



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MAGISTER EN ESTUDIOS DE  
GÉNERO Y CULTURA EN LATINOAMERICA

---

**NOMADÍA LENGUAJERA: FRACTURA DE LO FEMENINO EN EL  
PROYECTO ESCRITURAL DE GUADALUPE SANTA CRUZ**

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura en  
Latinoamérica  
Mención: Humanidades

**ALEJANDRA ANDREA LOYOLA CONTRERAS**

Profesor Guía: Kemy Oyarzún

---

Santiago, Chile  
2010

---

Dedico esta investigación a mis hermanos cuyo apoyo incondicional me ha permitido ser otra, a mis padres por su apoyo y comprensión, a mi pareja por su inmensa paciencia y amor y a todos aquellos quienes han compartido mi deseo de saber y han creído en mí, incluso en los momentos en que yo no lo hacía. Muchas gracias.

Agradezco de forma especial a Guadalupe Santa Cruz, no solo por el legado literario que ha dejado a las generaciones que aspiran a encontrar mundos más grandes de aquellos en los cuales viven, sino también por su enorme generosidad al compartir conmigo parte de su tiempo y de su obra.

**Resumen:** A pesar de que Guadalupe Santa Cruz ha desarrollado una escritura experimental inquietante y disruptiva se ha mantenido en los bordes de la crítica literaria en Chile. Por ello, propongo establecer una trayectoria de su proyecto escritural *nómada* en cuanto no completamente aprehensible y en tanto potencialidad de dislocación del sedentarismo de la noción del sujeto femenino. A través de una lectura que integra perspectivas semióticas de análisis se busca integrar y re-pensar la producción literaria "femenina" desde estratos de significación social, política y simbólica. En este sentido, la importancia del trabajo de esta artista se tiene en relación cuanto a su carácter teórico-ficcional, a través de la experimentación con el lenguaje, personajes y sus discursos, que adquieren características rizomáticas, rebelándose así frente a las normas del género sexual/textual.

**Palabras claves:** nomadismo, autoritarismo, género, des identidad, escritura femenina.

**Abstract:** Although Guadalupe Santa Cruz has developed a disturbing style of writing, she has been left aside by literary criticism in Chile. Therefore, I propose to create a path that will consider her writing as a project that is both artistic and nomadic; project that is a potential dislocation of the sedentarism attached to female subjectivity. By reading Santa Cruz's work under certain perspectives that belong to semiotics, the following text will rethink the "feminine" literary production from a social, political and symbolic significance. In this sense, the importance of Santa Cruz's writing will be its theoretical and fictional nature, and the experimental language of its characters, which acquire rhizomatic characteristics so as to rebel from the norms of sexual/textual gender/genre.

**Keywords:** nomadism, authoritarianism, gender, counter-hegemonic discourse, language.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN.....	1
 <b>CAPITULO I</b>	
GÉNERO: MANO DE OBRA U OBRA DE MANO.....	7
1.1. Género como categoría social, política y estética.....	8
1.2. Abyección del signo y performática del género.....	15
 <b>CAPITULO II</b>	
DE LA NECESIDAD ÉTICA AL RIESGO ESTÉTICO.....	29
2.1. Hacia una semiótica de lo informe.....	29
2.2. Maquínicas de la escritura.....	39
2.3. Referencias críticas: rastreando las huellas.....	45
 <b>CAPITULO III</b>	
APROXIMACIONES A UNA CARTOGRAFÍA TEXTUAL DEL AFUERA EN LA ESCENA NACIONAL.....	49
3.1. Ni centro ni periferia (y de la posibilidad del rebalse).....	50
3.2. Decir la propia letra o el vértigo de mirarse los pies.....	57
 <b>CAPITULO IV</b>	
EL MAL PULSO DE LOS VIAJEROS. (NADIE SE DESPLAZA SIN PÉRDIDAS).....	63
4.1. Primera estación. La salida es la llegada.....	66
4.2. Segunda estación. Contagio en lenguas.....	75

4.3. Tercera estación. Contrabando de tintas.....	84
4.4. Estación Terminal. El aparente final del viaje.....	90
CONCLUSIÓN.....	100
BIBLIOGRAFÍA.....	109

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace del interés despertado en el estudio de las temáticas de género y de las distintas formas en que los cuerpos se realizan a través de esquematizaciones fijas y sus prácticas creativas. Este cuestionamiento me ha llevado a enfrentar los supuestos que abordan la noción de escritura femenina, discusión no menos violenta y riesgosa que aquella que se enfrenta con los sistemas opresivos patriarcales y dictatoriales que someten e intentan confinar en un espacio delimitado, finito y controlado.

En cuanto comencé a transitar por estos escenarios no solo el supuesto de dicha escritura femenina se fue poniendo en crisis, sino también la idea misma del sujeto femenino y feminista debido a que el mismo programa político-creativo arroja diferencias de alta complejidad entre mujeres y entre escrituras. Por lo tanto, tomar una perspectiva que adhiere a las creencias de la sensibilidad y creatividad esenciales a la letra mujeril reduce la discusión a la formación de un espacio exclusivo de mujeres escritoras situándolas, una vez más, en un espacio limitado, controlado biológica y específicamente definido.

El espacio literario, sin embargo, ha demostrado ser prolífero en cuanto a constituirse en campo de acción política de cuestionamiento de subjetividades. Por ello, esta investigación se gesta como exploración de una forma distinta de

integrar y re-pensar la producción literaria femenina desde estratos de significación social, política y simbólica. Con ello, el objeto-arte literario se reterritorializa como agenda de conciencia feminista y resignificación del sujeto de género.

Para darme al encuentro de poner en práctica estas problemáticas he recorrido y optado trabajar con la perspectiva política de la subjetividad de la filósofa feminista Rosi Braidotti, tomando su noción de sujeto nómada que claramente se origina y orienta por concepto de nomadología y rizoma de Deleuze en que el devenir, visto como lugar de flujo que niega identidades fijas, potenciaría la dismantelación del binarismo que define “lo femenino” y “lo masculino” en oposición y jerarquía. En este sentido, el desmontaje del orden simbólico se ejecuta a través del punto de fuga materializado por la torsión del lenguaje del padre, produciendo un espacio para la creación de un nuevo decir/leer-se.

Para ello, me centraré en el análisis de la narrativa de la escritora chilena y artista visual Guadalupe Santa Cruz, cuya producción crítica— ensayos, crítica, talleres, narrativa, entre otras— se ha desarrollado y potenciado como discurso contra-hegemónico, tanto del orden simbólico patriarcal como del orden opresivo dictatorial. A través de la experimentación con el lenguaje, de la configuración de los personajes y sus discursos, y de la fragmentación del



relato, que adquiere características rizomáticas, es que el proyecto escritural se revela frente a las normas del género literario y del género sexual/textual. Por lo tanto, presento la escritura de Guadalupe Santa Cruz como proyecto escritural nómade a través de la estrategia de la torsión del signo lingüístico como metalenguaje que fractura el territorio de “lo femenino” y el sistema de representaciones de género dominantes. El cuerpo textual compuesto por las novelas *Salir (la balsa)* (1989), *El contagio* (1997) y *Plasma* (2005) se analizará desde las perspectivas de género como categoría social y desde la noción nómade del sujeto como fuga de la dicotomía patriarcal. El concentrarme en estas novelas no significa que no incorpore otros textos producidos por esta autora, sobretodo los ensayos críticos, ya que servirán para apoyar las ideas fundamentales de esta tesis.

Al intencionar el proyecto nómade de escritura como figuración teórica feminista, analizaré las obras mencionadas y la relación entre éstas desde un sistema de lectura procesal, concibiendo cada obra como una “estación” de llegada y partida de significación y representación del sujeto femenino, incorporando la perspectiva de estética feminista y la noción de sujeto nómade (mezcla de las voces y modos de habla, cambios de tono y estilo) en expansión y proyección hacia la práctica escritural de la autora como campo de significaciones de representación sociales y culturales. Para ello, integraré al proceso de lectura guía, algunos procedimientos de análisis semiótico textual

(en cuanto a significación semántica del lenguaje y estilo) y dianoético (para develar los discursos alternativos presentes en las obras identificando las ideas dominantes) aplicables al sujeto del enunciado y al sujeto de enunciación.

En el capítulo “Género: mano de obra u obra de mano” se hará una revisión de las nociones de género y su condición de acto de fabricación cultural que prescribe sobre el cuerpo sexuado. Los modelos teóricos de Joan Scott, Jean Franco, Julia Kristeva, Rosi Braidotti y Judith Butler son puestos a dialogar desde la perspectiva de lo que supone el sujeto femenino y su práctica estética y política en la escena literaria. Para ello, se tomará en consideración la perspectiva feminista de Nelly Richard en cuanto a la producción de mujeres y la escena nacional de producción artística en contexto de dictadura.

En “Aproximaciones a una cartografía textual del afuera” se dará cuenta del análisis de la escena literaria chilena post-golpe a través de las referencias críticas orientadas hacia la producción escritural de mujeres. Al mismo tiempo, se pondrán en crisis las nociones de centro y periferia que han establecido una clasificación dicotómica de las obras literarias del período. Esta lectura es esencial para comprender los contextos estético-políticos que acompañan, nutren y relegan la producción artística de Guadalupe Santa Cruz. En este sentido, se presentan las obras de distintas escritoras que toman partido y emprenden una revuelta contra la ley patriarcal y autoritaria.

En el capítulo “De la necesidad ética al riesgo estético” se revisarán los principales supuestos metodológicos con el fin de sustentar la posición del acto escritural como práctica semiótica. A través de esta perspectiva es posible realizar un análisis de las obras que excedan los límites lingüísticos anclados solamente a la ejecución de la anécdota narrativa. Al mismo tiempo, al considerar través de las perspectivas teóricas de Kristeva, Segre, Goldmann y Deleuze es posible comprender los flujos y devenires tan característicos de la obra de Santa Cruz y que han sido justamente elementos de reprobación por parte de la crítica.

En “El mal pulso de los viajeros. (Nadie se desplaza sin pérdidas)”, se desarrollará la relación entre escritura y viaje, leyendo cada una de las obras a analizar como estación de llegada y de partida a distintos niveles de significación del ser sujeto femenino. Con ello, se intentará demostrar que el proyecto escritural de esta autora es replicado en cada una de sus partes (novelas), conformando una gran obra metatextual.

Finalmente, el capítulo “Estación terminal. El laberinto del viaje” amplía la idea de la novela en tanto género, particularmente estas obras, como práctica semiótica revisando las principales características descritas por José Promis en el programa de desacralización de la novela. A través de cada una de las obras

de Santa Cruz se repiten los elementos que la hacen ser “hija no reconocida” de la revuelta y la vanguardia hasta el día de hoy por parte de la recepción.

Esta investigación, o más bien lectura comprometida, intentará poner en riesgo el signo mujer, “aquella propensión al vacío” como diría la escritora, quien ha sabido tan exquisitamente plasmar la persecución del yo en sus múltiples dimensiones. Debo reconocer mi desconocimiento del trabajo de esta escritora hasta que comencé con mis estudios de magíster. En sus letras me supe reconocer en dispersión y fragmento y encontré en el deseo de completitud esa ley que pesa, persigue y exige ser una...ser mujer, una fantasía de aquellas que solo se realizan en los cuentos infantiles. Y me dejé llevar por sus letras en grandes oleadas, para luego tomar respiros y mirar con distancia la potencia política de sus textos que se expresa desde la selección de palabras hasta la distorsión de las mismas.

Les invito a iniciar el viaje.

## I. GÉNERO: *MANO DE OBRA U OBRA DE MANO*<sup>1</sup>.

Pensar el género en tanto diferencia dicotómica en que se es “uno” solo en relación a “no-ser” lo otro da cuenta de la perspectiva en que esta noción se conforma por los pares binarios sexo=naturaleza y género=cultura; es decir, el género se instituye como la dimensión cultural del sexo biológico tenido como diferencia irreductible. Por ello, la condición genérica heredada por un sistema hegemónico excluyente se presenta como aquella serie de elementos necesarios para su validación como “mano de obra” de un sistema que se levanta sobre su propia repetición. Sobre vueltas y vueltas para satisfacer, diría Diamela Eltit, para cumplir con el “orgullo laboral” de ser hombre y de ser mujer.

Pensar el género como materia prima de sastrería que viste el cuerpo sexual y textual bajo una tela sometida a procesos de costuras, corte y confección, posibilita entender esta lógica como práctica discursiva que reproduce prescriptivamente la norma impuesta por una sociedad validada por la repetición del discurso sexo-genérico, pero al mismo tiempo, se presenta como una forma de revuelta a través de la inversión de los modelos generizados desvelando su condición de utilería. Transformar entonces el género en “obra

---

<sup>1</sup> Utilizo la expresión de Guadalupe Santa Cruz, de su texto “Los pantanos del lenguaje” publicado en “Chile, lenguas transversales”, en Construir el futuro. Aproximaciones a proyectos de país, Tomás Moulián coordinador, LOM Ediciones, Santiago, 2002.

de mano”, pero no de la mano de un creador incuestionable sino de la mano propia a través de la escritura de una subjetividad otra, o desde la desubjetivización, si se tiene la noción misma de subjetividad como simulacro de identidad inamovible.

A continuación se revisarán brevemente las principales perspectivas teóricas en relación al género como locus de prácticas discursivas en pos de una nueva representación fuera del orden.

### **1.1. Género como categoría social, política y estética.**

De acuerdo a Joan Scott en “El género: una categoría útil para el análisis histórico” (1996), la acepción más simple y más apolítica de género es la de su equivalencia con la noción de mujer, desmarcando dicha noción de la agenda feminista, problemática que fosiliza la concepción de exclusión entre los sexos, experiencias y espacios. Sin embargo, el concepto de género para Scott es mucho más complejo y se compone por dos partes: el género como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y como forma primaria de relaciones significantes de poder.

Al mismo tiempo se deben considerar cuatro elementos que operan en las relaciones de género y que aún más interesantemente podrían ser útiles al momento de reflexionar en torno a otros procesos sociales como clase, raza y etnicidad. Estos elementos son:

1. los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, múltiples (y a menudo contradictorias), como por ejemplo los mitos de luz y oscuridad, de purificación y contaminación, inocencia y corrupción.
2. los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas.
3. la fractura de la noción de fijeza: descubrir la naturaleza del debate o represión que conduce a la aparición de una permanencia intemporal en la representación binaria del género. Este tipo de análisis debe incluir nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales.
4. la identidad subjetiva. El psicoanálisis ofrece una teoría importante sobre la reproducción de género. Sin embargo, si la identidad de género está basada solo y universalmente en el miedo a la castración, se niega lo esencial de la investigación histórica.

Al considerar la noción política de género de Scott se hace manifiesto el valor de esta perspectiva epistemológica. En este sentido, la concepción de

Scott da cuenta de que en definitiva nos constituimos en hombres o en mujeres a través de la jerarquización de opuestos binarios, en que la categoría hombre ha subordinado a la categoría mujer. Por lo tanto, a través de la perspectiva de género se ha visibilizado la articulación de formas de poder que operan sobre la diferencia biológica entre hombres y mujeres, organizando las relaciones entre “lo femenino” y “lo masculino”, lógica que claramente repercute en la percepción de las subjetividades. En definitiva, esta perspectiva es un llamado a explorar las significaciones alternativas y negadas en estas categorías de femenino/masculino, y a su vez, a reconocerlas como vacías.

Sin abandonar la perspectiva social, Jean Franco expande el análisis de género hacia el espacio de producción literaria como forma de relación social. De acuerdo a Nelly Richard, el análisis feminista de Franco de lo femenino desmonta:

los significados y significantes que reviste la división sexual inserta en la trama de identidad y diferencia(s) que la cultura despliega y estratifica al regular las jerarquías entre centro y periferia, totalidad y márgenes, universalidad y fragmentación” (Richard, *Masculino* 11).



Esta perspectiva potencia el tránsito entre las categorías de identidad nacional, social y sexual, debido a la inestabilidad y pérdida de coherencia de dichas nociones en el escenario político-cultural latinoamericano.

Para ello, Franco desarticula la configuración social de lo femenino asentado en el espacio privado que supone pasividad y sedentarismo, haciendo patente la “topografía imaginaria en la cual lo femenino está rígidamente compartimentalizado y asignado a territorios particulares” (88). Con el descalabro social producto del avasallamiento de la dictadura, los espacios privados se resignificaron como subversivos convirtiéndose en escondites, fábricas de bombas, en válvulas de escape y en prisiones. Es en estos contextos abusados por la arbitrariedad de la significación de las esferas pública y privada donde se desarrollaron no solo movimientos sociales, sino también culturas nomádicas y de producción literaria desmarcadas del mercado.

No obstante, la posición de las escritoras que se desenvuelven en este espacio se tensionan por su doble condición de privilegiadas y marginadas, ya sea por factores de género o clase. De acuerdo a Franco, el pluralismo dominante ha convertido hasta el mismo compromiso en mercancía:

Existe en la actualidad una demanda sin precedentes de obras literarias escritas por mujeres, particularmente de los textos que

parecen reflejar, de una manera u otra, la “experiencia” femenina [. . .] de modo similar, casi todos los estilos parecen tener hoy la misma validez. Las mujeres escriben best-sellers y hermética acción de vanguardia (97).

Esta noción de la producción escrita por mujeres ha privilegiado la convicción conservadora en que lo estético y lo social remedan las divisiones fijas, exclusivas y excluyentes, de las esferas públicas y privadas. Sirviéndose de casos como el Diamela Eltit y Elena Poniatowska, Jean franco advierte el problema social de la apropiación de la voz de los subalternos y propone la literatura testimonial como una alternativa que salva la brecha de estratificación social, una forma de otorgar poder al subalterno. Sin embargo, para no limitar la práctica creativa transformándose en mero transmisor de experiencias ajenas, se atiende a otras formas de literatura escrita por mujeres como desestabilización de la administración masculina del saber, como por ejemplo, la parodia, el pastiche, y la mezcla de géneros.

Y es en relación a las políticas estéticas de escritura que el extenso trabajo de Nelly Richard ha producido un cuerpo teórico importantísimo desde una perspectiva contra-hegemónica feminista. En *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (1993) sitúa a la recepción crítica como agente político-social en las luchas por la representación de los sujetos

sosteniendo que el lenguaje “no solo nombra. Al nombrar, define y categoriza” (22). Al dismantelar la naturaleza categorizadora del lenguaje se posibilita la identificación de los ejes oficiales en que se construyen las significaciones para así desestabilizarlos. Por ello, la desestructuración de la sintaxis y el fluir de estilos en una obra potencian formas alternativas no solo de escrituras por parte de los autores, sino también nuevas formas de lectura y recepción de los cuerpos textuales.

Importancia particular posee la diferenciación entre “estética femenina” y “estética feminista” analizada por Richard. La primera, connota la creación artística en que la mujer es referida como “dato natural y no como categoría simbólico-discursiva, formada y desformada por los sistemas de representación cultural” (47). La segunda categoría en cambio, es aquella noción estética que presenta no ya a “la mujer”, sino “al signo mujer”. Esta perspectiva entiende la creación como influencia e intervención cultural “desde el punto de vista de cómo los códigos de identidad y poder estructuran la representación de la diferencia sexual en beneficio de la masculinidad hegemónica”<sup>2</sup>.

De esta manera, la teoría feminista ha problematizado la producción artística, de hombres y mujeres, desde los criterios de valoración y de catalogación, siendo el primero el de la calificación o descalificación de las

---

<sup>2</sup> Ibíd.

obras en relación a las pautas establecidas por los discursos hegemónicos patriarcales, mientras que el segundo criterio dice relación con la comprensión del llamado “arte universal”, no como validación sino como “serie discursiva” instalada por el orden masculino dominante.

Sin duda, uno de los aspectos más interesantes explorados por Richard es la noción de “doble des identidad”, en tanto identidad mujer y exilio político:

La discusión femenina-feminista sobre la «propiedad» (especificidad) de un arte de mujer era interferida por situaciones de desapropiación que llevaban el trabajo con los signos a medirse con la violencia del lugar (Chile) pero también del no lugar (el exilio, la periferia) (49).

La diferencia establecida entre estas estéticas ha permitido instalar la discusión de la relación entre ser autora mujer y feminismo. Claramente, esta perspectiva ayuda a materializar los efectos sociales de la lucha por la representación, la fabricación e incluso de la destrucción de sentidos de lo femenino que las obras intencionan.

En relación al feminismo, Richard advierte de la “variedad de diferencia” en el feminismo de la diferencia, mencionado también por Rosi Braidotti, en que estas diferencias se producen no solo entre hombre y mujeres, sino también entre mujeres en cuanto significado relacional y posicional de la identidad,

entendiendo lo femenino y lo masculino como modos de “construcción subjetiva y estrategias de manipulación crítica de los códigos de identificación y representación simbólicos y culturales” (84). Este tipo de feminismo ha integrado perspectivas psicoanalíticas, semióticas y reconstructivas que intencionan una mirada de ruptura frente a concepciones de aquello femenino como una categoría fija y cerrada, cediéndole un espacio a dimensiones como la creatividad, el placer y el deseo.

## **1.2. Abyección del signo y performática del género.**

En la dinámica psicoanálisis-feminismo, el aporte de Julia Kristeva ha sido fundamental en cuanto presenta el texto como espacio de estructuración de sentido en su triple dimensión de juego, trabajo y producción poética. Al mismo tiempo, se establece una íntima relación entre cuerpo sexuado, en tanto flujos y secreciones, y corpus textual, en tanto ritmos y energías. En esta perspectiva se desarrollan dos instancias: Semiótica, en relación con lo pulsional, femenino-materno, y Simbólica, en relación con lo normativo, masculino-paterno. La integración de lo pulsional como contrafuerza transformadora de la ley “sintáctica-semántica” racional serviría como herramienta para desarrollar nuevas lecturas que rebalsen los códigos hegemónicos.

*Poderes de la perversión* (1989) es quizás uno de los textos más representativos del ser en mal-estar de acuerdo a los patrones sexo-genéricos analizado desde la crítica psicoanalítica. La noción de abyección introducida por Kristeva intenta dar nombre a lo innombrable, a la línea fronteriza entre ser uno y no ser en otro. La abyección trae consigo una fuerza de rebelión que se intenta vaciar del sujeto normalizado y controlado por el orden simbólico, ya que lo abyecto “se opone a la configuración del yo, se opone constantemente al amo” (9). De esta forma, el cuerpo, territorio somatizado por la expulsión, desvela los poderes y contrapoderes en pugna por el discurso.

A través de las pulsiones corporales el cuerpo olvidado se recupera. Por ello, lo abyecto se expande en las secreciones, en aquello que abandona el cuerpo para darle peso, para recordarle que no es en contención sino es dispersión y devenir animal. Lo impuro, lo interdicto, los deshechos, el vomito y la sangre, todas ellas formas de excreción que afectan al cuerpo en espasmos de goce e incomodidad, expulsando al amo y reconfigurando la noción de la experiencia de la carne viva en la abyección el yo:

Este gobierno, esta mirada, esta voz, este gesto, que hacen la ley para mi cuerpo aterrado, constituyen y provocan un afecto y no todavía un signo. Lo erijo como pura *pérdida* para excluirlo de aquello que ya no será, para mí, un mundo asimilable [. . .]

Cuando (me) *busco*, (me) *pierdo* o *gozo*, entonces “yo” es heterogéneo (18).

En la formación del yo apto para la vida en sociedad se reprime el ser más íntimo que libera y condena al mismo tiempo. La abyección se liga a las etapas de individuación— oral, anal y genital— desde donde los fluidos emergen. Esta represión es hecha marca corporal a través del significante, síntoma y signo que equivaldrían a la repugnancia, al asco y a la abyección correspondientemente. Es decir, la repugnancia como significante de lo inhumano, de lo animal, se somatiza en asco como reacción a lo peligroso e inmoral, y en la expulsión las secreciones se transforman en signo de lo sucio en una cultura de obsesión higienista. A través de este esbozo de signo se demarca el límite de lo humano, del exterior y el interior, donde el yo no deja de extraviarse y transita entre el síntoma y la sublimación:

El *síntoma*: un lenguaje, que al retirarse, estructura en el cuerpo un extranjero inasimilable, monstruo, tumor y cáncer, al cual los escuchas del inconciente no oyen, ya que su sujeto extraviado se agazapa fuera de los senderos del deseo. La *sublimación*, en cambio, no es otra cosa la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal, [. . .] En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo (20).

Kristeva afirma que a través del arte se libera aquello reprimido en un estado de simbolización. En el síntoma de asco se intenta expulsar lo que no se quiere aceptar, pero que sin embargo encuentra un camino de vuelta a través del lenguaje poético. Este lenguaje designaría aquello existente para la lógica, pero que a su vez rompe con la relación de un referente fijo e integra términos que la lógica designa como no-existentes, como es en el caso de la personificación, la metáfora, la metonimia, entre otros. En el juego del lenguaje, en la ruptura del signo lingüístico y la sintaxis, el Súperyo se retrae y se fractura; “el escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua-el estilo y el contenido” (26). Por ello, la práctica poética es de tipo semiótica que resiste a la concepción de la productividad literaria como objeto finito intercambiado por el proceso comunicativo.

En el locus del religue con el *xora*, aquel espacio materno pre-lingüístico anterior a la ley del padre y del lenguaje, el exterior se constituye por la proyección del interior a través de la experiencia del dolor y del placer no excluyentes, ya que una clasificación de este tipo equivaldría a introducir la marca dicotómica definida por el lenguaje. Esta ambivalencia del ser esto y lo otro se puede encontrar, según Kristeva, ya sea en el hombre primitivo y en el poeta ya que ambos permiten la conjunción de dos polos prescritos como contrarios por el orden simbólico. De esta forma, se muestra una manera de simbolizar el origen fuera del castigo impuesto por el tabú cultural por medio de



la “literatura «abyecta» del siglo XX (aquella que continua el Apocalipsis y el carnaval) para comprender que la trama narrativa es una delgada película constantemente amenazada por el estallido” (186). Es justamente a través de la escritura que se materializa la negatividad del poeta que es capaz de alcanzar niveles mucho más profundos de representación en el gesto estético arriesgando el léxico y la sintaxis, quebrantándose la frontera entre sujeto/objeto, adentro/afuera.

A pesar de que la propuesta proyectiva de Kristeva, que identifica un espacio de carácter femenino anterior al lenguaje y al padre, presenta un campo rico en interpretación ha sido criticada ampliamente por estudiosas del feminismo y de los estudios culturales, Judith Butler entre estas, quien sin embargo reconoce la importancia de Kristeva y su análisis “estructuralista de un tabú que constituye límites con el fin de construir un sujeto diferenciado mediante la exclusión” (107). En la reflexión en torno a los límites frágiles del sujeto pone en evidencia el aparato sancionador de control social, “si el «mundo interno» ya no designa un topos, entonces la fijeza interna del yo y, de hecho, la ubicación interna de la identidad de género se vuelven igualmente sospechosos”<sup>3</sup>. Con ello, se abre un espacio para la crítica de la noción de identidad inamovible en que el Otro se convierte en excremento y elemento contaminador.

---

<sup>3</sup> Ibíd.

Butler se manifiesta desconfiada de la imposición de lo semiótico como locus de representación y revuelta real al sistema del patriarcado. En “la política corporal de Julia Kristeva”, esta parte de la crítica que hace Kristeva al modelo lacaniano en que a través de lo simbólico se repudia al cuerpo materno para constituirse en sujeto regulado por la ley del padre. La libido como elemento de dependencia del *infant* con la madre es reemplazada y reprimida por el lenguaje que da estructura al mundo unidimensional suprimiendo la multiplicidad de los significados asociados a la unión primaria con el cuerpo materno. Por lo tanto, a través del lenguaje poético se recuperaría el cuerpo materno dentro de los términos del lenguaje con el fin de desplazar la ley del padre. Sin embargo, el intentar subvertir la ley desde el mismo lugar del lenguaje desplazado en su vertiente semiótica hace dudosa la viabilidad de esta estrategia de rebelión.

Es más, el hecho que Kristeva presente lo semiótico como aquello oscuro e impenetrable de manera conciente estaría situándolo en un nivel de subordinación a esta potencia desestabilizadora del poder hegemónico:

Si lo Simbólico y lo semiótico se consideran dos modalidades del lenguaje, y si se entiende que el segundo está generalmente reprimido por el primero, entonces, según Kristeva, el lenguaje se considera un sistema en que lo Simbólico sigue siendo hegemónico salvo cuando lo semiótico trastorna su proceso significativo mediante la elipsis, la repetición, el mero sonido y la

multiplicación del significado a través de imágenes y metáforas indefinidamente significantes (Butler 116).

Por ello, el religue con lo materno, como economía libidinal pre-discursiva, se revelaría inconsistente debido a la imposibilidad de mantener este tipo de lenguaje que lleva inevitablemente a la psicosis y al colapso de la cultura, sitio desde donde se configura el lenguaje poético como máquina de guerra. Junto con ello, la naturalización del cuerpo materno impide el cuestionamiento del mismo como espacio de construcción política y cultural.

Si para liberar las expresiones semióticas es necesario el regreso a lo materno, la poética de una mujer la haría constituirse a través de una homosexualidad pre-discursiva, entendida por Kristeva de carácter psicótico. De esta forma, al pensar lo simbólico como fundacional, la homosexualidad pierde un lugar de revuelta importante y se constituye como subordinado de la misma forma en que lo semiótico estaría en un plano secundario, en el lugar de lo reprimido. De acuerdo a Butler:

las prácticas poéticas-maternas para desplazar la ley paterna siempre permanecen tenuemente ligadas a esa ley. Por lo tanto, es imposible una negación total de lo Simbólico y, para Kristeva, un discurso de «emancipación» es imposible (118).

Más aún, Butler insiste en que la perspectiva de Kristeva, sobretodo en relación al pensar el lesbianismo como ininteligible, la sitúa en el orden patriarcal heteronormativo desestimando su pretensión de proyectar la revuelta a través de lo semiótico materno:

Kristeva describe tanto el cuerpo materno como la experiencia lesbiana desde una posición de heterosexualidad sancionada que no reconoce su propio temor de perder esa sanción. Su reificación de la ley paterna no sólo repudia la homosexualidad femenina, sino que también niega los diversos significados y posibilidades de la maternidad como práctica cultural (120).

De esta manera, el poder semiótico del lenguaje poético se convertiría en un desplazamiento de la ley paterna más que en punto de fuga desestabilizador concreto y sostenible del mismo, y la subversión momentánea que permite el lenguaje poético, al estar fuera de la cultura como tal, pierde la posibilidad de convertirse en práctica cultural heterogena y radical. Butler insiste en que al situar el discurso contrario a la ley paterna solo desde la represión se descarta de antemano la posibilidad de que aquello que reprime sea al mismo tiempo la potencia que genere y controle lo semiótico reprimido.

Judith Butler encuentra en Foucault la manera de resolver ciertas incongruencias de la perspectiva de Kristeva, particularmente las que dicen relación con el cuerpo femenino y materno. Para Foucault, el cuerpo materno

como pre-discursivo sería una táctica de “auto-amplificación” y “ocultamiento” de las relaciones de poder inmerso en el discurso de la sexualidad heteronormativa, “un efecto o una consecuencia de un sistema de sexualidad en que se requiere que el cuerpo femenino asuma la maternidad como la esencia de su yo y la ley de su deseo” (Butler 122). Así, Kristeva estaría enraizando el cuerpo materno a la necesidad reproductora de la ley paterna que opera en su beneficio. Por lo tanto, es esencial articular una subversión dentro de los mismos términos del poder hegemónico, desvelando las instancias en que la ley se invalida a sí misma para que el cuerpo no retorne al origen libidinal, ni se mantenga cómodo en su estado natural, sino que se revista de nuevas posibilidades como práctica cultural.

En torno a la problemática del lenguaje como acción emancipatoria, Butler expone el proyecto político de Wittig en el cual todos tenemos la misma posibilidad de establecernos como sujetos debido al carácter ontológico del lenguaje<sup>4</sup>. Particularmente las mujeres se configurarían fuera del sistema patriarcal, al ser capaces de decir su propia habla lejos de las concepciones genéricas de las particularidades de la mujer como tal, a través del derecho universal a la representación del sujeto desde el lenguaje. Es decir, el lenguaje no debe ser concebido como arraigo *per se* de la condición genérico-sexual,

---

<sup>4</sup> La ontología del lenguaje es entendida a través de 3 principios fundamentales como: 1. interpretamos a los seres humanos como seres lingüísticos, 2. interpretamos al lenguaje como generativo, 3. interpretamos que los seres vivos se crean así mismos en el lenguaje y a través de él. En: *Ontología del lenguaje* por Rafael Echeverría, p.31.

sino también como estrategia discursiva disruptiva, “Wittig afirma que sólo al asumir el punto de vista universal y absoluto, al lesbianizar realmente el mundo entero, puede destruirse el orden obligatorio de la heterosexualidad” (207), y con ello la representación del sujeto del enunciado como proyección de la prescripción heteronormativa.

Butler vuelve a retomar las premisas de Foucault desarrolladas en *Vigilar y castigar* (1985) en que este cuestiona el lenguaje de la interiorización, ya que al establecer una comparación con el sistema carcelario concluye que los deseos no son reprimidos para disciplinar el cuerpo sino que a este se le obliga a significar la ley como parte de su necesidad y esencia. Ley que está en estado de latencia y que no se hace manifiesta conscientemente. El constructo del cuerpo generizado como coherente a su propia esencia, se presenta entonces como ficción cuando se produce una discontinuidad de género manifiesta en las experiencias homosexuales. De esta forma, se establece el género como práctica performativa en que la repetición de gestos, actos y deseos producen un efecto de coherencia y cohesión de un sujeto definido por el discurso heteronormativo de sexuación:

El desplazamiento de la identidad de género de un origen político y discursivo a un “núcleo” psicológico impide un análisis de la constitución política del sujeto con género y sus invenciones acerca de la interioridad inefable de su sexo o de su verdadera

identidad. Si la verdad interna del género es un invento, y si un género verdadero es una fantasía instituida e inscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se producen como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable (164).

Estas supuestas identidades de género fijas suelen ser la base de las parodias del travestido y de las identidades *machina/fem*, y a pesar que estas han sido catalogadas como degradante para las mujeres, para Butler la posibilidad de analizar la relación entre imitación y original presenta un campo ideal para establecer la reformulación de la identidad primaria y la de género. En esta cita al cuerpo-otro se presentan tres dimensiones corporales a considerar: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género.

A través del travestismo se evidencia que la configuración de la mujer atiende a ciertas restricciones y prescripciones en torno a la imagen, al afuera, que en el caso de la *performance* demuestra que una anatomía masculina puede revestirse de género para parodiar la práctica corporal discursiva de aquello femenino, desnaturalizándolo:

La noción de parodia del género que aquí se presenta no supone que exista un original imitado por tales identidades paródicas. De

hecho, la parodia es de la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se constituye por la fantasía de una fantasía —la transfiguración de un Otro que siempre es ya una “figura” en ese doble sentido—, así la parodia de género revela que la identidad original sobre la que se modela el género es una imitación sin un origen. Para precisar más, es una producción que, en efecto —es decir, en su efecto—, se presenta como una imitación (165).

En resumen, la parodia sería una estrategia viable de desmontaje de las ficciones hegemónicas de control del cuerpo y de identidades de género basadas en esencias. Sin embargo, cabe preguntarse ¿qué sucede si a través de la parodia el sistema hegemónico administra el acto mismo? Para Butler, independiente de la misoginia asociada a la crítica del travestismo, de todas maneras es posible abrir un campo para la experimentación y para la reterritorialización de la identidad. Por ello es fundamental establecer la distinción entre aquellas prácticas paródicas de repetición del patriarcado y aquellas que son realmente disruptivas y políticas a través de las cuales se ponen en juego los presupuestos esencialistas. Por supuesto, la distinción de ambas estará determinada a su vez por el contexto cultural e histórico y por la recepción.



De esta forma, Judith Butler concluye que el estar viviendo en una sociedad que sanciona la desorganización de la actuación de género, como forma de protección, el cuerpo acondiciona y disciplina sus deseos y los ficcionaliza como causas naturales del cuerpo sexuado correspondiente. Al realizar el acto performativo de la recreación y repetición de los gestos que constituyen y excluyen el cuerpo masculino/femenino, se ha perpetuado una estrategia de legitimación a nivel de toda la humanidad como ética ontológica hegemónica.

Si bien es cierto, Kristeva critica la perspectiva psicoanalítica por la cual el sujeto debe su organización psíquica “normal” y aceptable a través del matricidio de la madre y la entrada al Orden Simbólico, esta exagera la condición maternal como principio de aquello pre-discursivo que se opone a la ley paterna, cayendo en el riesgo de esencializar la maternidad como espacio naturalizado de la mujer. Sin embargo, la importancia radical de su elaboración teórica en torno a lo semiótico es de gran importancia por dos razones fundamentales: por un lado, nos permite experimentar una salida a los límites del lenguaje y de su orden, y por otro lado, advierte de la ficción de los límites de la identidad experimentando en la posibilidad de ser en devenir.

El quiebre del binarismo falocéntrico también ha sido una base importante para la propia perspectiva teórica de Judith Butler. En su crítica frente a la revuelta de Kristeva, que describe como poco clara e incapaz de mantenerse en

el tiempo, denuncia el nivel subordinado de lo semiótico en relación a lo semántico que dice poseer esta perspectiva. A pesar de esto, el pensar el acto performativo de identidad como clave de revuelta factible en contra del orden hegemónico sería actualizar la posición Kristeviana del sujeto en devenir en el plano de lo semántico, en el mismo terreno donde el discurso cultural actúa, ya no en el plano opaco y ambiguo inconciente, sino como máquina de guerra conciente.

## **II. DE LA NECESIDAD ÉTICA AL RIESGO ESTÉTICO.**

### **2.1. Hacia una semiótica de lo informe.**

Al intencionar la obra literaria como plataforma de un modelo teórico asociado a una temática específica, género en este caso, es necesario reconocer el carácter comunicacional particular de la obra de arte. Por una lado, la filósofa Julia Kristeva, quien levanta su teoría desde la crítica del principio estructurante de significancia comunicativa elaborada por Saussure en relación al significante y significado, propone el “semanálisis” como método de análisis que rechaza modelos lingüísticos convencionales e inamovibles con el fin de adentrarse en un campo no finito de significados, superando los límites gramaticalmente estructurados del habla del sujeto. Con ello, la semiótica se transformaría en zona de origen de conocimiento desvinculado de una noción científica del saber como círculo cerrado.

Kristeva advierte que los problemas de la semiótica tradicional, en cuanto a metodología de análisis, justamente residen en la disposición de seguir enraizando dicho análisis desde una perspectiva netamente comunicacional. Es decir, que desde una perspectiva tradicional, “para la semiótica, la literatura no existe. No existe en tanto que un habla como las demás y menos aún como

objeto estético” (Kristeva, *Semiótica* 52). Por ello, la filósofa propone la revuelta de dicha noción hacia una perspectiva “supralingüística” que se adentrará en la búsqueda, por un lado, de una metodología que supere los elementos del análisis lingüístico y, por otro lado, de un objeto cuya estructura no pueda ser limitada a la del lenguaje denotativo. De esta forma, “la recogida de esa semántica *distinta* por un sistema explicativo (por la *semiótica*) nos obligará a nuevos recortes y modificará nuestro modelo global del mundo” (62).

Por otro lado, el filólogo Cesare Segre presenta la literatura como un acto de comunicación en que la relación emisor-receptor no está presente. Sin embargo, reconoce que a pesar que la comprensión de dicho proceso comunicativo esté en relación a la forma en que se emiten los códigos lingüísticos, estos son en realidad de carácter cultural, “los significados textuales surgen de su potencialidad, se convierten en significado, tan sólo durante, y gracias a, la lectura (por medio de la cual pueden entrar más tarde en el sistema cultural)” (Segre 18). Por ello, los lectores se desplazan, ya sea en el plano de la comprensión de los significados de la obra, o bien, del lado de la modificación de los mismos. Aunque se distinguen estos dos polos se entiende que el lector se mueve entre estos rangos combinándolos y ajustándolos a su medida, lo que daría cuenta de la naturaleza hermenéutica del proceso de lectura y crítica. De esta forma, la lectura se entendería como una actividad semiótica en que el conjunto de signos adquieren su significado, ya sea

denotativa y connotativamente, al lograr establecer conexiones claras entre la elección del argumento, el género y el estilo.

En relación a la semiótica denotativa del nivel explícito del discurso se presentan dos niveles: el “semántico” determinado por el significado de cada uno de los sintagmas y el “dianoético” que sería el vínculo entre las ideas de una obra proporcionado por “vectores estilísticos” que son los rasgos de estilo que actúan sobre las palabras y expresiones (Segre 103). En cuanto a la semiótica connotativa, el campo semántico se relaciona directamente con la temática del texto que determinará las asociaciones simbólicas aplicables a los significados, es decir, el texto se considera más allá de su aspecto lineal lingüístico, sino que “comprende un espesor y una pluralidad de planos que es de origen semiótico” (59).

El reconocimiento de la dinámica performativa de la escritura/lectura será fundamental para ambos expertos. Sin embargo, a pesar que tanto Kristeva como Segre sitúan sus bases metodológicas desde la superación del escollo meramente lingüístico, difieren en cuanto a las perspectivas del objeto resultante de la práctica literaria. Mientras Kristeva piensa la obra literaria como “proceso” de significancia, Segre analiza el texto como “producto” de dicho proceso, lo que hace a sus postulados complementarios y no excluyentes.

Kristeva se centra en el carácter semiótico del lenguaje en tanto proceso de significado más que producto finito. Por lo tanto, el sujeto de enunciación y del enunciado se tendría como campos de experimentación del significante en constante movimiento y como parte de un momento histórico determinante. El texto, al desbordar el código gramatical, no se conforma con ser solo representación de lo real, sino más bien, lo critica y transforma; es decir, “está doblemente orientado: hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad precisas) y hacia el proceso social en que participa en tanto que discurso” (11).

El texto, al estar enmarcado en un contexto histórico, éste no es ajeno a la confrontación de discursos hegemónicos y contra-hegemónicos, cuyos conjuntos de valores se legitiman o se rechazan en torno a la concepción de la producción literaria. La filósofa expone al respecto que “la «literatura»/el texto sustrae el sujeto a su identificación con el discurso comunicado, y con ese mismo movimiento quiebra su disposición el espejo que refleja las estructuras” de un exterior (12). Por lo tanto, el texto literario más que ser un conjunto de enunciados gramaticales, se configura como territorio vacío en que se desentraña el triple nudo del “Uno, del Exterior y del Otro” (Kristeva, *Poderes* 14).

Por su parte, Segre enfocaría más bien el texto literario como enunciado, como producto del acto performativo de enunciación, que adquiere coherencia en relación al discurso del sujeto de la enunciación que sería el autor en cuanto locutor del discurso expuesto a través de un narrador. Por lo tanto, este enunciado performativo sería de carácter netamente interpretativo en que la potencialidad del texto se explota en la lectura y en la interpretación. Pero para Kristeva, la valorización de la obra literaria como producto lingüístico en menoscabo del acto de la escritura como práctica performativa, evidencia el carácter ideológico presente en la crítica y recepción:

el texto es pues una *productividad*, lo que quiere decir: 1. que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destrutivo-constructiva), y por consiguiente resulta abordable a través de las categorías lógicas más que puramente lingüísticas; 2. Que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan (Kristeva, *Semiótica* 147).

La concepción más insistente de Kristeva es sin duda el estado de proyección en desarrollo del texto literario más que su definición en tanto objeto finito. Es más, la noción de finitud de dicho objeto se sostiene solo por la concepción que hace la cultura del efecto del objeto consumido “negándose a

leer el proceso de su productividad: la «literatura», en la que la novela ocupa un lugar privilegiado” (179).

En relación al carácter *destrutivo-constructivo* entre el texto y la lengua, en que media un exterior que sustentaría las relaciones presentes en dicho texto, logra transformar la naturaleza netamente comunicacional de la lengua y desvela su sentido de productividad más que de producto. Desde una perspectiva tradicional, una de las características más valoradas en cuanto a la comunicación, y al producto literario en cuanto tal, es la coherencia. Es más, la verosimilitud de un texto muchas veces está determinada por la sola presunción por parte de la crítica si dicho texto se presenta coherente o no a las normas discursivas del género literario en cuestión.

En relación a la actualización de la noción de comunicación de Segre en que se integra el texto literario, éste expone lo siguiente:

El texto literario puede ser aparentemente incoherente (una prosa futurista, una poesía surrealista, un *stream of consciousness*); su unidad, además de sus caracteres externos indicados, se apoya en un enunciado performativo del tipo de «es necesario interpretar estas frases inconexas como pensamiento de *x* en la situación *y*» (46).



Por lo tanto, el atributo disyuntivo más que quitar verosimilitud al cuerpo textual, la expande y la actualiza en el mismo acto de escritura/lectura, potencia que radicaliza el estilo de aquello narrado en tanto proceso como en producto.

Al considerar las características estructurales de un texto en cuanto a su cohesión/verosimilitud, esta relación se ve reforzada o diluida por el estilo del escritor. Siguiendo la definición de Segre, el estilo dice relación con “el conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en su momento determinado) el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor, o el modo en que esta escrita una obra suya” (77). En esta definición hay dos nociones fundamentales a considerar: “selección” y “desviación”. La selección se refiere a la enunciación, de la cual un crítico podrá suponer que el escritor tuvo variadas formas expresivas a disposición para expresar el enunciado. La desviación, referida al enunciado, es el resultado de la selección de las posibilidades en tanto se aleja o no del uso común. Siguiendo a Leo Spitzer, Segre indica que en la expresión de cualquier emoción se corresponde en el campo lingüístico un “alejamiento” de su uso normal. Por lo tanto, concluye que cada detalle puede ser solo comprendido en un conjunto.

Tomando la perspectiva dialógica de Bajtín, Segre indica que las formas del enunciado son las que desarrollan la conexión dialógica entre conocimiento y la concepción de la realidad, donde los sujetos de enunciado, cada uno con sus

voces y estilos particulares, aportan a la coherencia, temática, ideología y estilo global de la obra. Para Bajtín, la literatura es por naturaleza dialógica e ideológica debido a que toda enunciación es construida a partir de ideas, valores y creencias (Segre 83). En este punto es indispensable tomar en consideración la noción de intertextualidad en que todo texto es influenciado por textos precedentes. De esta manera, el texto expande sus fronteras comunicativas de ser un mensaje a ser parte de un discurso desplegado a través de textos variados.

Kristeva, junto con incorporar el concepto de intertextualidad desarrolla consecuentemente el de “ideologema”, que es la función intertextual en los distintos niveles estructurales del texto que sería capaz de materializar las significancias socio-históricas de los enunciados del sujeto, en tanto práctica, experiencia y representación política. Por lo tanto, esta misma noción de interrelación se puede aplicar al estilo, ya que éste puede ser analizado tanto en su selección expresiva como en las elecciones que hace el autor para dialogar con sus personajes y dotarles de un discurso expresivo y coherente con ellos mismos.

En relación a la interpretación un texto literario imbuido en un contexto social específico, el filósofo francés Lucien Goldmann rescata la hipótesis de George Lukács y René Girard acerca de la homología entre la estructura de la novela

clásica y la estructura de la economía liberal establecida sobre el intercambio. Siguiendo a Lukács, se plantea que la característica fundamental de toda forma artística debiese expresar un contenido esencial. Es decir, la obra se comportaría como un comentario ético implícito en la estética formal de la obra, entendiendo entonces que la novela “es el único género literario en que la *ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra*” (Lukács citado por Goldmann 22). Además, detalla las maneras en que se relacionan las manifestaciones literarias y las estructuras económicas, de las que se destacan las siguientes: 1) la subsistencia del individuo problemático; su conducta y pensamiento están dirigidos por valores cualitativos, como es el caso de los artistas, filósofos, entre otros, y que a pesar de estar enfocados a la calidad de la obra les es imposible desmarcarse de la acción del mercado; 3) la obra literaria; ninguna obra se constituye como línea de pensamiento individual del artista sino que reúne el “descontento afectivo no conceptualizado” en la sociedad como conjunto y en el general de los escritores (31).

Tomándose en consideración el sentido global de la obra literaria, Segre distingue distintas unidades estilístico-compositivas de un texto en tanto: narración realizada directamente por el escritor, los discursos y estilos propios de los personajes y los estilos del discurso oral en caso de existir un narrador intermediario. Además, se deben considerar las diversas formas semi-literarias de narración como el recurso compositivo de diarios y cartas, en que el estilo

del autor es finalmente la suma de todas las formas estilísticas presentes en la narración. Por ello, se expone que es necesario “1) ampliar el concepto de estilo a todos los fenómenos discursivos; 2) intentar describir, más que el estilo de una obra, los *estilos* que en ella están co-presentes, el modo y las razones de su armonización” (243).

Por su parte, Kristeva distingue dos anillos en relación a la estructura del cuerpo textual: “enunciado” y “temático”. El primer anillo da cuenta de la trayectoria de la novela en términos generales, donde el objeto de intercambio (el texto) se presenta a un destinatario y donde hace falta solo rellenar, dar los detalles de dicho intercambio. Un ejemplo de este tipo de anillo sería la apertura del texto a través de una introducción. El segundo anillo dice relación con la temática en que está imbuido el mensaje de carácter disyuntivo (amor/odio, vida/muerte), que sin embargo cederá hasta posibilitarse el territorio de la no disyunción, de un sí-no. Ejemplo de ello es cuando el texto presenta títulos en los que la anécdota de la narración queda expuesta, advirtiendo que el centro de atención está presente en el desarrollo mismo de la narración, situando el carácter carnavalesco en la organización de las “figuras de doble lectura” o de los “enunciados con doble interpretación” (159). La condición carnavalesca de la novela introduciría, así, el doble nivel de discurso en que el autor “*habla* menos que *descifra*” (163). Es decir, la enunciación se transformaría en práctica

inferencial, en que el discurso de otro existe solo en la medida en que se haga propio.

Añádase a lo ya mencionado que al considerar la potencialidad de sentido de una obra literaria esta no adquiere sentido solo como trabajo independiente, ya que algunos textos responden a lecturas en conjunto con otros escritos del mismo autor, aunque esto no sea intencionado por el mismo. En relación a la posibilidad de hacer una lectura entre varias obras, estas pueden ser tenidas como macro-textos o proyectos escriturales debido a la recurrencia de temas, registro y estilo particular del autor. En este sentido, la coherencia ya no de los textos, sino del proyecto literario de cierto autor, es potenciada por una suerte de progresión y ampliación de la cohesión y de la autonomía de un texto en particular.

## **2.2. Maquínicas de la escritura.**

Al enfrentarse a la escritura de Guadalupe Santa Cruz lo primero que se advierte es la poesía tráfuga en la narración demarcándose del propio registro de autoría excluyente, ya que el texto es abandonado en su fluir de la misma forma en que el pensamiento va en progresión. Por ello, la mezcla de voces, las citas y guiños, los cambios de tono y estilo configuran esta máquina

nómade, novela, como artefacto de fractura al imaginario mujeril esencialista y controlado.

Para entender las implicancias de dicha maquinaria es necesario remontarse a la noción de ésta desarrollada por Deleuze y Guattari en el “Tratado de nomadología” (1980), donde se hace un recorrido histórico por el ser nómade con el objetivo de comprender desde otra perspectiva la figura de la máquina de guerra, ya no como un artefacto de administración y control del aparato Estado, sino como representación de líneas de pensamiento y acción completamente contrarias.

De acuerdo a esta perspectiva, el Estado se organiza en una relación binaria de tipo “Uno-Dos” que se sitúa en un espacio interior, haciendo parte del exterior todo aquello opuesto al orden y a la institución. Es en el interior donde el aparato estatal puede imponer su soberanía en todo aquello controlable. Por lo tanto, la máquina de guerra nómade sería “irreductible al aparato de Estado, exterior a su soberanía, previa a su derecho” (Deleuze y Guattari 360). Esta distribución excéntrica, a su vez, determinaría la naturaleza de las relaciones entre los participantes ajenos al aparato de control, en que todo se vuelve devenir, dejando de lado la lógica binaria, posibilitando la configuración fuera de la dualidad.

La fluidez de esta relación permite pensar en un sujeto “en situación”, desubjetivado en tanto propiedades intrínsecas, pero que a la vez actúa como sujeto de enunciado y de enunciación, fuera del control institucionalizado.

El quiebre de la nomenclatura binaria uno-dos, control-libertinaje, ha recorrido la escritura de Santa Cruz quien a través del acto mismo de escritura ha ido levantando puentes, desplegando intersticios y recorriendo pliegues de un país que sin justicia y sin memoria se ha constituido a través de los discursos normativos, parásitos de la escena político-cultural chilena:

La violencia desplazada de las tretas y los pactos políticos nacionales parece actuarse en el poroso y expuesto campo de las producciones de arte –incluyo en ellas a la literatura –, como carne de batalla de las batallas que eluden librarse en las plazas públicas y se corroen a sí mismas en los entredichos (Santa Cruz, *Territorios* 28)

En sus textos es constante la denuncia de la violencia que no solo torturó cuerpos en el frenesí de desvanecer conciencias sino también, y quizá más profusamente, de aquella violencia impúdica de la ley, del grabar los cuerpos para lograr así contenerlos en un adentro regulado y sometido. Ley de Estado, ley del padre, ley escrita por fragmentos expresivos lógicos, gramaticalmente urbanos en su composición y masculinos en su prescribir el centro y la periferia,

el yo y el otro. El ritmo con que fluye la letra de esta autora reta justamente el ordenamiento jurídico y operacional para abandonarse en un contra-pulso a lo posible, lo definido y clasificable tal como ella misma resuelve:

La ley gramatical, la pasión por el rigor de la forma, el edificio institucional que se cierne sobre los discursos, es proporcional a la suave violencia de las palabras líquidas que circulan entre los cuerpos. (Si Bolívar aró en el mar, yo diría que este suelo chileno, isla y finis terrae americana, acumuló el agua en las palabras). Como si la lengua materna –literalmente, como si la lengua de las madres– dotara el habla de otra legitimidad, de otras reglas (de otros secretos) y desplegara un campo oral cuya fuerza reposa precisamente en ser negada, en el ímpetu con que está siempre retornando al sitio de su censura<sup>5</sup>.

En la ruptura de opuestos excluyentes se genera un espacio de tránsito polifónico de ser uno y todos. De esta forma, el cuerpo colectivo de la máquina de guerra se manifiesta desde los márgenes y minorías a través de formas expresivas heterogéneas que posibilitan las singularidades en cuanto al contenido de lo expresado y a la forma expresiva particular y pertinente al sujeto de enunciación sin romper la cohesión. Siguiendo a Deleuze, el principio estético del arte nómada radicaría entonces en la dinámica de la conexión entre

---

<sup>5</sup> Ibíd.



soporte y ornamento, desestimando la lógica distante entre materia-forma. Por un lado, la naturaleza del pensamiento clásico totalizador, ese “estriaje mental”, determina un sujeto regido por el principio de uniformidad que fundamenta y transforma el ser en ser para el todo. Por otro lado, el pensamiento liso de lo nómade:

no invoca un sujeto pensante universal, al contrario, invoca una raza singular; y no se basa en una totalidad englobante, sino que, por el contrario, se despliega en un medio sin horizonte como espacio liso, estepa, desierto o mar (Deleuze, *Mil* 383).

El nómade se traslada, y en su trayecto llega a etapas o puntos que serán más tarde abandonados, movimiento regido por necesidad y fluidez propias. El territorio deja de ser establecido para transformarse en el trayecto mismo, es un entre-espacio donde la diferencia radical entre la apropiación y el avance se encuentra en los medios y estrategias utilizadas. Mientras el uso y la creación de la herramienta se orientan por la ley del trabajo y fuerza para el dominio del ambiente, el arma se tiene como elemento esencial de manifestación de fuerza por acción libre (Deleuze y Guattari 400). Por lo tanto, la máquina de guerra se pone en movimiento no por la lógica de los sentimientos que ocupan un espacio interno, desplazado y sedentario, sino por la acción del afecto o *affectio*, barrido vertiginoso de la mezcla de cuerpos en proyección excéntrica.

El Estado es soberanía sobre aquellos que este es capaz de devorar, de administrar. Por naturaleza tiende a fagocitar a las periferias. La forma-estado busca su reproducción y con ello el reconocimiento, mientras que la máquina de guerra nómada es reconocible en la exterioridad a través de sus propias metamorfosis, flujos en estado de creación constante.

Claramente, la estética nómada es reconocible en la obra de Santa Cruz caracterizada por ser una poética de extrañeza y desenfado, donde los recovecos, revueltas y atajos se instauran como estrategias del pulso, rizoma de signos esperando ser confrontado a través de la praxis escritural y lectora incitando a la delación del engaño del lenguaje que intenta prescribir y contener. El nómada extirpa lo amorfo y lo accidentado desde las hendeduras del lenguaje mismo. En el movimiento de desterritorialización y reterritorialización expresiva es que el binarismo estatal del adentro y del afuera desapueba todo aquello excéntrico y lo concibe solo como falta en forma de “estupidez, deformidad, locura, ilegitimidad, usurpación, pecado” (Deleuze y Guattari 361), faltas que han intentado erosionar la coherencia estética y ética del conjunto de obras a recorrer.

### 3.3. Referencias críticas: rastreando las huellas.

Guadalupe Santa Cruz, escritora, artista visual, académica universitaria y traductora, nació en Orange, Estados Unidos en 1952. Ha publicado las novelas: *Salir (la balsa)* (1989), *Cita Capital* (1992), *El Contagio* (1997), *Los Conversos* (2001), *Plasma* (2005), *Quebrada: Las Cordilleras en Andas* (2006), además de una serie de ensayos de crítica cultural y social. En 1985, de vuelta a Chile, realiza talleres de creación narrativa, territorialidad, poder y género en la Escuela de Líderes del Instituto de la Mujer. Es editora y co-autora de las obras *Un indecente Deseo* (1995), *Samaritanas, Mediadoras y Guardianas* (1996), *A Contramano* (1997) y *Veredas por Cruzar* (1997) del Instituto de la Mujer, Santiago.

Para la presentación de *Los Conversos* (2001), expone una instalación titulada *Crujía* donde mezcla escritura y técnicas de grabado, evidenciando la materialidad y el desbordamiento de la palabra. Además, ha participado en diversos congresos internacionales en relación a la literatura latinoamericana y las problemáticas político-culturales contemporáneas. Algunos de estos son: "Violencia y Traumatismos Históricos" (Montevideo, 1994), "Feminismo a Fin de Siglo/Políticas e Imaginarios de la Diferencia" (Santiago, 1998), "Políticas y Estéticas de la Memoria" (Santiago, 1999), Coloquio Internacional "Suelo Americano" (Santiago, 1999 y 2000), "Mujeres Iberoamericanas en el cambio de

siglo" (Badajoz, España, 2001), "Surescrituras", (Córdoba, Argentina, 2002, y La Paz, Bolivia, 2003), "Maison d'Amérique Latine" (París, Francia, 2006). En 1992, André Romus realiza el documental "Guadalupe Santa Cruz" en R.T.B. (Radio y Televisión Belga),

Su talento le ha conferido la obtención de diversas becas de creación artística: Fondart (1996 y 1999), John Simon Guggenheim Foundation (1998), Consejo Nacional del Libro y la Lectura (2002), Fundación Andes (2004). En ese mismo año, el Consejo Nacional del Libro y la Lectura premia su novela *Plasma* (editada el 2005 por Lom) como mejor obra inédita.

Inquieta el hecho que a pesar de que Guadalupe Santa Cruz ha desarrollado una escritura experimental disruptiva, reconocida internacionalmente, se mantenga en los bordes de la crítica y de la difusión literaria en Chile. Además de una serie de reseñas de su producción literaria, particularmente los que corresponden a las tres primeras novelas, sus textos han sido incluidos en ensayos acerca de las prácticas escriturales femeninas y estéticas la memoria donde se concibe el texto como reapropiación del territorio extirpado. Cabe mencionar el interés de la revista *Nomadías* por difundir los textos de Santa Cruz en cuyas ediciones se han publicado no solo referencias críticas sobre su obra, sino también ensayos escritos por la autora que responden a las líneas temáticas de género, lenguaje y poder.

En relación a las estéticas escriturales de mujeres y de la memoria se encuentran *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (1998) de Raquel Olea y *Pulsiones estéticas: escritura de Mujeres en Chile*, Revista Nomadías Feministas N°7, (2003-2004) editado y prologado por Kemy Oyarzún. Junto a estos textos encontramos también una serie de las reseñas críticas, entre estas “Los fuegos de la memoria: Los conversos de Guadalupe Santa Cruz” en Revista de crítica cultural (2001) de Kemy Oyarzún y “Estaciones de viaje” de Rodrigo Pinto en la Revista Apsi (1989). En estos textos, se incluye la producción de Santa Cruz inscribiéndola como texto-espejo de la violencia y persecución hegemónica y al mismo tiempo como escritura de resistencia y recuperación de lo usurpado: cuerpo, territorio y voz. Desde esta perspectiva es que se potencia el acto de religie entre cuerpo y texto, entre sexo y política de representación.

La representación del texto como territorio ha sido desarrollado por una serie de ensayos, entre los cuales están: “Tras el texto como territorio propio” (1998) de Loreto Chávez, “La memoria en la ciudad” (2006) de Carol Arcos, “El territorio del texto. Las novelas de Guadalupe Santa Cruz” (2006) de Francisca García, “De grafías e incisiones: dos novelas de Guadalupe Santa Cruz” (2004) de Francesca Lombardo. En estos textos se recorre la escritura de Santa Cruz a través de los ensambles y discontinuidades de la ciudad misma, topografía del olvido recuperada y resignificada por la memoria.

Junto a ellos, es necesario mencionar el análisis continuo de Cecilia Ojeda en cuanto a las obras de Santa Cruz: “Recuperando el sujeto femenino exiliado: *Salir (la balsa)* de Guadalupe Santa Cruz (1999), “*El Contagio* de Guadalupe Santa Cruz. Oralidad, saturación, carencia en el Chile actual (2000), “Arte en la zona de histéresis. *Quebrada. Las Cordilleras en andas*” (2007). En estos textos, además de incluir una línea temática similar a los anteriores, se incluye una reflexión acerca del estatus del arte en Chile erosionado por el mercado del entretenimiento.

### III. APROXIMACIONES A UNA CARTOGRAFÍA TEXTUAL DEL AFUERA EN LA ESCENA NACIONAL.

*Wild tongues can't be tamed,  
they can only be cut out.*

Gloria Anzaldúa.

El debate instalado en Chile en relación a las problemáticas de género, producto de la participación del SERNAM en la Cuarta Conferencia de Beijing de 1995 y el comienzo de los Estudios de Género en la Universidad de Chile, reveló la naturaleza política y subversiva de la materialización de una agenda feminista contraria al país tradicional y unificado que intentaba crear el gobierno de transición democrática. Sin embargo, al considerar la despolitización del concepto de género debido a su intercambio por todo aquello asociado a la mujer, se ha instalado la percepción de que a mayor visibilidad de la mujer en el espacio público, menor es el efecto de dominación que ejerce la hegemonía patriarcal. Claramente, esta perspectiva apolítica del género ha afectado también la recepción y producción literaria desarrollada por mujeres. Por un lado, y desde una mirada literaria canónica, la llamada “literatura femenina”, al estar asociada al discurso amoroso y familiar, adquiere condición de subordinación en cuanto al quehacer socio-político y cultural crítico. Por otro

lado, el mercado se ha preocupado de promover la producción literaria de mujeres que adscriben y reproducen los mandatos sexo-genéricos de una sociedad altamente jerarquizada. Jean Franco pone de ejemplo la producción y exitoso posicionamiento en el mercado literario de Isabel Allende en relación a las formulas “que siempre han servido para pacificar a las mujeres: el romance heterosexual combinado con la condescendencia señorial hacia las clase subalternas” (103).

El espacio literario, sin embargo, ha posibilitado el desarrollo de un campo de acción política de interrogación de la historia cultural de nuestro país. En tanto flujo y velocidad, se inscribe la producción de ciertos libros anti-culturales; una escritura que se desenvuelve en “un agenciamiento colectivo de enunciación, un agenciamiento maquínico de deseo, incluidos el uno en el otro, y en conexión con un prodigioso afuera que de todas formas hace multiplicidad” (Deleuze, *Mil* 13). Con ello, se facilita la concepción del objeto-arte literario como reterritorializado en agenda de conciencia feminista y resignificación del sujeto de género.

### **3.1. Ni centro ni periferia (y de la posibilidad del rebalse).**

En 1987, se celebró en Chile el primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana. Sin duda, este encuentro literario desarrollado



durante la dictadura potenció la difusión y discusión estética-política de escritoras latinoamericanas en relación a las temáticas de género y teorías feministas. En este escenario crítico chileno post-golpe es que se vitalizan las lecturas de las producciones de Diamela Eltit, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Mariana Arrate, Verónica Zondek, Elvira Hernández, entre otras. Y es a través de la relectura de los textos producidos por mujeres que se intencionaron nuevos modelos de análisis del quehacer literario en relación a las “nuevas formas de subjetividad social que se traman con políticas (de identidad y representación) pero también con poéticas (batallas de estilo, torsiones de signos, dobleces de códigos, rebeldía de lenguaje)” (Richard, *Escribir* 10). Producto de este agenciamiento entre literatura y política surgen los ensayos críticos de Eugenia Brito, *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile* (1990) y *Escribir en los bordes* (1987) compilado por Carmen Berenguer y Nelly Richard, entre otras críticas literarias, que dan cuenta de la relación productiva existente entre la represión dictatorial y patriarcal.

En conjunto, los textos producidos no solo por mujeres sino también por hombres, que responden a una “feminización de la escritura”<sup>6</sup>, como contra-discurso heteronormativo, han servido para ampliar los significados y alejarlos

---

<sup>6</sup> Concepto utilizado por Nelly Richard para dar cuenta de una producción literaria que rebalsa el “marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc) para desregular la tesis del discurso mayoritario”. *Masculino/Femeninomasculino: practicas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993: p.35.

de la comprensión convencional de la vida entendida como significante-significado en términos binarios. El texto ya no se presenta como espejo de la realidad sino como potencia que fractura los órdenes y los espacios definidos desde el poder. Así, lo femenino se aleja de los esencialismos que lo ligan a una identidad mujer fija y condicionante para así transformarse en estrategia discursiva de fractura y desborde del sujeto.

De acuerdo a Nelly Richard, la crítica cultural cumple con la función de sacar a la luz los mecanismos por los cuales operan los discursos rompiendo con la fijación de sus códigos con el fin de propagar, de contagiar, el equilibrio normativo institucionalizado. Esta crítica busca potenciar la visibilidad de nuevas representaciones del sujeto social y cultural a través de las “rebeldías de lenguajes” (Richard, *Escribir* 11) y la búsqueda y análisis de la emergencia de lo nuevo. Es en esta emergencia por descifrar “lo nuevo” como gestación de nuevos escenarios de diálogo y resistencia que el trabajo narrativo chileno ha desarrollado su fuerza y circulación constante. Por mencionar a algunos críticos abocados al estudio de las nuevas estéticas de la escritura me detendré brevemente en los trabajos de Eugenia Brito, Juan Carlos Lértora, Rubí Carreño y Julio Ortega.

La crítica literaria Eugenia Brito, en *Campos Minados. Literatura post-golpe en Chile* (1990), establece un marco crítico de la historia a través de la estética

de lo nuevo como ruptura y respuesta al poder dictatorial a través de sus lecturas de Juan Luís Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Carmen Berenguer, Carla Grandi, Soledad Fariña y Antonio Gil. Brito, quien se enfocó en desvelar la emergencia de la nueva escena artística en un país bajo dictadura, presta particular atención a la obra de Eltit, ya que “será ella la que proporcione el foco, el ojo, la pantalla, para mirar in extenso la ciudad en toda su desarticulación como centro de la vida social y cultural de un país” (14), potenciando virtualmente un sujeto-otro en una ciudad-otra.

Por su parte, Juan Carlos Lértora, en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (1993), presenta una serie de ensayos desarrollados por distintos críticos literarios en relación a la narrativa de esta autora y a su innovación discursiva. Esta práctica de escritura, identificada como literatura menor, “marca un hito y obliga a repensar una serie de categorías que ya la crítica daba por resueltas” (34), como por ejemplo la validez y credibilidad de la voz narrativa y la condición del relato como un hablar afirmativo sobre el mundo.

Por otro lado, Rubí Carreño, en *Leche Amarga. Violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)* (2007), desarrolla una interesante lectura dialógica en que crítica literaria, política y medios se

entrecruzan para desvelar los mecanismos que potencian o reducen los discursos subversivos de estos escritores. Carreño establece un diálogo entre textos y entre autores en relación a las formas de significar el erotismo y la violencia. El interés de este trabajo es el de mostrar que la interpretación desborda los criterios estéticos y se expanden hacia las ideologías de género y clase que estos textos representan y reconstruyen simultáneamente.

Finalmente, en *Caja de Herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno* (2000), Julio Ortega examina los casos de escritores chilenos cuya práctica literaria ha escapado a la “archivización” de lo único, y se ha levantado como compromiso de “develar lo dicho y revelar lo no dicho” (5). Ortega explora el cruce entre recuperación de la historia con todas sus violencias y silencios proponiendo “lo nuevo” como recuperación de la verdad silenciada por el escenario dictatorial en que se constituye el imaginario país, cultura y sujeto social. La lectura se presenta, de esta forma, como gesto ético en que “nuestra capacidad de leer es homóloga a nuestra voluntad de ver” (39), como ocurre en el caso particular de la narrativa de Diamela Eltit. Sin embargo, Ortega sí incluye a Guadalupe Santa Cruz y su obra desde una perspectiva de análisis del sentido y la significación del lenguaje. Concentrándose en *El Contagio*, potencia la fuerza de la voz que desborda la sintaxis por su capacidad de “reescribir los nombres para rehacer la ciudad y restituir los cuerpos

desraizados” (85), haciendo ésta escritora del riesgo estético una necesidad ética.

Luego de esta brevísima revisión, se puede establecer como punto en común a todos ellos el reconocimiento de la obra de Diamela Eltit como hito fundacional de “lo nuevo” radical, tanto por su calidad estética como por su militancia contra-hegemónica a través de las letras. Esta acotadísima situación de la crítica de la narrativa chilena me lleva a cuestionar como se inscribe el proyecto de escritura de Guadalupe Santa Cruz en esta escena literaria que subvierte y rearticula. Si se tiene la escritura de Diamela Eltit como hito de lo nuevo subversivo, ¿Qué ocurre después de este hito? ¿Cómo se leen las escrituras contemporáneas y posteriores a ésta?

Si bien es cierto, la obra de Santa Cruz comparte temas y prácticas escriturales influenciadas por la irrupción de la nueva escena de la escritura en Chile, su diferencia y aporte a lo nuevo radica en sus opacidades y experimentación constante en cada novela y serie de ensayos críticos. Por un lado, la diferencia de la producción literaria de esta autora se gesta en los movimientos entre exilio y retorno, tanto del país como de la escena cultural post-golpe. Como efecto de este movimiento, la concepción de una identidad multicultural y en tránsito aporta desde un ojo extraño un Chile visto desde fuera y desde dentro. De esta forma, se posibilita un estudio de su obra como si fuera

un recorrido en que cada obra puede ser entendida como una estación de llegada y luego de partida a otros sistemas de significación y representación del sujeto femenino en un contexto país en constante construcción. Por otro lado, y quizás aún más importante, Santa Cruz dice no creer en las fronteras, en una ciudad que tenga un centro nítido y una marginalidad aislada, sino más bien cree en la posibilidad del rebalse para escapar al lugar y sus marcas: “me interesa que las voces surjan, usen atajos, que salten barreras para descubrir los extramuros que hay dentro de la ciudad porque no creo que estos estén en al periferia”<sup>7</sup>.

De esta forma, después de haberse constituido el margen como núcleo de la crítica cultural en búsqueda de lo nuevo, producto de toda su potencialidad, el desborde del margen y de las marginalidades propuesto por Santa Cruz es lo que vitaliza el gesto nómada y de fuga a los sistemas fijos y anquilosados de la subjetividad, sobretodo entendido desde las perspectivas de género y feminista, que potencia su prolifera trayectoria artística, crítica y social. Bajo esta lógica, Santa Cruz propone “instalarse precisamente en los jirones donde la historia hace hueco, donde ha sido perdido el sentido, indagando en las junturas, aquellas que duelen” (Santa Cruz, *Devolver* 153) de la escena nacional que ha invalidado otros tránsitos hacia la construcción de referencias espacio-temporales que permitan expandir el campo interpretativo del acontecer.

---

<sup>7</sup> “Hay que escribir con todas las tintas”, entrevista a Guadalupe Santa Cruz por Patricio Jara, Revista Vórtice, N°6, Abril 2001. p.3

### **3.2. Decir la propia letra o el vértigo de mirarse los pies.**

En el texto “No toda velocidad”<sup>8</sup> presentado por Guadalupe Santa Cruz en el “II Encuentro de Escritores Iberoamericanos” (Bolivia, 2002), la autora reflexiona sobre su propio modo de escritura y sobre cómo aprehender el acto mismo en movimiento, vértigo intermitente del trayecto:

Me gusta pensar que escribo en el ritmo desacompasado de un recorrido en micro por paraderos santiaguinos [. . .] Es un momento de derrame impulsado por el pequeño viaje, por la travesía –nunca similar– entre las mismas calles de una ciudad saturada de lenguaje. Es un derrame puntuado por los imprevisibles espasmos, por los singulares accidentes de este itinerario [. . .] El derrame es el fárrago de lo que rueda, de todo aquello que mueve la micro: para mí, es máquina de escribir. Máquina vertida, que arrastra distintas velocidades [. . .] La máquina de escribir es hambrienta (226).

En el deseo maquínico de devolver los nombres a las calles, los textos de Santa Cruz agolpan los nombres, los detalles, los trabalenguas y rimas, estética

---

<sup>8</sup> Texto incluido parcialmente en “Chile, lenguas transversales”, en Construir el futuro. Aproximaciones a proyectos de país, Tomás Moulián coordinador, Lom Ediciones, Santiago, 2002.

trashumante que radica en “la comprensión y la tolerancia por las incongruencias, las repeticiones, la arbitrariedad de las lenguas” (Braidotti 47). Para el nómada, que transita entre lenguas, la escritura permite anular la estabilidad imaginaria de la identidad fija, no solo del sujeto sino también de la significación de las palabras. La filósofa feminista Rosi Braidotti, desde una perspectiva psicoanalítica lacaniana, expone que al considerar al sujeto constituido en hombre o mujer a través de la entrada al orden simbólico del lenguaje se hace necesario desmontar la concepción apolítica de la lengua, incluso de aquella lengua materna, ya que todos los idiomas tienen la marca del registro dominante, del “apellido del padre”. De esta forma, al invalidar la perspectiva convencional de la lengua se le presenta solo como lugar lingüístico desde donde comenzaría el itinerario del vagabundeo creativo.

Al pensar la nomadía desde un espacio ficticio de construcción de un sujeto multiforme se establece una dimensión política particular en relación con el lenguaje y la escritura. El escritor/hablante se convierte en un “especialista” del lenguaje y de su carácter inequívoco. Por lo tanto, características propias de esta escritura serían la mezcla de voces o modos de habla, utilización de citas e intertextualidad y cambios de tono y estilo que Santa Cruz reconoce en su trabajo:

Mi obra ha querido abrazar distintos emplazamientos, por asistir a la palabra que secretan allí diversos cuerpos en su mal de



espacio. Mal de espacio que no es más que las estrechas coordenadas que condenan a un lugar, a una ubicación, a un entendimiento. Tal vez piense hoy, y aquí, que la velocidad que empuja mi mano –que no es literal, que no es literal: la tinta que me produce se desdobra en una alucinada lentitud– desea desenvolver, para mi regocijo, los distintos tiempos que se juegan en un escenario, la taquicardia de una experiencia que se encuentra aún abierta. Desea fabricar tiempo para que las voces puestas a rodar en un texto dejen traslucir el latido del lenguaje ante ciertos recintos, ante ciertas encrucijadas<sup>9</sup>.

En el ejercicio de dar espacio a una dimensión multi-discursiva de trasvasije, donde las fronteras entre las corporalidades (entre ellas la de la autora) oscilan, se juegan las significacias socio-políticas de los enunciados apretados por la letra. De esta forma, el texto más que presentar una serie de enunciados independientemente coherentes, ejecutaría una operación de significación como resultado de relación dinámica entre las distintas voces en un espacio constreñido por el papel, pero simbólicamente abierto. Por ello, esta forma de escribir también considera la acción lectora como actividad creativa y simbólicamente performática.

---

<sup>9</sup> Ibíd.

Santa Cruz lee los objetos, los cuerpos y los espacios en fragmentos, para después aunarlos siguiendo su forma particular de precipitación escritural:

los leo a través de alguna rabia que los compone, de alguna herida que les da forma, de algún ritmo que les otorga sentido, porque engarzan con la cadencia de otras experiencias, de otras lecturas. Arrojo y distancia, entonces, para enhebrar una columna vertebral de estos cuerpos, y de este el mío, a los cuales el mercado no supone densidad, no supone resistencia, no supone deseo errático, incolmable deseo<sup>10</sup>.

La producción de esta artista no solo ha consolidado su estilo único, donde se puede reconocer la traducción de su quehacer del grabado en la manera en que tiñe, punza y presiona la matriz de la página, sino también es consciente de la ilegitimidad de su trabajo para los ojos del mercado marcado por las concepciones oficialistas y masculinas.

En las tres novelas a analizar se puede distinguir claramente la intensidad de ese deseo de viaje, de ser solo en tránsito, de llevar la identidad vagabunda. Esta forma multidimensional de representar la subjetividad ha sido explicada por Braidotti como una “necesidad de recodificar o re-denominar al sujeto feminista femenino, ya no como otro sujeto soberano, jerárquico, excluyente,

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*

sino mas bien como una entidad múltiple, interconectada y de final abierto” (184). Esta proposición, más que centrar la crítica desde subversión del falso universal femenino busca poner de manifiesto y validar las formas diferentes de subjetividad, y con ello las formas múltiples de resistencia. Por ello, Braidotti distingue tres etapas o niveles de significación: diferencia entre hombres y mujeres, diferencias entre mujeres, diferencias dentro de cada mujer.

En *Salir (la balsa)* el lector se enfrenta con una voz que desde un lugar difuso, indeterminado en su decir extranjero, se propone recuperar el origen, la casa, la historia y la lengua olvidada. Las estrategias discursivas se ejecutaran desde perspectivas enunciativas dobles (Yo/Ella) y desde la dispersión del relato. En *El contagio*, los recorridos que hilan el relato no se tejen ya dentro de la ciudad sino del hospital que funciona como panóptico. Esta narración es abierta y fragmentada como sus protagonistas. En este lugar el lenguaje no solo corrompe, sino que finalmente se corrompe hasta la incomprensión y desarticulación del signo lingüístico que al religarse a esta riqueza pre-lingüística, rompe con el orden simbólico instituido por la sintaxis formal. Finalmente, en *Plasma*, la geografía es donde se emplaza el lenguaje. Las quebradas y senderos clandestinos son las que anticipan el desplazamiento de Bruno, detective, en la persecución de Rita, supuesta narcotraficante. En esta novela el lenguaje se presenta nuevamente contagioso, como plasma viscoso, narcótico y por ello susceptible a la prohibición y persecución.

En el caso concreto de los textos de Guadalupe Santa Cruz, la multiplicidad va emplazada en un estilo creativo particular que actúa como metáfora preformativa a través de la cual se posibilita configurar mujeres “simples”— como manipuladoras de alimentos, temporeras y empacadoras— capaces de irrumpir con un discurso fuerte, irregular y ambicioso, y que es justamente lo que se ha criticado a la escritora acusando a sus obras de falta de coherencia, de sentido y de verosimilitud. Además, la figura del hombre “héroe” es deslegitimada con la presencia de hombres dependientes de su otro femenino, deseosos de ser otra y en otra aunque sea aventurándose hacia la propia muerte.

#### **IV. EL MAL PULSO DE LOS VIAJEROS. (NADIE SE DESPLAZA SIN PÉRDIDAS)<sup>11</sup>**

La asociación de la escritura como viaje ha sido una constante en las lecturas críticas, lo que ha llevado al riesgo de naturalizar ambas acciones creativas al punto de dejar de cuestionar su relación. De forma particular, los textos de Guadalupe Santa Cruz han desarrollado insistentemente la temática del viaje desde distintas perspectivas, lo que los ha llevado a ser pensados tanto como escrituras de pasaje como de territorialización, pero ¿Qué es lo que los hace ser una cosa y la otra al mismo tiempo?

Una de las grandes aproximaciones a las formas literarias como estados en devenir ha sido la noción de la “literatura menor” introducida por Deleuze y Guattari. Para ellos, la interpretación, es decir, la ansiedad por apropiarse del significado de un texto sería un acto “estúpido”, ya que esta búsqueda se convertiría en el mayor sin sentido si se desatiende la fluidez misma creada y recreada por la máquina de escribir. Este ir más allá de la interpretación es urgido por la línea de fuga, estado de deseo esencial de la máquina de guerra literaria, en que el escritor se transformaría en un ser político, ser experimental,

---

<sup>11</sup> Expresión utilizada por Guadalupe Santa Cruz en “el espesor de las palabras”. Una primera versión del texto fue publicada en la Separata “La vuelta de tuerca”, Primer Congreso de Ensayistas Chilenos, Revista de Crítica Cultural No 16, Santiago, junio 1998.

“porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal” (Deleuze, *Por una literatura* 17) y se reta a la norma no en una lengua menor, sino que en la lengua de una minoría que transita en un espacio administrado por una lengua mayor, lengua de la convención y del oficialismo.

Esta literatura se caracteriza por estar en movimiento constante de desterritorialización en que el idioma es corporizado de manera diferente por aquellos marginados de los estatutos del orden. Además, todo en ella es político debido a que el interés individual, al ser desarrollado en pequeños espacios conquistados a la institución, se tocan inevitablemente con la pugna inherente al proceso de desterritorialización y reterritorialización de la representación del sujeto, o más bien, de los no-sujetos que no son más que “dispositivos colectivos de enunciación”. De esta forma, el valor colectivo que adquiere la obra supera los límites de los binarismos de individuo/colectivo y centro/margen incluso si “el escritor esta al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (30).

Junto con esto, la literatura menor se opone al canon literario al rehusar la figura del maestro, detentor absoluto del talento, transformándose la “falta de talento”, a modo de ironía, en voz de conciencia social.

En el deseo de establecer una revuelta al uso de la lengua, esta sufre su abandono del espacio puramente lingüista a través de una reterritorialización en el sentido. De acuerdo a Deleuze y Guattari, la lengua al dejar de ser “Órgano de Sentido” se convierte en “Órgano del Sentido”. Es decir, “el lenguaje no existe sino gracias a la distinción y a la complementariedad de un sujeto de enunciación, en relación con el sentido; y de un sujeto de enunciado en relación con la cosa designada, o directamente por la metáfora” (34). A través de esta desterritorialización de la lengua al sentido de lo inteligible, se libera la materia viva del habla cuya dirección es proyectada en detalles expresivos como el acento de una palabra o de su inflexión. Entonces:

Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado. Pero la cosa, *como* las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro (36).

Por ello, la línea de fuga de esta lengua, “lenguajería” en el caso de Santa Cruz, es el elemento expresivo por excelencia que es saturado ya sea por los silencios, paréntesis e incluso por interrupciones, giros y sueños. Máquina de guerra que “comienza enunciando y solo después ve o concibe” (Deleuze y Guattari 45). Quizás, la posibilidad de situar la escritura de Santa Cruz entre

espacios de apropiación y de abandono sea producto de un proceso de lectura errante que se aventura por los parajes inexactos que atraviesan a las corporalidades/personajes de las obras, tránsito entre pliegues que se apropia momentáneamente de un lugar para después abandonarlo y seguir en movimiento. Al abandonar estos lugares recién recobrados, se renuncia a la posesión misma del territorio articulándose el deseo movilizado de la creación en un no-lugar, un espacio sin límites, en un punto exacto de rebalse de la frontera.

#### **4.1. Primera estación. La salida es la llegada.**

En *Salir (la balsa)* la narración se desplaza desde un lugar difuso, extranjero, hasta el escenario nacional donde la viajera se propone recuperar la historia y la lengua a través de la consolidación de su propia casa. La protagonista vuelve a Santiago de Chile en búsqueda de un pasado expropiado por el terror autoritario. No sabemos su nombre porque le fue despojado del espíritu desmembrado hacia otro continente. El ansia moviliza al cuerpo por las calles que algún día encaminaron sus más dulces y agrias experiencias, para finalmente desvestirse del pasado, completar el cuadro y comenzar desde cero con una nueva voz, desde el yo en continua entrada y salida, pero absoluto y en paz.



Esta dinámica de movimientos y voces hace eco en la estructura del enunciado de la obra vista como totalidad y presentada a un destinatario que leerá entre líneas y completará lo no dicho en el texto. De esta forma, la narración abre con el prólogo de Eugenia Brito en que se presenta el texto como un “mapa” del recorrido de un sujeto desarticulado por la desposesión de la memoria y del territorio de origen. Por lo tanto, el texto se tendría como espacio de rearticulación en la búsqueda de la memoria, entonces “La novela emerge, entonces, como reconstitución de un desmontaje: la integración, ampliación, comprensión de una identidad escindida por múltiples razones” (Brito 5).

Desde una perspectiva general de la obra, el prólogo no funciona solo como mapa del sujeto que retorna al lugar de origen, materno si se quiere, sino más bien este presenta al lector una imagen cartográfica del texto mismo como intento de seguimiento de esa Ella/Yo que no se deja aprehender de manera completa e inteligible.

Si bien es cierto que el gesto de presentar un orden del recorrido guía al lector y lo anticipa para lo que va a encontrar a lo largo de la lectura, queda demostrado que cualquier intento de decir lo indecible, el devenir mismo, queda incompleto, ya que en cuanto uno se sumerge en el texto, el ritmo avasallador

del mismo hace olvidar las direcciones y marcaciones de sus hitos principales. Esta cualidad de trasvasijar el mundo del otro, del lector, en este no-mundo, es sin duda una de las características fundamentales no solo de este texto en particular, sino de la escritura de Santa Cruz en su variedad de registros y formas.

Por otro lado, Brito presenta “el corte” como esencia de la estructura narrativa y que funciona como operación de separación y armado del entramado del lenguaje en la constitución de un lugar perdido. Por ello, el texto es casa, hogar materno, fluido líquido en oposición a la pertenencia y censura paterna y patriarcal. Además, la naturaleza acuosa de esta escritura permite reforzar la sensación de desplazamiento, de búsqueda y de movimiento del sujeto en un escenario textual en continuo cambio. El prólogo concluye con la metáfora final de la imagen del templo como sustituto de una nueva conformación del yo, que por su indefinición es irreductible al enunciado denotativo y debe hacer sentido a través de la descripción del sueño y de la metáfora.

Este mapa escritural, como cualquier otro mapa, posee un orden jerárquico de atención de ciertos temas que se presentan de forma recurrente en el texto, lo que da cuenta de sus hitos temáticos primarios y secundarios. Al mismo tiempo, la confección del mapa exige el desarrollo de distintos planos de lectura

en los que se distribuyen tanto lo real, lo imaginario y lo simbólico. En *Salir*, al igual que en las otras a analizar, lo real sería ese espacio indeterminado del ser en el cuerpo sexuado, torturado y en delirio que “usa los vocablos sabiendo que no agotarán lo que cristalizan, en su intento de hablar lo que no es palabra” (12). Lo imaginario, por lo tanto, se expande en la imagen acabada del sujeto, al verse en el espejo del otro que se reconoce integrado en la psiquis, “el espejo está adentro, donde no pueda ser buscado, detrás de los ojos, en el sifón del sexo desde el primer día nocturno, insomne” (19). El espacio de lo simbólico lo pasa a ocupar el lenguaje que sitia y construye desde dentro al asimilar sus definiciones como naturales al orden cultural sobre la casa, y sobre la metáfora de la casa como cuerpo:

Este orden incomunicable, a menos de participar en su organización, en su dichoso desmantelamiento. A menos de ser parte de su abigarrada geografía, del sentido que se construye para los habitantes en la manipulación de las cosas que conforman una casa, y que la hacen tal (16).

Manipulación también de la geografía cultural que identificaría a la voz como cuerpo-mujer por habitar.

El prólogo hace referencia a los nombres y lugares, al corte de la narración y el lenguaje de lo que es solo imaginable, y finalmente al lugar del ser mujer como signo y metáfora. Es por ello que el viaje iniciático de la huída/salida/llegada por la recuperación del origen se formula en una primera

etapa desde la marca genérica “mujer” que postula la utilización del esencialismo estratégico para la articulación de demandas por la apropiación de la palabra:

Las mujeres no solo tuvimos la condena del silencio; tenemos la fuerza del silencio. Había que desenterrar aquella arma, ser cuchilleras, propulsarnos desde esa inagotable reserva que nos depara la anatomía de nuestra propensión al vacío y a la plenitud (12)

Y es en el empuñar la palabra que la narración irá adquiriendo tonos cada vez más rebeldes y se alejará de la sintaxis, del orden de lo relatado y de la configuración de la voz incorporando perspectivas enunciativas dobles, desde el “Ella” y desde el “Yo”.

Desde una perspectiva Bajtiana<sup>12</sup>, este juego a dos voces transita entre “enunciados directos” (aquellos del autor): “Por cualquier lado que sea emprendida, esta historia no tiene principio, puesto que transcurre más allá de ella, antes y después. Incluso durante” (15) y “enunciados ambivalentes” (aquellos en que el discurso del autor se cruza con los de sus personajes) en sus formas de “imitación” (en que el autor explota la palabra del personaje sin chocar con su pensamiento) y de “parodia” (en que el autor introduce una significación distinta a la del personaje):

---

<sup>12</sup> Análisis de Kristeva sobre los postulados de Bajtín en *El texto de la novela* (1974), p. 131.

La niña se mece, la niña, se pone los vendajes con la risa, es para sus roturas dice, y le duele más el cuerpo al escuchar que estoy rota [ . . . ] Se pone frente a los espejos de la casa de muñecas. Sabe que su cuerpo la salvará, será su príncipe viniendo a buscarla en el castillo inexistente de ese juego aprendido, por no molestar el orden de los otros; le llegará su cuerpo al fin, con el cual hacer ella visitas, viaje. (19)

Cruce de discursos que admiten la disyunción del sujeto con el andamiaje roto y su doble infante en deseo narciso por recuperar la completitud. Confesión que marca el primer viaje desde la separación del padre, de la pareja, del territorio extranjero, para ser sola y solo ser.

Esta lenguajería va muchas veces acompañada por el paréntesis que corta con la línea formal narrativa e introduce un gesto de transparencia del habla y reflexión que escapa a la anécdota narrativa en sí:

Era Santiago mismo montado en una humareda, rajando el calendario, introduciéndola de golpe en el escenario. (Nunca sabemos en lo exacto el escenario que ayudamos a poblar; emerge al salir de él, cuando deja de existir) (91).

La descripción del estado del personaje se expande al comentario que bien podría ser prolongación de la experiencia vivida por el personaje o bien de la propia autora. Y es en la dispersión del relato, en la recopilación de fragmentos

de memoria, que se vislumbra ya la urgencia del cuerpo exiliado de emprender viaje hacia la reconstitución.

En relación a la estructura temática de la obra, su presentación está dividida en seis capítulos titulados, cada uno a su vez dividido en subtítulos. De esta forma, el orden de los capítulos constituye a su vez un mapa por los momentos/estaciones claves para el desarrollo de la obra.

En el primer capítulo, “La huella”, cada apartado nos adentra al movimiento de salida del sujeto en el que se hace “abandono del domicilio” y de la domesticidad del cuerpo y la lengua. Le sigue el capítulo titulado “La casa perdida” en que se hace manifiesta “la partición” del sujeto de su *habitus* físico y de su “desalojo” de la relación paterna y amorosa, ya que al abandonar el lugar, se abandonan todas las relaciones que constituyen esa noción ficticia de identidad. El tercer capítulo, “La risa del cuerpo”, el sujeto se encamina hacia “la huída” y “la retirada” en que se concreta la pulsión de transición entre el ser antes en otros y el no-ser para sí en viaje por su deseo de reconstitución. En el cuarto capítulo “el Atlántico, dejar atrás”, da cuenta de la última imagen que la conecta al lugar extranjero, “la nieve”, detalle que aglutina la memoria en la piel erizada por el frío invernal tan ajeno al verano seco del país por recuperar. En el capítulo “La ciudad ambulante” cada segmento da cuenta de la recuperación de la memoria de aquellos lugares que se imaginaban estando en el extranjero,

calles donde los movimientos de la gente traen a la memoria la tortura, los placeres cotidianos y los ruidos de una lengua que necesita ser incorporada. En el capítulo final, “Aquellas sedentarias”, comienza la posición del sujeto desde un sitio habitado, desde una nueva casa, desde una toma de terreno de la historia y el lenguaje que ha logrado recuperar para doblegar sus mutismos y censuras dictatoriales.

Cabe mencionar que algunos de los capítulos (el primero, segundo y quinto) son precedidos por citas como si fueran símbolos en un mapa que nos indican donde encontrar masas de agua y quebradas perdidas, es decir, los accidentes del territorio y del cuerpo. Al tener una panorámica del recorrido del sujeto definida por los títulos y subtítulos que exponen la anécdota narrativa, se facilita de cierta forma el vagabundeo por la experimentación de la sintaxis y las voces enunciativas dobles propias de un relato con alto contenido autobiográfico. En una entrevista personal con la autora, esta reconoce que *Salir* es una obra que posee un alto tono autobiográfico aunque saturado por la ficción. Una suerte de primer andamiaje en la construcción de una estética particular de escritura, una obra “llena de pellejos”, una cicatriz, un grabado de la ciudad en aguafuerte en que la “sobrevivencia sin casa deberá arraigarse en el terreno pantanoso de la abstracción” (27). El ácido de la lengua en conquista, de los recuerdos apenas definidos, corroe el cuerpo dejando surcos desde donde rebalsa la emoción, el

terror y el desarraigo. El tiempo de inmersión en el entorno cáustico determinará la profundidad de estos cauces y el armado del retrato.

En esta novela se confronta la noción convencional de identidad que es sustituida por la experimentación del ser en lo multiforme. En el ensayo “Operación tiza. Homenaje a Juan Luís Martínez” (1993), Guadalupe Santa Cruz concluye que la naturaleza de la identidad “como nombre, casa, familia, país, es un lugar de encierro, construido sobre algo que se extravió” (47). Justamente, esa construcción sobre lo perdido es lo que encontramos a través de toda la novela. Desde la apertura del paréntesis habitado por Ella al comienzo del viaje, se anuda un relato de lo que ya no es, por lo tanto, el hilo de lo relatado se escabullirá irremediablemente. La materialidad de la casa como espacio fortificado muta en casa de culpas y en casa de torturas como metáfora del cuerpo marcado, abandonado y finalmente recuperado. Al finalizar el recorrido y al asentarse el cuerpo reterritorializado, aunque solo momentáneamente, se experimenta cual epifanía el ciclo del ir y venir: “si volvimos a la ciudad, queriendo una vez más lo perdido, fue para saber que nos perdimos nosotros definitivamente convertidos en viaje” (Santa Cruz, *Salir* 115), siendo este el punto no de llegada, sino de una nueva partida con otros ropajes y con otras armas.



En esta “escritura de pasaje” (Olea 90) que exige una lectura atenta, la autoridad en la autoría es reemplazada por la coautoría participativa. Para Olea, *Salir* como novela inicial “puede leerse como anuncio de un proyecto narrativo que no pudo cumplirse en esta su primera novela y que de hecho ha seguido en curso” (91). Claramente se reconoce el carácter nómada en la letra y las corporalidades presentes no solo en este texto sino en los siguientes.

#### **4.2. Segunda estación. Contagio en lenguas.**

La tercera novela de Santa Cruz, *El contagio*, pone de escenario al hospital El Redentor donde se desarrollará la relación y transmutación de Apolonia, una manipuladora de alimentos, y Elías, un N.N víctima de la tortura dictatorial. En este escenario los recorridos que hilan el relato no se tejen ya dentro de la ciudad sino del hospital. Esta vez la irrupción del discurso contra-hegemónico, representado anteriormente por la experimentación de la voz que narra, se da a través de sueños febriles y cartas escritas por la pareja de Elías, Laura, quien es detenida por la DINA en la correccional de mujeres. Su voz que va y viene entre el relato de Apolonia establece “una narración abierta”, fragmentada e inclinada como sus protagonistas (Santa Cruz, *Contagio* 68).

La estructura de esta obra mantiene la división por capítulos titulados en que lo nutricio y la cocinería de la condición de los sujetos quedan en evidencia. Muchos de estos capítulos son precedidos por citas, ya sea de escritores o personas anónimas, todas ellas en relación directa a las percepciones corporales del acto de deglución. De esta forma, a través de cada capítulo se desarrolla la novela como acto de disección abierta del hospital que en su interior pasa a ser “espacio de transmisión de flujos de poderes, de saberes irremediables que, en el significante que nombra la novela, el contagio, significa el único síntoma incurable que acecha lo humano, el lenguaje” (Olea 97).

A diferencia de la primera obra, ésta carece de prólogo y la introducción al texto queda supeditada a la voz de la manipuladora de alimentos en su relato retrospectivo del tránsito desde el ser mujer/esposa/amante al ser en desplazamiento. Es por ello que el juego enunciativo doble transmuta a un sujeto que habla desde un yo crédulo de su fijeza, que será desarticulado por la voz de otra mujer a través de sus cartas desde el confinamiento. De esta forma, el lugar de la des identidad se presenta en la relación entre Apolonia y su doble, Laura, en que el discurso de una se resiente y transforma por el discurso de la otra. En este sentido, lo que encontramos mayoritariamente en esta novela es el enunciado objetual de cada personaje que sin embargo mutará para finalmente dotar a Apolonia de un discurso en el desmoronamiento del signo

lingüístico y en la creación de un habla propia donde prima una suerte de “polémica interior-oculta”<sup>13</sup> a través del cual el habla es deformada por el autor.

Como en *Salir*, en esta obra queda demostrado el lenguaje crea realidades, ya que es a través del lenguaje que se categoriza al individuo, es en el cuerpo que se graba la ley y por lo tanto, se produce la corporización del discurso en el relato retrospectivo de Apolonia de cuando era, porque ya no es:

Nunca más preparé de comer.

Te hago este relato por deshacerme.

Algunos trasbocan, otros hablan. Yo he intentado

Macerar la leche vertida. (16)

La leche al igual que las lágrimas, productos del cuerpo mujer, se transforman en metáforas del lenguaje, en abyección del la ley del padre que define y confina. Mientras otros hablan, ella macera el ser en su pérdida y en su gasto proyectándose solo en mal-estar. De esta forma, El Redentor, espacio mal-tenido como lugar de cuidado y vida, se transforma en muerte del yo para su resurrección. El cuerpo se deshace del nombre, de la marca, de la cicatriz y al expulsarlo, el yo se escupe, el yo se abyecta en el mismo movimiento por el que el yo pretende presentarse (Kristeva, *Poderes*, 10). Por lo tanto, lo abyecto perturba la identidad, el orden, constituyendo un no-lugar sin límites ni reglas

---

<sup>13</sup> Análisis de Kristeva sobre los postulados de Bajtín en *El texto de la novela* (1974), p. 131.

que reta constantemente al Amo, al Superyó. Al des-nombrar lo femenino se posibilita la expresión de un otro no determinado.

Apolonia va sintiendo desde su interior la sensación de la abyección tomando su cuerpo. Empieza a ser solo en el malestar como manipuladora de alimentos, como amante del doctor Luciano y de Elías, como esposa de Lázaro y como madre. En el hospital resiente “la segunda piel de los delantales blancos” que somete el cuerpo y la transforma en parte del “ejército de servidoras”. Detesta el maquillaje y las normas a las que son expuestas y que se han internalizado como parte del deber ser: “acallamos esas notas falsas, de locura, que se pegan a la voz, reducimos lo pies, abreviamos boca y cintura. Somos atletas de lo diminuto. Para caber es que trabajamos” (21). Para caber, para calzar, para reproducir lo que instituye lo femenino, lo servil y lo nutricio para otros. Producto de su insatisfacción, de su incumplimiento, la angustia la acompañará durante su viaje de transición a un nuevo estadio.

Y así como el alimento es una extensión material del cuerpo femenino, también es revelador de su psiquis. En la manipulación del alimento y las sobras, Apolonia experimenta el rechazo y evacua la materia, “me alivia la sensación de haber echado todo hacia fuera, y que aquella pose mantuviera la expulsión. Ya no podía acoger, ni custodiar” (54). El asco y la expulsión viscosa, forma más arcaica de abyección, marca un estadio fuera de sí, lejos de la

norma y la obligación. De la misma forma, las relaciones que establece con la alimentación determinan a su vez la comprensión y práctica de la maternidad y las relaciones amorosas.

Apolonia, esposa de Lázaro, amante del médico jefe y de Elías, no tarda en desarticular las fantasías amorosas y desvelarlas como economías de traspaso y uso. Al verbalizar la naturaleza de sus relaciones a través de un “Úseme” repetitivo en su voz, se hace consciente del valor de su entrega. Sabe que su cuerpo es solo carne triturada por la institución de salud y por los hombres que la rodean. La descompensación que le produce este reconocimiento provoca una suerte de revelación a través de sueños intermitentes, que en la medida en que se intensifican, van urgiendo y preparando su viaje fuera del orden:

Son los sueños que yo no quiero ver, que trato de olvidar durante el día. Se pegan a lo que hago y digo, me molestan la vista, me confunden. Vuelven a la carga la noche siguiente. Cuando se agotan ellos soy yo quien se encuentra rendida (92).

Sueños de niñas deseando comer cuerpos dulces, sueños de ser caballo y ser montada, sueños con la madre devoradora que dejando a su hija hambrienta urgía su partida, su “única apertura”. En el último sueño, Apolonia ve el hospital convertido en campanario anunciando la epidemia, recorriendo una ciudad destruida para terminar en el centro de una plaza de toros, lugar

consagrado al sacrificio. Con cada sueño, se acrecienta el despertar el *xora* semiótico, cargado con los contenidos del inconciente y con lo materno arcaico reprimido.

Desde el punto de vista comunicativo, los sueños como receptáculo del inconciente adquieren un valor vacío, oscuro, ya que los significantes se transformarían en mensajes cifrados hasta para el propio emisor de los sueños, y claramente se carecería de un receptor externo. Pero en el caso de la literatura, Kemy Oyarzún aclara, en *Poética del desengaño* (1989), que los contenidos del inconciente quedarían plasmados en el texto para la posible interacción con su autor-lector. En el caso de la escritura, la mediación del sujeto del enunciado estaría dada por el personaje que representa el objeto de deseo. Esta relación del yo y el otro, entre sujeto y objeto de deseo, se constituiría como tal a través de la elaboración de la relación Amo/Esclavo que no sería más que el desplazamiento de la constitución propia, aquella entre el sujeto y el Superyó.

El espacio de lo real para Apolonia se ve interrumpido no solo por sueños, sino también y más profundamente por la voz del cuerpo ausente de Laura, amante de Elías y presa política. De Laura solo sabemos a través de las cartas escritas en cautiverio. En la primera carta la conocemos en tanto objeto de deseo de Elías, constituida y prisionera no solo por la cárcel material sino

también por su condición de no-sujeto, de ser solo complemento de lo masculino, por tanto ilegítima en su unicidad:

*Yo me presté a su estereotipo, porque aquella zona –la del ser –la llevo vacante.*

*Yo fui perfecta en esa inmovilidad dolorosa, yo halle sentido. . .*

*No sé mi nombre. De todos he sido la ilegítima. De todo he resultado incólume, no entiendo las pertenencias.*

[. . .]

*Amé recorrer mi propia nada, el pastoreo que él hacía conmigo tirando de la garganta, donde se ahoga mi sonido. (40)*

Al no tener la posibilidad de ser en la maternidad, ni junto a un hombre, el único camino que queda en la organización patriarcal es el de la histeria, imagen invertida de la madre, condición de debilidad femenina. La histeria es generada por el padecimiento del cautiverio generizado que no permite otra identificación de género que no implique ser inferior, en que la angustia del ser no-sujeto se somatiza en el lenguaje de la locura y el arrebató. A través del flujo del habla loca las relaciones de poder se tensan e invierten, y es en el rechazo de lenguaje que engaña que la carga semiótica del placer y el dolor interior transforma la vejación y la violencia externas:

*Yo, lara, he llegado al hueso de mis palabras. . .*

*Siento pegajosa la larva en él, sigue una pista inquisidora, más permanezco quie...(148).*

Tras la intervención de su voz en distintas etapas del relato, finalmente llegamos a la interrupción de su escrito. Después de ser torturada para que entregase información de Elías, Laura muere. Apolonia al leer esta carta logra conectarse con ese flujo interno de placer y dolor, reconociéndolo propio, reconociendo a Laura en cuyas letras “parecía estrujar en cada signo una parte de su ser” (148). La voz extinta de Laura pareciera operar en Apolonia como la vuelta de lo reprimido, de lo autocensurado, de ser otro en un estadio arcaico siendo capaz de completar en su voz la palabra inconclusa y extinta de Laura, “quieta”, intento fallido del ser en rebeldía.

En *El contagio*, el lenguaje no solo corrompe, sino que finalmente se corrompe hasta la incompreensión y desarticulación del signo lingüístico. Al comprender Apolonia que en las relaciones con Elías “su contigo es contagio” deja libre su propia habla desde lo reprimido e innombrable:

Me brotaban por la boca letras hasta la frente, oscuriendo la visión del mí a mundo, echando hacia adentro la sangre, palabras pulsadas, tictac líquido repetido en venas. [. . .]

Es corpe humaido cariñanban patías de un mío. Ser. [. . .]

Estaba mal estibada.



Sentía verde la palma en las manos al cocinar.

Como preparando engaño, un exordio de futuro acertijo. (141).

El viaje en la dislocación del habla, retorno al *xora* o receptáculo semiótico, estalla y se desboca por el embarazo de Apolonia quien cree propiciar un nuevo linaje en una nueva lengua. ¿Pero es posible escapar a la sujeción patriarcal y al mismo tiempo someter el cuerpo al cuidado de otro, constituyente de la pérdida de individuación? Según Kristeva “una madre es una partición permanente, una división de la propia carne y por tanto una división del lenguaje: desde siempre” (Kristeva, *Stabat* 224). Es en esta indeterminación que se generaría un punto de fuga a la estabilidad identitaria del eterno femenino. Quizás la salvación en el nuevo linaje de Apolonia se encuentre en ella misma transformándose en madre bifronte, masculina y femenina, ser de pliegues e indeterminación cuyo viaje final sería el intento de simbolizar “el principio” anterior a la ley. El cuerpo materno se convertiría así en espacio desestabilizador del sujeto que se construye a través de dualismos y jerarquías posibilitando la experimentación de la *jouissance* como fuente de tensión del Orden Simbólico.

Sin embargo, aunque la visión de Kristeva, y de Apolonia, frente a la recuperación de un decir otro a través del retorno a la madre arcaica aporta un terreno rico en interpretación y exploración de sentidos, también es cierto que la

frontera entre rechazar y sostener el estatuto esencialista de la maternidad patriarcal es muy delgada. A través de la densidad textual de las voces de estas mujeres se explora “lo femenino” en relación a los poderes que truncan los discursos, utilizando los espacios que la ficción proporciona (Olea 100); por ello, y a pesar que Apolonia comprende que su libertad radica en “ser mucha y en toda parte” (177), quizás el intento de Apolonia de inaugurar un linaje propio a través de la metamorfosis del cuerpo materno finalmente se tenga como metáfora del acto fallido del discurso materno propio fuera del Orden.

#### **4.3. Tercera estación. Contrabando de tintas.**

*Plasma*, escritura que a pesar de ser compleja, de difícil acceso como las quebradas, da cuenta del carácter político-social denunciando el transporte/tráfico de mercancías y cuerpos ilícitos como las temporeras muertas en volcamientos de atiborrados camiones y migrantes asfixiados que nunca llegan a destino. En esta novela el lenguaje recorre quebradas y senderos clandestinos en la boca del detective antinarcóticos Bruno quien sigue obsesivamente a una empacadora industrial, Rita, supuesta narcotraficante. Mientras Bruno va tras la huella de Rita, esta va dejando su “caligrafía urgente” en restos de papel que se transforman en material de investigación antidrogas.

Bruno, adicto al fluir incesante de la escritura delirante “propio de mujeres” y “de culpables” se interna en un viaje surrealista y sin regreso.

Carente de prólogo, solo su título concentra en una sola imagen la dinámica de la temática desarrollada en esta novela: *Plasma*, materia viscosa que concentra portadores libres de cargas positivas y negativas que desarrollan un movimiento colectivo. *Plasma* líquido que corre por las venas de aquellos en profunda “a-dicción” a las palabras que cruzan quebradas y cuelgan de precipicios.

Este texto simula un territorio dividido por el cruce de la cordillera sobre el plano, desmembrándose en brazos diversos de los cuales recibirá distintos nombres: cordillera de Fajes, de Caica, de Quispe, de la Sal y de Bernal Bello. Este múltiple nombramiento pone una vez más en riesgo la relación significado-significante, hecho que además se proyecta en la concepción de la escritura de los personajes como “fajo de mugrientos recados, carentes de trama” (9), dejando en evidencia el poder de la interpretación que hacen los propios personajes de los textos que cada de uno de ellos escribe, lee, ordena y fiscaliza. De la misma forma, el habla de los oriundos de Fajes se oponen a la del detective afuerino en una suerte de pugna por la significación:

- No son oasis, caballero, son canchones.
- No son grietas, caballero, son landras del terreno.

- No es una ciudad, caballero, es Fajes (50).

A través de estas confrontaciones lingüísticas se manifiestan tanto los mecanismos de control de la realidad como la fractura de la comunicación social definida por los sesgos de clase y poder.

Al igual que en *El contagio*, el discurso del personaje principal, Bruno, se ve interrumpido por la caligrafía urgente de su doble, Rita, quien hará mella en la propiedad de una identidad fija y normada. Ambos actos enunciativos se oponen en cuanto su densidad, estructura y sentido. Por un lado, la letra de Bruno elabora una bitácora de confesión en la búsqueda del significado de Rita y de él mismo:

    Mi sitio de intérprete en la Oficina no puede ser vinculado a este vicio personal por la letra, aunque Braulio, mi superior, insinúa por momentos que sospecha de esta vergonzosa artesanía que arrastro a pesar mío. (15)

Por otro lado, la letra cursiva de Rita se plasma en papel para ser abandonada a la interpretación de quien la encuentre: “*palabras como alfilerazos, como uñas partidas. Palabras partidas como uñas rotas. Cuesta leer. La cordillera no dice nada*” (52). Por ello, la escritura misma es la que se constituye en huella y en descubrimiento de sentido “en los delitos que se esconden bajo la redacción, en la ortografía, en las repeticiones, en el léxico”

(12). Por un lado, el “dossier” entregado desde el oficialismo persecutor de la ciudad se contrapone a los rastros y restos en ilegalidad escritos por Rita en las quebradas del Norte y finalmente por Bruno, quien establece una relación especular con el objeto de persecución. Ella, hija de madre violada. Él, hijo de esclavos, ambos sujetos sexuales/textuales concebidos en ilegalidad, distorsionan el ser en el lenguaje deconstruyendo el discurso hegemónico y legitimando un contra-discurso en que la oposición femenino/masculino carece de sentido.

Sin embargo, la enunciación objetual de Bruno se transforma en acto enunciativo de imitación a través del personaje que se desdobra proyectándose cual narrador omnisciente que comenta y se interpela a sí mismo:

Trágate tu soledad, Bruno.

No hay nadie a quien contarle, sino a las letras que hacen palabras.

Una hoja a la vez. No una resma de papel, Bruno. Una página.

Una pampa. Una hoja en blanco para ti (107).

Esta estrategia discursiva es desarrollada en el momento en que Bruno vive sus últimas horas de vida bajo un estado de alucinación y enajenación para dejar el último capítulo de la novela a la voz en primera persona de Rita que comienza a reconocerse en su propia lengua: “entre lo que no sabía estar

siendo revoloteaban las palabras, llevaban doble, como si me hablaran a otra, otra que volvía. Empecé entonces a escucharme hablar, mover las palabras” (117).

Como en obras anteriores, la construcción de escenarios y de corporalidades se levanta desde la falta, desde lo extirpado. La sequía de los “rosarios de pueblos” nortinos privados de agua a causa de las mineras es amortiguada por los brebajes que exacerban las texturas de los parajes minerales y ácidos. La propia autora expone, en una entrevista personal, que el hilo conductor de esta novela no es la droga, sino mas bien la alucinación, el encendimiento y la adicción a la intensidad de vivir y a los desencuentros de la escritura, que es justamente lo que se tiene. El texto se torna en recuento arqueológico de voces grabadas por una escritura “loca” y “descocida” a las que no se les da importancia. Rita no sabe que lo que escribe es “algo” sino hasta que sus escritos vagabundos adquieren sentido en la obsesión y alucinación de Bruno y en la acusación de Braulio.

Entre sueños febriles y recorridos por las quebradas, Bruno pasa sus días siguiendo a Rita, como antesala de la enajenación futura, lejos del orden y de entrada en el mundo líquido de lo pre-lingüístico, del carnaval y del ritual. En este lugar se transforma el cuerpo en exhuberancia y exceso, donde hasta los hombres abandonan su marca genérica para convertirse en “esperpentos” a

modo de “transición para ser otros” (84), ya no revestidos de sudor salino y olor a cueros rancios, sino de atuendos de mujer y poses provocadoras y alcoholizadas durante la celebración intoxicante del carnaval típico nortino.

Bruno y los oficiales de la ciudad de Siago persiguen a Rita con la interrogante violenta “¿En qué mundo vive? En qué vago mundo, vaga inmunda, vive” (76). La sustancia prohibida ya no es el estupefaciente sino el ser fuera de la convención y entendimiento de la ley del padre. Por eso, Benedicto, padre de Rita, la acusa constantemente de ser “malhija”, “malamadre”, “malcriada”, andariega e inservible al no saber en qué mundo vive, ya que rechaza la pertenencia del espacio tomado por fuerza por los hombres de Quispe, hombres de guerra que violan mujeres a modo de dañar la pertenencia de otros hombres.

La interrogación se torna aún más violenta cuando Rita es detenida y acusada por los oficiales de Siago de la muerte de Bruno por sobredosis. La tortura ejercida por el autoritarismo se expone una vez más, aunque de manera metafórica, pero no menos cruda: “sube el voltaje de las palabras. Las palabras cuelgan boca abajo. Son violadas las palabras” (122). Rita se encuentra prisionera junto a otras mujeres como “la Inmueble” de Sew que creyéndose “cosa” sufría por la estrechez de su vida en las instalaciones industriales

nortinas emplazadas en un territorio tan vasto, o como Cirila de Cordillera Seca abstraída solo por la constante necesidad de agua, por la falta.

La pena recibida por Rita es ser “relegada”, ser desterrada de Siago con la resolución de inverosimilitud de su propia habla. Sin embargo, Rita finalmente es capaz de reconocer su mundo y su discurso: “las gentes de Siago dicen que soy relegada, pero solo estoy, estoy en este estado [. . .] Tal vez de vuelta a las quebradas encuentre un nombre para lo que escribo, este sabor” (156). Rita reconoce en su escritura su propio ser y decide volver al desierto para hilar sus fragmentos en un libro, una bitácora de viaje como aquella escrita por Bruno cuando se abandonó al delirio y se transformó en una abreviación del ser. A diferencia de la experiencia vivida por Bruno, Rita compondrá un libro con “ese sabor” que se tiene como sabiduría de lo inexacto, de lo impredecible, de lo incorrecto (Deleuze, *Mil* 374).

#### **4.4. Estación Terminal. El aparente fin del viaje.**

Luego de haber recorrido el tránsito entre escrituras de estas tres novelas ciertos elementos en común permiten tener una visión global de la dinámica que recorre el riesgo estético asumido por esta escritora. El pensar su trayectoria de trabajo como un decir propio me hace reafirmar la noción propuesta por



Kristeva de la novela como “un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua” a través de series de enunciados anteriores y sincrónicos (Kristeva, *El texto* 15). En otras palabras, la novela es una práctica semiótica que a pesar de poseer una estructura y estilo identificable, estos no son fijos ni prescriptivos, y por ello, la “forma” de la novela no es más que un juego en constante cambio, a pesar de estar aparentemente limitada por un principio, un desarrollo y un final. Por ello, pareciera ser que las protagonistas de cada novela de esta autora, en vez de llegar a término con un final definido y acabado, comenzaran nuevamente un viaje, un nuevo texto.

Al transformarse el texto en productividad que rebalsa los límites de lo meramente lingüístico, las obras de un mismo autor pueden ser vistas como un gran obra intertextual en la que tanto los niveles estructurales (enunciativos y temáticos) particulares de cada texto son reconocibles y tienen la capacidad de materializar las significancias socio-históricas de los enunciados del sujeto en su totalidad. La novela entendida como cuerpo textual, se presenta entonces como práctica semiótica de enunciados diversos. Así, el enunciado, más que tenerse como unidad de significado, sería una operación de significación en movimiento constante, un segmento discursivo variable por el cual se expresan los discursos del personaje y del sujeto histórico, el autor.

Al enfrentarse a la imposibilidad, o más aún a la irreductibilidad, de un análisis completo de las obras de Santa Cruz debido a su densidad textual, se torna más productivo el encarar el propio proceso analítico que sustenta la lectura presentada. Siguiendo a Barthes, quien postula que cada cita de un texto se inscribe en el proceso de lectura, se tiene que la unidad del texto, desatendiendo a condiciones lingüísticas formales de cohesión y coherencia, se obtiene del punto de destino (el lector) más que del punto del origen (del autor) desestimando el supuesto de monosemia esencial a la obra.

Al concebir la obra como espacio en que se juegan las distintas perspectivas estéticas y políticas, es necesario contextualizar la propuesta radical de Guadalupe Santa Cruz, quién entra en la escena literaria chilena de los 80 con su primera novela *Salir (La balsa)* publicada en 1989. Esta producción pasaría a formar parte de la segunda ola del período que José Promis denomina “Novela de la desacralización” que reúne a las obras escritas durante y/o después del golpe de estado de 1973. Es necesario mencionar que partiendo de la clasificación hecha por Promis, Rodrigo Cánovas ha designado y ampliado esta segunda parte del período como “Novela de la orfandad”, comprendiendo obras de escritores nacidos entre 1959 y 1964; es decir, este integra hasta la generación de Alberto Fuget y a la escena literaria marcada por la *Zona de contacto*. A diferencia de Promis, Cánovas menciona a Santa Cruz como ejemplo de las obras de vanguardia desarrolladas en el período aunque de una

manera sutil y secundaria debido a que “su escritura revela imperfecciones en su verosimilitud”, sin ahondar en un análisis más acabado salvo celebrar su propuesta del espacio urbano como “collage poético” (61).

Tal como lo plantea Kristeva, para Promis la novela es productividad semiótica en que los referentes opresivos históricos no son directos ni transparentes debido al efecto de la censura y autocensura que fiscalizaban la producción artística de la época:

Los narradores de la Novela de la desacralización desarrollaron diversos modos indirectos para introducirlo en el interior del texto. De ellos los más característicos son la inversión del referente histórico, que consiste en desarrollar un discurso narrativo de sintaxis y tono opuestos a las modalidades del discurso oficial del referente; la *anulación explícita* del referente histórico, el cual, por lo tanto, se hace presente a través de insinuaciones y alusiones disfrazadas (255).

En la primera novela de Santa Cruz, *Salir*, encontramos una serie de alusiones al escenario dictatorial y sus efectos inmediatos de persecución y exilio. Un ejemplo de ello es el siguiente extracto:

Porque ahora, caminando con urgencia, recorre la herida de su nombre, el minúsculo itinerario, sumida la pista de su gente y

buscando lo que otros aprendieron a saber aquellos años de su ausencia [. . .] Recuerda que esas calles sí fueron tuyas, que las perdió” (92-93).

La enunciación del sujeto escindido por el exilio toma distancia del recuerdo, de la repetición, y retrata los pasos de Ella, aquella que relegada del lugar recorre las calles en un intento de “completarse desde afuera” (94), reconociendo la distancia entre quienes se quedaron y los que partieron.

Mientras la memoria se recompone en este sujeto doble de cuerpo, en *El contagio* el terror del autoritarismo es más evidente, aunque siempre indirecto, en la presentación del cuerpo torturado del paciente N.N (Elías) y de Laura su pareja, “*No tengo nada que decir. Por una vez, mi no es rotundo. Tampoco necesitan de mi voluntad, soy cuerpo rehén, mensaje para Elías, sórdido recado. Auto-bomba desean hacer de mí*” (61). A través de la novela el lector se ve enfrentado a la guerra interna que se vive dentro de los espacios de reclusión (hospital y cárcel) para finalmente tener la perspectiva de la “Organización” subversiva, igualmente controladora.

En *Plasma*, la experiencia de abuso y terror se presenta ya no en un escenario dictatorial sino que se transfiere al abuso del poder judicial y sus tácticas sádicas para obtener información:

A fuerza de machacar, a golpe de preguntas, se me separan las palabras que recibo, se hacen herramientas de tormento ajeno para evitar el dolor [. . .] las palabras son ahogadas por inmersión, asfixiadas en una bolsa plástica las palabras, aturdidas, sin aliento (122).

El cuerpo torturado se ausenta del relato y se reemplaza por el lenguaje, por el nombre y la confesión.

A pesar que la tortura y los terrores de la época dictatorial se tratan de una forma indirecta, el lector no puede obviar aquello que el blanqueamiento de la memoria ha intentado olvidar. En este sentido, el relato se transforma en acto de acusación y de reprobación. Junto con esto, se focaliza la atención en la fractura de los sistemas de comunicación entre los individuos y los sistemas autoritarios, ya sean políticos o culturales, que provocan conflictos tanto en su vida pública como en la privada. En este punto es esencial considerar los conflictos producidos por la guerra por la dominación y control de la realidad y la existencia. Como estrategia enunciativa tenemos la polifonía desarrollada en estas novelas, a través de la cual los discursos se presentan de forma fragmentada haciendo uso de sus diferentes modalidades ya sea desde un registro oral, epistolar y la mezcla de distintas voces narrativas.

En la “Novela de la desacralización” los significantes pierden su significado tradicional y se invierten de acuerdo a las experiencias traumáticas vividas por los sujetos. Por ello, para Promis la huida adquiere otra connotación. Esta acción escapista deja de ser acto de cobardía para significarse como acto de supervivencia. Es más, los primeros capítulos de la novela *Salir (la balsa)* dan cuenta de la doble huida de un sujeto desdoblado entre la patria que la exilió y el país donde hizo una vida extranjera. En *El contagio*, la huida de la protagonista se produce al final del relato, acto que inaugurará un nuevo ser para sí, en una nueva lengua y linaje. Finalmente en *Plasma*, la huida de Rita es una constante, la protagonista acostumbra a vagabundear por las quebradas nortinas entregándose a los placeres de ser libre en la anchura del paisaje.

En el análisis de este programa novelístico, Promis indica que en las novelas de dictadores el eje argumentativo es la posición del dictador como sujeto extraño en relación al medio que lo rodea y al cual somete. Por un lado, se presenta la figura autoritaria como aquel elemento contrario al grupo social dominado, pero ¿qué sucede cuando el sujeto a dominar es también extraño, es extranjero?

Todas las protagonistas de las obras analizadas son mujeres simples pero que están dotadas de un discurso poderoso, de revuelta en su emancipación de las leyes sintácticas y patriarcales. La narradora de la primera novela corre el

riesgo de ser ininteligible al mostrarse escindida entre un Yo/Ella. En la segunda obra, Apolonia es una manipuladora de alimentos que se ve envuelta en la acción subversiva, para más tarde desvincularse de la “Organización” rebelde, oficialista y familiar. En la última novela, Rita es una empacadora industrial que se vive suelta por las quebradas, incardinando en su propio cuerpo los accidentes geográficos. Todas ellas son reconocidas por el resto de los personajes como “seltas” y “raras”, mujeres con trabajos orientados a la contención y que sin embargo son incapaces de contener hasta su propia letra. En este sentido, las protagonistas no solo se ven enfrentadas a los horrores de la persecución, sino también al juicio de la comunidad y su resolución de relegación. Por lo tanto, estas mujeres viven en un proceso de doble desidentidad en que son doblemente oprimidas y desterradas.

Según Promis, “muchos narradores de este programa escriben lo que leen, confrontan lo que escriben con lo han escrito otros o reescriben un texto primero” (264); por ello no sorprende que las temáticas descritas en las obras de Santa Cruz (condición de sujeto mujer, de sujeto exiliado y extranjero, tortura y abuso de poder, entre otros) se repliquen, aunque de distintas maneras, a lo largo de todo su trabajo novelístico y ensayístico.

Junto con trabajar recurrentemente con ciertos motivos, Santa Cruz también replica su estilo desbocado, pero extremadamente prolijo. Por ello, al poner en

riesgo la legibilidad del texto, su sentido, se intenciona una estrategia para hilar nuevos sentidos que se conforman en complicidad y conflicto. Pero no solo la productividad del proceso de escritura integra aspectos ideológicos que desacraliza al texto literario, sino también el acto de lectura de los mismos. A través de este proceso se integra el texto a una red discursiva en que la realidad no se ajusta a como la vemos sino a como la leemos, a como la experimentamos. Por lo tanto, la lectura se transforma en práctica de una escritura textual que “está destinada a los sujetos-productores de escritura” (Barthes, *Variaciones* 153). Este proceso de reescritura implica nuevas lógicas para atender a las condiciones de rupturas y pliegues que textos como los de Santa Cruz presentan, retando al lector (y a la crítica) a tomar un lugar y definir sus creencias:

La lectura viva, durante la cual el sujeto cree emocionalmente en lo que lee al tiempo que conoce su irrealidad, es una lectura *escindida*; implica siempre, en mi opinión, la *escisión* del sujeto de la que hablaba Freud; esta fundada en una lógica muy distinta a la del *Cógitio*; y si recordamos que para Freud la escisión del yo se liga fatalmente a las diferentes formas de perversión, tendremos que aceptar que la lectura viva es una actividad perversa, que la lectura es siempre inmoral. (Barthes, *Variaciones* 85)



Por lo tanto, más que pensar una lectura de las obras desde un proceso interpretativo posterior al análisis que reduce la potencialidad literaria a un producto ideológico, lo que se busca es acercarse a una comprensión de cómo el estilo y la forma en que una obra se desarrolla está íntimamente conectada a su devenir socio-político y cultural, sobrepasando las estrategias lingüísticas-literarias que sitúan el devenir escritural en un libro-objeto más que dar la posibilidad a la obra de actuar como una pequeña máquina de guerra.

## CONCLUSIÓN

Esta investigación me ha proporcionado un espacio de reflexión sobre las distintas formas de figuración de las teorías feministas más pertinentes en la conexión entre prácticas escriturales y políticas del sujeto. Si desde un primer momento el signo mujer era analizado desde las representaciones construidas en textos canónicos, mayoritariamente escritos por hombres, esta perspectiva se ha orientado hasta nuestros días en elaborar hipótesis diversas acerca de la escritura de mujeres, tengan estas relación directa o no, con las problemáticas de género y diferencia sexual.

Sabemos de la fantasía controladora que el discurso patriarcal ha instalado sobre lo propio, lo esencial, acerca de lo que es una mujer y cuales son sus espacios y tránsitos. También conocemos acerca de la multiplicidad de discursos desarrollados por mujeres en relación a los procesos productivos y políticos ligados radicalmente hacia una propuesta reivindicativa de derechos y representación. Hoy nos convoca la necesidad de indagar sobre aquellas zonas olvidadas a la sombra de este ser mujer empoderada, que nos obliga a dejar bajo la alfombra aquellas partículas de polvo y pelusas que es necesario obviar para sentirnos una. Sin embargo, me pregunto si esta suerte de ser en completitud responde más a una naturalización de la dicotomía patriarcal que define entre masculino y femenino que a una propuesta reivindicativa. La idea de esbozar

una suerte de prescripción de cómo debe ser un sujeto, mujer en este caso, me produce la misma sensación de vértigo que la codificación de dicho sujeto por parte de su otro, de su ley, el sujeto masculino.

Volviendo a los presupuestos feministas revisados en un comienzo, pasar de una visión en que el signo mujer se define por proyecciones masculinas a una formulación que integra dimensiones opresivas distintas y expansivas de los sistemas de dominación de género (raza, clase), para finalmente integrar la dimensión nómada de sujeto de identidad variable describe en pocas palabras el tránsito que me ha llevado a reconocer como un lugar productivo, aunque extremadamente riesgoso, la posibilidad de una subjetividad descentrada, aunque sea figurativamente, como sustrato de subversión a los sistemas de identidad opresivos y clasificables.

Para contextualizar el análisis realizado en el escenario nacional es necesario mencionar la importancia de la desestabilización de la noción de lo femenino por parte de las perspectivas de avanzada desarrolladas durante el período post-dictadura. Las escritoras que desarrollaron su quehacer artístico y político durante los años setenta y ochenta estuvieron por necesidad transitando entre procesos de marginalidad, exilio y nomadismo. Este espacio de tránsito reflexivo ha sido apto para levantar estéticas capaces de establecer un diálogo productivo y fluido entre temáticas referentes a la memoria, política y

literatura. De esta forma, se constituye una nueva forma de pluralismo, ya no de mercado, sino de estimulación de la diferencia, en que la apropiación de la connotación social de lo marginal se transforma en un proceso de rebeldía individual. Esta perspectiva produce el desmoronamiento de las perspectivas prescriptivas que han intentado fijar los espacios y nociones no solo de “la mujer”, sino también de “la mujer que escribe como mujer” (Franco 112), y por lo tanto, han levantado bloques de discusiones reflexivas frente a las performáticas de género. Esta expansión del término y su disociación con todo aquello relacionado unívocamente con la mujer se hace fundamental al momento de emprender un viaje por una serie de narraciones que justamente provocan el desequilibrio de los sistemas de enunciación (en tanto sistemas estructurados de comunicación) y de representación de los sujetos sexuales discursivos.

Los textos de la artista Guadalupe Santa Cruz la hacen integrar un espacio literario de vanguardia, contestatario, pero desestimado por sus opacidades y experimentación constante. Pareciera ser que la radicalidad delirante y exacerbada jugara en contra de aquella controlada y justificada por los sistemas del mercado editorial. Es justamente esta condición de extranjería, de rareza, la que confiere a su obra el padecimiento del políglota quien reconoce el engaño de la lengua que produce interdicciones sobre el estado de legalidad de los sujetos. Por ello, la escritura se tiene como proceso de desarticulación de los

referentes fijos identitarios y espacio propicio para poner a prueba la arbitrariedad de la lengua a través de la conjunción de incongruencias y multiplicidades de voces.

Por ello, y luego de un análisis limitado debido a la exhuberancia retórica de los textos, confirmo que el proyecto escritural de Santa Cruz es una práctica nómada de reinterpretación del sujeto. A través del devenir de las anécdotas narrativas desarrolladas en cada obra se tiene finalmente un intento honesto, y natural en su fluir, de desarticulación del sujeto femenino y la puesta en crisis de los discursos autoritarios en todas sus expresiones. La manipulación del léxico y la sintaxis se entiende entonces como producto de una decisión conciente, aunque con intermitencias inconcientes de un habla “descocida” y “loca”. Esta propensión a la desviación del sistema comunicativo formal algo nos dice sobre las formas de oposición frente a discursos que enclaustran o relegan y que siguen la lógica binaria que hace lo propio en terrenos de sexualidades, clases y géneros. Por lo tanto, aquello femenino pierde condición de norma y deja expuesto el cuerpo desnudo a su experiencia en los placeres y los padecimientos.

A través de esta lectura inacabada de los textos espero haber contribuido al debate no solo en relación a las temáticas y marcos teóricos relacionados al género, al feminismo y a la literatura, sino además presentar aquello que

muchas veces se opta por obviar porque molesta y escuece. Ver la trayectoria de una escritora que ha sido olvidada (relegada, quizás) de la crítica y cuyo aporte podría producir cambios importantes, radicales si se quiere, en relación a las formas discursivas más allá de las perspectivas convencionales en oposición. Dejar el margen y el centro como puntos referenciales y escribir desde el *intermezzo*, entre-muros, en el *borderland*. Asumir el vértigo que produce el ver-se en el límite mismo, en la aproximación.

Si bien es cierto que sobran los argumentos para incluir la obra de esta autora en la escena literaria post-golpe, en la escena de vanguardia, en el programa de desacralización de la novela y en el de la orfandad, entonces ¿qué es lo que la hace seguir fuera del debate?

Siguiendo a Barthes, es importante considerar el escenario de producción y consumo de la “mercancía literaria” o libro-objeto. Claramente la distribución y edición de texto literarios responden al comportamiento de una sociedad de tipo capitalista, en que la segregación de público lector va de la mano con la relegación de ciertas escrituras. Como ejemplo, la demanda por las novelas que se inscriben bajo galardones de premios literarios determina grupos objetivos manejados por el marketing, ajustando el producto a su consumidor. En un intento por desglosar el mercado literario francés, Barthes describe el tipo de novelas menos atractivas como aquellas de vanguardia, que persiguen la

superación de la literatura misma; es decir, transformar las formas genéricas de novela, poesía, cuentos, en otras formas de comprender el mundo. Con el fin de manifestar la obra como una expresión de la experiencia del individuo al momento del acto de la escritura, práctica de perversión del sujeto, se intenta exponer el momento mismo en que se “hace” la literatura (104). Por eso, una obra de este tipo idealmente debiese sorprender en vez de tranquilizar ajustándose al grupo de lector definido.

Entonces, si se tiene la diferencia entre “literaturas”, alejándose la obra de ésta autora de aquella literatura tranquilizadora, ¿por qué no se reconoce dentro de los espacios definidos de vanguardia literaria? ¿Cuál es la incomodidad que presenta su escritura incluso en aquellos círculos literarios definidos justamente por su poder de perversión? Me atrevo a decir que su práctica escritural es de alto poder subversivo. Auto-bomba, diría ella, del sistema fijo de sujetos y políticas del sujeto que replican los patrones del juego de dominio entre amos y esclavos. Leer sus textos es permitirse perderse momentáneamente en la viscosidad de un ojo que ya no ve igual, que es capaz de ver lo que se oculta. Su escritura desequilibra el juego de los binarios que han ordenado el pensamiento occidental y han conformado realidades a lo largo de la historia cultural y política de los cuerpos y las letras. Sin embargo, me declaro conciente de que el intento de sustentar esta idea se hace a veces tan elusivo como pensar en sujetos multiformes en cambio constante.

Ciertamente, pensar el ser y sus discursos en un escenario de relatividad provoca angustia en distintos niveles, poniendo en riesgo la propia hipótesis que se ha intentado demostrar en esta investigación. Porque si es difícil pensar la condición humana como principio de certidumbre, entonces ¿cómo se puede pensar un proyecto escritural rizomático que lleve aparejado una postura política uniforme? Más aún, el mismo acto de denominar una escritura que se guía por la pulsión como “proyecto” quizás sea contrario a la noción de proyecto mismo definido ante todo como una planificación conciente, voluntaria y controlada que está orientada a obtener ciertos objetivos y metas. Esto me hace cuestionar sobre la meta posible de los textos de esta escritora. ¿Existe una meta en ellos? ¿Cuál es el objetivo?

En una entrevista personal con la autora, ésta reconoce que no tiene claro el punto de destino de su obra, pero sí sabe claramente sobre lo que desea recorrer en el texto. Por lo tanto, el objetivo sí está definido y ciertamente desarrollado a cabalidad. Así se abandona a los placeres y padecimientos de sus personajes que la llevan a transitar por lugares inhóspitos y muchas veces indefinibles, salvo en sueños. Sin embargo, mantengo mi hipótesis acerca de la característica nómada de su escritura y la clara conexión y obsesión por temáticas en relación a la mujer como signo, a las políticas del terror y a la trampa simbólica del lenguaje. Puede ser que mi propuesta falle al intentar tan afanosamente dar a conocer la exhuberancia y fuerza de la obra de esta artista



y, por ello, transformar el quehacer de la escritora bajo mis propias intenciones y obsesiones: el equilibrar y comparar, clasificar y definir, explicar un acto creativo que quizás no necesita más explicación y fundamento que el plasmar en un trozo de papel esa convulsión y tropiezo de las palabras.

Atendiendo a la divergencia del desarrollo general de cada una de las obras, en el análisis de los fragmentos que se desarrollaron en esta investigación, se generó una suerte de deseo por aunar todas estas piezas como pequeñas potencialidades unitarias (rizomas, si se quiere) de los temas que se revelan frente al discurso de control con el fin de sustentar y reconocer su fuerza de revuelta. Y vuelvo a preguntar ¿por qué no se lee el trabajo de esta escritora? ¿Por qué es desconocida en su propia tierra y sin embargo es reconocido su talento en el extranjero? Mi respuesta se desprende de aquella reacción hacia lo extraño, hacia lo inaprensible, hacia la soltura desfachatada del cuerpo y de la mano. Y que sin embargo, atrae y arrastra. Es el miedo y atracción de la vuelta de lo reprimido, del ser animal, del devenir plasma para contrarrestar el contagio de pulcritud de la identidad.

En el análisis de las tres obras de Guadalupe Santa Cruz he podido reflexionar y ratificar el acto creativo de escritura como vehículo del cuerpo sexual y textual en resistencia continúa. A través de estos textos he podido distinguir no sólo la potencia de la lectura (re-escritura) como acto teórico y

político, sino también la sensación de continuidad y flujo particularmente febril de la letra de esta autora, nunca finita y fija, manifestada en la experimentación del lenguaje y la exaltación de sus personajes nunca acabados de representar completamente. En cada una de sus apuestas literarias ha sido capaz de exponer el cuerpo no como realidad natural, sino como efecto de los múltiples discursos en constante fuga de un sistema de categorización violento y embustero.

Escritora arriesgada y honesta con su estética personal que ha sido capaz de crear un lugar, aunque ficticio, para pensar la desarticulación de la noción de identidad y exhibir subjetividades múltiples, con todos los encuentros y desencuentros que estas suponen.

Les invito a iniciar el viaje.

## BIBLIOGRAFÍA

1. BAJTIN, MIJAIL. 1998. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. 8ª edición. México, D.F. : Siglo Veintiuno Editores.
2. BERENGUER, CARMEN “et al”. 1987. *Escribir en los bordes: Actas del congreso internacional de literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio.
3. BARTHES, ROLAND. 2002(a). *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch. Buenos Aires: Paidós.
- . 2002(b). *Variaciones sobre la literatura*. Trad. Enrique Folch. Buenos Aires: Paidós.
- . 2004. *El placer del texto; seguido por Lección inaugural de la cátedra de Semiología iteraria del collège de france*. 15 edición. México: Siglo xxi editores.
4. DIO BLEICHMAR, EMILCE. 1996. “Feminidad/Masculinidad. Resistencias en el psicoanálisis al concepto de género”. En: *Género, psicoanálisis y subjetividad*. Burín, M. y Dio Bleichmar E. (comps.). Buenos Aires: Paidós.
5. BRAIDOTTI, ROSI. 2000. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
6. BRITO, EUGENIA. 1990. *Campos minados*. Santiago: Cuarto Propio.
7. BUTLER, JUDITH. 2001. “La política corporal de Julia Kristeva”. En: *El*

*género en disputa*. México D.F.: Paidós.

8. CÁNOVAS, RODRIGO. 1997. *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
9. CARREÑO, RUBÍ. 2007. *Leche Amarga. Violencia y erotismo en la narrativa Chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago: Cuarto Propio.
10. CHÁVEZ, LORETO. 1998. "Guadalupe Santa Cruz, tras el texto como territorio propio". En: *Revista de educación* N° 259. Ministerio de Educación, Santiago.  
  
---. 2004. "El territorio del texto. Las novelas de Guadalupe Santa Cruz". En: *Pulsiones estéticas: escritura de mujeres en Chile*, Santiago: Cegecal, Universidad de Chile.
11. DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era.  
  
---. 2002. "Tratado de Nomadología". En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos.
12. ECHEVERÍA, RAFAEL. 2003. *Ontología del lenguaje*. J.C. Sáez editor. Santiago: Lom.
13. ELTIT, DIAMELA. 2002. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral.

14. FRANCO, JEAN. 1996. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
15. GARCÍA, FRANCISCA. 2006. "Guadalupe Santa Cruz, *Plasma*: Geografía latente". En: *Taller de Letras* N°39. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras.
16. GOLDMANN, LUCIEN. 1967. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva.
- . 1971. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
17. GONZÁLEZ, PATRICIA Y ORTEGA ELIANA (ed.). 1997. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras Latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán.
18. KRISTEVA, JULIA. 1974. *El texto de la novela*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Lumen.
- . 1986. "Stabat Mater". En: *The Kristeva Reader*. Toril Moi (ed.). New York: Columbia University Press.
- . 2001(a). *La revuelta íntima: literatura y psicoanálisis*. Trad. Irene Agoff. 1a. ed. Buenos Aires: Eudeba.
- . 2001(b). *Semiótica I*. Trad. José Miguel Arancibia. 4ta edición. Madrid: Editorial Fundamentos.
- . 2004. *Poderes de la perversión*. 5ta edición. México: Siglo xxi.

19. LÉRTORA, JUAN CARLOS. 1993. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Compilación. Santiago: Cuarto Propio: Para Textos.
20. LOMBARDO, FRANCESCA. 1998. "Del contagio". En: *Revista Nomadías* N° 3. Cegecal, Santiago: Universidad de Chile y Editorial Cuarto Propio.
21. MASIELLO, FRANCINE. 2000. "Cuerpos y citas". En: *Escrituras de la diferencia sexual*, Raquel Olea editora. Santiago: Lom.
22. MOI, TORIL. 1988. *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra.
23. OLEA, RAQUEL. 1998. "Los territorios de la escritura/ La narrativa de Guadalupe Santa Cruz". En: *Lengua víbora/ producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio.
- . 2007. "Quebrada de Guadalupe Santa Cruz. Oficio de cuerpo y sociedad". En: *Taller de Letras* N°41. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras.
24. ORTEGA, JULIO. 1998. *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.
- . 2000. *Caja de herramientas: prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. 1a. ed. Santiago: Lom.
25. OYARZÚN, KEMY. 1989. *Poética del desengaño. Deseo, poder, escritura:*

*Barrios, Bombal, Asturias y Yañez*. Santiago: Ediciones Literatura Americana Reunida.

---. 2001. "Los fuegos de la memoria: *Los Conversos* de Guadalupe Santa Cruz". En: *Revista de Crítica Cultural* N° 23. Santiago.

26. PROMIS, JOSÉ. 1993. *La novela chilena del último siglo*. 1a. ed. Santiago: La Noria.

27. RICHARD, NELLY. 1993. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers (ed.). Santiago.

28. ROJO, GRÍNOR. 2001. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Lom.

29. SALOMONE, ALICIA. 2004. *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Compilación. 1a. ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

30. SÁNCHEZ, CECILIA. 2002. "Economías del traspaso". En: *Vértebra* N° 7-8. Santiago.

31. SANTA CRUZ, GUADALUPE. 1989. *Salir (la balsa)*. Santiago: Cuarto Propio.

---. 1992. *Cita Capital*. Santiago: Cuarto Propio.

---. 1997. *El Contagio*. Santiago: Cuarto Propio.

---. 2000. "Devolver los nombres a los cuerpos". En: *Revista Nomadías*

Nº4. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.  
Santiago: Cegecal y Cuarto Propio.

---. 2001(a). *Los Conversos*. Santiago: Lom.

---. 2001(c). "Operación tiza. Homenaje a Juan Luis Martínez". En:  
*Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Soledad  
Fariña y Elvira Hernández (ed.). Santiago: Editorial Intemperie.

---. 2001(d). "Territorio en Crisis". En: *Arte y Política: anomalías del espacio*  
(catálogo). MAC y Galería Metropolitana, Santiago.

---. 2002. "No toda velocidad". En: "II Encuentro de Escritores  
Iberoamericanos", Fundación Simón Patiño, Cochabamba, Bolivia;  
Incluido fragmentariamente en "Chile, lenguas transversales" En:  
*Construir el futuro. Aproximaciones a proyectos de país*, Tomás Moulián  
coordinador. Santiago: Lom.

---. 2005. *Plasma*. Santiago: Lom.

---. 2006. *Quebrada: Las Cordilleras en Andas*. Santiago: Francisco Zegers  
Editor.

32. SEGRE, CESARE. 1981. *Semiótica, historia y cultura*. Trad. Manuel Lobo  
Serra y Lola Badía. Barcelona: Ariel.

---. 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de  
Santayana. Barcelona: Crítica.



33. SCOTT, JOAN. 1996. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: *La construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas compiladora. México: PUEG.

**En periódicos:**

34. CÁRDENAS, ELISA. 2001. "Herencia Trashumante". Entrevista en *El Mercurio*. Junio.
35. CUADROS, RICARDO. 1997. "Un modo de escribir". Suplemento *Literatura y Libros*, *La Época*. Noviembre.
36. EDWARDS, JAVIER. 2006. "Esa otra escritura". *Revista de Libros*, *El Mercurio*. Marzo.
37. LIZAMA, PATRICIO. 1999. "El Contagio". *Revista de Libros*, *El Mercurio*. Enero.
38. OCHOA, ALEJANDRA. 2006. "Plasma". *Diario Siete*. Febrero.
39. RIVAS, RAMIRO. 1992. "Audacia narrativa". Suplemento *Literatura y Libros*, *La Época*.

## **Entrevistas:**

40. GUADALUPE SANTA CRUZ. Entrevista personal. 23 de septiembre de 2009. Sin publicar.

---. "Hay que escribir con todas las tintas". Entrevista por Patricio Jara. En:  
*Vórtice* N° 6. Abril, 2001.