

La mirada de la infancia: nuevas cartografías familiares en los narradores del milenio que asoma

MARÍA JOSÉ PUNTE

Ponencia leída en las *Jornadas (Des)tramando prácticas culturales urbanas desde el género y la sexualidad*, organizadas por el Grupo Género y Sexualidades Contemporáneas y el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la UBA con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 15 y 16 de Octubre de 2009.

A la hora de abordar la obra de las nuevas generaciones de narradores, desde la narrativa pero también desde el cine, llama la atención la construcción de un punto de vista a partir de la mirada de la infancia¹. Es una decisión estética que en principio no tiene nada de sorprendente, porque el hecho de ser jóvenes los ubica en un lugar no del todo lejano. Pero eso no quita que no valga la pena indagar en la orientación que se le está dando a esta temática, sobre todo por lo que se dice acerca del presente. El retorno al territorio de la infancia aparece anudado a una determinada comprensión de la misma que es preocupación recurrente en textos de pensadores confrontados con la cuestión desde las teorías de la biopolítica y el biopoder. Pensamos en el trabajo de Giorgio Agamben, pero también en textos de Eduardo Bustelo y de Walter Kohan. Existe en ellos una coincidencia al hablar de la infancia como comienzo, pero sobre todo como una condición existencial ligada a la anterioridad del lenguaje. Como sabemos, el término “infancia” hace referencia a la ausencia de habla (Bustelo 140; Kohan 10). Esto remitiría al momento en el que todavía no se posee el poder, que adviene precisamente con la entrada al lenguaje y al logos. La infancia en tanto que comienzo se encuentra relacionada también con una manera particular de experimentar la temporalidad. Ese tiempo sería el que los griegos definieron como “kairós”, y al que identificaron con la imagen de un niño jugando. Es el tiempo del acontecimiento absoluto, situado más acá de la distinción entre sincronía y

diacronía que constituyen por su parte los modos de describir la temporalidad desde el momento en que se entra en la historia.

Vamos a ver como funciona la construcción de la mirada en un par de autores que retornan en sus textos al territorio de la infancia, no sólo con una más evidente intención de reconstruir un pasado y restituir de esa manera una memoria. Si bien ese propósito está, da la impresión de que no constituye más que una parte de lo que se busca en la indagación narrativa. No es la nostalgia la que impulsa al relato. Hay algo más que apunta a una operación de reconstruir o re-fundar espacios a partir de nuevas cartografías, nuevas figuras para entender la ciudadanía así como las relaciones intra-familiares. Se trata por lo tanto de cómo reconstituir subjetividades aptas para el desenvolvimiento individual y comunitario en el siglo que comienza². Dos acontecimientos de la historia argentina de las últimas décadas tuvieron incidencia de manera traumática en la reconfiguración del modelo familiar. El primero de ellos fue la violencia política y el sistema represivo de la dictadura que tiene como escenario los años 70. El segundo se relaciona con su secuela económica y también política encarnado en el sistema neoliberal, que se instala como certeza en la década de los 90. Ambos implicaron la intromisión violenta en innumerables cuerpos individuales, y el consecuente desentramado de estructuras sociales que daban cabida a esos cuerpos. Con respecto al primer momento de esa intervención, el de la dictadura, vamos a trabajarlo a partir del texto de Laura Alcoba, *La casa de los conejos*. Para el segundo vamos a hacer mención a la serie de relatos que aparecen en *Villa Celina* de Juan Diego Incardona. Ambos fueron publicados en el 2008. Los vamos a hilvanar con un tercer texto, la película documental de Albertina Carri *Los rubios*, del 2003.

La novela de Laura Alcoba nos coloca frente a un espacio de permeabilidad de fronteras entre los géneros textuales. Es un texto cuyas marcas testimoniales son manifiestas. Por otro lado hay una intención que no desdeña el carácter ficcional de ese relato. En gran medida porque se busca recrear el universo infantil tramado a partir de la fantasía y de otros parámetros

perceptivos. La necesidad de construir esa mirada desde la niñez apunta a generar una serie de cuestionamientos dirigidos al mundo de los adultos. *La casa de los conejos* narra el período que le toca vivir a una niña de siete años durante la clandestinidad de sus padres, dos militantes montoneros. Mientras el padre se encuentra preso, la madre queda a cargo de imprimir clandestinamente el diario *Evita Montonera*. Como parte de un sistema de medidas de seguridad, madre e hija deambulan por una serie de espacios sin punto fijo. La casa mencionada en el título es un “embute”, término de la jerga de la época que sirve para referirse a un escondite³. Allí la niña vive junto con su madre y el matrimonio de Daniel y Diana, que está embarazada⁴. Forman una especie de familia atípica, porque es un simulacro, provisorio e inestable, de lo que para la niña constituye su cotidianidad. Por momentos aparecen otros personajes masculinos que trabajan para la organización en montar la imprenta clandestina. Son estas figuras las encargadas de poner los límites y ejercer la represión sobre la conciencia de la niña. En particular el personaje del “Ingeniero”, así llamado por su función, es el menos simpático y el que suele reaccionar con mayor violencia sobre la azorada niña. Hay dos temas relacionados con la reconstrucción que intenta la voz narradora. Por un lado está la cuestión omnipresente del “secreto”, que condiciona hasta la exasperación lo que la niña puede hacer y decir. Esto la sume en estados de permanente miedo e inseguridad. Pero sobre todo la descoloca de su función y de los saberes que competen a una persona de esa edad⁵. Por el contrario, Diana encarna a la figura comprensiva y atenta, maternal, que se ocupará de brindar los marcos mínimos de contención y protección para el desarrollo de la vida cotidiana. La madre por el contrario se perfila como una figura ausente, ya que su rol se encuentra en ese momento condicionado por sus tareas políticas. En este texto se ve con claridad la manera en que la política irrumpe provocando una reconfiguración de los lazos de parentesco, en donde se difuminan los roles establecidos, aunque todavía permanecen las matrices de género. De todos modos ya se vislumbra un cuestionamiento de una clara división de funciones acordadas a

partir del género sexual. El otro tema es el de espacio habitable, es decir el del hogar. La niña narra un período en que el ese espacio existe de manera provisoria, siempre cambiante, pero sobre todo como una falsificación. Se la pasa circulando por diversos lugares: la casa de los abuelos, la cárcel en donde está el padre, las plazas, el colegio de monjas, la casa de los conejos. Es decir, no tiene *un* lugar, sino que vive en el nomadismo. Su mundo cotidiano se afinca en un espacio caracterizado por ser una simulación y por la contingencia. Los conejos que dan nombre a la casa son sólo la coartada para esconder la imprenta tras una falsa pared. Para circular por el espacio en el que se desarrolla su rutina la niña debe ir “tapada”, es decir escondida. Los contactos con el ámbito exterior siempre están signados por la amenaza. Y de hecho, las imágenes irán volviéndose cada vez más ominosas, dando al personaje la sensación creciente de encontrarse todos bajo acecho y acorralados. Al igual que los conejos, ellos están en una trampa. Y la casa no les ofrece un espacio de protección. Los adultos llevan a cabo sus tareas, siempre bajo la premisa de que la falsificación es necesaria para la supervivencia. La perspectiva de la niña, sin embargo, sirve para mostrar hasta qué punto esto sólo constituye una fantasía. Pero además ella es consciente del peligro al que se exponen todos, envueltos como están en algo que, independientemente de su proyección política, va convirtiéndose cada vez más en una mera ilusión. Mediante anécdotas muy concisas el relato puesto en la voz de esta niña va mostrando la incompatibilidad de la situación que le toca vivir con una vida familiar. La niña se muestra bastante lúcida, por ejemplo en términos de que es capaz de separar el sentido literal del figurado para entender lo que implica tener un hogar⁶. También se muestra sensible ante ese mundo que la rodea y que apenas la sostiene, pero por sobre todas las cosas, que la obliga a comportarse como algo que ella no es: una adulta. Y que la castiga por ser lo que es: niña. De todos modos resulta indudable que el aprendizaje bajo esas duras circunstancias generan algo más que cicatrices y vacíos. La narradora adulta que encara el relato de esta historia, de lo que ella llama esos “breves retazos” (11) que la llevan al terreno de

la infancia, al preguntarse por el sentido de narrar, da cuenta de algo más que de la pérdida. Ofrece como testimonio la experiencia de la ampliación de ese mundo que asentó las bases para la conformación de su subjetividad. Por encima de las fantasías infantiles, el relato deja constancia del cruce entre política e infancia. No sólo al referirse a aquello que corresponde como obligación de la sociedad para con los niños, sujetos en formación. Sino también para poner en evidencia la contribución muda que la infancia no deja de hacer al mundo de los adultos. En este caso, la importancia de recordar que una comunidad es una familia y viceversa.

En una dirección semejante que esta novela-testimonio de Laura Alcoba, se orienta la película documental de Albertina Carri, *Los rubios*. No sólo comparte la temática, es decir, presentar el punto de vista de los hijos de la militancia setentista. También se da en ella un cruce de géneros que llamó la atención y que hizo que fuera percibida de inmediato como ejemplo renovador del formato documental (Alonso, Ruffinelli, Quílez Esteve). En *Los rubios* se entremezclan elementos clásicos tales como las entrevistas a personajes testigos y el relevamiento de los espacios en donde tuvo lugar la historia, junto con una puesta en escena que recurre a una estética que fue llamada del “postizo” (Aguilar). Se produce en el espacio cinematográfico una entrada y salida del personaje narrador-protagonista, la cineasta Albertina Carri, que se lleva a cabo mediante la réplica de su identidad. El procedimiento consiste en utilizar a una actriz, Analía Couceyro, para que represente a Albertina Carri. Este juego de roles hace referencia a la volatilidad del concepto de identidad. La infancia aparece trabajada mediante el recurso del uso de animación, que suele ser usual en la realizadora. En este caso se utilizan muñequitos Playmobil para escenificar aquellas anécdotas del pasado de Carri relacionadas con el hecho que intenta narrar: la desaparición de sus padres. Una de las cuestiones fundamentales enlazadas a este tema, es el de la construcción de la propia identidad. La autora cuestiona la idea de que toda configuración identitaria sea algo fijado y se resiste a que su propia identidad

sea establecida por la mirada externa. En parte reacciona contra un reflejo condicionado de la sociedad que tiende a identificar al sujeto a partir de su genealogía. Ella prefiere presentarla más bien como el resultado de una *performance* y de una elección, a la vez que trabaja el tema de la mirada y sus posibilidades de variabilidad. Al hacerlo, pone en vilo las concepciones familiares anudadas al concepto de identidad. Carri culmina planteando la posibilidad de que la familia sea el resultado de una elección personal, algo que pueda ser construido al igual que se construye un proyecto de vida⁷. Mediante este film defiende su derecho a establecer los parámetros no sólo para definir su trabajo de cineasta, sin imposiciones externas a él, sino también para conformar su universo parental más allá de las determinaciones genéticas y hereditarias, y de las que define una heterosexualidad compulsiva. Con el fin de dejar en claro este objetivo es que recurre a toda una serie de citas que la emparentan con una determinada estética (la vanguardia, la cultura pop, el cine independiente). También hay ciertos gestos que remiten a la sensibilidad *camp*, por ejemplo el uso de las pelucas platinadas en la escena final⁸. En este sentido es que la estética se vuelve política. Por eso Carri, sin renegar de otros modos posibles de hacer política, reivindica para sí una forma personal, acorde con su formación y contexto, pero también con lo que ella elige como ámbito de desarrollo de la vida.

Los textos reunidos en el libro *Villa Celina* de Juan Diego Incardona también vacilan en lo que respecta a su definición de género textual. Son una serie de relatos que atraviesan diferentes épocas entre la niñez y el presente de la voz narradora, que coincide con el sujeto autoral. A la intención testimonial, se suma un interés por dar cuenta de la vida en esa delimitación territorial particular, el barrio, y de trazar una cartografía que no apunta sólo a una mera cuestión geográfica. El universo delineado por Incardona está hablando del trazado alrededor de una comunidad, mediante una serie de parámetros que incluye las zonas, los eventos sociales, las instituciones locales, las identidades políticas y los diversos personajes más o menos pintorescos que animan esa particular mitología urbana de Villa Celina. La narración,

caracterizada por un estilo más bien digresivo, fluye sin plan preciso. Parece estar movilizada por los recuerdos que emanan de manera arbitraria. La voz narradora se mueve por ese espacio que para el espectador ajeno es como un laberinto. Para él, sin embargo, su reconstrucción implica realizar el trazado de una identidad que es tanto individual como colectiva, subrayando la cuestión de que la una no existe sin la otra. Y ese territorio se encuentra ligado a la infancia y la adolescencia, espacios que se desea recuperar como una manera de contrarrestar su desaparición. La disolución de ese universo se va dando como un achicamiento de las “grandes extensiones de campo y potreros (...) que propiciaban la aventura y el juego infantil en toda su dimensión” (14). La infancia encuentra aquí la posibilidad de desplegarse en total libertad, muchas veces a contrapelo del mundo adulto, como se ve en la historia de “El hombre gato” (33-42). Este personaje misterioso, del cual en realidad no sabemos si es una fantasía o una realidad, demarca la distancia entre lo considerado peligroso y amenazante por los adultos, que para los niños corporiza la figura del super-héroe. A diferencia del texto de Laura Alcoba, aquí los niños encuentran protección por parte de los adultos. Los peligros acechan de diversas maneras. A veces provienen de la política, pero mayormente tienen que ver con conflictos inter-barriales. A decir verdad, a través de la configuración de esta especial mirada infantil se produce un efecto buscado de estilización del material narrativo, como una forma de “reciclaje” hecho a base de lo que otros desechan por considerarlo poco valioso. Un ejemplo de ello se ve en el relato que abre el texto, “La culebrilla” (15-31). Lo que parece ser la típica narración de una enfermedad infantil, tomada como uno de esos eventos extraordinarios que dejan una huella en la conciencia del sujeto, va adoptando la forma de un relato de aventuras con rasgos míticos. Sólo que el viaje lleno de obstáculos, es un pasaje por los terrenos degradados de las villas de emergencia y los barrios pobres del conurbano bonaerense. La curandera boliviana a la que acuden y que sustituye al sistema médico institucional, adquiere la estatura de un personaje benévolo típico de los cuentos de hadas. Aparece como una bruja

buena, joven y linda, que con sólo imponer las manos sobre el niño logra curarlo. En éste como en otros relatos se produce una valorización de la cultura popular mediante la reestructuración narrativa que ofrece el pasaje por los géneros literarios aceptados por la cultura letrada.

El cuestionamiento de la estructura familiar tradicional con sus roles establecidos a partir de las divisiones de género, se ha vuelto parte esencial de la trama de numerosos relatos que circulan actualmente. Los encontramos muy imbricados en interpelaciones que son políticas. No sólo porque parten de planteos dirigidos hacia determinados contextos históricos y sociales que dejaron cicatrices profundas tanto en los imaginarios como en los cuerpos, ese “país lleno de fisuras” al que se refiere Carri en su película. En tanto que los textos de Alcoba y de Carri están hablando de la agresión explícita que se ejerce desde el Estado sobre la vida de los individuos, Incardona parece hacer una reflexión desde una dirección opuesta, es decir desde la ausencia de ese Estado, que constituye también una forma de la violencia⁹. La filósofa Judith Butler, cuyas reflexiones giran entre otras cosas alrededor del tema de las nuevas conformaciones familiares, se refiere explícitamente al parentesco y sus condiciones de inteligibilidad en un ensayo sobre Antígona¹⁰. La autora se sirve de la trágica heroína de Sófocles para llegar a una serie de conclusiones sobre los lazos familiares y su relación con el Estado. A partir de esta figura, la hija de Edipo, hace una lectura que cuestiona la estructura domesticadora del parentesco. Antígona, según Butler, no se ajusta a la ley simbólica ni prefigura un restablecimiento final de la ley (Butler 2003, 98). Antígona también habla, como los niños, desde un lenguaje del cual está excluida, desde lo no humano. Pero ella, mediante ese acto de hablar, al colocar la aberración en el centro mismo de la norma, prefigura “un nuevo campo de lo humano” (110). Para concluir, orientados por las reflexiones de Agamben sobre infancia y lenguaje, podemos interpretar este gesto de recrear narrativamente la infancia como un intento de volver a la experiencia, al lenguaje entendido como “el lugar en donde la experiencia debe volverse verdad” (Agamben 70). La infancia como comienzo también puede constituirse en

una instancia superadora, en una forma de “habitar el espacio de la pura posibilidad” (Bustelo 142). De ahí que valga la pena detenerse a escuchar con más atención estas voces.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

AGAMBEN, Giorgio [2001] (2007). *Infancia e historia*. 4ta edición aumentada. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

ALCOBA, Laura (2008). *La casa de los conejos*. Trad. de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires, Edhasa.

ALONSO, Mauricio (2007). “Los rubios: otra forma, otra mirada”. Sartora, Josefina y Silvia Rival (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería. 157-169.

AMADO, Ana (2004). “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. Amado, Ana y Nora Domínguez (eds.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós. 43-82.

BUSTELO, Eduardo (2007). *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Trad. de Esther Oliver. Barcelona, El Roure Editorial.

ENRÍQUEZ, Mariana (2008). “Deseo desatado. Entrevista a Albertina Carri”. *Suplemento SOY. Página/12*, 23 de mayo.

INCARDONA, Juan Diego (2008). *Villa Celina*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

KOHAN, Walter (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires, Del Estante Editorial.

NORIEGA, Gustavo (2009). *Estudio crítico sobre Los Rubios. Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires, Picnic Editorial.

PAVÓN, Héctor (2008). “La historia del testigo”. *Revista* N.º 29.03.2008. 10-11.

QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2007). “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático”. Rangil, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos. 71-85.

RUFFINELLI, Jorge (2007). “De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal”. Sartora, Josefina y Silvia Rival (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería. 141-155.

- 1 La temática es recurrente en las novelas de Marcelo Figueras: *El muchacho peronista* (1992), *Kamtchatka* (2003), *La batalla del calentamiento* (2006). Pero también se ve en textos que se confrontan con la historia y la política del país, pasando por temas que van desde la inmigración hasta la dictadura y la guerra de Malvinas, como se ve en *Una vez Argentina* (2003) de Andrés Neuman, *El mar y la serpiente* (2005) de Luisa Bombara, *La casa operativa* (2007) de Cristina Feijoo y *Juegos de playa* (2008) de Betina González. En cuanto al cine, se puede mencionar tanto la obra de Lucrecia Martel, con *La ciénaga* (2000) y *La niña santa* (2004), así como Albertina Carri en *La rabia* (2008).
- 2 Bustelo como punto de partida de sus reflexiones hace un diagnóstico de la actual insuficiencia de las instituciones tradicionales, es decir la familia y la escuela, a la hora de ofrecer un marco que dé cabida a la infancia en tanto que instancia para formar al sujeto. Por el contrario, dice, tanto la escuela como la familia cumplen el rol biopolítico de transmitir el *status quo*, que no sostiene al niño sino que lo deja desamparado frente a una cultura de consumo, alimentada por los medios de comunicación masiva y la industria cultural. Propone rearmar la idea de infancia como “categoría social”, colocada en el juego de relaciones sociales que se constituyen históricamente con los adultos. Implica considerar a la infancia no como mera etapa de transición o paréntesis entre la no vida y la evolución a la adultez, lo cual termina subalternizando a los sujetos en cuestión.
- 3 La narradora reflexiona sobre este término que surge al recordar, pero que ella no logra encontrar en el español actual (47-50). Luego de un trabajo de rastreo, llega a la conclusión de que pertenece a una jerga acotada a un tiempo (los años 70) y a un espacio (Argentina), ligado al contexto de testimonios sobre la represión. Esa palabra pervive sólo gracias al recuerdo que ella es capaz de establecer y a su fijación mediante el relato. No sin ironía la define como una palabra “más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida” (50).
- 4 Estos personajes son Diana Esmeralda Teruggi y Daniel Mariani. A ella está dedicado el libro. Diana murió en un enfrentamiento con el Ejército, que concluye con el asesinato de las siete personas que estaban en la casa y su destrucción. Su marido será desaparecido poco después. La beba de ambos, Clara Anahí Mariani, no fue encontrada en el lugar luego del ataque aunque se sabe que sobrevivió y aun permanece desaparecida. Su abuela, la madre de Daniel, es Chicha Mariani, una de las fundadoras de la agrupación de Abuelas de Plaza de Mayo..
- 5 El tema del entramado entre infancia y política aparece trabajado de manera muy similar a la de Alcoba en la película *La faute à Fidel!* (2006) de Julie Gavras, la hija del conocido director Costa-Gavras. Se narra la historia de Anna, una niña francesa de 9 años, cuyos padres entran en la vorágine de la militancia política de los años 70, muy ligada a la Revolución Cubana y a la lucha contra el franquismo y el pinochetismo. La vida de esta familia proveniente de la alta burguesía bordelesa y de la aristocracia española, cambia radicalmente. Esos cambios son filtrados por la mirada infantil que en un principio los cuestiona por la pérdida del confort y de cierta contención que la niñez valora por encima de otros parámetros (el colegio de monjas, las clases de catequesis, las niñeras). La mirada sin embargo va cambiando, hasta un resultado final en donde la niña logrará capitalizar la experiencia de ser parte de un nuevo tipo de comunidad, más abierta, generosa y solidaria.
- 6 Se ve en el malentendido con el cual se inaugura el relato. La madre le presenta la posibilidad de vivir en una casa con tejas rojas como la que ella suele dibujar, porque piensa que de esa manera le ofrece el cumplimiento de una fantasía. La niña, por su parte, hace notar la diferencia entre el sentido literal de una casa con tejas rojas y aquello que ella quiere, que es “la vida que se lleva ahí dentro” (14). Lo que ella desea es una cierta idea estereotipada de normalidad: padres que vuelven del trabajo para cenar, que preparan tortas los domingos, madres con “uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto” (14).
- 7 Albertina Carri se refiere al tema de la familia por elección en una entrevista que dio cuando se estrenó su largometraje *La rabia*. Allí menciona varios temas, entre ellos su supuesto “coming out”, las dificultades de representación con las que se encuentran las lesbianas en general y el tema de la familia de base homoparental. Como conclusión de la entrevista, afirma: “Las familias se construyen: yo lo he vivido en carne propia, he construido familias desde los tres años, cuando secuestraron a mis padres, y no me ha ido nada mal. Al contrario: es un vínculo de muchísimo amor traer un hijo a una familia diversa. No hay mandatos, no hay normativas. Es una decisión profunda, desde el deseo”. Mariana Enríquez, “Deseo desatado. Entrevista a Albertina Carri”. *Página/12*. Suplemento SOY. viernes 23 de mayo de 2008.
- 8 Abordamos esta cuestión de manera más detallada en una ponencia presentada en el VII Congreso Internacional *Orbis Tertius*, organizado por la Universidad Nacional de La Plata y realizado en mayo de 2009. El título de la ponencia es “Juguetes y ritos: trabajo de duelo en *Los rubios* de Albertina Carri” y puede leerse en www.punte.org.
- 9 Hay apuntes al desmantelamiento del sistema estatal a través de las privatizaciones que se produce durante el menemismo, por ejemplo en el cuento “El ataque a Villa Celina” (71). Así como también numerosas referencias a formas de organización barrial de tipo familiar, vecinal o con arraigo en la iglesia local, que sirven para paliar la ausencia de otro tipo de estructura institucional.
- 10 Se trata de *El grito de Antígona*. Allí Butler define al parentesco como “cualquier conjunto de acuerdos sociales que organiza la reproducción de la vida material, que puede incluir la ritualización del nacimiento y la muerte, que proporciona lazos de alianza íntima, duradera o vulnerable y que regula la sexualidad a través de la sanción y del tabú” (Butler 99). Estos acuerdos, apunta Butler no poseen “características estructurales transculturales que puedan ser totalmente extraídas de sus funciones sociales” (99).