



Escritoras chilenas: imaginarios en torno a los espacios³⁶

GUADALUPE SANTA CRUZ³⁷

RESUMEN

Este ensayo reflexiona sobre la creación literaria aportada por escritoras chilenas contemporáneas donde se crea una nueva ciudad imaginaria con sus propias coordenadas y escenarios en resistencia y a contrapelo del neoliberalismo y su ideología.

PALABRAS CLAVES

Ciudad –escritoras contemporáneas –, casas – biografías resistencia.

ABSTRACT

This essay reflects about the literary creation contributed by contemporary Chilean women writers where a new imaginary city is created with its own coordinates and stages that resist and go against the grain of neoliberalismo and its ideology

KEY WORDS

City–contemporary writers –house–biographies –resistance.

Antes de abordar la puesta en literatura de lo que llamaría las derivas en la compleja relación entre las casas y la ciudad, diría que, ampliando de manera crítica la noción de casa, las amalgamo ambas en la figura de la *ciudad de las*

36 Extracto del artículo “Lanzadas. Apuntes sobre algunos desplazamientos en las cartografías de género,” publicado en *Mujeres chilenas: fragmentos de una historia*, eds. Sonia Montecino (Santiago: Cátedra de Género Unesco de la Universidad de Chile y Editorial Catalonia, 2008) 503-515.

37 Guadalupe Santa Cruz, chilena, es autora de las novelas *Salir* (1989), *Cita Capital* (1992), *El Contagio* (1997), *Los conversos* (2001) y *Plasma* (2005), del libro de arte *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006), así como de numerosos ensayos y artículos de crítica. Es docente en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y en la Universidad Nacional Andrés Bello, Chile. Contacto: guadalupesantacruz@yahoo.es



*casas*³⁸. Ajena al *tiempo derrochado*, a una cierta *suspensión del tiempo*, o a una *velocidad* que suprime el espacio, en lo que he llamado la *ciudad de las casas*, el tiempo serial y normativo reposa sobre el compás binario del tic-tac del reloj: femenino-masculino, razón-emoción, pensamiento-ejecución, mandamiento-obediencia, alto-bajo, entre otros. Uno de los binarismos decisivos es aquel que opone *adentro* y *afuera*: los espacios de esta ciudad comparten una misma *lógica de interioridad*. Mark Wigley recalca de qué modo “la casa” se instituye en paradigma metafísico occidental, que, al apropiarse y delimitar la lógica de su ámbito, erige un “régimen doméstico” y, por sobre todo, distribuye los espacios entre un interior familiar, civilizado, y un afuera extraño, bárbaro. (97-121.). Es esta frontera, marcada por el concepto y el diseño de “la casa”, la que constituye su violencia, por el acto mismo de domesticación que supone. Está en obra, entonces, un paradigma que domestica, a la vez, según el género y otras categorías, como las de clase, étnicas, generacionales.

Tal vez sea posible decirlo de otro modo: aquello que amenaza el orden de la *ciudad de las casas* es la llamada *intemperie*, el entremedio, el espacio crítico que se presenta al no obedecer, fugaz o permanentemente, a “interior” alguno, donde cuerpos y lugares reinventan otros escenarios. *Intemperie* de sentido, como si fuese la ciudad, o el espacio abierto, nuestro interior y las *casas* –establecimientos, empresas, instituciones, hogares– su extrañeza, su excepción. Quisiera leer, a continuación, y en breves viñetas referidas al paradigma de interioridad, los desplazamientos en la topología dominante de género propuesta por algunas obras literarias escritas por mujeres chilenas en las últimas décadas.

La introducción por la fuerza de nuestro país en la lógica neoliberal de la globalización y, con la misma violencia, el desplazamiento de imaginarios establecidos, de formas tradicionales de narrarnos, sumió a la sociedad en una profunda crisis del sentido, en el cuestionamiento de las formas de representación y en una radical bancarrota del lenguaje. Muchas de las obras escritas por mujeres desde entonces son producciones que elaboran esta conmoción y que la extien-

³⁸ Desarrollo la idea de distintas ciudades que cohabitan, con sus diferentes *pulsos*, en una misma urbe, en “La ciudad archipiélago”, catálogo de la muestra *Intervenciones de Utilidad Pública*, Hospital del Salvador, Santiago, 2002.



den o entrecruzan de singular manera con los mapas genéricos. Voy a recalcar la radical resignificación de los espacios que algunas de ellas proponen. No sólo ponen en obra escenarios y paisajes que en su complejidad cuestionan las “ficciones dominantes” (Suzanne Jacob) y desdicen, desde buen tiempo ya, el paradigma de “la” mujer, sino que, al hacer estallar la topología de género, arrastran también con ella otros órdenes opresores.

En lo que llamé la *ciudad de las casas*, el poemario *Naciste pintada* (2000) de Carmen Berenguer excede sus premisas al fisurar la ciudad yuxtaponiendo en ella “casas” de distinto tenor, como son la casa habitacional (*Casa Cotidiana*), la casa de putas (*Casa de la Poesía*) y la casa de torturas (*Casa Inmóvil*). Como señala Tatiana Calderón en artículo “Cartografía de la ciudad. La casa subversiva en *Naciste pintada*.” “La casa, inmanente y femenina –lugar de la especula(riza) ción de la mujer– deviene pública y subvierte el discurso hegemónico de la ciudad, trascendente y masculina. La pérdida de su carácter privado altera el imaginario de la casa y favorece los cambios sociales” (<http://www.bifurcaciones.cl/004/nacistepintada.htm>). Se podría decir que, del mismo modo que los distintos lenguajes que componen esta obra –poesía, prosa, habla callejera, testimonios, cartas, recortes de prensa– ponen en jaque el género literario y lo abren a un derrame crítico, a la pregunta sobre las fronteras de lo literario y sobre las políticas discursivas, la descomposición del paradigma de la casa, su multiplicación y el contagio entre diversas acepciones de la misma palabra introducen un chiflón en la urbe. Por lo demás, la *interioridad* de estas “casas” queda en entredicho en la medida que cada una de ellas es habitada más bien por el movimiento, por la historia, por lo social (salvo, tal vez, y no se trata de un azar, la *Casa Inmóvil*, desde cuyo espacio se reciben, sin embargo, cartas, *recados*). La ventana de la *Casa Cotidiana* asoma a la Plaza Italia, y su piso es la calle, este corazón de Santiago que ha sido mudo testigo de los avatares sociales y políticos de la urbe así como del país, y que la autora transforma en contrapanóptico, en ojo recolector de aquello que la ciudad desagua: “Son las 7 de la tarde y aquí donde yo vivo de tiempo en tiempo nuevos locos se allegan a la Plaza Italia [...] Aquí, torpemente, es el cruce que revienta el corte en el tajo de la ciudad” (40). La casa abierta de los prostíbulos –la *Casa de la Poesía*– la casa de Brenda, “hechiza como toda casa que se desmorona al despuntarla,” (92) es una sola con la ciudad de Valparaíso que “constituye su esencia poética, su centro perdido, el ‘este del Edén,’” en contraposición a Santiago, que es



“su habitáculo y representa el paradigma del cambio, del flujo” (<http://www.bifurcaciones.cl/004>). En la arriesgada línea que lanza Carmen Berenguer entre estas distintas casas se puede ver confirmado el nuevo desplazamiento en las coordenadas simbólicas que propone Jean Franco para las casas latinoamericanas, en momentos que estas pierden su carácter de *santuario*, al ser profanadas por la violencia militar. Fueron inviolables como espacio, según esta autora, mientras hicieron parte de una repartición simbólica de los territorios sagrados para los hombres, a partir del poder fálico que distribuía y desplazaba las figuras femeninas entre la virgen y el cielo, la madre y el hogar, la monja y el convento, la prostituta y el burdel. Una vez traspasado aquel límite³⁹, perdida aquella inmunidad, la casa se torna un sitio vacío. Podríamos decir, deja de ser aquel ambivalente alero –para las mujeres y los niños, para la resistencia a las dictaduras–, deja de ser aquel ambiguo refugio para la violencia contra las mujeres (lo sabemos, es en los hogares y no en sitios eriazos que ocurre la mayoría de las violaciones a las mujeres) y deja de ser una piedra angular para el equilibrio ciudadano (de género), para la seguridad ciudadana (entre hombres). Tal vez sea éste *el tajo de la ciudad* que escribe Naciste Pintada, un tajo que atraviesa el ordenado mapa administrativo de las ciudades.

Otra es la desconstrucción espacial que opera la novela *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit –ahondada en sus novelas posteriores–, que establece la plaza como eje de su escritura. Pero, así como estamos distantes de alguna escritura intimista, tampoco nos encontramos ante una obra figurativa, exigiendo esta novela ser leída en diversos códigos. El lenguaje, la gramática, el relato mismo son puestos en crisis. Este espacio abierto, de bordes cambiantes y de imprevisible confluencia, se instala como escenario heterotópico que se resiste a la representación: “Así, las esquinas de la plaza adquieren movilidad por los cuerpos apiñados que, unos sobre otros, conducen a un exterior [...] Se arman y desarman en sus líneas, constituyendo un engañoso límite a la plaza.” Un cuerpo de mujer se expone al alumbrado público, es trozado por el haz de las luces y destrozada la posibilidad de narración unívoca, lineal de la escena, que se repite a sí misma y se multiplica en miradas. Es una *puesta en escena*: la creación de

³⁹ Jean Franco, basándose en obras literarias, considera que estos eran espacios “felices” en tanto “reposo del guerrero”, con lo cual critica, de paso, la noción de *espacio feliz*, la topofilia propuesta por Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*.



un cuadro que, una y otra vez, falla, por los pedazos de imagen que truecan *L. Iluminada*, la protagonista, y los lumpen que la circundan. “Sus ojos que conservan impresos los parajes diurnos: su caminar sin descanso por las calles recorriendo siempre con la mirada cada interior que se les abre, para guardar esas imágenes que serán revisadas con precisión cuando arriben al cuadrante a la hora de la prendida de las luces.” (19). Los cuerpos que “actúan” en este espacio espectacular deben vérselas con lo público y con la publicidad, con lo que hace de ellos la iluminación (del alumbrado público, del foco -fílmico y fichador-, de la mirada pública, de la política representacional: los nombres se encuentran en fuga, no hay “identidad”, sino el intento de bautizarse y rebautizarse en una pose, lo que vuelve inestable cualquier composición e imposibilita fijar las palabras en una versión única. Se trata de la creación y exploración de un paraje paria, donde la casa se ha vuelto *caza*, una caza no dirimida: ni ella ni ellos, ni *el luminoso* ni la ciudad, logran adueñarse de la mirada sobre el otro, fijarlo, nombrarlo, asignarlo. La toma es toma fílmica y toma simbólica de terreno, lucha de poses por construir la escena bajo la iluminación, la mirada, el recorte ajeno. Lucha por destacar y completarse en la forma informe del lumperío que constituye, sin ser visto, la ciudad. Luz y tinta son inyectadas de un cuerpo a otro. “Pero vaya si la desafían; esa manera de pararse bajo las luces como provocándola: otra identidad la corrompe./ Para que ella responda la empujan con señales inequívocas, le extraen fuerzas, la estimulan para llevarla al desborde. / Ha bajado sus ojos para no mirarlos. Se resiste a ello, adjura por primera vez del luminoso. La fogata ha perdido su inocencia” (29). Este “relato épico”, en palabras de Raquel Olea, hace de la historia una “gesta de mujeres”, donde la plaza, “representación del ágora pública”, aparece como el espacio donde vuelven a pertenecerse como colectividad los sin nombre (58). Julio Ortega ve en *Lumpérica* un “nacimiento del sujeto femenino en la página pública de la escritura [que] pasa de la máscara a la identidad plural,” (179) en cuya plaza-página “el sujeto es enmascarado para que su identidad surja, no como un rostro, sino como una energía del desplazamiento figurado” (184-185).

Ciudad cercada (1993), de la novelista Isabel Amor, nos propone una ciudad suave, sorda y solapadamente devastada. Ciudad blanca, mirada blanca, escritura deslavada: desapareció el relieve en esta urbe, sus habitantes desertaron o fueron erradicados por alguna catástrofe. Subsiste el Museo. Y piezas de departamentos, pasillos, ventanas por donde se filtra una extraña luz que ilumina el



diálogo asordinado del triángulo entre dos mujeres y un hombre, que viajan, se citan unos a otros, se separan y vuelven a unirse en diferentes combinaciones de presencia y ausencia, en escenas que bordean, todas, un inminente peligro –por ocurrir, recién ocurrido. No hay hogar. No hay lugar hacia el cual retroceder. Hay una gran empresa de la que todos podrían ser cómplices y cuya marcha desenfundada convierte a la ciudad entera en campo minado, contaminado.

De mis novelas, tal vez aquella que se hunde con mayor vértigo en las coordenadas espaciales sea, desde mi punto de vista, *Los conversos* (2001), libro sobre la migración. Puede deberse al hecho de que el gran viaje que recorta la novela, viaje forzado por la hambruna desde un pueblo a la Gran Ciudad, deviene golpe violento al tablero de los lugares y este “trasborde, cruce de mundos, rumbos y parentescos [haga] pasar todos los nombres de la especie por la *héllice* vertiginosa de la cultura en tanto estrategias de poder”, como señala Kemy Oyarzún. No es azaroso –y así se me apareció en la travesía de la escritura de esta novela– que aquel lugar que ocupa en esta ficción “la madre” fuese el sitio más horadado por el viaje y el que desquiciara con mayor fuerza su lengua. Como si, desafiándose del primer domicilio –que otros llamarían “la casa de origen”–, fuese presa del mayor extravío. Como si en la posibilidad de jugar con la múltiple desobediencia, clausurara ella misma, en un idioma inventado, las líneas de fuga y se ausentara gozosamente. Es esta madre loca que, pagando por el hermano y por ella, por el grupo familiar, el precio del paso de la frontera entre el pueblo de origen y la Gran Ciudad, será de allí en adelante una exiliada del orden urbano, en un extraño cuerpo a cuerpo con la “perspectiva” erigida y custodiada por los agentes de la ciudad:

Brillo del sol, brillo ne balcones, perpejo nas veredas, fenestras, a toda luz sacudía el astro, mucho splendor cayía sobre mis ojos. Me iba traviada por esos rayos, indagando lo que los comisarios ne Selma llamaron prospectia, porsectiva, persicaces ellos [...] Me coloqué en ese zenit de plaza, me monté en su banco de vista al agua lejosa, una línea blúa, zulina, tras la roca dos edificios. (98) [...]

Hemos llegado a un espacio rectangular, bordeado por una malla metálica, con marcas de tiza sobre el suelo de maicillo. Es una cancha, hay una en mi escuela. Mi madre se apeg a al fino entramado como a una red, en un costado. Mira hacia adentro como animal que se aferra a la jaula. –El cuadrado largo es ataúd,



Nesla. De los terrados de ultramar que ahoga la villa. La cité crece de ellos, acostado de ellos. Así: dos cuadrantes rejuntos que hacen pasillo, con líneas por tajo, para cortar la unía, uno verso otro y uno da otro y ensiems soterrados y largos y lápidos sin piedra. (112). Este encaramiento será paralelo a la puesta en escritura de la ciudad que lleva a cabo la hija actriz, quien hereda la loca risa materna al revertir la jerarquía habitual de los recintos y volver equiparables cancha, living, Avenida, Banco, baño, Puerto, balcón, Dispensario, Plaza, cocina, Boutique, dormitorio, Juzgado, etc., como agenciamientos diferenciados sólo en el acontecimiento que suscitan, en las palabras a las que dan lugar para la construcción de una memoria que no busca “origen”.

Elvira Hernández, con *Santiago Waria* (1992) inaugura un silabario urbano a partir de los remanentes de la ciudad. La voz poética se abre paso a través de aquellos lugares ciudadanos atacados por la exclusión y el olvido, haciéndose una con el habla popular y los nombres que enarbola la calle cotidiana.

No puedo ser otra que la pensativa del Patio de los Callados, la llorosa del Parque de los Reyes, / la olvidadiza/ Ni otra/ Que la que recoge papeles con sangre/ ni/ aquella que no quiere el balazo solipsista/ porque nada desaparecerá/ A ratos soy la misma, la Una, la del espejo/ que camina con una araña en el ojal/ la sombra/ que se pegó al hombre que dobló la esquina/ y duele su cuello guillotinado (s.p.)

No hay distancia entre el cuerpo y la ciudad –“Mi hambre ya no resiste [...] Comeré su masa y seré masa de su masa “(s.p.) –, la urbe se encuentra incrustada en la hablante, así como los atuendos se zurcen a la piel en el poema *Cháchara a 100 sacar*: “[...] medias con costuras/ (en la piel)/ terno con corbata (en la piel)” (s.p.). Si la ciudad se encuentra desmembrada, apenas y malamente reunida por las siluetas que la cruzan como *archipiélago de ropa usada a la deriva*, es que subsiste en ella el hueco de lo(s) desaparecido(s) como mancha esparcida sin orden por el mapa. Lo ausente nombra a los cuerpos tachados por la violencia militar, y también, si recordamos su obra anterior, *La bandera de Chile*, “la ausencia de las mujeres en el pensamiento oficial,” la carencia de ley, que articulan a esta urbe y “la nada” –leitmotiv de esta autora– con la que la escritura se ve forzada a convivir. Cartografía quebrada, este Santiago sólo puede ser visto como unidad en el largo poema de esta “poeta de movimiento” y “de a pie” como afirma Olea, que transita desde la A hasta la Z –en un “trayecto sin partida, un viaje que



no tiene embarque, porque no hay ruta que emprender”, señala Raquel Olea-, como “alfabeto para construir la sicobiografía de la urbe chilena en su conciencia oculta [...] y renombrarse en una ciudad que ha sido impropia, ‘corral ajeno’, recinto cercado por su origen de conquista” (186). La voz que habla en la poética de Elvira Hernández sabe de los poderes que, más allá de las contingencias, urden tanto el edificio de la ciudad como aquel de la gramática, y lo que acentúa la distancia irónica que despliega su escritura es su carácter efímero, desprendible, en una estética del parche, de la pegatina (calcomanía -“sticker” le llaman hoy- o apósito), que deja a la vista su factura política.

Es igualmente la ciudad, la city -la *Babel City*- que funda el paisaje imaginario en *Simples Placeres* (1992), de Nadia Prado. Se trata de una urbe inhabitable y sin embargo es origen de la escritura, piso del cuerpo. En ella el alma cae, más no lo hace metafísicamente, sino “desde un cuarto piso y su caída es bajo los autos, huyendo del tráfico.” Sus sitios son una enorme sala de billar y el cielo una infinita autopista. La voz poética sortea el orden impuesto a la ciudad por un ojo enfermo y se vuelve *costra* así como *hueco glorioso*. Este hueco, sin embargo, es *hueco repleto de transeúntes*, cuerpo de mujer en la intemperie, móvil y abierto al contacto doloroso con este exceso de presencia que es la ciudad:

Nos arrojaron muy niños por acá sobre otros niños/ había droga en los caminos para ensimismarse/ en las tetas de una madre falsa y pedirle un beso sucio/ pero eres sacado del hogar arrojado a pedazos/ otra vez/ vertido al cemento o te meten en una caja de lata/ por donde miras el pasar de los otros te atorras en el sudor/ el sudor te come los pies de a poco/ corres a casa/ corres a casa/ a tu gran casa caja de piedra / jaula loca/ cárcel hecha de tus propias tripas/ el mundo está en todos los sitios [...] (17)

La *costra*, voz que habla en este poemario, es una leve frontera entre esta piel y esta ciudad, luego del violento encuentro y antes de la misteriosa cicatriz. *Costra*: como si lo inhóspito estuviese adherido a la propia sangre. Pero entre las invocaciones a los habitantes de una ciudad cuyo cielo rasa el suelo, la voz conforma un triángulo entre la ciudad, la madre y su desolación. “El hogar/ la casa de las flores/ ese cementerio lápidas con ojos/ Mami me trajo” (71). La madre en este poemario se mueve entre aquella que puede dar muerte por abandono y aquella que provoca abandono por exceso de presencia. A lo largo de la obra, y



mientras constata la obediencia que rige a los habitantes de esta ciudad, la voz poética se hará híbrida, promiscua y, en y por su descomposición, hará entrega de la madre a fin de conquistar su soledad, su soliloquio, su propia palabra.

La casa-faena –o la casa faenada–, que se adosa directamente a los centros fabriles y donde el cuerpo de las mujeres se sabe ya un engranaje de la cadena productiva, irrumpe en la novela *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane. El relato tiene lugar en una inquietante vivienda que alberga a dos hermanas, una de las cuales –la Mayor– trabaja en un Galpón como encargada de combatir las plagas que amenazan la fruta destinada a la exportación. El Galpón, tras la alambrada, con las temporeras y el Ingeniero, el subterráneo con los tambores de veneno para las fumigaciones, es visible desde la casa, se hace uno con la casa: la Mayor, “la prestigiosa pesticida del Galpón”, desarrolla la obsesión por mantener a raya lo pululante, lo infeccioso, aquello que estorba y traba el proceso de la mercancía, incluyendo el cuerpo enfermo de la Menor, la narradora, aquejada de diabetes. La novela pone en obra la disputa entre las dos semi-hermanas y entre dos lógicas, por una parte el afán rentabilizador y su cortejo de cálculo –qué hago con ésta al cubo, equivalente a una dosis de pesticida, cavando hoyos alrededor de los troncos estriados, me oye, la depreciación; de las divisas, manzanas o dólares, a dónde me largo y qué porcentaje del mercado, del accidente doméstico, potasio, sulfuro, una temporera de turno, eso, ambulancias, urgente un teléfono, ciento veinte días déme por lo menos, acá, a la vuelta, pasadas las cien mil hectáreas (15-16).

Y, por otra, un cuerpo que se resiste al tratamiento en serie, ya sea de la mercancía o de su propia subjetividad sometida a la máquina hospitalaria. La Menor, de este modo, se derrocha a sí misma, negándose a cumplir las órdenes médicas y escribiendo su cuaderno de *deScomposición*. En defensa de la propiedad de su cuerpo –“toda yo, hasta la última gota de mí envasada y amontonada en el suelo del baño”–, deja en evidencia la continuidad entre el discurso que produce el capital y aquel de la salud (“las venas [crecen] como una enredadera hacia el cerebro, una sofisticada planta procesadora,” (25) comenta la Mayor frente a una imagen desplegada por el Doctor), en sus estancias en el hospital del pueblo y, luego, en el Gran Hospital del país destinatario de la fruta de exportación. Estos órdenes tiñen la atmósfera de la novela, estableciendo miradas disímiles y, finalmente, estéticas que confrontan sus formas: “la tarde se había vuelto ciruela; las nubes van desin-



fectando el cielo como algodones; sus dedos largos ordenan las botellas de tabletas [...] las organiza por colores [...]” como en el campo organiza la distribución de las cosechas (57). Si la Mayor ha incluido su cuerpo reproductor en la cadena de producción dominante (se embaraza continuamente, canjeando por dinero las criaturas) y guarda en su oficina la Enciclopedia de historia mundial junto al manual de las pestes, la Menor, que ha optado por asistir a su propia decrepitud, duerme con la cabeza apoyada sobre el Atlas. *Fruta podrida* no se propone como relato edificante, el “mal” se encuentra distribuido de modo no binario y, por lo mismo, la compleja crítica a las relaciones de producción contemporáneas que se despliega en sus líneas provoca perplejidad. Desde la perspectiva asumida en este artículo, la potencia desplegada por ambas figuras de mujeres –tanto la Mayor como la Menor, en sus respectivos itinerarios, intervienen en y sobre un espacio de enormes proyecciones–, relanza la cuestión de la soberanía hacia espacios y horizontes mayores. Si en esta novela no sólo han sido abolidas las fronteras que marcaban una interioridad con y en la cual se identificaba a las mujeres, si, en cambio, “la casa” deja al desnudo su conexión con el orden fabril (incluso, aquí, como anexo de este), si ambos cuerpos ponen de manifiesto su profunda imbricación con las redes multinacionales, el arrasamiento que resulta de esta intemperie –brutal y, diríamos, de ahora en más estructural– despuebla de otro modo los cuerpos y las biografías: los uniformes [...] cuelgan como hermanas vacías en el armario (100).

La lectura que he hecho de estas obras lleva a una nueva paradoja, a los sentidos que se entrechocan en la noción de *intemperie*, como deseo de vastedad y como exposición a lo que hoy aparece como una implacable ley de circulación de las mercancías. En este fárrago no puedo sino insistir en la posible lucidez, en el ojo líquido que es convocado al habitar el entremedio de los poderes “espacializados”, el trayecto entre los *lugares*, que da a ver, histórica y simbólicamente, las operaciones –las *movidas*– que fijan o anudan nuestros desplazamientos. Es también desde aquel intervalo que pueden proliferar los múltiples relatos que somos.

Bibliografía

Amor, María Isabel (1993): *Ciudad cercada*. Documentas: Santiago.

Berenguer, Carmen (2000): *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio.



Calderón, Tatiana: "Cartografía de la ciudad: la casa subversiva. En *Naciste Pintada* (2000) de Carmen Berenguer." En <http://www.bifurcaciones.cl/004/naciste-pintada.htm>

Eltit, Diamela (1983^a): *Lumpérica*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco.

Franco, Jean (1996): *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago: Cuarto Propio.

Hernández, Elvira (1992). *Santiago Waria*: Santiago: Cuarto Propio.

Meruane, Lina (2007): *Fruta podrida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Moraga, Fernanda (2001): "La bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)." *Acta Literaria*, N° 26, Concepción, pp. 89-98.

Olea, Raquel (1998): "Autora de sí misma. La poesía de Elvira Hernández." En *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio/Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, pp. 183-195.

_____ (1998): "De la épica lumpen al texto sudaca. El proyecto narrativo de Diamela Eltit." En *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio/Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, pp. 47-82.

Ortega, Julio. "Eltit: virtualidades (2000):" En *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom Ediciones, pp. 175-201.

Oyarzún, Kemy (2001): "Los fuegos de la memoria: *Los Conversos* de Guadalupe Santa Cruz." *Revista de Crítica Cultural* N° 23, Santiago, pp. 68-69.

Prado, Nádía (1992): *Simple Placeres*, Santiago: Cuarto Propio.

Santa Cruz, Guadalupe (2001): *Los conversos*. Santiago: LOM Ediciones.

Wigley, Mark (1995): *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*. Cambridge, Mass.: MIT Press.