde con las estructuras patriarcales y colonialistas que se pueden remitir a las luchas históricas del pueblo mapuche.

3. El paisaje austral o el contrapunteo de señales, sonidos y diferencias

En la narrativa de *El verano* el paisaje cumple una función tanto poética como alegórica que acompaña la trayectoria educativa de la adolescente, quien va adquiriendo consciencia de sí misma, de su cuerpo y de su entorno. De hecho, al referirse al cine chileno del siglo XXI, Villarroel descubre un vínculo temático con el imaginario

de lo local, las problemáticas propias, los lugares simbólicos y la memoria colectiva (2005: 155). Esta presencia del paisaje se confirma en *El verano* porque es “un lugar simbólico”, desde donde se potencian una gama de diferencias y conflictos que se extienden de lo subjetivo a lo social, de lo económico a lo étnico-racial.

Expandiendo esa preponderancia del paisaje, en el cine actual se suscita un movimiento a la periferia que muestra una nueva relación entre sujeto y espacio en que el personaje se torna pasivo o simplemente contempla y la naturaleza adquiere una vida propia e independiente, más allá de servir o contener a los personajes (Urrutia, 2014: 16 y 109). Ahora bien, a pesar de que en *El verano* el paisaje es autónomo e imponente, también es un locus político que enmarca el conflicto, influye, moldea y polariza el devenir de los personajes. El paisaje del Chile austral se presenta como un dispositivo para la contemplación intimista en la evolución emocional de Mane y además evoca la peligrosa volatilidad de las relaciones interculturales que han marcado la nación desde la época colonial hasta la actualidad. Más específicamente, el espacio destaca las valoraciones en relación a la tierra, los recursos y la solidaridad comunitaria que separan a los grupos humanos y sus motivaciones.

Igualmente, las preocupaciones sociales en *El verano* son expresadas mediante un lenguaje y espacio simbólicos que contraponen lo íntimo y lo colectivo, lo esperado y lo mostrado, lo visible y lo invisible, lo percibido y lo ocurrido, lo mapuche y lo no mapuche. El estilo evocador del filme vincula de forma indirecta paisaje, sonidos, individuo y política. Un ejemplo es cuando al comienzo del filme una neblina va invadiendo la pantalla y al disiparse deja ver una silueta (Pedro) que con su red extrae peces del lago para luego salir remando en una barca. Otro corte nos lleva a una Mane risueña paseando a su perro por el brumoso bosque para, de inmediato, perderlo de vista. La angustia la embarga, se escuchan ladridos. Segundos después, ya de regreso en su casa, el padre la amonesta y le pide a Ester, la empleada mapuche, que le advierta de los peligros del bosque. Este montaje no es

fortuito pues coloca tanto a Pedro como a Mane en el vórtice de las diferencias y conflictos que aún son desconocidos para el espectador a partir de un paisaje connotativo que acompaña los decibeles emocionales de la narrativa filmica.

Como plantean esas primeras secuencias, se elabora una retórica del temor al bosque, de temor a lo oculto “afuera”, que se conecta con lo mapuche. El misterio y angustia, que transmite el paisaje exterior, se resumen en la saturación de primeros planos que captan la mirada desconcertada e inquisitiva de Mane. Así, la niebla fantasmagórica y el desapacible uso del sonido y la quietud insondable del exterior articulan un andamiaje sensorial *in crescendo* en espera de ser detonado —como la dinamita— por las maniobras deshumanizantes y depredadoras de la globalización y los demás poderes en juego. Detrás de una naturaleza prístina se van destapando las piezas sueltas en el frágil equilibrio que se tiende, por ejemplo, entre el latifundista y sus empleados, entre la mentalidad infantil y los deseos sexuales, entre confianza y sospecha a la autoridad, entre la confrontación o la huida frente a la crisis y entre la valoración del medio ambiente por parte de los pobladores originarios y de los propietarios “legales” de la tierra. De hecho, el territorio geográfico en la tradición del pueblo mapuche implica la pertenencia a una comunidad (Guerra, 2013: 125). En contraste con esta mentalidad, para los terratenientes del filme, la naturaleza está bajo su total dominio, en una especie de tiranía que se extiende a los pobladores y empleados mapuche.

La desintegración de los engranajes del sistema colonialista se presagia también mediante señales de la naturaleza. Por ello, la perturbadora presencia de animales: un perro atrapado en el agua, un pájaro chocando contra el cristal del auto, una cabeza de oveja muerta, sonidos de animales que no se ven o que cuelgan sin vida de los árboles, se convertirán en implacables avisos de algo por venir. Es más, durante las caminatas de Mane por el bosque, ejercicio que se repite, tienen lugar pequeñas revelaciones que inundan al personaje de interrogantes: allí descubre a Lorca con una chica (que bien puede ser su hermana o prima) y ve la caza clandestina de animales

por parte de los vecinos mapuche. Cabe notar un *travelling* de seguimiento de más de un minuto de Mane atravesando solitaria la espesa niebla del bosque. Una secuencia representativa de su angustioso *pathos* que precede al desengaño de sus coordenadas conocidas. Esas caminatas son imperativas en el avance psicoemocional del sujeto adolescente: en duda y desequilibrio, incapaz de “verlo” todo, pero intuyendo que no lo “ve” todo. En el análisis sobre la función del niño narrador en la literatura, Andrea Jęftanovic percibe en esa “cognición incompleta” y “comprensión parcial de los hechos” la estrategia idónea que ofrece al niño una distinción y una gama de posibilidades ante las estructuras de poder (2011: 30). Por su parte, Ann Kaplan en *Looking for the Other* adjudica a la mirada un poder cognitivo en el que “mirar constituye la forma en que el niño aprende la cultura a la que pertenece. Así aprende qué mirar, qué evitar mirar, lo que es visible, lo que es invisible, quién controla la mirada, quién es el objeto de la mirada. Los sujetos en una cultura también se constituyen como capaces de “ver” o no” (1997, xvi).

Por ello, en el aprendizaje juvenil es imprescindible retar esos perímetros de lo accesible y lo vedado de la mirada y, sobre todo, en el desafío para rebasarlos se conjuga el principio de la resistencia y el potencial cambio. Hasta el momento, la realidad de Mane se regía por un campo de visión parcializado que paulatinamente se expande al ir descubriendo aquello que se urde a espaldas de la autoridad. Como la noche en que ve pasar los camiones atestados de troncos, una sigilosa pero contundente extracción masiva de árboles que sugiere la desigualdad en cuanto a la distribución de recursos. Del mismo modo, las obstrucciones visuales y auditivas en el filme sugieren la incapacidad de tener acceso a una realidad diferente a la propia. La susodicha falta de visión de Mane —ya sea por la oscuridad, por la niebla o en un sentido más figurado, la ignorancia— también se evidencia en las escenas de desplazamientos en automóvil o a pie por el bosque donde no se percibe en su integridad lo que capta el lente. Este tipo de tomas proponen un discurso de lo incompleto en el que la cámara es elocuente.

Otro modo de visibilizar la realidad de afuera o la otredad mapuche en *El verano* es mediante los efectos sonoros. Lo auditivo es complementario con lo visual y además es esencial para destapar y sacudir sensorialmente el mundo de la joven protagonista. Chion (1993) ha acuñado el término *audioespectador* para referirse a la importancia de *audiover*. Hay un valor agregado que resulta de la unión de sonido e imagen, produciendo una “ilusión audiovisual”. Para facilitar la interpretación de los ritos de pasaje y la diégesis de los personajes en *El verano*, es necesario repasar la presencia de lo que Chion denomina la *palabra-emanación* o las voces de fondo. Aunque estas voces no son necesariamente oídas o comprendidas, se vinculan a las emociones y son fundamentales en cuanto expresan un ambiente psicológico como lo hacen la rarefacción (largos silencios), la poliglotía (empleo de lengua extranjera), la palabra inmersa (claroscuro de las conversaciones) y la pérdida de inteligibilidad (el murmullo).

Los sonidos en *El verano*, en ocasiones de origen enigmático, contribuyen a crear una atmósfera afectiva que tensiona los lazos entre las alteridades en conflicto como lo hace el uso de la poliglotía. Es evidente que el diálogo de los habitantes de la región en lengua mapuche —el cual ocurre sin subtítulos ni doblaje— acentúa la alienación cultural y lingüística de Mane, quien escucha sin entender (al igual que los espectadores) la conversación de Pedro con los miembros de su comunidad.⁸ Asimismo, en otras instancias del filme la palabra inmersa y la pérdida de inteligibilidad, tal y como las define Chion, hacen que la voz vaya perdiendo definición y claridad y, por ende, complejiza la audiovisión y el efecto emocional en el espectador. Cuando don Francisco y Mane llegan al lugar del “incidente” al final del filme donde los Carabineros le están informando al padre de lo acontecido con Pedro, el diálogo impenetrable de esta escena perturba y desconcierta. Este diálogo debería ser crucial para el espectador, pero sólo se capta alguna palabra aislada. Aquí se explota el uso del sonido de las “imágenes negativas”, es decir, ruidos que sólo sugieren una imagen que de por sí no se presenta (Chion, 1993:179). Paradójicamente, el deseo de comprender el diálogo en murmullo de los

Carabineros genera una sensación de urgencia en el espectador, que segundos más adelante, cobrará sentido en el cuerpo inerte de Pedro y que Mane parece anticipar con la expresión desencajada de su rostro.

En términos generales, el lenguaje expresivo de los elementos visuales y sonoros en *El verano* transmite, de forma oblicua y al mismo tiempo acumulativa, los nudos sociopolíticos y étnicos de la trama como serán: la lucha por los recursos naturales, el acceso a la tierra, la complejidad de las relaciones colonialistas y, por último, el precio de pagar con la vida misma, como en el caso de Pedro, el buscar reparar las injusticias que perpetúan las élites terratenientes en la periferia rural. El medio ambiente, con sus parajes y sonidos, se posiciona en el núcleo de las disputas históricas libradas por el pueblo mapuche y, simultáneamente, revela los estados afectivos y psíquicos de la joven Mane, dando paso a un desarrollo no sólo emocional sino social e ideológico característico del *Bildungsroman*.

4. *Bildungsroman* femenino: Rutas de rebeldía y desengaño

El verano emplea la estructura del *Bildungsroman* para mostrar, a través de la educación formativa de la joven Mane, los espacios de tensión étnica y económica entre el pueblo mapuche y el latifundismo burgués. En la caracterización de Buckley (1974), el *Bildungsroman* se compone de una serie de hitos que incluyen el enfoque en la infancia, el conflicto generacional, la salida del hogar, la educación en la ciudad, la vivencia de aventuras amorosas y el deseo de búsqueda de identidad personal y vocación artística (18). En *El verano* se constatan algunos de estos rasgos como la salida de la ciudad para facilitar una educación sobre la otredad mapuche, que cambiará irreparablemente el rumbo de las inquietudes y dilemas ético-ideológicos de Mane, y retará los estatutos del patriarcado colonialista desde un posicionamiento marginal.

En su estudio sobre las historias de formación, Julia Kushigian (2013) advierte la importancia

del *Bildungsroman* en la novela latinoamericana como un modelo de desarrollo colectivo para los sujetos marginales y muchas veces femeninos en favor de una visión moral y contestataria sobre los movimientos sociales, individuales y colectivos (16). En este sentido, el aprendizaje del sujeto adolescente en *El verano* servirá para exponer algunas asignaturas pendientes del discurso nacional usando el enclave de la relación padre-hija, donde se confrontan por primera vez los límites y términos de la autoridad patriarcal y su ideología hegemónica. Por lo que el carácter transgresor del *Bildungsroman* femenino es fundamental para dejar al descubierto los mecanismos represivos impuestos por el sistema genérico prevaleciente en la sociedad (Lagos, 1996:35).

A pesar de sus constricciones, el sujeto infanto-juvenil desarrolla mecanismos inusitados con los que pone en marcha sus estrategias de resistencia frente a las estructuras de poder. Al referirse a los narradores infantiles en la literatura, Jeftanovic sostiene que a éstos se les ofrece el lugar que la historia todavía no les reconoce y se les permite una mirada dominante que ejerce violencia para desbaratar el orden que heredaron (2011:31). Es más, el poder del niño narrador se define sobre la base de sus limitaciones con respecto a la conciencia adulta, ya que "siempre va a ser una posibilidad de discurso alternativo" utilizado para "inscribir una resistencia, un discurso "al reverso" del lenguaje y las ideologías tiránicas" (Jeftanovic, 2011:29). En *El verano* será Mane la que presentará una amenaza a los paradigmas tradicionales al cuestionar la naturalidad del orden étnico-político y de género que le era familiar. Se podría decir que la resistencia encabezada por Pedro frente la tiranía ejercida por don Francisco es paralela al desafío de la autoridad paterna por Mane dentro del hogar. En su universo las riendas las llevan los hombres. Además, están a la cabeza de las discusiones políticas, son prepotentes, empoderados, caprichosos y llenos de prejuicios hacia las minorías mapuche. Las mujeres burguesas se resumen en la pasividad enfermiza de Teresa, su madre, cuyos gustos son ridiculizados, vive enajenada con sus frivolidades y depende excesivamente de sus empleadas. Frente a la mujer entrenada

en las pautas sociales de antaño representada en Teresa, Mane debería representar a otra generación que rechaza esos patrones y esquemas. Ahora, el poder realizarse como antítesis de la conducta patriarcal es un particular desafío para Mane si consideramos las desventajas que enfrentan las protagonistas femeninas en las novelas de aprendizaje: “Mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente la mujer debe aprender a ser sumisa y a depender de la protección de otro para su supervivencia. Como las aspiraciones de la joven se ven obstruidas por la sociedad, la protagonista está destinada a la desilusión” (Lagos, 1996:34-5).

El motivo temático del “desengaño como destino” opera en Mane a varios niveles: la desilusión amorosa con el joven de su clase, la fractura de la figura del *pater familias* y la develación de las prácticas de injusticia étnica y socioambiental. En muchos sentidos, se reproduce el modelo de la interacción individuo-sociedad de las novelas de aprendizaje en el que “el personaje principal no controla su destino, sino que más bien reacciona frente a sus circunstancias” (Albin, 2003:23). Las circunstancias de injusticia endémica descubiertas por Mane la confrontan con un código de valores antes visto como estático y normalizado. Cinematográficamente, la repetición de planos dúo entre padre e hija en claro antagonismo visual, reproducen la disconformidad que pone a prueba dicho *status quo*. Esta actitud contestataria se comprueba cuando Mane cuestiona —desde el interior del automóvil— el agresivo arresto de pobladores mapuche por la policía local, a lo que padre responde emitiendo un juicio ideológico: “tienen que haber dejado alguna cagá, si no, no estarían los carabineros ahí sacándolos de las casas. No puede ser, están muy sublevados”. Este patrón de eventos medulares para la historia se repite en tres ocasiones: el arresto de los vecinos mapuches, el extraño encuentro con un vecino tirado en la carretera una noche de lluvia y el encuentro con el cadáver de Pedro. El automóvil deviene la frontera que divide las facciones, produciendo para los terratenientes una falsa sensación de seguridad que sólo les agrava la miopía socioética de la opresión que ejercen sobre la otredad mapuche.

La amistad entre Pedro y Mane se revela crucial ya que, como Kushigian (2003) advierte, el aprendizaje se lleva a cabo a través de la madurez cultural, o el reconocimiento de lo que es diferente de uno en ese proceso de interacción con el Otro, es posible un mejor entendimiento de sí y de ese Otro, sugiriendo una combinación de disonancia y armonía en cada etapa del proceso (23). En esa interacción con el otro existen limitaciones preestablecidas por el posicionamiento sociocultural y económico que se expresan en una canción que Pedro comparte con Mane:

Ojalá que puedas entender que las cosas nunca son del color que se las ve, que la gente casi en general no le importa si no tienes dónde almorzar, por más que miro el horizonte nunca logro ver lo que suelen ver, ojalá que puedas comprender.

Como se desglosa de la canción, los temas de visión y entendimiento se expresan en el lenguaje simbólico de la naturaleza y los motivos fílmicos de la niebla y la falta de visibilidad. El destape de la realidad —poniendo fin a la ambigüedad y a la neblina— alcanza su punto crucial en la muerte de Pedro, víctima de la opresión capitalista burguesa representada en don Francisco.

Hacia el final de la película, Mane se queda embelesada mirando a la niña rubia con la que está jugando. ¿Es la modelo para el cuadro de Lorca? ¿Tal vez su prima o hermana? Lo cierto es que el lente sigue enfocándose en la pequeña como si a través de esa taciturna contemplación se hallara cifrada una siniestra advertencia. No es casualidad entonces que esta escena preceda al impacto visual del cadáver de Pedro momentos después. Incluso, la violencia neurálgica contenida en ese encuentro con el cadáver de Pedro se prefigura en una de las pinturas de Lorca que captura a una niña vestida de blanco frente a una casa de dulce rodeada de frambuesas que simulan sangre y el cuerpo de una vaca mutilada colgando de sus patas. Otra de sus pinturas es el esbozo de una niña de cabellos rubios recostada sobre unas sábanas blancas con una mirada serena pero ausente. La última imagen de Mane flotando en el agua se asemeja a esa segunda niña en la cama, boca arriba y abandonada al placer de la quietud y la inercia y,

por qué no, de la muerte y el contingente cruce de fronteras (Imágenes 1 y 2). ¿Qué representan esas niñas angelicales e impertérritas? ¿Serán un aviso de la violencia que se aboca sobre los afectos de Mane o es la frontera de la inocencia perdida y la entrada a un ámbito adulto de inequidades insuperables y ancestrales?

Imagen 1. Una de las pinturas con niñas del joven Lorca.



Fuente: Jirafa films.

Imagen 2. Escena final de Mane flotando en la laguna.



Fuente: Jirafa films.

En cualquier caso, la imagen final de Mane en el agua puede ser interpretada como una fase culminante en el proceso de aprendizaje femenino. Desde el punto de vista del lenguaje simbólico, la inmersión en agua significa “el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (Cirlot, 2003: 69). El cuerpo de Mane en agua —en posición de erotismo contenido y sugerente laxitud—

podría implicar el cruce de umbrales que marca la muerte de la inocencia y la iniciación a la adultez. Al mismo tiempo, esa indescifrable inacción que sugiere la postura de la protagonista podría verse como una sumersión pasiva al desencanto y, en el peor de los casos, al conformismo social o el colonialismo ideológico que proponen sus padres. De ser así, esta actitud de confinación al orden conocido confirmaría una de las diferencias con el modelo masculino del *Bildungsroman*, que puntualiza las restricciones de las protagonistas femeninas: “Mientras el héroe crece, madura y se desarrolla, la heroína presenta un desarrollo regresivo. Si la edad adulta significa independencia y autonomía para el hombre, para la mujer—por el contrario—es sinónimo de opresión y sometimiento” (Lagos, 1996:35).

Para contrarrestar la incongruencia entre los retos y las expectativas entre ambos géneros, las narraciones de formación femenina procuran romper con el modelo conservador de conducta impuesto a las niñas a través de estrategias variadas, como el uso de la ironía o los diferentes grados de alienación en las protagonistas, como la locura, la enfermedad, el suicidio o la muerte (Lagos, 1996:35-6). La alienación presentaría la educación del sujeto femenino en términos de un “crecimiento disminuido” o un “desarrollo regresivo” en contraste con el desarrollo progresivo de los chicos (36). En otras palabras, la incapacidad de rebelarse contra lo esperado socialmente por parte de los sujetos femeninos se traduce entonces en un “sentimiento de sofocación, de falta de aire y un sentido de empequeñecimiento como el que caracteriza a los pacientes de instituciones mentales” (en Lagos, 1996:35-6). En un sentido general, el buceo parcial en agua de la imagen final en *El verano* podría ser visto como una extensión de ese “sentimiento de sofocación” del sujeto femenino que lucha por afirmar su voz pese a toda adversidad y que podría alinearse con las estrategias irónicas de las historias de formación que denuncian los obstáculos impuestos a la mujer en una sociedad patriarcal.

5. Conclusión

Como hemos establecido, las historias de formación juvenil sirven para diagnosticar dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales de la nación. Entonces, si la progresión educativa de la joven en *El verano* alegoriza aspectos irresueltos de la sociedad chilena contemporánea, como son las relaciones interculturales y la represión política y material de la resistencia mapuche, ¿qué podemos deducir de la resolución pesimista de los conflictos en cuestión que culminan en la muerte violenta del activista mapuche y el desengaño visceral de la adolescente? Este final nos remite al aparente fracaso que los críticos del *Bildungsroman* destacan tanto en la joven como en los personajes marginales cuyas expectativas quedan incumplidas. No obstante, las nuevas estrategias del *Bildungsroman* rescriben y redefinen el éxito del héroe incluso en medio de la tragedia, la destrucción y la muerte (Kushigian, 2003:30-31). Así, aun cuando *El verano* pone en entredicho las posibilidades de superar las discrepancias entre lo que la protagonista desea y los modelos sociales a escoger, es preciso contextualizar el supuesto fracaso considerando la intensidad de las fuerzas antagónicas, socioculturales y coloniales a las que se enfrenta. Si el fracaso es parte del itinerario de aprendizaje femenino, la joven deberá aprender a navegar las contradicciones de su entorno y las desventajas históricas de su posicionamiento.

La parálisis que evoca la postración de Mane con sus ojos cerrados—inmediatamente luego de la muerte de Pedro en lo que debiera ser un despertar de la conciencia social—apunta al descubrir la entrada a una realidad adulta de discriminación, injusticia, despotismo, explotación y prejuicios negativos hacia lo mapuche. Al mismo tiempo, esa imagen poética e intimista nos devuelve al protagonismo del yo como el punto de partida de los demás conflictos que caracteriza a las producciones cinematográficas a partir del año 2000 en Chile. Esta subjetividad problemática podría formar parte de la categoría de intimidades desencantadas en la que, según Saavedra, dada la desilusión política, el individuo se instala como el único capaz de articular un discurso (2013:26). Por ello resalta la

centralización de Mane al final, sugiriendo que lo social se negocia desde lo individual, aun cuando el éxito de la rebelión quede suspendido como su cuerpo en el agua.

Gracias al lenguaje sugestivo y ambiguo que caracteriza al nuevo cine chileno, *El verano* interroga la posición de las subjetividades juveniles marginales en condiciones desfavorables a la vez que cuestiona los desafíos de las minorías mapuche como parte de las contiendas históricas de la nación chilena en torno a la integración efectiva de sus pueblos originarios. Por último, *El verano* intenta desensamblar el discurso oficial hegemónico patriarcal, aun cuando las posibilidades reales de rebelión estén constreñidas por el notable peso de factores socio-étnicos, políticos y económicos.

Notas

1. La novela de formación es un género literario que ha marcado tanto la narrativa chilena de la postdictadura como la del nuevo milenio. Obras como *Palomita blanca* (1971) de Enrique Lafourcade, *La Beatriz Ovalle* (1977) de Jorge Marchant Lazcano u otras más recientes como *Vidas ejemplares* (1994) de Sergio Gómez, *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet o *El jugador de rugby* (2008) de Óscar Bustamente forman parte de esta tradición literaria del *Bildungsroman*. A propósito de la noción de historia de formación vale subrayar el estudio de Rodrigo Cánovas sobre la novela chilena contemporánea la cual agrupa en tres corrientes diferentes de narradores—divergentes en sus estilos así como en sus modos de aproximación a la realidad—pero según el crítico unidos por el denominador común de la orfandad que a su vez se origina de la fractura histórica generada por el Golpe del 73.

2. Todas las traducciones del inglés al castellano son mías.

3. En adelante, nos referimos al filme como *El verano*.

4. Del mismo modo que las obras anteriores de Said como los documentales *I Love Pinochet*

(2001), *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006) y *El mocito* (2010) indagan en aspectos controvertibles e irresueltos de la sociedad chilena contemporánea como serían las secuelas socio-históricas y psicológicas de la postdictadura.

5. El verano aborda la llamada "cuestión mapuche" en un momento en el que se vigoriza tanto el cine de los pueblos indígenas como las preocupaciones socioambientales globales.

6. Según los editores, las señales de esta generación se iniciaron en marzo de 2003 con el estreno de *Sábado* de Matías Bize y en junio de 2004 con la exhibición de *Y las vacas vuelan* de Fernando Lavanderos (Cavallo & Maza, 2011:15).

7. En palabras de Saavedra: "Los largometrajes que apuntan a la intimidad no están separados del contexto social al hacer referencia a vidas privadas, al contrario, la vida privada se convierte en el relato protagónico de una sociedad que utiliza a la intimidad como defensa de sus intereses" (2013: 42).

8. Ésta es una técnica similar a la que Paz Encina logra en *La hamaca paraguaya* (2006), *Claudia Llosa en Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) y Jayro Bustamente en *Ixcanul* (2015) en donde los diálogos en las lenguas nativas funcionan para armar una atmósfera de misterio y diferencia cultural que se hará ineludible y cumplirá una eficaz estrategia simbólica.

Referencias Bibliográficas

- Albin, M.C. (2008). El Bildungsroman femenino en Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska. *América sin nombre*, N. 11-12, 21-28.
- Buckley, J. H. (1974). *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Browning, R.L. (2001). *Childhood and the Nation in Latin American Literature*. New York: Peter Lang Publishing.
- Cánovas, R. (1997). *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Cavallo, A. & Maza, G. (Eds.) (2011). *El Novísimo Cine Chileno*. Santiago: Uqbar Editores.
- Cavallo, A., P. Douzet & C. Rodríguez (Eds.) (1999). *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Editorial Grijalbo.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid: Paidós.
- Cirlot, J.E. (2003). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- CNN (2014). La propuesta de la película "El verano de los peces voladores". Recuperado el 15 de mayo de 2017 de <http://www.cnnchile.com/noticia/2014/08/23/la-propuesta-de-la-pelicula-el-verano-de-los-peces-voladores>
- Dufays, S. (2014). *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008): alegoría y nostalgia*. Woodbridge: Tamesis.
- Durston, J. (Ed.) (2013). *Pueblos Originarios y sociedad nacional en Chile: La interculturalidad en las prácticas sociales*. Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- El verano de los peces voladores* (DVD) (Cinémadefacto y Jirafa, 2013).
- Gómez-Barris, M. (2015). Mapuche Mnemonics: Reversing the Colonial Gaze through New Visualities of Extractive Capitalism. *Radical History Review*, N. 124, 90-101.

- Grebe, M.E. (1994). Meli-Witran-Mapu: construcción simbólica de la tierra en la cultura mapuche. *Pentukun*, N.1, 55-67.
- Guerra, L. (2013). *La ciudad ajena: Subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*. La Habana: Casa de las Américas.
- Hirsch, M. (1979). The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions, *Genre XII*, 293-311.
- Jeftanovic, A. (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio.
- Kaplan, E.A. (1997). *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge.
- Kushigian, J. (2003). *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Lagos, M.I. (1996). *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto Propio.
- Martínez, A. (2014). El verano de los peces voladores: Una nueva elusión. *El Mercurio*. Recuperado el 8 de febrero de 2015 de <http://www.elmercurio.com/blogs/2014/08/29/24753/El-verano-de-los-peces-voladores-La-nueva-elusion.aspx>
- Richards, P. (2010). Of Indians and Terrorists: How the State and Local Elites Construct the Mapuche in Neoliberal Multicultural Chile. *Journal of Latin American Studies* 42(01):59-90.
- Saavedra, C. (2013). *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago: Cuarto Propio.
- Seminet, G. & Rocha C. (2012). *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America*. New York: Palgrave.
- Urrutia, C. (2013). *Un cine centrífugo: Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio.
- Villaruel, M. (2005). *La voz de los cineastas*. Santiago: Cuarto Propio.

Sobre la autora

Rosana Díaz-Zambrana tiene un doctorado en Literatura Comparada de la Universidad de Urbana-Champaign en Illinois. Actualmente, es profesora de literatura y cine latinoamericanos en Rollins College, Florida. Es co-editora del volumen sobre cine caribeño, *Cinema paraíso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano* (Isla Negra, 2010) y *Horrofílmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (Isla Negra, 2012). En el 2015 publicó la antología *Terra zombi: El fenómeno transnacional de los muertos vivos* (Isla Negra, 2015).

¿Como citar?

Díaz-Zambrana, R. (2018). El Bildungsroman femenino en *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, Chile, 2013). *Comunicación y Medios*, 27(37), 24-35. doi:10.5354/0719-1529.2018.45118