

ESCRITURA Y EXPERIENCIA FEMENINA:
(DES)ENCUENTROS (DES)ESPERADOS
DE ANDREA MATURANA

Arturo C. Flores
Texas Christian University

A partir de los años de 1960 cuando se comienza a redefinir en los Estados Unidos y Europa el papel de la mujer en el quehacer social, cultural y artístico, muchos de los estudios escritos en la década, los cuales no dejan de mostrar una rígida militancia, tienen como objetivo cuestionar los fundamentos de una sociedad que aparece organizada desde una perspectiva masculina. En lo que a los Estados Unidos se refiere, tanto la lucha por los derechos civiles como las protestas contra la guerra de Vietnam sirven de plataforma para que las mujeres comiencen a exigir cambios profundos en el papel que deben desempeñar en los estatutos de la sociedad. Lo anterior, porque si los integrantes de ambos sexos de la sociedad norteamericana podían estar de acuerdo en lo absurdo de la guerra y la necesidad de una igualdad civil para los negros y mexicanoamericanos o chicanos, en lo que respecta a la igualdad de sexos se discrepaba radicalmente. Esto hace, entre otros factores, que la mujer comience a abrir un nuevo frente para complementar aquellos con los que se encontraba comprometida. La mujer, entonces, tenía que luchar por sus propios intereses (Toril Moi, 36).

Una de las obras pioneras en los Estados Unidos que se preocupa de la visión de la mujer en la sociedad es *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, publicada en 1963. Pero no es hasta la publicación de *Thinking about Women* (1968) de Mary Ellmann y *Sexual Politics* (1970) de Kate Millett cuando se comienza a redefinir la labor de la mujer en la literatura desde el punto de vista de la crítica feminista. En general al hablar de literatura escrita por mujeres y de crítica feminista hay que tener en cuenta que definitivamente la voz de la mujer, en lo que a ambos aspectos se refiere, había sido alejada de los modelos discursivos. Como bien lo plantea Elaine Showalter en su importante artículo "Feminist criticism in the wilderness":

Insofar as our concepts of literary periodization are based on men's writing, women's writing must be forcibly assimilated to an irrelevant grid; we discuss a Renaissance which is not a renaissance for women, a Romantic period in which women played very little part. At the same time, the ongoing history of women's writing has been suppressed, leaving large and mysterious gaps in accounts of the development of genre (349).

Partiendo de la idea de que la organización de los discursos ficticios y críticos se generan desde el punto de vista masculino, vale preguntarse hasta qué punto estos discursos pueden aplicarse a lo que se ha venido a llamar controvertidamente "escritura femenina". O, en otras palabras, ¿es necesario ajustar los parámetros de la crítica para analizar y entender determinados discursos cuya génesis difiere del canon tradicional? La respuesta la plantea Showalter en el mismo artículo cuando dice "No theory, however suggestive, can be a substitute for the closed and extensive knowledge of women's text which constitutes our essential subject" (350). Termina diciendo Elaine

Showalter que tal vez la antropología y la historia social puedan ofrecer la terminología y el diagrama para conformar un *corpus* crítico que explique la situación cultural de la mujer y, por extensión, su escritura.

En las recientes publicaciones en el ámbito de las letras chilenas llama la atención la colección de cuentos *(Des)encuentros (Des)esperados* de la joven escritora chilena Andrea Maturana¹. En nuestro trabajo trataremos de comprobar que el mundo que se presenta en los cuentos así como también la manera en que la autora objetiva el referente, corresponde a una manera de ver y sentir la realidad que se aleja diametralmente del canon tradicional. Esta objetivación de los elementos en el enunciado pertenece al “otro lado” de la medalla que no es otro que la organización del mundo bajo una perspectiva y experiencia femenina². Este nuevo discurso se opone al que dictaba cómo debía ser la visión de mundo de la mujer, su comportamiento en las diversas esferas de la sociedad y, más todavía, cómo ésta debía regir su sexualidad.

En *(Des)encuentros (Des)esperados*, Andrea Maturana fuerza el lenguaje para modelar un referente que va mostrando un repertorio de vivencias y experimentos eróticos solamente imaginados por el discurso literario tradicional. Con este uso íntimo y personal del lenguaje, nuestra autora logra objetivar la realidad contemporánea de la gran metrópoli que fracciona y muchas veces impide el normal desenvolvimiento humano con lo cual se llega a la incomunicación. Esto, que no está abiertamente explícito en el enunciado, se hace presente en la lectura mediante la continua búsqueda del “otro” que rige la acción de los personajes en casi todos los cuentos. La ausencia del “otro” anula el diálogo y a la vez determina la soledad y el erotismo que se muestra en la relación íntima de una mujer y un hombre, cuando ésta ocurre, o en el placer como sea que éste se adquiriera. Como se desprende de lo hasta aquí afirmado, esta manera de articular el lenguaje desemboca en la construcción de un texto que presenta un sin fin de nuevas realidades que van mostrando diferentes facetas de la psicología femenina las que tradicionalmente eran negadas o sencillamente desconocidas.

Los personajes de los cuentos comparten el universo urbano y actúan en dimensiones reducidas e íntimas desde donde las historias son narradas mediante el estrecho punto de vista personal o desde la amplitud que brinda la omnisciencia. La gran mayoría de los cuentos que conforman la colección presentan un denominador común que no es otro que el “desencuentro” anunciado en el título. Los personajes se esfuerzan por alcanzar al “otro” solamente para ser dolorosamente separados. Este binomio búsqueda/desencuentro motiva una serie de pasiones alimentadas por la soledad y que terminan en la “desesperación” muchas veces regida por la carencia de autenticidad. La virtualidad narrativa a cargo de construir y ordenar las diferentes

¹La paginación señalada en el texto corresponde a la edición que aparece en Obras Citadas.

²Un excelente trabajo en una línea similar es el de Lucía Guerra-Cunningham que lleva por título “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del Ser y el deber Ser”. *Revista Chilena de Literatura* N° 25, (1985): 87-99. En este estudio, la autora ubica la producción de esta gran escritora chilena dentro de un esquema social de corte patriarcal. Sin embargo, al nivel del enunciado de su obra se puede comprobar que la escritora trasgredió —mediante algunos recursos como lo fantástico— las normas culturales determinadas para la mujer en la época haciendo notar algunas “zonas reprimidas de la femineidad”. La diferencia, aparte del tiempo que no ha pasado en vano, radica en que Andrea Maturana expresa directamente experiencias femeninas como el erotismo y la sensualidad.

acciones de cada cuento, es una sólida voz femenina que se caracteriza por abrirse sinceramente frente al lector para presentar una intimidad erótica que muy pocas veces es puesta en práctica o ejercida con el “otro” en el espacio de los cuentos.

La fragmentación motivada por el quehacer de la gran metrópoli que determinan la incomunicación y la soledad se puede ver claramente en los cuentos que llevan por título “Roce 1”, “Roce 2” y “Roce 3”. El título que encabeza a los tres cuentos, que indudablemente señala un acto leve y si se quiere inconcluso, ha de producir la correspondiente frustración en los personajes desde el momento en que éstos buscan algo que los aleje de la rutina cotidiana de la que no logran salir. El deseo de sentir, de vivir y los anhelos de cada uno aparecen mutilados por el silencio o el simple miedo a la comunicación solidaria que es el antídoto a la soledad. Las tres historias no son otra cosa que una especie de mostrador donde se puede ver la imposibilidad de una auténtica comunicación.

En “Roce 1”, el hombre y la mujer que no se conocen llegan a encontrarse en el momento en que los dos van rememorando sus respectivos fracasos: Rodrigo, su incapacidad de llegar a saber lo que significa hacer feliz a una mujer; Nadia, en los amantes que ha tenido y el vacío que cada uno de ellos ha creado en su interioridad. Cuando el laberinto de calles de la gran ciudad los une en una esquina en un sorpresivo encuentro, ambos demuestran internamente la felicidad de sentir el cuerpo del otro y, al mismo tiempo, el peso de la soledad que les impide comunicarse: “Después se separan, lentamente, en un afán de eternizar el encuentro; se ordenan las ropas y las sensaciones... Rodrigo, con la vista baja, llora porque fue hermoso. Nadia, con la mirada torcida, llora porque fue efímero” (19).

Una situación similar ocurre en los dos siguientes cuentos titulados de igual manera. En ambos existe una relación que no llega a cristalizarse debido a que muchas veces los personajes también carecen de voluntad para salir adelante. En “Roce 2”, los amantes por temor a perder una ficticia individualidad deciden separarse. Es como si todo acto estuviera regido por fuerzas ocultas que se empeñan en mantener el aislamiento de los personajes transformando la realidad de una relación en algo efímero. Lo anterior queda claramente expresado en “Roce 3” cuando uno de los personajes medita acerca de la imposibilidad de mantener una comunicación verdadera: “... en estar con otro hay el espejismo de una comunión que no alcanzamos nunca. Y cada vez que vivimos juntos esos segundos previos al orgasmo, creemos que los dos somos uno y esa fusión la mantendríamos eternamente” (30). En síntesis, en los tres cuentos los personajes parecen condenados al silencio y a la incomunicación. Lo anterior, porque al buscar afanosamente la presencia de aquel “otro” para vencer la soledad y cuando el diálogo tiene la posibilidad de existir debido a la presencia física de la otra persona, el intercambio se anula por el miedo al ofrecimiento total o por el desconocimiento de lo que realmente se quiere. Al parecer cada intento, frustrado o no, termina con la negación que la realidad en que se desenvuelven les ofrece y ante la cual no pueden luchar por no saber muchas veces cómo hacerlo.

Pero si la búsqueda del “otro” se concretiza en breves encuentros físicos en los cuentos mencionados, no ocurre lo mismo en “Maletas” y “Cita” en donde casi todo es producto de la imaginación de los personajes femeninos. Aun cuando en ambas historias los personajes van elaborando mentalmente los acontecimientos, lo erótico aparece en el enunciado como un continuo fluir de sensaciones presentadas en forma directa sin un velo que logre distanciar o disfrazar las acciones de los personajes. En otras palabras, elaboración mental, acción y descripción erótica se dan al unísono en

los cuentos mencionados lo que, a nuestro modo de ver, enriquece y agiliza el discurso ficticio de Andrea Maturana.

En "Maletas" la historia del cuento está organizada desde la perspectiva íntima que brinda la primera persona. El personaje femenino que narra espera en la soledad de su cuarto la llegada del amante que ha de visitarla a la vuelta de un largo viaje. El viajero llega y, después de un largo abrazo, comienza a desvestirse a la mujer en la medida que ésta va describiendo sensualmente cada una de las acciones. El elemento sorpresa en este corto cuento se da justo al final cuando todo el ambiente y cada uno de los movimientos en el espacio del cuarto no es otra cosa que el producto de la imaginación de la persona que narra: "Abrí los ojos con miedo, el mismo que no he dejado de sentir desde que se fue. En el cuarto encontré... un río de promesas esparcidas que me ahogaban poco a poco, en eterna alianza con mi propio orgasmo" (35).

Prácticamente lo mismo ocurre en el cuento "Cita" en donde una mujer que viaja en un vagón del Metro, siente apegado a sus espaldas el cuerpo de un hombre. Después de una serie de descripciones que dan cuenta eróticamente del placer que la mujer siente, el hombre desciende del vagón dejando en el bolsillo de su falda un papel con una dirección, una hora y un nombre. Como ella nunca pudo verle la cara pero sí sentir su cuerpo y su respiración, entiende que es la oportunidad de seguir con la aventura y poder volver a sentir esa extraña muestra de placer y temor. Sin pensarlo dos veces, el personaje decide acudir a la cita al lugar convenido sabiendo que se ha de enfrentar a lo que de ninguna manera puede anticipar. Al llegar al cuarto, y mientras espera la llegada del desconocido, comienza a imaginar lo que podría pasar en la anunciada cita. Su imaginación, la soledad en que se encuentra y la oscuridad del lugar traen a su presencia la imagen del desconocido con el cual cree hacer el amor: "Miró a su alrededor creyendo, por un momento, que lo encontraría al otro lado de la cama, desnudo y agotado. Estaba sola" (55). Misteriosamente, el personaje decide escribir "gracias" en el mismo papel que el desconocido había dejado en el bolsillo de su falda aquella mañana como manera de hacerle saber que ella lo había estado esperando. Hecho esto, evidentemente que para obviar el encuentro, sale del cuarto para perderse en la oscuridad de la noche.

Aparte de las similitudes en cuanto a las descripciones eróticas, lo que le otorga una especie de unidad a ambas historias es aquella extraña capacidad de solamente imaginar el contacto concreto con el "otro". Esta situación acentúa, como ya se ha dicho, la angustia y la soledad en que se encuentran los personajes. A pesar de todo, la imaginación se transforma en la válvula de escape que hace que los personajes consigan salir precariamente del estado en que se encuentran.

Cuando la soledad parece ser vencida mediante una verdadera comunicación, ésta alcanza tal grado de sofisticación que llega a convertirse en algo mecánico. Esta especie de deshumanización es la que creemos ver en el cuento "Piernabulario" en donde los personajes, sin establecer un contacto visual directo hasta casi el final, se comunican mediante un intrincado sistema de pequeños roces, toques leves y diversos tipos de presiones en las distintas partes de las piernas. Nuevamente aparece la relación humana fraccionada e incompleta al transformarse la superficie de las extremidades inferiores en una especie de código secreto que llega a activarse de acuerdo a las manipulaciones que haga la persona que quiere comunicarse en la pierna del receptor. "De seguro esto de acariciarnos mutuamente las piernas con los pies (ensalada de patas, como dice mi hermana chica) lo descubrimos porque no existía otra salida para nuestro afán de comunicación..." (38).

Hasta aquí hemos podido comprobar la falta de comunicación y una clara manifestación erótica en el enunciado de los cuentos. Esto que de hecho llama la atención por ser un testimonio ordenado desde lo femenino, se suma al contenido de tres cuentos más que no hacen otra cosa que describir e incorporar nuevas realidades moldeadas desde una perspectiva que difiere de las ya establecidas por el canon literario tradicional. Nos referimos a los cuentos “Doble Antonia”, “Como en el teatro” y “Yo a las mujeres me las imaginaba bonitas”.

En “Doble Antonia” —cuento con que se inaugura la colección— volvemos a presenciar lo erótico pero ahora dentro de un contexto que se aleja lo suficiente de los placeres dictados por la soledad y el aislamiento. Creemos ver en esta historia una dimensión oculta o misteriosa de la mujer que nada tiene que ver con los estereotipos que se le han otorgado en la historia de la literatura. Los calificativos de mujer pura o virgen, mujer perdida, fatal, pasiva, etc., típicos del canon tradicional, dejan paso a una visión y descripción dinámica de la mujer en la que aparece con todos sus atributos humanos y, más todavía, haciendo uso y dirigiendo su propia sexualidad. En el cuento la amante de nombre Antonia desea saber cuál es la fantasía sexual que ha acompañado desde siempre a su compañero de nombre Miguel. Al hacerle la pregunta, Miguel simulando desinterés, le afirma que por toda su vida él ha querido hacer el amor a la misma vez con dos mujeres distintas. Sonriendo ante la respuesta, Antonia le dice que ella lo puede satisfacer transformándose en un mismo instante en dos mujeres completamente diferentes. Para lograr esto, lo único que Miguel debe hacer durante el acto amoroso es nombrarla de diferente manera para ella efectuar el cambio. Como resultado Miguel se encuentra con dos mujeres. Por un lado, la dulce Antonia siempre suave en todas sus caricias y movimientos; por otro, la sensual y cruel Helena que llega hasta él cuando él quiere que llegue para amarlo despiadadamente y de cuya mezcla de placer y dolor siempre viene a rescatarlo Antonia con tan sólo nombrarla. La aventura llega a su fin una noche cuando Antonia no llega al anunciado rescate después de conocer Miguel un placer nunca experimentado. Por el contrario, en la oscuridad del cuarto y desde el cuerpo que Miguel tiene encima sale una voz que le dice: “... no quiero jugar más Miguel, nunca más vuelvas a llamarme Antonia. Nunca” (16).

Aunque para muchos este desdoblamiento del personaje en dos imágenes completamente opuestas —una especie de “Doppelgänger” en la literatura romántica alemana— no hace sino reafirmar más de un estereotipo de los ya señalados, la verdad es que tanto el erotismo de que se impregna el cuento como el desdoblamiento mismo que en él se produce muestra, a nuestro modo de ver, la independencia y control que la mujer tiene y que el hombre desconoce de manera irrevocable.

En “Como en el teatro”, el tiempo de la enunciación se sitúa en los días previos a la intervención quirúrgica con la cual la narradora protagonista ha de perder uno de sus senos. Como manera de no pensar en lo que se aproxima, la mujer pasa horas y horas sentada en un bar de la vecindad. Desde su espacio en el bar y a través del miedo por la mutilación que ha de sufrir, puede contemplar cómo transcurre la vida de los otros parroquianos solamente para comprobar que cada uno vive sus propios problemas. Entre las muchas cosas de que es testigo, se encuentra la dolorosa separación que acontece entre dos amantes: un hombre adentrado en años y una mujer joven. Pero todo esto, que transcurre frente a sus ojos como en el escenario de un teatro, no distrae su atención ni del cáncer que va consumiendo poco a poco parte de su cuerpo ni del

miedo a la muerte. Después de la operación y al volver al bar que le había brindado distracción, la mujer reflexiona:

Cada cierto rato miraba el parche en el pecho; creo que habría querido quedarme con él y no tener que sacármelo nunca para enfrentar lo que había debajo, o lo que no había debajo. Después vendría la kinesiterapia, y luego los controles periódicos. No quería estar ahí (63).

Lo que llama la atención en este cuento no son realmente los momentos en que la narradora se preocupa de describir las diferentes situaciones de las que es testigo dentro del bar. Muy por el contrario, definitivamente lo que más impacta de esta historia es el asunto que sirve de material a la narración ya que invita al lector a reflexionar sobre un problema que no puede describirse desde una perspectiva ajena a la aquí empleada. En otras palabras, es imposible que la plasmación del miedo de la protagonista y su preocupación por perder una parte de su cuerpo, que entre otras cosas está relacionada con su femineidad, pueda ser planteada desde una vertiente masculina. Fácilmente se llega a la conclusión de que todo lo descrito en el espacio del bar es realmente al escenario de un teatro en el cual, por un lado, se presenta el miedo de saber que el cuerpo va cediendo a la enfermedad y, por otro, la angustia y los posibles planes de cómo seguir viviendo mientras se pueda.

Dentro de esta misma línea se encuentra el cuento "Yo a las mujeres me las imaginaba bonitas" en donde el narrador-protagonista es una niña de pocos años. Si en el cuento anterior la acción giraba en torno a la experiencia del cáncer, ahora nos encontramos con otra experiencia femenina que la pequeña trata de explicarse echando mano a los elementos de juicio que a sus pocos años le ofrecen. Chana, su hermana mayor, ha llegado del colegio llorando para explicarle a su madre que repentinamente ha comenzado a sangrar. La madre rápidamente le explica que es algo natural, que sucederá todos los meses y que debido a eso ahora ha dejado de ser una niña para convertirse en una mujer. Este suceso, que definitivamente ha interrumpido la imagen que la pequeña tenía de lo que era ser mujer, le hace pensar que realmente las mujeres no son tan bonitas como ella creía. La hermosura y limpieza que ella ha visto en la maquillada prostituta rubia del barrio y que le hace creer que todas las mujeres debían ser físicamente como ella, cambia radicalmente con el percance ocurrido a su hermana. Al comenzar a relacionar determinadas situaciones, llega a concluir que ser mujer es sufrir el abandono por parte del hombre como lo ha sufrido su madre al ser abandonada por su esposo; ser golpeada, como lo ha sido su hermana Chana en manos de su novio y finalmente vivir con una herida que ha de sangrar por toda una vida: "no quiero ser mujer y tener una herida como la Chana, ni crecer y ponerme guatona y que los hombres me peguen" (93).

En el título del cuento se puede ver la imagen que la sociedad, organizada bajo determinados parámetros, ha creado de la mujer. Ésta ha de cumplir con estrechos códigos estéticos que muchas veces la obligan a ocultar sus propias vivencias. Pero al ir más allá del título y ya a nivel del mundo del cuento se puede determinar lo mismo. La madre y la hermana, ahora ya mujer, parecen condenadas a desempeñarse en el ambiente de abuso e inferioridad que bien describe la niña y en donde toda vía de escape está cerrada. Es la niña que narra la historia de su madre y su hermana, la que a pesar de su inocencia se da cuenta de que para ella tampoco hay ninguna posibilidad de ser diferente. Es esta situación, entonces, la que le hace tomar su firme determinación de no crecer para no llegar a ser mujer.

Hasta aquí hemos revisado lo que podríamos llamar un nuevo tipo de escritura que

se cristaliza en los cuentos de Andrea Maturana. Al hablar de una nueva escritura estamos concretamente hablando de la manera en que la autora va objetivando, mediante un lenguaje flexible y a la vez ágil, el ambiente de incomunicación y las experiencias íntimas de sus personajes femeninos. En este discurso que se abre con fuerza ante los ojos del lector, llama la atención la vertiente desde donde se ordena el material de las historias, lo que las enriquece al hacer justicia a los personajes en el sentido de que los presenta sin estereotipos que los alejen de la carnalidad y el erotismo que les pertenece. Lo que se podría llamar “experiencia femenina” está justamente en usar los modelos lingüísticos ajenos (en el sentido en que pertenecen al canon tradicional y masculino) para objetivar un referente que se perfila diferentemente. En este sentido, la escritura de Maturana está dentro del ejercicio que señala Juliet Mitchell en su artículo “Femininity, narrative and psychoanalysis” cuando se refiere a la novela escrita por mujeres: “I do not believe there is such a thing as female writing, ‘a women voice’. There is... the woman’s masculine language... talking about feminine experience” (427). O, en otras palabras, el poder forzar el modelo de lenguaje establecido para poder expresar y articular experiencias que solamente pueden ser vividas por la mujer. No cabe duda que esta especie de liberación que Maturana otorga al lenguaje no hace otra cosa que humanizar a los personajes aludidos en el texto y a la vez producir en el lector una especie de identificación con las acciones que cada uno de ellos protagoniza en el espacio de los cuentos.

Para terminar, es necesario decir que en la escritura de *(Des)encuentros (Des)esperados* creemos ver la existencia de una nueva producción literaria en el panorama de las letras chilenas en la que se comprueba que es posible organizar un *corpus* expresivo que difiera del tradicional. El mérito de esta artesanía de la palabra está, aparte de lo ya afirmado, en la incorporación de nuevas áreas que se plasman en el enunciado y que corresponden a una serie de elementos ya archiconocidos pero que, en el caso de Andrea Maturana, están trabajados desde una perspectiva distinta y enriquecedora.

OBRAS CITADAS

- ELLMANN, MARY, *Thinking about Women*. New York: Harcourt, 1968.
 FRIEDAN, BETTY, *The Feminine Mystique*. New York: Dell, 1963.
 MATURANA, ANDREA, *(Des)encuentros (Des)esperados*. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1993.
 MILLETT, KATE, *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.
 MITCHELL, JULIET, “Femininity, Narrative and Psychoanalysis”. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. New York: Longman Inc., 1988. pp. 426-430.
 SHOWALTER, ELAINE, “Feminist Criticism in the Wilderness”. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. New York: Longman Inc., 1988. pp. 331-353.
 TORIL, MOI, *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.