




1-2003

Entre la Cotidianeidad, el Placer y la Fuga: Fragmentos Narrativos de una Transición

Alvaro Kaempfer
Gettysburg College

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

 Part of the [Latin American History Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Studies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Share feedback about the accessibility of this item.

Kaempfer, Alvaro. "Entre la Cotidianeidad, el Placer y la Fuga: Fragmentos Nattativos de una Transición." *Revista Iberoamericana* 69.202 (January-March 2003), 103-117.

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/11>

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.

Entre la Cotidianidad, el Pacer y la Fuga: Fragmentos Narrativos de una Transición

Abstract

Tanto la reflexión cultural bajo la dictadura como aquella surgida durante el proceso de transición han nutrido una literatura que indaga los límites del lenguaje en relación con las diversas experiencias vividas bajo los regímenes dictatoriales del cono sur. La producción literaria de Andrea Maturana (Chile, 1969) no es ajena a dichos fenómenos. Desde sus primeros cuentos, esta escritora dio cuenta de escenarios vitalmente atomizados donde los demás eran, precisamente, los bordes tangibles y cotidianos de experiencias sociales tan traumáticas como insolubles. Esa atomización vital no sólo se deja leer como una respuesta a un medio agresivo sino, además, como el anverso de un individualismo reducido a apología en los discursos públicos. En ese contexto, los encuentros, roces y daños mutuos narrados por Maturana delinean personajes surgidos y disueltos al ritmo de una percepción situada, acotada y regulada de lo cotidiano. Allí, sus historias surgen indicando la fragilidad de las nociones mismas de tiempo, memoria y proyectos respecto de una experiencia individual que no precisa de ellas al interior de una comunidad donde reconocer y reconocerse en los demás exige cautela. A veces sólo se trata de experiencias reducidas a espacios mínimos donde la incertidumbre deriva de un acoso totalizador que diluye cualquier noción de límites. Como consecuencia, la interpelación al otro constituye una forma de resistencia a un medio hostil a la vez que la posibilidad de imaginar juntos alguna idea de comunidad sujeta al escrutinio público y a la sospecha. Bajo esta perspectiva, analizo uno de sus relatos y lo hago a partir de la relación de uno de sus momentos textuales con el contexto más general de una sociedad en transición. La noción que ordena mi lectura es la de fuga, concebida no sólo como mecanismo de sobrevivencia sino como experiencia de placer dentro de un orden represivo y cultural cargado por la sospecha. [*excerpt*]

Disciplines

Latin American History | Latin American Languages and Societies | Latin American Studies | Spanish and Portuguese Language and Literature

ENTRE LA COTIDIANEIDAD, EL PLACER Y LA FUGA:
FRAGMENTOS NARRATIVOS DE UNA TRANSICIÓN¹

POR

ÁLVARO KAEMPFER
University of Richmond

Tanto la reflexión cultural bajo la dictadura como aquella surgida durante el proceso de transición han nutrido una literatura que indaga los límites del lenguaje en relación con las diversas experiencias vividas bajo los regímenes dictatoriales del cono sur. La producción literaria de Andrea Maturana (Chile, 1969) no es ajena a dichos fenómenos. Desde sus primeros cuentos, esta escritora dio cuenta de escenarios vitalmente atomizados donde los demás eran, precisamente, los bordes tangibles y cotidianos de experiencias sociales tan traumáticas como insolubles. Esa atomización vital no sólo se deja leer como una respuesta a un medio agresivo sino, además, como el anverso de un individualismo reducido a apología en los discursos públicos. En ese contexto, los encuentros, roces y daños mutuos narrados por Maturana delinear personajes surgidos y disueltos al ritmo de una percepción situada, acotada y regulada de lo cotidiano. Allí, sus historias surgen indicando la fragilidad de las nociones mismas de tiempo, memoria y proyectos respecto de una experiencia individual que no precisa de ellas al interior de una comunidad donde reconocer y reconocerse en los demás exige cautela. A veces sólo se trata de experiencias reducidas a espacios mínimos donde la incertidumbre deriva de un acoso totalizador que diluye cualquier noción de límites. Como consecuencia, la interpelación al otro constituye una forma de resistencia a un medio hostil a la vez que la posibilidad de imaginar juntos alguna idea de comunidad sujeta al escrutinio público y a la sospecha. Bajo esta perspectiva, analizo uno de sus relatos y lo hago a partir de la relación de uno de sus momentos textuales con el contexto más general de una sociedad en transición. La noción que ordena mi lectura es la de fuga, concebida no sólo como mecanismo de sobrevivencia sino como experiencia de placer dentro de un orden represivo y cultural cargado por la sospecha.²

¹ Una primera versión de este trabajo apareció el año 2000 en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía* de la Universidad de Los Lagos (Osorno, Chile).

² 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 sí
- 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-

En la formulación de la noción de fuga, se cruzan una vieja línea de Roland Barthes y una menos remota de Tomás Moulian. La primera me permite indicar que la fuga de la que hablo en el texto de Maturana sugiere un escape a los sentidos, a la sensualidad, y que perpetúa una jerarquía en la cual la regla del abuso es transformada en la excepción del gozo (Barthes 68). La segunda remite a la caracterización del consumismo no sólo como mecanismo de domesticación sino como experiencia de placer ligada a la construcción de uno mismo (Moulian 107). Así como la idea de placer, según Arjun Appadurai, es indisociable del fenómeno del consumismo, creo que la relación entre placer y consumismo media el vínculo entre comunidad y experiencia individual (83). En los primeros relatos de Maturana, dicha ligazón resulta inevitablemente legible a partir del contexto de una sociedad donde se experimenta la casi imposible recomposición de lealtades sociales luego de la dictadura. No se trata de reducir la narrativa de Andrea Maturana a documentos culturales de la transición chilena sino de aproximarse a sus primeras exploraciones, tentativas y búsquedas narrativas en el contexto de la transición chilena. Maturana no responde a una voluntad representativa de la escritura de mujeres en Chile, rasgo compartido con otras autoras generacionalmente cercanas a ella, según ha señalado Carolina Pizarro (132). Bajo esta perspectiva, el cuento de Maturana que aquí abordo es la historia de dos lugares. El primero es el espacio público, sobresaturado, del ferrocarril metropolitano donde circula entre dos cuerpos una nota fijando la fecha, la hora y el lugar de una cita. El segundo es el lugar indicado en esa nota. Esta nota, que sugiere una eventual cita, reemplaza y proyecta el contacto accidental, dado e inmanejable en el ferrocarril metropolitano con otro encuentro posterior, planificado y negociado. Sin embargo, este segundo no sólo es una extensión posible del primero sino también la posibilidad de su

-
- 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
 - 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 flectar 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
 - xxi. entera, descifrarla como ella siempre quiso, atra-
 - xxii. versarla con el contacto eléctrico de sus dedos.)
 - xxiii. Sentía ahora la presión que su propia piel ejercía
 - xxiv. sobre la blusa de seda, la carne empinada traspas-
 - xxv. sando en un segundo su más íntima formalidad,
 - xxvi. la espera perpetuada por años, sin motivo. (Maturana, "Cita" 51-2)

ruptura y, por lo tanto, de su olvido. Desde este lugar surge la posibilidad y la eventualidad de alcanzar un lugar acordado al que llegará sólo uno de los protagonistas de esta historia portando entre sus deseos el texto de una cita y dejando el cuerpo de una escritura en reemplazo del suyo.

El episodio inicial de este cuento ocurre en el espacio cerrado, sobresaturado de cuerpos inmovilizados y anónimos dentro del vagón de un ferrocarril metropolitano donde uno de los personajes del relato siente la presión de un cuerpo ubicado simétricamente detrás del suyo. En el segundo párrafo, el texto insiste en los límites y 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”, donde no se trata del 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. Tanto el ascensor como el “subte” o “metro”, son lugares 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 y de la compresión del cuerpo al componente ínfimo de un mecanismo mayor, la sensación predominante en “Roce 3” es la incomodidad causada por la presencia de un hombre sin olor (Maturana, *(Des)encuentros* 27). En ambos relatos, no se trata de personajes encerrados sino enclaustrados y en tránsito por los espacios de una cotidianidad urbana donde la limitación de sus movimientos corporales, experimentan la agudización de sus sentidos.

En el párrafo que reviso, la voz narrativa focaliza una *mujer*, y establece su lugar y 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 quien “[n]o tenía espacio para darse vuelta pero sí para girar la cabeza, y sabía que hacerlo intimidaría al hombre. No lo hizo” (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. En este proceso de desintegración y pérdida de la organicidad en relación con un “otro” a sus espaldas surge tanto la condición inacabada del personaje cuanto su posibilidad (Butler 27). A pesar del grado de movilidad o hacinamiento, éste reconoce un margen de acción. 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, es 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). En esa situación, las decisiones que toma obedecen a opciones dentro de un rango de alternativas ordenado por el temor y, más precisamente, por el temor a causar temor. En consecuencia, la anulación de sus acciones responde a la posible intimidación que, presume, podría causarle al hombre a sus espaldas. El temor es así una reacción defensiva no sólo frente a una presencia agresiva sino también frente a la posibilidad de perder aquello que, sin haber pedido, le ha sido entregado. 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, el personaje no surge como totalidad orgánica o física sino como un gesto textual en el que constituye una alianza entre placer, sensibilidad e imaginación; en tanto tal, es la silueta de un proyecto articulado desde dichos aspectos bajo una mirada narrativa. Su inmovilidad no sólo es consecuencia de los obstáculos físicos generada por la sobresaturada presencia de otros cuerpos, sino de una opción que activa temores y perspectivas. En esas condiciones, opta por negarse a sí misma la posibilidad de identificar uno de esos cuerpos. El primer obstáculo es involuntario, el segundo no lo es. Este último corresponde a una opción que, nacida del temor, subraya luego un acto de voluntad que busca prolongar el placer de sentir la presión de otro cuerpo sobre segmentos del suyo. A partir de estos roces, presunciones y sensualidades se va formando una relación entre dos seres sexuados cuyas cargas genéricas surgen marcadas por una jerarquía que, aquí, es hija del placer (Scott 42; De Lauretis 5). En dicho orden, la presunción de una estructura relacional que subordina y configura un personaje subalterno sólo es posible bajo una lectura unidimensional. Si aquí surge un personaje subordinado a otro, es porque existe un razonamiento donde la idea de control y poder admite diversas lecturas. Cualquiera esta sea, el texto subraya una tácita complicidad. De hecho, 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” (iii-iv). En consecuencia, no sólo surge una opción por la inmovilidad y por el silencio sino, además, por la ceguera. El personaje opta por la negación del ojo, por una ceguera que hace posible completar la inmersión en el placer, como el personaje de otro cuento de Maturana, “Maletas”, con un final similar al de “Cita”, en que abrir los ojos implica destruir la ficción que rodea física y solitariamente al 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 setenta por el discurso feminista de Hélène Cixous (“The Laugh...” 878). Pero, claro, es otro el contexto y la escena cultural en la que se inscribe esta situación. Cerrar los ojos y sumergirse en el placer es no sólo optar por una forma de encubierta complicidad social sino, sobre todo, escapar de la luminosidad, de la visibilidad ya mencionada. Cerrar los ojos es ingresar aquí a un universo donde los sentidos son capaces de crear una realidad sustentada sobre el placer como principio organizativo. En cierto sentido, esta realidad más real que la real, para usar la reiterada fórmula de Jean Baudrillard, implica la inmersión plena en sentidos más allá de la visión (9). Renunciar a mirar no sólo responde a la imposibilidad de ver sino, además, a la hipertrofia del ojo en una situación donde la excesiva visibilidad impide observar lo que ocurre (Jay 546). Ha sido la ligazón entre oscuridad, imaginación y soledad en este cuento, señalada por Arturo Flores, la que me hace presumir que el texto no sólo fija sus propios parámetros de individuación genérica desde el placer sino que estructura allí también una noción de orden y de relación con los demás a partir de un contexto específico (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: “[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” (*(Des)encuentros* 35). La conminación a la mirada como una presión física e irresistible también aparece en “Verde sobre el borde”, aunque aquí 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 ...” 23). En “Cita”, en cambio, negar la propia movilidad es también reconocer el roce casi palpable de otra mirada. Frente a la mirada imaginada, la ceguera constituye la única opción para mirar de frente, imaginaria y hermenéuticamente, el placer (Kearney 10). 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 y que, más importante aún, perpetúa un momento y un orden dados, capaces de proveer placer. Así, ella opta por dejarse llevar ciega y suspendida por el balanceo dentro de una máquina sobresaturada de cuerpos que cruza una ciudad que, de cierto modo, la produce. Sin embargo, no es el héroe de la Modernidad producido por la ciudad misma sino, más bien y para seguir la línea reflexiva de Michel de Certeau, apenas un componente producido e incorporado a la ciudad en tanto maquinaria de esa Modernidad (95).

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 bajo una dimensión mínima y local, o localizada, que surgen y se diluyen en las dimensiones de lo cotidiano y lo sensorial. En este sentido, para el personaje de este cuento, esa fugaz realidad se yergue y se agota en los eventos de una cotidianidad que “se organiza alrededor del ‘aquí’ de mi cuerpo y el ‘ahora’ de mi presente” (Berger 39). Más aún, siguiendo en esto a Francine Masiello, el tiempo donde se define genéricamente esta relación no remite a un sitio de origen o pertenencia sino que evidencia un lugar, cualquier lugar, donde se cruzan diferentes trayectorias de experiencias ligadas al cuerpo (50). Ese lugar genera, en el relato de Maturana, el sitio de una experiencia con los otros que funde simultaneidad y contemporaneidad. Además, el ritmo y la música urbana adquieren allí un tono menor cuyo compás envuelve y organiza un hacinamiento nómada proyectado como única comunidad posible y hace de sus accidentados encuentros la matriz narrativa de su historia.

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. Es el nomadismo de una sociedad o de un experiencias sociales definidas por su inestable transitoriedad, por la imagen de futuro siempre expectante y nunca alcanzado, sostenido por la paradójica premura por rozarlo. De allí que la travesía sea fija y el desplazamiento no admita alteraciones: son, al fin y al cabo, sucesos sobre una línea férrea que articula y ordena los desplazamientos sobre la ciudad reducida a paisaje. Dentro de dicho orden y al ritmo de esa dinámica, el disciplinamiento del cuerpo de la personaje, en el sentido foucaultiano, contribuye a su inserción dentro de una relación asimétrica y desigual (Bartsky 75). Sin embargo, 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 esa situación dadas sino que, incluso, destruiría su prolongación. Disciplina corporal y placer son aquí sinónimos de una experiencia al

margen de una búsqueda trascendente. La opción es por un presente cuya perpetuación no admite inflexión y que, además, bloquea toda intromisión que altere la percepción del tiempo y del orden como placer individual, solitario.

La docilización corporal en aras de una domesticación social y religiosa, junto a la internalización de la vigilancia, son aspectos identificados por María Inés Lagos en una serie de relatos de autoras latinoamericanas (133-4). Pero el relato de Maturana se ubica bajo paradigmas conceptuales y epocales diferentes, ya que aquí la docilización surge en aras del placer, y bajo un sentido individual, privado. Se trata, en este caso, de una singularidad cuyo despliegue opera bajo una estricta voluntad individual que subsume la noción de conflicto. El personaje se yergue, además, distanciado de gestos cuyo sentido se lograría dentro de narrativas iluministas o de 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 que, a su vez, implica la mantención de un orden local y situado. No hay aquí noción alguna de sacrificio. Esta decisión busca, de un lado, la apropiación del presente como gozo y, de 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 (Hopehayn 144). Ese presunto conflicto tampoco da paso, para emplear los términos de Nelly Richard, a una política o micro política concebida como transacción constante e irresuelta (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 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 trasgrede 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 los sentidos. Pero, además, acentúa estas fisuras como rasgo característico 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 relato al que la escritura de Maturana responde. Piglia, en un ya remoto esfuerzo de caracterización del cuento, caracterizó el género en base a 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 una sola historia. Esta zona transitiva narrada en “Cita” se define por sí misma como negociación del presente y no en función de un estado final y pleno, aunque tal posibilidad es la que ordena la perspectiva del mundo narrado en el relato de Maturana. Las historias que convergen en el texto de Maturana lo hacen bajo la figura del hacinamiento, con lo que ninguna de ellas está oculta sino superpuesta y adyacente.

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 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. Si la visión del futuro es un rasgo constante del discurso hispanoamericano, como afirma Carlos Alonso (173), en este fragmento de Maturana tal aspecto se disuelve y el futuro es apenas un destello imaginario que sólo busca atrapar el presente. Sin embargo, tal aspecto implicaría un contrasentido dentro de un universo cultural en transición donde la idea de futuro, es, precisamente, la que lo alimenta. Por otra parte, esa ausencia subraya que no es la idea de transitividad la que regula su dinámica cotidiana e histórica sino la de un desplazamiento ordenado a partir del difuso deseo de un mundo estable como petrificación del presente. Con esto coincide el personaje del relato de Maturana; de hecho, las percepciones que le permiten imaginar a ojos cerrados un espacio y las relaciones dentro de él, se apoyan en la presión del otro y en la pérdida de una innecesaria imagen de totalidad. Ese microespacio, apoyado en la experiencia inmediata, es definido por su fragmentación y caracterizado por su aislamiento, por su autonomía dentro de una máquina cuya trayectoria es tan previsible como impensable. Este es un recurso recurrente en otros relatos de Maturana, como en “Piernabulario”, donde un imaginario universo vital y lingüístico forma un mundo 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 da paso al desafío de crear un código que, lejos de proyectos globales, opta por recluirse en un mundo privado. Ese mundo externo surge a partir de lugares comunes, acotados y mínimos bajo una completa carencia de densidad histórica y cultural, y bajo precarios niveles 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” ((*Des*)encuentros 38). La homología entre lo visible y las leyes de la física no hacen sino reforzar la noción de reglas perpetuas, inalterables. En ambos casos, el relato busca crear acciones y espacios imperceptibles para los demás, pero caracterizados como un mundo privado bajo la secreta e ingenua complicidad de sus residentes.

Marco Antonio de la Parra, al caracterizar la emergente narrativa de Maturana, sostiene 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 de un escritor que se definiría en oposición a esta línea, 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 dimensión globalizante y que percibe 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 quien 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 de 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 parece 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 otro cuento, “Doble Antonia”, 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” ((*Des*)encuentros 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 del soplo vital y genésico 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. Es una mezcla de *via crucis* ligado a la flectación de rodillas del siervo en función de perpetuar el placer. Todas estas imágenes están aquí al servicio de un placer cuyo precio es la asunción, en la fugacidad de soñarlo infinito, de la aparente inversión 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 orientado hacia alguna forma de superación o trascendencia. De modo que son problemas 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 presuponía 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 depositar un trozo de escritura que haga posible el eventual y legible sueño masculino de posesión. Tal final, sin embargo, no es factible en el relato. La penetración de esa mano en un bolsillo que es visto por la narradora 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, ese 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 delineada por 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 ((*Des*)encuentros 21). No así en “Cita”, donde el contacto físico, aunque mediado, es percibido como “real”. En el fragmento analizado, la territorialización del cuerpo de la mujer reafirma una jerarquía que hace de la incursión de la mano masculina el ejercicio de un derecho natural sobre un terreno que le es propio. Es un derecho adquirido en virtud del movimiento ejecutado por un cuerpo 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. La aseveración de Lucía Guerra, en relación a que “desde su multiplicidad y fluidez táctiles, la sexualidad femenina anula el sentido de propiedad subvirtiéndolo, de este modo, el orden dominante”, es iluminadora del 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 racionalidad. La acentuación de la visibilidad o la transparencia de una realidad hipotética está aquí sustentada en experiencias previas que reproducen las jerarquías y la organización de esas experiencias, dentro del evento narrado (Scott 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, 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. ((*Desencuentros* 19)

El vínculo con “Cita” es evidente, ya que en este cuento es la flexión de rodillas y el tamaño imaginado los que nutren una simetría funcional a la jerarquía dentro de la cual ambos cuerpos se reconocen a sí mismos y la relación entre ambos.

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). Así, 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). En su adyacencia y roce, las dimensiones de esos volúmenes físicos responden a un acto interpretativo que sitúa a la mujer, su imaginación y su cuerpo, como la medida de todas las cosas. Más aún si se considera que el texto ha construido narrativamente ese cuerpo femenino y ha corporeizado así un ente cuyo tratamiento define también la forma en que es vivido, experimentado (Synnott 37). Además, el relato eleva ese cuerpo a la condición de medida de un mundo percibido más allá de la mirada y sostenido por el deseo de eternizar el placer como presente absoluto o como negación del tiempo. Parafraseando a Walter Benjamín, creo que allí se imagina una historia cuyo sitio vacío de tiempo es llenado por la presencia de un “ahora” que lo niega o proyecta su presente como un valor absoluto y cuya medida, finalmente, es el placer (261). De este modo, es un sitio donde es posible 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. Esta situación es la que va a reafirmar el final de este mismo relato.

De hecho, 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. De este modo, no sólo las ropas enmarcan y “protegen” el cuerpo de la mujer sino que también lo hacen los paréntesis de un micro-relato que busca adquirir el tono de una confesión indirecta bajo el peso omnisciente de la voz narrativa del relato. Allí, esa voz lleva a cabo una lectura ordenada por la sospecha. Ese cuerpo tiene deseos ocultos pero evidenciables mediante una narrativa cuya complicidad con lo que ocurre es rota al iluminar esos deseos en un gesto similar al que Foucault liga al nacimiento de la hermenéutica cristiana del yo (*Tecnologías* 90). Ahí surge una relación simétrica que opera en distintos niveles. La voz narrativa es solidaria y se ubica especularmente frente a la secuencia textual para enmarcar su lectura de 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 barreras 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 designan acciones atribuidas a los ocultos deseos del cuerpo que el relato focaliza. Son vocablos que enfatizan una relación entre actividad y pasividad, que se torna constante y recurrente en el cuento, en general. 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 la ciudad por la que transitan. Esa lectura de la mujer a partir de los deseos de ser tocada “masculinamente” implicaría una cierta ubicación de ella, al menos en este relato, fuera de la representación, como afirmara Luce Irigaray, pero muy cerca de la inferencia (Moi 141). Ahí, sin embargo, en el momento de mayor complicidad y secreto en un lugar público, la narrativa los constituye como una realidad transparente. Es decir, en cierto sentido similar a la noción de realidad de Gianni Vattimo, como la concurrencia de una multiplicidad de niveles, imágenes e interpretaciones no sólo provenientes de sí mismo sino de las voces que los mediatizan (81). Desde allí se la construye y desde tal perspectiva se deriva una visión de cuerpos en movimiento o dentro de un carro en movimiento no sólo sometidos a una lógica inalterable y naturalizada bajo el estigma de lo eterno sino al amparo del deseo de ella.

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, en un gesto explicable por la afirmación de Baudrillard, de que superficie y apariencia son el espacio de la seducción (*El otro* 53). En este caso, la

seducción de sí misma mediante el otro. Los dedos, la mano y el cuerpo a sus espaldas 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 al que el relato le adjudica la experimentación de 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). Esa espera perpetuada por años y sostenida por un deseo que surge controlado, manejado y limitado por un espacio público es, en cierta forma, un acto de resistencia. Se trata, en esta confesión que se liga a la lectura de los deseos ocultos evidenciados por la narrativa, de una lógica social y sexual donde el espectáculo de la heroicidad se transforma en sacrificio privado en función de un relato moral de carácter público. 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. Allí establezco la relación entre consumo y placer que forja una noción de resistencia y liberación individual en conflicto con la idea de comunidad.

El placer constituye, de este modo, una experiencia individual que exige una fuga de los sentidos y que ordena la relación con los demás a partir de una idea de apropiación y consumo. Si la blusa de seda es una frontera sobre el cuerpo, el valor histórico, social y cultural de esta lexía, “blusa de seda”, enfatiza una imagen de tradición y femineidad. Esta combinación de tradición y liberación ya no se enfrenta a una imagen autoritaria y patriarcal del hombre a sus espaldas sino que concibe como una fuente manejable de placer privado y liberador. El procedimiento no implica cuestionamiento alguno de la situación contextual sino que, por el contrario, se asume la necesidad de su perpetuación como ruta al placer que cancela una “larga resistencia”. El espacio en el que ocurre esta transformación no es la plaza o los muros donde Mary Louise Pratt, a través de los textos de Diamela Eltit, lee emblemáticamente la experiencia autoritaria chilena (23). Ahora es el “metro”, una imagen de continuidad y desarrollo urbano que atraviesa durante más de tres décadas los sueños de modernidad de la ciudad de Santiago, el escenario donde la diferencia no se lee desde un paradigma conflictivo agotado sino desde otro negociable. No se trata de una alteración de los roles femeninos o masculinos ni de la configuración de un subalterno que no puede hablar sino de una figura de alternidad, una figura alterna, cuyo campo de acción es consensual y cuya motivación es el consumo de sí misma y del placer. La viejas tretas del débil adquieren así otro tono en este relato.

La escritura despliega así la activación de cuerpos en adyacente dispersión conformando alianzas, conflictos y juegos de poder arrancados de toda ilusión trascendente, para dibujar sus movimientos y mantenerlos bajo sospecha de deseos ocultos. Allí, la precariedad y fluidez de lo compartido no admiten una tajante separación en espacios públicos y privados sino que iluminan un complejo proceso de negociación cuyo mecanismo de

intervención es individual y sus ofertas flexibles. Es una precaria fluidez que disuelve no sólo nominaciones permanentes o clasificaciones regulares sino incluso las escenas urbanas donde todas estas acciones cobran forma. Tanto la nota que circuló en el ferrocarril metropolitano como la que dejó ella en el motel, para decirlo en palabras de Raymond Williams, constituyen formas específicas a través de las cuales una y otro se escriben en ese territorio (4). Se territorializan en un escenario de transición concebida, sobre todo, como experiencia individual y al margen de lo que Alberto Moreiras ha llamado el “trazo mesiánico” (41). No se trata de una escritura asociada a una práctica cultural que busque trazar “un proyecto de redención social tras el encuentro con el otro y la común preocupación de la ciudad desde sus márgenes y exclusiones” (Kaempfer 32). Se trata del reconocimiento de que los sitios de reocupación se presentan en una horizontalidad irreductible donde el gesto individual de “rebelión contra las maneras”, para decirlo en los términos de Beatriz González Stephan, imagina una adolescencia tan perpetua como la entrada al placer y a los compartidos secretos ciudadanos (325). Sin embargo, tal perspectiva no remite a una lectura superficial que ve en el relato de Maturana una transición a esa imagen de una perpetua adolescencia. El final del cuento contribuirá, además, a reiterar la experiencia del placer como un fenómeno singular, solitario y personal, destacando su estrecho vínculo con la imaginación. En el segmento del que me he ocupado es posible observar la construcción de esa individualidad a partir de una experiencia del placer que funcionaliza a los demás. Se trata de una construcción cuya complejidad acusa la presencia de mecanismos represivos a los que se responde con la defensa de la privacidad, la instalación en la precariedad de un orden dado cuya defensa garantiza la posibilidad del placer. 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 redefinirse dentro de una idea de comunidad cuya memoria es frágil y cuya defensa del orden dado es persistente.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1982.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- _____. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- Berger, Peter y Thomas Luckman. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986.
- Braidotti, Rosi. “Introduction: By Way of Nomadism”. *Nomadic Subjects*. Rosi Braidotti, ed. New York: Columbia University Press, 1994. 1-39.
- Butler, Judith. “Imitation and Gender Insubordination”. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Diana Fuss, ed. 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.

- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *Signs* 1 (1976): 875-93.
- _____. "Castration or Decapitation". *Signs* 7 (1981): 41-55.
- Flores, Arturo C. "Escritura y experiencia femenina: (Des) encuentros (des) esperados de Andrea Maturana". *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 129-35.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.
- González Stephan, Beatriz. "The Teaching Machine for the Wild Citizen". *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Ileana Rodríguez, ed. Durham: Duke University Press, 2001. 313-40.
- Graziano, Frank. "Tocar el piano, tocar la mujer". *Revista Iberoamericana* 62/174 (1996): 129-35.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago de Chile: FCE, 1994.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Kaempfer, Alvaro. "Las cartas marcadas: política urbana y convivencia textual en *Los Vigilantes* de Diamela Eltit". *Confluencia* 16/2 (2001): 38-51.
- Kearney, Richard. *Poetics of Modernity*. Jersey: Humanity Press, 1995.
- Lagos, María Inés. *En tono mayor*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.
- Lauretis, Teresa de. *Technology of Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Augusto de Gálvez, trad. Madrid: Cátedra, 1978.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Maturana, Andrea. "Cita". *Nuevos cuentos eróticos*. Carlos Franz, ed. México: Grijalbo, 1991. 49-59.
- _____. *(Des)encuentros (des)esperados*. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1992.
- _____. "Verde en el borde". *Los pecados capitales*. Mariano Aguirre, ed. 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.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- Parra, Marco Antonio de la. "Epílogo. Para una joven escritora". *(Des) encuentros (des) esperados*. Andrea Maturana, ed. Santiago de Chile: Los Andes, 1992.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Crítica y ficción*. Ricardo Piglia, ed. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990. 85-90.
- Pizarro, Carolina. "Mujer: cómo decirlo". *Novela chilena*. Rodrigo Cánovas, ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica, 1997. 123-33.
- Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile". *Creación y resistencia de Diamela Eltit*. María Inés Lagos, ed. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. 17-32.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

- Rinesi, Eduardo. *Buenos Aires salvaje*. Buenos Aires: América Libre, 1994.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988.
- _____. "Experience". *Feminist Theorize the Political*. Judith Butler, ed. New York: Routledge, 1992. 22-40.
- Turner, Terence. "Bodies and Anti-Bodies". *Embodiment and Experience*. Thomas J. Csordas, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 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.
- Waugh, Patricia. "What is metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About It". *Metafiction*. Patricia Waugh, ed. London/New York: Methuen, 1984. 1-19.
- Williams, Raymond. "Culture is Ordinary". *Resources of Hope*. Robin Gable, ed. New York: Verso, 1989. 3-18.