



2000

## La Fuga es el Mensaje: Andrea Maturana y las Citas Imposibles de una Escritura en Transición

Alvaro Kaempfer  
*Gettysburg College*

Follow this and additional works at: <https://cupola.gettysburg.edu/lasfac>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

**Share feedback about the accessibility of this item.**

---

Kaempfer, Alvaro. (2000) La Fuga es el Mensaje: Andrea Maturana y las Citas Imposibles de una Escritura en Transición. Alpha 16:73-90.

This is the publisher's version of the work. This publication appears in Gettysburg College's institutional repository by permission of the copyright owner for personal use, not for redistribution. Cupola permanent link: <https://cupola.gettysburg.edu/lasfac/6>

This open access article is brought to you by The Cupola: Scholarship at Gettysburg College. It has been accepted for inclusion by an authorized administrator of The Cupola. For more information, please contact [cupola@gettysburg.edu](mailto:cupola@gettysburg.edu).

---

# La Fuga es el Mensaje: Andrea Maturana y las Citas Imposibles de una Escritura en Transición

## **Disciplines**

Latin American Languages and Societies | Latin American Studies

## LA FUGA ES EL MENSAJE: ANDREA MATURANA Y LAS CITAS IMPOSIBLES DE UNA ESCRITURA EN TRANSICIÓN

*Alvaro Kaempfer*

La escritura de Andrea Maturana (Chile, 1969) puede ser leída como una incursión estética y narrativa a las nebulosas ansiedades históricas y políticas del segmento juvenil de una sociedad, la chilena, que a comienzos de los años noventa, buscaba dejar atrás un orden político autoritario. Los relatos de esta joven escritora esbozaron, entonces, un imaginario caracterizado por la inestabilidad de un mundo vitalmente definido a partir de sus fracturas, de sus conflictos y de la compleja interacción entre sus miembros. En las escenas urbanas de convivencia, de encuentros, roces y daños mutuos narrados por Maturana, la fugacidad de lo cotidiano armaba figuras por medio de experiencias concebidas o definidas por gestos traumáticos. Frente a estas figuras, a sus tensiones y a los lugares en los que interactuaban, su escritura cartografiaba un tramado de emociones en espacios narrativos obsesionados con la regulación de toda cercanía con los demás. Desde esta perspectiva me acerco a su narrativa y lo hago, puntualmente, a partir del segundo párrafo de su cuento "Cita" (1991). Mi presunción es que este relato textualiza una experiencia que hace de la fuga el valor supremo dentro de un orden cargado por la sospecha y obligado a su propia regulación no sólo narrativa sino que histórica y cultural <sup>1</sup>

---

1 En función de facilitar el seguimiento textual de mi análisis, reproduzco el segundo párrafo del cuento que abordo y al número que indico en cada una de las líneas es al que aludo en mis referencias

I [n]o tenía espacio para darse vuelta pero si  
II para girar la cabeza, y sabía que hacerlo intimi-  
III daría al hombre No lo hizo Cerró los ojos y se  
IV dejó llevar por el compás que les imponía a am-  
V bos el monótono balanceo Perdió la conciencia  
VI de todo lo que no fuera su nuca entibiada, su  
VII espalda. esa rodilla perseverante que la obligaba

En la formulación de mi hipótesis tiene eco una línea reflexiva de Roland Barthes que me permite precisar que la fuga de la que hablo sugiere un escape a los sentidos, a la sensualidad, la que perpetúa una jerarquía en la cual la regla del abuso es transformada en la excepción del gozo (Barthes 68). A partir de esta idea inicial, sugiero que en este cuento la búsqueda y la cercanía de los demás es una ficción nutrida por una posibilidad de contacto no sólo bloqueada sino que evitada al estimar que la experiencia del placer es un valor superpuesto a la noción misma de comunidad. Placer y comunidad se ven, así, disociados por los mecanismos de control y autorrepresión que ésta pone en funcionamiento para lograr su propia estabilización y viabilidad. Al mismo tiempo, veo ese gesto dentro de un proyecto alejado de búsquedas representativas de la escritura de mujeres en Chile, rasgo que Carolina Pizarro observa en autoras generacionalmente cercanas a Maturana (132). En "Cita", el encuentro con el otro es suceso en el que se establece el primer contacto y no aquél que respondería a un encuentro planificado, negociado. Este segundo sitio, surge luego, como un espacio del destiempo y del olvido, un sitio al que los demás nunca arribarán, al que llegarán sólo sus fantasmas o, apenas, las huellas de su escritura. El encuentro inicial y sus secuelas en un posterior acercamiento refuerza un orden donde el placer, anónimo, individual y solitario, es la norma y a él, a la fugacidad del placer y al placer de la fuga, todo, silenciosa y ocultamente, se subordina.

- 
- viii. a entreabrir sus piernas. Con calma, obedeciendo  
 ix. a ese mismo acuerdo tácito, sintió la mano, pesa-  
 x. da y suave a la vez, deslizarse por su cadera hasta  
 xi. el bolsillo lateral de la falda, buscando el fondo  
 xii. de éste para encontrar el de ella, en un gesto que  
 xiii. no requería autorización porque suponía el  
 xiv. terreno como propio. Imaginó que era alto por-  
 xv. que notó que, para internarse en su bolsillo, había  
 xvi. tenido que flexar las piernas. Además, su mano era  
 xvii. enorme. (Habría acariciado la punta de sus dos  
 xviii. pechos con una sola de ellas, pensó, digitando la  
 xix. octava perfecta del piano, despertándole los pe-  
 xx. zones, mientras con la otra podría incursionarla  
 xxii. entera, descifrarla como ella siempre quiso, atra-  
 xxiii. versarla con el contacto eléctrico de sus dedos.)  
 xxiv. Sentía ahora la presión que su propia piel ejercía  
 xxv. Sobre la blusa de seda, la carne empinada traspa-  
 xxvi. sando en un segundo su más íntima formalidad,  
 la espera perpetuada por años, sin motivo. (Maturana, "Cita" 51-2).

El episodio inicial de este cuento nos ubica en el vagón de un ferrocarril metropolitano, que es un espacio cerrado, sobresaturado de cuerpos inmovilizados y anónimos. Dentro del vagón, uno de los personajes siente la presión de un cuerpo ubicado simétricamente detrás del suyo. En el segundo párrafo, el texto insiste en los límites y en la opacidad de ese espacio al destacar la morbosa cercanía con los demás. Es una escena que nos remite a otro cuento de Maturana, "Roce 3", incluido es *Des(encuentros) (des)esperados* donde no se trata de un ferrocarril metropolitano sino de un ascensor, al que una mujer ingresa y de inmediato siente el cuerpo de un sujeto que se le pega a la espalda. Pero, tanto el ascensor como el "subte" o "metro", además del componente claustrofóbico, es un lugar donde "no somos sujetos de nuestro propio movimiento, sino piezas de un dispositivo casi fabril, tan anónimo como la ciudad misma" (Rinesi 52). Más allá del hacinamiento, la sensación predominante en "Roce 3" es la incomodidad causada por la presencia de un hombre sin olor (Maturana, *(Des)encuentros (des)esperados* 27). En este cuento, al igual que en "Cita", se trata de operaciones urbanas de traslación de cuerpos inmovilizados y hacinados dentro de un dispositivo mecánico que, simultáneamente, agudiza los sentidos.

En el párrafo que reviso, la voz narrativa focaliza a una 'mujer' y establece su lugar y su relación con un 'hombre' dentro del vagón a partir de una distribución espacial que caracteriza a ambos genérica y discursivamente. El texto detalla que se trata de una mujer joven y agrega que ella "[n]o tenía espacio para darse vuelta pero sí para girar la cabeza, y sabía que hacerlo intimidaría al hombre. No lo hizo" ("Cita" i-iii). Con esto, la escritura enfatiza la anulación de la condición orgánica y compacta del cuerpo, al dividir sus componentes entre móviles e inmóviles, luego de la pérdida voluntaria de la voz. Es en este proceso de desintegración y pérdida de la organicidad en relación con un "otro" a sus espaldas que se establece tanto la condición inacabada del personaje cuanto su posibilidad (Butler 27). La separación de cabeza y cuerpo establece una decapitación narrativa en alianza con una lengua silenciada, lo que sólo puede dar paso al murmullo inaudible del cuerpo (Cixous, "Castration or Decapitation" 49). Al mismo tiempo, la narración focaliza un personaje cuya motivada inmovilidad responde a un gesto mediante el cual anula su condición activa y supera el clásico dualismo entre mente y cuerpo (McNay 126). Luego, la anulación de cualquier acción responde a la posible intimidación que, presume, podría causarle al hombre a sus espaldas. Ella, el personaje acorralado, opta por callarse e inmovilizarse para darle movilidad a quien puede crearle y

prolongarle un momento de gozo.

En esta secuencia, la mujer que es el personaje no surge como totalidad orgánica ni física sino mediante un gesto textual en el que ella deriva de una alianza entre placer, sensoriedad e imaginación; como un proyecto articulado desde dichos aspectos bajo una mirada narrativa. Su inmovilidad no sólo es consecuencia de obstáculos físicos, por la sobresaturada presencia de otros cuerpos, sino que por una opción que le impide o justifica su negativa a identificar uno de ellos. El primer obstáculo es involuntario, el segundo no lo es. Este último corresponde claramente a una opción por la prolongación del placer de sentir la presión de un cuerpo sobre segmentos del suyo. A partir de estos roces, presunciones y sensualidades se va a ir formando una relación entre dos seres sexuados cuyas cargas genéricas surgen marcadas por una jerarquía que, aquí, es hija del placer (Scott, *Gender and the Politics of History* 42; De Lauretis 5). El texto precisa luego que ella “[c]erró los ojos y se dejó llevar por el compás que les imponía a ambos el monótono balanceo” (“Cita” iii-iv). De modo que ya no sólo es una opción por la inmovilidad y el silencio sino que, además, de la visión. El personaje opta por la negación del ojo, por la ceguera que hace posible completar la inmersión en el placer, como el personaje de otro cuento de Maturana, “Maletas”, donde un final similar al de “Cita” hace que la recuperación de la vista sea la pérdida de la ficción que rodea la dimensión física y solitaria del placer. Al cerrar los ojos, el personaje se sumerge en la fantasía y el placer que conjuran el horror a la oscuridad rechazado en los '70 por el discurso feminista de Hélène Cixous (“The Laugh of the Medusa” 878). Pero, claro, es otro el contexto y la escena cultural en la que se inscribe esta situación y, por lo tanto, cerrar los ojos y sumergirse en el placer es también escapar de la luminosidad, de la visibilidad ya mencionada. Ha sido precisamente la conexión entre oscuridad, imaginación y soledad señalada por Arturo Flores en este cuento, uno de los escasos trabajos sobre Maturana, la que me lleva a presumir un discurso que fija sus propios parámetros de individuación genérica a partir del placer (132).

En “Maletas”, el personaje afirma: “[n]ecesité verlo, saber que estaba ahí. Abrí los ojos con miedo, el mismo que no he dejado de sentir desde que se fue”, para concluir que “[e]n el cuarto no encontré más que un par de maletas abiertas y un río de promesas esparcidas que me ahogaban poco a poco, en eterna alianza con mi propio orgasmo” (Maturana, *(Des)encuentros (des)esperados* 35). La conminación a la mirada como una presión física e irresistible también aparece en “Verde sobre el borde”. Aunque, en este

cuento, es un personaje masculino el invadido penetrado, cuando siente que “[d]espués de un rato el verde de los ojos de Francisca lo perfora por la espalda, obligándolo a voltearse” (Maturana, “Verde en el borde” 23). En “Cita”, en cambio, negarse a la propia movilidad surge por la presunción y el roce casi palpable de una mirada. Quien siente la mirada del otro a sus espaldas opta por una ceguera aliada a la preservación de un ritmo mecánico y monótono que envuelve al personaje femenino para petrificar un momento específico y un orden dado. Ella opta dejarse llevar por un estado ciego y de suspensión acompasado por el balanceo de una máquina sobresaturada de cuerpos que cruzan la ciudad

La delimitación del espacio en el que acontece la historia narrada es la negación misma del espacio público como escenario social de grandes eventos: allí no es posible “imaginar ‘acciones lúcidas’ con un sentido que trascienda los límites marcados por los intereses particularistas” (Sarlo 188). Por el contrario, se trata de eventos específicos concebidos en el marco de una dimensión mínima y local, o localizada, que surgen y se diluyen en las dimensiones de lo cotidiano y de lo sensorial. En este sentido, para el personaje de este cuento, su realidad se yergue y se agota en la multiplicidad de eventos de una cotidianeidad que “se organiza alrededor del ‘aquí’ de mi cuerpo y el ‘ahora’ de mi presente” (Berger 39). En esta fusión de simultaneidad y contemporaneidad, el ritmo y la música urbana adquieren un tono menor cuyo compás envuelve y organiza un hacinamiento nómada.

El nomadismo al que hago mención es aquí un fenómeno colectivo, masivo y anónimo que configura un movimiento regular de roce y suspensión en que todo orden adquiere, fugazmente por cierto, la tonalidad difusa y anhelada de lo eterno. La travesía es fija y el desplazamiento no admite alteraciones: son, al fin y al cabo, sucesos sobre una línea férrea que articula y ordena los desplazamientos sobre la ciudad. Dentro de dicho orden, el disciplinamiento del cuerpo de la mujer, en el sentido foucoltiano, contribuye a su inserción dentro de una relación asimétrica y desigual (Bartsky 75). Es una docilización corporal que está al servicio del placer y que busca adaptar el cuerpo a una situación dada. Cualquier gesto de trascendencia no sólo negaría el placer de ese momento y situación dadas sino que, incluso, podría destruir su prolongación. La disciplina corporal y el placer son aquí sinónimos de una experiencia que busca ubicarse al margen de cualquier búsqueda trascendente. La opción es por un presente cuya perpetuación no admite reflexión ni juicio alguno y borra toda intromisión que altere una percepción del tiempo y del orden como placer individual, solitario.

La docilización corporal en aras de una domesticación social y religiosa, junto con la internalización de la vigilancia, son aspectos identificados por María Inés Lagos en una serie de relatos de autoras latinoamericanas (133-34). Pero el relato de Maturana se ubica en paradigmas conceptuales y epocales diferentes, ya que aquí la docilización surge en aras del placer y bajo un sentido individual, privado. El personaje se yergue, además, distanciado de gestos cuyo sentido se lograría dentro de narrativas iluministas o relatos de trascendencia o justificación social. La sumisión es aquí un acto voluntario dentro de una economía del deseo regulada por la negociación del placer lo que, a su vez, implica la mantención de un orden. No hay aquí noción alguna de sacrificio. Esta decisión busca, por un lado, la apropiación del presente como gozo y, por otro, la preservación del orden que lo garantiza al diagramar, jerarquizar y espacializar sus agentes. De manera que el contexto epocal al que remite la "mujer joven" está lejos de apelar a racionalidad alguna en función de invertir, cambiar o transformar ese orden (Hopenhayn 144). Pero aquí tampoco el presunto conflicto da paso, para emplear los términos de Nelly Richard, a una política o micro política concebida como transacción constante e irresuelta (*La insubordinación de los signos* 85). De hecho, la idea de resolución que integra la perspectiva de Richard cobija un razonamiento teleológico del que un texto como el de Maturana, al menos en este segmento, se ha desprendido.

En el relato de Maturana, el tiempo y el espacio se diluyen en un microproceso que los redefine en base a una sensibilidad aliada a la regularidad funcional, pragmática y operacional de la ciudad. La travesía urbana y cotidiana en el "metro" integra y no transgrede el viaje a las sensaciones que activan la imaginación más allá de la conciencia. El vaivén de este viaje da forma a una fuga desde la razón hacia la sensualidad y hacia los sentidos que no sólo está muy lejos de los relatos analizados por Lagos. Pero, además, acentúa las fisuras de las presuntas estéticas de la generación en la que, citando a Jaime Collyer, Rodrigo Cánovas incluye a Maturana (21). Al mismo tiempo, al narrar esta fuga de la razón, esta escritura guarda relación con la naturaleza misma del cuento que practica Maturana. En un esfuerzo de caracterización del cuento, Piglia, describió el género a partir de la conjunción o superposición de dos historias, una secreta y otra explícita, siendo esta última la que permitiría la comprensión de la primera (Piglia 85). Sin embargo, en el caso de "Cita", la pluralización o fragmentación sensorial de un cuerpo superpuesto a otro y mediado por el hacinamiento con los demás, hace de una narración la expresión de una imposibilidad: la



de sintetizar la experiencia en un sola historia, pero las que convergen en el texto de Maturana lo hacen en la situación del hacinamiento, con lo que ninguna de ellas está oculta sino que superpuestas y adyacentes.

El cuento de Maturana fusiona lo previsible y lo convencional, no sobre una lógica racional sino sobre un énfasis sensorial cuyo patrón es el placer del que la narración sería su prolongación o, paradójicamente, su mecanismo de control o de represión. La narración tiende, aparentemente, a lo primero cuando precisa que la protagonista “[p]erdió la conciencia de todo lo que no fuera su nuca entibiada, su espalda, esa rodilla perseverante que la obligaba a entreabrir sus piernas” (v-viii). La pérdida de la conciencia supone aquí el olvido de todo aquello que no sean sensaciones perceptibles y remite a gestos más allá del ojo y de las palabras. Lo que prevalece en este aislamiento sensorial son movimientos bloqueados que responden al orden de lo presumiblemente “eterno” por intensificación del presente. Las percepciones que le permiten a la personaje imaginar a ojos cerrados un espacio y las relaciones dentro de él, se apoyan en la presión del otro, a sus espaldas, sobre segmentos de su cuerpo sin posibilidad alguna de redundar en una imagen de totalidad en la conciencia. La creación de un espacio organizado sobre la base de la experiencia queda definido constitutivamente por su fragmentación y caracterizado por su aislamiento, por su fractura e independencia. Este es un recurso recurrente en otros relatos de Maturana. Es el caso de “Piemabulario”, donde un universo imaginario, semántico y lingüístico conforma un mundo aislado, diferente, pero habitable, sustentado por la búsqueda de lo privado, de lo propio e intransferible. El viejo sueño vanguardista de crear un nuevo lenguaje para transformar el mundo es aquí el desafío de crear un código que, lejos de esos intentos globales, opta por recluirse en un mundo privado que quiere disociarse del mundo pero que se reconoce condenado al fracaso. Ese mundo externo, los otros, surge a partir de lugares comunes y bajo niveles precarios de reflexividad. La voz narrativa, en ese cuento, afirma que la creación de un nuevo vocabulario les permitió esquivar a la gente “ya que por convención nunca ven nada que esté por debajo de la superficie de la mesa, como si a ese nivel se detuviera el mundo o dejaran de regir las leyes de la física” (Maturana, *(Des)encuentros (des)esperados* 38). En ambos casos, sin embargo, el relato busca crear deslizamientos y eventos imperceptibles para los demás, pero que conforman un mundo privado bajo la secreta e ingenua complicidad de sus actores.

Marco Antonio de la Parra, al caracterizar la emergente narrativa de

Maturana, dice que ella “trabaja en el silencio, sus movimientos sobre la gestualidad mínima, prefiere mirar de perfil antes que de frente y deslizarse antes que invadir cualquier terreno” (97). Considerando esta lectura, no sorprende que los únicos ojos abiertos en el cuento que analizo sean los de una voz narrativa que incursiona en el “metro” y sostiene un relato que focaliza gestos mínimos, desde los que crea un juego interior/ exterior. Esa voz ubica los eventos dentro de un vagón, se sitúa desde el personaje y desde allí proyecta la presencia del hombre a sus espaldas, a quien sí le otorga una perspectiva que presume globalizante y percibe como cosificadora. Por lo tanto, no resulta extraño que la percepción del personaje sea difusa y fragmentaria, incluso el conocimiento de sí misma responde al roce de superficies dérmicas despertadas por quién está al otro lado de la tela y a sus espaldas. La situación acentúa una ceguera temporal, de parte del personaje, lo que respalda su fuga desde la razón y su ingreso a un orden determinado por lo perceptible más allá de la mirada, del juego analítico o de la razón crítica.

En el episodio que analizo no hay incomodidades definibles. No puede haberlas en tanto los gestores del orden configurado, en el atiborrado y estrecho espacio de un vagón, son el placer y los deseos. Contrasta con esto el hecho de que en “Doble Antonia”, otro de los cuentos de Maturana, surge una secuencia narrativa cuyo universo emocional y espacial está regido por la estimulación del deseo como mecanismo de control. Allí, se dice que “Antonia siempre lo había manipulado así; transformándose sutilmente en un cuerpo que no respondía al de Miguel, distanciándose lo suficiente y nunca demasiado para enojarlo”, por lo que al personaje masculino “se le instalaba entonces una angustia mínima de la cual no podía deshacerse hasta que se le daba en el gusto, y la recompensa era siempre sentirla, en unos segundos, recuperar el calor de la piel y de nuevo constatar los pequeños cambios del cuerpo de Antonia con cada una de sus caricias” (Maturana, *(Des)encuentros (des)esperados* 11).

Se desprende de las líneas anteriores que, en “Doble Antonia” y en “Cita”, el cuerpo está dinamizado por la estimulación de un deseo cuya prolongación o cuya irrupción es concebida como un mecanismo de sometimiento y, al mismo tiempo, como experiencia de placer. De esta manera, el cuerpo adquiere “conciencia” de su organicidad mediante la corporeidad fragmentaria de sus sensaciones y gracias a la presión/roce físico y emocional de un “otro” del que depende. Ese “otro” invisible, pero perceptible, es identificado en “Cita” con jerarquías que derivan de una suerte de sople

vital, como en el génesis bíblico, que percibe sobre su nuca y en relación a un tipo de inversión del sacrificio cristiano a raíz de la placentera carga a sus espaldas, lo que semeja una mezcla de "vía crucis" del placer y de la flectación de rodillas del siervo. Todas estas imágenes están aquí al servicio de un cuadro que enfatiza imágenes de autoridad masculina y patriarcal, consagradas por un placer cuyo precio es la asunción, en la fugacidad de soñarlo infinito, de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. Al mismo tiempo, cabe subrayar que dichos aspectos no se cuestionan porque los eventos no operan dentro de un relato que estuviera orientado hacia alguna forma de superación o trascendencia. De modo que estos problemas son desplazados por la posibilidad misma de dar forma a un acuerdo, por medio de las tácitas actitudes de tolerancia, que reconoce como dado un orden del que sólo se espera placer.

Estos procesos son indicados en "Cita" a través de una oración que respalda el orden dentro del cual están operando ambos cuerpos. La focalización, nuevamente y como a lo largo de todo este episodio, estará orientada sobre el cuerpo femenino, el que :

[c]on calma, obedeciendo a ese mismo acuerdo tácito, sintió la mano, pesada y suave a la vez, deslizarse por su cadera hasta el bolsillo lateral de la falda, buscando el fondo de éste para encontrar el de ella, en un gesto que no requería autorización porque presuponia el terreno como propio. (viii-xiv).

La mano invisible y masculinizada, inscrita en una jerarquía patriarcal reconstituida en ese microespacio, penetra intersticialmente la capa exterior y semantizadora de un cuerpo femenino, el bolsillo de la falda, que acepta su subordinación a cambio del placer. Esa mano se desliza por sus ropas y busca llegar al fondo de sus bolsillos. En este movimiento su pesadez y su suavidad portan atributos de masculinidad y paternidad, de protección y delicadeza, sobre los que descansa su autoridad. El movimiento es identificado como un gesto de búsqueda, de anhelo de encuentro, por parte de la mujer que lo siente entre sus ropas. Pero tal presunto objetivo nunca será logrado porque su meta es otra.

La penetración de esa mano en un bolsillo extraño que paradójicamente identifica como terreno propio, reitera la persistencia de una jerarquía y un orden incuestionables. Al mismo tiempo, el relato enfatiza que el contacto dérmico entre ambos cuerpos es imposible. Entre la mano del hombre y el cuerpo de la mujer, la presencia de la tela de la falda, como material

y textura mediadora, es inalterable. Ese cuerpo y esa presencia serán definidos a través de todo el texto como una constante exterioridad que inhibe todo acercamiento, incluso los que se intentan vía imaginación y juego. Desde esa exterioridad la mano va dibujando el cuerpo de la mujer en un movimiento que es, al mismo tiempo, creación de deseos y ejercicio de poder. La voz narrativa acepta igualmente su exterioridad y se limita a interpretar un gesto, que no necesita ser autorizado porque es anterior a las normas y a las palabras.

Al ser homologado a un terreno, el cuerpo de la mujer de la escena narrada adquiere las dimensiones de un territorio sobre el que interviene, literal y simbólicamente, la mano del hombre para delinearlo. Al mismo tiempo, es un movimiento que delimita la hermeticidad del cuerpo que roza. Lucía Guerra establece que “la modalidad hermética de la femineidad debe considerarse, por lo tanto, como una expresión de la territorialidad patriarcal que hace de la mujer una zona estática y cerrada” (56). Para entrar a esa zona, la mano del hombre no requiere autorización porque la asume como propia, en tanto poseída y en cuanto delineación de sus movimientos. En otro cuento de Maturana, “Roce 2”, es una relación de misterio mutuo la que integra imaginariamente a dos personajes que nunca hacen contacto (Maturana, *(Des)encuentros (des)esperados* 21). Pero en “Cita” el contacto físico, aunque mediado, es percibido como real aunque no se trate de un encuentro pleno y cara a cara. En el fragmento analizado la territorialización del cuerpo de la mujer reafirma una jerarquía que integra la incursión de la mano masculina como el ejercicio de un derecho natural sobre un terreno que presupone como propio. Es un derecho adquirido en virtud del movimiento ejecutado sobre una superficie que ha optado por la mudez, la pasividad y la ceguera en aras del placer, a la que va delineando y definiendo desde una exterioridad. Todo el recorrido ha sido desplegado mediante un acto que es, al mismo tiempo, apropiación desde una exterioridad física, verbal y visual. Sin embargo, la aseveración de Lucía Guerra, en orden a que “desde su multiplicidad y fluidez táctiles, la sexualidad femenina anula el sentido de propiedad subvirtiéndolo, de este modo, el orden dominante”, resulta iluminadora al considerar el conjunto del relato (157).

En este contexto, desde la ceguera y la mudez se yergue un proceso creativo que responde a la necesidad de comprender lo que ocurre bajo parámetros que enfatizan la percepción como mecanismo de placer e imaginación. La percepción no opera aquí en función de un desafío cognoscitivo sujeto a parámetros verificables o a mecanismos de regulada y medida ra-

cionalidad. La acentuación de la visibilidad o de la transparencia de una realidad hipotética está aquí sustentada por experiencias previas que reproducen las jerarquías y la organización de esas experiencias dentro del evento narrado (Scott, "Experience" 25). A estos antecedentes apela un esfuerzo por organizar lo que acontece y establece una relación simétrica entre las sensaciones y los deseos que no puede escapar del universo simbólico desde el que se interpreta lo que acontece. El relato indica que ella "[i]maginó que era alto porque notó que, para internarse en su bolsillo, había tenido que flectar las piernas" (xiv-xvi). Es decir, considerando lo señalado previamente, el dibujo imaginario de la silueta masculina a sus espaldas está anclado a una jerarquía que ya ha sido reconocida y legitimada. Por lo tanto, no sorprende que los elementos que la caracterizan enfatizan dimensiones ligadas a una imagen protectora, "varonil" y masculinizada del poder. El mismo procedimiento aparece en otro cuento de Maturana, donde el personaje femenino espera ser reconocido más allá de la ceguera y el movimiento que enfatiza la fusión de dos cuerpos. Allí también serán los movimientos, la fuerza y el volumen del cuerpo masculino los que van a imponer un orden y van a reforzar físicamente una jerarquía. En "Roce 1" la narradora indica que:

Nadia esperaba que él hiciera alusión a su belleza, a sus ojos, a su incorporeidad. Pero él no la mira y Nadia sólo percibe el contacto de su cuerpo, firme, ancho, abarcador. La pierna de Rodrigo entre las dos piernas de Nadia abriéndose un espacio, la mano de Rodrigo en la cintura de Nadia para detener el impacto. (Maturana, *(Des)encuentros (des)esperados* 19).

El vínculo con "Cita" es evidente, ya que en éste es el movimiento de flexión de rodillas y también el tamaño imaginado los que nutren una simetría funcional a la jerarquía dentro de la cual ambos cuerpos se reconocen y reconocen sus relaciones.

La percepción de tamaños sería insuficiente si la narración no enfatizara y dotara de valores el volumen del cuerpo que la mujer del cuento imagina a sus espaldas al agregar a lo anterior que "[a]demás, su mano era enorme" (xvi-xvii). El juego metonímico permite una elipsis narrativa que hace posible dar cuenta de las motivaciones de los cuerpos en contacto (Le Guern 92). De manera que el relato focaliza en el cuerpo las desplazadas contradicciones entre emancipación y represión que nutren el evento que narra y la narración misma (Turner 46). De esta manera, paradójica-

mente en su adyacencia y roce, las dimensiones de esos volúmenes físicos responden a un acto interpretativo que va a proceder a invertir genéricamente los viejos sueños del humanismo, al situar a la mujer, su imaginación y su cuerpo como medida de todas las cosas. Más aún, cuando la narradora ha construido narrativamente ese cuerpo femenino y ha corporeizado de esta forma un ente cuyo tratamiento define también la forma como es vivido (Synnott 37). Además, lo eleva a la condición de medida de un mundo percibido más allá de la mirada y sostenido por el deseo de eternizar el placer, por hacer del placer una utopía individual, solitaria y personal que rompe coordenadas de tiempo y se ubica en el espacio del aquí y el ahora del cuerpo que percibe. La conformación del placer abre un nuevo relato dentro del relato en el que el cuerpo de la mujer no sólo es el objeto narrado sino el territorio sobre el que se dibujan las acciones de una historia posible.

La historia del cuerpo y la imaginación están entre paréntesis en la secuencia textual, por lo que no sólo las ropas enmarcan y “protegen” el cuerpo de la mujer sino que también lo hacen los paréntesis de este micro-relato. La simetría opera en distintos niveles. La voz narrativa es solidaria y se ubica especularmente frente a la secuencia gramatológica para enmarcar la imaginación de la mujer. Incluso esta oración entre paréntesis es integrada de manera excluyente a la secuencia enunciativa al aparecer entre dos puntos seguidos. Sin embargo, para la omnisciente voz narrativa las barras escriturales y gramaticales no limitan su mirada. Precisa:

(Habría acariciado la punta de sus dos pechos con una sola de ellas, pensó, digitando la octava perfecta del piano, despertándole los pezones, mientras con la otra podría incursionarla entera, descifrarla como ella siempre quiso, atravesarla con el contacto eléctrico de sus dedos.) (xvii-xxii).

Los verbos “acariciar”, “digitar”, “despertar”, “incursionar”, “descifrar” y “atravesar” son acciones atribuidas al cuerpo que el relato focaliza, organizadas por la imaginación y nutridas por el deseo. Son vocablos que enfatizan una relación entre actividad y pasividad, que, en general, se torna constante y recurrente en el cuento. El relato y los cuerpos que nutren su historia giran en torno a un juego binario en abierta complicidad con la jerarquización del mundo y de la ciudad por la que transitan. Son cuerpos en movimiento o dentro de un carro en movimiento y, sin embargo, están sometidos a una lógica inalterable y naturalizada bajo el estigma de lo eterno.

La sinonimia que armoniza cuerpo y piano es indisociable de la del signo y lectura que hacen posible la ejecución musical en ambos casos. La sinonimia entre posesión y perforación, por otro lado, no hace sino acentuar el placer como una experiencia que oscila entre éste y el dolor. La lógica que alimenta estos juegos sigue siendo, inalterablemente, binaria. La mano ya es un cuerpo en el que es posible identificar sus dedos gracias al efecto sensorial que producen. Los dedos, la mano y el cuerpo a espaldas de la mujer son enlazados mediante una imaginación que aspira a una forma de organicidad tras ella. La invención de un cuerpo masculino es simétricamente articulada al dibujo de un cuerpo femenino que esa mano, esos dedos, van trazando en un juego de placer y movimiento.

Ese cuerpo imaginado es, finalmente, acoplado especular y textualmente al del personaje a sus espaldas en el vagón del ferrocarril metropolitano. Esta situación va a producir, por reacción, la irrupción de fuerzas y deseos que van a movilizar el cuerpo de la mujer, un cuerpo que experimenta un proceso de crecimiento. De esta manera el territorio se ensancha, se rebela contra las fronteras que lo delimitan y restringen. El relato precisa que “[s]entía ahora la presión que su propia piel ejercía sobre su blusa de seda, la carne empinada traspasando en un segundo su más íntima formalidad, la espera perpetuada por años, sin motivo” (xxiii-xxvi). Sin embargo el cuerpo es no sólo reducido inicialmente a la piel sino que incluso a zonas de ella que por distribución territorial asumen la vanguardia de un cuerpo rebelde que busca subvertir o romper sus límites. La blusa de seda es una frontera, una suerte de capullo que remite a la ropa sobre el cuerpo, al valor histórico, social y cultural de la seda y a la combinación “blusa de seda” que enfatiza una imagen de tradición y femineidad.

La escritura despliega así la activación de cuerpos en adyacente dispersión conformando alianzas, conflictos y juegos de poder arrancados de toda ilusión trascendente, para desplegar sus movimientos bajo marcas de precariedad y fluidez. Precaria fluidez que disuelve no sólo nominaciones permanentes o clasificaciones regulares sino que, incluso, las escenas urbanas donde todas estas acciones cobran forma. El final del cuento contribuirá, además, a reiterar la experiencia del placer como un fenómeno singular, solitario y personal, destacando eso sí su estrecho vínculo con la imaginación. Dicha construcción individual o, mejor dicho, esta cierta estrategia de construcción de una agencialidad ‘femenina’ despliega un diálogo que es simultáneamente reformulación de aquéllos que se han dibujado con anterioridad. En el segmento del que me he ocupado es posible observar la

construcción de esa individualidad, a contraluz de fenómenos históricos y epocales, que es preciso considerar a partir de una experiencia del placer que funcionaliza a los demás. Nada nuevo, tal vez. Sin embargo, en este caso, se trata de una construcción cuya complejidad acusan la presencia de mecanismos represivos a los que se responde con la defensa de la privacidad. Más aún, esos mecanismos llevan a una autorregulación que hace del placer, magistralmente en el caso de Maturana, una experiencia singular y vitalizante en un contexto de búsquedas y tentativas por redefinir la noción de comunidad, pero sobre todo, de las formas de convivencia que la hagan posible.

*University of Richmond*

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALONSO, Carlos. "Fin de siglo y felicidad". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ed. Josefina Ludmer. Rosario: Viterbo, 1994. 187-197.

BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1982.

BARTKY, Sandra Lee. *Femininity and domination*. New York: Routledge, 1990.

BERGER, Peter & Thomas LUCKMAN. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1988.

BRAIDOTTI, Rosi. "Introduction: By Way of Nomadism". *Nomadic Subjects*. Ed. Rosi Braidotti. New York: Columbia UP, 1994. 1-39.

BUTLER, Judith. "Imitation and Gender Insubordination". *Inside/Out*:



*Lesbian Theories, Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 13-31.

CÁNOVAS, Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

CASTILLO, Debra A. "Toward a Latin American Feminist Literary Practice". *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ed. Debra A. Castillo. Ithaca and London: Cornell UP, 1992. 1-70.

CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *Signs* 1 (1976): 875-93.

———. "Castration or Decapitation". *Signs* 7 (1981): 41-55.

DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U. of California P., 1984.

DE LA PARRA, Marco Antonio. "Epílogo. Para una joven escritora". (*Des encuentros (des) esperados*, DE Andrea Maturana. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1992.

DE LAURETIS, Teresa. *Technology of Gender*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

DELEUZE, Gilles and Félix GUATARRI. "What Is a Minor Literature?" *Marginalization and Contemporary Cultures*. Ed. Russell Ferguson. Cambridge: The MIT P., 1990. 59-69

DERRIDA, Jacques. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos, 1977.

DEWS, Peter. *Logics of Disintegration*. London and New York: Verso, 1987.

FLAX, Jane. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory" *Feminism/ Postmodernism*. Ed. Linda Nicholson. New York and London: Routledge, 1990. 39-62.

FLORES, Arturo C. "Escritura y experiencia femenina: (*Des*) encuentros (*des*) esperados de Andrea Maturana". *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 129-35.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punishment*. New York: Vintage Books, 1979.

———. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1986

———. "¿Qué es un autor?" *Revista de la Universidad Nacional* 11 (1987): 4-18.

———. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.

GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995.

GRAZIANO, Frank. "Tocar el piano, tocar la mujer". *Revista Iberoamericana* 62.174 (1996): 129-135.

HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago de Chile: FCE, 1994.

JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

JAY, Martin. *Downcast Eyes*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987.

KIRKWOOD, Julieta. *Ser política en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.

LAGOS, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Tr. Augusto de Gálvez. Madrid: Cátedra, 1978.

- MATURANA, Andrea. "Cita" *Nuevos cuentos eróticos*. Ed. Carlos Franz. México: Grijalbo, 1991. 49-59.
- . *(Des)encuentros (des)esperados*. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1992.
- . "Verde en el borde". *Los pecados capitales*. Ed. Mariano Aguirre. Santiago de Chile: Grijalbo, 1993.
- MCNAY, Louis. "The Foucauldian Body and the Exclusion of Experience". *Hypathia* 6.3 (1991):125-39.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- PIGLIA, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Crítica y ficción*. Ed. Ricardo Piglia. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990. 85-90.
- PIZARRO, Carolina. "Mujer: cómo decirlo". *Novela chilena. Nuevas generaciones*. Ed. Rodrigo Cánovas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica, 1997. 123-33.
- RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.
- RINESI, Eduardo. *Buenos Aires salvaje*. Buenos Aires: América Libre, 1994.
- RORTY, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1983.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia UP, 1988.
- . "Experience". *Feminist Theorize the Political*. Ed. Judith Butler and Joan W. Scott. New York and London: Routledge, 1992. 22-40.
- SEARLE, John R. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1986.

- SMITH, Paul Julian. *The Body Hispanic*. Oxford: Claredon P, 1989.
- SYNNOTT, Anthony. *The Body Social, Symbolism, Self and Society*. London and New York: Routledge, 1993.
- TURNER, Terence. "Bodies and Anti-Bodies". *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Cultures and Self*. Ed. Thomas J. Csordas. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 27-47.
- VAN DIJK, Teun A. *Estructura y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1980.
- . *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós, 1989.
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- WAUGH, Patricia. "What is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About It". *Metafiction*. Ed. Patricia Waugh. London and New York: Methuen, 1984. 1-19.