

## ANDREA MATURANA O LA ERÓTICA DEL PAISAJE URBANO

*Olga López Cotín*  
University of Michigan

"I think it important to challenge the idea of a single and objective sense of time or space, against which we can measure the diversity of human conceptions and perceptions. I shall not argue for a total dissolution of the objective-subjective distinction, but insist, rather, that we recognize the multiplicity of the objective qualities which space and time can express, and the role of human practices in their construction. ... Neither time nor space can be assigned objective meanings independently of material processes.

David Harvey, *The Condition of Postmodernity*<sup>1</sup>

La crisis en la tradicional conceptualización de las categorías de espacio y tiempo ha dado lugar a nuevos modos representacionales presididos por la experiencia subjetiva que de ellos se tiene. El significado de espacio y tiempo, como Harvey señala, se halla vinculado inextricablemente a las prácticas y procesos que reproducen la vida social (204), desde donde se articula una aparente pero engañosa objetividad. Es entonces la colectividad y en última instancia el individuo quienes arman a través de sus experiencias las coordenadas espaciotemporales donde tienen lugar las transacciones sociales. Esta interpretación psicosociológica no solo es exponente de la reducción contemporánea de universales; se encuentra también intersectada por la fragmentación posmoderna de las categorías de sujeto y sociedad, así como por el constante conflicto que mantienen entre sí. De este modo, espacio y tiempo subjetivos se oponen en un juego de asimilación y rebeldía a la construcción que de ellos hace la colectividad. Si, como sugiere Michel Foucault, el cuerpo es la instancia irreductible que oscila entre el sometimiento al orden y el mantenimiento de un

<sup>1</sup> David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell, 1990: 203-4.

espacio último donde ejercer la resistencia y la libertad, será necesario considerar esta tensión como categoría de análisis en la lectura de los múltiples espacios y tiempos que reproduce la literatura, en el vértice de los cuales se encuentran la identidad del sujeto y la de su sociedad, asimismo fluctuantes, que los articulan<sup>2</sup>.

La colección de cuentos (*Desencuentros (des)esperados* de la escritora chilena Andrea Maturana (1969) resulta particularmente proclive a este tipo de interpretación<sup>3</sup>. Como la misma espacialidad oximorónica del título sugiere, los cuentos se caracterizan por los acercamientos y distanciamientos de los personajes entre sí en el contexto de una ciudad que les resulta ajena y a menudo los antagoniza<sup>4</sup>. En este espacio conflictivo, las narraciones breves y apenas insinuadas emergen como instancias biográficas de hombres y mujeres que deambulan trazando una topografía

<sup>2</sup> Para un debate sobre la insuficiencia de la noción del cuerpo que ofrece Foucault en términos feministas ver el trabajo de Lois McNay, que resume algunas de las posiciones más interesantes sobre el tema. El cuerpo y la sexualidad en particular de la mujer aparecen extensamente en la colección de cuentos que se discute en el presente artículo como espacios donde se representan tanto las resistencias como las represiones. En palabras de Foucault, "the body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas), the locus of a dissociated self (adopting the illusion of a substantial unity), and a volume in perpetual disintegration" ("Nietzsche, Genealogy and History" citado en McNay 127).

<sup>3</sup> Andrea Maturana (Chile, 1969). Licenciada en Biología, cursa también estudios de Arte y Teatro. Participó en los talleres de escritura de Pía Barros entre 1987 y 1989, y más tarde de Antonio Skármeta y Marco Antonio de la Parra. Ha contribuido en diferentes publicaciones periódicas, y ha escrito algunos guiones televisivos. Recibió menciones honrosas en los concursos Cuentos de mi país (1986), el Cuento feminista latinoamericano (1988), Juegos Literarios Gabriela Mistral (1989), y el segundo premio en el concurso Encuentro Nacional de Arte (1990). Sus cuentos se han publicado en diversas antologías: *Cuentos de mi país* (Santiago, Antártica, 1986), *26 Cuentos ilustrados "Ensacados"* (Santiago, Ergo Sum, 1987), *25 Cuentos* (Santiago, Ergo Sum, 1988), *El cuento feminista latinoamericano* (Santiago, Ilet, 1988), *Machismo se escribe con M de mamá* (Santiago, Ergo Sum, 1989), *Cuando no se puede vivir del cuento* (Santiago, Ergo Sum, 1989), *Brevísima relación del cuento breve en Chile* (Santiago, Lar, 1989), *Santiago, pena capital* (Documentos, 1991), *Nuevos cuentos eróticos* (Santiago, Grijalbo, 1991), *Los pecados capitales* (Santiago, Grijalbo, 1993), *Disco duro, Zona de contacto* (Santiago, Planeta Biblioteca del Sur, 1995), *17 narradoras latinoamericanas* (Santiago, Grupo Coedición Latinoamericana, 1996), *Líneas Aéreas* (Santiago, Lengua de Trapo, 1999).

Sus publicaciones individuales han sido hasta el presente la colección de cuentos que se discute en este ensayo, (*Desencuentros (des)esperados* (Los Andes, 1992), y la novela *El daño* (Alfaguara, 1997).

<sup>4</sup> El trabajo de Arturo Flores se centra en algunas de estas temáticas exclusivamente desde el punto de vista de la experiencia de la mujer.

que les es propia, familiarizándose y apropiándose de ciertas calles, esquinas, edificios de otro modo anónimos, habitaciones, cuartos de hotel, un vagón de metro, un bar, un ascensor, un auto, un laboratorio: escenarios circunstanciales donde se teje un pedazo de historia personal –una tarde, unos minutos que se prolongan, un instante– y que revisten importancia solo en tanto se vinculan a un sujeto que los habita.

La línea temática de estos cuentos circula insistentemente en torno a la construcción del espacio urbano a partir de un trazado erótico de sus habitantes, personajes desprovistos de toda caracterización más allá de los límites que establece su propio deseo. La ausencia de nombres, o la evidente irrelevancia de éstos cuando los hay, su versatilidad, su condición dúplice e intercambiable disocian la ficción del argumento tradicional desarrollado y concluyente para convertirse en bosquejos de circunstancias, a veces simples enunciaciones –“Roce 1”, “Roce 2”– del acontecer cotidiano. En este sentido, cada cuento adquiere una dimensión particular que le es propia, y otra que se proyecta metatextualmente en el conjunto de la colección para configurar una erótica desmitificada y ajena a los principios reguladores de la ética social, acentuando la alienación y la fragmentación del sujeto postmoderno.

La ciudad, por lo tanto, no solo funciona en el plano literal proveyendo una dimensión espacial a los acontecimientos, sino que actúa simultáneamente como metáfora del conflicto entre la colectividad y el individuo. Y en tanto metáfora, como diría Ricoeur, la ciudad se presenta como un modo icónico de significación cuya semántica múltiple se puede leer tanto en las distintas imágenes que la evocan como en las elipsis de aquello que no se menciona: desde sus espacios y objetos hasta la visión altamente estilizada de una determinada organización sociocultural restrictiva y sancionadora, que se evoca en la simbólica indumentaria –ternos y corbatas– de quienes la habitan. Por el hecho de ser metáfora visual en la que se articulan las confrontaciones, renunciaciones y negociaciones del individuo frente a su sociedad, la ciudad se convierte en un icono complejo de significados ambivalentes e incluso contradictorios.

Michel Foucault ha señalado cómo la ciudad moderna se instituye en modelo de un orden racional y pragmático regido por su propia eficiencia, y medido por su uniformidad, su rapidez y su anonimato<sup>5</sup>. Al mismo tiempo, sin embargo, “no matter how terrifying a system may be, there always remain the possibilities of resistance, disobedience and oppositional groupings [...] a place is liberating not because of the arrangement of things but for the practice of freedom” (Foucault 245-46). En este sentido, Michel de Certeau enfatiza cómo la condición restrictiva, uniformizante del espacio urbano no logra, sin embargo, eliminar la pluralidad de actividades que

<sup>5</sup> En entrevista con Paul Rabinow, “Space, Knowledge and Power” (241).

resisten dichos procesos de homogeneización: “singular and plural practices which an urbanistic system was supposed to administer or suppress, but which have outlived its decay [...] far from being regulated or eliminated by panoptic administration, have reinforced themselves in a proliferating illegitimacy, developed and insinuated themselves into the networks of surveillance” (de Certeau 96). Todos estos elementos característicos aparecen representados en los cuentos de Maturana en una doble y ambigua función, que a un tiempo alienan y rescatan a los individuos de su soledad, aunque sea por un instante. Espacios y tiempos, por menores que sean, se expanden amplificando su significación en la medida en que son habitados, trazando una memoria topográfica de la ciudad en la que ambas coordenadas convergen<sup>6</sup>.

En “Cita”, un vagón de metro que emblematiza el movimiento anónimo en la cultura de masas, se transforma en el escenario de un encuentro entre dos desconocidos, una mujer aún virgen y un hombre que la masturba y despierta en ella el reconocimiento de su propio deseo. El bar de “Como en el teatro”, espacio público donde se convoca el anonimato en una aparente yuxtaposición simultánea de historias inconexas, se convierte paradójicamente en territorio compartido donde establecer conexiones, rituales de encuentro donde reflejarse uno mismo en otros. Enferma de cáncer, la protagonista asiste en calidad de espectadora, como sugiere el título, al mundo de clientes habituales para evadir la abrumadora soledad existencial que experimenta en la casa. Su inicial posición como *voyeur* ajena al transcurrir cotidiano, sin embargo, se ve progresivamente involucrada en la medida en que la rutina del escenario y de los encuentros le permite interpretar y conectarse, en definitiva, con las vivencias de otros. El ascensor de “Roce 3”, una vez más índice de una sociedad regida por la velocidad y la verticalidad de sus edificios en detrimento de la centralidad del hogar, que Bachelard consideraba coordinada necesaria en la construcción subjetiva del espacio, expresa la desertización en el encuentro de sexos bajo una economía libidinal regida por la eficiencia socioeconómica, y propone un fallido encuentro entre un hombre y una mujer que se sienten profunda e irremediamente solos.

Esta función dúplice de lo urbano, que evoca sinestésicamente el horror y lo sublime del comportamiento social, responde a la esquizofrenia resultante del enfrentamiento entre las fuerzas centrípetas del orden social, que tienden a la uniformidad como estrategia de control, y las fuerzas centrífugas del sujeto, que tiende a

<sup>6</sup> En tanto interpreto las narraciones como una memoria colectiva de lo urbano, me parece particularmente útil rescatar la noción del topanálisis que proponía Bachelard fundamentando la memoria en la secuencia de instancias espaciales: “We think we know ourselves in time, when all we know is a sequence of fixations in the spaces of the being’s stability” (8).

diferenciarse mediante su individuación. El espacio representado en los cuentos de Maturana sugiere así la posibilidad de rebelión y ruptura en un contexto de continuidad, de singularización en uno de anonimia, de divergencia en la codificación y legislación del sistema. El análisis que sigue se enfoca en estas fisuras latentes en el espacio urbano que abren la posibilidad del juego entre estas fuerzas y donde se inscribe la conducta cotidiana del ser humano; propone un seguimiento de “these multiform, resistance, tricky and stubborn procedures that elude discipline without being outside the field in which it is exercised, and which should lead us to a theory of everyday practices, of lived space, of the disquieting familiarity of the city” (de Certeau 96).

“Piernabulario”, por ejemplo, donde se narra una tarde cualquiera de dos enamorados, consagra la dialéctica de estos juegos de oposición: los enamorados son, en realidad, dos amantes en una relación ilícita que, sin embargo, desafían el orden oficial para reunirse en el exterior. En respuesta a la sanción social, los personajes han desarrollado un código alternativo de comunicación paralelo e invertido espacialmente, un “piernabulario” donde el diálogo se instala en la esfera de las pulsiones no verbales para suplir la ausencia de un vocabulario que no les está permitido emplear. De este modo, el desafío individual se manifiesta en una reordenación espacial y jerárquica del lenguaje y del cuerpo, un “piernabularse” por debajo de las mesas, de lo visible y de lo legal.

He aquí los polos de enfrentamiento: la ciudad en tanto metáfora de un contexto supraindividual que mecaniza a sus habitantes bajo las expectativas de un orden burgués regido por la familia –célula de instrucción e incorporación social– y por el trabajo –célula de producción–, y una precisa distribución del tiempo entre ambos ámbitos. Por otro lado, la ciudad como metáfora donde todas las manifestaciones de insubordinación al sistema convergen en el descubrimiento de una erótica del deseo: el deseo es, pues, la matriz del desafío, del gesto individual que pugna por manifestarse a pesar de los condicionamientos y las limitaciones. La problemática de los personajes radica en hallar un imposible equilibrio entre ambas esferas, nunca mejor representada que en el dilema del amor ilícito y prohibido donde se genera el comportamiento esquizofrénico de sujetos siempre temerosos del potencial castigo al ostracismo social. El encuentro de “Piernabulario” concluye finalmente en fracaso: el amante responde con un miedo inusitado ante la mirada de otro hombre con terno –icono de lo institucional– y su compañera percibe al final de la tarde que, en el fondo, él es como los demás. “Los demás” –esos otros– representan por oposición el conformismo reduccionista y asimilador del que el sujeto, en simultánea contradicción, trata de escapar. En ese instante la ciudad se erige en espacio enemigo, atalaya vigilante de los mil ojos ante los que el individuo que opta por desafiar siente su soledad:

Percibí esa sensación de roce con la tela, y por encima de tu ropa informal se dibujó a la perfección un terno igual al del hombre del café. Asustada por las visiones, busqué refugio en tus ojos, pero hallé la otra mirada, la de ese hombre, la de la recepcionista, cada una y todas las miradas de la gente en la calle, en los cines, con el mismo brillo deslavado y la misma oquedad. Entonces entendí por qué seguía temiendo al apagar las luces y quise arrancarte los ojos, destrozarte por haberme engañado, por decirme que eras parte de nosotros, los que no cabemos en el resto, a sabiendas de que ya tenías Santiago demasiado adentro, más adentro aún de lo que yo pude estar nunca (45).

“Como en el teatro” sugiere una situación semejante. En este caso la protagonista es testigo del encuentro repetido cada tarde de una pareja que parece atormentada por un constante dilema cuyos signos, entre ellos la convencional diferencia de edad, sugieren otro caso de amor imposible. La tarde en que la ruptura se hace inminente, por la exacerbación del rito y del ensimismamiento amorosos, coincide con el último día en que la protagonista puede ir al bar, porque va a ser operada de un tumor en el pecho. En un desenvolvimiento paralelo, el cáncer se equipara a la relación ilícita, enfermedades que crecen y se expanden de forma amenazante, y a las que la sociedad aísla, niega y finalmente extirpa cuando se hacen en exceso visibles. De este modo, la pérdida individual que representa la mastectomía contrapuntea la separación definitiva de la pareja enamorada, ambas manifiestas en una dimensión de dolor físico y espiritual que trasciende el momento de la despedida.

Cuando la protagonista regresa días más tarde al bar, al mediodía, el escenario ha cambiado y allí aparece el amante acompañado de una mujer de su edad y una niña de diez años que, sin duda, es su hija. La pareja se sienta distante el uno del otro sin acomodar las sillas para estar más cerca, respetando la disposición oficial del espacio y de sus objetos. Del mismo modo, no se cruzan miradas ni entrelazan las piernas. Toda la gestualidad que acompaña la escena se convierte así en una radical divergencia del comportamiento de los amantes que revela, como el vacío dejado en la blusa de la narradora, los inalienables rastros de una esterilidad material y conceptual. La narradora observa la situación y comenta: “Si hubiera sido cine (en el teatro es más difícil) se habría congelado la imagen en esa escena. La escena de la típica familia feliz” (64-5). Desde la perspectiva de otro sujeto marginal, la lectura de estas relaciones resulta invertida y desafiante: lo que se anticipa como una obra de teatro, el encuentro de los amantes en el tiempo fugaz y desdibujador de las tardes, resulta ser más real que el almuerzo del matrimonio, en la luz oficial del día, reducido a una simple imagen de ficción. Y este carácter virtual de la relación matrimonial resulta significativo porque evoca, entre otras cosas, la aséptica y ordenada representación del ideal amoroso en el imaginario social. En ambas narraciones, sin embargo, es evidente cómo los sujetos funcionan bajo múltiples códigos a un mismo tiempo y reciclan el espacio urbano usándolo desde semióticas contradictorias: el

mismo bar, las mismas calles, la misma fuente de soda son escenario de relaciones diametralmente diferentes. Se trata de una condición alterable y compatible con la dictaminada por el orden establecido.

El espacio urbano que con mayor prominencia representa los márgenes y las fisuras de resistencia es el hotel de visitas, que aparece en “Piernabulario” y en “Cita”, donde se oculta y se aprueba tácitamente lo ilícito; así el orden burgués absorbe lo que de otro modo sería amenazante a su estabilidad y se autorratifica. La naturaleza ambivalente de este espacio erótico donde se sanciona y condena el placer sexual resulta evidente en la contraposición de estos dos cuentos. Para la protagonista de “Piernabulario”, el hotel adquiere el precio de una transacción social hipócrita “—me pregunto por qué habrá más de esos, sin letrero; ya no hay espacio ni para besarse” (42)—, síntoma de una conducta colectiva que encierra a los individuos en fórmulas vacías de comportamiento y los exilia a espacios negociables de “a 2,500 pesos las tres horas” (41). En “Cita”, por el contrario, el hotel es un espacio de revelación y celebración del encuentro con el propio deseo. La protagonista ha sido citada por el desconocido del metro en uno de estos lugares al que acude movida por una extraña ambivalencia de curiosidad y pudor —los tradicionales elementos en conflicto que hemos visto: el individuo en pugna por afirmarse contra lo socialmente heredado y aprendido. La progresiva inmersión en este espacio, que funciona a modo de grieta social, representa metafóricamente la incursión en la autosubjetividad hasta sentirse invadida por su propia libido. El espacio que la rodea se transforma en metáfora de este encuentro con su sexualidad que el hotel evoca a través de fuertes imágenes sensoriales, metáfora de un sexo femenino envolvente que presagia el placer del orgasmo:

A medida que se internaba en el pasillo tuvo la impresión de que los colores se hacían más oscuros, adquiriendo una viscosa profundidad. Le pareció oír respiraciones entrecortadas, murmullos; le pareció ver cierta humedad en los muros y ser alcanzada, cada vez que pasaba junto a una puerta, por un aire tibio que se escapaba por las rendijas (52).

La observación de las puertas cerradas, como el posterior momento de incertidumbre al traspasar el umbral de su propia habitación, sugieren la duda ante la posibilidad de acceder a un mundo interior que desconoce pero intuye irresistiblemente atrayente. Bachelard describe esta tensión bajo la imagen del individuo como superficie que separa la región de sí mismo frente a la del otro, abriéndose y cerrándose infinitas veces en una posibilidad constante (222)<sup>7</sup>. En una sociedad formulaica,

<sup>7</sup> “How concrete everything becomes in the world of the spirit when an object, a mere door, can give images of hesitation, temptation, desire, security, welcome and respect. If one were to

castradora del deseo femenino, la mujer se disocia de sí misma y reprime lo sancionado hasta que descubre la oportunidad de reencontrar una parte de sí que hasta ese momento le ha resultado ajena. El cuento propone así una reintegración del sujeto escindido, recuperándose a sí mismo en el orgasmo producido por el proceso masturbatorio. Tras cerrar finalmente la puerta del cuarto, la protagonista se sumerge en un proceso de ósmosis con el entorno al que subjetiviza en una experiencia surrealista. Ese espacio antropomorfizado la invita a amarse a ella misma en un acto involutivo:

Caminó tranquilamente hacia la cama, en el centro de la pieza, pero, a medida que lo hacía, el rojo iba poniéndose cada vez más intenso, casi tangible, y delineaba un universo de bocas, lenguas, lóbulos. Tocó la cama, la alfombra, los muebles, y en sus texturas sintió vida, humedad, sintió carne, latidos, calor. [...] Cientos de espejos le devolvían su propia imagen, que le pareció distinta. Le gustó ver su rostro así, las pupilas más dilatadas y los labios engrosados y oscuros, humedecidos por su aliento. Lentamente abrió las piernas para ver, por primera vez, el camino real hacia su sexo, una profundidad oscura e invitante; invitante incluso para ella (53).

El autoerotismo de la protagonista se inscribe en la recuperación de un narcisismo primario, perdido en la represión cultural que el sujeto ha asumido y que hace de éste un ser sufriente, alienado de sí mismo, incapaz de amar y conectarse al entramado humano. En el reencuentro con su propia libido, sustrayéndose del mundo exterior y encerrándose en sí misma, la protagonista inicia también un renacimiento al mundo exterior que la rodea. Así abierto, el final narrativo sugiere que solo en el contexto donde se posibilita y se ejerce el deseo hacia uno mismo cabe la posibilidad de proyectarse y conectar con el otro<sup>8</sup>.

---

give an account of all the doors one has closed and opened, of all the doors one would like to re-open, one would have to tell the story of one's entire life" (Bachelard 224).

<sup>8</sup> En su estudio sobre el narcisismo, Freud proporciona una iluminadora interpretación del individuo enfermo cuyo dolor se superpone y le incapacita para amar. Es necesario, por lo tanto, reinvertir la energía libidinal en el propio sujeto para recuperar la autoestima que permitirá una relación amorosa satisfactoria y, por extensión, con el mundo: "The realization of impotence, of one's own inability to love, in consequence of mental or physical disorder, has an exceedingly lowering effect upon self-regard. [...] Loving in itself, in so far as it involves longing and deprivation, lowers self-regard; whereas being loved, having one's love returned, and possessing the loved object, raises it once more. When libido is repressed, the erotic cathexis is felt as a severe depletion of the ego, the satisfaction of love is impossible, and the re-enrichment of the ego can be effected only by a withdrawal of libido from its objects. The

La claustrofobia de “Piernabulario” se manifiesta en orden inverso en la protagonista de “Roce 3”, que ha quedado atrapada momentáneamente en el ascensor de su trabajo con un desconocido que ha pulsado el botón de parada. En este caso, la claustrofobia no procede en reacción contra el sistema imperante, sino generado indirectamente por él, que ha creado en el personaje femenino un instintivo horror a la intimidad. Por virtud de un acto de resistencia –el del hombre desesperado por su soledad existencial que hace un gesto de acercamiento al otro, a esta mujer desconocida con la que sube en el ascensor todos los días absorta en una rutina de la que no parece querer o poder escapar–, el ascensor deja de ser un espacio en constante movimiento de encuentros anónimos y fortuitos para transformarse en un cubículo de protección, suspendido en el espacio y el tiempo, entorno donde el desconocido arriesga un contacto más humano, menos mecánico con otro sujeto:

Por eso quería hablar con usted. Porque la veo subir a este ascensor y pienso que alguna vez debe haber querido detenerlo en cada uno de los pisos para ver si a la bajada se encontraba de frente con el hombre que sueña para usted. Y no lo ha hecho por pudor, pero sabe que si lo hiciera jamás encontraría lo que busca porque eso no existe. Porque no podemos liberarnos de nuestra compañera soledad. ¿O no? (30).

La mujer, sin embargo, no responde a esta llamada. La dialéctica entre el afuera –el ritmo social impuesto– y el adentro –la esfera de la intimidad y del mundo interior, en términos extrapolados de Bachelard– desaparece en un gesto de voluntaria negación ante el miedo de abrirse a la posibilidad del vacío y el sinsentido de la existencia. La rutina del trabajo, la ausencia de todo cuestionamiento, el mundo exterior en definitiva, ofrecen una barrera de protección que limita el espacio y el tiempo a un presente infinito y familiar. Como Harvey apunta, “cyclical and repetitive motions provide a sense of security in a world where the general thrust of progress appears to be ever onwards and upwards into the firmament of the unknown” (202). Para la protagonista, la posibilidad de cuestionar resulta aterrorizadora porque abre la conciencia a una división entre lo exterior y lo interior e invita a una introspección que resultará perturbadora. La suspensión en ese espacio y tiempo indeterminados del ascensor detenido revela el doble dilema de los personajes, claustrofobia y agorafobia simultáneas, donde tanto el interior como el exterior resultan por distintas

---

return of the object-libido to the ego and its transformation into narcissism represents, as it were, a happy love once more; and, on the other hand, it is also true that a real happy love corresponds to the primal condition in which object-libido and ego-libido cannot be distinguished (560-61).

razones inabarcables e infinitos: en ambos casos los individuos se sienten desprotegidos ante el abismo de la soledad. Es por ello una suspensión de naturaleza ontológica también donde la libertad se manifiesta como praxis potencial, un gesto voluntario por frenar el ritmo rutinario bajo el que se esconde esta soledad existencial al que finalmente se renuncia:

Me siento extraña, cargada de rabia. Ese hombre ha invadido mi espacio de trabajo y mi vida sin ninguna autoridad. Creo que me duele lo que me dijo y creo que no quiero que me importe. Necesito bajarme del ascensor lo antes posible a ver si encuentro algo de calma y distracción en mi eterno nueve (31).

Un claro ejemplo donde esta necesidad de reconciliación y acercamiento humanos se manifiesta espacialmente tiene lugar en “Roce 1”. En la calle se produce lo que de Certeau ha considerado “pedestrian speech acts,” donde los pasos anónimos se entrelazan estableciendo un espacio de enunciación (97-8)<sup>9</sup>. Para los protagonistas de este cuento, que caminan solos y cansados en un lugar y un día de lluvia cualquiera –una mujer cuyo pasado la hizo musa inspiradora pero que nunca pudo o supo amar, y un hombre práctico y concreto que nunca fue amado– el leve choque, el instante fortuito en que las dos soledades se entrecruzan es, en realidad, un gesto de desencuentro: los dos se rozan el cuerpo en el impacto y después de ordenarse la ropa por querer eternizar el momento, se alejan: “Rodrigo, con la vista baja, llora porque fue hermoso. Nadia, con la mirada torcida, llora porque fue efímero” (19). La asimilación con el espacio, donde lluvia y lágrimas se confunden para crear la imagen poética del desencanto, pone de evidencia la percepción de que el medio urbano disocia y disloca las relaciones humanas en tanto la expresión erótica queda, en última instancia, reducida a impulsos latentes nunca plenamente satisfechos.

Como alternativa donde negociar la expresión del deseo, los espacios cerrados de la ciudad o los hogares facilitarán entornos donde los individuos realizan sus expectativas y se expresan más libremente. En “Doble Antonia”, la estrecha

<sup>9</sup> Para de Certeau el caminar y el entrecruzar trayectorias de los individuos es lo que genera los espacios urbanos mismos, lo cual dinamiza la conceptualización de la ciudad como un conjunto de lugares habitados y transitados en movimiento y reinvenición constantes: “Their story begins on ground level, with footsteps. They are myriad, but do not compose a series. They cannot be counted because each unit has a qualitative character: a style of tactile apprehension and kinesthetic appropriation. Their swarming mass is an innumerable collection of singularities. Their intertwined paths give their shape to spaces. They weave places together. In that respect, pedestrian movements form one of these ‘real systems whose existence in fact makes up the city’” (97).

delimitación espacial del cuarto, y en particular de la cama, se abre en contraposición a la infinitud del deseo. Antonia juega a adoptar una segunda personalidad como Helena para satisfacer la fantasía erótica de su amante hasta transformarse en Helena misma en un desenlace imposible. Frente a la sexualidad tierna de Antonia, Helena representa el deseo violento y salvaje, asociado con la noche, con la ausencia de palabras –del orden logocéntrico en definitiva–, y lo radicalmente instintivo que termina por tomar posesión absoluta del espacio:

Y Miguel había sacado del estómago la voz y había gritado Antonia, mil veces gritado Antonia, pero sólo había recibido por respuesta, luego de un silencio patético, una voz desconocida y oscura, como si nunca antes hubiera hablado, diciéndole “no quiero jugar más, Miguel, nunca más vuelvas a llamarme Antonia”. “Nunca” (15-6).

Otro cuento de resolución semejante es “Del boceto”, donde el protagonista, un arquitecto hastiado de relaciones sexuales efímeras e insatisfactorias, decide inventar su propio objeto del deseo, Tatiana, una mujer que dibuja incesantemente y cuya imagen se contrapone a la convencional imagen de la belleza: “más baja, más flaca, prácticamente sin formas. Lejos del promedio. Una especie de muchachito” (76). El deseo se transforma en una obsesión que invade el mundo interior del protagonista, en sus sueños y en sus actividades cotidianas. Crecientemente ensimismado en el entorno de su propia casa y su mesa de dibujo desde la que engendra a Tatiana, Nicolás rompe el contacto con el mundo exterior en una locura que culmina cuando, evocando el mito de Pígalión, Tatiana se materializa en la puerta de la casa. Nicolás que, ante los golpes insistentes en la puerta “se sorprendió al notar que su desgana iba más allá de defender el espacio” (79), ha disociado el entorno exterior del interior, ha claudicado ante el primero y ha optado por el refugio interior para dejar paso libre a su deseo.

En el escenario casero pero en el extremo opuesto a los dos cuentos anteriores, “Alter ego” parece ratificar lo que aquéllos proponen, esto es, que el deseo no es compatible con el sistema y acaso amenaza su estabilidad. En este caso, la protagonista espera infructuosamente la vuelta del marido de su trabajo un viernes de tantos. La narración se centra en el esfuerzo de esta mujer asentada socialmente por encontrar justificaciones lógicas al retraso, sin dar cabida a la que es, en realidad, la única y certera posibilidad de un acto de infidelidad. Solo cuando finalmente encuentra una excusa, obviamente trivial, para insertar la conducta del esposo en la lógica doméstica, la protagonista se acuesta feliz:

Y recordaste. La semana anterior, justamente el viernes, en la sobremesa, él había mencionado el cumpleaños de su ahijado siete días después: hoy. Ahora todo encajaba a la perfección. Él sabía de tus desavenencias con Jaime y

también lo difícil que te resultaba negarte cuando se trataba de acompañarlo [...] Te reíste de ti misma mientras te desmaquillabas frente al espejo y pusiste especial cuidado en quedar atractiva para cuando él se acostara a tu lado al llegar (84-5).

El marido, cuando regresa, se incorpora de inmediato a la mentira que rescata a ambos y a cambio proporciona la estabilidad del ordenado mundo burgués. El retorno al lecho conyugal, aunque atrasado, completa el círculo de desplazamiento cotidiano entre la casa y el trabajo, otorgando de este modo permanencia al hogar y, por ende, a la institución familiar. Es, sin embargo, la complicidad entre los personajes en contraste con la certeza del engaño instalada en la realidad extradiegética del lector donde se articula el desencuentro real de las relaciones y, ante todo, la condición trágica de los individuos.

La colección de cuentos en su totalidad parece insinuar que el precio del deseo explícito es el aislamiento social y, por contrapartida, la estabilidad social genera la posibilidad del engaño. ¿Son acaso las resoluciones inexplicables una alegoría de la imposibilidad del deseo absoluto en el espacio social donde crecemos? ¿Es necesario optar de forma excluyente por el espacio interior renunciando a la pertenencia en el tejido social? ¿Es más beneficioso mantener el orden familiar y duplicar los espacios, uno legal y otro ilegal, aun a riesgo de generar comportamientos esquizofrénicos? ¿Es el deseo privilegio y castigo del loco, del infiel, del enfermo? En última instancia, todos los personajes de Maturana se debaten de un modo u otro en esta suspensión ontológica que los distintos espacios materializan. Existen diferentes posiciones, diferentes búsquedas y soluciones a la disyuntiva a la que se ven sometidos, por un lado, entre el orden supraindividual que los automatiza pero los compensa con una estabilidad emocional —que no felicidad necesariamente—, y por otro, el riesgo de la autoafirmación individual que promete un grado de autorrealización mayor al precio de un posible ostracismo.

A modo de caleidoscopio, los cuentos ofrecen un amplio margen de posibilidades, donde se manifiesta una sociedad diversa, plural, marcada por varios lenguajes. Así, la ciudad aparece como un mapa de relaciones fortuitas, entorno donde se tramita el anonimato del encuentro pero también donde se amenaza constantemente el conglomerado social de lo legítimo y lo transgresor, que hace de todos sus habitantes espías y perseguidos potenciales. Cuestionando así los pilares sobre los que se sustenta la narrativa —personajes, espacio y tiempo— la escritura de Andrea Maturana convierte el espacio urbano en metáfora de la conciencia represiva y de sus fracturas, el tiempo en medida radicalmente subjetiva y el individuo en sujeto en pugna constante por equilibrar lo instintivo y lo institucional. Las diversas ramificaciones de estos temas y acercamientos reflejan el prisma que caracteriza una nueva narrativa de escritoras chilenas que se afanan por revelar las condiciones intrínsecas del

deseo masculino y femenino, así como sus intersecciones, anclando sus reflexiones en una realidad físico/espiritual urbana desde la que toman perspectiva de creación y análisis.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: Orion Press, 1964.
- Cisternas, Cristián A. "Narrador, espacio urbano y des-aprendizaje en *La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras". *Revista Chilena de Literatura* 45 (1994): 39-52.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Flores, Arturo. "Escritura y experiencia femenina: (Des)encuentros (des)esperados de Andrea Maturana." *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 129-35.
- Foucault, Michel. "Space, Knowledge, and Power." *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 239-56.
- Freud, Sigmund. "On Narcissism: An Introduction." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton & Company, 1989. 545-62.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Maturana, Andrea. *(Des)encuentros (des)esperados*. Santiago de Chile: Los Andes, 1992.
- McNay, Lois. "The Foucauldian Body and the Exclusion of Experience." *Hypatia* 6.3 (1991): 125-139.
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Transl. Robert Czerny. Toronto: University of Toronto Press, 1977.

## RESUMEN / ABSTRACT

La colección de cuentos de Andrea Maturana construye el espacio urbano desde el trazado erótico de sus habitantes y se disocia del argumento tradicional para convertirse en bosquejo del acontecer cotidiano. Cada cuento se proyecta metatextualmente en el conjunto para configurar una erótica desmitificada y ajena a los principios organizadores de la ética social, subrayando la potencialidad del deseo como fuerza creadora. La ciudad aparece como un mapa de relaciones fortuitas donde se tramita el anonimato del des/encuentro y se amenaza el conglomerado social de lo legítimo haciendo de sus habitantes espías y perseguidos potenciales. Cuestionando así los pilares narrativos, esta escritura convierte el espacio urbano en metáfora de la conciencia represiva social, el tiempo en medida radicalmente subjetiva, y al individuo en sujeto que pugna por equilibrar lo instintivo y lo institucional.

## ANDREA MATURANA OR THE EROTICS OF URBAN SPACE

Andrea Maturana's collection of short stories constructs the urban space through the erotic drawing of its inhabitants, and disassociates itself from traditionally conclusive plots to become a mere sketch

*of circumstances in contemporary living. Each story projects itself onto the collection in order to configure a demystified eroticism, alien to the organizing principles of social ethics, underlining the power of desire as a creative force. The city appears as a map of fortuitous relations where the anonymity of the dis/encounter is negotiated, and legitimacy codes are challenged, making of all inhabitants both potential spying and spied-upon subjects. By questioning the narrative pillars, this writing transforms urban space into a metaphor of the repressive social conscience, time into a radically subjective measure, and the individual into a subject striving to find a balance between the instinctive and the institutional.*