



ESCUELA DE POSTGRADO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

EL CARÁCTER ARTESANAL DE LA LITERATURA ESCRITA POR MUJERES  
CHILENAS PERTENECIENTES A LA POST-VANGUARDIA

*Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Literatura con mención  
en Literatura Hispanoamericana y Chilena*

Profesor Guía:

Leonidas Morales Toro

Magistrando:

Manuel Oñat Parra

2005

## CAPÍTULO I

### La mujer y la tradición literaria

## CAPÍTULO II

El carácter artesanal como instrumento de estudio  
y categoría estética de la escritura de mujeres

## CAPÍTULO III

El espacio cultural latinoamericano contemporáneo  
y la utopía femenina

## CAPÍTULO IV

Reflexiones finales a modo de conclusiones

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

**A la memoria de mi padre.  
1942-2004**

**“... ir tejiendo con esas fragilidades algo más permanente, que nos recuerde lo que hemos ido siendo a lo largo del tiempo, y presente en forma más corpórea un momento de nuestra reflexión colectiva”.**

**Adriana Valdés.**



OÑAT PARRA, Manuel. **El carácter artesanal de la literatura escrita por mujeres chilenas pertenecientes a la post-vanguardia**. Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena, 2005, (127 págs.). Profesor Patrocinante: Leonidas Morales Toro.

En la sociedad latinoamericana se ha producido un progresivo desvanecimiento del espacio de la experiencia humana, a causa de la influencia de la globalización y a las intermediaciones que han concentrado sus efectos en las relaciones del *contrato social*.

La tesis intenta esbozar –a través de una lectura de género de las obras de Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Guadalupe Santa Cruz y Mercedes Valdivieso– los contornos más o menos estables del *sujeto femenino contemporáneo*, que son visibles al instaurar *lo artesanal* en la construcción de la obra literaria –como soporte fundamental, al modo de una huella indeleble del autor– y la vinculación entre el sujeto y la cotidianeidad, constituyéndose en un *valor de uso* que opera sobre la experiencia del lector.

Para ello, se hace necesario diferenciar entre la literatura femenina a la que nos tiene acostumbrado el mercado editorial masivo y la que hemos denominado de la *post-vanguardia* (en razón de las particularidades que presentan las nociones de narrador y de sujeto, la inclusión de las nefastas consecuencias de la dictadura militar, la apropiación cultural de los grupos urbanos marginalizados, la desterritorialización, los saberes y hablas populares, los cambios epistemológicos mundiales y los afectos en sus temáticas).

## CONTENIDO

*Págs.*

Preámbulo

4

Capítulo I : *La mujer y la tradición literaria*

10

Instalación de la escritura de mujeres

11

El género como elemento de la diferencia y de lectura

17

Literatura de mujeres de post-dictadura en Chile

24

Diferencias en la escritura de mujeres

28

Capítulo II : *El carácter artesanal como instrumento de estudio y categoría estética en la escritura de mujeres*

32

El carácter artesanal y la literatura post-vanguardista

33

Corpus de análisis

39

40	A.- La carta
	B.- La oralidad
67	
	C.- Cuerpo y marginalidad
75	
	D.- Identidad y mestizaje
89	
	E.- Los afectos
100	
Capítulo III	: <i>El espacio cultural latinoamericano contemporáneo y la utopía femenina</i>
	103
	El contexto cultural. Delimitando el espacio
104	
	La utopía post-vanguardista
110	
Capítulo IV	: <i>Reflexiones finales a modo de conclusiones</i>
	115
	La síntesis necesaria
116	
	La puerta entreabierta
120	
Bibliografía consultada	
	122
	Bibliografía consultada
123	

	Bibliografía complementaria
126	
	Corpus de estudio
127	

PREÁMBULO

La literatura de Mercedes Valdivieso, Diamela Eltit, Carmen Berenguer y Guadalupe Santa Cruz aquí analizadas no es éxito de editoriales, incluso la lectura de sus libros es conocida en circuitos algo restringidos y especializados. No forma parte del canon literario, que es enseñado –casi religiosamente– en todas las aulas de nuestro país. Sus obras no son “pirateadas” y vendidas a bajo precio en las calles de alguna ciudad. Sin embargo, para la academia, es motivo de curiosidad, de investigación y de despliegue de teorías que pretenden explicar los mecanismos internos de sus textos. El presente trabajo sigue esta última línea<sup>1</sup>.

Si nos atenemos a lo previo, que no pretenden ser –quién lo duda– afirmaciones rotundas, sino que constataciones de hechos transitorios, podemos arribar a

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que esta tesis se originó en el Seminario “El diario íntimo en Chile”, dictado por el profesor Leonidas Morales Toro, 1º semestre 2002, en la Universidad de Chile, como parte del Programa de Postgrado en Literatura.

una pregunta que por su simpleza se hace difícil de contestar: si estas escritoras son conocidas en algunos círculos y no son precisamente una apuesta segura en términos económicos en el mercado del libro, ¿en qué reside la importancia de conocer sus textos si no corresponden al gusto mayoritario de la ciudadanía, pero se prestan –por sus características– como modelos para clases magistrales de disección literaria?

Creemos que para ensayar una respuesta es necesario, primero, invertir la interrogante y reformularla del siguiente modo: ¿qué les falta o les sobra a los textos que se convierten en *best-sellers* –aplicando escrupulosamente las normas lingüísticas de nuestro idioma, para facilitar las traducciones a otras lenguas– y seducen el gusto de un importante segmento de la sociedad civil y, además, son incluidos dentro del canon literario que deben leer los estudiantes de escuelas y liceos? O dicho de mejor manera, ¿a qué tipo de objetivos y de reflexiones ulteriores apuntan estos libros conocidos y premiados nacional e internacionalmente?

En la actualidad, el desarrollo social se ha caracterizado por el rompimiento con las viejas formas de vida y con las categorías de antaño, produciéndose un divorcio con la *tradición*. En palabras de F. Birulés, nuestra tardía modernidad “aparece caracterizada por el adelgazamiento del ‘espacio de la experiencia’ y por el progresivo desvanecerse del ‘horizonte de expectativas’. De modo que el pasado ya no arroja luz sobre el presente, y el futuro, carente de modelos en los que inspirarse, parece haber dejado de ser una promesa cargada de contenidos para devenir simplemente en amenaza [...], porque crece la sensación [...] de no estar a la altura de las tareas de previsión y de control que su progresiva complejidad parece exigir”<sup>2</sup>. Frente a este estado de cosas, se hace difícil elegir los instrumentos que nos sirvan para establecer el lugar en el que uno se encuentra al interior de la sociedad y de la cultura, pues éstas propenden a una suerte de exacerbación desmedida del individualismo que crece en forma proporcional a la pérdida del terreno de las experiencias compartidas y compartibles.

La sociedad contemporánea latinoamericana no tendría por qué estar exenta de estas influencias de la época de la globalización y de la tecnologización de las relaciones sociales, *mediadas* por los sistemas de comunicación informatizados. En este

---

<sup>2</sup> BIRULÉS, Fina: “Del sujeto a la subjetividad. Duro deseo de durar” en CRUZ, Manuel (comp.): *Tiempo de Subjetividad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p. 224.

sentido, coincidimos con Birulés que señala que el “sujeto moderno se mide por el apetito de lo *nuevo*, por la apuesta de entender el propio presente como inicio de un irresistible futuro cargado de promesas de plenitud [...] desde el punto de vista moral o político”, no obstante, algo que podemos percibir a simple vista es que esta necesidad de novedades se ha transformado en una forma de supervivencia en nuestras sociedades, lo cual deriva en que *no hay una sensación de futuro* sino que de un presente perpetuo, en que “todos los valores apuntan hacia lo que hay y, entonces, todos valen lo mismo”<sup>3</sup>. Paralelamente a esta desoladora visión de la modernidad, en que los valores humanos son susceptibles de convertirse en una mercancía intercambiable, también los tiempos han acarreado consigo una *voluntad de reflexión* en la cual se inserta la literatura post-vanguardista.

La literatura femenina de la post-vanguardia chilena, surgida a partir del agotamiento literario de la vanguardia –que lo marca José Donoso– en cuanto a los conceptos de narrador y sujeto, y los cambios epistemológicos provocados por la dictadura militar y la globalización; a diferencia de la otra literatura femenina bestsellerizada, irrumpe en el espacio cultural latinoamericano con una escritura que concita al examen del sujeto social moderno desde diversos ángulos. Además, esta indagación supone un *diálogo* con el discurso hegemónico en igualdad de condiciones. Esta literatura femenina *escrita por mujeres*, que asume un punto de vista creativo y crítico desde la vereda de los sectores subordinados de la sociedad, ya está teñida por un bastardaje o por la marginalidad en cuanto a la concepción de la realidad, que es capaz de ofrecer resistencia –como una condición de esta nueva perspectiva literaria– a cualquier sistema de discriminatorio, basado en la raza, género o sexualidad.

Por tanto, estamos hablando de un tipo de literatura subversiva, cuyo desarrollo de sus tramas no se resuelven únicamente en el ámbito del canon literario, sino que lo trasciende para adentrarse inteligentemente en la cultura popular, en la *artesanía* como vínculo con lo cotidiano<sup>4</sup>, en la oralidad, en el testimonio, en la búsqueda de la identidad femenina como signo en el imaginario colectivo, en la marginalización, en la

---

<sup>3</sup> BIRULÉS, Fina: “Del sujeto a la subjetividad. Duro deseo de durar” en CRUZ, Manuel (comp.): Op. cit., p. 225. El destacado es de la autora.

<sup>4</sup> Nos interesó este rasgo a propósito de algunas conclusiones que extrajimos del antes mencionado seminario y de conversaciones posteriores con el profesor, a partir de las cuales se nos hizo evidente la falta de un estudio crítico serio en relación con la presencia de lo artesanal en la literatura femenina chilena. Complementariamente, tenemos la convicción de que este aspecto distintivo cobra interés en cuanto tiene la potencialidad de constituirse en un instrumento de análisis y en una categoría estética en la producción literaria escrita por mujeres.

memoria histórica, en el rol socio-político de la mujer, en su modo de estar en el mundo, en las relaciones del contrato social y en los afectos.

En estos términos, la literatura femenina de post-vanguardia se postula como una *literatura menor*, esto es, “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” de modo que como primera característica o efecto “el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización”<sup>5</sup>. Este descentramiento territorial lo apreciamos como un intento por encontrar un discurso que logre reflejar más fielmente las problemáticas que asume como propias y que va hilvanando de manera artesanal; además, la inclusión de las distintas hablas populares –en definitiva, de la oralidad– matizan con usos lingüísticos cotidianos la gramática, lo que dificulta la traducción directa a otra lengua.

Un segundo rasgo es “que en ellas todo es *político* [...]: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces más necesario, indispensable [...] cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior”<sup>6</sup>. La singularidad de los personajes resulta ser una especie de modelo de subjetividades sociales que habitan en nuestras ciudades modernas y que están marginalizadas por los influjos directos del poder o indirectamente por sus dispositivos sociales, o sea, en la literatura post-vanguardista el ambiente no juega un papel pasivo de escenario o de trasfondo más amplio, sino que de contexto histórico que condiciona las relaciones sociales y los afectos entre los miembros de una comunidad; en otras palabras, esta literatura menor supone un *proyecto político* que –en este caso– se centra en la mujer y alude implícitamente a los demás grupos subordinados, sin que esto signifique que se arrogue tal representación en el plano político, social, cultural o simbólico.

Se trata, en suma, de un análisis minucioso de la realidad que da cuenta de situaciones particulares pero que se unen en *lo común*, en las experiencias compartidas o en los saberes populares y en el artesanado de la construcción de su mundo, por medio de redes de comunicación, cooperación y de afectos que se mantienen

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix: *Kafka. Por una Literatura Menor*, tr. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones ERA S.A., 1978, p. 28.

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix: Op. cit., p. 29. Las cursivas son nuestras.



en el ámbito de lo privado o que son obstaculizadas por el discurso hegemónico, al cual resisten desde sus distintos lugares de enunciación y de vida cotidiana<sup>7</sup>.

La tercera peculiaridad de esta literatura menor es que la finura y el virtuosismo del uso del lenguaje quedan relegados a un segundo plano, situación creativa que “resulta de hecho benéfica; y permite la creación de algo diferente a una literatura de maestros: lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político”<sup>8</sup>. En nuestras autoras post-vanguardistas, el esteticismo en la escritura se transforma en una manera de “ocultar”, de maquillar las adversidades de sus personajes, entregando al lector una versión más verdadera y honesta que no se simplifica en un destino, sino que permanentemente se está visualizando o haciendo alusión a toda la comunidad. Este vínculo de solidaridad, de cooperación es parte de la artesanía a través de la cual engranan su propio fuero íntimo con la cotidianidad y que, por medio de sus obras, proyectan un modo de *estar entre nosotros* como sociedad bajo nuevos parámetros de socialización.

Desde este punto de vista de la literatura post-vanguardista, nos hacemos eco de la siguiente afirmación: “Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo en la enunciación. Lo que equivale a decir ‘menor’ no califica ciertas literaturas, sino las *condiciones revolucionarias* de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)”<sup>9</sup>. La escritura de estas mujeres no es ingenua. Por el contrario, la intención de subvertir es casi explícita en sus narraciones, trastornar el lenguaje con la experimentalidad al inventar un lenguaje que no se deja traducir completamente, perturbar la rígida definición de los géneros literarios con la inclusión de

---

<sup>7</sup> Como una reflexión complementaria, quizás el tránsito de lo privado a lo público se centre en “la actual necesidad de profundidad, [en] nuestra ansia de inteligibilidad, [que] parece indicar también insuficiencias de un discurso [...] más interesado [...] en el trabajo de conceptualización” en la literatura en general y que ahora la de mujeres post-vanguardistas asume como bandera de lucha. BIRULÉS, Fina: “Del sujeto a la subjetividad. Duro deseo de durar” en CRUZ, Manuel (comp.): Op. cit., p. 229.

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix: Op. cit., p. 30. Con el objetivo de especificar el concepto, más adelante los autores agregan: “precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de *enunciación colectiva* e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una *solidaridad activa*, a pesar del escepticismo; y si el escritor está 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 [...]. De esta manera, la máquina literaria revela a una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque sólo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos”. Los destacados son nuestros.

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix: Op. cit., p. 31. Las cursivas son nuestras.

diferentes tipos de textos como la carta o los titulares de un diario, dislocar la concepción del cuerpo femenino y de mestizaje, desquiciar el racionalismo jerarquizante con el que se tratan las relaciones sociales, desarticular las categorías de lo privado y lo público, desbaratar el imaginario colectivo al sugerir nuevos instrumentos críticos como la artesanía y los afectos<sup>10</sup>.

El juicio de valor que se le puede atribuir a una obra literaria, a partir de una visión tradicional, dependerá siempre de su autonomía, de su capacidad de crear – por medio del uso lingüístico– campos simbólicos que tengan un alcance universal, por lo que hemos venido sosteniendo la literatura post-vanguardista se encontraría en desventaja y lo que “justificaría el ostracismo a que la mayoría de la producción femenina está condenada en las antologías, las editoriales, la crítica”<sup>11</sup>. Es evidente que esta literatura femenina escrita por mujeres no representa el gusto del lector que solamente busca el divertimento en la lectura. La recepción de estos textos debe ser *interactiva*, puesto que los contenidos transgresivos y la configuración fragmentaria de los personajes suponen una operación de desprejuiciamiento y de superar el posible cripticismo al que se vean enfrentados, proceso que van de la mano con la desestructuración de los códigos simbólicos del imaginario colectivo, esto es, despojarse de todas las expectativas que produce un best-seller para encontrarse en un descampado, en el cual es posible dar cabida al deseo, a la comunicación humana libre de jerarquías o de las discriminaciones identitarias o de género con el fin de adentrarse en la indagación, de la artesanía como construcción de los afectos y de las relaciones sociales imperantes en la sociedad, para que así se produzca la reflexión necesaria e ineludible acerca de la legitimidad del discurso patriarcal.

En este sentido, M. Traba establece, en nuestra opinión, unas pautas de valor para evaluar desde una perspectiva diferente la literatura femenina sin apellidos<sup>12</sup> y

---

<sup>10</sup> “[...] la preeminencia de la escritura, no significa más que una cosa: de ninguna manera literatura, sino que enunciación y el deseo son una y la misma cosa, por encima de las leyes, de los Estados, de los regímenes. Sin embargo: enunciación siempre histórica, política y social. Una micropolítica, una política del deseo, que cuestiona todas las instancias”. DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix: Op. cit., pp. 64-65.

<sup>11</sup> TRABA, Marta: “Hipótesis sobre una escritura diferente” en GONZÁLEZ, Patricia/ORTEGA, Eliana (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1982, p. 23.

<sup>12</sup> “(1) los textos femeninos *encadenan* los hechos sin preocuparse por conducirlos a un nivel simbólico. (2) Se interesan preferentemente por una *explicación* y no por una interpretación del universo [...]. (3) Se produce una continua intromisión de la esfera de la realidad en plano de las ficciones [...]. (4) Se subraya permanentemente el detalle [...]. (5) Se establecen parentescos, seguramente instintivos, con las estructuras propias de la oralidad [...]”. TRABA, Marta: “Hipótesis sobre una escritura diferente” en GONZÁLEZ, Patricia/ORTEGA, Eliana (eds.): Op. cit., pp. 23-24.

que pueden dar algunos indicios para el receptor de este tipo de lectura, sin embargo, discrepamos de la estudiosa puesto que toma de referencia la escritura masculina para definir la femenina. Tenemos la certeza de que las características de la literatura femenina post-vanguardista emergen de necesidades de orden histórico, político, sociales y culturales más que de cuadros de literatura comparada; además, suponemos que algunos aspectos de su *tabla de cotejo* son producto de interpretaciones del texto de G. Deleuze y F. Guattari que hemos traído a colación y que responden a las condiciones históricas del momento, pero que resultan ser insuficientes para incluir mecánicamente a estas autoras de la post-vanguardia. Si bien reconocemos el aporte teórico de la crítica argentino-colombiana, el rasgo artesanal de esta literatura desborda –en su sentido y en sus alcances estéticos de producción– las categorías por ella propuestas<sup>13</sup>.

A priori, hemos respondido a las incógnitas que nos habíamos planteado al comienzo. No obstante, pensamos que el presente trabajo ahonda con más minuciosidad estas preguntas y otras que nos fueron surgiendo en el camino de nuestra investigación, el cual hemos querido que se oriente por una línea metodológica muy bien definida, para facilitar la comprensión de nuestra apuesta teórica. Nos hicimos cargo del análisis de cuatro escritoras chilenas que presentan en sus obras particularidades similares, ángulos análogos para el tratamiento de la problemática de la mujer en sociedad contemporánea latinoamericana, de su modo de construir la obra literaria, de sus efectos en la ciudadanía y de su proyecto a futuro del sistema social que considera cambios estructurales al entrañar los afectos y la revalorización del trabajo inmaterial en la socialización y en la manera de estar entre nosotros.

Nos hemos valido de una batería de teóricos nacionales e internacionales que en su mayoría han aportado directamente al asunto de la mujer y la literatura femenina actual. El postestructuralismo se convirtió en la directriz de nuestra forma de acercarnos a las obras, puesto que presentaba ciertas ventajas en relación a las contribuciones que ha hecho al estudio del sujeto, de la ciudad –como un complejo

---

<sup>13</sup> “La literatura femenina no es ni una escuela ni un estilo. Sin duda, el género y el modo en que las mujeres escriben definen su posición en un debate cuyos términos son rara vez articulados de manera explícita. La distancia entre los intelectuales y las clases populares, el abismo existente entre las posiciones de clase respecto de la sexualidad, son desplazados para transformarse en problemas de la voz narrativa, de género y de estilo”. FRANCO, Jean: “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado” en *Marcar Diferencias, Cruzar Fronteras*, tr. Rita Ferrer, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996, p. 97.

sistema de redes de poder y de puntos de resistencias de los grupos subordinados–, de la identidad, del cuerpo femenino, de la transnacionalización de la cultura y de las mediaciones comunicacionales e informatizadas.

Referente al ordenamiento de nuestro texto, éste lo hemos dividido en cuatro capítulos.

En el capítulo primero, en el primer apartado, nos centramos en describir el devenir histórico de la mujer y su aparición en la escena pública a partir de los movimientos antibélicos de los años sesenta y setentas, el estudio de la mujer en la literatura anglosajona principalmente como hitos iniciales de una aproximación crítica, hicimos una breve disquisición acerca de la escritura de conventual focalizando nuestra atención en una religiosa chilena a fin de determinar la oblicuidad del lenguaje femenino en la colonia. Adicionalmente, nos detenemos un instante en el cuestionamiento de las tradicionales binariedades entre lo femenino y lo masculino, constatando la existencia de un discurso representativo de la mujer en la literatura.

En un segundo apartado, fundamentamos la estrategia de lectura para la literatura femenina a partir del concepto de género y presentamos una breve genealogía en torno a su estudio, que da cuenta también de la evolución del feminismo.

En el tercer apartado, entregamos algunas luces de la literatura de post-dictadura como eje de resistencia y semillero creativo de las autoras post-vanguardistas, período en el cual recibieron la influencia teórica de Lacan, Derrida, Foucault entre otros.

Y en el cuarto apartado, nos aproximamos a las diferencias entre la literatura femenina –la aceptada por la tradición, sólo porque está escrita por una persona de sexo femenino– y la literatura femenina escrita por mujeres a la que adscribimos a nuestras autoras.

En el capítulo segundo, el más extenso, exponemos nuestra hipótesis de trabajo a través del análisis de las cuatro escritoras antes mencionadas. Para ello, y

siendo fieles a nuestro principio pedagógico, comenzamos con la fundamentación teórica del rasgo artesanal en la literatura de post-vanguardia.

Posteriormente, en un segundo apartado, nos abocamos a hacer una caracterización general del corpus de estudio, para eso realizamos una breve reseña de los textos y los fuimos analizando conforme a los requerimientos que se nos iban presentando en el desarrollo de la tesis. Con el objetivo de ser claros y precisos fuimos dividiendo el estudio propiamente tal en cinco puntos, individualizadas por letras: la carta, la oralidad, el cuerpo y la marginalidad, la identidad y el mestizaje, y los afectos los que aplicamos a las obras en forma secuencial.

En el tercer capítulo, nos encargamos de describir en forma detallada la evolución del espacio cultural latinoamericano hasta el día de hoy con el propósito de visualizar el contexto en que esta literatura de post-vanguardia se encuentra y cómo se convierte en parte del temple de la época.

Finalmente, en un segundo apartado, bosquejamos el proyecto utópico de sociedad que se desprende del estudio de las obras de estas escritoras.

Por último, en el capítulo cuarto, anotamos las conclusiones. Es importante dejar constancia de que éstas –pese al tratamiento extensivo que les dimos en el transcurso del análisis– no se constituyen en afirmaciones absolutas y definitivas, sino que poseen un *carácter provisorio* que muestran con algún detalle el estado actual de la literatura femenina y de la cultura solamente.

## *LA MUJER Y LA TRADICIÓN LITERARIA*

### *INSTALACIÓN DE LA ESCRITURA DE MUJERES*

La preocupación por la mujer en el campo literario, nunca había sido tan intensa como en los años sesenta. A partir de esa fecha, el rol tradicional de la mujer comenzó a ser cuestionado, pues después de la Segunda Guerra se creó en la conciencia colectiva femenina una figura renovada de su propio ser femenino. Su introducción en la vida social activa, su trabajo en las fábricas norteamericanas, su importancia como una masa de votantes a conquistar por los candidatos al poder y posteriormente su acción directa en la guerra de Vietnam, ya fuera en el frente o en las protestas antibélicas, fueron recomponiendo su estatuto en la sociedad americana en general.

Pronto se hizo evidente que existía un enfoque simplista y discriminatorio en contra de la mujer en todos los ámbitos del quehacer humano y cultural: a comienzos

de los setentas, en las universidades norteamericanas –en los cursos dedicados a la presencia femenina en literatura– se seguía estudiándola sobre la base del análisis de estereotipos diseñados en obras masculinas<sup>14</sup>. También es preciso anotar que las escritoras, en su mayoría, respondían a los paradigmas masculinos (entendidos éstos como una visión o creencia básica que define la naturaleza del mundo, el papel de los individuos en él y las jerarquías de relaciones que se entablan con el mundo y sus partes), lo cual les aseguraba un lugar en el cenáculo literario imperante, es decir, debían “imitar” la sensibilidad viril y callar la propia, derivando ineludiblemente en una doble subordinación: por una parte, ante los modelos dictados por la hegemonía masculina y, por otra, ante el silencio autoimpuesto que –en definitiva– las relegaba a una marginalización de tipo cultural, social y política.

Hacia finales de la década de los setenta, aparecen tres obras críticas acerca de la literatura escrita por mujeres, las cuales serían parte de una tradición literaria específicamente femenina. Dichos libros eran *Literary Women* de Ellen Mores (1976), *A Literature of Their Own* de Elaine Showalter (1977) y *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), que –en opinión de Toril Moi– representan un grado de madurez en la crítica anglosajona y centran el tema en una relación recíproca entre la mujer, en tanto escritora, y la sociedad, pues “para estas críticas es la *sociedad* y no la *biología* la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres”<sup>15</sup>.

Para los propósitos de este capítulo introductorio al análisis de cuatro escritoras chilenas, nos detendremos un instante en los comentarios que realiza T. Moi de las obras de Elaine Showalter y de S. Gilbert y S. Gubar, que nos sirven de marco teórico para entender el alcance e importancia del aporte femenino a la literatura. En primera instancia, Showalter se propone describir la tradición de novelistas inglesas desde las Brönte hasta las autoras de los setenta, para mostrar un desarrollo similar al de cualquier subcultura literaria.

---

<sup>14</sup> “[...] estudiar las ‘imágenes de la mujer en la novela’ equivale a estudiar las *falsas* imágenes de la mujer en la novela. La imagen de la mujer en la literatura viene definida por oposición a la ‘persona real’, que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector”. MOI, Toril: *Teoría Literaria Feminista*, tr. Amaia Bárcena, Madrid, Editorial Cátedra, 1988, p. 56. Las cursivas son de la autora.

<sup>15</sup> MOI, Toril: Op. cit., p. 63. El destacado es de la autora, quien en las páginas posteriores se encarga de revisar cada una de estas obras, dejando en evidencia ciertas diferencias teóricas de las que sólo tomaremos algunas; p. 64 y ss.

En esta línea, reconoce tres fases que –por su generalidad y la susceptibilidad de su aplicación a cualquier hecho cultural– nos resultan útiles para describir el proceso de la literatura latinoamericana escrita por mujeres. A saber: la primera, consiste en la *imitación* o interiorización de las características literarias imperantes y de los roles que desempeñan en la sociedad; la segunda, es la de reacción o *protesta* contra los modelos de arte y los valores que ordenan la vida cultural y la *defensa* de los derechos que suponen conculcados, y, la tercera, la del *autodescubrimiento* o de la *búsqueda de la identidad* como parte de la independencia de la contraposición que se les presentó.

En segunda instancia, Gilbert y Gubar examinan a las principales escritoras del siglo XIX, poniendo de manifiesto que las mujeres decimonónicas dejaron de lado sus anhelos de convertirse en “autoras”, rechazaron las normas machistas y buscaron una voz que las identificara<sup>16</sup>, desde donde surge la figura de la “loca” como una estrategia literaria: una voz dual que destruye las figuraciones femeninas heredadas y reconstruye la imagen genuina de la mujer.

Por último, es necesario señalar que las críticas traídas a colación –según Toril Moi– presentan problemas, que ella desglosa de manera detallada. En el caso de la primera, ve que sus errores se hallan en la relación que establece entre realidad y literatura, y entre la política feminista y la valoración literaria; en cuanto a las otras, sus objeciones apuntan a las series de oposiciones binarias que plantean y –más que eso– a la insistencia de identificar a la autora con el personaje. Nosotros no profundizaremos en ellos, más bien –con ciertos recaudos y guardando las proporciones– afirmaremos que el proceso descrito por E. Showalter es el que ha seguido la literatura escrita por mujeres latinoamericanas. Y, por otro lado, también tomaremos como hipótesis de base lo anotado por S. Gilbert y S. Gubar, en el sentido de que en la escritura de mujeres existe un modo indirecto de decir, incluso en los textos más cuidadosamente vigilados y corregidos por los dispositivos del poder masculino hegemónico.

---

<sup>16</sup> “[...] las mujeres han escrito obras literarias que, en cierto sentido, son como palimpsestos, obras cuyas superficies ocultan y oscurecen niveles de significación más profundos [...]”. MOI, Toril: Op. cit., p. 70, citando a GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 73.



Un ejemplo –a todas luces irrefutable– de lo que venimos sosteniendo son los escritos, producidos por mujeres, de la época Colonial en nuestro continente. Las mujeres que se enfrentaban a la labor de escribir, voluntaria o involuntariamente, debían *hurtar* una sensibilidad y un punto de hablada que no reflejaba su posición como *subjetividad*<sup>17</sup> ante el mundo cultural, social y político que las rodeaba. A partir de discursos normados y revisados por autoridades representantes del poder, subrepticamente fueron dando consistencia a una voz más cercana a lo femenino.

Se trata de mujeres que, según Adriana Valdés, centraron su atención en tres grupos temáticos con diferentes grados de adhesión a los cánones: escritos vinculados a la conquista y la guerra (Catalina de Euraso, la Monja Alfárez, e Isabel de Guevara), los que conformaban la literatura de la época (respondían a las exigencias estéticas y valóricas del período) y el relato de convento (son numerosas las monjas que escribieron entre las que podemos nombrar a doña Elvira de Mendoza, doña Catalina de Eslava, doña María de Estrada Medinilla, doña Jerónima de Velasco, etc.)<sup>18</sup>. Dentro de este último grupo, la figura más sobresaliente fue Sor Juana Inés de la Cruz de México, pues su aparente sometimiento y obediencia, y su singular relación con Dios le ayudaban a establecer –al igual que a la monja chilena Úrsula Suárez– “una cierta ventaja sobre sus confesores y las autoridades eclesiásticas; si bien se arriesgaban a traspasar los límites de la ortodoxia, también apostaban a un aspecto del conocimiento de la divinidad en el cual la tradición patriarcal les reconocía ventajas especiales”<sup>19</sup>.

Los encierros, desplazamientos y enmiendas que eran ejercidos sobre las escritoras, tuvieron un efecto inmediato en su modo de elaborar sus obras y se vieron empujadas a diseñar estrategias de enunciación siempre *oblicuas*, que se grafican en el relato conventual. Las monjas escribían por indicación de sus confesores, esto es, eran obligadas a hacerlo y supuestamente a disgusto por lo que significaba el arduo trabajo de escribir y, más trascendente que eso, la revelación de su propia intimidad femenina; una

---

<sup>17</sup> Ocupamos este término por resultarnos más dinámico que sujeto, en el sentido que “Una subjetividad no es, pues, ni contenido de conciencia ni de afectividad, sino el resultado virtual y temporal de los complejos, múltiples y heterogéneos procesos de construcción social de la ‘realidad’ [es] equivalente del francés *sujet* y del inglés *subject*, y no de *subjectivité* o de *subjectivity*”. ACHA, Omar: *El Sexo de la Historia. Intervenciones de Género para una Crítica Antiesencialista de la Historiografía*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000, p. 12. Las cursivas son del autor.

<sup>18</sup> Para un estudio más profundo de estas autoras, véase la bibliografía citada en VALDÉS, Adriana: “Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile”, en *Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1996, pp. 196-214.

<sup>19</sup> VALDÉS, Adriana: Op. cit., p. 211.

vez escritos, el confesor –en el plano netamente textual– debía encargarse de cautelar el sentido correcto y legítimo del texto, corrigiendo o sencillamente borrando lo que consideraba erróneo o ilegítimo<sup>20</sup>.

Como consecuencia, las monjas vieron como única vía de escape la de la ficción literaria –ya no desde el personaje autobiográfico y vulnerable–, apoderándose así de la voz de un hablante que no era de su sexo, eludiendo las limitantes históricas del género femenino para asumir la ironía o la crítica sin que ello les significara un compromiso personal; además, la literatura era un campo relativamente marginal a las tareas inquisitoriales. Dicho de otra forma, la literatura se abría como una alternativa para la conquista de nuevos espacios y para la exploración de nuevas experiencias, soslayando las directrices impuestas a las que parecía condenado el relato conventual.

El eje del sistema colonial, entonces, estaba dado por la autoridad y el control impuesto a las mujeres, y el sentido de verdad que poseían sus escritos, o sea, la organización de su imaginario, situación que pasando por distintos discursos a lo largo de la línea del tiempo permaneció inalterable. Se hace evidente que desde el ámbito cultural tradicional latinoamericano, documentadamente la presencia de la mujer ha sido –por decir lo menos– incómoda, lo cual marca la distancia existente entre las escritoras y el discurso público vigente en cualquier etapa histórica en nuestro continente.

De esta manera, se va configurando una idea de “desplazamiento”, de discordancia soterrada entre las experiencias femeninas y las expresiones de la cultura intelectual dominante y pública. Este movimiento de descalce hacia los bordes sitúa las manifestaciones de las mujeres latinoamericanas en una búsqueda por las claves culturales, que las ponga en contacto con los círculos del poder y de la palabra propia. Tal noción se transforma en un elemento fundamental y potencialmente creativo, que desemboca en la pregunta por la identidad de las mujeres de nuestro continente y alude directamente a una forma de vida, a un modo de ser y a un saber femenino.

---

<sup>20</sup> “En este caso, se unen el interés de la autoridad patriarcal, el de la unidad de sentido, y el de la certidumbre del origen [...]. Los textos de las monjas [...] debían ser regulados para prevenir el desparramo de sentido”. VALDÉS, Adriana: Op. cit., p. 205.

La posición tradicional que han ocupado las mujeres “como muchos otros aspectos de la cultura latinoamericana, está marcado por el hecho original de la conquista y el mestizaje”<sup>21</sup>, cuyo punto central es la *figura materna* en la que se han concentrado las contradicciones y ambivalencias de nuestra identidad, hombres incluidos, en cuanto tales, pues rechazamos nuestro mestizaje y consecutivamente renegamos de nuestra hibridez.

A partir de esta premisa –que involucra todos los campos de la cultura, así como la literatura–, se esboza el trágico retrato del *macho* latinoamericano, porque su identificación imaginaria con el conquistador español resulta completamente fallida: él es indiferente a su progenie; al sentirse abandonado y desvalido busca refugio en la madre, la cual tiene la inagotable capacidad de consuelo, de abrigo, de vida y de subsistencia.

Este macho experimenta la ignominia de su mestizaje en el que la madre es entendida como parte de ese origen híbrido y ambivalente. En estudios recientes, según nos informa Adriana Valdés, se ha visto la importancia que ha adquirido el “culto mariano” como una especie de conciliación a este conflicto, que atraviesa a todas las generaciones de hombres de nuestro continente: la imagen de la “virgen” es adornada por las características propias de la maternidad como la protección y la subsistencia, pero como es virgen está exenta del pecado original. Esta imagen es producto de un sincretismo muy propio de la cultura local, en donde dicha mixtura crea un lazo entre los hombres y la divinidad a través de la Virgen del catolicismo; además, deja de manifiesto que en las culturas autóctonas las deidades femeninas eran diosas por derecho propio y no simples mediadoras.

La maternidad, en sus múltiples dimensiones culturales y literarias, se convierte en el lugar consagrado del poder y de sus manifestaciones. Adicionalmente, es la superficie propicia para representar a la mujer latinoamericana, puesto que en el plano de la vida cotidiana ha tenido que adquirir un papel de autosuficiencia y de protección sobre su descendencia, y en el plano simbólico su papel es central y sagrado. Desde este lugar, que le otorga privilegios a la mujer, da la impresión que se construye la legitimidad social a otras representaciones que son concebidas como extensiones de la maternidad

---

<sup>21</sup> VALDÉS, Adriana: “Mujeres y culturas en América” en op. cit., p. 255.

como son la enfermería, la enseñanza y cualquier actividad que tenga relación con la beneficencia.

Si bien es cierto, la mujer pareciera gozar de una posición propia que se abre a lo público, también hay que considerar que los espacios ganados son producto de aquellos que fueron perdidos, tomando en cuenta “el capital que significa el valor social asignado tradicionalmente a esos espacios”<sup>22</sup>. Esta hipertrofia de la maternidad a la mujer latinoamericana le ha implicado una gran responsabilidad frente a su familia, en relación con el mantenimiento de su unidad y su subsistencia o prolongación en el tiempo.

En el imaginario de nuestro continente, por otro lado, la maternidad ha introducido una variante a la propagación del patriarcado como modelo de socialización, modificando –al menos en el plano privado– la actuación de la mujer al interior del esquema patriarcal y que no ha encontrado su expresión o su equivalencia en el discurso escrito o en la práctica social pública.

Esta formulación de poder incoado en una esfera secreta y silenciosa como es el mundo de lo privado, se erigió como un “contrapoder”, en algo que se escapaba de lo codificado<sup>23</sup> y que podía ser interpretado –incluso en la actualidad– no sólo como una dicotomía entre masculino y femenino, sino que entre conceptos como dominante y dominado, actividad o pasividad. Estos polos no residen en una persona de un determinado sexo, más bien se trata de nociones que coexisten en todos los individuos en mayor o menor grado. Para Adriana Valdés, en Chile, esta antítesis tendríamos que verla “en el juego anverso/reverso, masculino/femenino, dentro/fuera, oculto/manifiesto: la obsesión y el cuestionamiento de los límites que constituyen esas separaciones, la irrupción de ‘lo otro’ en ‘lo uno’”<sup>24</sup>. La relación que entablan las mujeres que escriben con

---

<sup>22</sup> VALDÉS, Adriana: “Mujeres y culturas en América” en Op. cit., p. 257.

<sup>23</sup> En un trabajo sobre los ensayos de la poeta mexicana Rosario Castellanos, Bernardita Llanos propone que para liberar a la mujer que trata de introducirse al mundo público es necesario acceder a “la recuperación del cuerpo y la experiencia de la mujer como sujeto” (p. 78); sin embargo, ello no basta, pues –anota más adelante– “El elemento transgresor es otorgar a esta experiencia personal y privada un carácter y estatus público, desde donde se plantean interrogantes frente a la cultura y la función de la mujer en ella” (p. 82). El artículo es de LLANOS Mardones, Bernardita: “El ensayo y la voz pública de la mujer: Rosario Castellanos como intelectual” en *Taller de Letras* N° 23, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995.

<sup>24</sup> VALDÉS, Adriana: “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”, op. cit., p. 189. Este ensayo fue publicado en México, en la revista *Fem*, vol. VIII, N° 30, octubre-noviembre, 1983 y posteriormente reproducido en Santiago de Chile, revista *Signos*, mayo-junio, 1984. Agrega más adelante que “Las prácticas de la escritura no pueden ciertamente dividirse según el sexo del ‘sujeto que inventa’. Sin embargo, el sujeto mujer que inventa, en cuanto mujer, podría encontrarse con que el lugar de la escritura le es especialmente ajeno y peligroso” (p. 190).

la tradición literaria –lo mismo que pasa con su vinculación con el sexo o con la producción, circulación y recepción de su escritura–, se encuentra bajo condicionamientos distintos de los que se imponen a escritores masculinos o a escritoras que no transgreden las preceptivas estéticas y éticas imperantes, muy por el contrario a lo que acontece con las escritoras estudiadas, pues ellas asumen experimentalmente su quehacer literario en las distintas estrategias discursivas que usan.

En los discursos y al interior de la práctica social, ha existido un poder implícito, fáctico que se ha opuesto históricamente a esa suerte de contrapoder femenino, silencioso y oblicuo. El poder patriarcal ha generado mecanismos que controlan, seleccionan y distribuyen discursos transversalmente en todas las sociedades, mediante procedimientos “que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”<sup>25</sup>. Desde esta perspectiva, los procedimientos de *exclusión* utilizados sobre los discursos, rápidamente ponen en relieve su vinculación con el deseo y el poder, porque –desde una visión psicoanalítica– el discurso no es sólo lo que manifiesta u oblitera el deseo, sino que a la vez es el objeto del deseo.

Podemos sostener que los discursos, y en este caso los femeninos, se constituyen en verdaderos campos de batalla, en los cuales pugnan fuerzas de dominios y servidumbres. Todos los procedimientos de exclusión, siguiendo a Foucault, se ven apoyados por una base institucional que genera una densa serie de prácticas que viene a reforzarlos y a acompañarlos en la sociedad, desembocando en una *voluntad de verdad* y en una *voluntad de saber* en los discursos.

La primera, la voluntad de verdad, la entendemos como la verdad que reside en el enunciado mismo, esto es, su significación, su forma, su objeto y su relación con el referente; ya no se trata como en la Grecia clásica del acto ritualizado –eficaz y justo– de la enunciación, sino en lo que “se dice”. La segunda, la voluntad de saber, emerge a partir de la separación histórica entre lo verdadero y lo falso; sin embargo, no es estática, pues ha sufrido innumerables cambios según las transformaciones científicas de

---

<sup>25</sup> FOUCAULT, Michel: *El Orden del Discurso*, tr. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, p.14. El teórico francés divide estos procedimientos de exclusión en tres grupos: externos (lo prohibido, separación y rechazo, y lo verdadero y lo falso), internos (el comentario, el autor y las disciplinas) y la competencia del sujeto que habla o escribe, su adscripción o no a una determinada doctrina de naturaleza ya sea política, religiosa o filosófica.

cada una de los períodos históricos, que van anticipando contenidos u objetos posibles de ser observables, mensurables o clasificables. Esta voluntad de saber impone a cualquier subjetividad concedora una cierta posición y una función determinada, es decir, formula las características técnicas que deben tener los conocimientos para ser verificables y útiles a la sociedad entera.

En estos términos, por necesidad, el “discurso verdadero” sería aquel que no tiene vinculación alguna con el deseo y el poder, pero sería incapaz de reconocer la voluntad de verdad que lo transita “y la voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de *enmascarar* la verdad que quiere”<sup>26</sup>. Con estos mecanismos instalados, la escritura producida por mujeres –no eximida del deseo ni liberada del poder– continúa siendo un producto informal y marginal en la economía cultural latinoamericana, teñido de una inestabilidad literaria y crítica que implanta y mantiene una tensión latente en los discursos masculinos.

Tal situación da origen a nuevas interrogantes acerca del funcionamiento y la legitimidad intelectual de la instalación de discursos producidos por mujeres en el espacio público e institucional o en la periferia. En este sentido, estos discursos no se agotan solamente en su pertinencia con la literatura, sino que –considerando la escritura como fenómeno de poder y deseo– muestra la existencia de lugares asignados genéricamente en la cultural patriarcal.

Al estar relegadas las mujeres al espacio privado, han sido excluidas del poder público, cultural y político, transformando el ámbito cultural en una suerte de juego de competencias masculinas. Con este movimiento centrífugo, la atención se focaliza –en el caso de la literatura producida por mujeres– ya no en el producto como objeto estético y cultural, sino que en la subjetividad creadora, o sea, “la tensión deja de estar centralizada por el texto, ampliando la problematización a los mecanismos de institucionalización o marginación de los bienes simbólicos”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Agrega más adelante el filósofo e historiador francés: “Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir”. FOUCAULT, Michel: Op. cit., p. 24. Las cursivas son nuestras.

<sup>27</sup> OLEA, Raquel: “Introducción” a *Lengua Víbora: Producciones de lo femenino en la Escritura de Mujeres Chilenas*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 20.

Actualmente, es un hecho que el discurso femenino se encuentra en la arena cultural y pública latinoamericana. El poder que se veía monolítico se ha fisurado y ha dado paso a una escritura emergente y posible, que se articula desde un lugar diferente que pretende re-significar los significantes deslegitimados por la cultura patriarcal. Al trascender las fronteras de lo privado, se abre la oportunidad de entablar – desde un punto de vista creativo– conexiones dialógicas concretas entre las prácticas, las experiencias y los conocimientos con los paradigmas y sistemas de regulación propios del orden hegemónico.

Estos nexos de diálogo e intercambio son una forma de interrogar y describir los tránsitos sincréticos, que se producen entre subjetividades sexuales y textuales construidas mediante la escritura (lo que implica multiplicidades gramaticales, de estilo y de impacto estético). Asimismo, la asignación antojadiza de particularidades –ya sea a mujeres como a hombres– no se rigidiza o esencializa, adquiriendo –por el contrario– una dinámica fluctuante de identidades tanto sexuales como culturales al interior del acto de la escritura, en cuyo seno este movimiento permanente es reorganizado y tutelado.

El camino está trazado. La literatura producida por mujeres ya no se reduce a la denuncia de las opresiones ni a enarbolar reivindicaciones, han abandonado la victimización sobre la posicionalidad social y política, para así emprender –como ocurre con las autoras que estudiaremos– un derrotero de las propuestas del lenguaje, de representaciones y de una discursividad que las particularice como subjetividades legitimadas culturalmente. En este sentido, a modo de adelanto, podemos señalar que el *valor de uso* que debe poseer la obra literaria (independientemente si se trata de un escritor o de una escritora) asume algunas características singulares en la escritura femenina como es su *carácter artesanal*, desde el punto de vista de la creación de la obra.

Este diálogo futuro ha de poner, en el debate, el valor de la diferencia y, en escena, la heterogeneidad que está presente en nuestra sociedad latinoamericana.

## *EL GÉNERO COMO ELEMENTO DE LA DIFERENCIA Y DE LECTURA*

El sexo, en un comienzo fue definido como los rasgos anatómo-fisiológicos que distinguen al macho de la hembra de la especie humana. El “género” era entendido como todos aquellos aspectos psicológicos, sociales, políticos y culturales que son adquiridos –por medio de la socialización– por mujeres y varones.

Tal delimitación estaba basada en el binarismo esencialista de posiciones contrapuestas y sus correspondientes análisis se focalizaron especialmente en el intento de explicar la manera en que las subjetividades asumen sus identidades y actúan de acuerdo a sus roles.

Los resultados obtenidos venían a confirmar la orientación mecanicista y funcionalista de las conclusiones, implícitamente se suponía la preexistencia de un tipo de yo delimitado y originario, que mediante la familia –en una primera etapa– y, luego, en los diferentes ámbitos sociales, el proceso de socialización proveería las capacidades, motivaciones, prescripciones y proscipciones propias de la identidad genérica de cada subjetividad, que la sociedad esperaba que desarrollaran como parte de las expectativas y mandatos culturales. “En otros términos, afirmaba que la sociedad tiene un libreto que debe ser aprendido y que ese aprendizaje garantiza la reproducción de un orden de género sin fisuras”<sup>28</sup>.

La década de los setenta, como mencionábamos, fue un período en que la noción de “género” fue utilizada intensamente. Esta fecunda producción ha llevado, incluso, a posturas teóricas a revisar y cuestionar los fundamentos de la misma; lejos de ser un concepto agotado, este fenómeno da cuenta de la gran vitalidad de la práctica teórica que despierta y permite la revisión crítica de toda forma de dogmatismo.

---

<sup>28</sup> BONDER, Gloria: “Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente” en MONTECINO, S. y OBACH, A. (comp.): *Género y Epistemología. Mujeres y Disciplinas*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999, p. 31.



Aun más, estas indagaciones han manifestado el síntoma de que es necesario aceptar y comprender –como un recurso o una herramienta– la inestabilidad de las categorías analíticas creadas y usadas por la teoría en general, incluido en feminismo.

Hoy es posible establecer, a mano alzada, un esbozo de genealogía de las concepciones de género, en que se perciben distintos momentos del derrotero del feminismo y cómo se ha producido una especie de simbiosis con las corrientes teóricas dominantes (funcionalismos, marxismos, diversas escuelas de psicoanálisis, postestructuralismos, postcolonialismos, postmodernismos, etc.). Gloria Bonder, apoyándose en Linda Nicholson<sup>29</sup> e Iris Young<sup>30</sup>, señala las principales líneas de tensión y debate de la genealogía en torno a la idea de género:

1. *La crítica al binarismo sexo versus género*, que sirvió para diferenciar entre lo natural e inmodificable y lo cultural y modificable. Dicha posición es un derivado de los discursos científicos y una expresión del imaginario masculino, la naturaleza era vista como un espacio vacío, inerte y femenino que era penetrado por la cultura viril, en donde se asume la heterosexualidad como una norma regulatoria que permite comprender los cuerpos de mujeres y varones como diferentes y complementarios al interior de un ordenamiento jerárquico preestablecido.
2. *La crítica a la existencia de dos géneros solamente*, femenino y masculino como categorías inmutables y universales, excluyentes una de otra<sup>31</sup>.
3. *La crítica del sustancialismo en la construcción del género femenino y en la figura de la mujer*, al considerarla como categoría única también se la supone –en la mayoría de las veces– *deshistorizada*, activando otras políticas de exclusión al ignorar interesadamente la heterogeneidad existente dentro de la condición de “mujer”, la cual muestra que no son subjetividades unitarias sino fragmentarias,

---

<sup>29</sup> Cfr. NICHOLSON, Linda (ed.): *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, 1990.

<sup>30</sup> Cfr. YOUNG, Iris M.: *Justice and the Politics of Difference*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

<sup>31</sup> “El yo y el cuerpo surgen al mismo tiempo. Puesto que el cuerpo es la instancia sobre la cual una subjetividad construye su existencia en sociedad, la diferencia sexual es una formación posterior a la construcción del cuerpo sexuado. En la diferenciación ya operan atribuciones genéricas. Sin una binarización de los cuerpos en dos sexos, no habría diferencia sexual. Se ha dicho innumerables veces que la diferencia respecto al ‘otro’ sexo es una condición de posibilidad de las identidades masculina o femenina. Esto es un error: supone que existen *dos* sexos a partir de los cuales se articularían las distinciones culturales [...]. En nuestra opinión la distinción sexo/género es equivocada, pues supone que el sexo pertenece al orden natural y el género a uno cultural-social-político”. ACHA, Omar: Op. cit., p. 67. El destacado es del autor. Podemos inferir que los procesos de subjetivación no reconocen ningún tipo de género, esto es, que son “intergenéricos”.

múltiples y fluctuantes ubicadas en diversas posiciones genéricas, sociales y políticas.

4. *La crítica al concepto de “víctima” de la mujer*, que se desglosa de los primeros análisis del feminismo que se encargaba de la protesta y la denuncia de la opresión del mundo patriarcal. Estaban dedicados a la recuperación y a la valorización de la experiencia y cultura femenina a través de la historia de los pueblos. Además, pretendían dar cuenta de las resistencias y transgresiones en el plano de las jerarquías culturales.
5. *La crítica acerca de la visión teleológica*, según la cual no sería posible –de parte de las subjetividades femeninas– una participación activa y transformadora de los órdenes culturales y genéricos<sup>32</sup>.
6. *La crítica al continuo uso del género como una categoría de análisis de los procesos sociales en lugar de acotarlo a una cuestión de identidades y roles*, a partir del reconocimiento de la heterogeneidad al interior de la categoría de género femenino –etnia, clase, edad, orientación sexual, etc.–, es fácil comprender las múltiples formas en que se articulan los discursos según los contextos que rodean los puntos de hablada. En este sentido, habría que pensar el proceso de subjetivación como una trama diversificada de posiciones, de significaciones simbólicas e imaginarias, inscritas en una red de resistencias y complicidades en permanente movimiento.
7. *La crítica a la idea de que preexiste una identidad anterior al género*, desde esta vereda teórica se asume el proceso de generización como una base para la subjetivación.

Las subjetividades, ya sean femeninas o masculinas, se construyen en y mediante las relaciones con las *condiciones materiales* –producción, circulación y consumo– y con las *condiciones simbólicas* mediatizadas por el lenguaje. En consecuencia, más allá de las clases sociales, las etnias, los segmentos etarios habría que considerar un componente *imaginario*; todos ellos atravesados por una relación asimétrica con el poder, en el caso de la mujer<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> “[...] el género no es un constructo acabado, producto y productor de un determinismo social inexorable, aunque muchas veces nos lo parezca.” BONDER, Gloria: Op. cit., p. 35.

<sup>33</sup> “Ello abre la fascinante posibilidad de colocarnos frente a la ‘cuestión de género’ desde una posición diferente [...]. Nos impulsa a detectar y explicar cómo los sujetos se en-generan en y a través de una red compleja de discursos, prácticas e

Cualquiera fuera la decisión que se asumiera con respecto a las corrientes teóricas expuestas, las posibilidades y las consecuencias desestructurantes que implica la introducción de la subjetividad femenina y de la problemática del género suponen imperativamente una definición *ético-política*. En las tensiones que se crean entre la representación y los discursos teóricos producidos por subjetividades femeninas, sobre todo cuando el objeto indagado es la mujer, se espera –en el contexto cultural actual– una garantía ética, en cuanto al compromiso de éstas con la verdad, vale decir, la existencia de un vínculo coercitivo con la objetividad proporcionada por los paradigmas científico y crítico; sin embargo, en el caso de las escritoras aquí estudiadas, “la rigurosidad fundante de la objetividad [...] se basa en una práctica historiadora [y experiencial] asegurada únicamente por la pluralidad de opiniones, enfrentadas en términos de racionalidad y plausibilidad de los argumentos presentados para justificar una interpretación [en este caso, literaria de la realidad]”<sup>34</sup>.

Al existir dicho compromiso con la verdad, la literatura producida por mujeres inscribe su propia posición en un ambiente ideológico –en un horizonte político de conocimiento– que condiciona la economía de sus propios saberes en la sociedad contemporánea. Al aspirar a una conceptualización de la verdad que justifique y fundamente la confrontación de interpretaciones, es posible pensar la representación lingüística de procesos, acontecimientos y experiencias que no coincidan con una práctica de dominio.

En otros términos, el espacio de búsqueda del conocimiento de las escritoras, se encuentra entre los campos significativos del poder y las ideologías, y los campos de la pragmática de la comunicación. Estas diferencias entre poder y saber, que atraviesan los géneros y cualquier característica distintiva de un grupo humano, inciden directamente en una situación de comunicación “ideal”, distorsionándola sistemáticamente.

---

institucionalidades, históricamente situadas, que le otorgan sentido y valor a la definición de sí mismos y de su realidad.”. BONDER, Gloria: Op. cit., p. 37.

<sup>34</sup> ACHA, Omar: Op. cit., p. 16.

Por lo tanto, no basta con que las subjetividades femeninas intenten mostrar los mecanismos ideológicos de la reproducción del saber del poder, sino que también es un asunto que les concierne a los varones, pues como *identidades* –tomando en consideración los diferentes factores que afectan a unas y otros– son construidos igual que las mujeres.

Si observamos con detenimiento esta última afirmación, los sexos, en definitiva, no dicen más allá de las diferencias biológicas evidentes entre mujeres y hombres; adicionalmente, no se trata de una simple percepción cultural que afecta las superficies de los cuerpos, sino que concierne de modo directo en la construcción de los géneros, sus prácticas y sus funciones –con sus valencias y jerarquías– que les son asignadas a las personas al interior de la organización social occidentalista contemporánea. Es decir, la preexistencia del sexo es incapaz de explicarnos algo acerca de las diferencias sociales y culturales que parecieran cargar.

En consecuencia, el sexo se vincula *políticamente* al género, atañe no sólo a la superficie de los cuerpos sino que también a su *constitución*, pues no hay cuerpos o diferencias sexuales sin que intervenga una *política de estructuración*, y no en forma natural o imaginaria como se ha sostenido durante tanto tiempo.

Las prácticas culturales asociadas a las definiciones de la sexualidad humana son variables e históricas, “si el sexo y la sexualidad son construcciones arbitrarias, convenciones que se reproducen a través de la repetición jerarquizada de afirmaciones, exclusiones, elusiones, promociones, la historicidad del género alcanza su máxima radicalidad”<sup>35</sup>. La perspectiva histórica y literaria que adquiere el punto de vista femenino es la de una necesidad, de una urgencia que deja de ser un mero discurso de dominación (de hecho lo cuestiona e intenta subvertirlo) para convertirse en un discurso que –si no es liberador– al menos en él residen sus luchas contra la discriminación y la opresión, las cuales son expuestas a través de la atención que fijan en asuntos olvidados

---

<sup>35</sup> ACHA, Omar: Op. cit., p. 70. El autor cuestiona las concepciones que sostienen que la ligazón entre sexo y género es *imaginaria* o, lo que es lo mismo, una *percepción cultural*, puesto que sospecha un sesgo biologicista en las relaciones genéricas en las que estarían exentas de las relaciones de poder y de subordinación. Para estos teóricos y teóricas, la biologización de las relaciones intergenéricas podría articularse sin las relaciones de poder, presuponiendo una instancia no-cultural de la existencia y dando rienda suelta al deseo igualitario que se afirma en que la diferencia sexual puede ordenar las relaciones entre las personas y éstas pueden acceder a lugares o posiciones en los que estaría ausente la política y, por tanto, las jerarquías.

que hablan de una resistencia más que de una adaptación o sumisión, haciendo de su discurso como subjetividad femenina un proceso de construcción de identidad como “mujeres”, que es una instancia anterior a la constitución política.

Este viraje epistemológico de las mujeres, hace del género un concepto articulador que pone en tela de juicio las nociones esencialistas del discurso imperante en la sociedad contemporánea en todos los planos de la cultura. Además, en la medida que implica un cambio conceptual en los supuestos y en los efectos que acarrea el punto de hablada o de enunciación de las mujeres, nos parece que se arriba a una orilla crítica y política de la producción, circulación y consumo de los discursos, es decir, dentro de la economía de los discursos, la introducción de *la idea de género como una metodología de análisis* resulta ser una herramienta que puede rearticular los problemas de la objetividad, la eficacia de la comunicación y tender a una reorganización de la racionalidad y a una desencialización de todo sistema subjetivo, situando tales problemáticas de un modo diferente.

Por lo tanto, la construcción de las subjetividades, no sólo en términos sexuales, al insertarse en las condiciones sociales de la existencia –con sus diversidades, matices y variaciones– es parte de la perspectiva de género, en el sentido de establecer relaciones o entablar un *diálogo* entre las circunstancias existenciales de las mujeres y de los hombres y, más aun, al interior de estos mismos grupos –que no son homogéneos– con el fin de terminar con las estructuras binarias<sup>36</sup>. Cuando nos referimos a las mujeres desde este punto de vista, resulta lógico considerarlas –en palabras de Derrida– como *suplemento*<sup>37</sup> con el objetivo de no contraponerla al hombre en una lógica binaria. La presencia de las mujeres en la práctica literaria, como en otros ámbitos del saber, permite develar las rupturas y las discontinuidades del discurso, deconstuyéndolo. Omar Acha, en

---

<sup>36</sup> “Se trata [...] de la construcción colectiva de un saber, donde la identidad sexual no decida *a priori* la validez del conocimiento. Donde [...] se aspire y realice prácticas intelectuales pluralistas y cooperativas entre quienes apuesten por un conocimiento crítico y emancipador [...]. La generalización del debate en modo alguno supone eliminar las condiciones para la racionalidad y la objetividad, pero éstas no dejan de ser *construcciones*, siempre comprendida en una situación política”. ACHA, Omar: Op. cit., p. 36. Los subrayados son del autor.

<sup>37</sup> “El concepto de *suplemento* es fundamental, porque muestra la necesidad de una exclusión para la consistencia de toda identidad o esencia. En efecto, para que una identidad X pueda presentarse como una presencia, como una cosa o idea estable y pura, necesita diferenciarse de otra que por eso es vista como anómala, accesoria o secundaria [...]. Pero esa condición de suplementariedad señala que la identidad de aquello que excluye o secundariza depende lo excluido, por lo cual no puede sino habitarla y destruirla internamente, anulando las pretensiones esencialistas. Por ejemplo, la presunta estabilidad de lo masculino, la condición de macho [...] que se adscribe a los hombres, no puede sostenerse sin una subordinación y opresión de las mujeres”. ACHA, Omar: Op. cit., p. 75; el destacado es del autor.

uno de sus capítulos, dedica un extenso examen al pensamiento de la historiadora norteamericana Joan W. Scott<sup>38</sup>, del cual hemos extraído la aplicación del concepto de suplementariedad derridiano a la cuestión de género.

Para Joan Scott, el hecho de que el género sea entendido como un sistema de relaciones que constituyen las representaciones culturales asociadas a la diferencia sexual, hace que se transforme en un aspecto de la realidad y en un supuesto metodológico de análisis y de crítica susceptible de ser aplicado a los estudios literarios como en el caso que nos convoca, pero también implica nuevos problemas que no acaban en una definición más o menos exacta de la noción, ya que desde un principio está presente el aspecto político (se habla de género para evitar las estridencias feministas). Centra sus reflexiones en la construcción de las identidades femeninas y en el uso que se le da a la idea de género. Para ella el género no es un contenido sino que una *forma* de las diferencias como construcciones culturales, esto es, el montaje social de las ideas sobre los roles que le tocan desarrollar tanto a mujeres como a hombres: “Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres”<sup>39</sup>.

Scott no pretende asignarle una base sólida o convertir el género en una alternativa inexpugnable en comparación a otras teorías sociales de larga data y prestigiosas; sostiene en su lugar que el uso que se le da al género es el de una “representación”, que se encarga de cuestionar la antigua idea de la representación como reflejo o síntesis, desarticulando de esta manera el férreo vínculo entre signo y referente.

Tal orientación, según Joan Scott, rigidiza el concepto y lo hace poco maleable teóricamente hablando, pues –para ella– “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones de poder significantes”<sup>40</sup>. La segunda parte de la afirmación –para ser entendida en su real dimensión–, debe ser confrontada con el

---

<sup>38</sup> Cfr. “Capítulo 5. Deconstrucción de la historiografía en clave política. La obra crítica de Joan W. Scott”, en ACHA, Omar: Op. cit., pp. 71-90.

<sup>39</sup> Cfr. SCOTT, Joan W.: “Historia de las mujeres” en BURKE, Peter (ed.): *Formas de Hacer Historia*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 59-88. Citada por ACHA, Omar: Op. cit., p. 74.

<sup>40</sup> Cfr. SCOTT, Joan W. y TILLY, Louise A.: “El trabajo de la mujer y la familia en Europa durante el siglo XIX” en NASH, Mary (ed.): *Presencia y Protagonismo de las Mujeres en la Historia*, Ed. Del Serbal, 1984, p. 42. Citado por ACHA, Omar: Op. cit., p. 80.

lenguaje no como un mero medio de comunicación que transmite significados o que su nomenclatura alcanza una traducción directa entre las palabras y las cosas, sino que esta *forma primaria de relaciones* es estructurada en el juego de las diferencias de los componentes lingüísticos, por lo cual los significantes son arbitrarios, o sea, que no existe una conexión interna o sustancial con el referente. Y su carácter primario se comprende como una instancia decisiva en la construcción de las sociedades, experiencias, actividades y desarrollos de los seres humanos.

El género, en conclusión, es un conjunto de representaciones vinculadas a los sexos que están y son síntomas que pertenecen a un contexto y a un período histórico y social delimitado. “En efecto, la ‘utilidad’ de la categoría de género reside en que las representaciones genéricas funcionan socialmente como modos de asignación de jerarquías y tipos de relaciones, sin que ello se extienda a la construcción cultural de los cuerpos”<sup>41</sup>.

Para nuestros propósitos, en la propuesta teórica de Scott, hallamos cuatro elementos que se interrelacionan y que están presentes en cualquier vinculación social que implica al género, o sea, ninguno opera sin el otro ni tampoco simultáneamente (uno articulando o conteniendo a los demás). Dichos componentes nos permiten sostener que una lectura desde la perspectiva del género obligadamente nos conducirá a una consideración acerca del lugar que ocupa el discurso femenino en la sociedad occidental y, además, nos permitirá examinar y poner en cuestionamiento su relación con los discursos dominantes o que pertenecen a la esfera de lo público.

En primer lugar, dentro de la sociedad contemporánea todas las personas se encuentran expuestas a símbolos que son culturalmente accesibles y que evocan una multiplicidad de “representaciones” en cada uno de nosotros. En segundo lugar, los conceptos normativos que son aprendidos y transmitidos a través de los dispositivos sociales que representan el discurso del poder, son expresados en oposiciones binarias jerárquicas (las ciencias, la raza, la religión, etc.). En tercer lugar, están los diferentes grados de conocimiento o la tenencia de una noción “política” en la que se incluye una referencia a las instituciones y organizaciones en el ámbito social, es decir, el desinterés o

---

<sup>41</sup> ACHA, Omar: Op. cit., p. 81.

compromiso político que se tiene con alguna doctrina y la relación que se ejerce con las instituciones que ordenan la comunidad. Y por último, en cuarto lugar, las formas de “identidad subjetivas” que caracterizan a los seres humanos están condicionadas por factores psico-fisiológicos de la estructura del individuo, y por factores externos entre los que podemos destacar la influencia del medio ambiente social.

Si los examinamos con más cuidado, las representaciones son públicas y no poseen un significado o sentido determinado, pues el género es una construcción de carácter histórico y arbitrario en el sentido saussureano, o sea, que hay representaciones que se vinculan al sexo pero que no tienen una base de sustentación material o biológica, solamente se definen cuando entran en contacto con otras<sup>42</sup>. Sin embargo, es posible reconocer que ciertas regularidades se enlazan a esas representaciones que, generalmente, vienen a reafirmar algunos órdenes jerárquicos referidos a los sexos que funcionan como ideales normativos dentro de los grupos humanos.

Así, se ponen de manifiesto –mediante la imposición y la negociación de estos atributos genéricos– los mecanismos de poder que entrecruzan las imágenes y los saberes que, a estas alturas, ya sabemos no son sólo simbólicos.

No se puede, en efecto, buscar una explicación fundamentalista de las identidades en las escritoras estudiadas dentro de su producción cultural de género, sino que ello presume considerarlas siempre en contacto con las esferas sociales y políticas que orientan el desarrollo de la sociedad latinoamericana. Dicha producción literaria irrumpe al interior de una situación histórica que se está modificando y que, por tanto, es transitoria. El discurso literario producido por mujeres viene a interpelar la existencia social de toda la comunidad humana, sin la intención de establecer algún tipo de expresión metafísica contenida en un cuerpo o en una conciencia; muy por el contrario, a nuestro modo de ver, *la literatura producida por mujeres viene a señalar las fracturas de un discurso hegemónico y a abrir nuevas sendas de interpretación y debate de la realidad desde la periferia a donde fue desterrada.*

---

<sup>42</sup> “Además la transitoriedad es una cualidad del carácter representacional de toda definición genérica, pues es el juego de representaciones diversas (que hacen sistema, se desestabilizan o son recíprocamente contradictorias) el que configura el estado ideológico de una situación”. ACHA, Omar: Op. cit., p. 82.



Para mayor entendimiento, es necesario tomar el concepto de “experiencia” de J. Scott, quien sostiene que éste no provendría de una subjetividad previa a la existencia histórica; dicha existencia histórica sólo podría ser expresada por la experiencia que es vivida –en forma cambiante y discontinua, no paradigmática– en el mundo concreto y social<sup>43</sup>.

En este sentido, al igual que hace la teórica norteamericana, pensamos que las identidades “están allí” y que no se trata de una cosa o de que no existan o estén determinadas, pues éstas se constituyen en el lenguaje que es socialmente compartido y que es el terreno –por excelencia– de las relaciones conflictivas; en consecuencia, *la experiencia es la historia de la formación de las identidades* y para ello es necesario abandonar la concepción de que el lenguaje es el reflejo de la realidad. Las subjetividades, entonces, son producidas y dejan de ser expresiones de conciencia, convirtiéndose así en *posiciones de subjetividad* en el ámbito discursivo que mediante el agenciamiento o la actividad práctico-subjetiva pone de manifiesto la emergencia de las contradicciones presentes en los discursos.

Las posiciones de subjetividad son, en suma, a la vez *posiciones de enunciación* desde las cuales las mujeres despliegan sus discursos, que se encuentran constantemente transitadas y/o modificadas por la pluralidad de las representaciones simbólicas, políticas, institucionales y, por tanto, culturales que orientan y reglamentan el quehacer de los individuos al interior de una sociedad<sup>44</sup>. La discursividad de las identidades de género es producto de la lucha y de las negociaciones. Tal discursividad proviene de las enunciaciones propias de las mujeres desde sus múltiples situaciones o puntos de hablada, transformándose en mediadora de la experiencia que es –además de histórica– una formación discursiva.

---

<sup>43</sup> “La experiencia es en realidad un producto de subjetividades que no preexisten a su ocurrencia. Es la indecible confluencia de representaciones políticamente estructuradas donde esa experiencia, irreductible a la ‘subjetividad’ individual, constituye las identidades sociales y políticas”. ACHA, Omar: Op. cit., p. 83.

<sup>44</sup> “Los discursos adoptan algunos sentidos particulares, entre los cuales la constitución de formas y contenidos de género adquieren un interés cognitivo especial. En efecto, si puede existir un discurso de las mujeres [...] que construye su identidad irreductible a la posición de las mujeres en la estructura económica y la construcción de las relaciones de producción, éste posee una serie de diferencias internas que denotan que la identidad de género es un proceso. Ello se debe a un juego de múltiples diferencias con subjetividades situadas en planos distintos de la experiencia [...]. En un espacio tan amplio como inestable, la construcción de una identidad de género no se aclara con referencias a las determinaciones sociales [...], sino que remite mejor a las estrategias discursivas plurales que entran en juego en las prácticas sociales cruzadas por relaciones de poder”. ACHA, Omar: Op. cit., p. 94.

No obstante, creemos que es importante destacar que la experiencia –ya sea de mujer, de varones, de gays, de bi y transexuales desde sus propios lugares (nivel socioeconómico, raza, nivel sociocultural, religión, etc.)– no debe ser entendida como perteneciente a un grupo acotado, a una clase, a un género y menos a un solo individuo, sino que como la instancia que recoge y metaboliza los productos culturales, textuales y simbólicos, lo que le da a las subjetividades una autonomía transitoria, una identidad, pudiendo, potencialmente, dar cuenta de la realidad de manera significativa a través de su discurso.

Esta red de instrumentos metodológicos nos conduce a sostener que la producción textual de mujeres, como en este caso pero no exclusivamente, no es un acontecimiento eminentemente discursivo aunque sí lo sea su producto. Efectivamente, no “es la disponibilidad de discursos, narrativas, tramas, motivos, en fin, ideologías, el espacio absoluto de su formación [...]. Existe una heterogeneidad entre las interpretaciones y sus condiciones de redacción, que son irreducibles a discursividades”<sup>45</sup>. Nos estamos refiriendo a las circunstancias propias de la historia personal, este conjunto de eventos –que está mediado discursivamente– son circunstancias de la producción literaria textual, vale decir, que en las obras que examinaremos se presentan como una síntesis inestables de las experiencias cotidianas y las representaciones circulantes en sus correspondientes círculos sociales delimitados y en sus aperturas; este tránsito no es puramente discursivo, ya que estará ajustado u orientado por la realidad social de los receptores de sus obras.

Indudable es el hecho de que todos los procesos están mediatizados por los discursos, pero esto no significa que las situaciones sean meramente discursivas, pues son los contextos prácticos que superan la pura discursividad –donde las interpretaciones disímiles son posibles– y conectan con el mundo social, que ejerce presiones sobre las subjetividades. Es el contexto el que otorga las condiciones y el carácter “situado” de todas las producciones simbólicas o bienes culturales, que no escapan de las tensiones ideológicas; en este sentido, las subjetividades –en su propia práctica– no son capaces de someter estas tensiones de forma completa ni tampoco son dominadas absolutamente por ellas. La pertenencia a un lugar dentro de la estructura

---

<sup>45</sup> ACHA, Omar: Op. cit., p. 108.

social evidencia diversas tradiciones, “que la subjetividad y la vivencia de géneros no impugnan sino les señalan que los seres humanos no son sólo *posiciones*, sino subjetividades que mediatizan individualmente las prácticas sociales, las determinaciones de la exterioridad de sus cuerpos y las interioridades de sus subjetividades”<sup>46</sup>.

Nos parece útil esta perspectiva de estudio y apropiada de ser aplicada a la lectura de las autoras que son parte de este trabajo, porque nos indica que dentro de esta extraña dialéctica sus obras y ellas mismas no existirían sin los procesos de construcción, que superan sus capacidades de dominarlas. Es aquí donde están obligadas a comunicarse y a relacionarse con los otros, esto es, dentro de situaciones históricas. Ahora, también es importante enfatizar que este punto de vista de género debe ser entendido como una estrategia de análisis y no una estrategia de poder femenino – como se reducen muchos estudios de mujeres–, más bien se trata de una especie de reivindicación del carácter relacional de género que se puede diseñar<sup>47</sup> entre hombres y mujeres, y abre la senda a la crítica necesaria de los esencialismos.

### *LITERATURA DE MUJERES DE POST-DICTADURA EN CHILE*

El golpe militar en nuestro país, al igual que en todos los regímenes autoritarios impuestos por la violencia, originó una *literatura de resistencia* que permaneció en el territorio y otra que se dio en el exilio. Ante la imposición forzosa del silencio –bajo amenaza de muerte en muchos casos– en todos los sistemas culturales, la literatura fue el reducto que específicamente tenía prohibido cualquier vinculación con otras áreas del saber como la sociología, las ciencias políticas, el psicoanálisis, etc.

Al mismo tiempo, esta “mordaza” en el campo literario abrió la posibilidad de un cambio rotundo en el paradigma de la literatura chilena, que desde el lenguaje

---

<sup>46</sup> ACHA, Omar: Op. cit., p. 109. El subrayado es del autor.

<sup>47</sup> Compartimos los buenos deseos de Omar Acha, cuando señala “que se abren muchas perspectivas si tanto el objeto de estudio de los géneros, la crítica literaria y la teoría postestructuralista, se pueden superar, conservando sus momentos que mejor nos alertan de nuestros prejuicios y ayudan a comprender los acontecimientos, procesos, y prácticas históricas, en una síntesis pluralista, materialista y dialéctica”, op. cit., p. 109.

cifrado y re-cifrado desarrolla claves formales y metafóricas, para esbozar una geografía cultural alternativa –en su seno se ubicaba el imaginario chileno y latinoamericano– a fin de subvertir con mayor potencia el espacio cultural obscurantista en que se había sumido la sociedad.

Esta nueva potencialización –según Eugenia Brito<sup>48</sup>– se plasma de diferentes maneras en este nuevo mapa: interroga a la historia chilena y latinoamericana; como un arte velado, trata de reconfigurar o reordenar las operaciones de los significantes del código del poder militar, develándolas en su verdadero sentido de violencia y exterminio. Desde esta nueva literatura, se propone una novedosa vertiente que expone subterráneamente el carácter victimario, represivo y reductor del sistema dominante, pretendiendo –al transgredir sus leyes– liberar el “cuerpo ocupado”.

Las proposiciones artísticas en el área de la literatura y de las artes visuales, relacionadas estrechamente, generan propuestas insólitas, es decir, escritores y artistas plásticos –a través de un lenguaje emergente– aspiran gestionar un modo de “habitar y reimprimir esas zonas minadas”. Esta forma de articulación cultural y literaria ayuda a comprender las consecuencias que tuvo el entorno socio-político en los textos producidos por estos autores. Además, “ayudará a revisar el valor literario de sus proposiciones, examinando no sólo la problemática social desde la cual emergen, sino también, la no menos problemática tradición en la que están insertas teniendo en cuenta que las filiaciones de nuestro país, en América del Sur y en toda Latinoamérica, se dejan recorrer por una larga historia de opresores y oprimidos, cuyos nombres, conceptos, significados se dejan atrapar en una misma red [...]”<sup>49</sup>.

Este proceder apuntaba a un descentramiento del discurso oficial y a un desplazamiento en la subjetividad que enuncia, transformaciones que estaban sustentadas en el estudio de autores como Derrida, Lacan, Deleuze, Kristeva y otros por parte de los protagonistas de esta nueva generación de artistas, denominada por E. Brito como “*nueva escena literaria*”<sup>50</sup>. Sin embargo, por una parte, para efectos de la naturaleza

---

<sup>48</sup> BRITO, Eugenia: *Campos Minados. Literatura Post-Golpe en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 11.

<sup>49</sup> BRITO, Eugenia: Op. cit., p. 12.

<sup>50</sup> En una nota a pie de página, Brito define esta escena de escritura como “la constelación de un conjunto de escritores que, desde la máxima presión social, respondieron desde la literatura a la historia desde la cual emergen, con rasgos comunes como el énfasis en la literalidad como proceso; la crisis de concepto de identidad y experimentación formal, en aras de des-reprimir el

de este estudio y por parecernos más extensivo, preferimos utilizar –de aquí en adelante– la nominación de “*post-vanguardia*”<sup>51</sup>, nombre que corresponde al corpus de escritoras que comparte en su escritura “una preocupación por la búsqueda y la experimentación en el lenguaje, interrogaciones a lo literario al interior del texto, campo propio de la literatura experimental”<sup>52</sup>.

Es esta característica de *experimentalidad* la que nos permite incluir a mujeres escritoras como *Guadalupe Santa Cruz*, que se aboca a la “incursión y vagabundaje por los espacios urbanos en los que sitúa la territorialización de una sujeto en viaje” y a *Mercedes Valdivieso* “al interrogar el lugar de lo mestizo como constitución de lo latinoamericano mujer”<sup>53</sup>, que se unen a *Diamela Eltit* y a *Carmen Berenguer* que se nutrieron directamente de estas transformaciones culturales.

Por otra parte, y más determinante que lo previo, la denominación de “post-vanguardia” que hemos utilizado responde a que se ha producido un ruptura, una inflexión y un desarrollo particular en la literatura chilena contemporánea en concordancia con la concepción del *narrador* y del *sujeto* en el orden narrativo. Siguiendo en esta línea, Leonidas Morales apunta que, desde una perspectiva de género actual, existen tres puntos a considerar: ambos conceptos son solidarios en una “relación de implicación recíproca”; el sujeto no existe en la novela, pues es el personaje –por medio de su discurso y sus acciones– quien presenta “la figura de un sujeto [...] visible al lector”, y las identidades tanto del narrador como del sujeto “no permanecen estables, o fijas, a lo largo de la trayectoria del género. Cambian”<sup>54</sup>.

---

cuerpo textual de modo tal que su operatividad se privilegia en cuanto al modelo ‘nuevo’ socava paródicamente el modelo represor, por la fragmentación de los textos, por los intersticios hábilmente dispuestos, por la opacidad del lenguaje que se niega a ser consumido por el sistema”. BRITO, Eugenia: Op. cit., p. 21.

<sup>51</sup> Raquel Olea señala que estos artistas se aproximan mucho a posiciones de neo-vanguardia, quien la deduce de la definición que hace Nelly Richard y que es compartida por Eugenia Brito. N. Richard anota al respecto de este grupo que es “un movimiento de obras de arte perteneciente al campo no-oficial de la producción artística chilena gestado bajo el régimen militar [...] que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva”. RICHARD, Nelly: *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, N.Y., Art & Text, 1986. La cita la hemos extraído de OLEA, Raquel: “Presentación” a *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la Escritura de Mujeres Chilenas*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 15.

<sup>52</sup> OLEA, Raquel: Op. cit., p. 15.

<sup>53</sup> OLEA, Raquel: Op. cit., p. 16.

<sup>54</sup> MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, 2004, p. 25.

Al pasar estas nociones por el tamiz histórico de cada sociedad moderna, estos conceptos adquieren contenidos temáticos específicos que pueden acusar cambios mayores (de paradigma) o menores (inflexiones al interior de un mismo patrón) en la lógica que los dirige. Desde esta esquina teórica, el académico asegura que en la historia de la novela contemporánea chilena se han producido “dos cambios de paradigma, con caracteres de ruptura el primero (el paso del paradigma realista, decimonónico, al paradigma vanguardista que abre el horizonte propiamente contemporáneo), de transición o pasaje el segundo (paso del paradigma vanguardista al paradigma posmoderno, que admite líneas de desarrollo muy diversas), y una inflexión pronunciada en el interior del paradigma vanguardista”<sup>55</sup>.

Atendiendo a la naturaleza del asunto que nos ocupa, haremos una sucinta descripción del devenir histórico literario, para la justificación de nuestra nominación a este grupo de escritoras. Cabe advertir, sin embargo, que muchos detalles del ensayo de Leonidas Morales serán excluidos lo que, indudablemente, atenta en contra del rigor, el ritmo del razonamiento y la profundidad del estudio. María Luisa Bombal con *La última niebla* (1935) rompe con el realismo del siglo XIX e inaugura el horizonte de la contemporaneidad, respondiendo a las influencias provenientes de la vanguardia europea cuya manifestación más obvia es en torno al concepto de “obra fragmentaria o abierta”<sup>56</sup>.

En una segunda instancia, dentro del mismo patrón como una inflexión se ubica Carlos Droguett con su obra *Patatas de perro* (1965), cuyo narrador autobiográfico se transforma en un mero testigo que funciona como un “traductor íntimo del personaje (‘el estilo indirecto libre’)<sup>57</sup>, llevando al límite el desquiciamiento del sujeto del que deviene su monstruosidad (el protagonista nació con patas de perro) y que José Donoso con *El obscuro pájaro de la noche* (1970) asume y desarrolla en detalle. El narrador-personaje de Donoso en esta obra, pese a que se trata de una confesión, narra “desde una identidad inestable, cambiante, tráfuga [...] se trata de una identidad ‘travestida’, es decir, desplazada y mimetizada”<sup>58</sup>, cerrando así el proceso de fragmentación o de

---

<sup>55</sup> MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea...*, op. cit., p. 26.

<sup>56</sup> “[...] en *La última niebla* el sujeto se nos aparece sin duda como una figura desencajada [...] y a la deriva, pero dentro de los límites de un espacio meramente fantasmagórico, incierto, ‘poético’ en su errancia [...]”. MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea...*, op. cit., pp. 40-41.

<sup>57</sup> MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea...*, op. cit., p. 38.

<sup>58</sup> MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea...*, op. cit., p. 41.

vanguardia en la novela de nuestro país y, simultáneamente, iniciando el proceso de la post- vanguardia, que no es una ruptura sino que un tránsito que tiene su correlato histórico en todos los ámbitos del quehacer cultural chileno durante las décadas del 80 y el 90 (la cruenta dictadura militar encabezada por Pinochet, propicia el advenimiento de la globalización, la hegemonía de los medios y el incentivo al consumo desmedido).

En este contexto, Diamela Eltit publica *Lumpérica* (1983), en la que el narradores móvil al extremo y múltiple; en lo discursivo se produce una confluencia de modalidades narrativas, o sea, “un discurso narrativo rizomático, similar al de una red, donde el sentido de cada punto se cruza y se entreteje con los demás”<sup>59</sup>, abriendo definitivamente las posibilidades creativas a la escritura post-vanguardista a la que nos referimos.

En los primeros años de la dictadura, surge un territorio de luchas y resistencias hasta ese momento inédito en Chile: el *cuerpo* resulta ser el émulo del pensamiento, en este lugar es donde se evidencian la neurosis y las fragmentaciones del individuo como parte de la sociedad civil. En el cuerpo radica el afán de restauración, que revela su insatisfacción, su horror y –en ocasiones– su placer ante el descubrimiento de lo inexplorado. Por la índole privada de su aparición, será la metáfora que se contrapone al cuerpo domesticado, homogéneo y subordinado como primer síntoma de un espacio cultural alternativo susceptible de hacerlo extensivo a la geografía latinoamericana, que propende a la liberación de las subjetividades<sup>60</sup>.

La post-vanguardia literaria tuvo que apropiarse del desafío de re-dibujar, sobre el entramado oficial, los hitos que fueran capaces de procesar su textura, hablar desde los lugares que habían dejado la fragmentación de la sociedad. Espacios inhóspitos –asolados por el silencio y la marginalidad– se convirtieron en bases para la construcción de redes de modelizaciones, que denotaban los múltiples ángulos para el arte chileno y latinoamericano. Existía, en consecuencia, una responsabilidad histórica que fue una de las exigencias que se autoimpusieron los creadores plásticos y literarios

---

<sup>59</sup> MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea...*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>60</sup> “Es un cuerpo que revelará, como ícono de sí mismo, una escritura [...] que condensará una respuesta al requisado cuerpo nacional, y a la toma de un espacio urbano, aislado y circunscrito al silencio del acosado ‘ghetto’, en donde encontrarán su lugar los primeros escenarios de la poesía que emerge después del golpe”. BRITO, Eugenia: Op. cit., p. 13.

con el objetivo de re-leer el continente, haciendo de su punto de expresión un no-lugar al interior de la dictadura<sup>61</sup>.

Ya decíamos que el lugar desde donde irradia esta corriente artística innovadora es del “margen”, el cual garantiza la disidencia y la posibilidad de re-editar los signos en este espacio urbano represivo, recomponiendo un orden simbólico que subvierta la ley del autoritarismo. En opinión de E. Brito, no es un azar que los artistas y escritores hayan elegido estos espacios marginales, pues pensaban que éstos ofrecían mayor libertad de creación y facilitaba la movilización de signos en las distintas prácticas artísticas.

Estas manifestaciones post-vanguardistas produjeron efectos no solamente en la estructura socio-política, sino que evidencian un desapego notorio en relación con la tradición literaria chilena, la cual es parodiada en muchos casos. En otros, únicamente es usada como un referente lejano y una excusa para el nacimiento de otros discursos, esto es, se la ve como un pivote simbólico que proyecta estas nuevas prácticas escriturales, sobre todo, de las mujeres.

Esta irrupción femenina en la escena literaria nacional provocó la puesta en debate del asunto del género y la exploración de modernas formas de planteamiento aptas para producir sentido y con poderes desarticulatorios de las estructuras de poder. De esta manera, se origina una “ruptura del esquema de la conquista y sus sucesivos enmascaramientos. Es la devolución de *una memoria abierta y, por tanto, llena de sentidos nuevos*, sobre los cuales es posible advertir los hiatos, las elipsis, los cruces de significación de la textura sobre la cual operó sus articulaciones culturales, el imaginario de esta literatura realizada bajo dictadura”<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> “La unidad falsamente construida por el proceso dictatorial se deja invadir por la práctica escritural, que va a generar, en este caso un sujeto en proceso, descentrado; una redefinición del paisaje estético y de su soporte; un cruce entre arte y política y una interacción entre las diversas prácticas artísticas: el video, la performance, las instalaciones, la pintura, la fotografía, el ensayo, la poesía y la novela”. BRITO, Eugenia: Op. cit., p. 15.

<sup>62</sup> BRITO, Eugenia: Op. cit., p. 20. El destacado es nuestro.



## *DIFERENCIAS EN LA ESCRITURA DE MUJERES*

Durante el período de transición a la democracia de los países latinoamericanos, algunas escritoras han pasado a formar parte de la institucionalidad literaria, debido a múltiples razones que –en ocasiones– las convertían en éxitos editoriales en el mercado y les reportaba interesantes sumas de dinero, traducciones a otras lenguas y reediciones. Esta “bestsellerización”<sup>63</sup> de la literatura femenina puede responder a exigencias que impone la globalización, pues dichos textos tratan de adecuarse a un formato desterritorializado en el que sea difícil de encontrar elementos locales o, en otros casos, hay una intención cosmopolita expresa que excluye –por ejemplo– los giros lingüísticos o modismos locales, para facilitar la traducción de un español neutro y bien conjugado a idiomas que amplíen la demanda en el mercado.

Dicho textos imposibilitan una recepción crítica, en la perspectiva de descifrar las claves de significación de una producción de escritura, que sean susceptibles de ser legitimadas en la interacción o diálogo con la contemporaneidad y con la historia<sup>64</sup>. Estos dispositivos mercantiles, que regulan la producción intelectual, han hecho de la literatura escrita por mujeres un producto informal de la economía chilena y de todo el continente. En resumidas cuentas, esta literatura es solamente una mercancía más que se transa entre las empresas culturales, un valor de cambio al que es necesario explotarle su capacidad de producir algún tipo de plusvalía en el proceso comercial al que es sometido.

La literatura escrita por mujeres que nos interesa, es aquella que tiende a la construcción de la historia, de tradiciones y de diálogos intertextuales con producciones literarias que ponen de manifiesto el reconocimiento y el respeto de las diferencias. Como consecuencia de esta concomitancia textual, se origina una inestabilidad o tensión en las relaciones con los discursos masculinos de modo implícito y –a la vez– generan interrogaciones “acerca de los funcionamientos de instalación y legitimidad de la

---

<sup>63</sup> El concepto lo adoptamos de GARRETÓN, Manuel Antonio (coord.): *El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una Política Cultural de Integración*, Proyecto Pensamiento Renovado de Integración, Secretaría Ejecutiva Convenio Andrés Bello, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>64</sup> “Sorprendente relación del medio social y cultural para con una producción discursiva de la que se habla sólo en el momento de su emergencia, como si el fenómeno se agotara en la señalización del dato estadístico, o por el hecho de instalar y relevar algún nombre emblemático en alguna antología, en recuentos literarios de fines de año, en *ranking* de ventas”. OLEA, Raquel: “Introducción” en Op. cit., p. 19. Las cursivas son de la autora.

producción intelectual de mujeres en el espacio de una institucionalidad central, o también periférica, dentro de los mecanismos instalados en el sistema cultural”<sup>65</sup>.

El corpus de escritoras post-vanguardistas que estudiaremos es: Diamela Eltit (*Los Vigilantes*)<sup>66</sup>, Carmen Berenguer (*Naciste Pintada*)<sup>67</sup>, Mercedes Valdivieso (*Maldita yo entre las Mujeres*)<sup>68</sup> y Guadalupe Santa Cruz (*Los Conversos*)<sup>69</sup>. A través de sus producciones literarias, entran en el juego de las relaciones de poder en el espacio público, erigiendo competencias en los diversos ámbitos y circuitos culturales chilenos y latinoamericanos.

A nuestro modo de ver, son interlocutoras válidas y justifican sus prácticas de intervención en los procesos de construcción de poder y de conocimiento; desde esta zona de interpretación, la problemática de la recepción de la literatura hecha por mujeres se moviliza desde la creación textual propiamente tal, desde su producto-objeto hacia la subjetividad creadora y su ubicación en el espacio cultural.

Adicionalmente, esto último supone las dinámicas de interrelación con las esferas existentes en la sociedad, o sea, la focalización de la atención se desplaza a examinar las vinculaciones que establecen estas autoras con su entorno socio-cultural y cómo éstas se plantean en sus textos no como una mera denuncia o reivindicación<sup>70</sup>, sino que en un sentido más cercano a la cimentación de un tipo de conocimiento o sabiduría femeninos, cuya utilidad se hace ostensible como valor de uso al someter a juicio los aparatos de institucionalización o de marginalización de los bienes simbólicos y culturales.

Al ser el lenguaje, y particularmente la escritura como ejercicio crítico y literario, una de las zonas más propicias para emplazar un sistema de representaciones y símbolos del espacio cultural latinoamericano, es optimizado para hacer más eficiente su

---

<sup>65</sup> OLEA, Raquel: Op. cit., p. 20.

<sup>66</sup> Santiago de Chile, Editorial Sudamericana de Chile, 1994.

<sup>67</sup> Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1999.

<sup>68</sup> Santiago de Chile, Biblioteca del Sur, Editorial Planeta, 1996.

<sup>69</sup> Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.

<sup>70</sup> “Sabemos que la recepción de un texto literario se complejiza en múltiples factores, pero sabemos también que sus dispositivos de funcionamiento sobrepasan las fronteras de lo específicamente literario para ingresar en las laberínticas redes de las distribuciones del poder de los discursos. Esto, que no vale sólo para la realidad de las producciones de las mujeres, parece de gran pertinencia en su caso, porque decanta otras variables de una problemática que recubre lo político, lo literario y lo social”. OLEA, Raquel: Op. cit., p. 21.

contenido humanista de re-unir a la sociedad civil alrededor de prácticas e ideologías que constituyan una percepción de mundo, dinamizando las potencialidades insospechadas –y hasta ignoradas– de subversiones y rompimientos de estructuras de regulación y censuras<sup>71</sup>, que han sido impuestas por encima de innovadoras modelizaciones socio-culturales y de pensamiento.

Por consiguiente, el discurso literario post-vanguardista producido por mujeres más toda práctica que –en su puesta en discurso– genera y provee la visualización de territorios y lugares, que han permanecido enmudecidos y ausentes de los pactos sociales (como son lo privado, lo experimental, la memoria, la oralidad, la artesanía, lo popular, los afectos, etc.), contribuyen a la legitimación de otro discurso que procura la desarticulación de las binariedades jerarquizantes y, al mismo tiempo, logra instalar una reflexión diferente postergada por la hegemonía de la tradición occidental.

Las subjetividades femeninas se conformarán como identidades concretas, legitimadas culturalmente, en el proceso de interlocución, de *diálogo* que forjen a partir de sus propuestas de lenguaje y de representaciones vigentes, vale decir, deben poner de manifiesto –en esta negociación– el *valor de uso* de cada diferencia y de la heterogeneidad escritural existente, pudiendo convertirse en re-historizaciones o re-conceptualizaciones de la literatura, de lo literario e incluso de lo cultural. Cabe advertir que el valor de uso no es una potestad inherente de la literatura escrita por mujeres, no obstante, por la naturaleza de nuestra investigación centraremos dicho valor en el ámbito femenino.

La producción literaria escrita por mujeres pretende construir vasos comunicantes entre las prácticas sociales y las prácticas culturales, cruces con las tradiciones modernas que les den la oportunidad de inscribirla en la historia literaria chilena y latinoamericana.

---

<sup>71</sup> “Generar interlocución real entre las prácticas y modelamientos de lo masculino y lo femenino, desde una indagación en la pulsión misma que moviliza el gesto de escribir, puede ser un modo de indagar e interrogar los cruzamientos de sujetos sexuales y sujetos textuales que se construyen en la escritura, las múltiples variables sintácticas y de estilo que se atribuyen –a veces arbitrariamente– a hablantes masculinos o femeninos, en la movilización de identidades sexuales y culturales que en el acto de creación lingüística se administran”. OLEA, Raquel: Op. cit., p. 23.

Se hace urgente, entonces, darnos a la tarea de buscar posibles determinantes lingüísticas que nos hablen de una especificidad en su escritura, una marca diferencial y sexual; por lo tanto, nuestro campo de investigación es *la materialidad del lenguaje*, en la cual –hipotéticamente– el cuerpo textual y el cuerpo sexual (de lo que se sigue que también el socio-político y cultural) se evidencian como una unidad transitoria y fluctuante, contradiciéndose a cualquier tipo de rigidización del tipo fenomenológico del orden patriarcal<sup>72</sup>.

Este último punto no es una digresión biologicista, sino que partimos –importante es destacarlo– del discurso literario y de los probables hitos caracterizadores que posee, quedando en suspenso la sexualidad de las autoras en nuestro análisis.

La transitoriedad de la identidad femenina o, mejor dicho, el “posicionamiento social” de los textos literarios escrito por mujeres, nos conduce a diseñar los patrones en los que irrumpen para transgredir los órdenes de los discursos patriarcales. Desde este punto de vista, difícilmente podríamos pensar que la literatura post-vanguardista producida por mujeres es sólo un ejercicio creativo contenido y definido por lo estético; en estas producciones se cuestionan los lenguajes estéticos acerca de la identidad y –por tanto– de su historia, mediante la creación de un cuerpo textual que está en concomitancia con el cuerpo sexuado y posee una importancia que no es reductible a la inclusión o exclusión del canon literario latinoamericano ni tampoco, como anotamos más arriba, al éxito comercial en el circuito de las editoriales nacionales o transnacionales, sino al valor que posee en sí misma<sup>73</sup> para las colectividades subalternas y marginales, que no gozan de cuotas de poder o injerencia en la producción, circulación y distribución de los discursos centralizados y oficiales dentro del espacio cultural.

La literatura post-vanguardista escrita por mujeres, a nuestro entender, surge de una búsqueda o de una *necesidad* de (re)construir una imagen o signo de lo

---

<sup>72</sup> Un buen ejemplo de lo que venimos anotando es que esta producción literaria es “signada automáticamente como ‘literatura femenina’, de acuerdo a una tradición que funda, sin cuestionamientos, la nominación en la autoría, para referir genérica y generalizadamente la producción literaria escrita por mujeres, cae bajo sospecha si nos preguntamos por los modos en que se constituyen los sujetos textuales [...]. Las subjetividades, las identidades de género, los modos históricos de representar lo dominante y lo dominado, marcan un posicionamiento social más que una identidad inamovible [...], otorgando a la producción textual una posición respecto al poder que ordenará su marca genérica independientemente de la marca sexual de su productor”. OLEA, Raquel: Op. cit., p. 26.

<sup>73</sup> Para el desarrollo de este aspecto, hemos tomado como referencia el práctico texto de DEVILLE, Gabriel: *El Capital de Karl Marx (versión resumida)*, Bogotá, Editorial Claridad S.A., 1997.

femenino libre de las ataduras falocéntricas, capaz de establecer la diferencia y –al mismo tiempo– emerger de la *utilidad* en los planos político y sociocultural, la cual comprende la visibilización de problemáticas, de voces, de saberes populares, artesanías y de memorias que habían permanecido enmudecidas por extensos períodos históricos.

El objeto literario (no considerando la sexualidad del autor o la autora) al depender de estas cualidades –y que se materializan en su recepción<sup>74</sup>– hace de él un *valor de uso*, esto es, la obra está condicionada a las propiedades que contenga o a otras que haya adquirido a consecuencia de la interacción humana, orientada por un fin social de utilidad –independientemente de la forma de producción– al satisfacer una necesidad inmediata del sujeto o al proporcionar un beneficio futuro, que derive de su posterior reflexión. En consecuencia, se trata de un valor subjetivo que se conoce intuitivamente durante el proceso de escritura y en el de lectura.

Esta producción post-vanguardista queda a disposición del público, para que preste algún provecho en las transacciones sociales y en los procesos de negociación simbólicos en su realidad social, al interior del espacio cultural latinoamericano. Si en relación con el valor de uso, el desplazamiento que se produce desde la esfera productora a la receptora beneficia a ambos polos, estaremos ante la presencia de una literatura que –en términos de cambio– no puede ser concebida como mercancía o como una simple expresión del trabajo humano, cuyo valor se haría reconocible solamente en la circunstancia de poderse transar por otra mercancía o por el hecho de materializarse como un *valor de cambio*.

Los tópicos<sup>75</sup> tratados en la literatura escrita por mujeres de la post-vanguardia con las características que hemos indicado, no se generaron a partir de su aparición en el espacio público; por el contrario, preexistían dentro de la cultura. Las

---

<sup>74</sup> “Las tensiones internas que el texto establece con sus contextos (de producción, de recepción) son la mayor fuente de producción de sentidos para una lectura que se interese en interrogar los órdenes genéricos, políticos y culturales imperantes. La lectura, así comprendida, abre la escritura y los diferentes códigos –sexuales-textuales, político-culturales– inscritos en el texto, a una multiplicidad de efectos de lectura que el texto crítico ha de construir”. OLEA, Raquel: Op. cit., p. 41.

<sup>75</sup> A modo de ejemplo, podemos nombrar entre otros: el cuerpo femenino, la memoria, los afectos, el empoderamiento, el mestizaje, la identidad, el género, la fragmentariedad, los intersticios, los espacios marginales y descentrados, la subalternidad, el ambiente doméstico y cotidiano, las diversas hablas u oralidad, la diferencia, las pulsiones, la artesanía, los saberes y creaciones populares, etc.

escritoras tuvieron que encargarse de estudiarlos<sup>76</sup> como objetos, para trocarlos en *materia prima* de su trabajo escritural. Al producirse tal modificación, esa acción tiene su fin en el producto literario terminado; en otras palabras, en un valor de uso, en un cuerpo que ha experimentado una transformación y es adaptable a ciertas necesidades humanas.

---

<sup>76</sup> “El acto creativo que rige la escritura pone en juego zonas fantasmáticas que, en las potencialidades de la cadena significante, producen pulsiones movilizadoras de otros comportamientos”. Agrega más adelante R. Olea: “Los textos constituyen cuerpos de lenguaje producidos por cuerpos sexuados y culturizados. Su inserción social está previamente marcada. Esa marca trama su ingreso al sistema de articulaciones de poder que lo nominan, lo hablan, según intereses de dominio de la escena cultural. La crítica feminista [lo mismo que la literatura de mujeres] se estructura como poder que intenta redefinir el lugar de las mujeres en ese tramado social y cultural?”. OLEA, Raquel: Op. cit., p. 44.

## EL CARÁCTER ARTESANAL COMO INSTRUMENTO DE ESTUDIO Y CATEGORÍA ESTÉTICA DE LA ESCRITURA DE MUJERES

### *EL CARÁCTER ARTESANAL Y LA LITERATURA POST-VANGUARDISTA*

Una vez que hemos establecido que la literatura post-vanguardista escrita por mujeres posee un valor de uso, el cual se encuentra en permanente construcción al hacerse cargo de las problemáticas que constituyen la coyuntura cotidiana y crítica desde la que enuncian sus discursos. Al mismo tiempo, se apropian de un proceso de desmitificación que inaugura nuevas perspectivas de subjetividades femeninas –con una raíz social, política y cultural– al interior de la sociedad chilena y latinoamericana. Con esto a nuestro haber, podemos afirmar que las autoras estudiadas han sido formadas en sus propias prácticas discursivas, de tal forma que dicha actividad subjetiva de creación, cuyo carácter intrínseco es construido del mismo modo, no es una herencia histórica que han recibido exenta de conflictos y resistencias las mujeres de nuestro continente.

El signo mujer ha recibido distintos significados atribuidos desde el exterior a la realidad de Latinoamérica, lo que lo re-ubica en la contingencia latinoamericana y supone un modo distinto de reflexionar y sentir esta cotidianeidad alejada de dichos ejes. La “arpillera” –que es un objeto cultural con una trayectoria y significación en nuestras sociedades golpeadas por dictaduras– “representa esta posición del feminismo latinoamericano contemporáneo. Fuera de los ámbitos oficiales de una cultura centrada en la escritura y la disquisición filosófica, *en el retazo de la arpillera se cuenta una experiencia personal con el hilo y la aguja para inscribir la memoria e hilvanar a la mujer en su dolor y en su capacidad de resistir las diversas manifestaciones del poder*”<sup>77</sup>.

Desde esta atalaya teórica, Elaine Showalter<sup>78</sup>, la crítica norteamericana, establece un nexo entre el arte de unir retazos de géneros –por medio de la costura–, para formar un edredón o cobertor de cama, con la creación literaria. Sostiene que la artesana concibe una estrategia que selecciona, distribuye y combina los distintos fragmentos, a través de ellos va enhebrando las partes de un cuerpo. Según la tradición del “patchwork”, el cobertor tiene que ser un espejo de su creadora en donde las combinaciones de colores o en el tipo de costura evidencien rasgos característicos de ella al igual como sucede con la literatura de las mujeres post-vanguardistas en que la simbiosis entre la creación literaria y la cotidianeidad pertenecientes al género femenino, su modo de estar en el mundo trastorna las líneas divisorias de lo meramente literario.

Desde esta vereda, la literatura post-vanguardista escrita por mujeres funda su *carácter artesanal* en los sentidos y significados que adquiere la constitución de formas y contenidos simbólicos de género, de hablas, de memorias, de marginados y subalternos, de afectos, de crítica, de concepciones de la realidad cultural, de saberes populares en los múltiples entrecruzamientos y tránsitos de las subjetividades ubicadas en planos diversos de la experiencia<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> GUERRA, Lucía: *La Mujer Fragmentada. Historias de un Signo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1995, p. 31. Las cursivas son nuestras.

<sup>78</sup> Cfr. SHOWALTER, Elaine: “Piecing and wirting” en MILLER, Nancy K. (ed.): *The Poetics of Gender*, New York, Columbia UP, 1986.

<sup>79</sup> “Ya que nadie les demandó que escribieran, muchas mujeres, a través de los siglos, incubaron el síntoma canalizándolo en la plática o en las tareas domésticas. Sin embargo, el síntoma fue a habitar en sus hijos y así surgieron algunas obras firmadas por hombres, pero co-escritas por mujeres”. KAMENSZAIN, Tamara: *El Texto Silencioso. Tradición y Vanguardia en la Poesía Sudamericana*, México, UNAM, 1983, p. 77. Todas las citas de esta autora y las de Tununa Mercado pertenecen al trabajo de PERILLI, Carmen: *Los Trabajos de la Araña: Mujeres, Teoría y Literatura* en Página de Inicio. Estudios [en línea], Revista de Estudios Literarios Espéculo, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid (Nº 28, Cuatrimestral



Este rasgo presente en el desarrollo creativo de la literatura escrita por mujeres y que le otorga su valor de uso a la obra literaria post-vanguardista, al contraponerse con la otra literatura femenina destinada a la bestsellerización, encierra la posibilidad de la crisis que pondría en tela de juicio a todo el sistema literario, al mercado editorial y a la cultura como estructura, o sea, en suma como “industria”, término que en la actualidad es utilizado por todos los estudiosos de los circuitos culturales. De aquí el temple subversivo de la literatura de mujeres que iremos analizando a través de este trabajo.

Con todo, se hace imprescindible atender a las observaciones que anota Walter Benjamin<sup>80</sup> cuando examina al narrador y sus aspectos distintivos. Para él, la distancia y el punto de vista que toma el narrador son el resultado de una práctica cotidiana, de una experiencia con la realidad; es esta misma experiencia la que nos dice a los lectores que progresivamente el arte de la narración está experimentando su término, porque la facultad de la narración está cayendo en el vacío, haciendo imposible el intercambio de experiencias –transmitidas oralmente– de las que se nutre narrador.

Una de las particularidades destacables del narrador, en este caso de las autoras post-vanguardistas pero no exclusivamente, es su orientación hacia *lo práctico*, su valor de uso forma parte de los aportes que realizan –en forma abierta o velada– en sus textos, a través de su sabiduría cotidiana, la que rescatan de los sectores populares y/o marginalizados, y que entretajan con los materiales de la vida o la realidad contada. Las fuerzas históricas seculares, gracias al influjo que originó la aparición de la novela a comienzos de la época moderna, fueron las que desplazaron y minimizaron la trascendencia del “habla” en las narraciones, haciendo de ésta un elemento dependiente del libro –como objeto– y de la escritura consecuentemente.

Esta relación íntima entre las narraciones orales y su consustancial valoración del habla con la literatura femenina de post-vanguardia, no significa que las autoras sean herederas directas de esta desaparecida tradición y forma de socialización.

---

de noviembre 2004 a febrero 2005, año X). [Fecha de Consulta: 13 de febrero de 2005]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>

<sup>80</sup> Nos basaremos en su ensayo “El narrador” en *Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 111-134.

Más bien, queremos dejar de manifiesto que su sola inclusión supone una disrupción en el canon literario tradicional. En otras palabras, los textos estudiados dan cuenta de una estructuración textual y estética que no excluye las “voces” populares en su escritura; estas obras literarias se postulan como una zona propicia para el reencuentro y la reelaboración de la literatura –en general– y la literatura femenina –en particular–, en el sentido de que ambas admiten la transmisión de una práctica y de una identidad para los lectores. Las escritoras consideradas en este estudio, recogen lo que narran de la experiencia popular, analógicamente a como lo hacía el narrador oral en el pasado.

Actualmente, en la sociedad occidental, la información que se organiza, reparte y consume –por su heterogeneidad, rapidez y enorme cantidad– requiere de una pronta verificación, para que su verosimilitud sea avalada. En este contexto oscilante e inestable, la literatura hace referencia a historias que están exentas de acontecimientos que requieran de explicaciones; por lo tanto, como es el caso de las autoras mencionadas y el de todos los escritores, la literatura es capaz de desplegar –con mucha vitalidad– una historia con que tuvo que arreglárselas libremente “según su propio entendimiento”, alcanzando con esto la narración “amplitud de vibración de que carece la información”<sup>81</sup> en el simple intercambio comunicativo.

Si atendemos a esta caracterización de Benjamin de la literatura, vemos que apela, como lo hacen singularmente las autoras post-vanguardistas, a la memoria de los receptores y al lugar que ocupan en relación con el poder, con la intención de que se “registren” los acontecimientos narrados y los re-interpretan, para ser –en el mejor de los casos– reproducidos y transmitidos, evidenciando su valor de uso.

En las sociedades antiguas, carentes de escritura, este tipo de narraciones se hacía oralmente entre campesinos, inmigrantes y ciudadanos, es decir, en los círculos del artesanado convirtiéndose en las redes que sostenían las historias y las socializaban. Apoyándonos en esta idea, una parte de la literatura –sobre todo la escrita por mujeres post-vanguardistas– “es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información [...], el ‘puro’ asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, *la*

---

<sup>81</sup> BENJAMIN, Walter: Op. cit., p. 117.

*huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro*<sup>82</sup>.

Esta imagen espiritual del narrador proveniente de la esfera artesanal, permite que se estructure una filigrana traslúcida de varios niveles en los textos que forman el cuerpo de estudio, surtiendo de una estratificación de signos y símbolos de complejas significaciones. La experiencia cotidiana que constituye la parte principal de los contenidos de las escrituras post-vanguardistas, es transmisible al igual que el conocimiento y la sabiduría populares, transformándose en la materia prima de las historias capaces de movilizar imágenes en la interioridad de las subjetividades receptoras –independientemente de su género– y de originar expresiones de *lo inolvidable* que se mezclan con la historiografía, lo que provoca un efecto de “crónica” en la narración de la literatura escrita por mujeres y un intento por recuperar la memoria colectiva de los pueblos<sup>83</sup>; además, sin temor a equivocarnos, teleológicamente se esboza la utopía de una nueva sociedad más humana, solidaria, comunicativa y afectiva en este proceso de rescate de valores, que han sido opacados por el advenimiento vertiginoso de la tecnologización de la ciudad contemporánea.

A partir de ello, la memoria –en la cual también se incluyen, por supuesto, los distintos juegos y engranajes del “olvido”<sup>84</sup>– es la facultad que sobresale por sobre otras y se apropia del curso de las circunstancias narradas, vale decir, la intención de contar la historia que se ha mantenido en silencio y que viene a ser complementaria a la oficial o pública, pretende estructurar una *tradición* de esas historias no-contadas (que se fundamentan en el *recuerdo* y en la re-creación de los esquemas políticos-sociales y culturales) y poner en un plano preponderante a los habitantes, sus códigos y sus espacios marginalizados por los poderes hegemónicos, amplificando sus efectos en el escenario cultural latinoamericano.

---

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter: Op. cit., 119. El destacado es nuestro.

<sup>83</sup> “[anónimas] en la provincia de su lengua destilando una obra lenta, artesanal y de difícil traducción. [Mudas, femeninas], permanecieron dentro de la casa. Imitando el trabajo artesanal de las abuelas, bordaron y cosieron un texto poco apto para el intercambio”. KAMENSZAIN, Tamara: *El Texto Silencioso...*, p. 11 en PERILLI, Carmen: op. cit.

<sup>84</sup> Dicho punto de vista, “permite comprender las diferentes posiciones discursivas que adopta la mujer en una sociedad [...] cuya historia ha sido marcada por la discontinuidad y la violencia” con el objetivo de “señalar los momentos en que aparecen temas disidentes en el texto social y estalla la lucha por el poder interpretativo”. FRANCO, Jean: “Introducción” a *Las Conspiradoras. La representación de la Mujer en México*, tr. Mercedes Córdoba, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 11.

Sin embargo, esta alteración de memoria no se realiza mecánica y funcionalmente como sería en el caso de un artículo o crónica periodística, sino que se trata de un *recuerdo creativo* que se hace adecuado al texto literario y que se transforma en el mismo, extrayendo de esas corrientes vitales condensadas el inalcanzado “sentido de la vida” humana, proceso en el que se involucra al lector y su imaginario al pretender inscribirlo en su interior como una imagen colectiva. La observación artística desde la cual urden sus textos las escritoras, llega a profundidades que hace que los hechos narrados adquieran una existencia y un valor que se instalan en el receptor, el cual se ve compelido a aprehenderlos y a conjurarlos en su propia vida.

Esta interacción determina una práctica literaria *inusual* y que consideramos propia de la literatura de post-vanguardia. Dicho de manera distinta, se provoca entre “alma, ojo y mano” –parafraseando la cita que hace Benjamin de Paul Valéry– una relación artesanal entre el narrador y la vida humana, pues a éste le está dado recurrir a toda la vida incorporando la propia experiencia y –en una importante medida– la ajena. Pensamos que esta tríada de elementos son parte de esta vinculación artesanal y de algún modo la define, pues la literatura post-vanguardista los contiene metonímicamente en una suerte de analogía: el *alma* corresponde a la observación estética que se hace de la realidad; el *ojo* está relacionado con la visión crítica y objetiva de las redes de contacto que se establecen con el poder, y la *mano* con el oficio de la escritura.

La vinculación que se entabla es un acto voluntario, artesanal que –desde un contexto distante– equivale a la noción kristevana de “re-vuelta”, ya que explora la persistencia de las contradicciones y binarismos, lo coyuntural de la reconciliación al someter a examen la posibilidad del sentido unitario de lo femenino y de la pulsión, porque esta re-vuelta evidencia –en palabras de Julia Kristeva– la crisis y los progresos del ser humano moderno, los que se han producido en su vida síquica y en sus manifestaciones sociales como son la escritura, el pensamiento y el arte<sup>85</sup>, expresando el sesgo subversivo del carácter artesanal de la literatura femenina de la post-vanguardia.

---

<sup>85</sup> “[...] en la medida en que se trata de una mutación del vínculo del hombre con el sentido, esta *re-vuelta* concierne intrínsecamente a la vida de la ciudad y tiene consecuencias profundamente políticas; plantea *otra* política, la de la conflictividad permanente”. KRISTEVA, Julia: *El Porvenir de la Revuelta*, tr. Beatriz Horrac/Martín Dupaus, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 1999, pp. 24-25. Los destacados son de la autora.

Desde esta orilla teórica, las mujeres productoras de literatura femenina se instalan en un lugar específico y privilegiado del acontecer ético y social, lo que les ha proporcionado la ocasión de revalorizar su *experiencia sensible* –como la denomina Kristeva–, para contraponerla a modo de antídoto al raciocinio técnico dominante. Esto les da la oportunidad de “historiarse” como género desde la marginalidad y la subalternidad en las que se hallan relegadas por el poder. Esta re-ubicación implica una práctica cotidiana, artesanal que configura genuinamente una imagen simbólica de *lo femenino*, al menos, transitoria y funcional a las contingencias de la sociedad latinoamericana contemporánea.

Esta huella de lo artesanal presente en la literatura escrita por mujeres, se liga con “lo popular”<sup>86</sup> desde la perspectiva que intenta guardar esta mirada de la cotidianeidad como una genealogía de las mujeres, como una memoria histórica que lucha contra la apropiación, subordinación, resemantización y exclusión del modelo capitalista, caracterizado principalmente por “la glorificación del ‘valor de cambio’ y la conversión del ‘valor de uso’ en un arcaísmo”<sup>87</sup>, tendencia exacerbada en la actualidad por la desterritorialización cultural, impulsada por el fenómeno de la globalización.

Al tratar la categoría de lo artesanal en la literatura femenina, no apuntamos a la interpretación romántica de aislar lo creativo, la belleza y la sabiduría de los sectores marginales y deshistorializados al suponerlos como comunidades puras y libres de las influencias del modelo capitalista imperante; por el contrario, las comprendemos –lo mismo que con las autoras– al interior de las redes de interacción y absorción de las ideologías dominantes<sup>88</sup>, y, además, en medio de las contradicciones inherentes de los sectores subordinados. El modelo globalizante aspira a reestructurar el carácter artesanal de la literatura femenina, reorganizando el significado y la función que

---

<sup>86</sup> Entendemos esta noción “No a la manera norteamericana, que tiende a confundir la ‘popularidad’ de lo masivo con lo popular, sino afirmando las relaciones históricas de la estética masiva con las matrices narrativas y expresivas de las culturas populares”. MARTÍN-BARBERO, Jesús: “Introducción: Aventuras de un cartógrafo mestizo” en *Oficio de Cartógrafo. Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en la Cultura*, Santiago, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 2002, p. 20.

<sup>87</sup> MORALES T., Leonidas: “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política” en ELTTT, Diamela: *Emergencias. Escritos sobre Literatura, Arte y Política*, Santiago de Chile, Editorial Planeta/Ariel, 2000, p. 12.

<sup>88</sup> “Las afirmaciones sobre la igualdad del género humano, la relatividad de las culturas y el derecho de cada una a darse su propia forma son inconsistentes si no las ubicamos en las condiciones actuales de universalización e interdependencia. En el mundo contemporáneo esta interdependencia no es una relación de reciprocidad igualitaria [...]. La transnacionalización del capital, acompañada por la transnacionalización de la cultura, impone un intercambio desigual de los bienes materiales y simbólicos”. GARCÍA Canclini, Néstor: *Culturas Populares en el Capitalismo*, México, Editorial Grijalbo S.A., 6ª edición ampliada, 2002, p. 68.

cumple, sus fundamentos, prácticas y valores al interior de la sociedad civil de nuestro continente.

En consecuencia, esta categoría estética de la literatura femenina latinoamericana, que se desprende de su valor de uso, es el resultado de la usurpación asimétrica de la riqueza simbólica, de la elaboración original y propia de sus condicionantes existenciales o prácticas capaces de asegurar la identidad, y, por último, de la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos del espacio cultural.

Las binariedades excluyentes y subordinantes se hacen vulnerables a interrogantes que surgen de potencias vitales y pretéritas, condensadas en la memoria histórica y en el cuerpo textual artesanal, o sea, las subjetividades femeninas –más allá de una expresión única y perceptible de la femineidad– deben posesionarse de su actividad práctico-subjetiva, que no es otra cosa que “la emergencia de contradicciones que están instaladas en los discursos”<sup>89</sup> y que paralelamente pasará a formar parte de su entendimiento, de su sapiencia como individuo, convirtiéndose en “el presentimiento intuitivo del inalcanzado, y por ello inarticulable, *sentido de la vida*”<sup>90</sup> como modo de estar en el mundo.

Esta inédita apertura que se puede esbozar a partir de lo artesanal y de su valor de uso en la literatura femenina, es un avance que reviste cierta importancia en los estudios literarios, porque la estrategia metodológica de análisis del “cuerpo” como textualidad y como subjetividad sufre una perceptible profundización –en cuanto a su significado y alcances en lo cultural– al incorporar estos nuevos elementos, los cuales vienen a aportar a la diferenciación entre las producciones literarias de mujeres. Además, al poner de relieve los componentes de lo popular como una red de saberes marginales y subordinados, éstos son elevados a una categoría estética presente en la literatura latinoamericana femenina.

Se trata de la descripción de una sabiduría que no es constitutiva de la historia oficial o de los discursos públicos, no obstante, condiciona transversalmente

---

<sup>89</sup> ACHA, Omar: Op. cit., p. 94.

<sup>90</sup> BENJAMIN, Walter: Op. cit., p. 125. El destacado en nuestro.

comportamientos síquicos y culturales en la sociedad civil contemporánea, y logra interrogar –poniendo en cuestionamiento– a toda la tradición cultural occidental y al rol asignado a la mujer, dentro de un esquema que se ha caracterizado por la hegemonía masculina.

La característica de lo artesanal en la literatura de post-vanguardia, la hemos examinado especialmente desde dos puntos de vista, que tienen consecuencias sociales y culturales. Por un lado, hemos enfatizado su valor de uso que representa para los grupos que no tienen cuotas de poder y son subordinados a los paradigmas hegemónicos dictados por elites, y –por otra parte– su valor estético al tratarse de creaciones que conscientemente van más allá de la mera transposición de información y se adscriben a orientaciones literarias inéditas, provocando su efecto reflexivo en los receptores.

En el mercado, el libro es un objeto cultural sometido a las condiciones de producción, circulación y consumo de mercancías; quizás, este último es el tamiz que perturba o distorsiona la recepción de lo artesanal y del valor de uso del que hablamos, pues la globalización procede –frente a un producto simbólico y cultural que no comprende– a incorporarlo tipificándolo<sup>91</sup> y a su posterior anulación al someterlo a un proceso de esencialización e inmutabilidad, para dominarlo transformando el signo mujer en un valor de cambio transable económicamente. Esto provoca la enajenación (o bestsellerización) de la literatura femenina de su valor intrínsecamente simbólico y cultural.

Para nosotros, la manera de conjurar esta inminente amenaza es ponerlas –dentro del proceso que hemos descrito– en contacto con los círculos intelectuales y académicos, para hacer inteligible su sentido original y legítimo con el que es desarrollado por mujeres que son portadoras de una historia que las mantuvo al margen. El trayecto supone, también, examinar los cambios de significados que sufre entre el polo de la producción y el polo de la recepción literaria.

---

<sup>91</sup> El proceso de tipificación implica una abolición de las diferencias, reduciendo o subordinando las particularidades a un “tipo”, que contiene características comunes a una comunidad determinada.

Las hablas populares, lo artesanal, los personajes y lugares urbanos marginalizados, sus afectos dan origen a la construcción de identidades y comunidades imaginadas o deseadas, porque vienen a llenar un vacío dejado por el intercambio mercantilista, trayendo de vuelta las telúricas relaciones entre la naturaleza y la sociedad, y la orientación de los afectos en la forma en que se establece el contrato social.

De aquí arranca la imperiosa necesidad de que los discursos públicos se nutran de estos nuevos significados y logren re-crear otro imaginario social, en el que la profundidad del pasado histórico sea convocada para dar paso a una reciprocidad novedosa entre los grupos subordinados y los hegemónicos con un carácter más humano y solidario; en otros términos, la idea es buscar una inédita intimidad –que nosotros denominaríamos– “doméstica” al interior de la sociedad latinoamericana actual<sup>92</sup>.

En definitiva, lo artesanal sigue designando en la literatura y, sobre todo, en la femenina, la manera como utilizan los elementos para construir sus escritos<sup>93</sup>, cuyo sentido se hace visible, asimismo, en su recepción por una serie de rasgos o huellas que se le atribuye. En otras palabras, al develar el rasgo artesanal en la literatura post-vanguardista nos estamos refiriendo a un modo de “ser-en-el-mundo”, es decir, la subjetividad femenina emerge de la abstracción de lo cotidiano y concreto, no constituyéndose así en un mero fenómeno de la existencia, lo cual le atribuye el *carácter histórico a la mujer y nos permite elucubrar una figura femenina representativa de la contemporaneidad* con todas las propiedades de un ente social y culturalmente activo, pues, parafraseando al Heidegger de “El Ser y el Tiempo” (1927), lo distintivo del ser humano es que nuestra conciencia *proyecta* las cosas del mundo y –al mismo tiempo– se encuentra inmersa en él, en el objeto de su propia conciencia.

En consecuencia, esta perspectiva nos plantea que “ser-en-el-mundo” es “estar-en” y “estar-con” los otros lo que supone una coexistencia (no puede existir un sujeto aislado sin un mundo), o sea, no es un asunto que sólo implique al género

---

<sup>92</sup> “Se organiza una nueva red: la historia de la escritura de las mujeres; la historia de las lecturas de las mujeres, al mismo tiempo que se tienden los soportes de teorías y poéticas atravesadas por la cuestión de género, caracterizadas, la mayor parte de las veces por los que se caracteriza como *doblez* [sic]”. PERILLI, Carmen: *Los Trabajos de la Araña...*, op. cit. El destacado es de la autora.

<sup>93</sup> “[...] el escritor no deja de ser un traductor de sus pasiones ocultas y que la lengua fundamental que él traduce con más placer es la lengua de lo sensible. El rumor de nuestras entrañas y de nuestros sueños, este innombrable fundamento, nunca puede ser íntegramente incorporado [...]”. KRISTEVA, Julia: Op. cit., p. 64.



femenino sino que involucra a la humanidad en su conjunto en la construcción de una sociedad que le asigne un valor a la heterogeneidad y cree las instancias necesarias que den cabida a los discursos de todos los grupos subalternos<sup>94</sup> en igualdad de condiciones.

### *CORPUS DE ANÁLISIS*<sup>95</sup>

Es tiempo de que nos aboquemos a estudiar en detalle las obras aludidas, a través de nuestra exposición. Desarrollamos, como metodología, el tratamiento de los aspectos literarios en las distintas autoras de la post-vanguardia –independientemente de las cronologías de las ediciones– que vienen a confirmar su valor de uso y el rasgo artesanal como una categoría estética. Para llevar a buen puerto este estudio, nos referiremos al argumento en la medida que se haga necesario para nuestros propósitos. En este sentido, la alternación de las autoras estará guiada sólo por la progresión de nuestro razonamiento teórico. Básicamente, en un primer momento, nos encargaremos de determinar algunas características comunes entre las obras literarias y que sirven de plataforma a la estructuración del valor de uso al interior del texto.

Luego, procederemos a relacionarlo con el rasgo artesanal, para que –de ese modo– arribemos a una nueva categoría estética de la literatura femenina escrita por mujeres, cuya construcción realizadora, teórica y creativa se fundamente en la “acción de vivir” las experiencias cotidianas de las mujeres en el mundo privado y el público como una exploración que tiene por brújula establecer la diferencia –con respecto a otras autoras y a la escritura masculina–, y allanar la posibilidad de una figura identitaria transitoria de un *cuerpo artesanal* capaz de representar, aunque sea provisionalmente, la realidad cultural latinoamericana contemporánea, en cuanto a una formulación del papel

---

<sup>94</sup> En cuanto a la producción literaria escrita por mujeres y a su recepción, “Quien mira por los huecos de la escritura no encuentra el ordenamiento de las cosas que esperaba, ni las clasificaciones que preservaban su inocencia: lo que ve tiene el fulgor de lo que se acaba de conocer pero que sigue siendo desconocido, un aura que ha sabido aprovechar la transparencia que le es propia para iluminar zonas que nadie advertía”. MERCADO, Tununa: *Canon de la Alcoba*, Buenos Aires, Ada Korn, 1988, p. 176 en PERILLI, Carmen: *Los Trabajos de la Araña...*, op. cit.

<sup>95</sup> Todas las citas de las obras que forman parte de nuestra investigación corresponden a las ediciones ya indicadas, por lo cual sólo anotaremos –de ahora en adelante– el número de la página que traemos a colación.

de lo femenino como subjetividad activa social y políticamente, dentro del proceso histórico de las sociedades y del canon literario de nuestro continente.

Dentro de las particularidades representativas de este tipo de literatura femenina, se encuentran: la presencia de la forma narrativa de la *carta*, la que –en el caso de D. Eltit– cumple la función de soporte a su novela; en la obra poética de C. Berenguer, se constituye en la expresión de distintas voces femeninas; en el texto de M. Valdivieso, se convierte en la motivación al plantearse como un marco histórico-cultural impuesto por el conquistador español en la época colonial chilena. Finalmente, en el libro de G. Santa Cruz sirve para evidenciar un habla distorsionada de uno de los personajes femeninos, como efecto de la experimentalidad lingüística de la autora, del poder marginalizante de lo masculino y de la ciudad contemporánea.

La manifestación de la *oralidad*, es decir, de las hablas y saberes populares son otro aspecto singular de todos los textos. Por otra parte, el *cuerpo* textual de las obras estudiadas halla su concomitancia o su metáfora en el cuerpo sexuado, artesanal, social, político y cultural de la mujer. Los ambientes y los mismos personajes del corpus son subjetividades representativas de la *marginalidad* socio-cultural de la sociedad urbana actual, dejando en evidencia una fragmentariedad en la construcción de la realidad contemporánea. A partir de esta inestabilidad, como proceso creativo y subversivo literario, emerge la interrogación por la *identidad* femenina, liberada de las definiciones patriarcales que –por cierto– muestran el *mestizaje* heredado históricamente a los latinoamericanos.

Por último, dentro de este recuento sucinto, un ámbito no muy explorado por la crítica es el de los *afectos* que se entablan entre las subjetividades, desde una perspectiva femenina. Esta zona no solamente se refiere al “amor” como principio articulador de las relaciones humanas, sino que como elementos transgresores de las jerarquías patriarcales imperantes en períodos históricos determinados y, además, como medio para acceder a una sociedad imaginada humanizada y solidaria, que dé cuenta de una inédita versión de la contemporaneidad latinoamericana.

En términos generales, señalaremos que en el corpus elegido la mayoría de las autoras son novelistas, salvo el libro de C. Berenguer que es de prosa poética – rasgo que se muestra de manera obvia al comienzo– y que, sin embargo, posteriormente se “enrarece” al mezclarse con la crónica roja del periódico La Cuarta<sup>96</sup> y recoge la correspondencia firmada por presas políticas, víctimas de la dictadura militar de finales de los años 80 y comienzos de los 90, apartándose en forma drástica de los preceptos literarios tradicionales. Cabe destacar, además, que M. Valdivieso centra su narración en un personaje histórico singular de nuestra sociedad chilena colonial: Catalina de los Ríos y Lisperguer, La Quintrala.

A.- *La Carta*. Presenta un contenido temático, un estilo y una composición particulares más o menos estables, que determinan unas características que identifican a enunciados propios de este género discursivo. Siguiendo a Bajtin, la carta pertenecería a los géneros primarios “constituidos en la comunicación discursiva inmediata”; sin embargo, al ser integrados al interior de los géneros secundarios o complejos como la novela o un poemario “pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros [...], conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como parte del contenido [de la obra mayor y participando] de la realidad sólo a través de la totalidad [...], como acontecimiento artístico y no como [simple] suceso de la vida cotidiana”<sup>97</sup>.

Las autoras post-vanguardistas han hecho uso de este procedimiento, para introducir mediante este género discursivo –inmediato a la cotidianeidad– formas de habla y de las vivencias de subjetividades que han escrito cartas, develando una parte de su intimidad y de su mundo sociocultural. Este discurso íntimo determina una expresividad y una sinceridad que deja al descubierto una fuerte dependencia “que el estilo tiene de su destinatario [...], así como la idea que tiene de comprensión de respuesta”<sup>98</sup>; en otras palabras, las cartas, a priori, son portadoras de experiencias que son dadas a conocer a un destinatario específico y que se configuran a medida que la composición y, sobre todo, el estilo se establecen en dichos escritos.

---

<sup>96</sup> Diario de circulación nacional, perteneciente a la empresa COPESA S.A. Su público objetivo corresponde al segmento social popular de la sociedad civil chilena. Los artículos periodísticos recogidos por la autora son del período 1990-1999.

<sup>97</sup> BAJTIN, Mijail: *Estética de la Creación Verbal*, tr. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores, 1990, p. 250.

<sup>98</sup> BAJTIN, Mijail: Op. cit., p. 288.

Esta prefiguración del destinatario y su posible reacción de respuesta, frecuentemente dan origen a heterogéneos matices que aportan un *dramatismo* interno al enunciado, entendido éste como un “género discursivo” que posee un sentido del objeto agotado, una intencionalidad o voluntad del emisor y una elección genérica y estructural de conclusión. Continuando con esta línea de razonamiento bajtiniano, los enunciados tal como tienen un autor también tendrían un destinatario implícito. Sin embargo, y como anota Leonidas Morales, “En cualquier caso, con la publicación de estas cartas privadas [...] se produce, inevitablemente, un *fenómeno de sustitución (verdadera suplantación) con efectos inmediatos en las condiciones de lectura*: el lugar del destinatario inicial [...] lo ocupa un destinatario advenedizo, un intruso comunicacional, no contemplado en el plan de la comunicación original. Hablo de un *destinatario institucionalizado*, es decir, del lector como receptor”<sup>99</sup>.

Asumiendo el papel del “suplantador”, del destinatario entrometido frente a las cartas que aparecen en las obras analizadas, advertimos de inmediato que nuestro horizonte de expectativas –en relación con el contenido– es muy diferente al del destinatario original y procedemos a comprenderla bajo nuevos y más independientes códigos de desciframiento, lo que nos da la oportunidad de instalarnos en la zona de los enunciados y percibir con cierta claridad el orden cómo se construye su sentido, el cual supone la concurrencia de pensamientos, sentimientos y percepciones de un período histórico. La elección del género discursivo por parte de los emisores de las cartas no es antojadizo, menos aún es el de las autoras al incluirlo en sus obras; del mismo modo en que las misivas vehiculan implicaciones de distintas índoles, estas obras literarias escritas por mujeres también pueden incluirlas al servicio de la intención estética total de las mismas.

Ya antes habíamos anotado que la dictadura militar chilena (1973-1989) alteró el funcionamiento de los géneros narrativos, provocando escisiones y fragmentaciones en los discursos y en la vida cotidiana de un gran número de personas de la sociedad civil, o sea, los asuntos que siempre se mantuvieron en la esfera de lo privado, de lo doméstico comienzan a adquirir relevancia al interior de las cartas. Es en

---

<sup>99</sup> MORALES T., Leonidas: “Carmen Arraigada: La carta como espacio de construcción del objeto del deseo” en *Mapocho. Revista de Humanidades* N° 53, primer Semestre, Chile, 2003, p. 193. Las cursivas son nuestras.

este campo de la cuartilla donde se establecen conexiones vitales entre los problemas inmediatos del emisor y los movimientos y/o transformaciones más globales del discurso hegemónico impuesto brutalmente.

De este modo, la subjetividad emisora se ubicará más próximamente al *relato testimonial*, ya sea de una manera continua y preponderante como discontinua y esporádicamente. El temple de las correspondencias aludidas en los textos del corpus literario estudiado, reflejo de múltiples estados, dejan de manifiesto que “quien escribe lo hace para referirse a hechos que lo afectan o afligen en cuanto sujeto privado”<sup>100</sup>.

*Naciste pintada* de Carmen Berenguer, es una obra que desde su estructuración formal desafía al canon literario. Consta de tres partes, cada una de las cuales tiene la fotografía de un edificio, que pertenecía al Instituto de Química Fisiológica y Patológica desde 1950 hasta 1975; a partir del año siguiente, 1976, y durante catorce años fue utilizado como Casa de Tortura por el régimen militar (tristemente recordada como la “casa de Borgoño 1470”)<sup>101</sup>. La primera sección, “Casa cotidiana”, se inicia con dos epígrafes que tiene un matiz entre irónico y trágico, que nos adelanta el temple de la escritura que recorre su obra (p. 13).

Aquí, la autora se encarga de escribir su poesía. A través de largos poemas, va exponiendo su descarnada crítica a la sociedad actual; se pasea por temas como la ruina de la vida humana contemporánea, que para sobrellevarla se hace necesario ingerir tranquilizantes y drogas; la descomposición ética, social y política de nuestro país al parafrasear a Hamlet de Shakespeare: “Algo huele a podrido en Dinamarca’, pero nosotros, más desgraciados que él, nos veremos obligados a decir: Todo huele a podrido en Chile” (p. 16). También habla de la desolación, las prohibiciones, el miedo a estar desprotegido frente a la delincuencia, la influencia de los desechos (ropa usada) provenientes de Europa y Estados Unidos, el smog, los efectos de la globalización centrados en Santiago, capital de nuestro país.

---

<sup>100</sup> MORALES T., Leonidas: *Cartas de Petición. Chile 1973-1989*, Chile, Editorial Planeta/Ariel, 2000, p. 16.

<sup>101</sup> Las imágenes fueron intervenidas, pues –en la primera parte– aparece la construcción borrosa, destacándose por su claridad fantasmagórica del entorno; en la segunda parte, se presenta en negativo toda la escena, lo que pone en primer plano las líneas de los objetos fotografiados como si asemejara un esqueleto de la edificación, y –en la tercera parte– el edificio aparece nítido con una lectura al pie, que indica los períodos que ya anotamos (de centro científico a centro de tortura).

En resumidas cuentas, la visión de Berenguer es apocalíptica al mostrar una metrópolis latinoamericana sombría y melancólica, decadente y nostálgica de un pasado que tampoco fue ideal, porque –dice la escritora– “Para que esta ciudad se levante ha debido hacerlo sobre / el lomo de la pobreza. // Para que exista este burdel de maravillas ha tenido que / hacerlo a costa de la humillación” (p. 29). Observa, con desilusión pero sin sorpresa, por otra parte, que la sociedad olvida fácilmente el horror de la dictadura:

Dos enes ocuparon mi ciudad sitiada. N.N. fue escrito en el patio México del Cementerio General. N.N. fueron las bolsas de plástico en el fondo del mar Pacífico. N.N. fue la mujer ensacada del norte [...]. N.N. fue la transmisión oral y clandestina [...]. N.N. se borró en el registro civil [...]. N.N. fue el prisionero de mi memoria [...]. N.N. te hizo irreal [...]. Con tus iniciales haría una escritura de la ausencia. Con tus huellas reharía la caminata de mi vida [...]. (p. 36)

De esta manera, establece los espacios urbanos que están divididos por algo, que, con holgura, sobrepasa lo meramente geográfico. Se trata, nada más y nada menos, de una especie de ciudad vigilada y regulada como las antiguas cárceles europeas, que poseían un panóptico que –en el caso de Santiago– corresponde a la torre de la CTC (p. 28) y desde esta columna inmensa, que funge como eje central de la ciudad, se visualiza el diario acontecer de la sociedad civil santiaguina, que representa – pese a la descentralización político-administrativa de nuestro país– a todos los habitantes de Chile.

Con todo, la visión que se tiene de la realidad desde este lugar es insuficiente, ya que distingue a una parte de la población (a la que vigila y controla), dejando a un porcentaje importante fuera de su influjo y privilegios. El solipsismo propio de esta visión centrada impide determinar la extensión y los contenidos de la marginalidad, lo que produce el efecto de formas de vidas adecuadas y normadas por los modelos culturales imperantes en los países latinoamericanos.

Esta misma imposibilidad de dar luz a sitios, personas y usos culturales marginalizados, supone un desconocimiento de los contornos que conforman las múltiples formulaciones culturales que se generan en este espacio de(s)preciado. Para Berenguer esto no es obstáculo, su travesía lírica la asume como una nómada urbana que transita por ambos mundos.

“Casa de poesía” se abre con el título “500 años en el barrio chino de Valparaíso (1492-1992)” y comienza con un poema dedicado a la obra pictórica “El Libertador Simón Bolívar” del pintor chileno Juan Dávila<sup>102</sup>, donde verso a verso desacraliza la imagen del personaje histórico, del esforzado luchador por la independencia, destacado estadista y padre de la utopía de la “gran nación latinoamericana”. Dávila –como lo poetiza Berenguer–:

Le puso mis senos al prócer porque esa noche yo era la única que tenía tetas, y le agregó un sexo al héroe del sueño latinoamericano [...]. En ese juego de espejos Juan D. buscaba un destino mestizo, un destino chinesco, una mezcla criolla. (p. 49)

Esta desvirtuación del aura olímpica del intrépido militar venezolano, sirve para introducirnos en el mundo del lupanar del puerto de Valparaíso, el que la autora evoca con imágenes bohemias de una reunión de poetas en un lugar pintoresco y turístico de esta ciudad, “El Cinzano”; relata la sordidez del ambiente y de la vida de las prostitutas, que gozan con el fetiche del macho siempre ausente al cual evocan en la figura del joven marinero, en su uniforme y en sus olores que dibujan su cuerpo. Aprovecha la oportunidad de ficcionalizar una situación en la que participa supuestamente Pedro Lemebel, desencadenando el relato de Brenda y la posterior visita a su casa.

Brenda, la meretriz porteña, se erige en la protagonista. Su condición degradada, pese a que responde al deseo animal y criminal de la lujuria, no la hizo su destino, “A Brenda la hizo el ojo colonial que la mira en el barro” (p. 60), pues en el día es

---

<sup>102</sup> La obra es parte de una instalación llamada “Utopía” (Hayward Gallery, Londres, 1994). En ella se muestra al héroe latinoamericano travestido con cuerpo de mujer, rasgos faciales que testimonian su cercanía al indígena y su mestizaje; además, aparece haciendo un gesto obscuro y popular con su dedo. Dicho cuadro causó un impasse diplomático con el gobierno venezolano. Para mayor detalle, véase RICHARD, Nelly: “Turbiedad, anacronismo y degeneraciones” en *Residuos y Metáforas (Ensayos de Crítica Cultural sobre Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, pp. 179-198.

recriminada por todos y en la noche despierta su instinto animalesco, convirtiéndola en la dueña del placer carnal del lupanar porteño. Además, este personaje es representante de una genealogía femenina que se inicia en su abuela –madre soltera–, su madre que era prostituta y termina en ella, es decir, la importancia del hombre dentro de su familia era mínima, pues éstos son considerados como simples instrumentos de los que hay que sacar algún beneficio y –en el mejor de los casos– un placer sexual, mediatizado por el valor del servicio.

Por otro lado, Brenda es una subjetividad marginal por antonomasia, es un ícono de la pobreza, de la barriada, de la enajenación del cuerpo al convertirlo en una mercancía y de la nostalgia de una vida infantil ya perdida. Berenguer hacer un retrato de ella como un motivo ejemplar “pintándola para alguna galería, retenida sin pestañear para que Brenda fuese la muchacha más linda, y que tuviera su merecido”, producto de este procedimiento “Colorearemos, asimismo, nuestra mojjigata existencia, nuestra timorata esencialidad” (pp. 71-72), dando a conocer su explícita intención de conmover la moral social imperante.

El puerto de Valparaíso, a diferencia de Santiago, pareciera que no tiene centro y que habitara aquí la derrota; es un lugar propicio para los contrastes violentos, para la proliferación de burdeles y de una escenografía “con todos los ingredientes para hacerlo deseable: pobreza, mar, marineros, calles, cerros [...], columnas clásicas donde ha estado su sueño rico y detrás, subiendo el cerro, un quitapenas, donde el asombro se vuelve paisaje invertebrado” (p. 88). La noche, las sombras se transforman en los carbones de la lujuria y el desenfreno. Todo ello será un fragmento más del misterio nocturno del puerto, de la descripción que hará la crónica roja de algún diario amarillista.

En este ambiente urbano, cargado de connotaciones de decadencia, el personaje de la prostituta encarna la imagen de la evasión y del acriticismo de un segmento de la sociedad que, en este caso, corresponde al sector popular chileno. A ello hay que sumarle algunas características que se les atribuyen comúnmente a las mujeres como son el abandono, el desamor, la emocionalidad lacrimosa frente a las telenovelas y –a partir de éstas– la exaltación y el anhelo de alcanzar un amor de corte “rosa”.



Berenguer no se detiene en su desplazamiento y le da consistencia a la ficción de su protagonista, no se queda en la superficie sino que se adentra en el cuerpo sexuado y deseado de la mujer, extendiendo así su indagación de la figura femenina más allá de la quimera amorosa. Consta al cuerpo femenino como una realidad material y empírica en la sociedad, que irrumpe desde los márgenes. Su sexualidad la expone al deseo, a la seducción y apela al espacio privado que –en el caso de Brenda– está compuesto por su casa y por una estampa de la Virgen, la que funciona como su contraparte en una dicotomía fundamental de su existencia y, simultáneamente, como un dispositivo más de su paradójica imagen desafiante de la tradición.

El siguiente encabezado, que da inicio a la segunda sección del libro, es “Breve narración sobre la ausencia en los motivos nacionales”; se orienta a descubrir a un par de tías de una amiga de Brenda, que son el diseño tradicional y conservador de la mujer colonial y oligárquica, es decir, son personas –a la vista de la sociedad– probas e insignes adalides de la corrección en las costumbres y depositarias, por su naturaleza especial, de las normas éticas que debe seguir el “buen ciudadano”. El tercero es “Breve narración de sus motivos íntimos” en el que Berenguer se introduce en la historia familiar de su protagonista y la matiza a veces con una poetización autobiográfica de sus propias experiencias de pubertad y adolescencia, atribuyéndole a Brenda el gusto por el cine y las novelas rosa. “La distancia entre las Martitas, Anitas y Elenitas” es el último título de esta sección, en que el uso del diminutivo indica irónicamente al tipo de mujeres que tuvieron una crianza al alero de las prácticas tradicionales y que son juzgadas valóricamente como personas honorables desde el punto de vista social; asimismo, este uso lingüístico –típico en nuestro país– nos sugiere un paternalismo sobre las mujeres, las cuales son tomadas como incapaces de desenvolverse como sujetos activos en la red social y necesitan ineludiblemente la asistencia masculina.

Se relatan las peripecias de Brenda cuando queda embarazada, la decepción de su padre al enterarse y ver cómo se hacía trizas su sueño de que llegara su hija “a ser alguien en la vida” (p. 136). El padre, como jefe de familia, se preocupa de mantener la unidad familiar cuidando las apariencias frente a los demás. Este rol paterno es un fiel reflejo del machismo latinoamericano<sup>103</sup>, pues el padre “estaba acostumbrado a

---

<sup>103</sup> S. Montecino señala: “el bastardo buscará su legitimidad en lo heroico –la cofradía de los huachos que luego se troca en bandidaje, en protesta social o en violencia contra lo femenino–, pugnando por superar su estadio de hijo, asumiéndose como

hacer justicia con las manos, nunca con amor, nunca una demostración de debilidad [...]” (p. 137); en este sentido, el embarazo de una hija fuera del matrimonio se constituía en una vergüenza que debían cargar todos los miembros del núcleo familiar y, por tanto, la hija se merecía el desprecio generalizado. En este contexto, Brenda supone que ha cometido una falta grave y decide marcharse, pues sin familia, debe encontrar un modo de subsistencia, sueña con ser bailarina y se pone a trabajar en cabarets de poca monta, iniciando así su camino a la prostitución.

Después de un par de historias de mujeres que tuvieron una vida tortuosa en términos afectivos y acabaron prostituyéndose, los relatos se mezclan con otros procedentes de la crónica roja del diario La Cuarta. En el texto se reproducen los titulares originales que fueron publicados. Son una serie de artículos periodísticos centrados en el asesinato de un hombre que tenía una relación amorosa con una prostituta joven, a la cual agredió violentamente y salió en defensa de ella una lesbiana –apodada “Chinoska”– que le propinó tres puñaladas, dándole muerte. Berenguer procede a poner en tela de juicio las noticias del periódico al confrontarlas con las declaraciones de los implicados directa o indirectamente en el hecho de sangre, testimonios marginales que vienen a completar o contradecir la historia que se ventilaba en el diario.

Se presenta, posteriormente, una secuencia de titulares que versan sobre crímenes pasionales, pornografía, violaciones, abuso de menores y suicidios, que son alternados por la autora con narraciones de mujeres que se vieron obligadas por las circunstancias a ejercer la prostitución y cuentan sus realidades de su vida. Dentro de este grotesco y violento recuento, que sirve de contexto, surge una noticia –no menos sanguinaria por sus implicancias– acerca del traslado del lugar de reclusión de Manuel Contreras (p. 175), ex jefe de un organismo represor de la dictadura militar, especializado en desarticular –mediante el expediente del asesinato, las desapariciones de personas y la tortura– a los sindicatos, organizaciones sociales y partidos políticos opositores al régimen. La autora –al citar la información en este escenario– expone de manera llana el abuso de poder de quienes lo detentan y pone en el otro extremo a los seres marginales;

---

‘macho’. Pero ese huacho seguirá nombrando en los dobles de su imaginario el vacío del pater y la presencia de la madre (aunque impugnada) en su relación con las mujeres”. Cfr. MONTECINO, Sonia: *Madres y Huachos. Alegoría del Mestizaje Chileno*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1991, p. 54. La cita la obtuvimos de LARRAÍN, Jorge: *Identidad Chilena*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1ª edición, 2001, p. 228.

simultáneamente, la somete al análisis del lector, quien se ve apelado a confirmar que la noticia salió de la órbita privada y se desplazó al plano de la violencia política y pública.

La “casa inmóvil”, la última sección del libro de Carmen Berenguer, contiene como único título “Recados de la prisión (1980-1990)”. Esta parte consigna cartas breves o recados enviadas a sus familiares y amigos por presas políticas chilenas, que pasaron por la cárcel masculina de San Miguel, el Centro de Orientación Femenina y la temida casa de Borgoño 1470 (para la definición de “recado” nos atenemos al diccionario de la RAE, que dice que es un “mensaje o respuesta que de palabra se da o envía a alguien” y también “memoria o recuerdo de la estimación o cariño que se tiene por alguien”; entendiendo el contexto represivo y de desconfianza, nos parece que la acepción coloquial del término resulta apropiada como es “tomar nota, mentalmente o por escrito, de un mensaje para otra persona”, rasgos homólogos al de las cartas). Cada una de ellas muestra con sencillez y espontaneidad circunstancias que las afectaban en determinados momentos, durante su detención, poniendo en relieve las situaciones de apremio, violación, terror, tortura y las vinculaciones cotidianas con las demás internas.

El texto que da comienzo a la citada sección es “Recado de Chile: a Sybila Arredondo”<sup>104</sup>, su emisor es la misma autora y que esboza la imagen de Arredondo como una mujer valiosa, que ha sido víctima de las fuerzas represivas de un país vecino. No enfatiza su consecuencia política sino que –con humildad– expresa su indignación ante tal injusticia y confiesa que “No soy tal vez la más indicada para escribirle, hay personas que tienen más autoridad para abogar por su libertad que yo” (p. 189). Es una carta o recado personal, que va de mujer a mujer, atravesando cualquier limitante ideológica. Berenguer le cuenta que fue por casualidad que se encontró con ella y le detalla una cierta filiación familiar que las uniría de otra forma.

Se entabla un vínculo de razón y sentimientos compartidos, de compañera a compañera en un mundo privado y femenino, del cual se desprende un respeto y admiración de la una por la otra. No duda en seguir buscando algún medio que las aproxime intersubjetivamente, un “puente” que les permita a ambas transitar sin mayores

---

<sup>104</sup> Hija de Marcial Arredondo y Matilde Ladrón de Guevara, escritora. Luego de su separación de Jorge Teillier, emigra a Perú –en la década de los 60– junto a José María Arguedas. Se encarga de editar los escritos inéditos de Arguedas y trabaja activamente como promotora de eventos culturales en las cárceles. Se la sindicó como militante maoísta de Sendero Luminoso y es detenida en 1985. Recién en 1995, es sentenciada a 15 años de presidio por un tribunal “sin rostro” bajo el cargo de terrorismo. Fue liberada el 6 de diciembre de 2002, después de más de 14 años de presidio.

diferencias y decide narrarle una conversación con un amigo músico que “me habla de usted a propósito de *lo que borda y que relaciona con mi escritura*”. Le señala que ha escrito ensayos y algunas cartas al presidente de Perú, pero que luego las desechó a instancias de un amigo escritor que le sugirió “que las fundiera en una sola, usando mi manera de decir, *entretejiéndolas como bordado* para que usted me entendiera”, o sea, a medida que se acerca a su palabra, Berenguer descubre la ruta adecuada para encontrarse realmente con Sybila Arredondo y le da a conocer la analogía que ella observa “entre el *bordado* que a usted se lo imponen como castigo y que yo lo hago *como escritura*”. Para ambas mujeres hay un tejido que enlaza con hilos o palabras los pensamientos, los sentires armoniosa y espontáneamente; la autora señala que su deseo es “recoger el *recado como género* [...], como un bordado en [...] esta charla, [que] produjera *esta cadena de hilos*” (p. 190, los destacados son nuestros).

Cuando devela la conexión artesanal de sus textos con los bordados de Arredondo, comprende la escritora que lo azaroso de su encuentro se constituye en materia propiamente femenina, ya no se trata de una estructuración sintáctica ajena u oblicua, sino que de una comunicación directa entre mujeres lo cual acarrea nuevas características que enriquecen el diálogo y le dan un valor de uso que trasciende la simple transmisión de información o de la anécdota. Lo que se narra y lo que se borda, para Berenguer y Arredondo, implícitamente incluyen las experiencias de vida de ambas desde distintos lugares que dejan rasgos artesanales indelebles en sus correspondientes creaciones, en el modo como interpretan sus propios quehaceres y de qué manera éstos son puestos a disposición de los demás. Esto es, la utilidad que prestan como ejercicios de conocimiento o sabiduría que se desprenden del sentido de vida y de los afectos.

En todo caso, cabe destacar que este saber femenino –que podría ser una de las particularidades con la facultad de contribuir a la definición de la subjetividad femenina latinoamericana– no solamente está dirigido a las mujeres; por el contrario, al tratarse del sentido de la vida y de los afectos –en general– presupone una apelación al mundo de lo masculino como estructura de poder al señalar su crisis y, en forma particular, como individuo y miembro de una comunidad humana.

*La escritura y el bordado forman el tejido de sus artesanías correspondientes.* Berenguer y Arredondo se constituyen en cuerpo textual que apela a una lógica de género y de pertenencia a un orden superior que es social y político. Ambas comparten una fuerza que se pone en tensión, cuando –como lo menciona en la carta– se comprenden “bajo el influjo de un paraíso inventado, un sueño americano”, originado por el consumismo exagerado; no obstante, saben que “el exceso de todo es el olvido” (p. 191) de la memoria histórica y de los afectos en el contrato social.

La sociedad neoliberal y globalizada contemporánea, que sirve de contexto histórico a esta relación artesanal, pone en tensión el sentido de vida entre lo humano y la enajenación del consumo; la escritura y el bordado en su vinculación artesanal se abre como una perspectiva para recuperar la memoria histórica desde el ángulo de la marginalidad y también como una alternativa liberadora y creativa conducente a la conformación de una comunidad imaginada.

Pese a las limitantes que impone esta disciplina en el plano cultural y académico, Berenguer aprovecha este espacio que le permite acercarse a estas dos subjetividades femeninas separadas por sus propias historias personales, es decir, a través de la carta o recado que pone en su obra “viene, justamente, a conjurar la ausencia, a intentar cubrir la distancia [...], mediante un artificio discursivo que ante la imposibilidad del diálogo directo, real e inmediato, ofrece la alternativa de un ‘diálogo diferido’ [...] que en cualquier caso siempre será un diálogo fantasmal, o sublimado”<sup>105</sup>.

Del mismo modo, que todas las cartas suponen una “ausencia”, éstas se constituyen en espacios de construcción de un objeto del deseo y de su mundo deseado; por lo tanto, “La carta no es pues un simple instrumento accidental o forzado de comunicación: por sus propiedades genéricas se establece una relación de complicidad con el estado de vida de un sujeto femenino, y se convierte en un lugar analógica y metafóricamente propicio para la construcción de una verdadera constelación de ausencias”<sup>106</sup>. Este coloquio que ha generado, le permite “estar con la otra” y,

---

<sup>105</sup> MORALES T., Leonidas: *Cartas de Petición...*, p. 23. El concepto de “diálogo diferido” lo extrae de VIOLI, Patrizia: “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar” en *Revista Occidente* N° 68, Madrid, 1987, pp. 87-99.

<sup>106</sup> MORALES T., Leonidas: “Carmen Arraigada: La carta como espacio...”, op. cit., p. 198.

paralelamente, transformarse en una especie de cronista del ambiente cultural chileno y de validar la instancia de comunicación que tiene con Sybila Arredondo (p. 191).

No se queda en la mera apreciación personal o en la simple comunicación de sentimientos, Carmen Berenguer expone su visión crítica del ambiente cultural nacional –producto de su experiencia personal y de su quehacer literario– y que no es del todo auspiciosa, tampoco en relación con las transformaciones políticas del país. Si bien al comienzo de la carta, ella reconocía la poca autoridad que poseía al compararse con otras personas, ahora da a conocer a su destinataria que –aparte de la escritura– existen otros nexos que la sitúan en un punto de hablada similar al de Sybila Arredondo:

[...] considero que he sido una activista cultural, que en tiempos dictatoriales trabajé en varios espacios vigilados por la CNI [...], que tengo familiares desaparecidos y asesinados y torturados [...]. Y que he escrito en las peores épocas una literatura que relata, a través de un decir [...] esa aventura trágica. (p. 191)

Por otra parte, la autora le hace notar un par de proyectos literarios que tiene en preparación y que versarían en *relatos testimoniales de mujeres* que fueron encarceladas y en las cuales “vi de cerca sus terribles tribulaciones, corporales y síquicas producto de los maltratos arbitrarios [...], después de haber pasado por la tortura en la terrible y siniestra calle Borgoño” (pp. 191-192). En el momento que escribe a Sybila Arredondo, está trabajando en los fragmentos de dichos relatos y que incluirá en un “próximo libro, que lleva por título ‘Naciste pintada’ y ‘Lágrimas negras’. ‘Nos hemos pintado con los colores del mundo’, Deleuze” (p. 192).

Al hacer este anuncio, Berenguer asume que *ambas nacieron pintadas*, pero el alcance de dicha metáfora no se circunscribe solamente a lo genérico sino que también abarca –y cómo no– la esfera de lo socio-político cultural, en definitiva, la práctica de la sociedad civil entera y su relación con las instituciones<sup>107</sup>. La *pintura* es

---

<sup>107</sup> Al respecto, nos parece importante anotar lo que señala el crítico literario Julio Ortega en la contratapa de la obra de Carmen Berenguer: “*Naciste pintada* [...] es una ficción poética construida en las fronteras de tres géneros literarios: biográfico [...], epistolario y [...] entrevistas de mujeres. Los espacios en que se desarrollan estas fronteras están construidas simbólicamente en los derrumbes y las ruinas de la calle, la casa, y el paisaje chileno, por medio de la habladuría mujeril, cercado en los tiempos aciagos entre la dictadura y el mercado. La escritura de Carmen Berenguer, documenta el nomadismo

simultáneamente una marca de diferencia y un estigma en la sociedad contemporánea latinoamericana, que se expresa en las múltiples luchas simbólicas que plantea la acción de escribir desde los bordes de la historia y pone en tensión las cuerdas que sostienen el entramado socio-cultural y afectivo. Enfrenta abiertamente al “olvido”, movilizándolo para Berenguer un ejercicio de la memoria histórica activa de nuestro país, pues “Todo lo que cuento no tiene otro destino que buscar la forma decirle [a Sybila Arredondo] que aún así, me siento errar en este país [...]. Aunque siga manteniendo un colorido tenue, pero bello, aún se ven las nubes rosas hacia el poniente” (p. 192). La carta termina diciendo que desea que pronto la receptora se encuentre devuelta.

Quisimos detenernos en este recado inicial, porque despliega las líneas gruesas de los siguientes relatos testimoniales cuya autoría –en pocos casos– se puede determinar fehacientemente, pues son firmados por las iniciales de las presas políticas; dicho de una forma diferente, su recado se convierte en la justificación para las cartas de las otras mujeres con más autoridad que Berenguer. Cada uno de los fragmentos citados forma parte de un relato mayor, de una memoria colectiva acerca de las vicisitudes de la vida cotidiana en prisión, durante un período histórico marcado por la violencia y la muerte.

El corpus considerado por la autora está constituido por, al menos, 77 cartas o fragmentos de ellas en las que están contenidas las experiencias traumáticas del ingreso a la cárcel, algunos recuerdos de la situación de captura o el asesinato de una persona cercana a la prisionera, las vivencias diarias con las otras reclusas y las descarnadas narraciones de las torturas y vejaciones que padecieron a manos de los agentes represivos del régimen militar. La lectura de estas verdaderas crónicas históricas y de experiencia personal, dejan explícitamente manifiesta una práctica y una sapiencia femenina, que resultaron muy útiles para soportar los dolores, los sufrimientos y las humillaciones de las que fueron víctimas. Es importante destacar que, a pesar de las adversidades imperantes durante la reclusión, la figura femenina que se esboza desde los relatos de las protagonistas no es la de la víctima, sino que –al contrario– de

---

de este fin de siglo, reinscribe, en la poesía, en los rituales de su ceremonia chilena, la contracorriente de los signos alternos, aquellos que en la calle dejan su tránsito herido, su marca de humanidad puesta en duda”. A nuestro modo de ver, Ortega nos confirma los indicadores principales de lo artesanal en la escritura de Berenguer, puesto que se desprende una experiencia vital desde los rincones que van develando en su obra y, a la vez, una sabiduría que es susceptible de ser aprendida y transmitida a hombres y mujeres como un valor de uso.

subjetividades que colectiva y solidariamente se ayudaban a superar la desesperación, el terror, el aislamiento, las golpizas, las violaciones y las torturas con electricidad. Es decir, “estas cartas buscan establecer un diálogo humano en medio de una situación radicalmente inhumana”<sup>108</sup>.

Para sobreponerse a la angustia ante lo desconocido que esperaba a las presas políticas en la cárcel y la sensación de desamparo y vulnerabilidad, ellas instauraron sistemas de comunicación oral para mantenerse informadas “de quién llegaba, para reconfortarla por medio de mensajes de aliento. Nunca faltó algún canal incluso *vía papelito*” (pp. 199-200, el destacado es nuestro). En este sentido, la experiencia carcelaria adquirida por las mujeres era mucho mejor que la de los hombres, puesto que ellas estuvieron siempre privadas al interior del mundo patriarcal, o sea, tenían una experiencia acumulada al respecto.

Las mujeres recluidas cantaban para dar ánimo a las recién llegadas, su canto se llenaba de un significado artesanal, puesto que “después de estar en una mazmorra con los ojos vendados [...] y escuchas cantar mujeres, ya tiene otro sentido” (p. 205). Fue así como se creó un ambiente más humano y digno, con cantos que recordaban a sus parejas vivas o muertas, o que desafiaban al enemigo. El tiempo de encierro sirvió a algunas para reflexionar de sí mismas y de las relaciones que habían entablado con personas de sus propias familias o amistades, como lo narra P.G.:

Pienso que tuve una experiencia profunda en la cárcel porque estuve con unas mujeres muy valiosas y aprendí mucho de ellas. Establecí relaciones perdurables [...]. Hubo gente que nunca más me miró [...] y otra gente que estuvo siempre a mi lado, que jamás pensé que colegas de derecha se iban a portar tan bien. Iban a ver a los niños a la casa de mi hermana, los sacaban a pasear, cosas que nunca imaginé. (p. 242)

Entendieron las presas políticas, como se colige de sus cartas, que parte importante de su lucha revolucionaria se llevaba a cabo al interior del centro de reclusión, fuera de lo netamente político-partidario como fue la transformación del espacio

---

<sup>108</sup> EL/TTT, Diamela: “Fechadas, firmadas, cursadas” en MORALES T., Leonidas: *Cartas de Petición...*, p. 10.



penitenciario, el cual en muchos casos “domesticaron”, esto es, lo convirtieron en un lugar que ofrecía las comodidades mínimas de una casa familiar, con el fin de dignificar a todas sus habitantes como lo testimonia T.P. en la cárcel masculina de San Miguel:

El sector que nos asignaron pertenecía a los homosexuales. Lo desocuparon y estaba sucio [...]. Nosotras llegamos a limpiar y a sacar brillo y lo dejamos impecable, se adornó aquí, se pusieron plantitas allá, se colgaron unos cuadros, se puso una alfombra y quedó lindo, una casa [...]. Y yo pensaba que no había que adornar esa huevada porque para mí lo fundamental era salir. Irse de ahí y esos adornos te iban aguachando, me sentía domesticada haciendo la casita. (p. 253)

Uno de los personajes que conformaba la población penal masculina, era el Marión, un preso común joven y gay que logró trabar amistad con las presas y a las que transmitía mensajes de sus familiares o de sus parejas. Tenía la particularidad de preocuparse de aspectos femeninos, que –bajo esas coyunturas– resultaban ser frívolos e intrascendentes para las mismas mujeres. Solía, como anota R.D., dirigirse a ellas y decirles “¡chiquillas! ustedes no saben arreglarse, *no saben pintarse*, ni vestirse; cuando ustedes me vean a mí, ahí, van a empezar a ver; *yo las voy a venir a pintar*” (p. 256, el subrayado es nuestro). Desde una orilla literaria, el asunto del *pintado* en la obra estudiada de Berenguer asume distintas connotaciones simbólicas para la mujer como, por ejemplo en este caso que hemos citado, el “maquillaje” es una caracterización de la femineidad que había sido dejado de lado por las reclusas.

Usualmente, el rito de “pintarse la cara”, para las mujeres en general, representa una preocupación por sí mismas que mediante las sobrias tonalidades –que se aplican con prolijidad sobre ojos, labios y mejillas– hay una intención de sentirse mejor consigo mismas. En efecto, se trata de la expresión de un temple de ánimo interno, que no tiene que ver exclusiva y directamente con la pretensión vacua de destacar la belleza física. Para Marión era una expresión de sí misma, su forma de ser y de vivir su identidad sexual; según este gay, las presas políticas habían perdido esa condición al no dedicar un tiempo en ocuparse de su presentación personal. Resulta significativo que sea precisamente un gay quien se encargue de señalar este aspecto femenino, porque es una

persona que ha renunciado a su cuerpo biológico para intentar convertirse en otro; el gay es un tránsito de su sexualidad que transita por el género como opción y como tal se hace marginal para los hombres y mujeres, educados bajo los criterios tradicionales de la cultura latinoamericana.

La reclusión no es sólo el encierro del cuerpo, sino que supone un castigo que va más allá de lo espacial y cala en las fibras más íntimas de las personas, como lo reconoce D.B. quien –aparte de las rutinas carcelarias que de por sí ya eran deprimentes– observa que “siempre es trágico todo lo que sucede ahí, a veces el frío o un dolor corporal es lo de menos frente al dolor del alma y su soledad” (p. 263), capaz de llevar al desquiciamiento como aconteció con Patricia Roy<sup>109</sup>, una joven militante que fue detenida por la DINA (después pasó a llamarse CNI). Fue una figura femenina que rompía con los rígidos esquemas penitenciarios y con los ritos colectivos de las prisioneras, pues en ocasiones “cuando se enojaba con nosotras, *nos pintaba*, nos dibujaba feas, horribles. Era buen artista, *pintaba* con hartos colores fuertes, además sabía idiomas y economía” y con la lógica de los acontecimientos que la rodeaban, incluso en conversaciones amistosas “nunca hilaba un tema sino que contaba partes [...] y [le] venía un silencio extraño y prolongado, era como un vacío total, me hacía sentir muy bien y me halagaba que ella lo compartiera conmigo” (p. 264, las cursivas son nuestras).

Por medio de esta anécdota, es posible delimitar otro uso simbólico de la pintura, puesto que –mediante el dibujo artístico– P. Roy describía sus estados de ánimo, constituyéndose en un canal de comunicación natural con su entorno. Sus colores, las figuras que esbozaba tenían su huella artesanal íntima en las creaciones pictóricas, daban cuenta gráfica de las turbulencias mentales y emocionales que padecía.

Las desavenencias que se ocasionaban en el colectivo de mujeres encarceladas, a veces procedían de la naturaleza de la convivencia y otras, de problemas partidarios. En las instituciones carcelarias, todas las presas políticas tenían algún grado de vinculación con los partidos políticos de izquierda, ya fuera como militantes, simpatizantes o colaboradoras; de una u otra manera, el espacio penitenciario era la caja

---

<sup>109</sup> La historia de su estadía carcelaria y su deterioro mental es referido por varias presas políticas que la conocieron y la mencionan en sus cartas. En el libro de Berenguer, la autora se encargó de mostrar una semblanza de ella mediante el relato que hace su hermana Mariela.

de resonancia del estado político y orgánico de los partidos opositores al régimen militar: se producían sectarismos, debates, compartimentaciones de información, dependiendo del grado de importancia de ésta. En el caso de los hombres, según las reas, dichas problemáticas no afectaban la convivencia. La tensión aumentaba cuando cierto tipo de intransigencias ideológicas eran rayanas en el absurdo y podían convertirse en un doble castigo (pp. 270-271).

Los escritos que pueden atribuírsele a Susana Capriles Rojas (S.C.), detenida con su pareja Jorge Palma, evidencian la arbitrariedad y la brutalidad extrema en los procedimientos que emplearon con ella. Cuando la arrestaron, la maniataron y le vendaron los ojos, la golpearon, la pusieron en una celda siempre vendada, la sometieron a torturas en donde la sorpresa y la violencia de las acciones ejercidas sobre ella, hacía que sólo recordara las sensaciones. Estuvo 15 días con la venda en los ojos, lo que le causó una infección grave. Estaba desorientada, recién luego de cinco días de detención pudo tener conciencia de sus sentidos, del conocimiento del espacio y de la creación de rutinas personales, que le permitieran paliar el frío y no perder la noción del tiempo. También logró descifrar la intensidad y la frecuencia de las sesiones de tortura: al comienzo, las golpizas eran rápidas y llegaban hasta el aturdimiento, golpes en los oídos (“el teléfono”) y la aplicación de electricidad en distintas partes sensibles del cuerpo (“la parrilla”); después los interrogatorios fueron produciéndose en lapsos más distanciados (p. 278).

Susana Capriles salió de la cárcel después de cuatro años sin tener ninguna sentencia a su haber, posteriormente se le condenó al mismo período cumplido y se le dejó en libertad. Susana estuvo embarazada durante su reclusión, su hijo nació en prisión, ella no quiso marchar al extranjero lo que ocasionó el quiebre de su relación con el padre de su hijo. La cárcel quiebra la continuidad de la vida, crea un mundo cotidiano de encierro y deja la sensación de que el proyecto por el cual se luchó con tantos sacrificios fracasó, y de pronto se hace urgente volver a adaptarse a la vida siendo “otra” (p. 288).

Para esta prisionera, la figura de Patricia Roy con su locura, era el “espejo” del país y de las presas políticas. Fue el ejemplo de la injusticia, pues los tribunales no

creían que Patricia estuviera enferma y que sus declaraciones eran simples alucinaciones. La experiencia del encierro, de la privación del espacio provoca vacíos existenciales, proyectos políticos y de vida fracasados. Lo más común es que, una vez obtenida la libertad, se da un alejamiento de la participación política. Los referentes políticos existentes no son representativos y lo mejor es mantenerse con libre pensamiento, lo que acarrea también un desligamiento afectivo, se devela la imagen de un país sin memoria que conserva un dolor permanente, al no existir la posibilidad de un duelo que restañe las heridas éticas y afectivas a sus familiares sobrevivientes. La vida en libertad se torna hostil, al descubrir la falta de solidaridad ciudadana y de una conciencia social; son éstas condiciones que orientan a los antiguos revolucionarios a sumirse en el sistema, cifrando su futuro en nuevas metas como la estabilidad laboral y económica, y la supuesta tranquilidad que trae como consecuencia inmediata.

Los últimos relatos testimoniales pertenecen a Belinda (B.Z.), la última presa política en ser liberada después de siete años y medio de prisión (1986-1993), en los cuales sufrió violentas torturas, simulacros de fusilamiento, amenazas de muerte para su familia, violaciones (p. 337). Fueron 17 días de torturas sistemáticas, el penúltimo de los días de este proceso inhumano, "llegaron unas mujeres y me sacaron la capucha –y ahora te vas a ir para la casa. Estás muy demacrada. Te vas a arreglar bien porque estás muy demacrada–, [...] había perdido el sentido del espacio, me pasaron jabón y champú [...]. Luego las mismas mujeres *me agarraron para pintarme, yo no quería que me pintaran y me pintaron para borrar las huellas del castigo*" (pp. 337-338, los destacados son nuestros para indicar un nuevo significado del maquillaje como "máscara", que encubre la verdad de una experiencia de dolor y de la tortura infligida al cuerpo). Dicho castigo era la representación concreta de todo un sistema de represión, miedo y muerte que hegemonizaba el discurso público; las presas políticas así como sus homólogos masculinos eran la discontinuidad y la resistencia de dicho poder, capaces de arrastrar las circunstancias históricas a una crisis, a un cuestionamiento de las bases que sustentaban las acciones de la dictadura militar.

Las cartas que contiene el libro de Carmen Berenguer, en suma, dan cuenta de experiencias extremas vividas por las presas políticas que fueron matizadas por una realidad íntima y afectiva, que sirvió como un aliciente y un sustento para aguantar

todos los excesos. En conjunto, las cartas no son sólo las portadoras de una información que se relega al silencio del tiempo, sino que constituyen una memoria histórica, un relato testimonial cuya función a cumplir es “esencial: la de ser, al mismo tiempo, el exponente y el garante de una *verdad*”<sup>110</sup>.

Para ingresar a la novela *Maldita yo entre las mujeres* de Mercedes Valdivieso, nos parece útil hacer previamente una somera semblanza histórica de dos personajes alrededor de los cuales gira una serie de acontecimientos y que forman parte de la peripecia de la obra. En primera instancia, examinaremos la figura de Alonso de Ribera, quien luego de estudiar matemáticas se integra al ejército español en Flandes; su exitosa carrera militar lo hace acreedor del reconocimiento del rey Felipe III, el cual lo designa como Gobernador y Capitán General de Chile entre los años 1601-1605 (asume posteriormente, por segunda vez, este mismo cargo en el período 1612-1617). Organizó al ejército profesionalizándolo. Sin embargo, la historia recoge algunos rasgos de su vida privada como son su actitud desenfadada y su gusto por el lujo, lo que causó un fuerte impacto en la sociedad chilena que era austera y retraída.

A todo ello hay que sumarle la osadía que tuvo al casarse con una criolla, doña Beatriz de Córdoba y Aguilera, sin la autorización real (requisito ineludible para cualquier persona que cumpliera algún cargo de autoridad en los nuevos territorios). Fue sometido a juicio; tuvo que marcharse con su familia a Córdoba, lugar en el que permaneció hasta 1612 cuando retornó a Chile, para asumir su segunda gobernación. Murió en Concepción en 1617.

No es difícil imaginar la situación desmedrada de la mujer en la colonia, la cual centraba sus obligaciones en la organización doméstica de la casa del padre o del esposo y la crianza de los hijos, su formación educacional se fundamentaba en los preceptos religiosos de la iglesia católica. En este contexto cultural irrumpe la figura protagónica de Catalina de los Ríos y Lisperguer en la sociedad aristocrática santiaguina. Catalina, más conocida como La Quintrala<sup>111</sup>, es consignada en la historia nacional

---

<sup>110</sup> MORALES T., Leonidas: *Cartas de Petición...*, p. 28. Las cursivas son del autor.

<sup>111</sup> Según la tradición, dicha denominación provendría de “quintral” que es una especie de planta trepadora o muérdago parásito, que se adosa a los álamos. Gustavo Frías, autor de *Tres Nombres para Catalina. Catrala*, Madrid, Alfaguara, 2001, afirma que el nombre derivaría de dos vocablos mapuche “kwin” (luz, resplandor) y “tralca” o “trala” (relámpago). En LAFONTAINE R., Juan (2001). “Gustavo Frías: Las verdades de La Quintrala”, *Diario El Sur en Internet* [en línea], reportaje.

porque fue acusada de envenenar a su padre –Gonzalo de los Ríos– en su lecho de enfermo hacia el año 1622. Sus padres eran criollos y tuvo una hermana mayor llamada Águeda, quien se casó con el oidor de Lima Blas de Torres Altamirano.

A partir de estos escabrosos acontecimientos se inicia la mezcla de la historia con la leyenda acerca de La Quintrala, pues siempre fue asociada con otras muertes de encumbrados caballeros como de esclavos que estaban a su servicio sin que se le pudiera enjuiciar, debido a la poderosa influencia de su familia entre las autoridades llamadas a juzgarla. La historia la describe como una mujer impetuosa y de mucha energía, dueña de una gran fortuna y de grandes extensiones de tierras. A instancias de su abuela, Águeda Flores, se casa con Alonso Campofrío Carvajal, un hombre mayor y de poca fortuna que hacia 1643 es elegido alcalde de Santiago; entre las historias que se cuentan, éste se convirtió en el cómplice de sus fechorías y crímenes. Tres años antes de su muerte, en 1662, dispone en su testamento que gran parte de sus riquezas sean legadas a obras religiosas y a realizar misas al Señor de la Agonía o Cristo de Mayo, como pasó a denominársele para recordar el violento terremoto de ese mes. Fue enterrada en el templo de la orden San Agustín, ataviada con el hábito de la orden<sup>112</sup>.

La novela de Valdivieso, estructuralmente, está conformada por dos tipos de narración muy bien definidas. La obra se inicia –por una parte– con la carta que dirige Alonso de Ribera a su superior, el virrey del Perú, don Luis de Velasco, y –por otro lado– la confesión atribuida a La Quintrala. En relación con el contenido de la epístola, ésta se encabeza con el protocolo propio de una correspondencia o documento oficial en que informa acerca del estado en que se encuentra el reino de Chile. La misiva está fechada en junio de 1604, a comienzos del siglo XVII y a tres años de haber asumido el cargo Alonso de Ribera. Esta carta-relación, desde un punto de vista literario, da el verosímil escritural y la introducción de los personajes históricos que aparecen en la novela. Además, proporciona el marco necesario para que la obra de Valdivieso corra por los rieles de la novela histórica y se matice con el imaginario colectivo de nuestro país.

---

Disponible en: <http://www.diarioelsur.cl/archivo/2001/agosto2001/14agosto2001/elsur/reportajes/reportajes.php3?n=5>  
[Fecha de consulta: 22 de mayo de 2004]

<sup>112</sup> En el epílogo de su obra, Mercedes Valdivieso anota que tuvo el atrevimiento de “meterse con doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, Quintrala de la leyenda, esa única mujer que la historia del siglo XVII menta y que menta para mal, para que las Catalinas no se repitan” (p. 143).

De Ribera comienza su relación haciendo una descripción geográfica de la ciudad de Santiago y de las bondades que ofrece su emplazamiento: “Sus vías rectas permiten entrar el sol, correr el viento y mirar sin recovecos” (p. 7). Dicho diseño es atribuido, con justicia, a don Pedro de Valdivia, quien tuvo la visión de comprender que las urbes americanas debían poseer “una nueva distribución del espacio que encuadraba un nuevo modo de vida, el cual ya no era el que habían conocido en sus orígenes peninsulares”<sup>113</sup>. En función de ello, no podía omitirse un detalle de la ubicación exacta de los edificios más importantes, cuyo centro es la misma gobernación y las demás instituciones, para terminar en el mercado que es el lugar donde los nativos transan sus mercaderías.

Todo el mapa urbano respondía a la necesidad o a las exigencias colonizadoras, administrativas, estratégico-militares, religiosas y comerciales que se les imponía a los conquistadores españoles. Esta razón ordenadora denotaba un orden social jerárquico, que era traducido a un orden distributivo geométrico del espacio; es la forma organizada de la sociedad la que era transpuesta a un lugar muy bien acotado, evidenciando una cierta congruencia en las formas entre lo que era la ciudad y lo que era la sociedad; es decir, cuando se leía un mapa se leía simultáneamente una sociedad<sup>114</sup>.

La panorámica que nos brinda su relato, muestra una ciudad integrada armónicamente a la naturaleza, ya que para De Ribera “La atmósfera se siente fresca a la respiración del cuerpo en medio de una vegetación de árboles desconocidos” (pp. 7-8). Asimismo, señala que el valle del Mapocho es un escenario bélico cuya convulsión y violencia contrasta con la tranquilidad de la urbe. Para lograr un estado de ánimo propicio de su superior, enfatiza el constante peligro que amenaza a la ciudad y la importancia que tiene el proceso de conquista, para ello hace una semblanza de los mapuches a los que enaltece como dignos oponentes:

---

<sup>113</sup> RAMA, Ángel: *La Ciudad Letrada*, Hanover, USA, Ediciones del Norte, 1984, p. 1.

<sup>114</sup> “La palabra clave de todo este sistema es la palabra *orden* [...], activamente desarrollada por las tres mayores estructuras institucionalizadas (la Iglesia, el Ejército, la Administración) y de obligado manejo en cualquiera de los sistemas clasificatorios (historia natural, arquitectura, geometría)”. RAMA, Ángel: Op. cit., p. 5. Las cursivas pertenecen al autor.

El tormento no los escarmienta [...]. He de agregar en conciencia, que jamás combatí gente de un coraje semejante y un amor a su tierra como ésta.

De temerle a los caballos, los mapuches han pasado a jinetes expertos y criadores de hatos que me provocan envidia [...]. (p. 8)

Obviamente, su caracterización del enemigo se orienta a un objetivo concreto y práctico, figura retórica de uso muy común y efectivo para los conquistadores españoles, cuando querían solicitar algunos favores de sus superiores como “hombres y pertrechos, o esta matanza continua no conocerá término” (p. 9). Su propio ejército no se queda atrás, es poderoso y enfrenta las batallas esforzadamente, pese a que el enemigo es formidable. Con todo, la muerte siempre está cercana y nadie tiene asegurada la vida en la lucha; ambos bandos –españoles y mapuches– son dignos adversarios. Alonso de Ribera se encarga conjuntamente de hacer referencia a la llegada, proliferación y asentamiento de las distintas órdenes eclesiásticas al territorio, entre las cuales destaca la de la Merced, de San Francisco, de Santo Domingo y de la Compañía de Jesús.

A partir de este punto, la misiva se hace más personal, más íntima e introspectiva adentrándose lentamente en la ficción novelesca. Comienza a narrar sus pretensiones iniciales de honrar a su Imperio y de poder transmitirles ese orgullo a su descendencia, demostrando explícitamente que es un buen soldado y un hombre devoto de consistentes creencias religiosas; no obstante, a renglón seguido, se dedica a hablar del imaginario que había heredado en su adolescencia y que era producto de la superchería europea medievalista (p. 10).

Dichas supersticiones van esbozando un Alonso de Ribera como un ejemplar típico de su tiempo, porque al lado de las ciencias exactas –que él bien conocía– estaban las creencias populares de seres fantásticos muy fuertemente enraizadas. El equilibrio entre estos dos ámbitos culturales era proporcionado por la fe religiosa y, sobre todo, por el temor a Dios. Pese a sus buenas intenciones, llama la atención la referencia que hace de las indígenas, pues nos hace inferir que entre las ganancias que esperaba hallar en el Nuevo Mundo estaban incluidas las mujeres como objeto de placer para los conquistadores. En todo caso, no había contradicción con las enseñanzas de la iglesia, ya que éstas y toda su raza eran salvajes que carecían de almas, lo cual explica –en algún



grado– la subordinación de la mujer que engendró el español y que continuaron generaciones de criollos, imprimiendo en nuestra cultura latinoamericana las distintas versiones del machismo de profundas raíces que se extienden hasta nuestros días.

No sentía miedo, en su juventud, de los peligros que suponía unirse a la empresa de la conquista del Nuevo Mundo. Sus ambiciones, como lo indica textualmente, eran que “la conquista me haría Don y rico y lleno de doncellas que se turnarían para dormir conmigo y agasajarme” (p. 10), metas mundanas y egoístas que iban en contra de las enseñanzas de la Iglesia; no obstante, éstas serían disculpadas –así nos imaginamos– por la corta edad que tenía cuando las concibió. Con todos estos elementos, en nuestra opinión, la carta de relación empieza a perder verosimilitud como un documento histórico oficial, para mimetizarse con la literatura.

Dichos antecedentes personales sirven para introducir lo que realmente es la razón de la correspondencia: “hablar de la estirpe de los Lisperguer, cuyas mujeres desconciertan su inteligencia de hombre conquistador”<sup>115</sup> en las dos acepciones de este término, es decir, como colonialista y como galán. Se impone en el relato su condición masculina, para referirse a las mujeres de la mencionada familia, la descripción que hace de ellas –en especial de Catalina Lisperguer y Flores– tiene tintes lascivos inherentes del macho seductor. Expresa claramente que las virtudes de la mujer fueron las que ocasionaron esa irresistible atracción, no fue una debilidad de espíritu que lo condenó a la subyugación de un amor irrealizable, porque la mujer en cuestión era casada con don Gonzalo de los Ríos y, además, madre de dos hijas: Águeda y Catalina, La Quintrala. A esta última la llama “cría de bruja”, porque estuvo cercano a la muerte por su causa y de cuyo juicio salió librada (p. 11).

Alonso de Ribera hace una breve y desconcertante caracterización de La Quintrala, describiéndola como perteneciente a una casta diferente a la de las mujeres que él conocía y, por tanto, le teme. No era la mujer dócil, la hembra obediente; al contrario, era orgullosa y rica en extremo, ostentaba poder en la esfera pública de la sociedad chilena, lo cual contravenía las buenas costumbres y la cotidianeidad colonial de la vida urbana en Santiago. Este desajuste quebrantaba el orden del sistema colonial

---

<sup>115</sup> RUBILAR L., Marcela: “Maldita yo entre las mujeres: El mestizaje como elemento transgresor” en *Acta Literaria* N° 18, Chile, Universidad de Concepción, 1993, p. 175.

impuesto por los conquistadores españoles, lo único que quedaba esperarse de tal conducta era el caos o la inversión del estado natural de las cosas:

Me hacen cavilar estas mujeres de las Indias, magas o doncellas tienen algo en común, otra forma de naturaleza que a mi inteligencia de hombre se escapa y, por qué no decirlo, asusta. (pp. 11-12)

Critica a la sociedad chilena en relación con “las reales cédulas que tantas veces se acatan pero rara vez se cumplen” (p. 12); en otras palabras, observa como un rasgo definitorio el *doble estándar* con el que actúan los ciudadanos frente al cumplimiento de la ley, enseñoreándose la hipocresía de los usos de nuestro pueblo. Paradojal resulta esta observación del militar español al asignar este rasgo como parte de la identidad de los criollos, puesto que él mismo hizo caso omiso de la orden real que le imponía solicitar la autorización del rey para contraer nupcias con una criolla, lo que nos hace suponer que era una costumbre generalizada entre los conquistadores y los colonizados, justificada probablemente por la enorme distancia que separaba a las colonias de España y por la extrema lentitud del tráfico de la correspondencia, que retrasaba las decisiones administrativas y políticas para el buen funcionamiento de las instituciones en las Indias occidentales.

Las reales cédulas tenían una doble importancia y una doble función. En primer lugar, se trataba de las palabras del rey a sus colonias y a sus súbditos, y como tales tenían la función de ordenar o sancionar con distintas penas las actuaciones tanto de sus representantes como de los colonizados al imponer su ley, que –recordemos– en este caso tenían un carácter de inapelables por tratarse de las sentencias del rey, cuyo poder le había sido concedido por Dios. En segundo lugar, las cédulas eran documentos escritos oficiales que no se prestaban para ulteriores interpretaciones; por lo tanto, su contenido era inalterable y preciso por su legitimidad. En este sentido, a la escritura “se le confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: *dar fe*, una fe que sólo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente”<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Más adelante, Rama agrega que “La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia pero, sobre todo, consolidaba el orden por su capacidad para

Esta vinculación estrecha entre las cédulas, el orden y la cultura explican las aprehensiones de A. de Ribera al encontrarse con situaciones que contradecían, en el fondo, los dictámenes reales. El orden que quería resguardar se pulverizaba con suma facilidad en las actuaciones ciudadanas, por ejemplo, de los miembros de la estirpe Lisperguer. El *horror vacui* llevaba al gobernador a que se desmoronara todo su mundo europeo y se convirtiera sólo en un recuerdo, para aterrizar en su verdadera identidad como un sanguinario conquistador:

Sé que no soy el mismo que fui, sé que me transformé en otro desde que puse mi pie en las Indias y entré a sable y pólvora por los rincones más íntimos de su cuerpo. Mi otro se empapó con la sangre de una humanidad nueva [...], matando, el antiguo que fui, abrió paso al yo que soy de veras. (p. 12)

La última parte de la misiva, la dedica a señalar los propósitos de una fundación en el Nuevo Mundo, o sea, de la conquista y la colonia. Está consciente de que está construyendo la historia de un país, cuyo futuro se presenta incierto y será portador en sí de “una mezcla de tantas calamidades y venturas, mañas y bondades. Dios y divinidades [...], razas mezcladas en un abrazo mortal”, parece que quisiera adivinar que el destino de las Indias es el mestizaje, la mixtura de las razas y de las culturas. Sin embargo, dichos hechos lo sumen en la duda y el pesimismo, porque la presencia del español no es garante del orden ni de un porvenir auspicioso. El rumbo de la historia de este nuevo continente, dice el gobernador, “cae conmigo al abismo de una realidad que yo no pude ni alcancé a soñar” (p. 13).

El gobernador es sobrepasado por los acontecimientos que le tocó vivir en el Nuevo Mundo, su racionalidad es atropellada por la belleza y el aura misterioso y místico que posee una criolla; La Quintrala es el símbolo de la seducción y la transgresión del orden impuesto por los conquistadores, crea una inestabilidad que no puede soportar

---

expresarlo rigurosamente en el nivel cultural [...]. Tras su apariencial [sic] registro neutro de lo real, inserta el marco ideológico que valora y organiza esa realidad y autoriza toda suerte de operaciones intelectuales a partir de sus proposiciones, propias del modelo reducido”. RAMA, Ángel: Op. cit., pp. 8-9. El destacado es del autor.

él como representante de la Corona española y como hombre de su época, por eso duda del porvenir.

Las cartas que aparecen en el texto *Los conversos* de Guadalupe Santa Cruz son parte del argumento de la obra. En consecuencia, para entender su significado es imprescindible detenernos en la historia narrada.

A primera vista, la obra cruza dos géneros literarios tradicionales: la narrativa y el dramático, pues se divide en siete actos y –a continuación– bajo el título de “Reparto” se consigna un listado de los personajes que intervendrán en la acción de cada uno de los actos establecidos. La particularidad principal en la lectura del elenco es que algunos de los personajes cambian su identidad, según su intervención en las circunstancias; tomemos, por ejemplo, a una pareja de hermanos que son protagonistas: Pompeyo es hermano (acto 1), tío y dueño del hostel (acto 3), pasajero (acto 5) y tío nuevamente (actos 6 y 7); Lara es la muchacha y la madre (acto 1), la madre y la paciente (acto 3) y pasajera (acto 5).

La autora nos dice que la identidad es una construcción que se va estructurando constantemente a través de la práctica cotidiana del sentido de la vida y de los afectos, es decir, mediante la relación que se establece con los otros integrantes de la comunidad socio-política y cultural. Esa trashumancia confirma de inmediato su postura con respecto a la identidad en *permanente tránsito* y que sólo sincrónicamente provoca la ilusión de estabilidad y certeza de la misma. Cada uno de los actos se inicia con un texto acotacional, que indica el principio de la acción en un lugar específico. La obra de Santa Cruz se abre con la noticia de que han encontrado un cuerpo flotando, lo que provoca un gran alboroto entre los inmigrantes que venían en el Hulda a la isla Selma, pues no sabían qué reacción que tendrían las autoridades frente a la muerte de un tal Urbano Linus.

Lara, que era introvertida, tiene un encuentro sexual con Urbano. Ella no tiene plena conciencia de tal acto, más bien fue el hombre quien la llevó al coito sin que ella se opusiera ni tampoco lo deseara. Urbano era un marino mercante, a quien Pompeyo –hermano de Lara– gustaba desafiar intelectualmente acerca del conocimiento

de las cosas. A la pareja de hermanos los acompañaba Ivar –amigo de Pompeyo– y su esposa Regina, costurera y mujer de gran vigor e iniciativa. Pompeyo, líder de los inmigrantes, sugiere que –cuando las autoridades los interroguen– nieguen conocer al occiso.

Después de un tiempo, Lara comienza a sentir los síntomas de su embarazo, que son confirmados por Cristen, una joven viuda que se hace amiga de ella y que le ofrece la posibilidad de “hacerse remedio” (abortar). Le recomienda que tenga cuidado con los exámenes y los interrogatorios: Lara debía pasarlos sin que se enteraran de su estado de gravidez. Gracias a la intervención de Regina y de Cristen, que había pasado a ser parte del grupo, pudo Lara pasar el examen médico sin ser descubierta:

El médico marca la letra “A” con tiza en el hombro del traje bordado de Lara, la retiene a un lado.

– ¿Qué es esta mancha?– pregunta Lara tratando de borrarla con los dedos ensalivados.

– “Atraso”, susurra en su dirección otra mujer [...]. (p. 41)

Someten a Lara a nuevos análisis de tipo psicológico y laboral, el oficial encargado le asigna la labor de *costurera* y le otorga el pase a la Gran Ciudad. Nesla, la hija de Lara, creció creyendo que su padre era Emilio –un peoneta que trabaja para su tío Pompeyo– y al cual respetaba como tal. La relación entre Lara y Emilio se originó cuando la mujer le pidió que la sacara de la casa de su hermano, el hombre la acogió en su departamento y le dio su apellido a Nesla. El ambiente familiar era frío, reinaba la incomunicación entre sus miembros; a pesar de todo, Emilio no exigía nada a su compañera, se esforzaba por sacarla de su estado. Lara no se acostumbraba a la Gran Ciudad, le temía y como reacción a ello, inventó un idioma casi incomprensible, según narra Regina a Nesla (p. 103).

La formación escolar primaria de Nesla era impartida por Lara. Ésta aprendía rápidamente, sin embargo, se le dificultaba hacer la letra “A” y su madre –en su media lengua– le decía: “Un palote arriba del cielo. Otro para abajo en las piedras [...]. Y luego un puente, alado, dal otro lado. Este puentecillo lo hago datí: ‘A’” (p. 103). Mientras sucedía esto, en la mente de Nesla se producía una contienda existencial:

[...] Y me prohíbe salir a los juegos hasta que no dibuje la “A” como es, como debiera ser. Porque teme haberme contagiado parte de la costra que lleva colgada de las palabras, un hueco que traga hacia atrás y aleja del alfabeto. (p. 104)

Para la madre tenía una connotación completamente diversa, la grafía “A” la había estigmatizado cuando había llegado recién a la Gran Ciudad, de algún modo la había condenado y por eso se esforzaba con su hija, no quería la misma suerte para Nesla: “Escríbela otra vez. En ‘A’ va *Antes*, no va *Atraso*. No eres atraso. Vienes de antes” (p. 104, las cursivas son de la autora). Se veía obligada a hacer las tareas a escondidas de su madre, porque no quería que se las corrigiera ni que siguiera “subrayando en rojo las ‘A’ en mi libro y en mi cuaderno” (p. 108). Se emitió un informe de la situación escolar y familiar de la joven, argumento base para que el juez del Juzgado de Menores dispusiera la internación de Lara en una institución psiquiátrica.

La relación de Nesla, ya actriz, y Jan –un actor de su compañía teatral– se consolida y se casan, la novia se acerca a su madre, esta última le dice que no quiere quedarse sola con Emilio; su hija comprende ese cautiverio de soledad, “rodeada de muebles, piedras y ventanales que dan sobre una ciudad que ha muerto ya años atrás” (p. 133), siente el desarraigo y la fragmentación.

Nesla se prepara para estrenar su obra teatral, que escribió y dirigió, llamada “El libro de la carne”. Se acerca el momento de actuar, el personaje se comienza a hacer presente en la actriz y siente “que ya se apodera de mi recitación, que me dicta, me ordena, me somete a su albedrío [...], soy mi artificio” (p. 142). Es interesante la descripción que hace Santa Cruz en cuanto a que el personaje se apodera de la persona, porque muestra con claridad el compromiso que ella misma asume con su obra; metafóricamente, ella también “encarna” las circunstancias de su novela como parte de su experiencia y práctica cultural al momento de escribir.

La función se da con ciertos problemas menores al inicio, pero resulta ser un suceso ya que los actores han logrado transmutarse en sus personajes, se han vaciado junto a Nesla y fueron “el otro del otro que debían ser” (p. 145): la representación

ha desnudado a la Gran Ciudad, ha mostrado el verdadero rostro y ha provisto a sus habitantes de una alternativa, de un lugar desde donde ejercer una reflexión.

Es tan grande el impacto social que provoca la obra que el alcalde la encausa, porque la teatralización “lesa las costumbres y morales en boga, de hecho y por cultura confirmada” y a ello le agrega que “el público ha sido alborotado por las imágenes y palabras allí vertidas, confirmando el ultraje que la obra presenta” (p. 148). Cuando es encarcelada Nesla, su madre le envía una carta que es confiscada, es una reflexión en la que vuelve a hacer referencia a la “A” (p. 149). La dificultad para comprender o traducir la jerga de Lara Baden, sus palabras mutiladas y alucinadas, es una muestra de la marginalidad en la que vive y en la que concibe su realidad<sup>117</sup>. La circunstancia de que Nesla esté prisionera por su obra, para su madre es un designio que no quiso atender y que se inscribió en ella y en su descendencia, cuando le pintaron una “A” en el hombro e ingresó a la Gran Ciudad.

De alguna manera, Nesla –según su madre– se escapó de la estigmatización que representa la “A” al convertirse en actriz, tiene la posibilidad de ser otra. En este sentido, la misiva es portadora de una enseñanza de vida, de una experiencia que se transforma en una sabiduría marginal con un valor en sí misma y que Lara ha “cosido” a su manera de experimentar la vida cotidiana citadina y afectiva, la cual es incomparable a la que dejó en su nostálgica Korsta, que yace en ruinas.

La estadía en la cárcel para Nesla era semejante a la cuarentena que tuvieron que padecer los inmigrantes, para ingresar a la Gran Ciudad. Su tío y Regina eran los verdaderos “conversos”, se habían asimilado a la ciudad sin mayores dificultades: lo importante era sacar beneficios económicos y sociales. Ella, por su parte, se siente integrante de aquellos que seguían siendo “recién llegados”, foráneos y percibe el agobio que le despierta la ciudad:

La Gran Ciudad ha dispuesto una pesada maquinaria sobre mí,  
sus recursos deben perseguirme, la ayuda tornarse acoso, caza.

---

<sup>117</sup> “La locura y el loco llegan a ser personajes importantes, en su ambigüedad: amenaza y cosa ridícula, vertiginosa sinrazón del mundo y ridiculez menuda de los hombres”. FOUCAULT, Michel: *Historia de la Locura en la Época Clásica*, tr. Juan José Utrilla, Tomo I, Bogotá, Fondo de Cultura Económica Ltda., 1994, p. 28.

[...] Esta atmósfera amacigada me la depara la Gran Ciudad, este útero letrado<sup>118</sup>, esta inocencia cargada de datos, esta caja negra sobreiluminada. Mis únicas ventanas son las pantallas de la computadora. (p. 154)

Nesla observa que el presidio la resguarda del tiempo, la deja sin edad como un archivo. Comprende que será “la ‘A’ de Archivo, un nuevo alfabeto, lejos de la ‘A’ de Amor” (pp. 154-155); no obstante, al final de sus reflexiones carcelarias descubre que no tiene origen y concluye que “Yo soy la ‘A’ de amor que las diferencia y las une, que hereda su división” (p. 157), ella es todas las mujeres, es la figura de lo femenino que históricamente ha estado fragmentada, es el reflejo de los efectos del poder de la ciudad letrada<sup>119</sup>.

Nesla, en el locutorio de la prisión, recibe a Jan quien le insiste que recapacite del insulto proferido a la ciudad. La joven ya no siente amor por él, la atrae solamente una sensualidad incierta que irradia el muchacho, no se reconoce en esa figura de la ciudad que hace Jan; ella se comprende como una “foraster[a] perdid[a] en los pedazos de urbe”, su mundo es completamente diferente, es un sitio efímero. La visita de Emilio, su padre adoptivo, la hace entender su fragilidad y le lleva una resma de papel; Nesla seguirá trabajando y su escritura evitará la dispersión. De pronto, observa que en el vidrio del locutorio se dibuja una “A” y piensa “La ‘A’ me visita y mi cuerpo fatigado desea ahora ingresar en el embudo del abecedario. Mi cuerpo se pone a llorar” (p. 188).

---

<sup>118</sup> “[...] la ciudad sede administrativa [...] fue la que fijó la norma de la ciudad [...], constituyeron la parte material, visible y sensible [...], dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, [...] más agresiva y redentorista, que la rigió y la condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. [...] En el centro de toda ciudad [...] hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes [...], estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían [...] un país modelo de funcionariado [sic] y de burocracia”. RAMA, Ángel: Op. cit., p. 25. Las cursivas pertenecen al autor uruguayo.

<sup>119</sup> En el caso de Lara, la Gran Ciudad era lo mismo que el barco Hulda durante la travesía por mar, está presa “en medio de la más libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenad[a] a la encrucijada infinita. Es [la] pasajera[a] por excelencia, o sea, prisioner[a] del viaje. Sólo tiene verdad y patria [...] entre dos tierras que no pueden pertenecerle”. FOUCAULT, Michel: Op. cit., p. 26.



Entremedio de las hojas, muy bien ocultas, descubre unas cartas de Lara. La primera de ellas contiene la confesión del crimen que cometió, es decir, el asesinato de Urbano Linus durante el viaje a la isla Selma (p. 189). Las restantes cartas tienen que ver con las justificaciones, las sensaciones y pensamientos que arguye Lara, para cometer el crimen y para enfrentar su realidad. Las misivas son portadoras de una experiencia traumática que suponía grandes cambios en la existencia de la mujer; su idioma inventado, deja de manifiesto a una apátrida y a una desquiciada. Marca su “estar fuera”, su alma está embargada por el desconsuelo y el extravío que le causa habitar entre dos tierras que no le pertenecen, su vida es un permanente tránsito que se da entre el cielo y sus piedras, que tanto la fascinan.

Revisaremos el corpus epistolar en detalles, tratando de sortear la gran dificultad que nos presenta Guadalupe Santa Cruz con esta media-lengua, pues no tiene concesiones con el lector y no entrega claves que permitan una interpretación confiable del contenido de la misma. La autora prefiere someter estas cartas al arbitrio semántico y a las competencias lingüísticas del lector; en el peor de los eventos, si no se entiende nada, el efecto se cumple, porque se trata de un código de la marginalidad, de los exiliados de la ciudad. Es, en definitiva, un idiolecto hecho de retazos de otras lenguas, posiblemente del francés, del latín, del español y del italiano.

La segunda misiva explica la razón fundamental que motivó a Lara a cometer el crimen: “Mija, por ti lo fue” (p. 189). Se trató de una cobardía de su parte, ya que su amante le pedía que se fueran lejos de esas tierras; sin embargo, Lara no estaba segura de que haya sido un crimen y anota: “Mejor es crim, es mío. Me iba a agullir lo diosamor, me vatragar, iba” (p. 190). Se había enamorado y no sabía qué hacer. Concluye el mensaje pidiéndole a su hija que después de leerlo, debe quemarlo. En este escrito muestra sus sentimientos de amor que nadie conocía, le tuvo miedo al amor porque le demandaba cambios y otros rumbos, Lara no estaba preparada para asumir esas responsabilidades, tenía sólo 19 años.

La tercera carta está más focalizada en Nesla, en la permanente presencia en su corazón y en el recuerdo que hace su madre de ella. Le da noticias de Emilio, que

se encuentra fuera de la ciudad, que quiere mantenerlas bien. Luego entra en una digresión sobre su hija, sobre sus orígenes y su existencia:

Nesla, soi de spuma de more, de traviesura dos ocianos.

Soi dun brillo des oquios du patre tuyo. En tincelaban par mí y me trajo dacerte regazo de tanto un beso, de tanta mar, me umor futureo así que bliar Korsta, así que evarte. (p. 190)

En resumen, le dice que es producto de la travesía entre dos océanos. El hecho de que existiera Nesla, era una motivación para pensar en un futuro fuera de su natal Korsta. Concluye diciéndole que se siente orgullosa de ella por ser actriz y le señala las intenciones de su hermano de arrestar o matar a Emilio cuando lo vea (p. 191). La posición de Lara es obcecada, ya no se trata de una cuestión meramente geográfica, sino que de una resistencia sorda ante la alternativa de vivir entre dos nuevos territorios: por una parte, su hermano y Emilio, por la otra.

En la cuarta, pareciera que Lara asume sentimientos de culpa por haberle enseñado a su hija lo más duro de la vida y le acota que ella –de alguna manera– ha sabido vivir, cuando le escribe “Ayvivido con e pasió, damí te sulpicio compasio”. Le cuenta que, pese a todo, Emilio ha sido un buen hombre que se ha preocupado por ambas sin pedir nada a cambio, que se ha sentido contenta con él y que Nesla debe sentirse en deuda: “Debís de Emilio. Mi ponte vida, mi sargavencia, tu eltuyo par patre incantado” (p. 191). Le indica que ella misma tiene que escribir su historia, hacer su vida sin el pasado familiar que carga; Lara se ha reconciliado con los recuerdos de su periplo en barco. Termina disculpándose por la franqueza, propia de cualquier madre que habla con su hija y quiere transmitirle una enseñanza o experiencia de vida.

La última epístola es breve, es sólo una recomendación de que no se dé por vencida, a pesar de la adversidad en la que está sumida (p. 192).

La exégesis que hemos realizado de la correspondencia, como ya dijimos, es sólo una aproximación tentativa, que se basa –en ocasiones– en relaciones fonológicas con algunas palabras y, en otras, en similitudes en la secuencia de los grafemas. En

consecuencia, el contexto ha sido determinante en esta ardua tarea, para dar un sentido inteligible a la lengua de Lara. Esta imprecisión en el proceso de “traducción libre” permite nuevas tentativas de entrada en su sentido simbólico.

Creemos, asimismo, que el discurso de este personaje adquiere una trascendencia al constituirse en un prototipo de la marginalidad, pues es desterrada de su tierra y trasplantada a la Gran Ciudad que la traga y le hace manifiesto su desarraigo. Su idiolecto es la expresión superlativa de la fragmentariedad que padece como cuerpo y como conciencia de ser una subjetividad dividida por una escisión abismante, o sea, Lara habita su locura como único refugio de libertad.

En todo caso, paradójicamente, esta suerte de liberación del mundo que sufre, proviene de una multiplicidad de significaciones o diversificación del sentido que reproduce numerosas conexiones entre las cosas –tan ricas y abigarradas– que no pueden ser más que entendidas en un nivel distinto de conocimiento. Las cosas y las palabras –para Lara– se encuentran sobrecargadas de atributos, alusiones e indicios que terminan por deformarse hasta el punto de ser otras<sup>120</sup>.

La apariencia física de la prisionera es desmejorada, se alimenta y duerme mal, se dedica obsesivamente a leer y, sobre todo, a escribir. Lo que la lleva a decir “Yo es la pluma” muy al estilo de Arthur Rimbaud<sup>121</sup>, expresión que Nesla remata diciendo a Emilio: “Leo escribiendo, papá” (p. 198). La actriz y dramaturga, mediante la artesanía de su escritura, quiere presenciar el nacimiento de una nueva sabiduría, desea ser autora de su propia existencia, esto es, el conocimiento que alcance de sí misma debe ser capaz de orientarla a su alma, para comprenderla, tentarla y cultivarla.

Desde esta vereda, y siguiendo con Rimbaud, se hace una “vidente” de su vida cotidiana en virtud de un descentramiento o “desarreglo” meticuloso y razonado del sentido de las cosas en la ciudad contemporánea. Cuando es liberada de prisión, Nesla

---

<sup>120</sup> “El sentido no se lee ya en una percepción inmediata, la figura cesa de hablar de sí misma, entre el saber que la anima y la forma a la cual se traspone se ha creado un *vacío*. Aquella queda libre para el onirismo [...]. Y el sueño, lo insensato, lo irrazonable, pueden deslizarse a este exceso de sentido. Las figuras simbólicas [las palabras] se transforman fácilmente en siluetas de pesadilla”. FOUCAULT, Michel: Op. cit., p. 35. El destacado nos pertenece.

<sup>121</sup> Nos referimos a su conocida “Carta del Vidente”, que el poeta escribió a Paul Demeny en 1871, en la cual aparece su célebre frase: “Yo es otro”, que ha sido fuente de innumerables estudios exegéticos. Nos valimos de la traducción que hizo Braulio Arenas en *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

se encarga de interiorizar los paisajes y la gente a borbotones. Siente que no recuerda su nombre, pero los lugares le parecen familiares. Un automóvil la lleva, el chofer le entrega unos papeles y le dice que “Debe dirigirse a la Estación *Las Rejas*. Allí la esperan” (p. 204, las cursivas son de la autora), la mujer se mete en el subterráneo movida por una curiosidad que se alberga en su “cuerpo vacío” y –a la vez– por el convencimiento de que todo es parte de una representación más, de un fingir “ser de allí”.

Descendió en la estación acordada, Emilio la aguardaba y tuvo que identificarse para ser reconocido por su hija, después de un momento le pregunta por Lara. El hombre se limita a apretarle el brazo hasta el dolor, a Nesla la domina una sensación de frío: su madre ha fallecido y con su muerte se va toda una historia de pionera, de costuras, de piedrecillas recogidas en el río, cantos de carnaval y su misma memoria. Las exequias, para Nesla, son un espectáculo donde todos los asistentes cumplen roles. De hecho, ella misma se reconoce como una actriz más; tiene la convicción de que ha sido “convertida [...] en objeto entre los objetos de [su] propia creación” (p. 210). Las circunstancias y las personas que la rodean la han “cosificado”. Nesla siente un vacío mucho más profundo: “No recuerdo mi nombre, sólo me llama la escritura que hice de mí”, quiere embriagarse “para recordar el olvido” (p. 211).

En la última escena que describe Santa Cruz, se ve a Nesla –después de un tiempo– con su hija Elcira, mientras se maquilla para salir a actuar. La pequeña se entretiene con el vestuario, su madre besa profundamente a Jael, el actor principal, y mira despacio el gran teatro, descubre que hay pedazos del mundo a la vista (p. 212). En síntesis, la novela traspasa la interrogante a la niña, a la nueva generación de mujeres. La respuesta de Nesla no es posible fuera de la órbita del espectáculo, del plano simbólico, de la representación artesanal de la vida por medio de los personajes ficcionados. Desde este punto de vista, lo que hace la actriz –al igual que la autora– es espectacularizar la historia latinoamericana en su proceso de acomodo a la modernidad.

Al interior de la obra de Diamela Eltit, las cartas cumplen un papel muy importante, porque la novela en sí es un epistolario que está presentado secuencialmente, para sostener el argumento. Como en los anteriores textos, la aproximación crítica no está libre de dificultades, puesto que si bien se trata de una correspondencia en donde son

plenamente identificables los agentes, también es verdad que ésta rompe con algunas características inherentes de este modo de narración, que –a medida que nos introduzcamos en la línea argumental– pormenorizaremos en su momento.

El libro se abre con un epígrafe de la escritora, ensayista y poeta mexicana Rosario Castellanos, que corresponde a la última estrofa del breve poema, titulado “Accidente”<sup>122</sup>. En él se habla del temor que siente el sujeto lírico, estoicamente soporta su sanción y desea que se cumpla sin problemas, pero agrega que la presencia de una ampolla en su mano le impida escribir es su verdadero miedo. Vale decir, Castellanos –y con ella Eltit– se siente comprometida con su quehacer de escritora, mediante el cual se introduce en el espacio público; su peor castigo no es la muerte o la condena, sino el ser acallada o relegada a lo privado; por consiguiente, la novela de Eltit es un texto “comprometido” con su género femenino y con la articulación de un discurso capaz de interpretar las necesidades y las luchas que tienen que afrontar las mujeres latinoamericanas en la sociedad actual.

El texto está dividido en tres partes y sus títulos correspondientes tienen la particularidad de que –el primero y el tercero– son onomatopeyas e indican cuando el hijo asume la voz protagónica en reemplazo de su madre. El primero, “BAAAM”, remeda la risa del hijo y, el último, “BRRRR” simula la sensación de frío. “Amanece” es el apartado más extenso y corresponde a las cartas que escribe la madre a un esposo ausente.

El hijo, al comienzo de la obra, es un personaje angustiado carente de expresión y de humanidad; su lenguaje es incoherente por lo errático de sus observaciones, el cual es fuertemente entretejido por una serie de deformaciones onomatopéyicas de vocablos y que atenta en contra de una comprensión directa e inmediata. Da la impresión de una lengua un poco al estilo del personaje de Lara en la novela de Guadalupe Santa Cruz, es a través de ella que exterioriza su mundo interior, su supuesta ingenuidad.

Como niño que es, sus pulsiones están a flor de piel. El hijo, en este sentido, representa lo absoluto del “id” freudiano, o sea, es una criatura dominada por el

---

<sup>122</sup> CASTELLANOS, Rosario: *Poesía no eres Tú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 282.

“deseo” que manifiesta frente a la carencia total de la figura del padre durante su vida, sólo sabe lo que hace su madre: “Mamá escribe. Mamá es la única que escribe”, ella es la que usa del lenguaje adecuada y comprensiblemente. Siente que con su madre están unidos, porque comparten el espacio y conoce los tormentos que padece. La principal actividad del hijo es jugar con sus vasijas “soportando el peso de una honda necesidad sexual”, se reconoce carente de una lengua social al decir “Mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla” (p. 13); a partir de esta insuficiencia hace una descripción brutal de sí mismo (pp. 13-14). La imagen de la madre que concibe su hijo no es menos dramática, la percibe irónica, siente que no lo soporta en ocasiones y se encuentra tan ocupada escribiendo que no se preocupa por él, señala que su madre quiere impedirle que hable por temor (pp. 19-20).

No obstante, también se refiere a ella como una persona que sufre, que tiene miedo y está apesadumbrada, que a veces está tranquila, que desea y que le da abrigo y protección cuando está en su regazo, pero esta sensación de cobijo se entremezcla con un deseo incestuoso que se transforma en hambre (p. 18). En todo caso, el hijo hace un retrato más acabado de su madre en relación con la escritura de su correspondencia, la cual asume como un proceso que le resulta doloroso y mortificante, y que la sumerge en la escritura hasta confundirla con las páginas que escribe.

El hijo quisiera apartarla de todo eso, para que no sufra, pero comprende que su propia existencia adquiere una significación en esa es escritura y afirma: “Existo sólo en un conjunto de papeles” (p. 16). Tiene conciencia de que en el pecho de su madre se aloja la ira “y por eso [le] da la espalda y se vuelve hacia sus páginas con tanta obstinación” (p. 21), para dejar estampada su propia subjetividad de mujer, esposa y madre.

El pensamiento del hijo se orienta hacia la búsqueda de la unidad pre-  
edípica entre madre e hijo, período donde la ausencia del padre está marcada por el no-  
ingreso al lenguaje o al orden simbólico<sup>123</sup>. Desde esta perspectiva, el hijo no es una

---

<sup>123</sup> “[...] el acceso de cada sujeto al orden simbólico [...] es, al mismo tiempo, un emblema de la estructura del lenguaje procesado a través de la sustitución y la metonimia [...], Lacan señala que la entrada al orden simbólico implica, además, insertar nuestro cuerpo en una anatomía imaginaria, en un mapa ya dibujado culturalmente que no corresponde a lo estrictamente biológico sino a un imaginario social que da relevancia a ciertas partes, borrando otras”. Más adelante, L. Guerra

subjetividad y su existencia está condicionada por la presencia de la escritura de la madre.

La sección concluye con el hijo entendiendo que su presencia representa una carga para ella, un peso que no alivia para nada el trabajo de su mano ni el dolor que siente cuando escribe; frente a la página, la madre se ve “perdida y solitaria y única entre las borrascosas palabras que la acercan al escaso cielo en el que apenas pudo habitar” (p. 22).

El siguiente capítulo, en el que aparece la voz de la mujer a través de sus cartas, “pone de relieve las estrategias de resistencia de una madre que se niega a admitir los cargos que le hace el padre de su hijo”<sup>124</sup>. Siguiendo a Lagos, advertimos que la correspondencia está planteada –como en toda novela de tipo epistolar– desde un presente, esto es, que todos los acontecimientos que perturban a la madre, le afectan directamente mientras escribe; luego, su escritura se transforma en un volcamiento sincero de su intimidad, lo cual produce el efecto de proximidad sobre los corresponsales.

Adicionalmente, la dignidad y la entereza con que la madre responde a las imputaciones del padre torna cada una de las cartas en un documento irredargüible, que se abre –por intermediación del lector– al espacio público y “también posibilita la emergencia de un cuerpo textual que [...] se constituye como relato”<sup>125</sup>, como una historia que por provenir del espacio privado, se abre paso desde la marginalidad de lo íntimo femenino para situarse en el campo del discurso patriarcal.

Es probable que a primera vista, la novela permita la individualización genérica de los agentes que intervienen en el tráfico de cartas, sin embargo, las jerarquizaciones se ven “perforadas” por la actitud que asume la madre frente a su marido y ponen en entredicho las dicotomías tradicionales de nuestra cultura occidental. El poder

---

agrega: “Esta fundamentación del lenguaje en la división, en la ausencia y el vacío es similar, para Lacan, a la posición del sujeto quien, al entrar en el lenguaje, queda definitivamente separado [...] de aquel ámbito sin límites, divisiones u oposiciones en el *continuum* de lo no elaborado”. GUERRA, Lucía: Op. cit., pp. 115 y 116. Las cursivas son de la autora.

<sup>124</sup> LAGOS, María Inés: “Lenguaje, género y poder en Los Vigilantes de Diamela Eltit” en *Nomadias* N° 2, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Editorial Cuarto Propio, octubre 2000, p. 127.

<sup>125</sup> ELTIT, Diamela: “Fechadas, firmadas, cursadas” en MORALES T., Leonidas: *Cartas de Petición...*, op. cit., p. 10.

que supuestamente ejerce el padre, está radicado en la autoridad que emana de la comunidad, es decir, el padre debe someterse al juicio público sobre sus acciones.

El padre debe mostrarse como una persona que administra y ejecuta el poder que culturalmente le ha sido adjudicado sobre la madre, su hijo y el espacio doméstico, pese a que él esté ausente<sup>126</sup>. Pero la tarea se le dificulta, debido a que la madre intenta persuadirlo con una lúcida exposición de sus descargos y de los problemas que la aquejan a ella y a su hijo. No se trata de epístolas sentimentaloides, que apelan a la compasiva comprensión del otro. “Su indiscutible capacidad para argumentar es excepcional, especialmente si consideramos que la voz de la madre es una presencia relativamente infrecuente en las letras hispanoamericanas, aun en los textos de escritoras contemporáneas”<sup>127</sup>.

Las recriminaciones se originan por la expulsión del hijo de la escuela, que la madre considera acertada (p. 27). Le pide que no empeore la situación con acusaciones, la madre desea que sea sensato y que le dé una solución. Detrás de sus palabras, se aprecia que la madre vive una tragedia personal: su maternidad la ha dejado en un completo abandono y una parte de sí misma ha sido anulada, su sexualidad. Ante la responsabilidad de criar sola a su hijo, siente que no es capaz de dar respuesta a las interrogantes del padre.

El acecho paternal se ha intensificado ahora que la vecina también espía a la madre, lo que redundará en que el acoso adquiera una doble función simbólica: vela de día y vigila de noche. El espacio doméstico, la casa, se vuelve una prisión –por una parte– que mantiene encerrados a la madre y su hijo, y –por otra– los protege de las amenazas del exterior. La imagen que el padre quiere construir de su cónyuge es la de una “mujer que miente, impulsada por un creciente delirio” (p. 33), pero ello no surte efecto en ella. Lo que sí la afecta profundamente es la soledad, que se materializa en el frío que siente y la preocupación de que las provisiones se han acabado, le advierte que se verá en la obligación de salir a las calles a “depredar” en busca de alimento (p. 35).

---

<sup>126</sup> “La conducta de las mujeres y de los hijos repercute en la imagen que proyecta la familia y, por tanto, incide directamente en la reputación del padre en la sociedad y debe ser vigilada”. LAGOS, María Inés: Op. cit., p. 129.

<sup>127</sup> LAGOS, María Inés: Op. cit., pp. 127-128. En otra parte de su interesante ensayo, la autora añade: “[...] la madre en la novela de Eltit contesta las acusaciones del padre y, al hacerlo, responde utilizando un lenguaje lógico y racional para resistir y rechazar los cargos en su contra” (p. 129).



El problema radical que afrontan es el sistema policiaco de vigilancia que han impuesto los vecinos y su intolerancia, lo que motiva en la madre la visión de la ciudad como espectáculo, como “un lugar abierto hacia lo operático y hacia lo teatral” (p. 40), y una sospecha de que el padre está confabulado con los vecinos, pues –dice la madre a su esposo– “no volverías siempre sobre los mismos temas” (p. 42).

La irrupción de la suegra en la casa, le sugiera a la madre que el sistema de vigilancia penetró en su espacio familiar. La madre ve que la suegra disfraza “una insolencia poco frecuente [...] tras una engañosa fachada de amabilidad” (p. 43) y se da cuenta de que ella –más que la emisaria del padre– “se había convertido en mi enemiga” (p. 44).

Debido al poder tiránico y arbitrario del padre, su esposa lo amenaza de muerte: “Te mataré algún día por arrebatarme este poder que no te mereces y que has incrementado, de manera despiadada” (p. 45). La madre, en sus cartas, hace algunas peticiones al padre de su hijo, la actitud de ella es muy distinta a la que describe Leonidas Morales para corresponsales reales<sup>128</sup> que, simbólicamente y guardando las proporciones, se encontraban en los mismos puntos de hablada que los personajes ficticios de Eltit. Es el peso de esta represión la que acarrea la sublevación del espíritu de la madre. El padre quiere medir fuerzas con ella, pero ésta le responde con una resistencia no-agresiva, con una aparente resignación (p. 46).

Si atendemos al temple de las cartas de la madre, que Eltit describe, vemos que se produce un descentramiento de las dicotomías de débil-fuerte, sentimiento-razón, mujer-hombre, madre-padre. En el corpus de cartas no hay simplemente una resistencia, sino que más bien un enfrentamiento abierto de fuerzas entre los agentes que sostienen la situación comunicativa. La actitud de la madre es espontánea y confrontacional; sin embargo, en el siguiente escrito, se disculpa porque se dejó arrastrar por la rabia: no se trata de un retroceso de parte de la madre en el plano discursivo, sino

---

<sup>128</sup> “[...] un destinatario como instancia jerárquica de un poder público absoluto, un emisor que escribe como un sujeto privado expuesto a la acción de ese poder y sin ningún resguardo frente a él, un despliegue de estrategias discursivas orientadas a concitar la buena voluntad del destinatario, y un discurso o relato testimonial como fundamento de la petición”. MORALES T., Leonidas: *Cartas de Petición...*, op. cit., p. 18.

que se disculpa por haber perdido la templanza que da la razón y que ella posee sin dudas, es decir, cuando se dirige a su esposo se mueve dentro de un discurso racional y objetivo, rasgos que son atribuidos al discurso patriarcal.

Esta estrategia discursiva deja esbozado entrelíneas que no existe realmente un arrepentimiento total de parte de la madre, a pesar de que –a continuación– le suplica que interceda por ella en el juicio que quiere instruirle su suegra. Teme enfrentarse a ese juicio y quizás perder a su hijo, por eso la madre –conocedora de sus capacidades argumentativas– le promete que no lo agredirá nuevamente en términos tan violentos.

La suegra, como ya dijimos, es la emisaria de la vigilancia, la represión y la intolerancia de los vecinos; la madre piensa que ella teme perder ese estatuto y “detrás de su miedo, yace el pánico que experimenta a que tú [el padre] no consideres sus palabras” (p. 51). Así, la suegra efectúa –pese a que comparte los principios del poder– una labor de servidumbre frente a un poder que no ejerce por sí misma, sino que la instrumentaliza.

La vigilancia de los vecinos se ha incrementado, se ha hecho más estrecha y el acoso se ha intensificado. Los vecinos quieren mantener el orden por la fuerza de las armas y la dictación de nuevas leyes. La integridad de la ciudad, en opinión de la madre, se derrumba y ellos se esfuerzan por custodiar el *modus vivendis* occidental como si ése fuera el único posible y el modelo inequívoco.

El padre invoca una nueva querrela contra la madre: la acusa de llevar una vida sexual emancipada y lujuriosa en su propia casa, lo que ha afectado al hijo enfermándolo más de lo que demuestra ya su palidez. Ella prefiere no discutir el tema, pues no ha surtido el efecto de dañarla. La madre le responde que es él quien inventa “un fiel imaginado doble de [sí] mismo” (p. 73), la frase es ambigua y propone dos alternativas de interpretación: por un lado, la mujer le enrostra el secreto deseo sexual que despierta en él y que se traduce en un sentimiento de pertenencia sobre ella, y, por otro, que el padre ha sido amante de otra, razón que quizás motivó su separación e inauguró el proceso de ataques personales. Son los vecinos los que corren con esos rumores, que duda cabe, que se acusan entre ellos y cuyas vidas giran en torno de vigilar y vigilarse.

La madre sospecha que el padre urdirá –en complicidad de los vecinos y la suegra– una nueva confabulación y lo desafía a interrogar a su hijo, para confirmar la acusación. Ésta se origina a partir del asilo que le ofreció a una familia de desamparados “durante aquellas noches en las que el frío llegó a niveles imposibles” (p. 75), pese a la prohibición que se había impuesto. No conforme con la reacción de la madre, su cónyuge afirma que ella tiene algo de “desamparada”; los vecinos sienten miedo ante tal revelación y creen que está complotando en contra de Occidente. Se decide ejercer una mayor vigilancia para el siguiente invierno y el establecimiento del estado de sitio. Los vecinos quieren imponerle al hijo dichas ordenanzas, pero éste se refugia en sus juegos con las vasijas.

Esta situación familiar crítica deriva en que la madre es acusada de ser incapaz de mantener la casa. Al ayudar a los desamparados, que según el padre pretenden destruir el orden, se convierte en secuaz de un grupo “rebelde en extremo peligroso y junto con la insurrección que portan sus presencias, están entrelazadas en sus cuerpos las peores infecciones” (p. 83).

La madre reflexiona y cree que puede haber sido insensata la decisión de asilarlos sin consultar al padre, pero eso no es causa suficiente para condenarla a perder su hijo. Siente miedo de la muerte y le asegura que cambiará: “haré de mí la figura occidental que siempre has deseado. Seré otra, otra, otra. Seré otra” (p. 85). En nuestra opinión, la misma repetición del vocablo “otra” encierra una ironía sutil que puede dejar tranquilo al padre, pero que –en definitiva– no significa que la madre vaya a transformarse efectivamente<sup>129</sup>.

Otro de los reproches que le hace el padre es que su hijo se encuentra enfermo, la madre refuta la imputación, afirmando que él demuestra gran vigor cuando se entrega a los juegos con sus vasijas y que los comparte con ella como propuestas de

---

<sup>129</sup> “[...] desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él [...]. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexas otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada social y cultural: la combinación de *acatamiento* y *enfrentamiento* podrían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber”. LUDMER, Josefina: “Tretas del débil” en GONZÁLEZ, Patricia y ORTEGA, Eliana (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1982, p. 53. Los subrayados son nuestros.

acertijos. El mundo lúdico es experimentado con gran pasión por el hijo. Aprovecha la oportunidad de mencionarle que ya está cansada de la comedia que ambos representan y –para terminarla– le describe objetivamente lo que fue la experiencia con los desamparados (p. 97).

Diamela Eltit describe la escena como si fuera una ceremonia, un rito litúrgico en el que los desamparados se transfiguran en “Cristos”, donde el acto solidario y humano del “lavado de los cuerpos” provoca un éxtasis estético y un goce en la madre. La historia que cargan esos seres ruinosos es desconocida y anónima para el resto de los habitantes de la urbe, que vigilan día y noche. El peligro se cierne sobre ella y su hijo, se hace inminente, la suegra le avisa que se ha iniciado un juicio kafkiano y que el padre es juez y parte en él; la madre sabe, además, que las cartas se constituirán en medios de prueba que pueden condenarla: “mientras te escribo, [...] estoy redactando mi sentencia” (p. 99).

Esta trasgresión de la madre, la de escribir su historia, le ocasiona una enfermedad que se manifiesta por medio de los dolores de su cuerpo como “una seria advertencia corporal”, estas molestias se evidencian en su mano que escribe “como si tuviera la obligación” (p. 102). Progresivamente, la actividad de la escritura para la madre se vuelve un sufrimiento insoportable, que ella debe resistir (p. 103).

Las misivas de la madre no son meramente un relato anecdótico de la existencia cotidiana o una extensa defensa, sino que –como anota Leonidas Morales– es un hecho “político”<sup>130</sup> al historiarse y, con ella, historiar a la mujer latinoamericana. Desde este borde, la madre se nos presenta –a pesar de sentir las amenazas y la vigilancia del padre– como productora de discurso y “como un agente que resiste las prescripciones de un orden social rígido y carente de solidaridad humana” (p. 111), y escribe su vivencia para que sea una memoria ética que todos conozcan.

---

<sup>130</sup> “[...] entendiendo por tal las sutiles maniobras significantes mediante las cuales la escritura hace posible que el lector construya la imagen de una verdad ausente y cuyo deseo lo testimonia el ‘goce’ de su contemplación, o de su intuición, el mismo que, por ser lo que es, el goce de la ausencia, debería inspirar toda suerte de conspiraciones para desbaratar el orden de las condiciones de vida existentes que condenan un bien semejante al ostracismo”. MORALES T., Leonidas (ed.): “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política” en ELTIT, Diamela: *Emergencias...*, p. 14.

Hacia el final del capítulo, la madre siente la fatiga, que la ciudad se desvanece en una nebulosa y le resulta insoportable la indecencia de la ciudad por integrarse al Occidente a cualquier precio. Comienza a adentrarse en el mundo de su hijo, en busca de un lugar que sea “el centro móvil de la belleza” (p. 110), evidenciando su estado de precariedad y degradación que llega al extremo de que ella y su hijo se convierten en errantes desterritorializados, unos desamparados (marginales) a los que la presencia del hambre (deseo) los acosa.

En la última parte, en la que asume el protagonismo el hijo, éste se encarga de cuidar a su madre:

Mamá ha concluido. Ahora mismo termina de caer. *Debo tomar la letra de mamá y ponerla en el centro de mi pensamiento.* Porque yo soy el que tiene que dirigir la mano de mamá. (p. 124, las cursivas son nuestras)

Al tomar la responsabilidad de su madre, la criatura hereda su palabra y se hace cómplice de su verdad, ha ingresado a lo simbólico autónomamente, sin la presencia del padre; además, es él quien se encarga de dar a conocer el discurso. De algún modo, por la dependencia de su progenitora, su deseo de unión pre-edípica se ha concretado de una forma excepcional, ya no hay divisiones entre ellos y Eltit lo grafica de la siguiente manera: “Extraigo las últimas [...] gotas de leche del pecho de mamá y pongo mi boca en su boca [...]. La obligo a tragar su leche” (p. 127). La madre ha perdido su fortaleza y sus pensamientos.

La existencia de ambos está en peligro, a punto de desaparecer, porque “Mamá y yo no sabremos cómo levantarnos del suelo” (p. 128). Lo único que resta como alternativa es entregarse a la noche de la ciudad, “hipnóticos, inmóviles como perro AAUUUU AAUUUU AAUUUU aullando hacia la luna” (p. 130), que pareciera ser la salida del túnel en el que habitaban al volver a lo primordial.

La obra de Eltit nos ofrece la panorámica del abandono del padre y la concentración de la responsabilidad en la madre de la crianza del hijo. Ante este cuadro cotidiano de crisis y fragmentación del núcleo familiar, la pasión, las emociones y la lógica

se entretujan de manera imperceptible; los personajes estereotipados de la novela rompen sus moldes y muestran la hibridez de su construcción, impidiéndoles “reconocer sus propias obsesiones y reacciones apasionadas, las que claramente distinguen en las acciones del otro. En *Los vigilantes* la fusión de pasión, obsesión y argumentación lógica, como también la mezcla de lenguajes y variantes genéricas, constituyen los rasgos caracterizadores del discurso de los varios interlocutores”<sup>131</sup>.

Resumidamente, las correspondencias que hemos estudiado en las obras, dan cuenta de los avatares históricos en los que la mujer ha intervenido directamente. Las cartas se constituyen en un instrumento narrativo que contiene la experiencia personal del emisor y la manera que tiene para experimentar la cotidianeidad, generando una fuerza ética y estética cuyo valor de uso radica en la consolidación de la memoria colectiva femenina, y, simultáneamente, en un saber que no es abstracto sino que acoge un relato testimonial que en la mayoría de los casos revisados deshace –con la sola y nada azarosa excepción de la carta-marco de Alonso de Ribera– las distancias entre emisor y receptor, rompe las jerarquías y acerca a los lectores a presenciar activamente el tránsito de la intimidad de los afectos desde lo privado a lo público, mediante la utilización de estrategias discursivas características de la literatura de post-vanguardia.

B.- *La Oralidad*. En una cultura eminentemente escritural como es la de Occidente, donde existe la creencia de que la escritura goza de ciertos privilegios de los que la oralidad carece como es la transmisión del saber en forma sistemática. Debemos abordar esta problemática desde una esquina distinta. Convengamos de inmediato que la escritura y la oralidad son los medios que tiene una cultura para vehicular su pensamiento a través del tiempo, y dejemos de lado las persistentes tendencias a considerar la escritura como la forma básica del lenguaje; éste, en su sentido más profundo, es sonido articulado, vale decir, la condición oral del lenguaje es permanente.

---

<sup>131</sup> LAGOS; María Inés: Op. cit., p. 135. El destacado es de la autora.

La escritura –que es la representación gráfica en el espacio– potencia al lenguaje a nuevas fronteras y crea una nueva estructura del pensamiento, pero no puede desligarse jamás del hecho de que en ella coexiste la “palabra hablada”<sup>132</sup>.

Si atendemos a algunas experiencias antropológicas –siguiendo a W. Ong–, realizadas en sociedades o culturas orales primarias, esto es, que no conocen ningún tipo de escritura, vemos que los individuos aprenden mucho de lo cotidiano y de su entorno, lo que deriva en la posesión y praxis de una gran sabiduría. Ellos no necesitaron estudiar en el sentido estricto del vocablo, porque aprendieron con el entrenamiento de escuchar y repetir –a través de fórmulas como los proverbios, las adivinanzas, los conjuros, las canciones, etc.– y de reunir y combinar los elementos incorporados en una “memoria corporativa” de la que toda la comunidad tributa y dispone libremente.

Este rasgo artesanal del lenguaje oral está plasmado en las obras que hemos venido analizando, el valor de uso que implica la transferencia de conocimientos y la conformación de la historia de una comunidad total o parcialmente considerada, es la característica que atraviesa la literatura de post-vanguardia.

A menudo oímos que para referirnos a una expresión oral coherente y cohesionada, utilizamos el concepto de “texto” que proviene de una raíz etimológica que significa “tejer”. Tal uso, en términos absolutos, resulta ser adecuado, pues –por lo general– el discurso oral es considerado un “tejido o cosido”; en la antigua Grecia, el vocablo “rapsodia” significa “coser canciones”. No obstante, en nuestra cultura escrituraria, cuando se habla de “texto oral” se está pensando como una analogía con la escritura.

Desde este punto de vista, las definiciones de “texto” y “discurso”, que hace Grínor Rojo<sup>133</sup>, nos ayudan a entender el lenguaje popular que incorpora Carmen

---

<sup>132</sup> “La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad”. ONG, Walter: *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*, tr. Angélica Scherp, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 1993, p. 18. Para el tratamiento de esta parte, nos basaremos principalmente en el ensayo de este brillante estudioso, recientemente fallecido en agosto de 2003.

<sup>133</sup> “Texto cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra a la totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar cualquiera sea su indumentaria semiótica que el mismo adopte (lo que significa que no tenemos por qué restringir nuestra definición al lenguaje natural o articulado, ni menos todavía a su variedad escrita, opción esta que deviene de la mayor importancia para una cultura como la latinoamericana en la que la oralidad es un elemento de gravitación [...]) y

Berenguer; la voz de la indígena, del corrillo urbano y de la servidumbre en Mercedes Valdivieso, y los discursos enajenados o fragmentarios de Diamela Eltit y Guadalupe Santa Cruz. Se trata de una imitación por escrito de la producción oral de determinados segmentos de la sociedad civil, para provocar en el lector –que tiene una estructura psíquica caligráfica– el efecto de verosimilitud, de establecer una vinculación empática entre la realidad cotidiana y los afectos que son narrados con la circunstancia desde la que está leyendo. El objetivo es que el tema poetizado o novelizado adquiera una carga semántica más concreta e inmediata, capaz de producir una reflexión o la movilización de un saber popular o cotidiano en los receptores.

La inclusión de la “palabra hablada” en los textos de estas autoras, convierten dichos discursos en sucesos, en hechos concretos, o sea, son modos de acción que sobrepasan la simple transcripción del pensamiento, su dinamismo entraña una fuerza vinculada claramente a una manera inconsciente de concebir las palabras como accionadas por un poder<sup>134</sup>. Adicionalmente, la oralidad –en la cultura oral y en los textos aludidos– está fuertemente relacionada con la comunicación, facilitando los contextos existenciales plenos que rodean los discursos orales y cotidianos, y que ayudan a determinar los significados de un modo un poco más independiente de la gramática (estos significados quedan entregados, en el caso de la escritura, a estructuras lingüísticas más elaboradas y fijas). Tampoco se trata de dar un matiz pintoresco a las narraciones, más bien es parte de un diseño crítico-literario de la modernidad. Las mujeres metaforizan –en términos de identidad cultural, genérica y de cuál es el lugar de la mujer– las transformaciones socio-políticas y culturales que afectan a la sociedad latinoamericana contemporánea, originadas en temáticas como las dictaduras militares, el poder, el consumismo y –en general– los efectos de desterritorialización, ocasionados por el fenómeno de la globalización y la tecnologización de las comunicaciones.

A primer golpe de vista, la novela de Mercedes Valdivieso parece muy lejos de estos asuntos, sin embargo, a nuestro modo de ver, su intención es traer a la figura de

---

discurso/s para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto [...]. Se subentiende [...] que un texto puede (y suele) alojar en su interior a más de un discurso y que esos discursos no tienen que vivir en paz entre ellos”. ROJO, Grínor: *Diez Tesis sobre la Crítica*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001, p. 23.

<sup>134</sup> “La gente que está muy habituada a la letra escrita se olvida de pensar en las palabras como primordialmente orales, como sucesos, y en consecuencia como animadas necesariamente por un poder; por ellas, las palabras antes bien tienden a asimilarse a las cosas, ‘allá afuera’ sobre una superficie plana”. ONG, Walter: Op. cit., p. 39.



La Quintrala al presente desde una perspectiva de todo lo acontecido, con el afán de “recomponer la historia desde el ángulo de la marginalidad”<sup>135</sup>.

La confesión de Catalina de los Ríos pierde su connotación y simbolismo religioso, debido a la ausencia del arrepentimiento, la contrición y la búsqueda de la absolución por parte de su confesor. Estamos ante una historia personal, frente a la exposición de una verdad que es trasladada desde la interdicción de su silenciamiento en lo privado al terreno de lo público. El desenfado, la soberbia y el orgullo se entreveran en su relato como soporte a su confesión. Tomando la novela como una narración que navega en las aguas de la historia y de la ficción, gran parte de la leyenda de La Quintrala se urdió basándose en suposiciones, murmuraciones y comentarios malintencionados de vecinos y recaderas supersticiosas del siglo XVII; en la sociedad colonial, no muy distinto a la actual, el prestigio de las personas dependía de la opinión o de los juicios de valor que hicieran los demás.

Como parte de las formalidades nupciales, Catalina hace su confesión. Hace una revisión detallada de su vida. Su infancia siempre tuvo matices de sobrenatural, según Rosarios Ay –su dama de compañía y chaperona– un duende la acompañaba a todos lados, Tatamai la indígena que se encargaba de los cuidados de ambas hermanas – Águeda y Catalina– tenía conocimientos acerca de los sahumeros y hechizos, que provocaban el miedo y el odio de don Gonzalo de los Ríos. Catalina fue la más cercana a esa sabiduría ancestral mapuche, aprendió artesanalmente el manejo de las hierbas y de las fuerzas paranormales.

A corta edad, ella ya inspiraba miedo a su padre, a los criados y a los vecinos; muy diferente era la reacción que tenía la gente con Águeda, pues estaba más próxima a su raíz europea. Características de la personalidad de Catalina como su pasión, su altivez, su independencia y su capacidad de defender su opinión hacían de ella una mujer fuera de lo común, como lo afirmaba Alonso de Ribera en su carta inicial.

---

<sup>135</sup> Agrega la ensayista, más adelante: “De ahí que la narración esté estructurada básicamente desde la confesión de Catalina en contrapunto con el discurso introductor del gobernador y con el discurso popular del ‘dicen que’”. MALVERDE D., Ivette: “Mercedes Valdivieso. Maldita yo entre las mujeres”, en *Acta Literaria* N° 16, Chile, Universidad de Concepción, 1991, 125.

Los acontecimientos que dieron pie a la larga seguidilla de comentarios y figuraciones diabólicas de La Quintrala, fue lo que sucedió con Álvaro de Cuevas –hijo de Tiburcio Cuevas, fiscal del cabildo y enemigo de los Lisperguer–, el cual, durante una procesión de flagelantes, se prendó de la mujer. Se reunieron en una bodega de vinos y consumaron el acto sexual, el que la Tatamai propició. Luego de varios furtivos encuentros amorosos, Álvaro faltó a un par de citas.

La joven Catalina estaba desconsolada y se apartó de la indígena y se refugió en el Señor de la Agonía (conocido actualmente como el Cristo de Mayo), prometiéndole cumplir con sus deberes de hija con su padre. Escuchó voces que se aproximaban a su habitación:

Oí de mis encuentros sacrílegos [...]. Oí que de gustarme los bárbaros, me pasaba al hombre blanco pero prohibido, siempre de contra al bien y que, *por maldita yo entre las mujeres*, a nadie le extrañaría que mi padre me arrancara del mundo. (p. 57, las cursivas son nuestras)

Don Gonzalo obligó a Catalina a entrar en un convento, todo el mundo estaba enterado del escándalo. La joven vuelve a encontrarse con Álvaro y comprende que ha renunciado a su amor, ella le mancha la cara con su sangre pues no quiere sufrir por amor.

Ya confinada en el convento, se entera por una novicia que Álvaro ha desaparecido y únicamente “encontraron su breviario y su crucifijo con muestras de quemazón y violentados, señal que los trabajó el diablo” (p. 66). Don Tiburcio Cuevas buscó por todas partes a su hijo, incluso entró en la propiedad de don Gonzalo a excavar la tierra por si hallaba el cadáver, se encargó de poner espías que vigilaran a la familia. Los agentes de Cuevas le informaron, en una ocasión, que vieron a la muchacha levantar de la tierra a un hombre que la abrazaba con un hábito similar al de Álvaro.

El acongojado padre se dirigió al gobernador Alonso de Ribera, para que impartiera justicia, pero “Dicen que desde su pleito con las Lisperguer, [...] lo afligía una misteriosa enfermedad” (p. 73); además, se preparaba para marchar al sur a luchar contra

los indígenas, razones por las cuales no emprendió ninguna acción en contra de las Catalinas. Álvaro nunca fue habido, solamente su fantasma se paseaba por la calle flagelándose y cuando desaparecía en las sombras, “su alma en pena servía a los vecinos, para fijar la hora exacta de la medianoche” (p. 77).

La lepra asola la ciudad, el Gran Pecador –un hombre místico– dijo que la “peste sería un castigo que nos enviaba el cielo y que debíamos arrepentirnos” (p. 80), Tatamai astutamente no se apartó del Señor de la Agonía, para evitar cualquier peligrosa relación entre sus prácticas y la enfermedad que los estaba diezmando. Catalina sale sola a recorrer las calles, pese a los extremados cuidados que ponía la Tatamai. La joven ve a la madre de Segundo –hijo bastardo de don Gonzalo y Carmela Antivil– y decide partir con provisiones al leproso, Rosarios Ay le avisa que Segundo viene a visitar a su madre. Los dos jóvenes se encuentran en el dispensario y surge una atracción recíproca (p. 88).

En el camino de vuelta, la joven comienza a sentirse mal; el criado cabalga con ella en los brazos, se topan con un caballero que mira extrañado la escena y decide seguirlos. Se presenta ante ella arrogantemente, se trata de Enrique Enríquez, el cual –a partir de esta casualidad– inicia su asedio amoroso a Catalina. Una vez que la peste dejó de causar estrago en la población, se organizaron celebraciones religiosas; Enríquez quiso honrar a Catalina, pero ésta le hizo un desaire en público lo que provocó la rechifla del pueblo y la molestia de su familia. En la misa, Águeda conoce a Blas Torres –oidor del virreinato del Perú– y su futuro marido. Entretanto, don Gonzalo se enferma gravemente y pide los últimos sacramentos; los amigos lo visitan en su casa, Enríquez le regala un rosario de piedras preciosas a Catalina. Recupera su salud y la oportunidad es aprovechada por una autoridad superior a Blas de Torres, para solicitar la mano en matrimonio de Águeda para su joven colega, a lo que el padre no pudo negarse.

Una noche, la visita de Segundo a Secas y le confiesa que ha desertado del ejército español y se ha pasado a las huestes indígenas, pues había obedecido a su mestizaje. El gobernador lo dejó partir. Enríquez lo consideró un traidor, un renegado y lo persigue. Catalina, en la entrevista, le pide que la lleve con él, pero Segundo debe huir pues un espía de Enríquez –un mulato llamado Diego Sacristán– lo ha dejado al descubierto.

Después de unos días, durante los preparativos de la boda de Águeda, se percatan de la ausencia de Rosarios Ay y se enteran de la muerte del gobernador (el pueblo guarda duelo y se suspenden temporalmente los arreglos matrimoniales). Catalina, por su parte, siente la separación con su hermana y llora en la fiesta del casamiento; Enríquez la deja en evidencia frente a todos los asistentes (pp. 104-105). Tatamai intervino, para evitar una reacción de parte de su joven ama. Luego de los esponsales, Águeda se despide su familia en Lollole para partir al Perú; en el viaje de vuelta, don Gonzalo se siente mal, pide que las Catalinas no se le acerquen. En su casa, pone guardias en la puerta de su habitación; cuando está a solas, se culpa por el destino de Carmela y de su bastardo. Agonizó tres días y el último pidió que lo acompañara su hija y lo alimentara:

Dicen que el casorio de doña Águeda de los Ríos y el envenenamiento de su padre se sucedieron tan juntos, que comentarlos fue pasar de contento a pesar. La gente discutió en grande sobre don Gonzalo y su mujer [...]. (p. 108)

Los compinches de Enríquez le advierten de la fama criminal que carga Catalina, pero él se mofa de los consejos. En sus funerales, Angustias –hermana de don Gonzalo– acusa a su cuñada y a su sobrina de haberlo envenenado e irrumpe en la cocina, para inspeccionar la comida que se estaban sirviendo (pp.111-112). Mientras, el perro de un vecino desenterraba accidentalmente el escapulario de Rosarios Ay, cavaron y exhumaron el cuerpo con el cráneo partido, con la espalda ceroteada y quemada al extremo de recogerle las piernas. Ordenan el arresto de las Catalinas, pero temen cursar la orden por las represalias; finalmente, un funcionario del cabildo –acompañado por todo el pueblo– lleva la orden a casa de doña Águeda Flores.

Se encausan a ambas mujeres, Tiburcio Cuevas afirma que Catalina desafía el orden natural de las cosas y amenaza con interrogar a José del Viento, Catalina Lisperguer se acerca a los magistrados y les enseña un seno en signo de protesta. Los jueces abandonan a Cuevas en sus intentos, recordando las gratificaciones y el advenimiento que le habían dado a don Pedro Lisperguer. Madre e hija salen libres de culpa.

Luego de dos años, se da a conocer la resolución judicial de la investigación de la muerte de don Gonzalo, la cual exime de cualquier cargo a las mujeres imputadas. Su testamento es leído y en él se indica –entre otros asuntos– que Segundo recibirá parte de la herencia; además, se reconoce públicamente que él es hijo y puede ostentar el apellido Ríos si así le place. Catalina, la viuda, sentencia que “se hará tal como dice el escrito. Y el cabildo nada tiene que meterse en esto” (pp. 122-123).

Catalina Lisperguer muere y José del Viento –su fiel siervo– desaparece, su hija da la orden de que no se busque al criado. Cuando terminaban las exequias, los comentarios se abrieron paso. El corrillo se centraba en los juicios fallidos en contra de la difunta y su hija, se pensaba que Blas de Torres, cuñado de esta última, se encargaba de que los juicios no llegaran a nada, influenciado por su esposa Águeda de los Ríos. “Si en la Audiencia de la Ciudad de los Reyes le perdonaron su parricidio, le perdonarían todos sus delitos que en el futuro aguardaban” (p. 136). Se murmuraba acerca de Catalina y Segundo, de la pelea de sus dos amantes entre los que se incluía Enríquez, de la relación con su primo, de la amistad de Juan Pacheco y el renegado Antivil que fue alentada por Lepantaru (amigo de la infancia de Pacheco), “mala junta para el reino saldría de eso” (p. 137).

El futuro esposo de La Quintrala –arriesgándose por la cuantiosa dote– sería su marido y cómplice; ella al igual que su abuela hacía donaciones importantes a la iglesia. Con todo, Catalina no tenía deferencias por el Señor de la Agonía, ya que cuando Perdón del Socorro se cobijó a sus pies y su ama le daba de latigazos y le ceroteaba las llagas con una vela de adoración:

Dicen que el Cristo movió su cabeza, y Él y Catalina cara a cara sin dejarse [...]. El dolor acentuó los labios del Señor de la Agonía y ella ahondó su rabia: ¡fuera! ¡fuera! ¡fuera! ¡Yo no quiero en mi casa hombres que me pongan mala cara!

[...] Y desde esa noche del sacrilegio, dicen que La Quintrala penó en vida como después de muerta, colgando de un cabello sobre las llamas del infierno. (p. 138)

Finalmente, Catalina viaja a La Ligua con su abuela para preparar su matrimonio con Alonso de Campofrío y Carvajal y es en esa localidad donde procede a confesarse. Prepara, además, su testamento donde dispone aportes sustanciosos para la iglesia. Catalina termina su relato en la novela, citando su genealogía femenina.

Como hemos observado, la presencia de la oralidad es fundamental –como fenómeno social que instala “juicios de valor” al interior de una sociedad– en la construcción y trascendencia del diseño simbólico y cultural de la mujer durante la colonia, el cual funcionaba como un rígido formato: las virtudes y faltas de las mujeres estaban en constante examen. El aparato institucional y sus dispositivos de control, que en la novela de Valdivieso se nutre de las “murmuraciones” y “habladurías” de la gente, operan como una estructura represiva y vigilante del orden impuesto por el conquistador.

En este caso, el conocimiento que tienen los vecinos de Catalina de los Ríos y de Tatamai –su maestra en las artes de la magia ancestral indígena y exegeta de la transculturación religiosa– se canaliza mediante la fórmula *dicen que*, la cual se reduce a una irrefutable y casi axiomática “verdad”<sup>136</sup> que se contrapone a la confesión de la protagonista pero no llega a excluirla, porque ambas complementariamente vienen a reforzarse en la formación de la historia colonial del siglo XVII en nuestro país con distintos grados de verosimilitud. Este juego de habladurías y murmuraciones malintencionadas conforman la historia de la “peor” de las mujeres criollas durante la colonia, conformándose una red que respondía a los requerimientos del discurso de tinte fuertemente patriarcal.

Además, la satanización de la figura de La Quintrala procede –como ya lo habíamos mencionado– como una suerte de *dictum* ético y social durante esa época, a través del cual tenían que subordinarse las costumbres y creencias de los conquistados,

---

<sup>136</sup> “La palabra oral [...] nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve al cuerpo”. ONG, Walter: Op. cit., p. 71. Desde esta vereda, vemos que la “voz popular”, en la obra de M. Valdivieso, adquiere una relevancia inaudita que logra movilizar la historia de La Quintrala y la fija en el imaginario colectivo como símbolo “maldito” de lo que la mujer no debe hacer, es decir, en esta manifestación de oralidad hay una impronta muy marcada de enseñanza de la tradición, que intenta perpetuar el esquema patriarcal. “En gesto de rebeldía y reivindicación, Catalina trata de reestablecer el orden desde la cosmovisión mapuche arcaica, para ello se afianza en la matrilinealidad y en el linaje de mujeres”. MALVERDE D., Ivette: Op. cit., p. 127.

orientación que intentaba consolidar un modelo de existencia sociocultural vigilado y disciplinado. Es importante anotar esto último, pues creemos que esta novela está transitada por una visión desde la contemporaneidad y su intención no es que su obra sea un documento histórico, sino que una visión más desde el punto de vista genérico femenino.

Por otra parte, Santa Cruz y Eltit en sus obras ponen en boca de algunos de sus personajes un lenguaje que denota su oralidad y que se caracteriza por ser un “habla-otra”, teñida por la incoherencia y rayana en la enajenación, en el sentido lato del término. Se trata de una lengua fragmentaria, que acusa –en su (de)formación– su experimento por abrir una escisión semántica y simbólica en el imaginario tradicional.

Esta proximidad al desquiciamiento psicológico, a la locura de los personajes los obliga a concebir de manera diferente la realidad en la que habitan, develando las múltiples formas que asume el sistema patriarcal para ejercer su hegemonía. Estos caracteres perturbados y marginalizados (Lara, en la novela de Santa Cruz; la madre y el hijo, en la de Eltit) no son dignos de la condescendencia o de la lástima, se vuelven un problema social que es necesario vigilar, controlar y castigar para retornarlos al orden prescrito; en otras palabras, bajo un modelo autoritario disfrazado se cultiva el mito de la felicidad social que no debe ser alterado.

En este sentido, se esconde una especie de metafísica de la ciudad que actúa sobre los mencionados personajes, produciéndose –en definitiva– el encierro o el silenciamiento de ellos. La urbe impone tiránicamente una ética tendiente a la perfección y que estatuye los deberes que los ciudadanos tienen que cumplir, para evitar la corrupción del sistema social llegando al extremo –como lo vemos en la obra de Eltit– del establecimiento de una lógica irracional por parte del cónyuge y de los vecinos (en el caso de Lara, esta lógica se manifiesta en la domesticación y sometimiento de Pompeyo y Regina a la Gran Ciudad).

La locura y, por tanto, el discurso del loco son sancionados por la estructura en que están insertos, liberándolos de todo significado irracional para transformarlos en una “conducta moral”, que progresivamente debe ser orientada a la

perentoria aceptación del orden de la comunidad, a través de la renuncia del loco a su locura. Esto es, el tránsito que han de efectuar supone la integración pasiva y complaciente al modelo de la cultura occidental. La marcada espontaneidad del lenguaje del loco y su cercanía a la oralidad, no disponen de la potencia de la reflexión analítica propia de la escritura, sin embargo, son capaces de traducir con mayor naturalidad e inmediatez las resistencias y violencias de las relaciones sociales al interior de la sociedad latinoamericana contemporánea<sup>137</sup>.

Carmen Berenguer, por su parte, es la autora que con más transparencia incorpora la oralidad como elemento constituyente de su obra. En ésta podemos distinguir dos tipos de usos orales o lenguajes, a saber: el de las prostitutas y el de las presas políticas. A partir de titulares de la prensa amarillista, reconstruye la historia de un asesinato, “que dejó al descubierto un prostíbulo no autorizado y un triángulo pasional entre las asiladas, a plena luz del día” (p. 151), por medio de los testimonios de los implicados y de los testigos del delito. El rasgo más destacable de sus intervenciones es el quebrantamiento de las normas lingüísticas y el uso viciado de la expresión oral, dejando en evidencia el desconocimiento de tal normativa por las prostitutas.

Esto demuestra, recogiendo las definiciones de W. Ong, que en la subcultura prostibularia la “oralidad secundaria” presenta una concomitancia muy estrecha –mucho más que lo usual– con la “oralidad primaria”<sup>138</sup>, a pesar de la tecnologización de la sociedad actual (pp. 153-154).

La “casa inmóvil”, la tercera y última parte del libro de Berenguer, está plenamente dedicada a las comunicaciones que enviaban las presas políticas al exterior o

---

<sup>137</sup> “Así la sinrazón se anexa un dominio nuevo: aquel en que la razón queda sometida a los deseos del corazón, y su uso queda emparentado con los desarreglos de la inmoralidad. Los libres discursos de la locura van a aparecer en la esclavitud de las pasiones, y es allí, en esta asignación moral, donde va a nacer el gran tema de una locura que no seguirá el libre camino de sus fantasías, sino la línea [...] de las pasiones y, finalmente, de la naturaleza humana. Durante largo tiempo, el insensato había mostrado las marcas de lo inhumano; se descubre ahora una sinrazón demasiado próxima al hombre, demasiado fiel a las determinaciones de su naturaleza, una sinrazón que sería como el abandono del hombre a sí mismo”. FOUCAULT, Michel: Op. cit., p. 160.

<sup>138</sup> “[...] llamo ‘oralidad primaria’ a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es ‘primaria’ por el contraste con la ‘oralidad secundaria’ de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento depende de la escritura y la impresión. Hoy en día, la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto, puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del modelo mental de la oralidad primaria”. ONG, Walter: Op. cit., p. 20.



forman parte de las narraciones existenciales y anecdóticas de su estadía en la cárcel y en los centros de tortura de la dictadura militar. Este discurso, que llamaremos “carcelario”, se enuncia desde el borde, desde un lugar en que la natural heterogeneidad discursiva –por el nivel socio-cultural de las internas y los distintos grados de ideologización– muestra ciertos rasgos generales que, al menos transitoriamente para este estudio, determinan una manera común de la expresión de la oralidad secundaria diferente a la anteriormente descrita. Dicha característica distintiva, en contraste con el discurso prostibulario, es su mayor complejidad en el plano de la ideas en cuanto a sus relaciones abstractas, lo cual supone un análisis o una reflexión más concienzuda de parte de las hablantes y un alejamiento crítico de las circunstancias concretas e inmediatas<sup>139</sup> (pp. 243-244).

Si bien es cierto, W. Ong estudia las psicodinámicas que definen a las culturales orales primarias, pensamos que ellas son factibles de ser aplicadas –en diferentes medidas– a individuos pertenecientes a culturas marcadas por la escritura, o sea, a personas que se han desarrollado en la “ciudad letrada” de Rama. La oralidad que hemos explorado y que es una sustancia representativa de la literatura femenina escrita por mujeres por el valor de uso que le es característico, cuando transmite un significado se hace un poco más independiente de la gramática como efecto de la tenencia de los contextos existenciales normales que rodean al discurso oral.

Efectivamente, la oralidad entrega una sensibilidad distinta y más rica a la de la escritura, ya que esta última es más neutra. En cambio, en la oralidad se produce una conceptualización de los conocimientos y sentimientos mucho más cercana al mundo vital humano y a los afectos, “asimilando el mundo objetivo a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos”<sup>140</sup>, cuestión que la escritura puede llegar a desnaturalizar.

---

<sup>139</sup> “Las personas que han interiorizado la escritura no sólo escriben, sino también hablan con la influencia de aquélla, lo cual significa que organizan, en medidas variables, aun su expresión oral según pautas verbales y de pensamiento que no conocerían a menos que supieran escribir”. Y añade el autor: “Sin la lectura, el pensamiento escolarizado no pensaría ni podría pensar como lo hace, no sólo cuando está ocupado en escribir, sino incluso normalmente cuando articula sus pensamientos de manera oral [...], la escritura ha transformado la conciencia humana”. ONG, Walter: Op. cit., pp. 61 y 81, respectivamente.

<sup>140</sup> ONG, Walter: Op. cit., p. 48.

La escritura propicia la posibilidad de las abstracciones, que puede aislar la sabiduría que posee el contexto vital humano de las luchas y resistencias de las subjetividades en una cultura; por el contrario, la oralidad compromete estos ámbitos con la construcción de una imagen de sujeto femenino activo en su espacio cultural, para intentar una conexión empática con la sociedad o con lo que podría llamarse “el alma comunitaria”. A través de la oralidad se preservan recuerdos que son útiles en la actualidad, es decir, “el significado de cada palabra es controlado [...] por las situaciones reales en las cuales se utiliza la palabra aquí y ahora”<sup>141</sup>, aunque está claro que el valor simbólico puede haber sido moldeado en el pasado, ya no es perceptible para nosotros esa distancia diacrónica.

Por último, la memoria oral se diferencia diametralmente de la escrita, porque tiene un ingrediente que la relaciona con el cuerpo y la actividad que desarrolla el hablante. En la construcción de la memoria colectiva, en las culturas orales primarias, era muy frecuente que se agregase una práctica manual o artesanal; si seguimos por esta línea de pensamiento, el rasgo artesanal que denota la inclusión de la oralidad en estas obras, nos habla de actitudes y de vías de acción legítimas que trascienden el significado de los discursos: nos orientan a un estímulo más próximo al mundo objetivo, al de las relaciones sociales y a la comunicación, y a su necesario cuestionamiento.

*C.- Cuerpo y Marginalidad.* En la década de los setentas, una fracción del movimiento feminista vio en su cuerpo un punto de referencia desde donde debía generarse su acción en una sociedad dominada por lo masculino. Este referente, simultáneamente de carácter simbólico y concreto, se constituía en el “lugar de encuentro” entre el sujeto y la materia, o sea, el cuerpo femenino no se reducía sólo a los arquetipos impuestos por la cultura como eran: cuerpo reproductivo de la especie humana y cuerpo erótico, en el que se buscaba el placer y se generaba el deseo<sup>142</sup>. Este cambio de pensamiento daría origen a inéditas modelizaciones de la realidad y de la concepción de mujer, las cuales irrumpirían en el ambiente patriarcal hegemónico, convirtiéndose en una

---

<sup>141</sup> ONG, Walter: Op. cit., p. 52.

<sup>142</sup> “Esta posición teórica constituye un acto subversivo con respecto a la supremacía asignada al Espíritu (Razón, Logos) versus la Carne (Naturaleza, Eros), disidencia fundamental que propone, precisamente, modificar el Logos para establecer relaciones significativas entre el cuerpo, el sistema de lenguaje y la escritura”. GUERRA, Lucía: Op. cit., p. 150.

manera de estructuración que arrastraría consecuencias sobre diversos sistemas tales como la filosofía, la antropología, la lingüística, la psicología, la política y la cultura.

Este “asumirse” es un intento por desarticular las constrictivas jerarquizaciones con un claro sesgo de conservadurismo y discriminación, basado en las diferencias sexuales entre hombres y mujeres. Por lo tanto, se trata de una acción encaminada a revertir las oposiciones tradicionales y que son entendidas como naturales y eternas. Esta relectura exige a la mujer como escritora hacer de su escritura un nexo que la vincule más cercanamente con lo que se le pide al “deseo” como espacio de posesión, de adquisición y de consumación, transformando la obra textual también en “sexual”.

La literatura escrita por mujeres y *sexualizada* allana la posibilidad de historizar el cuerpo femenino al bajarlo del pedestal de ser solamente objeto del deseo o de la veneración e introduciéndolo –en nuestro caso– en el proceso histórico-cultural latinoamericano. En otras palabras, la apuesta es que el cuerpo femenino comparte todos los influjos y reflujos que se producen al interior de la sociedad en términos de tránsitos de significación como una práctica, una experiencia y una memoria que representen –por medio del lenguaje– una consolidación de la figura femenina, que tenga la facultad (transitoria) de comunicar el mundo femenino y su versión de la realidad histórica y cultural de la sociedad contemporánea de nuestro continente.

Estos esfuerzos epistémicos de las mujeres, en muchos casos, han dado origen a desplazamientos dentro de las disciplinas y los campos de la cultura, lo que ha provocado una *marginalidad* discursiva que se propone como alternativa desde los bordes del discurso masculino, que aún impera con vigor. Desde esta perspectiva, la noción del cuerpo es fragmentaria, hecha de retazos de episodios históricos que dan cuenta de una trama que las ha mantenido en silencio por extensos períodos y que en la actualidad muestra –como parte inherente de su naturaleza– sus hilvanes y costuras al modo de una artesanía, en la que indefectiblemente se percibe la presencia de la subjetividad femenina corporizada.

La literatura post-vanguardista es un ensayo de construcción en el que persiste su huella como experiencia y práctica sociales al interior de la sociedad y de la gama de estratos de la cultura latinoamericana, que se refleja en indeterminación del narrador y del sujeto que se propone por los personajes. Siguiendo por esta orilla, la configuración de un cuerpo femenino textual y sexual va de la mano con el valor de uso que adquiere la crítica o el examen de la contingencia sociocultural. Las autoras son las interlocutoras de una historia de silencios y represiones, que a las mujeres las ha empujado a un borde desde el cual erigen –a través de estrategias discursivas– su invectiva y dan solidez a la noción de *cuerpo artesanal* y *marginalizado* al establecer explícita o implícitamente complicidades, mediatizadas por el valor de uso de su literatura, con sus congéneres.

En las autoras estudiadas, se observa una continuidad crítica de lo cotidiano y de su diversidad temática. Esta construcción artesanal de retazos de memorias quebrantadas y marginalizadas se va haciendo consistente en la medida en que las conceptualizaciones y los puntos de vista se tornan un referente necesario, a fin de entablar un diálogo crítico entre un cuerpo que está en desarrollo y el discurso patriarcal, entendiendo el cuerpo femenino como un lugar estratégico, político y de afectos desde el que nos hablan y –por tanto– un “espacio desde luego cultural, siempre poblado de signos que hablan del ‘poder’ o lo delatan [...] y de su insistencia secular en colonizar[lo], inscribiendo en él, soterradamente, sus códigos”<sup>143</sup>.

Siguiendo el razonamiento de Leonidas Morales en este artículo, el académico afirma que al hablar de cuerpos nos referimos también –en primera instancia– a cuerpos sexuados y como tales sometidos a todas las condiciones históricas y las relaciones que se entablan con los hechos concretos. Por consiguiente, este cuerpo femenino –en un segundo instante– se ve sometido a las problemáticas de la identidad y de las estratificaciones, lo que deja en evidencia su índole social y su praxis particular en el medio cotidiano. En otras palabras, el artesanado aplicado a esta construcción de base en la literatura de post-vanguardia halla su anclaje en el entramado cultural latinoamericano: el hecho de querer re-crear la historia desde nuevas coordenadas

---

<sup>143</sup> MORALES T., Leonidas (ed.): “El discurso crítico de Diamela Eltit. Cuerpo y política” en ELTTT, Diamela: *Emergencias...*, pp. 12-13.

teóricas y artísticas, recobrar la memoria histórica colectiva y subvertir el discurso masculino es con el propósito de propiciar un *espacio de diálogo transgenérico y cultural*.

La literatura de las autoras post-vanguardistas, esto es, su escritura considerada como cuerpo textual/sexual y artesanal nos da cuenta de una “operatoria política”, que es propia de su quehacer creativo y de su concepción de subjetividad dinámica y partícipe que procede desde los márgenes de la institucionalidad, desplegando “una red de signos que en su disposición y en sus efectos de sentido, revela la presencia, la intervención activa e inevitable del ‘deseo’ [...], contiene de alguna manera [...] los elementos con los cuales el lector puede armar una determinada imagen de hombre, de sociedad [...]”<sup>144</sup>.

No es ya la arpillera, tan emblemática en Latinoamérica durante los años 70, la que guarda simbólicamente la historia de los pueblos de nuestro continente, sino que es –a nuestro modo de ver– *la artesanía de la construcción del objeto literario*<sup>145</sup> de las escritoras post-vanguardistas, ésta es la que deja ver las huellas de las distintas luchas en su propia sintaxis, en la que se van urdiendo los retazos de una historialización pendiente, postergada culturalmente.

Al centrar nuestro análisis en el cuerpo artesanal femenino, entendiendo a éste como una matriz de escritura y como acción escritural que se rebela originando nuevas conexiones con lo cotidiano y su realidad íntima, intentamos develar la representación de “lo real” de la mujer y –a la vez– adentrarnos en la inserción del proceso fantasmático de reivindicar su memoria histórica y anular las censuras y cesuras

---

<sup>144</sup> MORALES T., Leonidas (ed.): “El discurso crítico de Diamela Eltit. Cuerpo y política” en ELTTT, Diamela: *Emergencias...*, p. 14.

<sup>145</sup> En una entrevista que realizó Leonidas Morales a la escritora Diamela Eltit, el académico le pregunta acerca de la presencia de la mano en uno de sus relatos: “El relato, al nombrarla, ¿ nombra metonímicamente la escritura como artesanía?” y la autora responde más adelante: “[...] es muy importante, en el sentido de la cuestión latinoamericana, la relación mano-artesanía [...], como experiencia escritural, sí yo siento la escritura de la novela [...] muy artesanal. Es un proceso de una artesanía pero impresionante, como hacer un chaleco... Te juro que me pongo a tejer. Es una cosa, mira, lenta, donde realmente eliges el punto, cambias el punto, haces la manga [...]. Relaciono mucho la cuestión de escribir novela con la artesanía”. MORALES T., Leonidas: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, 1998, p. 92. En otro texto la escritora señala: “Me interesa *la parte artesanal que tiene el escribir una novela* –quiero decir: una palabra, otra palabra, esa exacta palabra, la página– la lentitud en la cual se va organizando los sentidos, una cierta noción del tiempo (durante el tiempo de escritura se anula mi propia vida, se suspende mi propia muerte), los estadios entrelazados y paradójicos de creación y de muerte que se juegan ahí, el enfrentarse a cada instante al sentido y al sinsentido de un hacer tan ambiguo, tan material por otra parte [...]. Más bien me ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista, el borde”. El pasaje pertenece a: ELTTT, Diamela: “Errante, errática” en LÉRTORA, Juan Carlos (ed.): *Una Poética de la Literatura Menor. La Narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 20. Las cursivas son nuestras.

que les impone la cultura occidental, en un movimiento que estas autoras latinoamericanas dirigen hacia sí mismas como género o como específicamente femenino.

Diamela Eltit nos expone en su novela una de las posibilidades del “cuerpo marginado”. Se trata de los “desamparados” que acoge en su casa el personaje de la madre, debido a las inclemencias climáticas y al estado de deterioro físico en el que se hallaban. Tal eventualidad, que es dada a conocer al padre por los vecinos, le sirve de excusa para acusarla de adulterio; la madre –en un gesto de solidaridad– rompe “el acuerdo de cerrar las puertas a los desamparados”, ella los ve como “seres [que] ya estaban tan incapacitados que ninguna de sus actitudes habría pasado por la violencia” (p. 75).

La imagen que proyectan los desamparados para los vecinos es de la bajeza más inhumana, representan la bestialidad y –por tanto– deben mantenerse fuera del contacto con la sociedad tradicional y vigilada, es decir, hombres, mujeres y niños desamparados son producto de su propia elección, no le cabe responsabilidad alguna al sistema social; ellos mismos han decidido vivir esa vida decadente y falta de respeto hacia los demás. El cuerpo de los desamparados es el asiento de todo lo de(s)preciable para la civilización occidental, es así como el padre acusa a su cónyuge de tener rasgos de desamparada, de deambular a ratos por las calles. En tales circunstancias, los vecinos imponen el estado de sitio.

Por el contrario, la madre no vio “en sus cuerpos esa deliberada insurrección” sólo notó “la terrible consecuencia del frío sobre unos organismos totalmente desprovistos [...] figuras victimizadas, los inciertos sobrevivientes de [una] misteriosa guerra [...] portaban el estigma de los moribundos” (p. 84). De esta manera, Eltit nos narra el infortunio extremo de familias enteras que vagan por las urbes latinoamericanas y deja abierta la posibilidad al lector para imaginar no solamente a personas sin dinero, sino que a individuos golpeados por los arrestos del poder hegemónico, por los autoritarismos y por las arbitrariedades de los dispositivos de control dentro de la red social. Estos marginales son elevados a un plano de dignidad al permitirles el ingreso a la casa, como si el calor

metaforizara la protección de la estructura social, otorgándoles una calidad distinta y la integración definitiva, transformándolos en subjetividades activas socialmente.

La marginalidad ocasionada por la pobreza económica no es extraña en nuestro continente, las ciudades pretenden ocultar los residuos de los avatares de la modernidad y del descarnado mercado globalizado; no obstante, su marginalización responde a una incapacidad del sistema por reconvertir a esos grupos en una masa que reporte índices de consumo. Desde la cúspide de la ola del influjo moderno contemporáneo, los desamparados no son cuerpos adecuados a la competitividad y a seguir el ritmo de las mutaciones sociales, políticas y culturales que se suceden vertiginosamente, provocándose un desfase temporal y de oportunidad que es signo de obsolescencia. Con todo, si los observamos desde el descentramiento del tejido social, vemos que ellos están ofreciendo resistencia al modelo imperante y –a la vez– están ejerciendo una apropiación distinta desde su propia marginalidad, originando una nueva versión de la época actual como realidad ciudadana, esto es, un modo diferente de “estar entre nosotros”.

Apelando al sentido simbólico de los desamparados, la escritora hace un símil con la figura religiosa de Jesús en los momentos cuando la madre se ve compelida a “la necesidad de lavar sus cuerpos [...], con el paño más fino de hilo”, quería –junto con ellos– encontrar “la verdadera piel que envolvía la piel de la carencia. Fue una búsqueda, un conocimiento [...]. El agua adquirió otro sentido [...] fue una noche proclive a la belleza” (p. 97). Su intención era descubrirse a través de los otros cuerpos, recobrar su propia materialidad corporal que la extraviaba cuando respondía las cartas de su marido. Deseaba empaparse del encanto de ser una prolongación artesanal de sí misma en ellos y redimirlos por medio de las atenciones que les prodigaba en una especie de ritual, en el que ella los había ungido como una sacerdotisa ancestral, abriéndoles los espacios de acercamiento afectivo entre ellos y la comunidad. En esos momentos, no existían restricciones que dificultaran esta conexión de desagravio, engrandeciendo los cuerpos desvencijados y sufrientes hasta el límite de la belleza estética.

Eltit, a través de su personaje, nos enfrenta a nuestros propios prejuicios y apela a la urgente necesidad de acercamiento a nuestras relaciones sociales y afectos, en

el modo de ejercer la socialización al interior de la sociedad contemporánea. Intenta poner de relieve uno de los principios básicos de la socialización y de la sana convivencia, que es la inclusión de todos los seres humanos respetando sus consabidas diferencias.

Desde los “otros” se puede percibir una novedosa perspectiva histórico-cultural, la cual es complementaria a aquella historiografía que difunden los dispositivos de control por los de comunicación mass-media; esta alternativa nos puede dar pistas en torno a las subculturas que cohabitan en la urbe actual, manifestarnos sus formas de resistencia y de apropiación cultural, sus complicidades desde su no-lugar, sus saberes populares, su artesanía y sus modos de estar en el mundo, desde la marginalidad.

En un sentido distinto, pero no por ello opuesto, el personaje del hijo en la novela de Diamela Eltit, es también un desamparado que juega permanentemente con sus vasijas de greda. Es a partir de sus ininteligibles actividades lúdicas –del pleno contacto con ellas– cómo él construye y reconstruye su propia realidad marginalizada. No es ajeno completamente a lo que acontece a su alrededor, pues le afecta ver a su madre doblada frente al papel escribiendo infinitas cartas de descargos y, finalmente, busca refugio –por medio del tacto– en su mundo de greda: hace de él una extensión artesanal de su propio cuerpo<sup>146</sup> segregado en un espacio con inéditos referentes y códigos. Mientras el hijo permanece sumido en sus juegos con las vasijas de greda, su cuerpo artesanal es su único medio de expresión, no requiere de palabras su lenguaje para comunicarse y produce un halo de protección a su alrededor a través de sus silencios y carcajadas estertóreas, guiándose por sus pulsiones en sus desplazamientos y en su forma de pensar, actuando dentro de otra racionalidad. Al finalizar la novela, reconoce que es heredero de la palabra del padre pero permanece junto a su madre, ambos siguen la misma suerte errante y desterritorializada de la marginalidad.

Para la madre, el hijo es un enajenado porque no reconoce los no-lugares que ha diseñado y en los que goza de entera libertad. Dicha imposibilidad de

---

<sup>146</sup> Leonidas Morales pregunta a Eltit: “¿No podría resultar, a primera vista, una clave bastante hermética para algunos lectores la asociación de ese niño que se abraza con la greda con Latinoamérica?”. La escritora responde: “Un lugar latino, ahora, claro, que está tejido con otro orden, con otras imágenes, menos tradicionales [...]. Y en ese sentido es muy permanente, como clave, la greda, la vasija. Para nosotros los latinos [...], la greda es un sustrato cultural de proporciones [...]. Digamos, la artesanía realmente pasa por la greda. Sólo que a veces a la gente le cuesta un poco asociar esos sentidos tan convencionales, la greda de la Violeta Parra, con una novela que se plantea otros espacios para poner la greda, con otra artesanía”. MORALES T., Leonidas: *Conversaciones...*, op. cit., p. 52.



comprenderlo radica en que ella “escribe cartas” y esto queda establecido en las primeras páginas de la obra (p.13). El hilo de saliva une su cuerpo marginalizado con la artesanía y le permite un medio de comunicación, y, simultáneamente, una prolongación de su corporeidad para tomar contacto con los sucesos del exterior de sus juegos, con la realidad circundante que los amenaza: la constante vigilancia de los vecinos y el apremio de las acusaciones de su padre. Se trata por parte del hijo, en suma, de la existencia y de ejercer su utopía en esa extensión artesanal (estar en el mundo), pues es desde allí que espera que su madre “sobrepase el odio y la indiferencia” (p. 123). Su deseo es rescatarla de la crueldad de la marginalidad (p. 128).

Lo que hallamos en la obra de Carmen Berenguer es otro tipo de marginalización del cuerpo, su personaje Brenda –la arquetípica prostituta de los puertos de cualquier parte del mundo, en este caso de Valparaíso– es el soporte para hablarnos de la instrumentalización del deseo sexual que despierta en los hombres. Su cuerpo femenino es reducido a un mero medio de placer carnal, de descarga erótica transada comercialmente como un valor de cambio en que ambos involucrados –mujer y cliente– son anulados como seres con identidad individual en la fornicación. Para ninguno de los dos hay un interés espontáneo y sincero por conocerse, los cuerpos son dejados a su libre albedrío hasta saciar el deseo que tiene la obligación de realizarse en un lapso determinado. Los cuerpos son espectros empobrecidos de humanidad, confundidos en la oscuridad de los tugurios porteños.

Brenda no muestra ningún cambio, en ella no hay sentimientos de culpa o remordimientos: el uso de los cuerpos es recíproco. Sin embargo, la mujer saca más provecho del negocio, porque obtiene dinero a cambio; el orgasmo del cliente –si es que llega a él– es transitorio y efímero. Si consideramos esta perspectiva, el cuerpo femenino que es marginalizado por la ética social, contradictoriamente es integrado a uno de los engranajes más secretos de la sociedad occidental, porque la prostitución cumple un “servicio” –que es remunerado– a una parte de la comunidad. Dicho de otro modo, la población prostibularia y los individuos que la circundan entienden que ellos generan un no-lugar en donde se dan encuentros clandestinos, esporádicos y de prácticas sexuales – muchas veces– violentas de sometimiento y humillación como expresión del poder patriarcal y económico sobre las mujeres u homosexuales.

Para Carmen Berenguer, la vida de Brenda es ejemplar por las constantes luchas que tiene que librar. La existencia y la supervivencia de esta prostituta ficcionada o real es calificada explícitamente por la autora, cuando anota que es “una mujer popular que se ganaba el pan con el lo único que tenía: su cuerpo” (p. 59). Así la materialidad corporal de Brenda –y por extensión la de las meretrices en general– es su pertenencia más valiosa, que tiene la facultad de reeditar beneficios económicos en el mercado sexual cuyo impacto con la cotidianeidad es frontal y sin intermediaciones, pues “sabe[n] que su culo tiene el valor máspreciado en una noche húmeda del puerto” (p. 61). La ausencia de afectos se hace manifiesta en sus vidas –al menos exteriormente–, porque “no existe deseo que la[s] posea. / La pasión es una estrategia de muerte” (p. 62); en consecuencia, su subjetividad no corre peligro, pues su cuerpo es instrumentalizado pero no así su intimidad: el contacto con su corporeidad les revela la precariedad de su vida, que se desarrolla en los extramuros de lo social, de lo afectivo y de lo moral.

En la vida de Brenda no hay máscaras, nada se oculta; por lo tanto, el “maquillaje”, en el sentido que le otorga Berenguer, no sería necesario en las actividades noctámbulas, “No habría jugado a hacerse el rostro inesperado de una noche inexcusable” (p. 80) y, sin embargo, en la soledad de sus pensamientos “llora ante las gradas de la iglesia con la culpa que llevan las mujeres que se acuestan sin amor [...]. Ella sabe que es más que un cuerpo pero que sin él no viviría. Y es así que es capaz de atender varias citas” (pp. 88-89), esto es, no puede apartarse de su sustancialidad y está sometida a las condicionantes que afectan a las mujeres, independientemente de su posición en la sociedad.

El cuerpo de las meretrices es híbrido, está tatuado con los deseos impúdicos de los clientes que quieren –por una parte– inscribir sus propias imágenes subordinantes genéricas, en base a la concepción y a su grado de participación en el poder, y –por otra– el cuerpo de la prostituta en la plena conciencia de su propiedad como tal es el signo del vacío de las representaciones afectivas e íntimas, que guardan celosamente<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Luce Irigaray plantea, en su obra *El sexo que no es uno* (1977), que en particular el “trabajo sexual requiere que la mujer mantenga, en su propio cuerpo, un sustrato material que la identifica como objeto de deseo, sin tener ella misma acceso al desear. La economía del deseo –del intercambio– es asunto de hombres. Y esa economía fuerza a la mujer a experimentar una escisión que es necesaria para todas las operaciones simbólicas: [...] cuerpo/envoltura investida de valor; materia/medio de

Las mujeres retratadas por medio de los titulares de la crónica roja, que aparecen en la segunda parte de la obra de Berenguer, son de la misma especie que Brenda. Sus relatos versan fundamentalmente de sus biografías, en las cuales la violencia y la violación son temas recurrentes. La mayoría de ellas fue abusada sexualmente a muy temprana edad, vivían en situaciones precarias de contubernio y de incesto que las exponía a un constante asedio por parte de los hombres mayores, mientras iban ingresando a la adolescencia. Su posterior desarrollo es consecuencia directa de las circunstancias que les tocó vivir, la prostitución –en ese contexto de decadencia– se plantea como típica salida de escape, la que da la posibilidad de administrar sus cuerpos y sus deseos a su antojo, sin presiones ni obligaciones de otros.

Paralelamente, se produce una conciencia de que el cuerpo es un bien económico o un medio que garantiza la independencia de sus propias acciones, pues –en términos globales– sus existencias son repetidas y conocidas como los puntos de un mismo tejido: la violación cuando niñas, el consecuente embarazo, la expulsión de la casa familiar, los intentos fracasados por tener un trabajo honrado, la explotación laboral, el acoso y la definitiva caída en el submundo de la prostitución. Las historias convergen sobre el cuerpo de las mujeres –desprovisto económica y afectivamente–, es decir, los efectos de la vida cotidiana adquieren consistencia en la transacción comercial de su materialidad sexual y marginada. Se consolida con ello un entramado de vivencias caracterizadas por el dolor, los sacrificios, las humillaciones y las carencias que dejan su huella en la piel de sus cuerpos.

De algún modo, como lo indica Berenguer al traer a colación una cita de W. Benjamin, “La prostituta *custodia el tesoro de la cotidianidad*, pero también el máspreciado bien: la nocturnidad” y como resultado de esta vinculación artesanal entre el cuerpo y el diario vivir femenino, estas mujeres son “la[s] oyente[s] por excelencia, salvando la conversación a base de sustraerla a la mezquindad” (p. 131, el destacado es nuestro). Esta transposición desde lo privado a lo público proviene de los márgenes, la

---

intercambio [...]. Esta escisión es experimentada por las mujeres sin que logren obtener ninguna ganancia de ella y sin que les sea posible trascenderla [...]. Socialmente, ellas son objetos para los hombres y, sin poder hacer nada al respecto, sólo pueden imitar un lenguaje que no han creado; naturalmente, ellas permanecen amorfas, experimentando impulsos que están fuera de toda representación. Para ellas, no tiene lugar la transformación de lo natural en lo cultural, excepto en la medida en que funcionen como parte de la propiedad privada, o como mercancía”. La cita la extrajimos de GUERRA, Lucía: Op. cit., p. 158, quien hizo la traducción de IRIGARAY, Luce: *This Sex which is not One*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

presencia de las prostitutas en las grandes ciudades contemporáneas da cuenta de un tipo de cultura que ha sido dejado de lado por su concomitancia con las pulsiones humanas y los códigos corporales, que se tejen con el valor de cambio que asume el sexo de las mujeres, situación con la cual no se intenta terminar.

En la parte final de la obra, Berenguer nos lleva a las vidas de las presas políticas, a su cotidianeidad carcelaria, mujeres que lucharon contra la dictadura militar y representan otro tipo de cuerpo marginado. En estos cuerpos femeninos cautivos e indefensos se inscribieron las huellas más brutales de la tortura y del abuso de poder, pues para doblegar las conciencias había que castigar los cuerpos. Este sistemático mecanismo, además, buscaba dar un ejemplo de justicia a la sociedad chilena y a la opinión pública mundial contra los que consideraba “humanoides” terroristas, enemigos del Estado y de las libertades fundamentales del ser humano: se nutrían ideológicamente del comunismo internacional, cuya sola presencia amenazaba la estabilidad alcanzada por el gobierno *de facto*. De esta forma, un porcentaje importante de la población chilena quedó automáticamente al margen del orden militar.

Parte de las prisioneras contaba con una preparación y una visión política de la realidad, que eran producto de su militancia partidaria de izquierda y de su extracción popular. Las otras tenían una relación más indirecta con los partidos políticos de la época, sin embargo, la resistencia que ejercían ambos grupos era explícita en contra del régimen impuesto por las armas. Estas mujeres estaban al margen de la ley, eran consideradas “delincuentes” con lo que les bajaban el perfil de su práctica política en la sociedad y orientaban a la opinión pública a su absoluto repudio.

Dejando de lado la carga ideológica de estas mujeres, las presas pudieron sobrellevar de mejor manera la prisión que los hombres. La destrucción de sus subjetividades se hizo más dificultosa por su resistencia a causa del nexo artesanal, que proyectaron sobre la cotidianeidad tras las rejas mediante los correos orales, papelitos escritos, cánticos, relaciones afectivas o el decorado de los espacios carcelarios para darles dignidad a las personas que los habitaban. Intentaban ensamblar retazos de su vida en libertad al interior de los centros de tortura y de detención clandestinos, desde una perspectiva de esperanza y de plena conciencia de los sufrimientos a los que eran

sometidas; el rasgo artesanal femenino logró urdir una filigrana solidaria y humana entre ellas (p. 205).

Desde la artesanía para transformar y revertir los efectos de la privación de libertad, los cuerpos femeninos eran desplegados a otro orden de cosas más cercano a lo humano, permitiendo la incorporación a los eventos de los sueños, de la memoria histórica de los afectos y de las experiencias prácticas. Por su valor de uso inherente, lo artesanal establece nuevos códigos de convivencia, de “estar entre nosotras” (aspecto que trataremos en detalle más adelante, por el momento baste decir que todas estas circunstancias posibilitan transformaciones en las formas de relacionarnos social y afectivamente): las mismas actividades que desarrollaban en la cárcel como el diseño de arpilleras –hechos con lana o hilos de colores– se matizaban con quehaceres de instrucción educacional con escasos y restringidos recursos.

Esta vinculación especial les proporcionaba fortaleza para soportar su marginalidad y, simultáneamente, los castigos corporales y psicológicos que les infligían; dicho de otro modo, mediante la artesanía de sus relaciones interpersonales reconstruían la realidad, reconciliándose en algún grado con su identidad en el grupo de mujeres recluidas, identidad que –muchas veces– estaba sometida a hostigamiento y desorientación por acción de los organismos de seguridad y represión.

Hubo otras que ideaban sistemas propios para contrarrestar los efectos nocivos del encierro. En este sentido, Berenguer anota la actitud de P.G. que hizo un horario y logró establecer la duración de las actividades que desarrollaba diariamente, pues “cuando iba al baño sacaba el confort y hacía unas pelotitas [...]” y añade que como era católica “Hice un rosario y rezaba. Entonces yo sacaba cuentas [...]” (p. 240). Otro modo de resistencia y de apropiación de la realidad, esta vez planteado por la presa política con iniciales D.B., era la constante rebeldía y las desafiantes discusiones con los gendarmes (p. 241) que mantuvo en Borgoño 1470 y en la cárcel de San Miguel.

Si bien es cierto, las diferencias ideológicas y las rigideces partidarias provocaban algunos altercados y distanciamientos entre las presas políticas, en el caso de los hombres parecía que estos problemas eran asumidos de manera más liviana e

informalmente, el clima entre ellos no estaba exento de bromas e ironías que condimentaban la reclusión. Las mujeres, más partícipes y respetuosas de ciertas solemnidades, ritos y afectividades, lograban salir algo más íntegras que los hombres de las sesiones de torturas y del período de encarcelamiento. A nuestro modo de ver, esta fortaleza se origina en la apropiación artesanal de la cotidianeidad de los afectos y de la memoria que hacían las presas políticas, sus cuerpos marginados eran los receptáculos de los signos de los tiempos de represión y miedo que se estaban viviendo, pero también eran la versión –desde los bordes– de la figura femenina que participa de la historia de su país en forma activa y directa.

Cuando examinamos la novela de Mercedes Valdivieso, desde el punto de vista que hemos venido describiendo, vemos con claridad que la protagonista –Catalina de los Ríos y Lisperguer– es un cuerpo marginado, debido a que despierta el deseo y es temida por los hombres; envidiada y maldecida por las mujeres. Su soledad no es una imposición, sino que una opción de vida y de independencia. La Quintrala se sabe deseada por los hombres acaudalados que detentan el poder colonial, no es la típica mujer del siglo XVII. Por el contrario, está marcada por el signo de la insubordinación, lo cual le implica el repudio de la clase aristocrática esencialmente conservadora y guardiana de las buenas costumbres en el reino.

Con todo, su poder económico y el nivel de las relaciones amistosas y familiares con miembros de las cortes establecían la consabida e insalvable brecha. A ello, y quizás a causa de esa inalcanzable posición que detentaba La Quintrala, además, habría que agregarle el formidable influjo de la superstición popular, que la imaginaba como una “bruja” con poderes que utilizaba para aniquilar a sus enemigos, esclavos o amantes. Sobre ella se cernía la marginalidad que otorga el cuerpo femenino al mezclarlo con el misterio y el deseo irrealizable, en esta dirección es importante destacar la preponderancia de las creencias religiosas y sus apropiaciones populares por parte de la sociedad chilena colonial.

Por lo tanto, la joven criolla estaba “maldita” y condenada al destierro de la centralidad que imponía el orden inquisitorial de la conquista, esto es, Catalina podía pertenecer a una familia de renombre, rica y poderosa, a disfrutar de los beneficios de su

posición social; pero estaba destinada al sufrimiento, al desamor, a los caprichos provenientes de las inseguridades propias o –en particular– de los miedos de sus amantes, al permanente escrutinio de la gente que había satanizado su cuerpo y lo había relegado a los márgenes de la sociedad colonial (p. 17).

En sus amargas palabras se percibe el sentimiento de autodestrucción. No obstante, varias páginas más adelante refiriéndose al amor apasionado que sintió por don Álvaro Cuevas y que no le fue correspondido, demuestra que tiene una convicción de sí misma, una conciencia concreta de su corporeidad al someter sus propios deseos a un acto de plena voluntad y fortaleza espiritual, que no eran capaces las mujeres de la época de superar, quedando sumidas en la desesperanza y la tristeza perpetua como en una especie de luto sexual:

Me tapé las orejas y cerré los ojos. Nadie más que yo en el mundo. Nadie podría alcanzarme, nadie estaría donde me quisieran [...]. Yo y entera. Como los imbunches, me cosería los resquicios para que las ansias del cuerpo no me la ganaran. (pp. 60-61)

El amor cortesano, en la colonia, enaltecía a las mujeres como lo hacía en la literatura española de los siglos de oro. En consecuencia, el perder ese estatuto suponía una devaluación de su condición social, fundamentada únicamente en la imagen de ser el “objeto amado”; no era menor el hecho del desprecio amoroso, pues las jóvenes de la época eran preparadas para el matrimonio y un fracaso de esta naturaleza –tan propio de la mujer y de su condición– era demoledor: se les consideraba aun más insignificante, ya que ni siquiera poseían la facultad de dar origen a una descendencia honrando así la estirpe de su marido y la propia.

Una parte esencialmente femenina se perdía. La mayoría de las mujeres de esos tiempos, como le pasaba a la madre de Catalina, se sumía en la infelicidad. La alternativa para sobrellevar el fracaso en su autorrealización era hacerse invisible a los ojos de la sociedad: internarse de por vida en un convento y dedicarse al servicio de la religión. Por lo tanto, la decisión de La Quintrala frente al sentimiento amoroso era una suerte de negación de su propio ser y un desafío a los preceptos sociales y éticos, o sea,

el personaje de Valdivieso está investido de una autonomía lo que implica una sapiencia en relación a la conexión artesanal que hace con la realidad: lleva su vida de una manera específica y se manifiesta a las distintas condicionantes que la afectan en forma libre y consciente, es –en definitiva– su modo de estar en el mundo colonial. El sentimiento amoroso no la define como a las demás, Catalina es más bien su contraparte a pesar de que –hacia el final de la novela– se casa de acuerdo a la tradición imperante.

El relato de sus vivencias, es decir, la confesión que hace de sus acciones y su consabido arrepentimiento asume un significado diferente, porque en ella se expresa directamente la prolongación artesanal de su cuerpo al dejar en claro que se trata de una mujer de una nueva especie femenina con características de atemporalidad (p. 137).

La indígena Tatamai es la portadora de una sabiduría ancestral capaz de entender y dominar las fuerzas de la naturaleza y hace las veces de una maestra con Catalina en estas artes. Subrepticamente, ella ejerce una resistencia en contra del poder hegemónico español y cuenta con la suficiente astucia para ocultar sus actividades tras la devoción y servicio que presta a la Iglesia católica, impidiendo así cualquier suspicacia que la pudiera poner en riesgo. Posee adicionalmente una noción cosmogónica muy clara y particular que refleja el estado de cosas en la colonia; sostiene que “los conquistadores distorsionaron el orden sagrado y social entre mujeres y varones, introduciendo la escisión y la desigualdad entre los sexos”<sup>148</sup>, lo que tal afirmación suponía una herejía y una subversión al orden institucional.

A través de las palabras y reflexiones, que surgían del diario acontecer, Tatamai se encargaba de establecer el vínculo artesanal con sus protegidas, porque aquéllas se consolidaban en una red de saberes populares que mantenía viva la memoria de su cultura original. La transculturación de dichos conocimientos de las/los indígenas servían a las criollas para descifrar ciertos arcanos de su propia existencia, comprendiendo de este modo artesanal su desterritorialización y su condición de

---

<sup>148</sup> MALVERDE D., Ivette: Op. cit., p. 126. En la novela de M. Valdivieso, el fragmento al que hace alusión la estudiosa, dice textualmente: “aprender a que Dios-Genechén, los cristianos le cortaron la mitad de su entero, su mitad hembra, y lo dejaron a tamaño hombre como ellos. De ahí la igualdad que nos quitaron, y en esa diferencia andan todas las mujeres, también las blancas. Que no las trampeen, mis niñas [refiriéndose a Águeda y Catalina], con su Divino y sus leyes hijos de mujeres son los hombres y de eso no pueden zafarse” (p. 41).



marginalidad en la sociedad colonial<sup>149</sup>. En los casos de Águeda y Catalina, las enseñanzas de la niñera tenían distintos efectos: para la primera, eran motivo de espanto y rechazo; para la segunda, se constituían en la explicación de los mecanismos articuladores del mundo. Esta última, buscaba el sosiego de su cuerpo y su espíritu en la naturaleza, convirtiendo su experiencia y práctica en netamente artesanal en relación con el mundo circundante.

A estas alturas, nos parece destacable anotar algunos rasgos de la mirada crítica del renombrado historiador Benjamín Vicuña Mackenna, quien hace de Catalina de los Ríos y Lisperguer un pretexto para examinar el paradigma de toda la época colonial chilena. Se vale, según Lucía Guerra, de su genealogía para establecer una identidad dentro del proyecto nacional decimonónico. Las razones científicas que esgrime el historiador, no obstante, despiden –en opinión de Guerra– un tufillo de racismo y misoginia, porque “El hecho de que sólo se enlace lo indígena a lo femenino [...] responde a una ideología discriminatoria que a través del binomio ‘indio-mujer’ atribuía elementos bárbaros a estos dos grupos subalternos”<sup>150</sup>.

Vicuña Mackenna muestra la imagen de Catalina como la antítesis de la “nueva ciudadana” y para ello no trepida en dar cabida a la ficción en su trabajo científico. Esto deja de manifiesto para nosotros que se origina, a partir del análisis de este personaje histórico femenino, un imaginario de fuerte arraigo en la memoria colectiva de nuestro país. Persiste con fuerza la representación de Catalina de los Ríos y Lisperguer como una figura marginal, de lo que se sigue que “El cuerpo de mujer se convierte, de esta manera, en una nueva matriz de significados con un profundo sentido político”<sup>151</sup>. Propone –desde el atalaya literario de Mercedes Valdivieso– una extensión de la carne (y que nosotros llamamos prolongación del cuerpo artesanal femenino) que trasciende los esquemas hegemónicos y temporales, proveyendo a La Quintrala de autonomía y libertad

---

<sup>149</sup> “Ella es así la portavoz y maestra de un modo de ser en el mundo que permanece [...] y sus enseñanzas son la lección que devela las máscaras de dicho poder [patriarcal] el cual en nombre del orden y la moral, troncha en la mujer la potencialidad de una existencia propia”. GUERRA, Lucía: “Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso. Resemantización de la Quintrala, figura del mal y del exceso para la chilenidad apolínea”, en *Revista Chilena de Literatura* N° 53, Universidad de Chile, noviembre 1998, p. 61.

<sup>150</sup> GUERRA, Lucía: “Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso...”, op. cit., p. 50. Al parecer y haciendo caso omiso del tiempo transcurrido, La Quintrala sigue siendo –incluso en la actualidad, para ciertos círculos– una figura femenina “maldita” imagen que se consolidó no solamente entre los ciudadanos comunes del siglo XIX llevados por la superstición, sino que también entre la comunidad científica.

<sup>151</sup> GUERRA, Lucía: “Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso...”, op. cit., p. 58.

para estar en posesión de sí misma, esto es, en plena conciencia de su yo en una época donde ni siquiera era reconocida con algún grado mínimo de decisión en la “cosa pública”.

Guadalupe Santa Cruz nos ofrece la oportunidad de revisar una tipología distinta del cuerpo marginado femenino, Lara es una mujer que ha sido enajenada de su territorio natal y trasladada –obligada por la hambruna y el contagio– a la Gran Ciudad, en donde debe iniciar su vida independiente y en cuyo desarrollo transcurre el relato de la novela. Vive toda la angustia del desarraigo de una emigrante, recuerda con mucha nostalgia su pueblo Korsta. Esta suerte es compartida por todos los pasajeros del Hulda. Para Pompeyo, su pueblo no ofrecía ninguna posibilidad de trabajo y de progreso; sin conocerla aún, creía que la Gran Ciudad era el lugar para la realización de sus deseos y para alejarse del destino aciago que se extendía sobre ellos: un grupo desesperado de inmigrantes desterritorializados, pobres y hambrientos.

La joven Lara no aspiraba a nada en especial, sólo lamentaba su exilio. Tenía miedo a lo desconocido, ni siquiera tenía una profesión únicamente sabía algo de costura que aprendió de su madre de manera artesanal y podía ser considerada dentro del gran número de mujeres que viajaba con ella, cuyo oficio era la costura. Una característica general de los emigrantes era que hacían labores manuales, todos eran obreros en distintos ámbitos de la producción (albañiles, panaderos, pedreros, artesanos, costureras), además, existía una cantidad indeterminada de jóvenes que no tenía oficio y su intención era buscar trabajo en cualquier faena que se ofreciera en la Gran Ciudad.

Desde un comienzo, Lara se sintió incómoda con el viaje, llevaba puesto un abrigo que se compró en un bazar y “En cuanto se colocó esta prenda que no había sido confeccionada por su madre sintió que *se desprendía de su cuerpo una loca, adelantándose a los gestos que iba a cometer*” (p. 21, las cursivas son nuestras), se produjo en ella tal separación que la afectó mentalmente. Esto explica lo que ocurrió con Urbano, no hubo de su parte una aceptación consciente, Lara estaba ausente pues no tenía ya arraigo en ese cuerpo que habitaba. La consumación del deseo sexual adquiere una ambigüedad que no deja claro si la joven sentía una atracción por el hombre o no y, en este sentido, Lara sufre una doble desterritorialización: por un lado, la de su espacio natal, materno de Korsta y –por otro– la de su materialidad.

Si nos atenemos a este relativismo en el que se mueve el relato, la autora se encarga de dar algunos atisbos al lector con el objetivo de que especule al respecto, pues escribe que cuando la estaba desnudando, “queda ella entera convertida en ojal por cuyo ojo se cala el frío de los muros [...], Lara dejaría allí bandas arrebatadas de su piel, retiraría el hilván de su nombre” (p. 22), esto es, su cuerpo es otro que ya no le pertenece, porque no lleva su identidad “cosida” a él lo que le significa cargar con una suerte que, al parecer, no buscó.

Con todo, durante la investigación de la policía entre los pasajeros del barco, Lara deseaba “confeccionar dos prendas a partir del abrigo” (p. 26) como un intento vano de darle una vida distinta al atuendo y, a la vez, pudiera ella volver a apropiarse de la realidad (su extravío sería aun mayor cuando ingresara a la Gran Ciudad, cuyo entorno se trastocará en hostil y su existencia se perpetuará como una “inmigrante”: se verá en la obligación de admitir su des-localización territorial, afectiva y mental). En esta etapa primaria de la historia de la joven, Regina cumple un rol preponderante en su formación con lo cual le tiende un nexo con la realidad concreta por medio de la “enseñanza de la costura” y le permite recordar a su madre. Guadalupe Santa Cruz aprovecha su narración para metaforizar el proceso artesanal del “corte y confección” de Regina –mientras Lara la observa– como un modo femenino de acometer la vida:

[...] parecen atajos los caminos que dibuja con el ruido en la tela. Avanza decidida, zigzaguea, asesta un golpe. Cambia de rumbo, los breves dientes de la tijera hincan su hambre en la trama de los hilos que se abre, escucha las manos de Regina completar de un tirón la rajadura en los paños. (pp. 29-30)

Los personajes masculinos de la novela, son puestos en faenas de construcción o de negocios. La *costura* adquiere una significancia más humana e intimista. La autora se encarga de explicitar en su obra la conexión artesanal que se produce entre la mujer y su cotidianeidad ya sea la de su personajes como también la de la construcción del texto, definiendo su modo de existencia en la cultura latinoamericana.

Cristen, la viuda, es quien descubre y le explica a Lara que está embarazada, iniciándose una nueva etapa en su vida. Dicha situación debía ser ocultada a las autoridades médicas, porque podría constituirse en un obstáculo para entrar a la Gran Ciudad al saberse de su contacto con Urbano. Por el atraso menstrual que presentaba la signan con la letra “A” con la que posteriormente se obsesiona, debido a que su cuerpo vacío se torna consistente con esa letra y no con su nombre, Lara no es capaz de sustentarlo ya que lo había perdido definitivamente con esa nominación. Su marginalidad se va haciendo más evidente en la medida que se acerca a la Gran Ciudad, cada vez se siente más desposeída al punto de pensar que perdería a su hija (p. 42).

Una vez ya establecidos en la Gran Ciudad, Pompeyo narra a su joven sobrina –Nesla– cómo su hermana había perdido la razón durante la travesía, cuestión que no comprendía, pues, decía él, “No fue concebida en estado de embriaguez, como yo” (p. 70) y su madre esperaba un porvenir diferente para Lara. Nesla sentía la necesidad de conocer la historia de su madre: había heredado el desarraigo del emigrante, para convertirse en una nómada en ese espacio. Decide viajar a Korsta con su novio Jan, a buscar sus raíces y a conocer a su abuela. El paisaje era estéril y extraño. Mientras recorrían unas ruinosas edificaciones, Jan la acaricia sensualmente:

Aguzaba sus caricias [...], deshaciéndose en mi cintura. Junto con esa disolución, que no conocía en él, se endureció la silenciosa forma de espasmo [...], concentrándose entre mis piernas [...]. Sentí que podían entrar en mí los árboles talados, las piedras robadas en la cantera, el hueco dejado por el hambre en las tierras aradas en vano. (p. 54)

Aquella cópula llevaba el cuerpo femenino de Nesla a una comunión directa con la tierra de sus antecesores, la ponía en contacto con su propia historia. El arcaísmo de la conexión era causado por la experimentación de una nueva experiencia, en su cuerpo se convocaban –mientras duraba la unión amorosa– la evolución y la memoria de su genealogía, y consecutivamente había comprendido su soledad y su extrañamiento fantasmático hacia su corporeidad, la compartida desterritorialización con su madre.

No podía existir arraigo en esa tierra que no era suya, ni siquiera de Lara que estaba perdida entre sus obsesiones y su locura. La marginalidad de los cuerpos femeninos de madre e hija daban cuenta de su incomodidad en la Gran Ciudad, surgía en Nesla un imperativo: volcar hacia fuera su sensibilidad y así recuperar la posesión de su existencia. Esa misma noche, Nesla soñó que toda ella era:

[...] un estandarte, enhebrada y cosida en un paño harinero por las costureras de Korsta. No era yo, era el cuerpo mío bordado a la bandera del pueblo por las hilanderas de mi linaje [...]. Yo era el blasón incrustado de las labores de aguja, tijeras, alfileres, dedal y carretes de hilo manoseados por las hijas de la edad, por decenios de madres, por mujeres de tiempo sin carne ni hueso que precisaban de mi tegumento para salir de la rueda sin fin y empezar a contar [...]. Sentía los otros tiempos girar vanamente en el viento que mecía mi cuerpo-bandera: tiempo de enhebrar una aguja, tiempo de fundir las armas para una guerra, [...] de un beso, [...] de cavar una tumba, [...] de engendrar un hijo [...] mientras dormía yo apañada y lisa en la urdiembre del estandarte que las mujeres de mi linaje daban por suyo [...]. (pp. 54-55)

La cita nos ayuda a inferir que Santa Cruz hace de Nesla el símbolo de la relación artesanal con una casta de mujeres que participan de la experiencia de la vida cotidiana en forma activa, creando cruces y tránsitos existenciales que, paulatinamente, van construyendo una sabiduría que proviene de los bordes de la cultura.

La representación onírica de Nesla como “mujer-estandarte” o “mujer-bandera” da cuenta de la ligazón intrínseca de la subjetividad femenina con el concepto de territorialidad no solamente limitada a lo espacial, sino que –en nuestra terminología– a cuestiones de índole simbólico en cuanto al reconocimiento del género femenino en la órbita de lo cultural, o sea, su figura se constituye en un ícono que guarda en su significación profunda un caudal de saberes producto de lo cotidiano y de lo popular, incluyendo la dimensión afectiva y la preservación de la memoria histórica de una genealogía femenina. Ella en sí contiene a todas las mujeres, es heredera e imagen de la vinculación artesanal con la realidad circundante y de su modo de habitarla, graficada por Guadalupe Santa Cruz en la costura.

El personaje de Nesla aglutina en su existencia las historias de sus ancestros femeninos, que la impulsan a reaccionar en contra de las convenciones jerárquicas que imperan en la Gran Ciudad y que son la expresión de la hipocresía y de la subordinación de la mujer: su cuerpo femenino de actriz le permite asumir distintas máscaras y conocer sus caracteres específicos, lo cual la obliga a buscar un punto de hablada desde los márgenes. Madre e hija comparten similar vida, Lara es –con su locura y su media lengua– la manifestación extrema de la enajenación del cuerpo causada por el tránsito forzado a nuevas realidades; por su parte, Nesla se resiste a mantenerse en la inercia de lo homogéneo.

Nesla no es capaz de subvertir su propia desterritorialización desde los lugares canónicos del poder hegemónico. Su verdad como mujer marginada debía provenir de la espectacularización de su íntimo develamiento, la posibilidad única es dable en el escenario pues Nesla sabe que su cuerpo fuera de esa ilusión “era un cuerpo caído” y, paralelamente, como actriz, a la luz de la relación artesanal con lo cotidiano, su cuerpo “había perdido la piel que le impedía entrar y salir del escenario”. Desde esta nueva posición, un territorio espectacular y especular de la sociedad, estaba habitando “el revés del lenguaje, la carne de las palabras, su inexistente escudo” (p. 74), es decir, se había posesionado de un discurso artesanal y popular que tiene la facultad de sustentar la afirmación de la vida de su cuerpo marginal en una comunidad dominada por un discurso oficial, que la contradecía y al que amagaba al descubrir novedosas versiones del entorno cotidiano.

Esta ubicación deja a Nesla en la indefensión más absoluta, percibe la fragmentariedad de su cuerpo en un efecto esquizoide con su oficio como actriz. Desde la actriz, Nesla es otra, más lúcida de su marginalidad pero también con la potencia de enfrentar la precariedad de la existencia fuera de escena. En este juego especular se mantiene Nesla con sus entradas y salidas del escenario y, por consiguiente, de los personajes que representa, toma conciencia de su cuerpo de manera directa y no intermediada por nadie. Este desligarse de esa otra existencia, le “Regresa el cuerpo a borbotones, un relámpago de luz al volver en mí”, dice Nesla; pero no la abandona su

conciencia de marginada y –a la vez– siente “otro rayo sombrío de ser nuevamente yo sin historia” (p. 115).

Su pareja, Jan, por medio del deseo que ella le despierta logra unir su carne, porque “goza en la separación que sólo él reúne” (p. 76), con su mirada logra poseerla completamente. Todo esto acontece a nivel de sexualidad y no en cuanto género, pues la realización del placer está en que tal sensación de unidad se encuentra supeditada a la acción directa del varón. Incluso más, persiste la desintegración en el alma de la mujer como ella misma se lo dice a sí misma (p. 81).

El crecimiento de Nesla nos muestra que su origen fue espurio, porque Lara –su madre– escasamente tenía conocimiento de que estaba embarazada y menos de ser madre. Cristen, la joven viuda que acompañaba a Lara, describe la vista de la ecografía como “un bolo de greda preparando la perfección, la masa de pan cogida en la hélice del ablandador”, para esta mujer Nesla era “el barro, una tierra que respiraba” (p. 96). Por boca de este personaje, Santa Cruz relata el desarrollo fetal como *el primer acto artesanal femenino inherente en cuanto género y en cuanto biológico*, además, establece una tangencial relación con el génesis bíblico: por un lado, está la criatura que se está formando de la “*greda materna*” para convertirse en una mujer y, por otro, está Lara que la singulariza con un nombre y la hace propia con el pesar de la vida que le espera en el mundo.

Bien nos parece detenernos un instante en el personaje de Cristen. Esta mujer comparte la suerte de su amiga y de su hija, ella pertenece a otro tipo de marginalidad: su falta de marido. Su juventud también le juega en contra; la viudez prematura la ha condenado a vivir en soledad como si el intentar rehacer su vida sentimental le estuviese vedado. Y no era el caso de que anduviera buscando pareja, muy por el contrario (p. 107). Ella y el hermano de Lara levantaron el hostel en donde se reunían los más connotados e influyentes personajes de la Gran Ciudad, era un local donde se fraguaban las políticas ciudadanas; en esa época de esplendor, la viuda veía con cierto recelo la presencia y preocupación de Regina, sin embargo, guardó silencio a fin de salvaguardar el futuro de sus hijos (p. 99).

Cristen fue incapaz de luchar contra Regina, ninguno de sus sacrificios o esfuerzos eran suficientes para Pompeyo, optó por el bienestar de sus hijos que estaba en riesgo y –en esta confrontación amorosa– se sume en una desterritorialización afectiva y corporal. La viuda se sabe desplazada, sin un lugar, y es la primera que aprende el lenguaje de Lara que “la convertía en otra”; a partir de ello, “perdió la belleza, perdió su encanto para nosotros, se distanció” (p. 107). El único espacio que sentía como su “zona libre” era en un taxi, Kristen había descubierto que mientras se estaba en movimiento, en tránsito por las calles sin un rumbo definido, recuperaba una parte de su libertad que su ex pareja y Regina le coartaban. La viuda vivía subordinada a las órdenes de ambos y el constante desplazamiento por la topografía urbana le permitía evadir su poder, “allí no manda nadie” (p. 122); su propia desintegración se hacía menos perceptible en la privacidad y movimiento perpetuo del taxi.

Hacia el final de la novela, Santa Cruz se encarga de narrar la escena que vive Nesla con su hija, Elcira, en su camerino mientras se maquilla antes de salir a escena. La situación no deja de ser interesante, puesto que la niña tiene una perspectiva única para observar el desdoblamiento de su madre. Capta las dos caras de la existencia: por una parte, Elcira puede apreciar el proceso de desprendimiento de la cotidianeidad de Nesla, en donde –como subjetividad– no tiene arraigo más que su hija, la cual funge como elemento opositor a su marginalidad y –por otra– está el escenario en el que le da consistencia a personajes extraordinarios que no son ella, sino que la actriz, y que tienen más verdad en las tablas que ella misma cuando se quita la máscara del maquillaje.

La autora no da más pistas, el futuro de la pequeña es incierto y está por hacerse, no hay garantías; Elcira representa una nueva manera de estar en el mundo contaminada con la historia y la memoria de los desarraigos de sus antepasadas en la mente, pasando a formar parte de la genealogía femenina latinoamericana.

Concluyendo este apartado, las autoras de la post-vanguardia exponen experiencias femeninas de la marginalidad corporal que son articuladas desde las esferas de la hegemonía. Los cuerpos femeninos son puestos en contraposición a los efectos que produce la centralidad del poder, desde los bordes van estructurando un discurso particular en la sociedad contemporánea con el objetivo de afianzar la vinculación



artesanal con la cultura en su sentido lato. Al mismo tiempo, en términos literarios, ha quedado atrás y superado el afán de reproducir lo real-maravilloso que caracterizó por decenios la literatura producida en nuestro continente latinoamericano.

Esta literatura de la post-vanguardia ha entendido “que es la marginalidad de las mujeres lo que ofrece, aparentemente, un punto de partida crítico a quienes se vieron atrapadas en las contradicciones de un movimiento de vanguardia que les permitía la igualdad únicamente en la muerte”<sup>152</sup>, esta interpretación que hace J. Franco de Clarice Lispector está referida a la situación que enfrentaban las mujeres con los grupos guerrilleros de los años 60. Con todo, nos parece que la circunstancia es muy similar a la acontecida durante el período de dictaduras militares, en donde los aportes personales como ciudadanas informadas o como escritoras podían significar perfectamente la deportación, el encarcelamiento, la tortura, el desaparecimiento o la muerte explícita<sup>153</sup>.

Por consiguiente, la marginalidad corporal femenina no es una problemática circunscrita y acabada –en su tratamiento y en sus efectos– en las obras post-vanguardistas. Tampoco se trata de una argumentación novedosa que somete a análisis una época que se caracteriza por la cultura del desecho, la amnesia y la normalización, la furiosa dinámica de la información y las transformaciones de la tecnología, las instituciones y los afectos. Su rasgo artesanal, su modo de estar o construir la realidad procuran alcanzar una transversalidad que cruce de un extremo al otro a las sociedades latinoamericanas actuales con el fin de establecer redes de vasos comunicantes, que formulen sus propuestas desde sus territorios y experiencias de tránsitos en los campos de lo social, lo político, lo cultural y los afectos.

Esta literatura escrita de post-vanguardia viene a dar cuenta no solamente de una situación de género, sino que más bien intenta manifestar que por medio de la información, de la rica interacción comunicativa, de la cooperación y de los afectos se puede alcanzar una nueva manera de estar entre nosotros: una cotidianeidad marcada

---

<sup>152</sup> FRANCO, Jean: “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado” en *Marcar Diferencias, Cruzar Fronteras*, tr. Rita Ferrer, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 107-108.

<sup>153</sup> “La ‘originalidad’ de Chile, si a eso se le puede describir como tal, es que la utilización de tácticas de shock y la destrucción de estos elementos indisciplinados o insubordinados allanó el camino al ‘libre mercado’, siendo su consecuencia fundamental la ‘desterritorialización’, la abstracción de los afectos y la apertura de nuevas alternativas de producción deseante”. FRANCO, Jean: “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, op. cit., p. 128.

por la artesanía en el hacer y apropiarse de la realidad contemporánea en nuestro continente.

D.- *Identidad y Mestizaje*. De por sí, cuerpo e identidad son problemáticas que se encuentran íntimamente ligadas, ya que su tratamiento teórico nos concita otros problemas de orden lingüístico, de género, social, político, cultural y afectivo al interior de la sociedad civil actual y futura. Latinoamérica en su conjunto ha acusado la embestida modernizante que se refleja en la importación de nuevas tecnologías y el dinamismo en las comunicaciones, que han transformado el espacio público y privado, y las relaciones sociales de los ciudadanos. Se ha producido una declinación de lo que representaban los Estados-nación, puesto que las industrias transnacionales han roto las fronteras de los países provocando la sensación de desterritorialización y del extravío o crisis de la identidad en las comunidades.

Siguiendo los planteamientos de N. García Canclini<sup>154</sup>, él identifica cinco áreas que evidencian los cambios socioculturales en nuestras sociedades que están interrelacionados. Sucintamente, éstos son: la pérdida de poder de los organismos locales y nacionales frente a conglomerados multinacionales; la distribución policéntrica de los asentamientos urbanos por parte de los ciudadanos; la redefinición de “lo propio” en medio del influjo de un mundo globalizado; la reelaboración de un sentido de pertenencia e identidad, y el tránsito de ciudadano que forma parte de la opinión pública al consumidor que busca gozar de cierta calidad de vida. Nos interesa para nuestro análisis lo que tiene que ver con el sentido de pertenencia e identidad y la reelaboración del modo y del entorno de convivencia como medio de apropiación y expresión del “nosotros”.

Para comenzar, la identidad no es innata al ser humano. Es resultado de un proceso social de construcción que, según J. Larraín, depende de tres elementos constitutivos: los individuos comparten ciertas categorías sociales como son el género, la religión, la raza, la clase, la profesión, la nacionalidad, etc.; a partir de la noción de Williams James (*The Principles of Psychology*, 1890), el individuo es capaz de auto-reconocerse por medio de su cuerpo y de otras posesiones materiales que funcionan

---

<sup>154</sup> GARCÍA Canclini, Néstor: *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*, México, Editorial Grijalbo S.A., 1995, en especial pp. 23 y 24.

como una extensión de sí mismo (en este caso, el consumo sería un acto social de individualización identitaria en la actualidad), y –por último– la construcción del sí mismo supone la existencia de los “otros” respecto de los que nos diferenciamos y adquirimos un carácter distintivo<sup>155</sup>.

Cada sujeto y, por extensión, toda la comunidad –asegura Larraín– se hallan en un medio cultural particular que les permite el auto-reconocimiento desde un punto de vista exterior (cómo los otros nos reconocen) e interior (cómo nos auto-reconocemos en función de que los otros nos reconocen). Así las cosas, la identidad no es “una construcción meramente pasiva, sino [...] una verdadera interacción en la cual la identidad del sujeto se construye no sólo como una expresión del reconocimiento libre de los otros sino también es el resultado de una lucha por ser reconocido por los otros”<sup>156</sup>. Continuando por esta vereda, la literatura post-vanguardista integra el conflicto identitario no como una temática literaria más o con una actitud pasiva, lo hace trascender de este ámbito para introducirlo como problema político, social, cultural y afectivo.

En otras palabras, la identidad femenina pasa por el reconocimiento del rol activo de la mujer en la historia de la humanidad, en la conservación y transmisión de la memoria colectiva, y en el cuidado y afianzamiento de las relaciones afectivas en la sociedad contemporánea. La literatura femenina –en los términos que la hemos definido– viene a ser la expresión estética de ese deseo, que se instaura como alternativa de examen y de diálogo con las instituciones de poder<sup>157</sup>.

Esta *identidad cultural femenina* –que es histórica–, debe ser entendida como representativa de una parte de las mujeres pero ello no supone una estabilidad o una esencia, sino como sostiene Stuart Hall: “La identidad se transforma en una ‘celebración móvil’: formada y transformada continuamente en relación con los aspectos por los cuales somos representados o interpretados en los sistemas culturales que nos rodean”, agrega el mismo autor a continuación que el sujeto asume distintas identidades en diversos momentos y que “Dentro de nosotros hay identidades contradictorias,

---

<sup>155</sup> LARRAÍN, Jorge: Op. cit., pp. 25-34.

<sup>156</sup> LARRAÍN, Jorge: Op. cit., p. 31.

<sup>157</sup> “En la construcción de cualquier versión de identidad, la comparación con el ‘otro’ y la utilización de mecanismos de diferenciación con el ‘otro’ juegan un papel fundamental: algunos grupos, modos de vida o ideas se presentan como fuera de la comunidad. Así surge la idea del ‘nosotros’ en cuanto distintos de ‘ellos’ o a los ‘otros’.”. LARRAÍN, Jorge: Op. cit., p. 32.

empujando en diferentes direcciones, de tal modo que nuestras identidades están siendo continuamente dislocadas”<sup>158</sup>.

Gracias a esta orientación del feminismo actual, progresivamente los grupos subalternos han encontrado cabida y lugares de expresión en la sociedad, pues – al parecer– las mujeres han intuido o percibido con mucha anticipación que el fenómeno de la globalización no sólo produce efectos a nivel de la superestructura, sino que también en el campo de las relaciones sociales y afectivas. La urgencia de revolucionar de ciertos discursos jerarquizantes y hegemónicos, que porfiadamente ejercen la segregación sobre grupos a los cuales aspiran a interpretar, implica el peligro de reconocer que es lo artesanal la vinculación más aguda y certera en la apropiación, construcción creativa e interpretación de la realidad cultural y afectiva de la sociedad civil de Latinoamérica, puesto que esta afiliación entre la experiencia, la práctica, la memoria y los saberes femeninos con lo cotidiano supone “simultáneamente sujetos ideológicos y lingüísticos”<sup>159</sup>, que señalarán –al final del día– el establecimiento de redes de comunicación, cooperación y afectos que modificarán los patrones patriarcales y de producción.

Es cosa conocida que la identidad latinoamericana es producto de un hibridismo, de un mestizaje acontecido en época de la conquista española. Para nuestros propósitos metodológicos, localizaremos los esfuerzos en describir las formas significativas que adquiere esta característica étnica y cultural al interior de las obras post-vanguardistas estudiadas, estableciendo la relación y el funcionamiento con lo artesanal como un rasgo de identidad y de su manera de estar en el mundo.

La Quintrala, en la novela de Valdivieso, es el personaje por excelencia del mestizaje étnico y cultural; en esta figura femenina se reúnen tres vertientes étnicas: alemana, española e indígena. Sabe de su hibridismo y dice que “El bastardaje que nos marca a las mujeres de mi casta, empezó en mi bisabuela doña Elvira, cacica de Talagante” (p. 33); en este sentido y guardando las proporciones, su situación personal frente a la sociedad colonial –en cuanto a su origen étnico– no era muy distinta en relación

---

<sup>158</sup> HALL, Stuart: *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Río de Janeiro, D&A Editora, 1997, p. 13. La traducción es nuestra.

<sup>159</sup> ROJO, Grínor: Op. cit., p. 110.

a la de los demás mestizos que cumplían actividades de servidumbre<sup>160</sup>. Pese a ello, Catalina se había asumido como tal, cuando señala que “Me quedé en lo incierto y me acepté en mitades, bárbara y blanca” a diferencia de su hermana Águeda, “rubia como la Virgen y subida a dueña” (p. 58).

El lastre del criollismo –que llevaba en sus venas– le permitía acceder a otros órdenes y símbolos, que eran producto de una síntesis ecléctica entre dos culturas. Ella se sentía mestiza y a la vez orgullosa de serlo, pues –en una ocasión– preguntó acerca del significado de la palabra “mestiza” que la gente decía a sus espaldas (p. 37). En razón de lo anterior, es que su comportamiento privado y público provocara que, independientemente de la condición social de los ciudadanos, la comunidad en general estuviera pendiente de sus quehaceres y amores, transformándose así su vida en rumores malintencionados<sup>161</sup>.

En resumidas cuentas, la situación existencial de Catalina era desmedrada comparándola con la de su hermana mayor<sup>162</sup>, puesto que ésta estaba más cercana al ideal europeo que al criollo latinoamericano en cuanto al respeto de las instituciones y creencias de los conquistadores.

La identidad de Catalina no es posible reducirla a lo racial únicamente, sino que llega a tener implicancias políticas y, obviamente, culturales que atentan contra el orden establecido en la colonia por la vinculación artesanal que deja de manifiesto la autora en su relato, en que se fusionan en torno a su protagonista la realidad como imposición del conquistador y ella –como acto inherente a su ser femenino y mestizo– le agrega el aditamento de la fantasía, el misterio, el ensueño, el manejo de las fuerzas naturales para crear finalmente un mundo alternativo en que era posible la concepción de

---

<sup>160</sup> “Catalina busca transformar su condición de mujer y de mestiza en bases de resistencia. El entrecruzamiento de las etnias permite que en lo dominante se haga presente lo dominado para socavar desde adentro la dominación, introduciendo la heterogeneidad en un orden que busca ser homogéneo”. MALVERDE D., Ivette: Op. cit., p. 126.

<sup>161</sup> “Los caracteres blancos de la cultura se apropian de la voz y espacios públicos, planteando interrogantes. Es una figura femenina la que aparece como prototipo de estos cambios, provocando un enfrentamiento entre las fuerzas dominantes y aquellas que pugnan por ocupar un sitio relevante”. RUBILAR L., Marcela: Op. cit., p. 177.

<sup>162</sup> “Como miembro de una minoría, en un país en que el selecto grupo blanco temía la contaminación ideológica de las sojuzgadas razas indígenas, las mujeres criollas eran objeto de una vigilancia cuidadosa, por lo menos en las zonas urbanas. Al mismo tiempo, dependían de los criados negros e indígenas, cuyas prácticas mágicas adoptaban muchas veces. Se consideraba que las negras, las mulatas y las indias –y también los hombres de estas razas– eran peligrosos iniciados en las artes eróticas, tanto más peligrosos cuanto que, como criados y esclavos, tenían acceso al hogar. FRANCO, Jean: “Introducción” en *Las Conspiradoras...*, op. cit., pp. 13-14.

la figura femenina distinta, o sea, en la utopía que intuye la mujer es dueña de su albedrío y construye su propia verdad, su modo de existencia.

Como apostilla, Valdivieso hace mención de otros mestizos en su obra. El personaje masculino de Segundo a Secas, deserta del ejército español al cual había servido a las órdenes del gobernador, quien lo dispensa del cargo y se despide (p. 101). La versión de identidad mestiza que deja ver la escritora es menos sutil que la de Catalina, Segundo se hace cargo de dirigir las huestes indígenas contra los españoles lo cual lo aleja de la posibilidad de establecer un rasgo artesanal en el sentido que hemos descrito, porque lo épico de su accionar lo limita y no es capaz de volcar su experiencia de vida más que en la guerra: es la representación del héroe con un destino funesto. Otro es Juan Pacheco, también mestizo y primo de La Quintrala por la que sentía gran admiración.

Un punto relevante en la novela es la genealogía de Catalina (pp. 141-142)<sup>163</sup>, en la cual está ausente Águeda, y que expresa un linaje especial, poseedor de un poder capaz de enfrentar al patriarcado colonial pero no frontalmente, sino que mediante las artes femeninas y ancestrales que practica: la seducción y el conocimiento de la preparación de brebajes de hierbas que sólo las mujeres saben de sus efectos, constituyéndose ambos saberes en parte de una memoria y de una sabiduría colectiva de mujeres que es transmitida artesanalmente.

Esta continuidad es vigorizada por la presencia de Tatamai que hace las veces de un enlace primordial entre estas mujeres. Ella personifica “una sabiduría que nutre en un sentido maternal”<sup>164</sup> y ostenta poderes sobrenaturales que la ligan indisolublemente con la naturaleza, con el mundo de lo esotérico y con el impulso de la libertad, los cuales aterrizan en un ambiente hogareño y femenino.

---

<sup>163</sup> L. Guerra la resume así: “Elvira [...] es el contrasello de la india violada pues, para conservar sus tierras y su propia vida, rehusó casarse [...]. Doña Elvira es poseedora de otro tipo de poder, el de la autonomía de un Yo cuyo cuerpo se prolonga en el linaje de todas las mujeres que dio a luz (hija, nietas, bisnietas) quienes reciben sus enseñanzas de rebeldía y otros modos de estar en el mundo [...] germina otro sentido de comunidad, otro *ethos* [...]. Desde la perspectiva feminista de la novela [...], ella es la sabia/savia genealógica de la rebeldía, la transgresión y la resistencia del poder”. GUERRA, Lucía: “Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso...”, op. cit., p. 60. Las cursivas son de la autora.

<sup>164</sup> GUERRA, Lucía: “Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso...”, op. cit., p. 60.

Por los atributos que evidencia la figura de Tatamai, pareciera sugerir que no padece de ningún hibridismo en su constitución, sin embargo, ello no supone que su identidad sea puesta en entredicho por la hegemonía del conquistador. Ella es tan mestiza como el que más, porque el impulso civilizador de los conquistadores pone a su género y a su etnia en una posición subalterna o alienada, en que se ve obligada a seguir la imposición de formas de vida y de socialización entre españoles, criollos e indígenas (o cualquier grupo marginal étnico) en perjuicio de su propia memoria cultural.

Su mestizaje es de un temperamento transculturado, pues sirve en la iglesia católica, pero no renuncia a sus creencias religiosas desterritorializadas lo que la hace poseedora de una inteligencia práctica popular, que le evita cualquier peligro frente a la Inquisición; no obstante, a sus protegidas les “platicaba historias contrarias a la de los frailes, en ellas siempre vencían una Elvira, unas Catalinas y una Águeda” y cuando sentía que eran atacadas por las insidias “prometía llover granizo sobre la siembra de sus enemigos, mermar sus fuerzas y enfermarlos de tumba, tal como sucedía” (p. 46).

En síntesis, desde la artesanía de construir su modo de estar en el mundo, Catalina siempre está relacionada con el mestizo y/o el bastardo que eran tan repudiados en la época de la colonia, debido al respeto de la institución del matrimonio como fundamento de la organización social latinoamericana. Esto establecía la frontera de lo prescrito y de lo proscrito, es decir, la relación amorosa que sostuvo con su medio hermano Segundo a Secas y la ambigüedad que mantuvo con su primo Juan Pacheco – sin mencionar los juegos amatorios que mantuvo con esclavos y criados– hacen de la figura de La Quintrala un medio a través del cual se ponen en contacto el mundo de lo subalterno y marginalizado con el orden hegemónico del español, ella misma es la representación del artesanado como modo de apropiación y de configurar un mundo como resistencia al poder patriarcal e invasor<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> “En este sentido [...] la seducción como emboscada [...] en el repertorio simbólico patriarcal adquiere una connotación diferente. La de una mujer que actúa con plena conciencia de su autonomía y que ha dejado de ser un otro frente al Absoluto masculino [...], es también un cuerpo de mujer liberado de toda prohibición patriarcal con respecto a la sexualidad [...]. Y desde el territorio de la sexualidad liberada, los adulterios de la madre y el incesto con su medio hermano pierden connotaciones pecaminosas atribuidas por el orden patriarcal”. GUERRA, Lucía: “Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso...”, op. cit., 62. Esta conciencia de sí misma conlleva implícita la certeza de su *identidad mestiza* entendida ésta como proceso histórico en constante cambio, la cual opera en la novela de Valdivieso como un instrumento artesanal y subversivo para la construcción de una nueva sociedad latinoamericana, fundamentada en el rescate de una memoria femenina, en la comunicación, en la cooperación, en los afectos –es decir, en definitiva– en una nueva forma de estar entre nosotros.

La familia que nos describe Diamela Eltit en su novela da cuenta de una realidad social en nuestro continente latinoamericano: la separación de los cónyuges. En nuestro país recientemente se ha normado acerca de esta situación<sup>166</sup>, que en un gran porcentaje dejaba desprotegida a la mujer que se hacía cargo de los hijos. Éstas son precisamente las circunstancias que están padeciendo los protagonistas ante la posición discursiva del padre, que es la del orden hegemónico patriarcal; su comunicación diferida le permite a la madre asumir su propio discurso desde la subalternidad por medio del cual le formula –con una objetividad sorprendente– sus defensas, los acontecimientos de su vida, con su suegra y la relación que tiene con sus vecinos.

En este juego cruel imputaciones, vigilancias y descargos se intenta poner en tela de juicio el compromiso maternal hacia su hijo; en otras palabras, la mujer no está cumpliendo con las prescripciones tradicionales de la figura identitaria de “madre”, que se ha imaginado su marido y que cree son las correctas. El varón intenta imponerle a su ex esposa un patrón rígido que responda a los cánones en los que fue él mismo criado<sup>167</sup> y que se manifiestan en la actitud hostil de la suegra, quien –en complicidad con su hijo y con el medio– se hace parte de las recriminaciones en forma tenaz, convirtiéndose en un enemigo más para la madre y en una abuela que se humilla para obtener el cariño de su nieto, quien es indiferente a sus atenciones.

Esta breve caracterización de las relaciones de poder al interior del núcleo familiar –retratada por Eltit–, nos permite sostener que se trata de una familia que es tensionada por los vicios típicos del *machismo latinoamericano*, lo que conceptualmente nos distancia de los preceptos que han sido irradiados desde los centros económicos más poderosos del mundo y que han sido aceptados como modelos a seguir por las estructuras sociales y culturales de poder locales. Estos códigos simbólicos se han impreso en el cuerpo femenino y le han delineado un rol y una identidad meridianamente clara a la mujer, manteniéndolas relegadas en el espacio privado de sus hogares

---

<sup>166</sup> La nueva Ley de Matrimonio Civil se promulgó, bajo el mandato del presidente de la República, Sr. Ricardo Lagos Escobar, el 7 de mayo de 2004 y entró en vigencia el día 18 de noviembre del mismo año. Esta normativa sustituye a la anterior, que se había mantenido en rigor desde el 10 de enero de 1884.

<sup>167</sup> “[...] una definición de la familia que sólo reconoce como un grupo indisolublemente formado por la tríada madre-padre-hijo cuyos vínculos –establemente clasificados– no deben sufrir alteraciones ni de forma ni de contenido ya que [...] una familia moral y legalmente constituida [...] debe hacer coincidir –esencialistamente– el destino natural-biológico de cada cuerpo con la vocación materna y paterna de roles programados por un ideal trascendente de valores universales”. RICHARD, Nelly: “Género, valores y diferencia(s)” en op. cit., p. 205.



dificultando de esta forma la emergencia de un signo femenino, que sea susceptible de inscribirse en la historia latinoamericana.

Desde los bordes, la estructura de la familia que aparece en *Los Vigilantes* forma parte de la noción *sudaca*, en el sentido de que “semantiza el menosprecio de los poderes centrales a las dominaciones locales que siempre han entregado el cuerpo de América”<sup>168</sup>. La madre que pretende armar una defensa para sus actos frente a los ataques de su ex marido, lo que, en definitiva, viene a subvertir el orden establecido por él y sostenido por los vecinos. Se hace cargo de la escritura como medio de comunicación y, además, como un reto pues su discurso marginal se reapropia del lenguaje desde una perspectiva distinta con el fin de señalar un punto de hablada, que tenga la facultad de representarla como una subjetividad. Sin embargo, el temor mayor del padre no es ése (p. 33).

La madre agrega más adelante que “El temor que experimentas de que en tu hijo se interrumpa el caudal de sus conocimientos es completamente absurdo pues, al revés, se incrementa día a día” (p. 41), otorgándole un valor de uso a las enseñanzas que son productos de las experiencias cotidianas y que el hijo adquiere de modo artesanal lo que le brinda un punto de vista frente a la problemática que padece su madre.

Se pone en cuestionamiento la asertividad de su proceder como madre, atacando la fibra emocional de la mujer. Este arremeter contra su maternidad da cuenta de la versión que tiene de mujer el ex marido: a su cónyuge la define tradicionalmente, reduciéndola a un ser que adquiere su identidad –de manera natural– cuando se convierte en madre y es de suyo presa del mundo de la sensibilidad, donde reina la ausencia de lo racional. Contrariamente, en la novela de Eltit, la mujer no corresponde a este modelo anticuado y la apología que hace el padre del orden patriarcal, le impide redimensionarla a la luz de sus propios rasgos identitarios<sup>169</sup>. Ella es capaz de reconocer que “el escribirte representa para mí un sobrehumano ejercicio” (p. 35), porque no ambiciona transformarse

---

<sup>168</sup> OLEA, Raquel: “Presentación” en *Lengua Víbora: Producciones de lo femenino en la Escritura de Mujeres Chilenas*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 17.

<sup>169</sup> A nuestro modo de ver, el personaje de la madre tiene una identidad *sudaca* y este calificativo se lo damos, porque “no intenta ser marca romantizada de una identidad única y perdida, pero tampoco desperdicia sus sentidos en la modernidad neo-liberal que recubre e impone borrar historias y memorias de lo latinoamericano [...] trabaja signos que porfiadamente emergen y re-emergen en imaginarios y significantes reprimidos [...], manifestando su voluntad de ampliar la producción y comprensión de la historia”. OLEA, Raquel: Op. cit., p. 17.

en un remedio del padre; su intención se orienta hacia el reconocimiento de sí misma como partícipe de la comunidad, pues le pesa la soledad en la que vive y que se acrecienta por el sistema represivo de vigilancia instaurado por los vecinos.

El mismo discurso literario de la obra evidencia una fragmentariedad, que es reflejada en la madre quien busca unir los retazos de su identidad, mediante la escritura de las cartas. La imagen del padre ausente es monolítica e intransigente frente a las palabras de su ex esposa, Margarita (su nombre aparece en la p. 117, casi casualmente producto ya del descontrol). Este tránsito lingüístico continuo va transfigurando la realidad, lo que en un instante podría haber sido la constatación de un hecho real es tergiversado por los comentarios que hacen los vecinos y la suegra de la madre; de pronto, como lectores, progresivamente vamos verificando “que las historias entretejidas por la narradora-protagonista se entrecru[za]n, se tuer[ce]n, se desmient[e]n creando una atmósfera de ambigüedad con respecto a lo que es verdaderamente falso”, sin embargo, como lo habíamos advertido, lo significativo es que “todas las historias narradas tienen un común denominador fehaciente importante: la patética búsqueda de la identidad e individualidad mediante la interacción [social y afectiva] polarizada entre el yo y el otro”<sup>170</sup>.

Progresivamente, la madre va sufriendo el deterioro nervioso que le causa su ex marido y el ambiente represivo de los vecinos. Ella está prisionera en su propia casa, su espacio doméstico está sitiado –lugar destinado a la mujer por la tradición– y como resultado de ello, no tiene existencia como subjetividad a no ser que se ponga a contestar las cartas, pues ni siquiera puede comprender a su hijo. Vierte en sus escritos todos sus esfuerzos, la identidad sudaca de la madre se configura en “la fusión de pasión, obsesión y argumentación lógica, como también la mezcla de lenguajes y las variantes genéricas”<sup>171</sup> lo cual hace de manera imperceptible y le resulta difícil distinguir sus propias reacciones de las de los otros. Es esta amalgama de partes vitales que carga –pertenecientes a su vida cotidiana– entretejidas artesanalmente con su intimidad la que le da una relativa consistencia a la identidad sudaca de Margarita, determinando su modo de estar e interactuar en su realidad social.

---

<sup>170</sup> GÁLVEZ C., Gloria: “Los vigilantes: El mundo postmoderno y la rearticulación del ‘Panopticon’ en la reciente novela de Diamela Eltit” en *Acta Literaria* N° 23, Chile, Universidad de Concepción, 1998, p. 133.

<sup>171</sup> LAGOS, María Inés: Op. cit., p.135.

Pese a que hacia el final de la obra, Margarita huye de su casa como una desamparada más y desquiciada, parece que no representara ningún peligro. Pero su hijo la acompaña, la guía y se convierte en el portavoz de su madre; da la impresión de que éste entiende “la lucha de su madre al hacerse cargo de la preservación y transmisión de su discurso, se sugiere que la intolerancia no ha sido capaz de destruir completamente la resistencia”<sup>172</sup>, sino que ambos –madre e hijo– se encaminan hacia lo primordial de ellos mismos, hacia lo arcaico y remoto de la comunidad desde una nueva forma de socializarse.

Lara, la protagonista de la novela de Santa Cruz, es una desposeída carente de identidad, la cual mostraba cierta estabilidad en su pueblo natal al lado de su madre; sin embargo, la excursión a que su hermano la obliga, pone en movimiento una serie de eventos que terminarán con ella perdida en la locura. Todo empieza cuando se le asigna una letra “A”, cuyo significado en ese momento desconocía. Luego viene el descubrimiento de que será madre. El habitar en la Gran Ciudad, como ya lo mencionamos, la hacía sentir desarraigada y sin nombre, el mestizaje cultural al fue sometida la aniquiló; el lenguaje que inventó era su modo de concebir su alucinada y obsesiva realidad. Si observamos atentamente, Lara no supo nunca quién era, los demás se encargaban de decírselo ni siquiera poseía un oficio que la singularizara, sino que se lo impusieron por ser trabajo de mujer.

En estas circunstancias, el valor identitario no se encuentra en este personaje, sino que en su hija Nesla quien es engendrada en alta mar y nace en la ciudad que recibe a los emigrantes y en la que se radica. Para la joven actriz no es tampoco una tarea fácil el develar su carácter identitario, pues se percibe marginal en su propio espacio ya sea en las calles o en su casa. Sus únicos referentes son su madre loca, su tío ambicioso, Regina y Cristen que son rivales.

El planteamiento textual que hace Guadalupe Santa Cruz de su obra, evidencia mutaciones en términos de identidad. La novela tiene una disposición similar a la de un texto dramático, los personajes manifiestan diferentes cualidades y realizan acciones que truecan su modo de estar en el mundo: todos son –en distintos grados y

---

<sup>172</sup> LAGOS, María Inés: Op. cit., p. 142.

efectos– unas subjetividades que se hacen, deshacen y rehacen a cada instante (por ejemplo, Regina era esposa, costurera, separada, concubina, administradora, jefa, dama de sociedad) pero actúan sin una historia o una experiencia de vida más marcada por la vinculación de su identidad con lo cotidiano y los afectos. Lo característico de este proceso de transformaciones es que en cada etapa, pareciera que desaparece la anterior, no hay una memoria que haga de hilo conductor de las existencias<sup>173</sup>, de hecho los emigrantes están dispuestos a olvidar voluntariamente su tortuoso pasado de miserias, enfermedades y hambre para iniciar una nueva vida.

La Gran Ciudad, que representa el advenimiento de la modernidad, está ocupada por ciudadanos anónimos, sin pasado que existen en un perpetuo presente. Los inmigrantes están en busca de un arraigo que –de cualquier modo– pueda proveerlos de una identidad y en este sentido Santa Cruz es consciente de esas mutaciones y carencias, porque en la parte final de la novela (pp. 163-167) escribe la nómina completa de los pasajeros del Hulda que partieron a Selma, como una especie de recordatorio del origen de los hombres y mujeres que se perdieron en la ciudad.

El caso de Nesla es una constante lucha por encontrar datos acerca de su vida, se reconoce como una mujer sin historia. Su alter-ego, la actriz, es la que –por ser distinta de ella– le sirve de referente no sólo en cuanto a los roles que ambas desempeñaban, sino que en relación con su propia existencia. El “meterse” en la actriz, para Nesla, es descubrir la angustia de su vida urbana y el “salir” de ella, la constatación de la falta de identidad, de historia y de sus esfuerzos por construirla por medio del teatro. Es a partir de su obra “El libro de la carne” que diseña un punto de hablada, para enunciar su discurso que resulta ser un manifiesto subversivo para las autoridades de la Gran Ciudad. Su cuerpo y su identidad mestiza es la que pugna por hacerse, desde las tablas del escenario describe otro espectáculo cuyos personajes no tienen idea de que son parte de una representación, incluso ella misma: “Soy todos los que padecí, soy mi vergüenza y mi pena, soy la culpa de ser yo” (p. 113).

---

<sup>173</sup> “[...] la identidad personal está asociada, de alguna manera, con la memoria, y si este es caso, depende de los recuerdos: los olvidos –ciertos olvidos– son destructores de la identidad personal o sirven de criterios para decir cuándo hay *otra* persona en lugar de *la misma* persona”. RABOSI, Eduardo: “Algunas reflexiones... a modo de prólogo” en YERUSHALMI, Yosef H. y aa.: *Usos del Olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989, p. 9.

La artesanía de la construcción está en el manejo de los elementos que forman parte de su vida, de las interrogantes que se plantea y de la posibilidad de erigir una memoria histórica entre los emigrantes; su crítica potencia el avistamiento de una nueva manera de socialización, cimentada en una memoria colectiva “definida como movimiento dual de recepción y transmisión, que se continúa alternativamente hacia el futuro”<sup>174</sup>. La recuperación de la memoria colectiva es un imperativo moral para Nesla (p. 100).

El mismo sentimiento invade a Cristen, quien se ve obligada a ingresar a un instituto a estudiar el idioma de la Gran Ciudad, el que quería aprender para olvidar pues temía perder el habla como Lara, que sólo se refugiaba en su anterior vida. La viuda sabía que tenía que integrarse a la ciudad, porque pensaba en el porvenir de sus hijos. Además, retrata el sentir de los emigrantes en general que relata a Nesla:

Tomé curso, tomé idioma y [...] callé la tierra y el cielo de los ayeres porque aquí [...] no podían ser nombrados sin la lástima que produce el hoy. Aprendía frases que anestesian el sentimiento de paisajes pasados, que hacer reinar los verbos para hacer, para actuar, para ir en contra del extrañamiento y la fatiga nostálgica [...] de nuestra antigüedad de extranjeros. Aprendí [...] a guardarme, Nesla, para entrar guarecida al implacable hoy que fabrica el blanco idioma de la Gran Ciudad. (p. 110)

La situación de Regina es por completo distinta. Ella era la esposa de un peoneta, al cual dejó por encontrar una mejor oportunidad de ascenso social y económico en la persona de Pompeyo. Se consideraban socios más que pareja, es decir, ambos personajes no manifiestan rasgos de humanidad en sus relaciones familiares y de amistad (éstas eran sólo por conveniencia). El hostel que montaron era visitado por las autoridades de la ciudad, Pompeyo se encargaba de atenderlas mientras que Regina se encarga de la cocina, lugar que se había constituido en su pequeño *feudo femenino*, en una especie de limbo de los sentidos. Ella misma lo confirma, cuando es visitada por un inspector sanitario (p. 121).

---

<sup>174</sup> YERUSHALMI, Yosef H.: “Reflexiones sobre el olvido” en YERUSHALMI, Yosef H. y aa.: Op. cit., p. 19. Más adelante, el autor anota: “aquello que el pueblo ‘olvidó’ puede, en ciertas circunstancias, ser recuperado [...]. Pero como sucede siempre con la anamnesis colectiva, lo que vuelve a la memoria está también metamorfoseado” (p. 21).

Guadalupe Santa Cruz construye en torno a su personaje un micro-cosmos en el que el poder femenino organiza todos los eventos, además, resulta ser el contrapunto de las relaciones sociales que lleva a cabo Pompeyo en la parte visible del hostel. Es Regina –por un lado– la que resuelve los problemas a través de la seducción, de la manipulación del deseo y la artesanía para mezclar los ingredientes de las comidas, generando los variados vapores que nublan la misión del inspector a fin de sacar todo el provecho posible. Esto es, se expresa por medio de su cuerpo y –por otra parte– su compañero hace uso del discurso oficial. Ambos personajes tienen un lugar de realización, que les proporciona la estabilidad existencial prescindiendo de la memoria.

En suma, Nesla y Cristen –desde sus correspondientes lugares y en distintos grados– sienten el agobio de la modernidad que intenta “normalizarlas”, les exige la amnesia absoluta a los inmigrantes para ser absorbidos de inmediato. El mantener viva esa historia colectiva o memoria implica una amenaza, porque cada inmigrante carga consigo un mundo de experiencias, destrezas, habilidades y capacidad creativa que pueden atentar contra el orden hegemónico. Asimismo, el hecho de traspasar las fronteras ayuda a fragmentarlas y a poner en tela de juicio las identidades nacionales, o sea, la estabilidad de la comunidad imaginada que busca mantener la Gran Ciudad –fagocitando cualquier elemento distorsionador–, se pone en riesgo cuando “la identidad de un grupo social es función, entre otras cosas, de sus recuerdos y que el olvido de ciertos hechos importantes o es disolutorio de tal identidad o es constitutivo de un grupo social *distinto*, esto es, de *otra* comunidad”<sup>175</sup>, de otra manera de relacionarnos socialmente, de estar entre nosotros al establecer nuevas redes de comunicación, de cooperación, de producción y de afectos.

Carmen Berenguer, mediante el personaje de Brenda y de todo el mundo prostibulario, deja de manifiesto que su realidad identitaria está determinada socialmente por los otros, de tal modo que queda también en claro el indudable prejuicio moral del resto de la sociedad occidental. Al hacer mención de esta problemática, se produce una segregación automática de parte de la sociedad en general sin considerar los factores

---

<sup>175</sup> RABOSI, Eduardo: “Algunas reflexiones... a modo de prólogo” en YERUSHALMI, Yosef H. y aa.: Op. cit., p. 10. Las cursivas son del autor.

sociales y psicológicos sobre todo, que condicionan a una persona a llevar una vida violenta y degradada en cuanto a su propia conciencia de sí misma.

A priori, los factores educacionales y la extrema pobreza parecieran dar la respuesta a nuestra interrogante, sin embargo, Berenguer no se siente satisfecha con ver la punta del iceberg, sino que ahonda en el mundo de los sentimientos, de los recuerdos y de las experiencias femeninas para referirse al ambiente prostibulario. En la autora no hay un establecimiento de un juicio positivo o negativo, más bien se limita a exponer el reverso de la identidad de la prostituta. Pero, surge una nueva pregunta, ¿cuál es la identidad mestiza de estas mujeres y cómo logran sostenerla ante la marginalización de que son objeto?

Brenda es el ejemplo típico de la mujer que tuvo que abandonar el hogar a muy temprana edad, porque había quedado embarazada y luego de varios intentos fallidos por obtener un trabajo honorable se dio por vencida y se convirtió en prostituta. En su condición de “trabajadora sexual” adquirió la conciencia de su cuerpo como único elemento identitario, el cual podía administrar a su antojo puesto que la proveía de los recursos económicos que le permitían sobrevivir; en consecuencia, no hay una idealización de la situación vital de Brenda, más bien se produce un efecto de conmiseración con ella ya que la precede una genealogía femenina que determina –en algún grado– el destino que le toca vivir, lo cual insinúa la existencia de una historia que no ha sido contada y de la que ha hecho caso omiso el discurso hegemónico:

Me crié en el seno de puras mujeres: mi abuela, mi madre y ahora mi hija, pero antes estaba mi bisabuela, que fue contada por mi abuela, que era contada por mi madre [...]. No conocí la imagen de un hombre dentro de la casa, sólo el retrato que hizo mi madre de mi abuela y del abuelo. Cuenta de la abuela que el abuelo se fue un día y no lo volvió a ver más. (p. 112)

El discurso oficial habla de “extrema pobreza” y “riesgo social”, pero ambos conceptos son insuficientes para dar cuenta de la realidad, Berenguer se imbuje en las traslaciones y las transformaciones que adquiere en cuerpo de la prostituta y muestra – como habíamos dicho– la manera como es “maquillada” la suerte de estas mujeres. Este

poderoso influjo viene a desarraigar identidades, porque las transformaciones sociales actuales –efectos de la globalización– hacen perder a colectividades enteras los puntos de articulación identitaria. En consecuencia, las meretrices del puerto pasan a ser identidades femeninas trashumantes al igual que la familia de Brenda que “Como eran mujeres errantes, la memoria también era peregrina, pasaban de un lugar a otro narrando el último sitio, el último conocido, el último barrio, la última ciudad” (p. 114). No obstante, los desplazamientos, las transformaciones identitarias aportan la oportunidad de formar puentes “entre espacios de vacíos, [en que] se depositaba la memoria como pequeños arrebatos de historias [...] cubriendo buena parte del siglo” (p. 116).

En otras palabras, Carmen Berenguer confirma que a través de esta genealogía de mujeres pertenecientes al mundo popular, también es posible escribir la historia de una nación, de una clase, de una etnia, etc. La identidad manifiesta su dinamismo en los márgenes de los poderes centrales, acusando la imposibilidad de imaginarla completamente estable, sin fisuras; al contrario, exhibe una serie de influencias originarias que se combinan en un caudal continuo, dentro del que nada está separado ni nada termina lo que le da el carácter mestizo propio de nuestro continente latinoamericano a estas mujeres.

Brenda se reconoce como depositaria de una formación ecléctica y de una memoria dadas por su familia –carente de una figura paterna–, cuando dice que “esas mujeres infinitas y afanosas me educaron” (p. 126). Las circunstancias que la empujaron a volverse una prostituta no tuvieron ninguna relación con las enseñanzas de sus antecesoras, sino que su decisión pasó por creer que era un modo de apropiarse de la realidad que vivía y de ella misma confrontada a sus opciones de vida. Su imperativo es la supervivencia y así es como su cuerpo se torna en una especie de hilván que une los distintos episodios de sus vivencias cotidianas, lo que faculta a Brenda de una capacidad para construir una identidad, aunque sea transitoria y sin arraigos claros que la aten a un tiempo o a un espacio en particular.

Por otra parte, en la obra, Berenguer hace una compilación de las cartas y recados de las presas políticas que sufrían su estadía en las cárceles secretas de los organismos de seguridad de la dictadura militar. El cuerpo de las mujeres era sometido a



la privación de la libertad y, también, a la tortura sistemática y a la violación sexual, es decir, eran convertidas en objetos no muy distintos de la imagen de Brenda frente a sus clientes; las presas políticas –para “satisfacer” a sus captores– debían delatar y traicionar sus principios políticos y afectivos.

En el caso de Brenda debía callar su historia, para mezclar su cuerpo y su identidad con la fantasía ajena, infiriéndose a sí misma una especie de traición. Tanto los clientes de Brenda como los torturadores de las presas políticas hacían ostentación de poder masculino sobre ellas, su intención –en ambos casos– era devastar y castigar cualquier intento de recomposición identitaria de parte de ellas, porque deseaban doblegar su dignidad como mujeres por distintas motivaciones: en el mundo prostibulario, para “animalizar” la relación sexual, dando libertad a las impudicias que en otros ambientes son reprochables; en el mundo carcelario, para vencer las resistencias de la voluntad y de la consecuencia política.

El mundo carcelario degradado de las presas políticas ponía en tela de juicio sus identidades, los mismos interrogatorios eran un juego de develar identidades de los compañeros de partido o de sus amistades más cercanas. La integridad era atropellada brutalmente, pero ésta se mantenía en alto mientras no dijeran nada y mientras sintieran que estaban acompañadas por todas las demás que corrían igual suerte. Análogamente, la dignidad de Brenda quedaba a salvo porque ella no compartía su intimidad con nadie, se guardaba sus sentimientos y pesares para sí misma.

Estas estrategias de salvaguarda de la identidad proporcionaban las vinculaciones con lo artesanal, ya que ambas –Brenda y las presas políticas– eran forzadas a sentirse enajenadas de sus propias existencias, pero, a la par, les concedía una nueva conciencia de enfrentar los avatares de sus sufrimientos. Desde este no-lugar, las mujeres desarrollaron destrezas que tenían que ver con su propia concepción de la realidad y su relación con los otros, dando origen a la confirmación de su identidad híbrida y moderna “que es fruto de un proceso de mediación que tiene su propia trayectoria; no es ni puramente endógena ni puramente impuesta; algunos la han llamado subordinada o periférica”<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> LARRAÍN, Jorge: Op. cit., p. 79.

El tipo de identidad mestiza que hemos esbozado responde a los imperativos de la cultura popular, cuyo punto clave es el impulso de “humanizar” la vida social en todos sus aspectos en base a la comunicación, la colaboración y los afectos forjando de este modo un proyecto alternativo de sociedad, lo que demanda nuevas forma de producción y de relacionarnos entre nosotros.

Nos hacemos eco de las palabras de Jesús Martín-Barbero quien señala que: “Lo popular no tiene nada que ver entonces con el sentido de marginalidad del que no se han logrado liberarse ciertas reflexiones sobre la comunicación alternativa y que remite en últimas a las tramposas teorías de la cultura de la pobreza. La alteridad de que hablamos no resulta de una dinámica cultural hipostasiada que acaba refiriendo el problema a unos ‘orígenes’ anteriores y exteriores al conflicto, sino de unas relaciones de dominio a través de las cuales se genera la hegemonía, esa que torna las diferencias en desigualdades y en obstáculo inaceptable para la expansión y homogeneización transnacional”<sup>177</sup>.

Las escritoras post-vanguardistas estudiadas exponen a través de sus obras que la identidad es un proceso histórico de la conciencia y la memoria de las subjetividades, independiente de las diferencias genéricas. En el caso de las mujeres es un procedimiento que se halla enmarañado con los axiomas del discurso hegemónico, puesto que éste les es impuesto como telón de fondo de interpretación y reconstrucción según sus símbolos de su propia configuración femenina; sin embargo, la mujer retratada en las obras se apropian y reestructuran los signos patriarcales y los vinculan artesanalmente con el momento histórico y con su cotidiano más inmediato (su modo de estar en el mundo), otorgándoles un valor de uso renovado que viene a poner en cuestionamiento al poder, al sistema sociocultural y a la manera de “estar entre nosotros” contemporáneos.

E.- *Los Afectos*. Éste es un espacio vacío que la academia no ha querido indagar en profundidad, se ha limitado intuitivamente a mencionarlo en forma tangencial.

---

<sup>177</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús: Op. cit., p. 126.

Nuestro propósito no es darlo por terminado en nuestro examen, sino que abrir una senda más para aproximarse al problema de la mujer en la literatura latinoamericana contemporánea y que las autoras post-vanguardistas estudiadas incluyen dentro de sus obras.

La maternidad –para comenzar–, desde una visión biológica, es una función exclusiva de la mujer. Durante el embarazo, su cuerpo es compartido y se transforma en un receptáculo que aloja a otro distinto, el cual depende derechamente del medio en que se encuentra: el vientre materno. Si avanzamos un poco más por este camino, el cuerpo femenino –durante el período de gestación– es un medio y un objeto de la preservación de la especie humana, “la mujer permanece a la espera y al cuidado de ese Otro que se custodia con el propio cuerpo, al cual se le añade el desplazamiento de la sensibilidad [...] tanto en función de su cuerpo como del cuerpo que crece dentro de él”<sup>178</sup>.

Desde este primer instante, la mujer comienza a desarrollar una vinculación que afectará el crecimiento de ese nuevo ser; además, esta conexión redonda inexorablemente en su modo de estar en el mundo, esto es, el carácter artesanal –fundado en su valor de uso– proporciona las condiciones básicas, conjuntamente con las de naturaleza fisiológicas, para garantizar la existencia y la continuidad de la vida. En este enfoque, y bajo los parámetros que hemos establecido en nuestro análisis, el lapso de formación es un tiempo de artesanía de la mujer, quizás el más primordial de todos, porque se produce: una trabazón comunicativa; el cuidado de la madre es un acto de solidaridad o cooperación, y una inédita manera de expresar los afectos no sólo hacia ese otro, sino que a los que son parte de su entorno más inmediato y cotidiano.

Posiblemente, muchas de las reacciones exteriores afectivas puedan ser explicadas por las visiones tradicionales de la maternidad que, para nuestro modo de ver, están hipertrofiadas y olvidan que más allá del descentramiento sensitivo del cuerpo hay una subjetividad, que se niega a ser reducida únicamente a su capacidad de generar vida en su cuerpo, sino que es apta para producir transformaciones al interior de la sociedad sin que por ello tengan que ser madres. Es verdad que durante la maternidad más temprana, la mujer desdibuja –con sus gestos de entrega y desplazamiento de sí misma a

---

<sup>178</sup> GUERRA, Lucía: *La Mujer Fragmentada. Historias de un Signo*, op. cit., p. 163.

favor de ese otro– cualquier relación de poder o de jerarquías y las vuelve solidaridad o contribución hacia la protección de la existencia, pero no sólo en lo individual sino que como una señal a toda la comunidad, reinscribiendo el signo de los afectos en la trama sociocultural latinoamericana.

Sería absurdo pensar –desde una perspectiva antropológica– que el resto de las mujeres que no son madres reniegan o subliman el instinto maternal, más bien se trata de *otra manera de estar en el mundo* y de construir su propia identidad a partir de otros fundamentos como son la experiencia, la práctica cotidiana, la participación en las actividades sociales, políticas y/o culturales en la sociedad actual. Estas mujeres, en las que no existe una contradicción con respecto a la maternidad y no se constituye en una norma, son las que potencian estratégicamente y discursivamente –desde otras posiciones de la red social– la legitimidad de su apuesta de sostener *los afectos como signo en la cultura*, cuya transversalidad cubre todo el quehacer humano y las formas de producción, en un época en que las mediaciones tecnológicas han modificado las relaciones intersubjetivas de las sociedades civiles. Este exteriorizar los afectos desperfila los límites entre lo público, espacio por tradición destinado al hombre, y lo privado, perteneciente a la mujer.

El *trabajo inmaterial*, en este caso, de naturaleza femenina –concebido éste como la labor creativa, intelectual, artesanal y doméstica de destrezas sociales, de saberes y hablas populares, de preservación de la memoria colectiva y de los afectos– se abre camino en el espacio cultural latinoamericano con el objetivo de abandonar el no-lugar a que había sido subordinado por la historia patriarcal.

Los modos de socialización entre los seres humanos –incluso los más básicos y transitorios dentro de la textura de relaciones cotidianas– involucran en forma directa a los afectos, puesto que implican las vinculaciones que se entretejen interpersonalmente cuando se reúnen y en las que sustentan los procesos primarios de comunicación y de constitución de las subjetividades y de las identidades. Es a partir de esta condición que la comunicación se comprende como fin y no sólo como medio<sup>179</sup>, en cuanto se inserta en el mundo de la cotidianidad.

---

<sup>179</sup> “En el comunicar se movilizan y expresan dimensiones claves del ser social: tanto aquellas desde las que la colectividad se construye y permanece, en que se tejen las cotidianas negociaciones con el poder, como aquellas otras en que estalla la lucha por horadar el orden”. MARTÍN-BARBERO, Jesús: Op. cit., p. 227.

Digámoslo de una vez, los afectos resultan ser uno de los medios por el cual se establece la relación artesanal con el medio ambiente social y natural en la creación del mundo y en su modo de estar en él –desde el punto de vista femenino actual– como una réplica al poderoso efecto de la modernidad, cuyo encuentro con ella nunca es plenamente racional, sino que está matizado de afectos, miedos y deseos que ponen en movimiento materias, que tienen que ver con lo lúdico y lo estético.

La literatura femenina escrita por mujeres apunta a un tipo de recepción que supone a un lector ligado a las condiciones sociales del gusto, determinadas por los niveles y calidades de la educación, los conocimientos y saberes populares constituidos éstos en una memoria de género, de etnia o clase y los usos familiares de afectos y convivencia con la cultura letrada (oral, escrita o audiovisual), que especifican la experiencia de la lectura de estas obras literarias y posibilitan el redimensionamiento de la problemática de la subjetividad femenina y el propio lugar que uno asume como lector, concretándose el valor de uso de la obra como un polo inverso al intento de alcanzar el éxito editorial o la bestsellerización<sup>180</sup>.

La inclusión de los afectos, sumado a los aspectos anteriormente analizados, en los relatos y la poesía aquí señalados hacen de la literatura post-vanguardista un objeto de estudio que es susceptible de ser abordado multidisciplinariamente, porque su estructura tiene que ver menos con la alta regularidad de construir una obra literaria que con el *mosaico artesanal*. Por medio de este puzzle, las autoras nos descubren la geografía de los tránsitos de la mujer, de las identidades y de los grupos subordinados –como experiencias y narraciones– en nuestras sociedades; las mismas *fisuras* de estos artefactos hacen posible develar otra visión y otra dinámica de las fluctuaciones y los flujos que se gestan en otros órdenes: visión desde la cual se abre una nueva forma de comprender el juego de los signos en el imaginario colectivo y la oportunidad de trazar trayectorias distintas –en cuanto tácticas–, para aprehender la realidad cotidiana y cultural del espacio latinoamericano.

---

<sup>180</sup> Este modo de *apropiación de la lectura* de las autoras post-vanguardistas –en términos de concepciones, modelos y teorías– representa “los usos y adaptaciones que de ellas hacemos para comprender la especificidad de los procesos y las situaciones de comunicación en nuestros países, y las *lecturas* desviadas, y a veces hasta ‘aberrantes’, a que las sometemos para luchar contra la fetichización de los textos y los autores”. MARTÍN-BARBERO, Jesús: Op. cit., pp. 236-237. Las cursivas son del autor.

Los personajes femeninos aludidos en este trabajo dan cuenta de procesos y prácticas culturales en la sociedad de nuestro continente con el propósito de articular la reflexión, el debate teórico y político en la narración de sus existencias, poniendo a flote la carga de cultura que entrañan los modos de socialización en las clases populares cuando son planteados como elemento constitutivo del vivir cotidiano. Todas ellas son *mujeres del pueblo*<sup>181</sup>, aun La Quintrala por su mestizaje étnico, que hacen posible una inédita manera de habitar la realidad, cuyo proceso artesanal –que ha pasado por etapas de sumisión y de ruptura– ha transformado las oposiciones en dimensiones de la vida cotidiana como campo propicio para el diálogo, la cooperación y los afectos.

A través de la relación artesanal, símbolo explicativo y proyectivo de la conciencia de la mujer, podemos leer la penetración de lo privado por lo colectivo en el tejido de la vida urbana cotidiana, tornándose así la subjetividad femenina en una recreadora socialización primordial capaz de integrar lo político y lo cultural, desde lo cotidiano y desde las tramas de lo afectivo.

Tomando como hilo conductor lo previo, el paso que dan las autoras por el imaginario de la ficción narrativa en lugar de conducir a la evasión o a la pasiva abstracción, media y convoca a la colectividad, enriqueciendo lo cotidiano como forma de estar en el mundo.

Propicia la literatura femenina post-vanguardista –al densificar el contenido de la cotidianeidad– la proliferación de discursos que buscan nuevos acuerdos intersubjetivos, fundando, finalmente, nuevas instancias de visibilización de las problemáticas de la mujer y de los grupos subalternos marginalizados.

---

<sup>181</sup> El concepto de “pueblo” que manejamos es muy distinto al del marxismo clásico. En nuestro caso, hacemos alusión con este vocablo a la cultura popular en su multiplicidad creativa y re-creativa de las relaciones y negociaciones que establece con las instancias de poder institucionalizadas, siempre fluctuantes y transitorias; por lo tanto, cuando usamos “pueblo” no nos estamos refiriendo a la estructura homogenizante y monolítica de la clase trabajadora.

## *EL ESPACIO CULTURAL LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO Y LA UTOPIA FEMENINA*

### ***EL CONTEXTO CULTURAL. DELIMITANDO EL ESPACIO***

Si observamos el tinglado teórico que hemos propuesto al incorporar la categoría de lo artesanal, su vinculación con lo cotidiano y su eventual valor de uso, es posible vislumbrar que la literatura de post-vanguardia escrita por mujeres tiene una potencia literaria y crítica inusual, que en la actualidad se encuentra en pleno desarrollo. El carácter subversivo de esta literatura se ha venido consolidando desde los tiempos de las dictaduras latinoamericanas en las décadas de los setenta y ochentas, período que preparó el camino para el advenimiento definitivo de la modernidad como una corriente cultural –surgida de las grandes potencias económicas mundiales– en nuestro continente<sup>182</sup>.

Tangencialmente, hemos tocado una de las transformaciones culturales importantes de la dictadura militar que se vivió en nuestro país. Las autoras, por medio de

---

<sup>182</sup> “El desarrollo y expansión de una matriz cultural individualista-hedonista es una herencia de las dictaduras militares o de otros procesos de constitución de un capitalismo neoliberal. Ellas han hecho culminar la mercantilización de las sociedades y producido por tanto un ‘aburguesamiento’ de la cultura [...]. Se trata de sentidos de vida centrados en una visión individualista de la realización humana, lo cual exige eliminar las motivaciones altruistas, y despojados de carácter trascendental intramundano o extra-mundano”. MOULIAN, Tomás: *El Consumo me consume*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999, p. 26.

sus escritos y desde distintos puntos de vista, han ido develando las oscuras consecuencias simbólicas y concretas de ese gobierno de facto (las descarnadas anécdotas de las presas políticas de Carmen Berenguer o la descripción asfixiante de la sociedad en un permanente estado de sitio que hace Eltit), lo cual explica en gran parte las historias que hemos analizado. El hecho mismo de poner por escrito estas manifestaciones y de darles un tratamiento literario de género, es un acto claro de insubordinación femenina en el espacio cultural latinoamericano. No vemos en estos relatos femeninos la oblicuidad típica del discurso de las mujeres tan típico de pretéritas etapas históricas; por el contrario, nos encontramos a quemarropa con una especie de *crónica* epocal, que no se despreocupa de la creatividad estética y se introduce en la experimentación en el manejo del lenguaje (los casos de Santa Cruz y de Eltit) o de la recuperación de personajes femeninos –como La Quintrala– que la historia oficial ha condenado y satanizado, a fin de establecer una genealogía histórica de la mujer como una memoria colectiva mestiza y como un rasgo identitario propio (Valdivieso).

Es importante –en este punto del trabajo– determinar el contexto cultural en que se inserta la producción literaria post-vanguardista a nivel no solamente de nuestro país, sino que a una escala continental. Siguiendo en esta dirección, nuestros propósitos a desarrollar en este capítulo dicen relación con diseñar –en líneas gruesas– el mapa de los puntos articuladores que logran explicar la actual situación cultural que, a nuestro modo de ver, se augura incierto para la etapa de maduración de este tipo de literatura.

Con todo, los avances y las aperturas teóricas y creativas que han sido aludidos en el transcurso de esta investigación, el tratamiento académico de estas autoras de la post-vanguardia debiera ser más continuo y serio en un futuro cercano, porque en las entrañas de sus obras se encuentran las claves de los modos de apropiación femeninos que realizan frente a la cultura y a la realidad. Simultáneamente, el eventual análisis de la literatura de la post-vanguardia por parte de la academia pondría en el debate las formas de socialización, de comunicarse, de entablar redes de cooperación y de concitar los afectos a partir de la comprensión de la necesidad de ejercer cambios en nuestras estrategias de negociaciones, para desembocar en modelizaciones alternativas que regulen los modos de producción y de intercambio de bienes simbólicos entre la sociedad civil, asumiendo todas las influencias provenientes de la globalización.



Al sopesar estas hipotéticas mutaciones culturales se comienza a insinuar un perfil en las sociedades modernas, que exhiben en general –pese a sus características propias– una notoria pobreza al contrastarlas con la tendencia que se dirige a la creación de imágenes y pensamientos deconstruccionistas de jerarquías ideológicas. Esta vertiente, en la que incluimos la literatura de la post-vanguardia, promueve la creación de lugares para la expresión de la libertad y de los deseos, de las relaciones humanas menos intermediadas y más cercanas a sus significados originarios.

Sin embargo, en forma paralela se configura una línea contraria que –unidad al poder y al intercambio de mercancías– viene a incorporar dichas imágenes y conceptos, para neutralizarlos en nuevas y encubiertas re-significaciones simbólicas al interior de su propia lógica discursiva<sup>183</sup>. Esto se aprecia nítidamente al momento de pensar en la recepción masiva de otros autores y de otro tipo de literatura, publicada en el mismo lapso de gestación de la post-vanguardia.

Continuando con las reflexiones de Leonidas Morales, ello se puede explicar desde dos ángulos distintos: el primero, ya mencionado, es el de la globalización del intercambio de mercancías en que se incluye la apropiación de una estética que responde a la lógica “de una imagen gobernada por su propio espectáculo seductor, un espectáculo de superficie, sin ‘fondo’, sin salida a ninguna parte, a ningún horizonte, excepto el de sí mismo, pero de contemplación marcada por sus efectos placenteros [...], un espectáculo *entretenido*”<sup>184</sup>. Y el segundo, son las complejidades propias de la escritura post-vanguardista, “operaciones que le exigen al lector como requisito para acceder a una construcción del sentido, cualquiera sea ésta, las que convertían necesariamente en novelas destinadas [a] grupos de lectores minoritarios, de cultura literaria no masiva, o menos domesticada”, o sea se trata de un tipo de literatura que apela a un horizonte de expectativas de “lectores progresivamente sometidos a los

---

<sup>183</sup> “Creo no distorsionar la realidad de las cosas si al arte, a la literatura y al pensamiento cómplices de la modernidad burguesa, les doy el fundamento rector uno casi ritual: el espíritu de la *mercancía*, comprendiendo el desarrollo histórico de aquéllos a la luz del desarrollo histórico de ésta”. MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1º edición, 2004, p. 115.

<sup>184</sup> MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea...*, op. cit., pp. 168-169. Las cursivas son del académico.

nuevos paradigmas culturales dominantes, rectores de la vida cotidiana (los posmodernos), y a la estética asociada”<sup>185</sup>.

A partir de estas nuevas circunstancias histórico-culturales, es imprescindible abocarnos en el escrutinio del concepto de “cultura” que está en boga e indagar cómo la literatura post-vanguardista y, sobre todo, su rasgo artesanal se conjuga con la realidad contemporánea. Para abordar una definición de “cultura”, es necesario atender sus dos aspectos. Por una parte, el patrimonio acumulado que se encuentra en una incesante renovación y crecimiento de elaboraciones materiales y espirituales, producto de procesos de creatividad y construcción de grupos sociales, artistas, intelectuales o científicos, e industrias culturales. Por otro lado, la idea de cultura está referida a las respuestas que se buscan para las interrogantes por el sentido individual y colectivo, mediante una dimensión más amplia e intangible como son las creencias, saberes y prácticas.

Tomando en consideración ambos niveles de la cultura, es posible señalar que ésta es capaz de procesar símbolos y que –en la actualidad– se ha transformado en un elemento importante en la producción. *La cultura ya no es entendida como una abstracta superestructura al modo como lo hacía el capitalismo o el socialismo*. El conocimiento pasa a ser una materia prima valiosa, cuya expresión la localiza en la creatividad y en la experimentación. Al referirnos a estas dimensiones creativas, no las estamos acotando sólo a las artes o la literatura, sino que se expanden a todas las esferas de lo cotidiano en la sociedad.

Adelantándonos un poco a nuestra reflexión posterior, las autoras post-vanguardistas focalizan principalmente –a través de una vinculación artesanal en la producción escritural– los rasgos distintivos del entorno inmediato, dándole a sus obras la riqueza de un valor de uso que se reconoce en el redimensionamiento del papel de la mujer como ciudadana, y subvirtiendo los contenidos del imaginario colectivo dominante al configurar un renovado signo-mujer en la sociedad contemporánea.

---

<sup>185</sup> MORALES T., Leonidas: *Novela Chilena Contemporánea...*, op. cit., pp. 169-170.

También se puede mencionar que, dentro de este reposicionamiento de la cultura al interior de la sociedad latinoamericana contemporánea, ésta cumple un rol trascendental en la conformación de las sociedades, por medio de su cometido político y sus aportes a la construcción de las identidades. El modelo de modernidad, en términos históricos, que impera en Occidente fue concebido por encima de todas las identidades particulares y se centraba en la configuración de la “nación” y del “ciudadano”, conceptos que facultaban la convivencia de todas las diferencias en forma homogénea. Se consagraban los derechos universales para todos en este proyecto de humanidad, sin embargo, dicha coexistencia se lograba a través de la exclusión, la desvaloración y hasta la destrucción de culturas e identidades representativas, subordinando a una enorme diversidad, partiendo por las mujeres. Se intentaba regular las prácticas sociales, definiendo algunas normas de reciprocidades adecuadas a la convivencia en sociedad mediante la distribución de garantías y franquicias, obligaciones y responsabilidades para cada ciudadano<sup>186</sup>.

La noción de “clase” le dio un contenido diferencial a este modelo de modernidad, puesto que una colectividad o comunidad concretaba materialmente esta idea abstracta al ligarla al trabajo y a determinadas condiciones existenciales, en el marco de las instituciones republicanas. Dicha vertiente se expresaba fundamentalmente mediante la *política*, la cual, a su vez, era la vía de acceso a bienes y servicios de la vida cotidiana; en definitiva, la política permitía una identidad ciudadana y de sentido al asociar la subjetividad personal y el horizonte histórico de la colectividad o clase social.

En este sentido, la idea de clase era rígida y suponía que los distintos integrantes de ellas compartían las mismas características identitarias, sin atender a la diversidad de formas de apropiación de la realidad ni tampoco a los usos y creencias particulares de cada ciudadano; la misma situación es la que acontece con la noción de “pueblo” (la comunidad se imponía por sobre la particularidad normalizándola).

---

<sup>186</sup> En la actualidad pareciera ser más conveniente, para un estudio sociológico y antropológico, considerar a la ciudadanía como *estrategia política*, pues “sirve para abarcar las prácticas emergentes no consagradas por el orden jurídico, el papel de las subjetividades en la renovación de la sociedad, y, a la vez, para entender el lugar relativo de estas prácticas dentro del orden democrático y buscar nuevas formas de legitimidad estructuradas en forma duradera en otro tipo de Estado. Supone tanto reivindicar los derechos de acceder y pertenecer al sistema socio-político como el derecho a participar en la reelaboración del sistema, definir por tanto aquello en lo cual queremos ser incluidos”. El concepto pertenece a DAGNINO, Evelina: “Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania” en DAGNINO, E. (org.): *Anos 90. Política e Sociedade no Brasil*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1994. La explicación es de GARCÍA Canclini, Néstor: *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la Globalización*, México, Editorial Grijalbo S.A., 1995, p. 21.

En el caso latinoamericano, hubo un prolongado período histórico en que la política ocupó todo el espacio social de la vida humana (un poco tardíamente le fue reconocido a la mujer el derecho a participar en ella), por supuesto que con diferencias nacionales en su carácter institucional, representativo, partidario o personalizado de esa política<sup>187</sup>. Un cambio radical se ocasiona cuando la política pierde su centralidad, porque no es capaz de absorber las diferencias y se produce una emergencia súbita de las identidades que se habían mantenido subordinadas.

Desde este escenario, la cultura –al configurar nuevas relaciones, nuevas redes– posibilita que las personas ya no definan únicamente su vida por el trabajo o por la política. “Y adquiere sentido, entonces, el revival religioso, a veces fundamentalista o comunitarista, la afirmación del sexo, del color, la comunidad, el terruño, la edad, la biografía individual y colectiva, y también la comunicación y la creatividad. Las identidades se entronizan en la sociedad”<sup>188</sup>.

Aún estamos muy lejos de valorar completamente los aportes de las mujeres, tampoco podemos hablar de que la mujer ha adquirido en plenitud su rol de ciudadana, pues el delineamiento identitario se basaba en las regulaciones hegemónicas patriarcales que requerían establecer un piso estable a fin de configurar un Estado-nación, que estuviera fuertemente arraigado a concepciones imaginarias compartidas por todos o, al menos, por una gran mayoría de ciudadanos.

Hasta el momento hemos enfatizado el proceso de adquisición del rango de ciudadano, a continuación examinaremos brevemente el decurso histórico y de formación de un ambiente cultural en Latinoamérica, que posea algunas inscripciones propias que nos faculte a hablar de espacio cultural latinoamericano.

---

<sup>187</sup> “La política fue un lugar de convocatoria de los ciudadanos, en cuanto ciudadanos, dejando muy por debajo todo el tema de las diferencias. Todas las diferencias quedaban de alguna manera reabsorbidas en las categorías de pueblo y ciudadano, y el resto correspondía al mundo privado”. GARRETÓN, Manuel Antonio (coord.): *El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una Política Cultural de Integración*, Proyecto Pensamiento Renovado de Integración Secretaría Ejecutiva Convenio Andrés Bello, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, p. 25.

<sup>188</sup> GARRETÓN, Manuel Antonio (coord.): Op. cit., p. 26.

Los *espacios culturales* y las identidades son construidos bajo condicionantes históricas específicas. Para hablar del espacio cultural latinoamericano es indispensable suponer una tradición histórica, que se remonta –para algunos autores– hasta antes de la Conquista, es decir, el contexto de ese espacio tiene directa relación con la profundidad de esa raigambre histórica. La participación de América Latina en el concierto global o planetario tiene una edad de apenas cinco siglos, pues hasta fines del siglo XV era una porción de tierra desconocida por el mundo civilizado de la época (hacia 1492, los habitantes de nuestro continente tenían diversos grados de desarrollo: los aztecas y los mayas eran culturas avanzadas, los incas se encontraban en proceso de evolución).

A grandes rasgos, América Latina comparte un proceso histórico común y un desfase cronológico en referencia al resto del mundo. Podemos afirmar entonces, en este sentido, que la historia cultural de nuestro continente se inicia antes de 1492 con una historia indígena, luego un período de Colonia hasta inicios del siglo XIX y, por último, un breve lapso de doscientos años de vida republicana independiente<sup>189</sup>.

Hemos hablado con cierta soltura acerca de los espacios culturales sin arribar a una suerte de definición del concepto. La noción es compleja y polisignificativa, de inmediato sugiere la imagen de territorialidad con límites visibles y verificables; sin embargo, supone espacios que no son territorialmente ubicables u otros que los son parcialmente, pues hay espacios que no son reducibles a límites geográficos sobrepasando la idea de nación e incluso de un conjunto de naciones-Estados.

En consecuencia, cuando utilizamos el término abarcamos comunidades, países, conjuntos de países, instituciones, el conocimiento, lo simbólico, las manifestaciones culturales, los valores, la creatividad, las tradiciones, los comportamientos y las memorias históricas (oficiales y marginales, individuales y colectivas). “Es decir, el espacio cultural es un espacio de espacios: es múltiple, no sólo porque hay muchos espacios territoriales y muchos campos o ámbitos, sino también

---

<sup>189</sup> “Ésta a su vez [la vida republicana] ha tenido diversos momentos desde la Independencia: la construcción de los Estados nacionales de tipo oligárquico, la modernización industrializadora, el ascenso de clases medias y la integración popular siempre segmentada y subordinada, los ajustes estructurales ante la globalización económica con nuevas formas de exclusión social y los procesos de democratización política, todas las cuales han tenido desarrollos y alcances diferentes según los países. La historia de cada país está situada dentro de estos procesos”. GARRETÓN, Manuel Antonio (coord.): Op. cit., p. 38.

porque a su vez hay muchos circuitos. Así, las condiciones en que se pueden hacer las políticas culturales son distintas a cuando se hablaba sólo de espacios territoriales, cuando la cultura coincidía mucho más con los territorios habitados por una población, que se creía que era homogénea”<sup>190</sup>.

A partir de esta definición, es que –sin temor a equivocarnos– nos hemos tomado la libertad de generalizar la característica de la artesanía en la literatura escrita por mujeres; sin embargo, también reconocemos las múltiples diferencias que se pueden encontrar en autores de otros países. Además, su carácter general no habla –en ningún caso– de un esencialismo, sino que, al contrario, señala sólo una cualidad común en un lugar y en un tiempo, la que en forma sincrónica presenta cierta estabilidad, pero que incesantemente está sufriendo transformaciones.

Si observamos con mayor detención el croquis geopolítico o, mejor dicho, geocultural que estamos diseñando de nuestro continente, advertimos que las repúblicas nacidas en el siglo XIX fueron incapaces de mantener la unidad forzada impuesta por la Colonia y, asimismo, su independencia fue relativizada a causa de la subordinación económica y cultural que padecían en relación a Europa. La realidad interna, simultáneamente, no era favorable, porque se trataba de sociedades fragmentarias con poderes políticos de poca o nula representatividad y de amplios sectores marginalizados de su población.

No obstante, a comienzos de la vida republicana de los países, podemos vislumbrar algunas líneas gruesas de un espacio cultural latinoamericano, suscitadas a partir de la construcción simbólica y cultural de la idea de nación, y que históricamente revistió un carácter fundacional por su singular vitalidad y riqueza intelectual. Alrededor de este proceso, se construyó un espacio cultural común en el que se pusieron en juego ideas e identidades de vocación republicana<sup>191</sup>. Este procedimiento de construcción inacabado, y que cruzó transversalmente todo el siglo XIX, fue asumido por las crecientes elites ilustradas con rasgos liberales, republicanos y racionalistas, originando un espacio

---

<sup>190</sup> GARRETÓN, Manuel Antonio (coord.): Op. cit., p. 35.

<sup>191</sup> Nos referimos a los valiosísimos aportes que realizaron intelectuales de distintos países latinoamericanos como son José Joaquín Mora, Camilo Henríquez, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento entre otros.

cultural común denominado república liberal (a lo largo de la historia resurgirán estas corrientes intelectuales bajo el nombre de americanismo o integracionismo).

Las ideas-fuerzas que nos llevan a definir un espacio dado, tienen que ver con los vínculos de poder establecidos a escala internacional. Desde los tiempos de la Conquista, cuando el continente se convirtió en un espacio económico llamado Iberoamérica (en el siglo XIX, se le comenzó a nombrar como América Latina o Latinoamérica) se despertaron los intereses de potencias como Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Este cruce, culturalmente, implicó transformarse en una lucha por la identidad contra lo angloamericano.

A mediados del siglo XX, la idea y el proyecto nacional-popular pasó a formar parte del espacio cultural latinoamericano “con las temáticas del desarrollo y el cambio social, la movilización del pueblo contra las oligarquías y contra la dominación imperial o la dependencia”<sup>192</sup>. La imagen de la revolución era posible en la década de los años 60. Abruptamente, los países de nuestro continente que –durante las décadas de los 70 y 80– vivieron en dictadura, vieron hacerse añicos los sueños de libertad.

Recién en los años 90, los gobiernos orientaron sus esfuerzos hacia la recuperación y la normalización del orden democrático. Las dictaduras, en su mayoría, militares habían dejado múltiples fragmentaciones de signos que llegarían –con el transcurrir de nuevos regímenes– a conjurar a través de la fórmula del “*consenso*”; en otras palabras, estos gobiernos democráticos buscaban neutralizar los antagonismos polémicos diferenciadores por medio de la instauración de un pluralismo institucional, que obligaba a una indiferenciación de las diferencias cuyo principio sustentador eran la “*no-contradicción*”, relativizándose los valores sociales y humanos de la sociedad contemporánea latinoamericana.

Los conceptos de pluralismo y el consenso fueron los parámetros que se encargarían de interpretar a la nueva diversidad social, o sea, debían descifrar las multiplicidades de opiniones y canalizarlas en un discurso que expresara lo diverso, pero que, a la vez, era indispensable controlar y regular por medio de los pactos de

---

<sup>192</sup> GARRETÓN, Manuel Antonio (coord.): Op. cit., p. 41.

entendimiento y numerosas negociaciones, a fin de contener los posibles excesos, evitándose de esta manera una reedición de las confrontaciones ideológicas, que en el pasado había dividido a la sociedad civil. Los gobiernos partieron –por un lado– mostrando un distanciamiento y una ruptura con el mundo de los antagonismos ocasionado por las administraciones dictatoriales, y –por otra parte– estas democracias neoliberales trabajaban por lograr satisfacer su necesidad de complicidad con la hegemonía que impone el mercado, para avalar una renovada fachada de las políticas modernizadoras que los antiguos jefes habían dejado inconclusas.

Esto es, los poderes ejecutivos de los países –en diferentes grados– tuvieron que defender su consensualismo político-democrático callando la historia heredada, que es una mixtura de continuidad y ruptura metamorfoseada a través de la constante autoafirmación de la “actualidad” y el exhibicionismo de un tiempo pretérito truncado. Esta tendencia de innovación, ha provocado profundas transformaciones en grados y en momentos históricos diversos. Basándonos en el texto que reúne a varios autores<sup>193</sup> bajo la coordinación de M. A. Garretón, es posible identificar –en la actualidad– cuatro cambios fundamentales en el espacio cultural latinoamericano:

1. *predominio de esquemas político-institucionales de concertación*, que vienen a reemplazar las modalidades violentas de revoluciones, guerras civiles que eran propias de épocas anteriores;
2. *pérdida del dinamismo del sector público y de la industria urbana*, es decir, hay un agotamiento del modelo de desarrollo interno que es sustituido por novedosas fórmulas de ajuste y estabilización con el objetivo de insertarse en la economía mundial (caracterizada por la globalización y la transnacionalización de las fuerzas de trabajo);
3. *el aumento de la pobreza, la marginalidad y el empobrecimiento de los sistemas laborales en razón de los cambios de la estructura social*, producto de ello se ha generado un debilitamiento, una desarticulación y parcial recomposición del

---

<sup>193</sup> Destacados intelectuales latinoamericanos, expertos en estudios culturales, fueron convocados –por el Convenio Andrés Bello– en torno al “Proyecto Pensamiento Renovado de Integración”, en el que debatieron la definición de un modelo de modernidad propio que muestre la diversidad y las potencialidades del continente, para insertarse en forma adecuada al mundo globalizado. El texto es el resultado del trabajo colectivo de Guadalupe Ruiz-Giménez, Jesús Martín-Barbero, Marcelo Cavarozzi, Néstor García Canclini y Rodolfo Stavenhagen.



sistema de agentes sociales, y el cuestionamiento de las formas tradicionales de movilizaciones sociales, y

4. *la crisis del modelo de modernidad*, que es un derivado de la modernización occidental y de la cultura de masas norteamericana que predomina en nuestra cultura, *y la legitimación de formas propias e híbridas de modernidad*.

Detrás de estas transiciones, nuestros países viven en tipos de sociedades industriales de Estado nacional en relación con la sociedad post-industrial globalizada. En otros términos, los actores sociales han cedido gran parte de su protagonismo a los públicos, las redes, las ONG, los agentes identitarios y los poderes fácticos que son característicos de las sociedades globalizadas<sup>194</sup>.

## *LA UTOPIA POST-VANGUARDISTA*

La revalorización de lo cotidiano y la relación artesanal que lo liga al mundo interior femenino, nos habla de un signo mujer contemporáneo que viene a comprender y a revertir esta abulia casi existencial del individuo, dotándolo de una autonomía y una capacidad para actuar conforme a sus particularidades. La subjetividad femenina emerge como una alternativa catalizadora de nuevas relaciones sociales y de nuevos modos de estar en el mundo. Ya mencionamos en el capítulo anterior que los afectos tienen una relevancia que nunca antes había sido pensada, que unidos a la comunicación y a la cooperación pueden dar origen a un naciente estilo de estar entre nosotros, que tendrá efectos sobre los sistemas de producción neoliberales.

---

<sup>194</sup> “En esa nueva perspectiva, industria cultural y comunicaciones masivas son el nombre de los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura, que corresponden no sólo a innovaciones tecnológicas sino a nuevas formas de la sensibilidad. Y que tienen si no su origen al menos su correlato más decisivo en las nuevas formas de sociabilidad con que la gente enfrenta la heterogeneidad simbólica y la inabarcabilidad de la ciudad. Es desde las nuevas maneras de juntarse y excluirse, de des-conocer y reconocerse, que adquiere espesor social y relevancia cognitiva lo que pasa en y por los medios y las nuevas tecnologías de comunicación. Pues es desde ahí que los medios han entrado a *constituir lo público*, a mediar en la producción de imaginarios que en algún modo integran la desgarrada experiencia urbana de los ciudadanos”. MARTÍN-BARBERO, Jesús: *Oficio de Cartógrafo. Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en la Cultura*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 2002, p. 217. El destacado es del autor.

Para ir describiendo esta transformación que se insinúa en la literatura post-vanguardista, se hace necesario reconocer por adelantado que la influencia de la globalización, los avances tecnológicos de las comunicaciones, el incentivo exacerbado del consumo y de la competitividad, el desmantelamiento de las fronteras por parte de las multinacionales y la creación de nuevos hitos (como son las industrias culturales), han *mediado* también las relaciones sociales en nuestras sociedades<sup>195</sup>.

El proceso de socialización, el traspaso de la memoria colectiva e histórica, la identidad (considerada en todas sus variaciones étnicas, genéricas, etarias, etc.) de la sociedad civil en el ámbito urbano, el consumo y la manera de estar entre nosotros han manifestado estos cambios. Esto es, el poder interviene en los campos de todo el quehacer humano lo cual nos provee de la certeza de afirmar que tiene alcances estructurales o *biopolíticos*, o sea, interviene en todos los mecanismos de producción humana material o inmaterial<sup>196</sup>. En consecuencia, en nuestra terminología de análisis, el poder –a secas– adquiere la característica de transformarse en un *biopoder*, debido a la incidencia que ya señalamos en la existencia humana.

Con este soporte teórico, intentaremos probar que la literatura de post-vanguardia femenina insinúa o tiende a orientarnos a una *utopía* latinoamericana de integración cultural que sería análoga a la sugerida para la *multitud* de M. Hardt y A. Negri (ésta la discernimos como una noción de diferencias de razas, género y sexualidades, puesto que en este concepto están constituidos todos los grupos subordinados, marginalizados y heterogéneos que se resisten a la normalización de los influjos

---

<sup>195</sup> “Pues el *lugar* de la cultura en sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para convertirse en estructural: la *tecnología* remite hoy no a la novedad de unos aparatos sino a nuevos modos de *percepción* y de *lenguaje*, a nuevas sensibilidades y escrituras, a la mutación cultural que implica la asociación del nuevo modo de producir con un nuevo modo de comunicar que convierte al conocimiento en una fuerza productiva directa. Y el lugar de la cultura en la sociedad cambia también cuando los procesos de globalización económica e informacional reavivan la cuestión de las identidades culturales [...] hasta el punto de convertirlas en dimensión protagónica [...], al tiempo que esas mismas identidades, más las de género y las de edad, están reconfigurando hondamente la fuerza y el sentido de los lazos sociales, y las posibilidades de convivencia en lo nacional”. MARTÍN-BARBERO, Jesús: Op. cit., p. 225. Las cursivas son del autor.

<sup>196</sup> En otras palabras, “la *producción biopolítica*, no se limitan a los fenómenos económicos, sino que tienden a abarcar todos los aspectos de la vida social, incluidos la comunicación, el conocimiento y los afectos. También será útil tener en cuenta desde un principio que el concepto de *multitud*, o algo similar, hace tiempo viene formando parte de las poderosas corrientes políticas del feminismo y el antirracismo. Cuando decimos que no deseamos un mundo en el que no hayan diferencias raciales o de género, un mundo en que la raza y el género no importen, en el sentido de que no determinen jerarquías de poder, un mundo en que las diferencias puedan expresarse libremente, ese deseo se refiere a la *multitud*”. Nuestro planteamiento posterior se fundamenta en estos conceptos extraídos de HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: *Multitud. Guerra y Democracia en la Era del Imperio*, tr. Juan Antonio Bravo, Argentina, Random House Mondadori S.A., 1ª edición en castellano, 2004, p. 129. Los destacados son nuestros.

culturales derivados de la globalización y de la progresiva marcha de la tecnologización de las comunicaciones, las relaciones sociales y los afectos).

Adentrándonos por esta senda, como hemos expuesto, la literatura de la post-vanguardia escrita por mujeres pone de manifiesto las problemáticas del testimonio – o la recuperación de la memoria colectiva– a través de la composición artesanal de modos narrativos como la carta, de la oralidad, del cuerpo y su marginalidad, de la identidad mestiza y de los afectos de la mujer. Con ello recoge las reivindicaciones legítimas de otros grupos subordinados por la historia oficial y el discurso patriarcal; sin embargo, en ningún caso, ambiciona enarbolarse como único referente o como “traductora” de los que no tienen voz, sino que su objetivo es dar cuenta de una configuración *simbólica* y *discursiva* particular del *cuerpo femenino* al interior del espacio cultural, que tiene características propias en cuanto a sus procesos de creación literaria y de modos de establecer relaciones con la realidad y con los otros.

El valor de uso de la literatura femenina post-vanguardista se funda en la vinculación artesanal entre elementos –teóricos y prácticos– de la cotidianeidad y del mundo femenino, es decir, en la percepción, la apropiación y la re-creación de la realidad originando redes de comunicación, de cooperación y de afectos que nos ayudan a re-definir los actuales modo de socialización y de estar entre nosotros. La artesanía, la fabricación de este gran tejido, deja en evidencia la *experiencia práctica femenina* y la puesta en marcha de los saberes populares, una conexión con lo primordial de lo humano y con la historia de nuestro continente latinoamericano, iniciando así un camino hacia nuevas formas de relacionarnos y de asimilación de la cultura globalizada imperante, incluyendo la revalorización de lo local y la revitalización de una historia silenciada por siglos.

Esta muestra de irreverencia frente al discurso patriarcal brota de los bordes, de una constante lucha por salir de la órbita privada e ingresar a lo público, para construir un punto de hablada legítimamente propio al interior del ágora cultural y que se constituya en un suplemento dialógico entre ambos discursos en igualdad de condiciones.

Este *cuerpo femenino post-vanguardista contemporáneo* es un concepto que forma parte como deseo o utopía de la multitud, porque no reduce sus singularidades como representación de la subjetividad-mujer a la uniformidad de un sujeto social y simbólico en nuestro imaginario colectivo, sino que integra una pluralidad de singularidades en el espacio cultural y que actúa a partir de lo común, de lo compartido por todos, “es un sujeto social internamente diferente y múltiple, cuya constitución y cuya acción [...] se fundan [...] en lo que hay de común”<sup>197</sup> y posee una autonomía que le permite actuar por sí sola en la búsqueda de un sistema más democrático, en cuanto a lo político y a lo cultural.

La idea de “multitud” no es fragmentaria ni incoherente, porque tiene la potencia de que puede –a partir de las diferencias internas– descubrir lo “común” y actuar mancomunadamente; con el objetivo de precisar más la significación del término es dable señalar que lo común *se produce* por medio de la comunicación, la colaboración, la cooperación y los afectos. “Esta producción de lo común [entendido como deseo] tiende a ser central para todas las formas de la producción social, aunque parezcan localmente circunscritas y es, de hecho, la característica principal de las nuevas formas de trabajo dominantes hoy en día”<sup>198</sup>, esta singularidad nos permite conocer en profundidad y espontáneamente la cotidianeidad.

Desde este punto de vista, no se trata de una empresa que tenga que llevar adelante solamente las mujeres, sino que –desde sus distintos puntos de habladas– los grupos subalternos deben comprender que la soberanía y la fuerza de sus argumentaciones están en la creación de redes múltiples y en la constante expansión<sup>199</sup> de las mismas. La literatura que hemos estudiado proporciona, como un probable canal de otras formas de expresión artístico-social o político-cultural, su rasgo de artesanía en el terreno de lo literario con proyecciones más amplias en el campo de la antropología y la sociología, porque la literatura post-vanguardista se hace cargo de las experiencias y saberes populares que las mujeres ponen en práctica, y son el resultado de una

---

<sup>197</sup> HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: Op. cit., p. 128.

<sup>198</sup> HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: Op. cit., pp. 17-18.

<sup>199</sup> “No es que las redes no estuvieran antes ahí, ni que haya cambiado la estructura cerebral. Es que la red se ha convertido en una forma común que tiende a definir nuestra manera de entender el mundo y de actuar dentro de él. Y lo más importante [...] es que las redes son la forma de organización de las relaciones de cooperación y comunicación que dicta el paradigma de la producción inmaterial. La tendencia de esa forma común a emerger y ejercer su hegemonía es lo que define una época”. HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: Op. cit., p. 174.

interacción que no solamente implica lo estético-intelectual, sino que tiene directa conexión con su modo de estar en el mundo.

Por lo tanto, el tratamiento literario de post-vanguardia de las problemáticas de las mujeres es la *espectacularización* de la situación actual y concreta de ellas en la sociedad contemporánea, que –pese a que no tiene una intención didáctica– a través de su artesanía desarrolla y moviliza cierta sapiencia popular y femenina, que apunta a establecer la utopía de un horizonte de expectativas de lo común entre las distintas subjetividades de la sociedad civil.

Esta formación sináptica se basa en el acervo del conocimiento común, para transformar y crear nuevas versiones de él, modelo que tiende a enfatizar el *trabajo inmaterial* (es aquel que interviene en la producción de bienes materiales, pero que no se reduce a lo estrictamente económico como el “trabajo material”)<sup>200</sup> en el que se incluyen ideas o signos, imágenes, códigos, textos, figuras lingüísticas, memorias, relaciones y afectos al cual llamaremos *producción biopolítica*, pues “atañe a todas las facetas de la vida social, económica, cultural y política, y al mismo tiempo las produce. Esa producción biopolítica y su expansión de lo común constituye uno de los pilares fundamentales en que descansa la posibilidad de la democracia en la actualidad”<sup>201</sup>.

La propensión a la resistencia que plantea la literatura post-vanguardista, pone de manifiesto una genealogía histórica de luchas que –explícita o implícitamente– actualiza y propone una organización política que rechace la hegemonía de la globalización y de sus estructuras jerárquicas, al promulgar *interpretaciones más democráticas de lo cotidiano*. En este sentido, como un esfuerzo por recomponerse como subjetividad, los personajes que habitan las obras de las autoras son un ejemplo de esas disputas, evidenciando claramente –desde su tiempo y su posición en el entramado social– las consecuencias de la rigidez e inequidades del sistema, *al modo de la transmisión artesanal* de una sapiencia popular.

---

<sup>200</sup> “Quizás sería preferible interpretar la nueva forma hegemónica como ‘trabajo biopolítico’, es decir, un trabajo que no sólo crea bienes materiales, sino también relaciones y, en última instancia, la propia vida social. Con el término ‘biopolítico’ indicamos que las distinciones tradicionales entre lo económico, político, lo social y lo cultural se confunden cada vez más”. HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: Op. cit., pp. 137-138.

<sup>201</sup> HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: Op. cit., p. 18.

Este trabajo inmaterial casi siempre se entrecruza con el material. Analógicamente, este proceso se da de la misma manera que entre la comunicación (que supone la producción de símbolos, de lenguaje y de información) y la producción de afectos. Dicho con otras palabras, el *trabajo inmaterial* podría ser entendido como un “*trabajo afectivo*”, pues actúa sobre el cuerpo y la mente por igual; en cambio, las emociones sólo son fenómenos mentales.

Esta última distinción es importante, porque define –de algún modo– las tramas de las obras que hemos analizado y, por qué no decirlo, las diferencia de otro tipo de literatura escrita por mujeres y que son best-sellers en que la preponderancia se localiza en el experto tratamiento sensiblero de la emocionalidad como una propuesta espectacular de la identidad femenina y visión de su realidad.

Si examinamos la red social contemporánea, mirando a través del cristal del trabajo afectivo, constatamos –como lo hacen las autoras post-vanguardistas al enfatizar en sus obras literarias el valor de uso– que los grupos subalternos han sido mantenidos bajo un nuevo régimen de explotación y alienación por el biopoder. Adicionalmente a sus precarias condiciones, han sido enajenados de su capacidad de entablar relaciones, marginados de la producción de conocimientos y de bienes simbólicos en el ámbito de la cultura.

Ahora como lectores críticos, desde el terreno de estas reflexiones, no nos parece exagerado imaginar: el acoso y el dolor de Margarita en la novela de Eltit; la pérdida de la razón de Lara y la desesperada búsqueda de Nesla en la obra de Santa Cruz; la condena y el odio social que padecía Catalina por ser una mestiza dueña de sí misma en el texto de Valdivieso; la sufrida vida de Brenda y sus compañeras de “profesión” entre las retorcidas calles del puerto de Valparaíso, y las brutales vejaciones sistemáticas sobre las presas políticas de la dictadura militar en libro de Berenguer.

Finalmente, el deseo bosquejado por la literatura post-vanguardista apunta a movilizar creativamente los conocimientos, la artesanía, los saberes populares, la inteligencia, la preservación y transmisión de la memoria colectiva, el respeto a la diferencia, los afectos, el establecimiento de relaciones sociales democráticas y la

innovación permanente. Estos aspectos característicos del trabajo inmaterial, no son productos abstractos de la intuición o de la espontaneidad, sino que responden a decisiones y argumentaciones conscientes asentadas en conocimientos tradicionales, que han sido puestos a la luz de las condiciones culturales presentes en nuestro continente.

Por supuesto, el trabajo afectivo que implica este cambio de mentalidad en las relaciones sociales se debe fundamentar en la comunicación (diálogo), la colaboración, la cooperación y los afectos; las estructuras societales, dominadas por la hegemonía del capital, sufrirían una pérdida de su fuerza debido al establecimiento de redes mediante las cuales la multitud empujaría a las sociedades civiles *a tomar conciencia del deseo o utopía* de que una variación en la *manera de estar juntos* redundaría en las formas de producción del trabajo material, *humanizando el contrato social* que particulariza este período de globalización de los mercados, la transnacionalización de la cultura y la tecnologización de las comunicaciones, en donde el ser humano es una pieza más de este enorme mecanismo conocido por todo como capitalismo neoliberal<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> “[...] la extraordinaria acumulación de reivindicaciones y propuestas de reforma debe ser transformada en algún momento por un poderoso acontecimiento [...]. Ya se puede reconocer que hoy el tiempo está escindido entre un presente ya muerto y un futuro viviente, y que el profundo abismo que los separa se está haciendo enorme. A su debido tiempo, un evento nos lanzará como una flecha hacia ese futuro viviente. Éste será el verdadero *acto político de amor*”. HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: Op. cit., p. 406. Las cursivas son nuestras.

## *REFLEXIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIONES*

### *LA SÍNTESIS NECESARIA*

Antes que todo, nos parece del todo oportuno hacer nuevamente la advertencia de que las ideas vertidas a través de toda la investigación tienen un *carácter provisorio*. Es verdad que muchas de ellas han abarcado a toda la literatura femenina latinoamericana, lo cual en el lector puede ocasionar la *falsa idea* de que nos referimos a substancialismos ontológicos; sin embargo, cabe aclarar que esta forma de acometer nuestras conclusiones parciales se debe exclusivamente al hecho de compartir un mismo espacio cultural y a las semejanzas históricas que poseen nuestros países.

Desde ningún ángulo teórico hemos pretendido darle un aire metafísico a lo que se ha dicho, sino que nos hemos esforzado por mantenernos dentro de las líneas



gruesas del postestructuralismo y de la semiótica como herramientas teóricas de aproximación, sin que eso signifique una adscripción absoluta de nuestra parte.

Por otro lado, la provisionalidad de estas reflexiones finales se puede explicar desde el punto de vista de la naturaleza de nuestra investigación, pues su objetivo es examinar el estado actual de la literatura femenina y dar cuenta del conocimiento instalado en el ámbito literario nacional, apoyándonos en una batería bibliográfica pertinente a nuestro tema. Con esta breve exposición de los términos que articulan y motivan nuestro análisis, damos por acabado el asunto metodológico.

Los acontecimientos que se derivaron de la Segunda Guerra Mundial y de la invasión a Vietnam, causaron una serie de eventos que catalizó en la mujer una nueva conciencia de sí mismas en la sociedad norteamericana. Ello las llevó a que pusieran en tela de juicio la representación simplista de la figura femenina de que eran víctimas y que se fundamentaba sólo en patrones masculinos; conjuntamente, motivó la emergencia de teóricas que intentaron retratar el momento de cambio y generaron ciertas respuestas frente a las circunstancias que las rodeaban.

Así es como la literatura femenina pasó por períodos de imitación, de protesta contra los modelos impuestos y de defensa de los derechos conculcados, y de autodescubrimiento que se expresa en la búsqueda de una identidad representativa. Según lo han documentado algunas autoras, en Latinoamérica en tiempos de la Colonia ya existían intentos de las mujeres por configurar un discurso propio (relato conventual de monjas). Por medio de una enunciación siempre oblicua, comenzaron a allanar un camino que hasta el día de hoy se mantiene, puesto que los constantes desplazamientos y las divergencias –en el plano de la sociedad y de la cultura– fueron produciendo el efecto de desterritorialización de su discurso.

En nuestro continente, la visión tradicional de la figura de la mujer la ha ligado intrínsecamente a la imagen de la maternidad y de la virgen protectora del catolicismo lo que ha producido, a nuestro modo de ver, una hipertrofia del rol de la madre como único medio de expresión plena de la mujer y aceptado socialmente. Abundan las explicaciones que justifican o contravienen tales afirmaciones, no obstante, lo importante

es que el debate que se ha generado al interior de nuestras sociedades pone de manifiesto que el discurso femenino es un tipo de enunciación que introduce una crítica al discurso público y deja al descubierto las fracturas del mismo. Mientras se mantuvo este novel discurso de la mujer en el mundo de lo privado se fue erigiendo como un contrapoder al patriarcado, el cual le opuso normas de exclusión que intentaban controlar sus efectos.

Como reacción a este síntoma, en la literatura la atención ya no se concentraba en la obra sino que se desplazó al *sujeto mujer*, ampliando la problematización a los dispositivos de institucionalización o de desterritorialización de los bienes simbólicos en el imaginario colectivo. Esta amplificación trajo como consecuencias que el feminismo elaborara una crítica a: los binarismos sexo v/s género; a la existencia de dos géneros únicamente; al substancialismo en la creación de la figura femenina deshistorializada; a la creencia de que el género es sólo una categoría de análisis que no trasciende a la definición de la identidad y de los roles en la sociedad, y a la preexistencia de una identidad anterior al género, configurándose en hitos por los que ha pasado la reflexión y la creación literaria y teórica femeninas.

A partir de la proposición de que el sexo se vincula políticamente al género y con la construcción de los cuerpos (no hay cuerpos ni diferencias sexuales sin que participe una “política de estructuración”), el *género* nos pareció un instrumento propicio de exploración, porque es capaz de desestabilizar la objetividad, la eficacia de la comunicación y de las relaciones intersubjetivas, tendiendo a una reorganización de la racionalidad al situar como ejes de la reflexión teórica las problemáticas de la identidad y de la aportación social de la mujer.

Además, la abierta vocación al *diálogo* como una instancia de construcción colectiva de conocimientos, en la cual no se decide apriorísticamente la validez de dichos saberes –en virtud de la identidad sexual– fueron los fundamentos que nos llevaron a concebirlo como nuestra metodología de examen. Esta postura teórica de la que nos hacemos cargo, nos proporciona la oportunidad de pensar a la mujer como *suplemento* necesario –en la terminología derridiana–, para definir las identidades no exclusivamente de la mujer, sino que de toda la comunidad humana.

Joan W. Scott afirma que el género es –aparte de una herramienta de análisis y de crítica– una “forma” de las diferencias como construcciones culturales, entendida ésta como el montaje social de las ideas sobre los roles de la mujer y el hombre. Entonces, el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales y síntoma del contexto histórico y social.

En este sentido, la *experiencia* es la que expresa la existencia histórica de los sujetos, porque las identidades se construirían en el lenguaje socialmente compartido, esto es, que las expresiones de conciencia se transforman en posiciones de sujeto en el ámbito discursivo y evidencia las contradicciones de los discursos. Considerando el concepto de experiencia desde el punto de vista de la amalgama de conocimientos, saberes y afectos que supone su formación, viene a confirmar nuestra apuesta teórica de la *artesanía* como rasgo propio y categoría estética de la literatura femenina de la post-vanguardia chilena, ya que ambas establecen la ligazón de la intimidad femenina –comprendida ésta como contenidos de conciencia y de afectividad– con la cotidianeidad, a fin de diseñar un particular modo de estar en mundo de la mujer.

Todos los procesos humanos están mediatizados por los discursos, pero las situaciones no son sólo discursivas. Los contextos prácticos superan la pura discursividad y conectan con el mundo social que ejerce presiones sobre los individuos. Las dictaduras militares en los países latinoamericanos generaron nuevos códigos, claves formales y metáforas que sirvieron para diseñar una geografía y una topografía cultural alternativa, subvirtiendo con mayor énfasis el espacio cultural obscurantista; al mismo tiempo, se comenzó a interrogar la historia nacional y la de todo el continente, develando la verdadera, cruenta y bestial cara de la represión institucionalizada.

En Chile, la articulación artística y literaria del tiempo de post-dictadura tuvo la orientación señalada. Este procedimiento colectivo apuntaba a descentrar el discurso oficial y a acusar un desplazamiento de la noción del sujeto que enuncia, sustentado en los aportes teóricos de Foucault, Derrida, Lacan, Deleuze, Kristeva por nombrar los más representativos. Este grupo –que dio inicio a esta postura artística, literaria y teórica– se caracterizaba por: el cuestionamiento al discurso oficial de la

dictadura y de la historia, la experimentalidad lingüística y en el tratamiento de los personajes fue denominado por E. Brito como “nueva escena” y por R. Olea como “neo-vanguardia”.

Con todo, preferimos llamarlo “de *post-vanguardia*”, puesto que las nominaciones de ambas estudiosas adolecen de precisión y se presta para ambigüedades. Como observamos en el primer caso, el nombre es genérico y aplicable a cualquier momento de la historia en que aparezca un movimiento que promueva algún cambio; en el segundo caso, el título se conecta históricamente con la vanguardia de los primeros años del s. XX, lo cual no es exacto –en vista de los contenidos, los propósitos de las obras, y los grados de desintegración del narrador y del sujeto– por responder a nuevos patrones culturales.

Bajo nuestra denominación, *literatura de la post-vanguardia* es aquella que presenta –en devenir histórico de la novela contemporánea chilena– un cambio en las nociones de narrador y sujeto que, según Leonidas Morales, se iniciaría con Diamela Eltit en la década de los ochentas. A las características ya reseñadas habría que adicionarle: el notorio cambio epistemológico que implicó el advenimiento de la globalización, la injerencia de los consorcios multinacionales en las políticas internas de los países, la relativización del concepto de soberanía y cultura local, el fuerte desarrollo e incentivo del consumo, la caída de las ideologías de izquierda, las creaciones de monumentales bloques económicos, la consecuente expansión de los mercados e intensificación del capitalismo, la penetración de las industrias culturales, la informatización de las comunicaciones y la intermediación de los *mass-media* en las relaciones sociales.

Como resultado de la dictadura militar y ante este dinámico escenario, el *cuerpo* muestra –como metáfora– la neurosis y la fragmentariedad, el horror y el placer ante lo inexplorado de la sociedad civil urbana como contraproposición al cuerpo domesticado, homogéneo y subordinado. Esta perspectiva que adoptan las escritoras de la post-vanguardia –y que se hace extensiva a toda Latinoamérica–, les permite acceder a la apropiación de los espacios urbanos marginalizados, contrayendo la responsabilidad de re-leer históricamente al continente.

La post-vanguardia también se caracteriza por su desapego a la tradición literaria, la cual le sirve como lejano referente o como una excusa para crear nuevas prácticas escriturales. Ponen en el debate la cuestión del género y la identidad, y exploran teorías que potencien la desarticulación de las estructuras de poder.

El *valor de uso* se hace patente en el sentido de que logra transformar la realidad socio-cultural en materia prima, otorga una línea de reflexión en torno al estado actual del *contrato social* y pone en cuestionamiento los órdenes jerárquicos, basados en la discriminación étnica, genérica o sexual. Esta ponderación que se hace del valor de uso, apunta a una nueva apreciación de la experiencia o de la artesanía en la práctica cotidiana y a un rescate de los saberes populares producidos en los sectores marginales.

En el caso de la literatura de post-vanguardia, la verosimilitud está garantizada por el despliegue de historias que están libres de acontecimientos que requieran una explicación ulterior. Apela a la memoria de los receptores y al lugar que ocupan en relación con el ejercicio del poder, para que sean reinterpretadas y susceptibles de ser transmitidas como un saber, evidenciando su valor de uso. De esta manera artesanal, la literatura post-vanguardista se sumerge en la vida del comunicante para, luego, recuperarlo con nuevos signos; desde esta orilla, las autoras convocadas en este estudio dejan adherida *su huella* en el contenido de sus obras.

La *cotidianeidad* de las experiencias humanas es la *materia prima* de las autoras de la post-vanguardia, la que es capaz de vehicular imágenes en la interioridad de los receptores y de generar expresiones –según W. Benjamin– de *lo inolvidable*, que se mezcla en un entramado artesanal con la historiografía, originando el efecto de “crónica” en sus narraciones. Simultáneamente, insinúa un proyecto utópico de socialización, comunicación y cooperación intersubjetiva en vecindad con los afectos y con una nueva *manera de estar entre nosotros*.

La importancia para la literatura de la inclusión de lo artesanal es que la estrategia metodológica del cuerpo como textualidad y como subjetividad sufre una perceptible profundización en lo simbólico y en el campo concreto de la cultura (los componentes de lo popular y los saberes de los grupos subalternos adquieren una

preeminencia estética en los contenidos de las obras), aportando a la diferenciación al interior de la mal llamada “literatura femenina” latinoamericana.

La *memoria colectiva e histórica*, entretejida con los juegos del olvido, es la facultad que se apropia de las situaciones narradas con el propósito de recuperar una tradición que es complementaria a la oficial y que no ha sido contada, para construir un monumento histórico con el objetivo de situar al ciudadano y al espacio urbano marginal en un lugar de privilegio en la esfera cultural latinoamericana. Las potencias pretéritas condensadas metonímicamente en la memoria y el *cuerpo artesanal* vulneran la legitimidad de las binariedades y de las jerarquías, es decir, las subjetividades femeninas se deben posicionar –más allá de asegurarse un signo en la constelación cultural simbólica– de su experiencia, que, como ya dijimos, evidencia las contradicciones instaladas en los discurso, para pasar a conformar su sapiencia como subjetividad, convirtiéndose en la intuición del *sentido de la vida* en la comunidad.

Es claro, a estas alturas, que *lo artesanal* no es una interpretación romántica de aislar lo creativo, la belleza y los saberes de los sectores deshistorializados al suponerlos como comunidades puras y exentas de influencias, sino que los concebimos al interior de las redes de interacción, asimilación y reproducción de las ideologías dominantes. Más aun, al interior de las contradicciones propias de los mismos grupos subordinados. Lo artesanal designa el cómo se usan y disponen los elementos para construir los escritos de post-vanguardia y, además, para develar que la subjetividad femenina irrumpe de la abstracción de lo cotidiano, instaurándose como un fenómeno de la existencia lo que le atribuye el talante de histórica a la mujer y nos faculta para pensar la figura femenina con todos los atributos de un sujeto activo en lo social, lo cultural como su forma de estar en el mundo.

La obra literaria de post-vanguardia hecha “libro”, en el mercado, es sometida a la distribución, circulación y consumo de los bienes culturales, lo que puede confundir al lector distraído en la percepción de lo artesanal en este tipo de literatura, porque la globalización y –sobre todo– el influjo de las industrias culturales al no comprenderla, la somete a la tipificación o –lo que es lo mismo– a la esencialización,

anulando su sentido, su valor de uso e importancia en el imaginario. Así, la ingresa en la lógica del valor de cambio al estilo del best-seller o literatura masiva.

En nuestra opinión, un modo de conjurar tal amenaza es responsabilidad del crítico: hacer inteligible su sentido original y legítimo, pues viene a llenar un vacío creado por el mercantilismo y el consumo, trayendo nuevamente las telúricas relaciones entre la naturaleza y la sociedad, y *los afectos* como condición inalienable al establecimiento del contrato social.

Hoy por hoy, las condicionantes histórico-culturales de Latinoamérica se encuentran en una incesante renovación y crecimiento de elaboraciones materiales y espirituales (trabajo inmaterial), producto de los procesos de creatividad y construcciones de grupos sociales, artistas, intelectuales, científicos e industrias culturales. Además, ha adquirido gran importancia el estudio del *patrimonio intangible*, referido a las creencias, saberes, prácticas y afectos. El hecho de no considerar la cultura como una abstracta superestructura, hace que el conocimiento se transforme en una valiosa materia prima que se potencia a través de la *creatividad* y la *experimentalidad* en todos los ámbitos de la cotidianeidad.

En este contexto, la literatura de post-vanguardia y su rasgo artesanal – como metodología de investigación y categoría estética– proponen como deseo el redimensionamiento de los aportes de *la mujer como ciudadana* en la escena cultural latinoamericana al revitalizar los afectos como factor determinante del contrato social. Los efectos de este tipo de literatura se perciben, a partir de estos cambios, en la incorporación de un *signo-mujer* inédito en el imaginario de la sociedad contemporánea.

### *LA PUERTA ENTREABIERTA*

El mismo reposicionamiento de la cultura ha innovado al interior de las sociedades, por medio de su cometido político y los aportes a la construcción de las

identidades. La noción de clase ha dejado su rigidez y ya no está vinculada a la idea abstracta del trabajo, para identificar a sus miembros, sus modos sociales y afectivos de relacionarse se ha hecho necesario buscar nuevas formas de aproximación. Las limitaciones históricas específicas de nuestro espacio cultural nos han abierto la posibilidad de potenciar el *trabajo inmaterial*, estrechando las relaciones y los conocimientos.

La literatura de post-vanguardia reconoce este ambiente y no es su propósito negarse a las transformaciones que ello implique, sino que –por medio de su artesanía– intenta otorgarle un valor de uso a los contenidos de la época, que se caracterizan por la indiferencia de las formas de relación social y de estar entre nosotros. Anexamente, pone en tela de juicio la orientación que tomaron los distintos gobiernos latinoamericanos en relación a su fórmula de los consensos, al poner en el debate la memoria histórica que incluye los valores sociales y los derechos humanos en la historia reciente de las dictaduras militares y civiles.

Esta literatura, sin adscribirse a una tendencia política-partidaria específica, tiene una inclinación a defender el derecho de los desposeídos, reforzando los principios del *pluralismo* en donde la diferencia no se vuelva indiferente como sucede con la globalización y las mediaciones de los mass-media en las relaciones sociales. Se recurre, si proseguimos por esta senda, a la intimidad de los afectos como un medio capaz de crear las cláusulas que tutelen las relaciones sociales, debido a la problemática surgida y a las renovaciones efectuadas al interior de la contemporaneidad en los conceptos de Estado-nación e identidad.

Del tratamiento que hemos dado a los textos de las autoras de post-vanguardia, hemos percibido una revalorización de lo cotidiano y de lo artesanal. La reinscripción del signo-mujer desde la artesanía, nos entreabre las puertas de *lo doméstico* en nuestra manera de estar en el mundo. Según M. Hardt y A. Negri paulatinamente los procesos de producción material han sido penetrados por los afectos, los que forman parte de los requisitos de ingreso en las instituciones de servicios y en las empresas, lo que nos augura –plantearnos como *deseo*– una evolución en las relaciones de producción y sociales tendiente a volverlas más democráticas.



Este cambio global sería conducido por la “multitud”, la que en su búsqueda de *lo común* –y respetando la compleja multiplicidad que aloja en sus entrañas– congregaría criterios procedentes de distintas y distanciadas instancias, para la utópica consecución de un estado de cosas democrático. En esta perspectiva, lo artesanal de la literatura post-vanguardista agudiza algunas luchas en el plano del trabajo inmaterial vigorizándolo y proporcionándole un espacio en el que pueda originarse esta nueva visión de la sociedad.

Esta *utopía femenina de post-vanguardia*, que sobrepasa holgadamente los límites de lo literario, nace del valor de uso que adquiere la vinculación artesanal entre la cotidianeidad y la intimidad de la mujer contemporánea. La artesanía, en suma, puede ser una veta productiva de sentidos y conocimientos en lo que se refiere al modo de estar en el mundo y de las probables modificaciones que se puedan generar en las relaciones, en la construcción de discursos, de saberes populares, en los sistemas de producción material y en el temple de la democracia que adoptan los gobiernos de nuestro continente, ante el arrollador avance de la globalización y de las intermediaciones de la comunicación, de la cooperación y los afectos.

\*\*\*\*\*

## ***BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA***

- ACHA, Omar : *El Sexo de la Historia. Intervenciones de Género para una Crítica Antiesencialista de la Historiografía*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.
- ARENAS, Braulio : *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- BAJTIN, Mijail : *Estética de la Creación Verbal*, tr. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores, 1990.
- BENJAMIN, Walter : "El narrador" en *Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos*, Madrid, Taurus, 1994.
- BIRULÉS, Fina : "Del sujeto a la subjetividad. Duro deseo de durar" en CRUZ, Manuel (comp.): *Tiempo de Subjetividad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- BONDER, Gloria : "Género y subjetividad: Avatares de una relación no evidente" en MONTECINO, S./OBACH, A. (comp.): *Género y Epistemología. Mujeres y Disciplinas*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999.
- BRITO, Eugenia : *Campos Minados. Literatura Post-Golpe en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- CASTELLANOS, Rosario : "Accidente" en *Poesía no eres Tú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

- DELEUZE, G./GUATTARI, F. : *Kafka. Por una Literatura Menor*, tr. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones ERA S.A., 1978.
- DEVILLE, Gabriel : *El Capital de Karl Marx (versión resumida)*, Bogotá, Editorial Claridad S.A., 1997.
- ELTIT, Diamela : “Fechadas, firmadas, cursadas” en MORALES T., Leonidas: *Cartas de Petición. Chile 1973-1989*, Chile, Editorial Planeta/Ariel, 2000.
- FOUCAULT, Michel : *El Orden del Discurso*, tr. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets Editores, 2000.
- : *Historia de la Locura en la Época Clásica*, tr. Juan José Utrilla, Tomo I, Bogotá, Fondo de Cultura Económica Ltda., 1994.
- FRANCO, Jean : “Introducción” a *Las Conspiradoras. La representación de la Mujer en México*, tr. Mercedes Córdoba, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- : “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado” en *Marcar Diferencias, Cruzar Fronteras*, tr. Rita Ferrer, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996.
- GÁLVES C., Gloria : “Los Vigilantes: El mundo postmoderno y la rearticulación del ‘Panopticon’ en la reciente novela de Diamela Eltit” en *Acta Literaria* N° 23, Chile, Universidad de Concepción, 1998.

- GARCÍA Canclini, Néstor : *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*, México, Editorial Grijalbo S.A., 1995.
- : *Culturas Populares en el Capitalismo*, México, Editorial Grijalbo S.A., 6ª edición ampliada, 2002.
- GARRETÓN, Manuel A. (coord.) : *El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una Política Cultural de Integración*, Proyecto Renovado de Integración, Secretaría Ejecutiva Convenio Andrés Bello, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GUERRA, Lucía : “Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso. Resemantización de la Quintrala figura del mal y del exceso para la chilenidad apolínea” en *Revista Chilena de Literatura* N° 53, Universidad de Chile, noviembre 1998.
- : *La Mujer Fragmentada. Historias de un Signo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1995.
- HALL, Stuart : *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, D&A Editora, 1997.
- HARDT, M./NEGRI, A. : *Multitud. Guerra y Democracia en la Era del Imperio*, tr. Juan Antonio Bravo, Argentina, Random House Mondadori S.A., 1ª edición en castellano, 2004.
- KRISTEVA, Julia : *El Porvenir de la Revuelta*, tr. Beatriz Horrac/Martín Dupaus, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 1ª edición, 1999.

- LAFONTAINE R., Juan : “Gustavo Frías: Las verdaderas de La Quintrala” en *Diario El Sur en Internet* [en línea], reportaje. Disponible en: <http://www.diarioelsur.cl/archivo/2001/agosto2001/14agosto2001/elsur/reportajes/reportajes.php3?n=5>
- LAGOS, María Inés : “Lenguaje, género y poder en Los Vigilantes de Diamela Eltit” en *Nomadías* N° 2, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Editorial Cuarto Propio, octubre 2000.
- LARRAÍN, Jorge : *Identidad Chilena*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1ª edición, 2001.
- LLANOS M., Bernardita : “El ensayo y la voz pública de la mujer: Rosario Castellanos como intelectual” en *Taller de Letras* N° 23, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995.
- LUDMER, Josefina : “Tretas del débil” en GONZÁLEZ, Patricia/ORTEGA, Eliana (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1982.
- MALVERDE D., Ivette : “Mercedes Valdivieso. Maldita yo entre las mujeres” en *Acta Literaria* N° 16, Chile, Universidad de Concepción, 1991.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús : *Oficio de Cartógrafo. Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en la Cultura*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 2002.
- MOI, Toril : *Teoría Literaria Feminista*, tr. Amaia Bárcena, Madrid, Editorial Cátedra, 1988.

MORALES T., Leonidas

: “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política” en ELTIT, Diamela: *Emergencias. Escritos sobre Literatura, Arte y Política*, Santiago de Chile, Editorial Planeta/Ariel, 2000.

: *Cartas de Petición. Chile 1973-1989*, Chile, Editorial Planeta/Ariel, 2000.

: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, 1998.

: *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, 2004.

: “Carmen Arriagada: La carta como espacio de construcción del objeto del deseo” en *Mapocho. Revista de Humanidades* N° 53, primer semestre, Chile, 2003.

MOULIAN, Tomás

: *El Consumo me consume*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999.

OLEA, Raquel

: “Introducción” y “Presentación” en *Lengua Víbora: Producciones de lo femenino en la Escritura de Mujeres Chilenas*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.

ONG, Walter

: *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*, tr. Angélica Scherp, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 1993.

- PERILLI, Carmen : *Los Trabajos de la Araña: Mujeres, Teoría y Literatura* en Página de Inicio. Estudios [en línea], Revista de Estudios Literarios Espéculo, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid (Nº 28, Cuatrimestral de noviembre 2004 a febrero 2005, año X). Disponible en:  
<http://www.ucm.es/especulo/numero28/trabaran.html>
- RABOSI, Eduardo : “Algunas reflexiones... a modo de prólogo” en YERUSHALMI, Yosef F. y aa.: *Usos del Olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.
- RAMA, Ángel : *La Ciudad Letrada*, Hanover, USA, Ediciones del Norte, 1984.
- RICHARD, Nelly : *Residuos y Metáforas (Ensayos de Crítica Cultural sobre Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- ROJO, Grínor : *Diez Tesis sobre la Crítica*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.
- RUBILAR L., Marcela : “Maldita yo entre las mujeres: El mestizaje como elemento transgresor” en *Acta Literaria* Nº 18, Chile, Universidad de Concepción, 1993.
- TRABA, Marta : “Hipótesis sobre una escritura diferente” en GONZÁLEZ, Patricia/ORTEGA, Eliana (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1982.

VALDÉS, Adriana : “Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile” y “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile” en *Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1996.

YERUSHALMI, Yosef F. : “Reflexiones sobre el olvido” en YERUSHALMI, Yosef F. y aa.: *Usos del Olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.

#### ***BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA***

ANDERSON, Benedict : *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*, tr. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BRITO, E./BERENGUER, C. (comp.) : *Escribir en los Bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990.

CEPAL : *Las Mujeres Chilenas en los 90: Hablan las Cifras*, ISBN 92-1-321649-1, Santiago de Chile, ONU, 2000.

FRANCO, Jean : *La Cultura Moderna en América Latina*, tr. Sergio Pitol, México, Editorial Grijalbo S.A., 1985.



- FOUCAULT, Michel : *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*, tr. Aurelio Garzón del Camino, Argentina, Siglo XXI Editores S.A., 1989.
- GUILLÉN, Claudio : *Múltiples Moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.
- HEIDEGGER, Martín : *Ser y el Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.
- LÉRTORA, J.C./RUBIO, P. : *Claves de la Narrativa Contemporánea*, Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias, 1972.
- LORENZANO, Sandra : "Cicatrices de la fuga" en *Nomadías* N° 2, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Editorial Cuarto Propio, octubre 2000.
- MORALES T., Leonidas : *La Escritura de al lado. Géneros Referenciales*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.

### ***CORPUS DE ESTUDIO***

- BERENGUER, Carmen : *Naciste Pintada*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1999.
- ELTIT, Diamela : *Los Vigilantes*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana de Chile, 1994.
- SANTA CRUZ, Guadalupe : *Los Conversos*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.

VALDIVIESO, Mercedes

: *Maldita yo entre las Mujeres*, Santiago de Chile,  
Biblioteca del Sur, Editorial Planeta, 1996.