

PÍA BARROS: CUERPO Y EROTISMO FEMENINO

Macarena Paz Lobos Martínez

Universidad de Salamanca

macarena.lobos@usal.es

RESUMEN: La tarea creadora de Pía Barros (Melipilla, 1956) comenzó en los años de dictadura en Chile y prosigue hasta el día de hoy. Este trabajo se centrará en demostrar que la subversión en la cuentística de Barros parte de una circunstancia social amplia: el espacio de la mujer y lo femenino en la sociedad y el lenguaje. De esta manera, expondré cómo su obra funciona como un acto subversivo al romper con las ideas sobre el cuerpo y el erotismo, introduciendo uno de carácter femenino. Así, demostraré cómo en sus cuentos se denuncian las limitaciones impuestas por la cultura falocéntrica al cuerpo de la mujer y a su erotismo a través de la violencia tanto física como discursiva. En este sentido, analizaré la creación de personajes femeninos en contacto con sus cuerpos, que reconocen su deseo y se atreven a nombrarlo, con la asunción de la existencia de fluidos y pliegues hasta ahora innominados. Del mismo modo, estudiaré la presencia de personajes masculinos que ya no poseen el control en las relaciones sexuales y amorosas, sino que traslucen debilidad. Así, las situaciones eróticas en los cuentos de Barros dan cabida a un goce – y sobre todo a una manera de nombrarlo – considerado propiamente femenino. Para lograr estos propósitos analizaré una selección de su narrativa breve abarcando desde su primera publicación de 1986 hasta la última de 2010.

PALABRAS CLAVE: Pía Barros, Erotismo femenino, Cuerpo de mujer

ABSTRACT: Pía Barro's (Melipilla, 1956) creative task began during the Chilean dictatorship and it still continues today. This paper focuses on showing that subversion in her short story production is set in motion by a wide social circumstance: the space of women and of the feminine both in society and language. I will explain how her work functions through a female character as a subversive act breaking with ideas about body and eroticism. I will demonstrate that her short stories decry the limitations imposed by phallogocentric culture on the female body and its eroticism through discursive and physical violence. In that regard, I will analyze the creation of female characters through their connection with their bodies, characters that acknowledge their desire, dare to speak of it, and accept their previously nameless fluids and folds. Also, I will study the presence of male characters that no longer have control over sexual and romantic relations but rather exhibit weakness. The erotic situations in Barro's short stories give way to a kind of pleasure which is considered – especially if one wants to name it – entirely feminine. To fulfill these goals I will selectively analyze her narrative production from the first publications in 1986 to the last in 2010.

KEYWORDS: Pía Barros, Female eroticism, Woman's body

INTRODUCCIÓN

Pía Barros es una de las exponentes más destacadas de la Generación de los ochenta en Chile. Su tarea creadora comenzó en los años de dictadura y prosigue hasta

el día de hoy. Además, ha cumplido un papel excepcional en la formación de nuevos escritores a través de sus talleres literarios. Cabe destacar su sensibilidad ante las injusticias sociales y su constante crítica a la realidad nacional. De esta manera, simpatiza con todas las minorías pero, especialmente, se solidariza con las mujeres. La manera en que la condición femenina es tratada por Barros será la base de este estudio.

Decidí acercarme a su obra desde una perspectiva de género por dos razones. Por un lado, porque me percaté de que en sus entrevistas se adjudica abiertamente el carácter de feminista, pero siempre definiéndola de acuerdo a sus vivencias. La segunda razón es que los estudios existentes sobre su obra – muy escasos y de poca extensión – se centran en el aspecto político.

A partir de esta premisa, mi objetivo será demostrar que la subversión en la cuentística de Barros no se limita al tema político, sino que parte de una circunstancia social más amplia, encontrando su base en la relación entre los géneros. De esta manera, esta obra funciona como un acto subversivo al romper con las ideas sobre el cuerpo y el erotismo, introduciendo uno de carácter femenino.

Para demostrar la rebeldía de estos textos, he decidido analizar una selección de su narrativa breve.¹ En este sentido, tendré en cuenta los textos con presencia de una temática femenina, especialmente relacionada con imágenes de mujer, su cuerpo y erotismo particular. Además, esta selección intenta ser representativa de la trayectoria cuentística de Barros, mostrando al menos un relato perteneciente a las colecciones de relatos publicados entre 1986 y 2010.

Así, los cuentos por analizar corresponden a “Frente a Manet”, de la antología *Miedos transitorios (De a uno, de a dos, de a todos)* (1986); “Pregfiguración de una huella” y “Artemisa”, de *A Horcajadas* (1990); “Cartas de inocencia” y “Amigas en Bach”, de su colección más erótica, no en vano titulada *Signos bajo la piel* (1994); “Revelaciones” y “Los homenajes”, de *Los que sobran* (2002); y, finalmente, “Paseos en moto”, incluida en *El lugar del otro* (2010). En cuanto a los microcuentos por examinar, se trata de “Órdenes”, “Cuestión de confianza” y “Maitines”, de *Llamadas Perdidas* (2006); y “Madres” y “Qué haría usted, dígame” de *La Grandmother y otros* (2006).

En el primer apartado repasaré los mayores logros de la teoría literaria feminista desde sus inicios hasta hoy, lo que me permitirá acercarme a la obra de Barros con el bagaje metodológico adecuado para comentarla. Cabe destacar que el feminismo es una teoría en constante reelaboración, por lo que en este espacio intentaré establecer diálogos entre las distintas épocas y lugares en que se ha elaborado, desde las corrientes europeas y angloamericanas hasta las relecturas realizadas por las teóricas latinoamericanas.

En el segundo apartado detallaré el contexto social y político en que Pía Barros llevó a cabo su tarea creativa. En cuanto al primero, destacaré su pertenencia a una familia muy conservadora y centrada en la figura del padre, y cómo este primer momento de opresión generó en la escritora un deseo perpetuo de rebelarse. Por su parte, el contexto político corresponde a un ambiente que, en principio, disfrutó las mieles de la utopía con la llegada de la Unidad Popular al poder, la que prontamente se vio frustrada por el golpe militar y el advenimiento de la dictadura pinochetista.

En la tercera parte analizaré la narrativa breve de Barros desde la teoría literaria feminista. Así, intentaré demostrar cómo en estos textos se denuncian las limitaciones impuestas por la cultura falocéntrica al cuerpo de la mujer y a su erotismo a través de la

¹ Con el objetivo de no citar innecesariamente, estableceré la referencia de los microcuentos en la primera ocasión en que los cite, ya que siempre corresponderá a la misma página y edición.

violencia tanto física como discursiva. De esta manera, señalaré cómo Barros presenta generalmente personajes femeninos en contacto con sus cuerpos, que reconocen su deseo y se atreven a nombrarlo, con la asunción de la existencia de fluidos y pliegues hasta ahora innominados. Del mismo modo, muestra personajes masculinos que ya no poseen el control en las relaciones sexuales y amorosas, sino que en bastantes ocasiones éstos traslucen debilidad. Así, las situaciones eróticas en sus cuentos dan cabida a un goce – y sobre todo a una manera de nombrarlo – considerado propiamente femenino.

1. CONTEXTO TEÓRICO: ESTUDIOS DE GÉNERO

Pía Barros se declara abiertamente feminista: “Yo soy feminista desde el momento de organizar el desayuno hasta que me duermo, incluyendo los sueños” (Zerán, 5). Para ella, feminismo “significa un mundo en la equidad de las cosas (...). No es el grito de un par de histéricas, sino romper con un orden que nos ha hecho mal a todos” (Aldunate, 1991: 146). Estas ideas se han reflejado en su obra y son clave para comprenderla. En este sentido, cabe revisar una serie de planteamientos teóricos previos en cuanto al concepto de mujer.

Lo primero por destacar es que las teorías literarias surgen de la comunicación entre diversas disciplinas. En este sentido, el feminismo emerge primero como un cuestionamiento político y social de la situación de las mujeres a través de la historia y de la posibilidad de subvertir el orden falocéntrico; posteriormente, da paso al análisis de cómo ha sido tratada la mujer en la literatura y se pregunta si existe o no una escritura femenina.

Así, la teoría feminista está inserta en un contexto político cambiante, en el que se enfrentan diversas posturas. En palabras de Selden, Widdowson y Brooker: “la teoría crítica feminista ha significado, por excelencia, contradicción, intercambio, debate” (153), no sólo entre hombres y mujeres, sino entre las distintas facciones del feminismo; en los últimos años, también se han incorporado las minorías sexuales a la discusión. En este sentido, el estudio de la teoría feminista es complejo, pues no acepta una idea cerrada y se basa precisamente en una constante permuta de los conceptos.

Hasta el momento se han desarrollado tres olas del feminismo. La primera corresponde a los inicios de éste como movimiento político, a fines del siglo XIX y principios del XX, en Europa y Estados Unidos. En este periodo se desarrolló la lucha por los derechos civiles en beneficio de las mujeres.

Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia* (1927) evidenció las dificultades que encontraban las escritoras para realizar su tarea creativa. Al reflexionar sobre la relación mujer-escritura, Woolf se percata de “la seguridad y la prosperidad de que disfrutaba un sexo y la pobreza y la inseguridad que achacaban al otro” (36). A su juicio, la mujer sólo podría escribir en igualdad de condiciones si conseguía los medios económicos para ello, además de un espacio físico para sí misma. Además, destacó cómo, a través de la historia, el varón le ha asignado a la mujer el rol de imagen negativa de sí para, gracias a la contraposición, poder enaltecerse: “las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural” (50).

Por su parte, Simone de Beauvoir se convirtió en la figura de transición entre la primera y segunda ola del feminismo con su obra *Le Deuxième Sexe* (1949). En ésta se pregunta: “Si la función de hembra no es suficiente para definir a la mujer, si también nos negamos a explicarla por ‘el eterno femenino’ y si no obstante aceptamos (...) que existen mujeres sobre la tierra, tenemos que plantearnos la pregunta de rigor: ¿qué es

una mujer?” (49). Con esta declaración Beauvoir rechaza la existencia de una ‘esencia femenina’: para ella, la *mujer* corresponde a una construcción cultural, en la medida en que no se nace siendo tal, sino que esto ocurre a modo de conversión. Así, afirma que el sexo definido biológicamente no se corresponde de manera natural con el género, el cual depende del contexto social para desarrollarse.

Beauvoir denuncia además la visión de la mujer como Otro, definido en relación a un primero obviamente varón: “La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad” (50). Con esta crítica evidenció la necesidad de una definición de lo femenino que surgiera del mismo concepto.

La autora argumenta, por otra parte, que el vínculo desigual establecido entre los sexos manifiesta una responsabilidad compartida en la perpetuación de los roles, ya que son las mismas mujeres las que reproducen ciertos comportamientos culturales: “La mujer no se reivindica como sujeto porque carece de medios concretos para hacerlo, porque vive el vínculo necesario que la ata al hombre sin plantearse una reciprocidad, y porque a menudo se complace en su alteridad” (55).

La segunda ola del feminismo se enmarcó en los movimientos liberacionistas, surgidos a fines de los sesenta en Norteamérica y Europa. Selden afirma que, en este momento “su preocupación principal se traslada hacia la política de la reproducción, a la ‘experiencia’ de la mujer, a la ‘diferencia’ sexual y a la ‘sexualidad’, a la vez como forma de opresión y motivo de celebración” (159); es decir, las nuevas luchadoras buscaban alcanzar el poder sobre sus propios cuerpos.

Esta ola se divide en dos corrientes: la angloamericana y la francesa. La primera buscaba, por un lado, contrastar las imágenes femeninas en obras escritas por ambos sexos, revelando el carácter estereotipado de las imágenes femeninas clásicas. Estos clichés se ampliaban a la crítica realizada por hombres de obras escritas por mujeres. Por otra parte, esta corriente pretendía cambiar la tradición androcéntrica de la historia de la literatura, revelando el silenciamiento en el canon de las voces de mujer e intentando solventar los huecos con la búsqueda de escritoras olvidadas.

Un estudio clave lo constituye *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar, quienes estudiaron las obras de grandes escritoras del siglo XIX. Sobre su libro, las autoras afirmaban: “nos dimos cuenta de que (...) estábamos tratando de recuperar no sólo una importante (y despreciada) literatura femenina, sino toda una historia femenina (despreciada)” (12). Nuevamente, se da una relación entre creación literaria y situación política y social de las mujeres, pero esta vez la jerarquía se invierte: ahora es la literatura la que ayuda a evidenciar la opresión.

Ambas críticas llegan a la conclusión de que las escritoras del siglo XIX tuvieron que insertarse en un ambiente masculino, que les dificultaba la tarea creadora al generarles lo que llaman *angustia ante la autoría*, que corresponde al sentimiento de culpa por salir del rol esperado de ellas en cuanto mujeres; al mismo tiempo, se les imponían imágenes de lo femenino estereotipadas, evidentes en la dicotomía *ángel-monstruo* o, lo que es lo mismo, la perpetuación del binomio de la mujer dulce e idealizada, ángel del hogar o *donna angelicata*, frente a la perversa y amenazante, encarnada por la *femme fatale*.

A pesar de los aportes expuestos, será la corriente francesa la más importante para mi análisis de la obra de Barros. Las propuestas de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva – íntimamente vinculadas a las escuelas críticas del psicoanálisis y la deconstrucción – aportarán conceptos clave para la discusión de la teoría feminista.

Cixous se basó en la crítica al falogocentrismo realizada por Derrida para proponer la existencia de una serie de binomios en relación a lo masculino y lo femenino, que esconden una jerarquización donde se pone al primero sobre la segunda. Es el caso de Logos/Pathos, Sol/Luna, Cultura/Naturaleza. En definitiva, es la oposición entre la actividad y la pasividad. Plantea que este orden debe ser subvertido a través de un nuevo lenguaje, esta vez femenino, que tendría el poder de modelar las identidades y generar cambios políticos.

La autora no considera que ambos sexos sean iguales, sino que intenta hacer una valoración de cada uno a partir de sus diferencias. Así, habla de una economía de la mujer en contraposición a la economía de lo propio que corresponde a la del hombre. La primera sería continua, abundante y excesiva, con capacidad de incorporar al otro, donde todo es regalado sin esperar una retribución, mientras que la segunda sería centralizada, cortante y breve; en otras palabras, la primera correspondería a la *écriture féminine*, mientras la segunda sería propia del discurso patriarcal, que tiende a nombrar y jerarquizar.

El lenguaje femenino planteado por Cixous sería la afirmación de la diferencia que implica ser mujer. De esta forma, se caracteriza por la *jouissance* de la que ya había hablado Lacan, entendida en este caso como la presencia del goce propio de la mujer. En palabras de la autora, la mujer tiene una nueva tarea: “Qu’elle dise sur sa jouissance, et Dieu sait qu’elle en a à dire, de telle manière qu’elle arrive à débloquent la sexualité aussi bien féminine que masculine et à ‘dé-phallocaliser’ le corps” (12). Así, Cixous llama al rescate y valoración de una sexualidad femenina particular y, con esto, al desarrollo de una escritura que la contenga.

Luce Irigaray, por su parte, acusa que la mujer no sólo ha sido definida como un otro, un ser distinto, sino como el inverso negativo del hombre en la medida que carece de pene. Así, como claramente explica Toril Moi, para Irigaray “el discurso machista sitúa a la mujer *fuera* de la representación: ella es la ausencia, la negación (...) o, como mucho, un hombre menor” (143). En este sentido, Irigaray denuncia las respuestas binarias existentes frente a la pregunta sobre la mujer; es decir, que se defina primero lo que es el hombre y, a partir de ahí, se estudie lo femenino. De esta manera, critica la definición de mujer como *otro* que en realidad es similar; esto es, como un hombre con carencias. La autora opta, al igual que Cixous, por la diferencia; es decir, definir a la mujer como *otro* con sus propias características. De esta manera, lo femenino sería todo lo que se escapa del discurso logo y falocéntrico. Una vez reconocido esto, se pueden alterar las representaciones de lo femenino en la cultura, para que dejen de ser reflejos menores del hombre y se reconozca su multiplicidad.

Para Irigaray, uno de los rasgos definitorios de lo femenino es precisamente la *jouissance*, un goce femenino que corresponde a una realidad radicalmente distinta a la del hombre. Moi resume el planteamiento de la autora: “el falocentrismo machista (...) niega sistemáticamente el acceso de la mujer a su propio placer: la lógica especular no puede ni imaginar la *jouissance* femenina. El placer del hombre (...) se considera monolíticamente unificado, se representa como análogo al falo, y este modelo es el que se impone a las mujeres” (152). La autora plantea la existencia de un placer de carácter femenino, autónomo, más complejo debido a lo múltiple de su sexualidad, e insta a la mujer a conocerlo.

En este sentido, Irigaray considera que el sexo femenino – entendido en este caso como órgano sexual – no es uno, sino múltiple. Se compone de varios labios, vagina, clítoris, útero y, por lo tanto, el goce de la mujer es también amplio. Así, afirma que existe en la mujer una sexualidad siempre presente en la medida en que este sexo

plural está perpetuamente en contacto consigo mismo. A partir de estas ideas se entiende la importancia que Irigaray adjudica al tacto, más desarrollado en las mujeres.

Julia Kristeva es, probablemente, la autora que más influyó en los estudios posteriores del feminismo. Es una teórica rupturista en la medida que cuestiona el objeto de estudio del feminismo. De esta forma, para ella es inútil establecer una definición de *mujer*, ya que el mismo concepto de identidad está en crisis. A esto habría que agregar su rechazo a ‘nombrar’, ya que considera un acto tradicionalmente masculino el definir, jerarquizar, limitar. Sostiene que el concepto ‘mujer’ debe mantenerse ya que, como bien explica Moi, para Kristeva “la realidad política (el hecho de que el machismo defina a las mujeres y las someta consecuentemente) hace que todavía sea necesario luchar en nombre de las mujeres” (171).

De esta manera, esta autora va a entender la noción de identidad femenina como aquello que permite acercarse al *no ser*, lo inenarrable pero, no por eso, inexistente. Lo femenino corresponde a todo lo que queda fuera del discurso y de la cultura dominante; en otras palabras, es lo que la amenaza y cuestiona. De esta manera, Kristeva concibe a la mujer como lo marginal, correspondiendo a un tema de posicionamiento, y ya no de esencia.

Por otro lado, para la búlgara lo femenino está relacionado con lo *abyecto*, definido como “algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege” (Kristeva, 2004: 11). En otras palabras, es algo expulsado por un sujeto desde sí mismo pero que, a pesar de este rechazo, no deja de atraer. Además, este objeto no se separa completamente del cuerpo, por lo que corresponde a lo interno y a lo externo simultáneamente. Isabel Balza explica este fenómeno: “Si lo abyecto produce aversión o repulsión es porque es algo íntimo al sujeto, porque es parte constitutiva de él, aunque en el exterior” (42).

Kristeva agrega que no es “la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites” (2004: 11). De esta manera, lo abyecto se manifiesta físicamente a través de las secreciones del cuerpo: la baba, el pus y los fluidos vaginales, entre otros. En este sentido, considera que el cuerpo de la mujer es más propenso a generar abyección, especialmente a través de su capacidad de ser madres. Como bien explica Lucía Guerra: “El parto es, así, desgarró del cuerpo y desgarró de la identidad, abismo entre lo que fue propio y ahora está irremediamente separado” (2007: 172).

En cuanto a la literatura femenina, Kristeva acepta la necesidad de que el lenguaje exprese la particularidad de lo femenino, lo hasta ahora no dicho. Así, afirma que la mujer desea desentenderse del contrato social imperante y sustituirlo con un discurso que pueda nombrar lo hasta ahora no dicho: “les énigmes du corps, des rêves, les joies secrètes, les hontes, les haines du deuxième sexe...” (1979: 16).

Los planteamientos del feminismo angloamericano y del francés fueron cuestionados en un último momento del feminismo, denominado “La tercera ola”. Esta nueva corriente comienza a fines de la década de los ochenta y a día de hoy sigue desarrollándose. En este momento, las mujeres del Tercer Mundo hacen notar que, ante ciertas realidades, la idea de una mujer primermundista de clase media, blanca y heterosexual, no ofrece las respuestas necesarias. Así, reconoce la existencia de muchos tipos de mujeres y, por ende, la dificultad de realizar teorías que las abarquen a todas en un único concepto. En este período del feminismo es clave la influencia del poscolonialismo y del posmodernismo puesto que estas teorías, al cuestionar la idea de identidad, introducen nuevas interrogantes al tema de la femineidad.

Judith Butler es una autora esencial para estas nuevas tendencias. La norteamericana cuestiona el concepto de género como elemento normalizador de la sociedad. Para ella, éste constituye una *performance*, en la medida que corresponde a una reproducción de las normas que se han atribuido culturalmente a cada sexo. Así, la identidad genérica sería algo que se hace y que depende de la repetición. En este sentido, Butler se pregunta: “¿Ser mujer es un ‘hecho natural’ o una actuación cultural?” (2007: 37).

En relación al concepto de Irigaray de mujer como el “sexo que no es uno”, Butler destaca lo siguiente: “Dentro de un lenguaje totalmente masculinista, falocéntrico, las mujeres constituyen lo *no representable*. En otras palabras, las mujeres representan el sexo que no puede pensarse, una ausencia y opacidad lingüística” (Butler, 1999: 39). De esta manera, lleva el concepto de “el sexo que no es uno” más allá. Ya no es sólo por lo múltiple del aparato reproductor femenino, sino que corresponde al sexo no masculino, que no es “uno” porque pertenece al otro, al no verbalizado y, por ende, no conocido.

Además, Butler retoma los cuestionamientos posmodernos en cuanto a una identidad rígida, al afirmar que son diversos los elementos imbricados en este sentido: “El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas” (2007: 49).

Una vez revisadas las tres olas del feminismo internacional cabe destacar cómo han influido en el latinoamericano. De esta forma, para estudiar una autora chilena es necesario aproximarse a estos temas desde una perspectiva de mujer latinoamericana, ya que las pensadoras del continente han reinterpretado las propuestas adecuándolas a su realidad. En este sentido, sobresalen las propuestas de dos importantes teóricas chilenas: Nelly Richard y Lucía Guerra.

La primera relaciona las propuestas norteamericanas y europeas – lo que llama la teoría internacional del centro – con la realidad de Latinoamérica – la periferia – (Richard, 2008: 30). Así, Richard critica a las feministas angloamericanas por considerar que, en sus propuestas, “la tradición sigue siendo *una* (sólo que ahora contrapuesta a la masculina)” (1990: 26-27). Sin embargo, se acerca al feminismo francés – especialmente a Kristeva –, en el sentido en que concibe lo femenino como desborde, margen, residuo; es decir, como todo aquello que el orden simbólico no es capaz de dar a conocer. Además, adopta la idea de la mujer como *diferencia*, concepto que va más allá de las oposiciones binarias, al plantearla como “significado relacional y posicional de la identidad, que nos indica que la masculinidad y la femineidad son *modos* de construcción subjetiva” (Richard, 1993: 84).

Por su parte, Lucía Guerra cuestiona la imposición del feminismo internacional a la realidad local. De hecho, plantea que esta última puede ayudar a redefinir la teoría feminista en general. Además, destaca cómo, a partir de los años setenta, en Latinoamérica se va a reconsiderar el problema de la mujer desde la especificidad histórica del continente: “El cuerpo de la mujer ya no es una topografía silenciada y eufemizada, sino un cuerpo que se nombra llenando los espacios en blanco, un cuerpo político que lucha por sus derechos en una sociedad más equitativa” (Guerra, 2010: 45).

Por otra parte, la chilena considera que el lenguaje es masculino intrínsecamente y, por lo tanto, no responde a la realidad alternativa que supone lo femenino. En relación a esto retoma ideas ya planteadas por las feministas francesas al decir: “La versión del mundo que estos pequeños dioses [los escritores de sexo masculino] ofrecen poco tiene que ver con la perspectiva de la mujer a partir de sus vivencias biológicas

específicas, y en su problemática de la subordinación” (Guerra, 1990: 18-19). Además, coincide con Kristeva y Richard en la concepción de la mujer como no-esencia y margen. En el caso de Guerra, la mujer es entendida como un signo fragmentado, afirmando que, para ésta, “representarse a sí misma significa transgredir las sólidas construcciones culturales para incursionar en lo no representado y lo no legítimamente representable” (2007: 30).

El recorrido efectuado por la teoría literaria feminista será esencial para analizar la obra de Pía Barros, ya que ésta se ha visto influida por dichas ideas y esto se demuestra fehacientemente en su obra. Los conceptos de mujer, de cuerpo y erotismo femeninos, de hecho, serán vitales para nuestra autora.

2. AUTORITARISMOS Y SUBVERSIONES

El contexto social y político en que Pía Barros llevó a cabo su tarea creativa es también importante para comprender su obra. La autora sufrió diversos tipos de autoritarismo y siempre les hizo frente.

En cuanto al contexto social, la autora perteneció a una familia muy conservadora, jerarquizada, centrada en la figura del padre y con los roles de género estrictamente definidos. Como destaca Ximena Valdés “el padre fungía como proveedor económico y autoridad en la familia mientras la madre estaba abocada a la reproducción (...) y la crianza” (2). Es un ambiente que permite al hombre un relajamiento moral y el ejercicio de la violencia, mientras exige de la mujer *sumisión, recato, fidelidad, limpieza* y, especialmente, *silencio*. Es una relación jerarquizada que se mantiene en gran medida porque las mismas mujeres lo permiten.

Pía se sentía atraída por actividades consideradas tradicionalmente masculinas. De este modo, rompió con la imagen femenina, limpia e intolerante al dolor; lejos de temerle al mundo masculino, quería participar de él y sentía frustración cuando se le negaba esta posibilidad: “La infancia me la pasé tratando de probar que también tenía algo que decir. Quería ser igual a los hombres, porque ellos tenían el poder” (Aldunate, 1995: 6).

A los veinte años abandonó el hogar paterno y empezó a asistir a los emergentes talleres literarios. Se inició en 1976 en el de Enrique Lafourcade, pero duró poco en él ya que, según relata, existía: “una extraña relación entre la edad y las piernas de la escritora y la evaluación que se hacía” (Bravo, 10). Por esta razón, decide crear talleres centrados en la mujer, donde enseñaba teoría y crítica literaria.

En los talleres conocerá a muchos de los que serían sus compañeros de la Generación de los Ochenta, también llamada generación “NN”, “emergente”, “de los 87”, “del Golpe” o “del Insilio”. Este grupo “sin nombre” destaca, así, por poseer una multiplicidad de ellos. Entre sus cuentistas sobresalen Ana María del Río, Marco Antonio de la Parra, Ramón Díaz Eterovic, Lilian Elphick, Juan Armando Epple y Diego Muñoz Valenzuela.

Estos autores eran adolescentes en el momento del golpe de Estado. En el caso de Barros, sólo contaba con 17 años. En este sentido Poli Délano destaca que pasaron “su juventud en un país caracterizado por el miedo, la vigilancia, la delación, la censura, la persecución, el crimen y la lucha clandestina” (258). Se trata de una generación marcada por la desolación y la soledad. Uno de los críticos que mejor ha definido esta experiencia es Rodrigo Cánovas al calificar a estos escritores como huérfanos, destacando además cómo “(d)e un modo natural, los escritores aceptan situarse

conformando una generación narrativa, por tener una edad similar y haber vivido sus años de aprendizaje como creadores en el marco de la dictadura” (32).

En el ámbito político, Barros fue testigo de tres significativos momentos de la historia de Chile: el triunfo de la Unidad Popular y la consiguiente implementación de políticas socialistas; el golpe de estado – por parte de las Fuerzas Armadas comandadas por Augusto Pinochet – con el consiguiente establecimiento de la dictadura militar; y, finalmente, la vuelta a la democracia a través de una política basada en la concertación social.

La llegada de Allende al poder, en 1970, generó un importante cambio en la política chilena, pero el quiebre no sólo se refería a un sistema económico y de organización social, sino también a la valoración de la cultura y el acceso a ésta. Así, el Programa de la Unidad Popular declaraba: “El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística” (28). De esta manera, se intentaba hacer de la cultura un bien de todos y no únicamente de la élite. Un ejemplo de este empuje cultural fue la creación de la Editora Nacional Quimantú en 1971. A pesar de lo expuesto, Jacqueline Mouesca sostiene que los tres años de gobierno socialista no fueron suficientes para generar un verdadero auge cultural. Sin embargo: “Lo dominante en el panorama cultural durante los años de la Unidad Popular es el clima de entusiasmo, de excitación y hasta euforia que caracterizó la labor de los creadores, y la expectación, alegría y en algunos casos hasta interés apasionado, con que las creaciones artísticas eran recibidas” (50-51).

En septiembre de 1973, tras meses de fuertes enfrentamientos sociales y en un clima de inestabilidad económica y política, las Fuerzas Armadas llevaron a cabo un golpe de Estado. La vida cotidiana se vio fuertemente alterada al limitarse toda forma de libertad. Esta restricción afectó especialmente al ámbito cultural. De esta manera, como explica Bernardo Subercaseaux, durante la época de la dictadura “la dinámica de control y administración del espacio público (ceñida a la doctrina de seguridad nacional y a una lógica de guerra) se tradujo en un estrechamiento del universo ideológico cultural en la esfera pública” (19).

Así, se dio un cambio desde un régimen político que privilegiaba el desarrollo de la cultura a otro de “apagón cultural”. De acuerdo a Horacio Eloy, este nuevo régimen se caracterizó por “la disminución de publicaciones nacionales, la falta de público que asistía al teatro y al cine y, en general, a una aparente apatía y falta de interés por la cultura” (n.p.). No sólo se arrasó con lo logrado por la Unidad Popular y se implantó una nueva estética y cultura de carácter militar sino que se limitó toda nueva forma de creación, especialmente si ésta contenía algún nivel de crítica al régimen.

El método del gobierno para mantener el control cultural fue, según Alberto Madrid y Selena Millares, “una red real de censura; los textos, antes de ser publicados, debían pasar por una comisión lectora” (116). Este hecho dificultó la labor de los escritores ya que, por un lado, les privaba de apoyo económico para publicar sus obras, les impedía la difusión, y por otro, hacerlo ponía en riesgo su seguridad personal. Es por esta razón que, de acuerdo a Jaime Collyer, “la primera reacción de la nueva camada de narradores es, cuando menos al principio, la de replegarse y clandestinizar su actividad creadora” (133).

Ante este escenario, los escritores van a plantearse, como expresa Madrid, “¿Cómo romper el silencio? ¿Cómo alterar la normativa de la censura? (...) ¿De qué manera jugar una mala pasada al miedo?” (116). A pesar de la situación límite que se vive y el constante peligro de la vida y la libertad, surge un ambiente de resistencia y

camaradería entre los autores de oposición, que forman lazos al trabajar juntos por un mismo fin: denunciar la opresión del régimen.

Los escritores intentaron eludir la censura de diversos modos. Una manera fue la creación de los ya nombrados talleres literarios donde se editaban de manera artesanal los escritos. Otra forma fue la transformación de las estrategias literarias. Tanto en poesía como prosa destacó el impulso experimentado por los géneros de la brevedad, que permitían sortear la censura oficial pero que también respondían a una necesidad estética. Esta brevedad no sólo se aprecia en el estilo, sino en la forma de dar a conocer sus creaciones. Así, debido a esta represión política, se privilegiaron foros de lo efímero como los recitales de poesía, que permitían huir con rapidez en caso de emergencia.

En definitiva, se aprecia que los escritores encontraron en las limitaciones a la libertad de expresión una motivación para desafiarlas. Además, la censura y las nuevas políticas relacionadas con la cultura influyeron en sus vidas al restringir las posibilidades de creación y muchos de ellos sufrieron amenazas graves a sus derechos fundamentales como personas, desde la reclusión en prisiones políticas hasta el exilio, lo que marcó sus existencias y, en concordancia, sus obras. Algunos no lo vivieron en carne propia, pero se vieron afectados en la medida en que tocó a sus seres queridos.

Hay que agregar que la represión física llevada a cabo por el régimen militar afectó de manera particular a las mujeres al darse numerosos casos de vejaciones sexuales. Se ejecutaba, según Javier Maravall, “la aplicación de colillas encendidas sobre los senos y pezones, (...) aplicación de corriente eléctrica en las zonas erógenas, introducción de objetos en ano y vagina, uso de animales como tormento sexual” (118).

Afortunadamente, Barros no sufrió directamente este tipo de abusos; sin embargo, el miedo ante esta amenaza, y el relato de amigas y conocidas, lo convirtió en un tema de preocupación para la autora. Y es que la situación de la mujer durante los años de dictadura sufre un retroceso general, al ser exaltado desde el poder un rol femenino tradicional: de madre y esposa, cuyo lugar corresponde al ámbito privado. De este modo, el régimen militar instaura el sistema tradicional jerárquico familiar, con roles definidos para todo el conjunto de la sociedad chilena. Como bien lo explica Marian López, “los chilenos, como ‘hijos’, quedarán reducidos a la eterna minoría de edad, y la mujer será considerada ‘soporte espiritual’, sumisa acatadora del poder jerárquico que ‘la Naturaleza’ le ha asignado” (17).

En este contexto se produce un auge del movimiento feminista chileno, surgiendo diversos grupos bajo las siglas de partidos políticos, asociaciones de madres y esposas de desaparecidos. Estos nuevos movimientos van a realizar, en palabras de Julieta Kirkwood, un “cuestionamiento del autoritarismo y del patriarcado en la familia y la sociedad; el reconocimiento de las relaciones de poder dentro de la familia y su conexión con problemas estructurales y políticos; el reconocimiento de que las relaciones de opresión son reproducidas por los propios oprimidos” (38). De esta forma, la dictadura va a dar paso a la denuncia de la opresión general, doble en el caso de las mujeres en tanto ciudadanas de un régimen dictatorial, a la vez que pertenecientes al género femenino. Estas ideas se manifiestan claramente en los slogans utilizados por las mujeres en las protestas populares de principios de los ochenta: “Democracia en el país y en la casa” y “Lo privado es político”. Cabe destacar la creación de la Casa de la Mujer La Morada en 1983. Ésta tenía como objetivo concientizar a las mujeres de su situación injusta en la sociedad, además de constituir un aporte a la recuperación de la democracia en el país. De esta manera, como destaca Ana Del Sarto, buscaban cuestionar el orden patriarcal a través de temas como la sexualidad, el género, la participación política y la ciudadanía (36-37).

El 5 de Octubre de 1988 se lleva a cabo un plebiscito para determinar la permanencia de Pinochet en el poder. Triunfa la opción “No” con el 55.99% de los votos. Este hecho generó gran alegría y esperanza en la ciudadanía, pero de manera especial en los artistas, que lo vieron como una apertura real a la libertad de expresión. Para algunos, la transición constituyó asimismo la oportunidad de lograr la autonomía temática, pues el entorno ya no les demandaba ocuparse de la dictadura.

A pesar de este discurso exitista, otros actores del Chile de la transición perciben el paso a la democracia como una desilusión al perderse la necesidad de luchar. La misma Barros admite: “Nos dijeron apúrense porque hay que creer rápido en las utopías, y de repente cuando uno se embarcó en esto de las utopías, se había acabado” (Zerán, 4). Esto se debe a que la transición chilena se caracteriza por el pacto y la negociación, por el pluralismo y consenso. Se instauro, de esta manera, la “democracia de los acuerdos”. Así, la llegada de la democracia, lejos de significar una apertura a la denuncia, supuso una invitación a la moderación de las palabras.

En el período de la transición continuaron las trabas en cuanto a la creación, ya sea por la política de censura heredada del régimen o por los miedos y condicionamientos preimpuestos y difíciles de sobrellevar. Del mismo modo, para Barros la opresión no ha quedado atrás al llegar la transición. Si bien en términos políticos desaparece el control abusivo del Estado, siguen siendo oprimidos los marginales: las mujeres, los indígenas, los homosexuales, por cuya igualdad de oportunidades la autora pretende seguir luchando.

Los contextos restrictivos descritos en estas páginas, lejos de someter a la autora, provocaron en ella una reacción contestataria. De esta manera, en el contexto familiar rompió con el rol de “señorita” que se le imponía comportándose como sus hermanos varones, hablando sin tapujos – aún cuando esto le acarrearía castigos – y abandonando tempranamente el hogar paterno. En el terreno político, asistió e impartió talleres literarios cuando estaba vetado el derecho a reunión; escribió y publicó en un ambiente de censura, y puso en riesgo su integridad física a cambio de ejercer la libertad de expresión. De esta manera, la vida de Barros siguió una dinámica de opresión/subversión constante, hecho que se manifestará en su escritura.

3. SIGNOS BAJO LA PIEL: EL CUERPO Y EROTISMO FEMENINO EN LA NARRATIVA BREVE DE PÍA BARROS

En los epígrafes anteriores hice un recorrido por distintas formas de opresión relacionadas con la trayectoria creativa de Pía Barros. En el primero, revisé el desarrollo de la teoría literaria feminista y su denuncia de una dominación falocéntrica sobre la condición femenina. Según esta corriente de pensamiento el signo *hombre*, disfrazado de concepto universal, condicionó el lenguaje e impuso un concepto de mujer – de su cuerpo y sexualidad – que no la incluía realmente. Por su parte, en el segundo apartado contextualicé el ambiente represivo – tanto en lo personal como en lo político – en que Pía Barros realizó su obra. Todo esto generó en la autora un deseo de subversión, de no aceptar las limitaciones y rebelarse a través de una escritura propia. De esta manera, a continuación, constataremos – a través del análisis de sus cuentos – una crítica a la cultura imperante pero, al mismo tiempo, apreciaremos una respuesta alternativa al concepto del cuerpo y del erotismo femenino.

En la cuentística de Barros lo femenino se expresa a través de un cuerpo y una erótica propios. El primero es descrito en su complejidad, con su multitud de pliegues y recovecos, enfatizando lo que se espera socialmente de él y las opresiones a las que se

lo somete. Cabe destacar que tanto el cuerpo como la erótica femenina se encuentran íntimamente relacionados y se caracterizan por la presencia de lo abyecto kristevano; es decir, por la importancia concedida a los fluidos propios del cuerpo de la mujer.

Por su parte, el erotismo femenino presente en los cuentos se relaciona claramente con la *jouissance* tal como fue explicada por Cixous; esto es, como un goce mezclado con dolor. De esta manera, corresponde a un deseo total, que se presenta en todo el cuerpo – no se limita a los genitales – y que se estimula a partir de un ritmo pausado; en definitiva, de cariz femenino.

Estos elementos son reconocibles en la obra de Barros a través de un doble juego: por un lado, le permiten denunciar la opresión del hombre y, por otro, superarla, exaltando lo considerado impuro en el cuerpo de la mujer y valorando el deseo y goce de las sometidas. De esta manera, la autora critica el *deber ser* que la cultura masculina ha impuesto a las mujeres. Éste se caracterizaría por ciertos valores considerados dignos de una *señorita*: pureza, virginidad, belleza, obediencia, silencio y recato.

Ante esta situación, para que el género *mujer* se constituya como tal, debe manifestar en *performance* todo lo que se espera de él, tal como lo explicó Butler. Así, Barros sugiere que estos rasgos están tan arraigados en la sociedad, que son las mismas mujeres – como bien expresó De Beauvoir – quienes los adoptan como propios.

Un cuento clave en este aspecto es “Cartas de inocencia”, integrado en *Signos bajo la piel*. Estructurado a modo de cartas, en él un tal Ernesto escribe a Elisa declarándole su deseo, que ella se niega a satisfacer en un primer momento mostrándose recatada y horrorizada ante las proposiciones, pero contagiándose lentamente de la lujuria de su interlocutor.

La protagonista resalta con orgullo constantemente su carácter de *señorita*: “Soy una señorita, una s-e-ñ-o-r-i-t-a (...) virgen, nadie ha tocado mi cuerpo en los cuarenta años de vida” (23). Incluso cuando su control empieza a flaquear, mantiene la valoración de lo que considera un comportamiento adecuado para la mujer. Así, expresa: “Tenga usted piedad de este cuerpo que quiso guardarse para la santidad y el recato propio de las damas” (25). En este sentido, el personaje no critica a Ernesto por considerarlo inmoral, sino que el reproche se debe a que éste le impide mantener una actitud pura y casta, como se espera de las mujeres. De esta manera, Barros denuncia los valores que la sociedad impone de manera exclusiva a la mujer y de los que se ve liberado el hombre.

La autora plantea cómo esta opresión está inserta de manera tan profunda en la cultura que el mero hecho de imaginar una situación ajena a la norma genera un sentimiento de culpa en la mujer, el cual se asocia incluso a la enfermedad. Así, “Amigas en Bach” presenta el despertar amoroso entre dos compañeras de toda la vida: Ester y Luisa. La primera lee a la segunda cartas eróticas de un antiguo amante y esto le provoca un incipiente deseo hacia su amiga. Sin embargo, Ester reprime estos sentimientos homoeróticos: “Sacudiste la cabeza y endureciste la mueca, no era sano pensar tonterías” (67). De esta manera, cada vez que Ester presiente el regreso de estas ansias, se censura: intenta detener la lectura, le hace saber a Luisa que se encuentra incómoda, afirma que ya no quedan más cartas.

Este *deber ser* impone a la mujer no sólo ciertos valores en cuanto al uso de su cuerpo, sino que la hace asumir roles específicos. Como bien ha destacado Gloria Gálvez-Carlisle, la literatura ha representado a la mujer como la ‘madre virgen’, limitando así el cuerpo de la mujer a su función procreadora, pero restringiéndole la posibilidad de goce (49-50). De esta manera, se espera de ella que se establezca como

esposa fiel y obediente, a la vez que lleve a cabo su labor de madre, lo que implica amar y cuidar al niño sobre todas las cosas.

Barros reflexiona sobre lo que considera una imposición social en su microcuento “Madres” (23) de *La Grandmother y otros*, y en el relato “Artemisa”, incluido en *A Horcajadas*.

El primero, en muy pocas palabras, muestra cómo el proceso de ser madre –gestar y alimentar a un ser que forma parte de una y que a la vez es ajeno– limita la identidad en cuanto mujer. Esta idea se ve en la primera frase del texto –“Ella no es primeriza”–, la cual se va diluyendo y acortando significativamente: “Ella no es”, “Ella no”, hasta quedar reducida a “Ella”. Otras oraciones en el relato van definiéndola como madre, mostrando que, en la medida en que cumple sus labores como tal, se constituye en “Ella” y se acerca al tradicional concepto de *mujer*. Así, la primera descripción la muestra lejana y desatenta con el bebé: “Toma al crío y lo pone junto a ella: ya dejará de llorar”. En la segunda evidencia cómo cumple su labor de alimentarlo y la relación de intimidad que esto genera: “Lo regresa al pecho y él mama, se la come, la deglute”. La última la presenta con la tarea cumplida: “Lo deja satisfecho a su costado”.

De esta manera, el microcuento está compuesto por dos tipos de oraciones: las que descomponen el “Ella no es primeriza” y las que definen a la mujer en cuanto madre. No es casual la manera en que se entrelazan unas y otras. Así, a la afirmación de que la mujer rechaza al niño y lo deja a su lado, sigue un “Ella no es”; es decir, se insinúa que no es madre, no es mujer, porque no cumple con su rol. Por su parte, cuando lo amamanta, prosigue un “Ella no”, ya que es la madre la que da y se deja “comer” por el hijo en una entrega absoluta. Y, finalmente, cuando ya lo ha satisfecho, queda sólo en “Ella”; es decir, definida como mujer por el hecho de ser madre.

Si bien en “Madres” Barros cuestiona que se defina a la mujer a partir de su capacidad de procrear, es en “Artemisa” donde deconstruye especialmente las responsabilidades y sentimientos que se esperan de una madre. Claramente, el nombre de Artemisa alude a la diosa griega asociada a la luna, la caza, el mundo salvaje e y, por lo tanto, vinculada a los animales. En este sentido, el personaje de Luisa se presentará como muy reservado, solitario y deseoso de protegerse del mundo.

Artemisa es, además, la diosa de la virginidad, por lo que el personaje, al convertirse en madre, reniega de su deseo más íntimo. La mitocrítica también ha mostrado la conexión directa entre la diosa y los símbolos femeninos. En palabras de Christine Downing, Artemisa se encuentra asociada “con aquellos aspectos de la experiencia femenina que están conectados con la condición biológica femenina: menstruación, concepción, parto, lactancia, menopausia, muerte” (208).

Así, la protagonista de “Artemisa” no experimenta alegría por ser madre, sino que se hunde en una depresión post parto llena de culpas y marcada por los reproches sociales. El resentimiento que experimenta hacia el niño se aprecia en la manera en que lo describe como “criatura” y “bicho” (50). Incluso le adjudica rasgos bestiales: “ojos inexpresivos. Era pequeño, animalmente pequeño y móvil” (50). A la protagonista le provoca rechazo especialmente el momento de la lactancia, por lo que llega a comparar al bebé con una cría de res: “no se lo pondría al pecho como un vulgar ternero” (51).

El bebé adquiere características zoomórficas en la narración debido al constante llanto, su hambre ansiosa y sus lamidas sorprendidas. Así, en un momento Luisa despierta “con el niño succionándole la espalda” (53). De esta manera, ha perdido el control de la criatura, que aparece como un ser devorador, una especie de sanguijuela insaciable, con la que Barros logra una verdadera escena de terror.

La presión social sobre la madre se manifiesta a través de la figura del padre, Marcos, y de la enfermera. Así, cuando en un primer momento Luisa rechaza tomar a su bebé en brazos, la enfermera le replica: “Pero debe amamantarlo” (50), y la fuerza a cumplir con su deber. Por su parte, el marido también le da instrucciones sobre lo que *debe* hacer: “Dale de mamar a ese niño, ¿no ves que está llorando?” (50).

Ambos le transmiten, a través de la mirada, su reparo. Así, la enfermera “le dejó caer como al descuido una mirada reprobatoria” (50), mientras que el marido le “ordenaba con los ojos” (50) amamantar al niño. Incluso cuando la manera de observar no lleva implícito un juicio moral, Luisa se siente obligada a cumplir con su rol. Así, en un momento en que empuja al niño para evitar alimentarlo, al rato “tuvo que dejárselo al pecho ante la mirada dulzona y estúpida de Marcos” (53). De esta manera, al presenciar el comportamiento afectuoso de los otros hacia el niño, Luisa contrasta aún más su *deber ser* con lo que es.

La falta de instinto maternal de la protagonista se opone al fuerte sentimiento paterno del marido: “Luisa, esto no puede seguir así, ¿no escuchas a *nuestro hijo*?” (50, énfasis mío). Así, el discurso del padre está cargado de palabras de orgullo: “Vine a ver al heredero, ¿Ya está llorando? Este *hijo mío* tiene buenos pulmones” (50, énfasis mío). En la medida que Luisa se va alejando más del niño, Marcos hace explícita su posición como padre: “¿Y *mi hijo*?” (52, énfasis mío). De esta manera, el discurso del hombre se va haciendo posesivo, en la medida que Luisa no cumple con el rol que él espera.

Hasta este momento, he revisado cómo Barros denuncia la opresión masculina hacia la mujer. Pero, como adelanté, no se limita a acusar la situación, sino que al mismo tiempo la transgrede al presentar el cuerpo y el goce de la mujer desde una perspectiva propia. En este sentido, una vez sobrepasado el sentimiento de culpa, la imaginación puede constituir una primera vía de escape a las delimitaciones rígidas asociadas a la condición femenina.

Así se aprecia en “Paseos en moto” presente en *El Lugar del Otro*. El relato comienza presentando a 19 mujeres encerradas y maltratadas. Aunque no se especifica en ningún momento la causa de su situación, la última línea del relato – “sobre el techo caía imperceptible la nieve de Oslo” (149) – da a entender que se trata de prisioneras políticas, quienes posteriormente partieron al exilio. De esta manera, en el encierro intentan escapar de su situación de doble opresión: en cuanto rehenes políticos y como mujeres en una sociedad de hombres.

Y lo harán a través de la fantasía. Así, la menor de las mujeres –con los atributos de inocencia y optimismo que se asocian a la juventud – propone: “Vamos a dar una vuelta en moto” (147). La moto en sí representa la velocidad y la huida, pero además se la asocia a la virilidad, la fuerza física y a ciertos conocimientos que han sido vetados a las mujeres, como la mecánica.

Ante la propuesta de la muchacha, las demás mujeres afirman que corresponde a una actividad que nunca han realizado y, en el caso excepcional de haberlo hecho, ha sido siempre guiadas por un hombre: “La que parecía una niña dijo ‘Yo nunca he andado en moto’, (...) otra, levantándose del piso sucio ‘El Carlos me llevó una vez a dar una vuelta’” (148).

Para llevar a cabo este viaje imaginario, las mujeres adoptan el conocimiento tradicionalmente masculino de la mecánica, pero a través de elementos que la cultura establece como propios de lo femenino: “Empezó el ritual de las clases, (...) limpiar bujías con un cabello para quitar tierra y grasa de los conectores, de cómo lavar un carburador y secar el filtro cuidadosas en el horno de la casa añorada” (148). El cabello que mencionan debe ser largo – esto es, tradicionalmente femenino – para limpiar una

bujía. De igual manera, el horno y la casa se asocian a las labores domésticas, al servicio, en este caso, de lo público, lo exterior, la aventura.

Pero, si la imaginación constituye una primera manera de rebelarse, la obra de Barros propone al erotismo como la principal herramienta de subversión femenina. Éste es explorado de manera amplia. Así, los argumentos no se limitan a la relación coital sino que se da espacio al autoerotismo, el vínculo homosexual, el sexo oral, entre otras experiencias que permiten mostrar la multiplicidad de ese *sexo que no es uno*, como lo llamó Irigaray. Así, al verbalizar y describir profundamente estas prácticas, Barros evidencia realidades que la literatura masculina ha obviado, o bien ha descrito desde una perspectiva falocéntrica.

La relación heterosexual/coital es la que menos aparece representada en sus historias y, cuando lo hace, evidencia soledad y abandono, más que unión y satisfacción. En este sentido, Barros afirma: “no hay mayor ni más profundo desencuentro a nivel masculino/femenino que a través del sexo. Lo que yo trato de mostrar es una erótica del desamparo y no esta erótica victoriosa (...). Mostrar esa soledad profunda y absolutamente incomunicada del cuerpo de la mujer frente al cuerpo del hombre” (Zerán, 5). Así, explicita su deseo de romper con las convenciones sociales en relación al sexo y la erótica en general.

Para Barros la relación sexual supone un vínculo de poder, pero no siguiendo la idea freudiana de una mujer pasiva y un hombre activo, sino todo lo contrario. Para ella, el sexo es el espacio donde la mujer puede subvertir el poder detentado por el hombre en todos los demás ámbitos: “Yo creo que el único poder real de las mujeres está en la cama, por darlo o por no darlo” (Rodríguez, 35).

En “Prefiguración de una huella” vemos cómo una relación íntima entre un hombre y una mujer puede dejar su marca al subvertir los papeles. En este cuento la autora presenta una voz femenina dominante, que da órdenes: “Lame mis rodillas, devocióname, (...) sométeme, succióname”, y que nos recuerda la del *Devocionario* de la española Ana Rossetti con poemas como “Santifícame”, “Confórtame” y “Óyeme”. Incluso ese “sométeme” del cuento de Barros se expresa en forma de demanda, rompiendo con esto el carácter de docilidad e invirtiendo su significado primero.

Cabe destacar que Barros tiende a retratar el placer del hombre como un espacio de debilidad ante el poder inédito de la mujer. Así, en el cuento mencionado la protagonista relata: “estarás llorando y yo seré poderosa e invencible ante ti y no podrás tomarme, ahora que eres tan vulnerado, doblarás las rodillas y llorarás sobre tu deseo temblando” (17). Lo mismo sucede en “Cartas de inocencia”, aunque esta vez es la voz del hombre la que muestra su sumisión ante la mujer: “no puedo más, le grito y escondo la cara entre los dedos embadurnados de dulce y me derramo entero sobre su vientre, lleno de espasmos y de vergüenza” (31). Ya no es la mujer la que debe ruborizarse frente a su placer, sino el hombre el que se muestra indefenso.

En algunos cuentos, la relación coital se encuentra vinculada a la violencia. De esta manera, como expone Gálvez-Carlisle, en la obra de Barros se presenta “la experiencia sexual no ya como frenesí erótico deseable, sino cargado de violencia y ultraje. Las relaciones hombre/mujer encuentran su paralelo en sus coordenadas homólogas de opresor/oprimido” (53). Esto se ve claramente en “Frente a Manet” donde el protagonista rememora experiencias de la infancia a través de la observación de la obra *Desayuno sobre la hierba*, de Édouard Manet. La mujer del primer plano le recuerda a su madre, y los hombres que la rodean bebiendo, a su padre y amigos.

El protagonista narra un momento en que descubre a sus padres en una situación íntima, pero ligada a la agresión. El padre muestra una constante brusquedad: “manotea

en busca del trasero de mamá y arranca el delantal de cuajo (...), y gritos y groserías hurga en su blusa y le deja afuera los pechos para lamerlos” (84). En esta descripción se evidencia una escena sexual grotesca, rápida y agresiva, a la vez que enfocada en un placer sólo masculino. El padre no se da tiempo siquiera de desnudarse él o desnudar completamente a su mujer. No existe delicadeza hacia la otra, sino que se acerca a ella buscando directamente las partes asociadas al sexo: su trasero y sus pechos.

Por su parte, la madre se niega a voces. Sin embargo, paulatinamente va rindiéndose e incluso parece alentar cierto deseo: “se deja caer en la cama y ya no repite que no” (84). Pero, ante la brutalidad y rapidez del padre, queda insatisfecha e intenta subsanar la situación tocándose a sí misma: “lleva sus dedos hacia abajo y empieza a revolver y a gemir y cuando pareciera que va a alcanzar lo que perseguía tan abajo papá con los ojos desorbitados la mira y le golpea el rostro con los puños una y otra vez y le dice Puta, puta e’ mierda, (...) no te basta con na” (85). Así, el hombre le niega un deseo más allá del que él le proporciona; en otras palabras, se le prohíbe acceder al placer de una manera que desconozca el falo.

Otro ejemplo de este hecho se da en el microcuento “Órdenes” (18), compuesto por dos párrafos donde se describe lo que parece una violación o, al menos, un intento de convencer a una mujer para que permita el acto sexual. Esta idea la logra Barros con muy pocas palabras. De esta forma, frases como “que separe las piernas, así, buenita” y “justo así, no dolerá”, dan la impresión de un hombre hablándole a una mujer para llevar a cabo una relación genital. Sin embargo, la oración siguiente da vuelta el sentido al cuento, evidenciando que estas órdenes son dadas por un dentista y que se trata de una consulta médica.

Por su parte en “Cuestión de confianza” (36), Barros repite esta misma estructura en dos párrafos, uno introductorio y otro de desenlace singular. Esta vez el hablante se muestra cariñoso, dando la sensación de un amante que guía a través de sus palabras a una unión sexual consentida: “tu piel desea apretarse a mí, todo está bien”, “es amor, (...) una de las formas más importantes y sublimes del amor”. Sin embargo, en el segundo párrafo todo adquiere un cariz abyecto con la frase: “¿Estás seguro, papá?”.

Cabe aclarar que no todos los cuentos presentan la unión genital de una manera negativa. Los que la muestran positivamente suelen mostrar los preliminares necesarios del erotismo: las palabras, los tocamientos y los besos sensuales, entre otros. De esta manera, el acto sexual no constituye nunca un fin, ni se presenta como necesario para que el encuentro sea satisfactorio, pero sí puede constituir una culminación. Así, en “Cartas de inocencia” Ernesto relata una de sus fantasías: “yo bajo, me curvo sobre usted que añora este momento y entro con dificultad, y su grito y su desgarró y su fiebre me quedan latiendo en las sienes” (32).

Como ya mencioné, Barros da cabida a la relación homosexual como parte del erotismo femenino. El cuento que mejor describe esta situación es el ya mencionado “Amigas en Bach”. La autora describe el despertar del deseo entre estas amigas, para culminar con el acto sexual entre ambas:

Entonces tu cuerpo entero se apretó contra el suyo, aplastaste tus pechos contra los de ella, te lamió mil veces ella también, lloraron estremecidas, se unieron derrotadas, los cuerpos húmedos y viscosos de escribirse con los fluidos la una a la otra, se hicieron cruces vaginales sobre las frentes para luego lamerlas, y se besaron y aullaron de placer y tuvieron miedo y se estrecharon, las piernas, las mentes y los cuerpos confundidos (71-72)

De esta manera, la autora presenta el encuentro lésbico como un momento de intimidad física y psicológica. Así, destaca el llanto y el temor al mismo tiempo que el placer y la unión.

Por su parte, el autoerotismo ocupa un espacio importante en la creación de Barros. Sin embargo, no se limita al hecho físico de la masturbación, sino que se complejiza en la búsqueda de un deseo propiamente femenino; es decir, para la autora, el placer autogenerado por la mujer necesita del desarrollo del deseo a través de una serie de estímulos, como puede serlo la fantasía.

En “Cartas de inocencia”, el onanismo se entrelaza con el fetichismo. Lo que produce deseo y pasión en Elisa son las palabras del otro – que en el desenlace descubriremos provienen de la misma protagonista –, expresadas a través de cartas. De esta manera, canaliza su deseo en un objeto concreto: el sobre de papel, por lo que las cartas de Ernesto evidencian la trasposición hombre-palabra-deseo-placer: “allí, sobre la cama, estoy yo. Bueno, no exactamente yo, pero sí mis palabras ardientes” (26).

En este cuento no sólo se pone de manifiesto la importancia del autoerotismo sino que, como ha expuesto Diana Niebylski, corresponde a una autosedución, pues la protagonista se escribe a sí misma para fomentar su propio deseo (75). Con esto, Barros expone su idea de que el deseo femenino no puede depender de la presencia de otro, sino que es la mujer misma quien lo debe alimentar y conocer.

Por su parte, el microcuento “Maitines” (76) describe una escena de masturbación femenina desatada por un intenso deseo, como evidencia la rapidez del relato. Lo más destacable del mismo viene dado por la protagonista: una monja octogenaria. Esto sorprende precisamente porque se trata de una figura de mujer a la que se le ha negado tradicionalmente el placer de forma doble: en tanto persona mayor y por su dedicación a la vida religiosa. Ambas instancias la invalidan como sujeto deseante y, peor aún, como gestora de su propio goce. Sin embargo, Barros, con pocas palabras, logra transgredir estos prejuicios. De esta forma, permite que distintas imágenes estereotipadas de mujer – como las estudiadas por Gilbert y Gubar en el binomio ángel/monstruo – se sobrepongan en una sola.

De esta manera, el deseo ocupa un espacio fundamental en la obra de Barros y en su concepción del erotismo. En sus palabras: “El deseo siempre ha sido mi obsesión, pero yo soy una voyerista del deseo, mucho más que una deseante” (Rodríguez, 29). Así, lo considera como una constante en la mujer, aunque muchas veces se presente como un sentimiento secreto, culposo o inocente. Es en su antología *Los que sobran* donde otorga un espacio más destacado al deseo como sentimiento tan doloroso como potente. Dos cuentos destacan en este aspecto: “Revelaciones” y “Los homenajes”.

El primero se enmarca en una cafetería, donde una mujer mayor observa a los demás clientes del lugar. Fija su atención especialmente en dos, una mujer y un hombre jóvenes, sentado cada uno en una mesa y solo. La chica se comporta de una manera que la mujer mayor interpreta como expresión de su deseo hacia ese hombre. De este modo, a través de la mente de la señora podemos intuir las tensiones desatadas entre los otros dos personajes.

Así, la narradora afirma: “La piel de la mujer me transmite el rugido callado” (60); es decir, a través de su cuerpo se expresa este deseo no dicho de la mujer. Es un “rugido callado” porque no se permite expresarlo, pero posee una inmensa potencia. Esta idea cobra aún más fuerza al decir: “Quiere ser cuchillo, abrir, rasgar para que la traición la atiborre de pecados, para ser pecado musitado a solas, destrozada por la pasión de pecar y pecar” (60). De esta manera, el deseo adquiere características

adjudicadas a la condición masculina como las de rajar y penetrar, en la medida en que ese es el deseo – el del hombre – que hasta ahora se ha podido expresar.

Una vez que la chica se confiesa a sí misma el deseo que siente por el hombre, no puede evitar la autocensura: “La otra ella que la habita debe salir ahora, enturbiarlo todo, borrar la pasión, desgastar el gesto, lavarle la piel del deseo por la piel oscura, dejarla blanca, impoluta, aséptica. Volver a lo que era antes, antes de que se confesara a sí misma lo que ocurre” (63). Así, se aprecia la idea de que existen dos mujeres dentro de cada una: la deseante y la que no se lo permite por chocar este hecho con su *deber ser*.

Por su parte, “Los homenajes” expresa el desgaste físico y mental que puede conllevar un deseo no correspondido. En el relato, los personajes son descritos de acuerdo a su característica principal, quedando calificados como “la deseante” y “el inasible”. La mujer se muestra decrepita, ojerosa y desesperada, mientras él es descrito como indiferente, sagrado e inalcanzable. La deseante se ve corrompida por los celos: “Lo entiende todo, menos la posibilidad de otra lengua en su piel, otras manos aferrándolo” (83). Recoge los gestos del inasible y los guarda para sus momentos de intimidad, donde, a través de la masturbación, le dedica sus “homenajes húmedos” (84). Sin embargo, éstos no la satisfacen sino que la llenan de tristeza, ante la evidencia de que jamás lo alcanzará.

Relacionada con este deseo femenino se encuentra la posibilidad de imaginar una infidelidad. Ante esta idea, Barros afirma: “Yo creo que las mujeres somos intrínsecamente infieles, (...) jamás dormimos con el mismo hombre aunque tengamos el mismo marido catorce años al mismo lado de la cama. Yo he dormido con el Brad Pitt, con mi delirio que se llama Sam Eliot, con Sam Shepard, esos tipos así, he dormido mil veces con ellos” (Rodríguez, 33).

Un microcuento que abarca esta hipotética situación es “Qué haría usted, dígame” (35), de *La Grandmother y otros*. En él se presenta a una mujer que sueña con un hombre “alto y bello”, quien la sigue físicamente al despertar y se instala a los pies de su cama ante las quejas de su marido, que – a pesar de contar con su propio repertorio de infidelidades – teme por el qué dirán. De esta manera, la autora logra en muy pocas líneas plantear de manera jocosa cómo la mujer goza con su propio deseo, a pesar de que el hombre se lo intente negar.

Por otra parte, Barros en muchos de sus cuentos enfatiza el placer logrado a través del “cunnilingus”. Con esto se acerca a lo planteado por Cixous: desacralizar el falo como gran responsable de generar placer, mostrando que la sexualidad femenina es muy compleja por el carácter de su genitalidad múltiple, viscosa y fluida.

En “Cartas de inocencia”, Ernesto describe su deseo de besar el sexo de Elisa: “me cogerá del pelo para obligarme a poner mi boca en su maraña oscura y virginal, y allí yo volveré a ser un niño succionándola, lamiéndola, encontrando esa pequeña protuberancia mágica” (29). De igual forma, en “Amigas en Bach” el sexo oral materializa la unión homosexual entre ambas amigas, siendo descrito con delicadeza por la autora: “la succionaste, eras toda tú una lengua queda, demorada sobre su piel, sobre ese rosado más profundo y liláceo” (71).

Todos estos encuentros eróticos – ya sean imaginarios, individuales o compartidos – se ven marcados por lo abyecto; es decir, por los fluidos expulsados del mismo cuerpo y que generan tanto rechazo como apego. Sin embargo, al hablar de erotismo Barros destaca particularmente este segundo rasgo, en la medida en que rara vez se aprecia asco ante las secreciones sino todo lo contrario: los personajes se tocan,

lamen y vuelven a ingerir lo abyectado. Así, los amantes se “derraman” pero vuelven a lamerse, a ingerir los líquidos producidos por el ejercicio del placer.

Como bien ha destacado Kristeva, quizás la máxima abyección en la mujer es el hijo, en la medida en que forma parte de ella mientras lo gesta y, una vez expulsado, genera un vínculo de apego profundo con la madre. En este sentido, Barros reflexiona sobre la maternidad, mostrándola como un evento lleno de contradicciones y sentimientos ambiguos ya que, como todo elemento abyectado, genera dependencia a la vez que un fuerte rechazo. En palabras de Gálvez-Carlisle, lo materno es expuesto por Barros ya no como “un acontecimiento placentero, pleno (...), sino como metáfora de imposición y vejación del cuerpo femenino” (55). De esta manera, la autora se atreve a exponer con enorme crudeza la situación de depresión post parto y, así, reconocerla como una realidad común, que no justifica la condena social.

En “Artemisa”, lo abyecto viene relacionado al asco. En este sentido, la leche producida por los pechos de la mujer le genera repulsión a ella misma: “la tortura, la pestilencia de la leche” (51). Luisa, la protagonista, se niega una y otra vez a amamantar al niño. A medida que avanza la narración, ya no es sólo leche lo que expulsa, sino que su cuerpo genera pequeñas protuberancias, primero cercanas al pecho, pero que luego se extienden por toda la piel. Barros va describiéndolos poco a poco: redondeados, emanan líquido y parecen pezones. Así, cuando se acerca el fin del relato, sabemos que Luisa ha adquirido una especie de peste, pues el cuerpo se le ha llenado de pequeñas tetillas que expulsan leche.

CONCLUSIONES

A través de estas páginas hemos visto cómo Pía Barros ha denunciado toda opresión que la haya afectado y ha propuesto alternativas para rebelarse ante ella. Criada en una familia conservadora, optó por formar una no tradicional; frente a la censura dictatorial, decidió autoeditarse y ganarse la vida de forma heterodoxa; ante la supremacía de la novela, resolvió dedicarse con especial fervor a la narrativa breve.

En este trabajo me he centrado en la opresión que Barros rechaza con más ahínco: la de la cultura y sociedad falocéntrica a la condición femenina. De esta manera, a través del análisis de una selección de sus cuentos, me acerqué a su concepción sobre lo femenino. Así, se destacó su rechazo a un *deber ser* de la mujer que desconoce su cuerpo y erotismo propios, proponiendo como consecuencia un acercamiento nuevo a estos temas.

De este modo, Barros presenta el cuerpo y el erotismo femenino como elementos reprimidos y definidos socialmente por la cultura falocéntrica pero, al mismo tiempo, como potenciales espacios de rebelión. Los cuentos analizados evidenciaron cómo la sociedad asigna roles y valores a lo femenino, condenando y desechando todo lo que se aleje de ellos: se espera que la *mujer* sea objeto de placer para el hombre pero que desconozca y calle su deseo propio, así como que cumpla su tarea de esposa fiel y madre abnegada. Así, muchos personajes de Barros corresponden a mujeres con un discurso y una idea sobre el *deber ser* que limita su identidad: es el caso de la cuarentona virgen que se niega al goce y de la madre apática hacia su bebé. Este *deber ser* corresponde a una imposición tanto externa como interna, ya que en repetidas ocasiones son ellas quienes coartan su deseo.

Además, la autora plantea la posibilidad de escapar de dicha opresión, ya sea de manera tímida o radical. Así, una forma de liberarse viene dada por el rechazo del rol femenino impuesto y la asunción de conductas consideradas habitualmente como

masculinas. Así, conocemos por ejemplo a la *antimadre*, que rechaza al hijo por todos los cambios que generó en su cuerpo, y que sufre una depresión postparto.

En cuanto a la adopción de otros papeles sociales, pudimos apreciarla de forma evidente en “Paseos en moto”, donde las mujeres se imaginan ejerciendo una profesión “de hombres” como es la mecánica. En los otros cuentos comentados Barros va más allá, al permitir a sus protagonistas adueñarse de una función masculina aún más importante: la de *nombrar* el mundo, atendiendo especialmente al erotismo y al cuerpo propios. De esta manera, los cuentos de Barros exponen la multiplicidad del deseo y la *jouissance* femenina, proponiendo un concepto del erotismo que rompe con lo establecido, plural y centrado siempre en la mujer y las características de su sexualidad: ritmo, fluidez, multiplicidad y apertura. Así, las instancias eróticas representadas atienden especialmente al *cunnilingus*, la masturbación femenina y la relación lésbica, frente a la unión hetero/coital. Esta última es exhibida como un espacio de violencia o bien como la culminación de un proceso, pero jamás como fin de la interacción sexual.

De esta manera, en Barros la sexualidad femenina deja de ser un espacio estigmatizado, limitado al goce del hombre y al rol reproductivo de la mujer, para ser redescubierta como fuente de poder femenino en la medida en que la mujer logre controlar y conocer su propio placer. Además, se encuentra íntimamente relacionada con el desarrollo de un deseo propio, el que, en ocasiones, cobra más importancia que la concreción misma del placer.

OBRAS CITADAS

- ALDUNATE, María Emilia: “Durante siglos, a las mujeres nos han empequeñecido”, *Cosas*, Santiago, 396, 1991, noviembre, 144-146.
- ALDUNATE, Victoria: “En el machismo, la felicidad queda siempre demasiado lejos”, *Puntada con Hilo*, Santiago, 8, 1995 (junio), 6.
- BALZA, Isabel (2007): “Éticas sexuales: El cuerpo abyecto de Monique Wittig”. *Escritoras y pensadoras europeas*. Ed. Mercedes Arriaga. Sevilla: ArCiBel Editores, 39-62.
- BARROS, Pía (1989): “Frente a Manet”. *Miedos transitorios: De a uno, de a dos, de a todos*. 1986. Montevideo, YOE Libros, 83-86.
- (2004): *A horcajadas*. 1990. Santiago, Asterión.
- (2004): “Artemisa”. *A horcajadas*. 1990. Santiago, Asterión, 49-55.
- (2004): “Prefiguración de una huella”. *A horcajadas*. 1990. Santiago, Asterión, 17-18.
- (2006): “Cuestión de confianza”. *Llamadas perdidas*. Barcelona, Thule, 36.
- (2006): *Llamadas perdidas*. Barcelona, Thule.
- (2006): “Maitines”. *Llamadas perdidas*. Barcelona, Thule, 76
- (2006): “Órdenes”. *Llamadas perdidas*. Barcelona, Thule, 18.
- (2008): “Amigas en Bach”. *Signos bajo la piel*. 1994. Santiago, Asterión, 65-72.
- (2008): “Cartas de inocencia”. *Signos bajo la piel*. 1994. Santiago, Asterión, 23-36.
- (2008): *Signos bajo la piel*. 1994. Santiago, Asterión.
- (2009): *La Grandmother y otros*. 2006. Santiago, Asterión.
- (2009): “Madres”. *La Grandmother y otros*. 2006. Santiago, Asterión, 23.

- (2009): “Qué haría usted, dígame”. *La Grandmother y otros*. 2006. Santiago, Asterión, 35.
- (2010): “Los homenajes”. *Los que sobran*. 2002. Santiago, Asterión, 83-84.
- (2010): *Los que sobran*. 2002. Santiago, Asterión.
- (2010): “Paseos en moto”. *El lugar del otro*. Santiago, Asterión, 147-149.
- (2010): “Revelaciones”. *Los que sobran*. 2002. Santiago, Asterión, 59-65.
- BEAUVOIR, Simone de (1998): *El segundo sexo*. 1949. Vol.I. Madrid, Cátedra.
- BRAVO, Loreto: “Escribir para vivir y reírse”, *Marea Alta*, Santiago, 1992 (junio), 10.
- BUTLER, Judith (1999): “Sujetos de sexo / género / deseo”. *Feminismos literarios*. Judith Butler [et al.]. Madrid, Arco/Libros.
- (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- CÁNOVAS, Rodrigo (Ed.) (1997): *Novela Chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago, Eds. Universidad Católica de Chile.
- CIXOUS, Hélène: “Le sexe ou la tête?”, *Les Cahiers du GRIF*, 13, 1976, 5-15.
- COLLYER, Jaime: “De las hogueras a la imprenta. El arduo renacer de la narrativa chilena”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 482-483, 1990 (agosto-septiembre), 123-135.
- DÉLANO, Poli (2002): “Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente”. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales. Madrid, Iberoamericana, 255-262.
- DOWNING, Christine (1999): *La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino*. Barcelona, Kairós.
- ELOY, Horacio: “Revistas y publicaciones literarias durante la dictadura (1973-1990)” (Extracto), *Simpson* 7, XVII, 2000.
([http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=revistasypublicacionesliterarias\(1973-1990\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=revistasypublicacionesliterarias(1973-1990))), 02/02/2011.
- GÁLVEZ-CARLISLE, Gloria: “Desde 'La Pasión De La Virgen' a Horcajadas: Subjetividad, Distopía y Tránsgresión Erótica”, *Acta Literaria*, Concepción, 19, 1994, 49-58.
- GILBERT, Sandra y Susan Gubar (1998): *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. 1979. Madrid, Cátedra.
- GUERRA, Lucía (1990): “Entre la sumisión y la irreverencia”. *Escribir en los bordes*. Comp. Carmen Berenguer, et. al. Santiago, Cuarto Propio, 17-20.
- (2007): *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2010): “Tramas del poder en las interrelaciones de género y espacio”. *Caminos y desvíos: Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Eds. Alicia Salomone, et. al. Santiago, Cuarto Propio, 37-52.
- KIRKWOOD, Julieta (1986): *Ser política en Chile: las feministas y los partidos*. Santiago, FLACSO.
- KRISTEVA, Julia: “Le temps des femmes”, 34/44: *Cahiers de recherche des sciences, des textes et documents*, 5, 1979, 5-19.
- (2004): *Poderes de la perversión*. 1989. México, Siglo XXI.
- LÓPEZ, Marian: “La mujer chilena: 1973-1989”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 482-483, 1990 (agosto-septiembre), 17-21.
- MADRID, Alberto y Selena Millares: “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 482-483, 1990 (agosto-septiembre), 113-122.

- MARAVALL, Javier: "Tortura sexual en Chile: Las presas políticas bajo la dictadura militar (1973-1990)". *Género y globalización en América Latina: décimo aniversario de la Red Haina (1996-2006)*. Eds. María Clara Medina, et al. Göteborg: Instituto Iberoamericano, Universidad de Göteborg, 2007, 113-125. (http://gupea.uu.se/bitstream/2077/9976/1/haina_6_maravall.pdf), 4/11/2010
- MOI, Toril (1988): *Teoría Literaria Feminista*. Madrid, Cátedra.
- MOUESCA, Jacqueline (1988): *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Eds. del Litoral.
- NIEBYLSKI, Diana: "Semiologías del deseo en Signos bajo la piel, de Pía Barros", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, 55, 1999 (noviembre), 67-83.
- Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular. Candidatura presidencial de Salvador Allende*. 1969. Memoria Chilena, (<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>), 01/12/2010.
- RICHARD, Nelly (1990): "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". *Escribir en los bordes*. Comp. Carmen Berenguer, et al. Santiago, Cuarto Propio, 25-32.
- (1993) *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor.
- (2008): *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago, Palinodia.
- RODRÍGUEZ, Mili (1998): "Lo mío es inconfesable". *Todos me amaban y ninguno me pagaba la luz*. Santiago, Planeta, 19-35.
- ROSSETTI, Ana (1998): *Devocionario. Poesía íntima*. 1986. Barcelona, Plaza Janés.
- SARTO, Ana del (2010): *Sospecha y Goce: Una Genealogía de la Crítica Cultural en Chile*. Santiago, Cuarto Propio.
- SELDEN, Raman; Peter Widdowson y Peter Brooker (2001): *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2006): "Cultura y Democracia". *La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990-2005*. Ed. Bernardo Subercaseaux, et al. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- VALDÉS, Ximena: "Notas sobre la metamorfosis de la familia en Chile". *Reunión de Especialistas: Futuro de las familias y desafíos para las políticas públicas*. Santiago, CEPAL, 2007, (<http://www.eclac.org/dds/noticias/paginas/9/30289/Resumen.XimenaValdes.pdf>), 14/12/2010.
- WOOLF, Virginia (2004): *Una habitación propia*. 1927. Barcelona, Seix Barral.
- ZERÁN, Faride: "La seducción de Pía Barros", *La Época*, 1990 (2 diciembre), 4-5. (<http://www.letras.s5.com/barros220502.htm>), 15/12/2010.

© Macarena Paz Lobos Martínez



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C