

# Erotismo, violencia y lenguaje en los cuentos de Pía Barros

Isabel ASENSIO-SIERRA  
*Weber State University*

## *Resumen*

Partiendo de la hipótesis de que Pía Barros busca aportar una voz subversiva al discurso patriarcal, este trabajo analiza cinco cuentos breves de la escritora chilena recogidos en las dos primeras colecciones de Barros, *Miedos transitorios* y *A borrajadas*. Este trabajo examina la representación literaria del cuerpo femenino y las relaciones de poder que este genera así como el contenido intimista y erótico que dichos textos comportan con el fin de reclamar la voz femenina silenciada y marginalizada.

*Palabras clave:* cuento breve, Pía Barros, cuerpo, erotismo, lenguaje

## *Abstract*

Starting from the hypothesis that Pía Barros seeks to provide a subversive voice to the patriarchal discourse, this paper analyzes five short stories by the Chilean writer included in her first two collections, *Miedos transitorios* and *A borrajadas*. This paper examines the literary representation of the female body and the power relationships it generates, as well as the intimate and erotic content embedded in these texts, in order to claim the female voice that has been silenced and marginalized.

*Keywords:* short story, Pía Barros, body, eroticism, language

Las académicas Sara Castro-Klarén, Marjorie Agosín y Diane E. Marting en sus estudios de crítica literaria realizada a finales del siglo XX y principios del nuevo milenio postulan que la revisión y crítica de la concepción tradicional de la mujer es un planteamiento común a escritoras latinoamericanas con el propósito de aportar una voz subversiva al discurso patriarcal<sup>1</sup>. Este anhelo transgresivo se encuentra ya en la primera colección de cuentos de la escritora chilena Pía Barros<sup>2</sup>, *Miedos transitorios: de a uno, de a dos, de a todos*. Para constatar este aspecto de la producción narrativa de Barros

---

<sup>1</sup> Véase por ejemplo *Las bacedoras: mujer, imagen, escritura* de Marjorie Agosín Halpern; *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas* de Sara Castro-Klarén; y *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires* de Diane E. Marting.

<sup>2</sup> Pía Barros (1956-) es una escritora chilena que pertenece a la llamada Generación de los 80, también conocida como Generación Emergente.

y al mismo tiempo aportar a una mayor apreciación de esta autora chilena no tan conocida en los ámbitos literarios, examinaré en profundidad una serie de cuentos breves contenidos en las dos primeras colecciones de Barros, *Miedos transitorios* (1986) y *A borcajadas* (1990). El cuento breve<sup>3</sup> es una forma narrativa que impacta al lector por la sofisticación de su argumento, la fuerza semántica y la condensación de emociones. Es una nueva forma de arte que va más allá de las ortodoxas definiciones de género. Con frecuencia, Pía Barros escoge dicha forma artística como artilugio para explorar y expresar cuestiones de identificación social y sexual del individuo en sociedad. He elegido estos cuentos porque, en primer lugar, gravitan sobre la temática del cuerpo femenino y las relaciones de poder que este genera; y, en segundo lugar, por el contenido intimista y erótico que dichos textos comportan. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es estudiar la representación literaria de la subjetividad femenina y poner en perspectiva la narrativa de Barros en relación con la de otras escritoras latinoamericanas coetáneas.

La escritura de Barros funciona como un espacio donde se localizan luchas de identidad y poder. Los cuentos de las dos primeras colecciones albergan técnicas narrativas características de su cuentística tales como el énfasis en el detalle y la exactitud descriptiva, el empleo frecuente de la metáfora-metonymia, así como la presencia de un contenido intimista y erótico que se conjugan para reclamar la voz femenina silenciada y marginalizada. Este artículo se enfocará en dos cuentos de la primera colección que contienen un enfoque en el sujeto femenino y las relaciones de poder que éste genera: “Historia para ventana” y “Ventanas”. Cabe señalar también que la crítica ha comentado en repetidas ocasiones la compleja relación entre miedo y memoria en los relatos breves incluidos en esta colección<sup>4</sup>. La memoria se convierte en el catalizador de la violencia autoritaria que se suma a la dimensión intimista. En estos relatos, las protagonistas aparecen representadas como narradoras que relatan desde un mundo privado lleno de temores, sensualidad y rebeldía. Si bien estas narradoras hablan desde su mundo privado, la aspiración final de Barros es una re-formulación pública del sujeto femenino.

Selena Millares y Alberto Madrid<sup>5</sup> han estudiado los rasgos característicos de la cuentística de la Generación del 80 para llegar a la conclusión de que la narrativa de dicho grupo está basada en la ruptura del silencio. Los escritores de esta generación

---

<sup>3</sup> Pablo Brescia, en su artículo “Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento” ofrece una historiografía del cuento hispanoamericano y una reflexión sobre los aportes de autores hispanoamericanos contemporáneos a este género.

<sup>4</sup> Miriam Pino, en su artículo “Literatura y memoria en Chile de posgolpe: Pía Barros y *Miedos transitorios* (1986)”, se ha referido a la memoria como un potente dispositivo que da señas de la violencia de la dictadura.

<sup>5</sup> Véase “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto,” donde Millares y Madrid explican la cuentística de la Generación del 80 a través del análisis de los relatos de escritores tales como Díaz Eterovic, Jorge Calvo, Carlos Franz, Muñoz Valenzuela, José Paredes, y Antonio Ostomol, para nombrar algunos, en contraste con los de la generación anterior: Skármeta, Dorfman y Olivárez, por ejemplo.

aprovechan el texto y lo manipulan para burlar la censura al mismo tiempo. Así, Millares y Madrid notan que “el tratamiento del lenguaje es más tenso, son mayores las zonas oscuras que hay que descifrar. Proceso de escritura complejo, que se resuelve en la autorreflexividad de los textos y requiere de un lector cómplice que descubra las claves, restringidas a causa de la represión” (Millares y Madrid, 1990: 116). A esto se suma “una poética de la sugerencia. [...] Las anfibologías, las omisiones y los silencios contribuyen a esta poética, y también la recurrencia constante a la técnica metonímica, que da una visión fragmentaria e impresionista de la realidad y que sólo un lector cómplice podrá recomponer” (Millares y Madrid, 1990: 118). Si bien este estudio sirve para elucidar el desarrollo de la narrativa cuentística chilena en los años 80, Millares y Madrid pasan por alto la creación literaria de las escritoras que pertenecen a esta generación. Las dos primeras colecciones de Barros comparten los rasgos formales y temáticos señalados en el artículo de Millares y Madrid. Sin embargo, es esencial indicar que estas colecciones contienen un elemento agregado que distingue de manera única su cuentística, a saber, el erotismo. El elemento erótico característico de su narrativa identifica el discurso feminista de Barros y lo ubica en perspectiva dentro del pensamiento feminista latinoamericano. Aludiendo al contexto latinoamericano, Virginia Vargas sostiene que la preocupación principal del pensamiento feminista en los años 80 era “recuperar la diferencia de lo que significa ser mujer en experiencia de opresión” (Vargas, 2001: 223). Dado que comienza su labor de escritora durante los últimos años de la dictadura chilena, Barros lleva a cabo una crítica social y política a través de la expresión narrativa del deseo erótico femenino. La obra de Barros contribuye así al desarrollo del pensamiento feminista latinoamericano de la última década del siglo XX: la expresión escrita del deseo erótico, una dimensión del cuerpo de la mujer que ha sido típicamente tabú, se manifiesta como un acto subversivo y que tiene como propósito proponer nuevos esquemas de comportamiento sexual así como nuevos valores y modelos culturales que difieren de aquellos tradicionalmente establecidos por la esfera masculina.

En la colección de cuentos, *Miedos transitorios*, lo erótico es una constante central en los relatos mencionados anteriormente. El sexo y la sexualidad —ya sea la sexualidad recientemente descubierta por una adolescente, o la sexualidad de una mujer madura reprimida por un marido abusador— revelan un discurso subversivo y de desacato a la autoridad. Miriam Pino observa que las protagonistas “son sujetos de una resistencia silenciosa frente a la moral convencional, o al imperio del autoritarismo, o al conjunto de conductas que la moral burguesa prescribe para el comportamiento habitual de las mujeres” (Pino, 2004: 81). El primer relato, titulado “Historia para ventana”, tiene por protagonista a Silvia, una niña de familia acomodada cuya transformación a adolescente es paralela a la narración de la relación que mantiene con uno de los peones de la finca familiar. Silvia crece y poco a poco descubre su cuerpo y sexualidad dejándose observar por Juan a través de la ventana. La voz narradora declara que Silvia

[ha] aprendido el lenguaje silencioso de sábado a domingo, verano a verano, quitándose las ropas lenta, (un verano hasta el sostén) y a espiar curiosa la reacción del muchachito que crece tras el cristal siempre manchado por las últimas lluvias. (19)

Al principio, Silvia se avergüenza y teme lo desconocido, aquello que la moral religiosa le niega por ser pecaminoso. Sin embargo, en lugar de perder autonomía por ser objeto de la mirada de Juan, Silvia se arma de valor y, finalmente, se atreve a desnudarse por completo para recorrer su cuerpo, para “adivinarse centímetro a centímetro la piel que le escuece al sentir que la observan” (20). Esta toma de conciencia permite a Silvia transformarse en agente de su propio cuerpo: primero, Silvia se palpa “con deleite la curva del seno” (20); segundo, pasea los dedos “sobre el borde del calzón” (20) para después rozar con ellos “el vello del pubis” (20). Con el cuerpo desnudo de Silvia frente a la ventana de su cuarto, Barros prescribe el rechazo de la educación católica y de los convencionalismos burgueses a los que ha estado atada la protagonista. Esta se siente satisfecha y recompensada cuando nota la erección de Juan a través del pantalón. Para Silvia, esto ha sido “lo soñado de lunes a viernes entre hábitos negros y pasos sigilosos, entre genuflexiones y cruces aterradoras a la cabecera de la cama” (20). El cuento culmina con la masturbación, acto que se hace incluso más transgresivo cuando la voz narradora mezcla imágenes de las monjas del colegio de Silvia con la brasa del cigarrillo, la camisa, el pantalón y los ojos de Juan que la observan desde el otro lado de la ventana:

Un asentimiento enérgico la obligó a explorarse por primera vez (monjas-cruces-internado-infierno), y ahora no importó. [...] Él la obligó a proseguir entre recuerdos de cruces delatoras y monjas devastadoramente negras. (21)

Silvia es ahora una adolescente sexualmente activa; se convierte al mismo tiempo en objeto y sujeto del deseo sexual porque recibe placer mientras se masturba y es observada por Juan. Barros coloca en el centro del relato la toma de acción de la mujer. Esta es necesaria para “liberar al propio sujeto mediante un ataque cultural, ataque que consiste en la supresión y la negación de los tabúes y las limitaciones sexuales, las separaciones y encasillamientos arbitrarios, para devolver la práctica sexual al ámbito de la libertad de opción” (Kirkwood, 1986: 202). La adolescente protagonista de Barros se despoja de tabúes sexuales mediante la idea y el acto de masturbación. De hecho, “ninguna de las protagonistas de los textos de esta autora asumen un rol pasivo, sólo saben esperar, son pacientes para la pequeña y contundente acción final” (Pino, 2004: 82). En el caso de este relato, la acción final concede a Silvia el control total en su relación con Juan: despechada porque su padre va a mandarla a Europa por cuatro años, Silvia abre la ventana de su cuarto para que “brasa, cigarrillo y muchacho [lleguen] hasta su piel” (22).

La metonimia es un recurso común en las dos colecciones de cuentos tratadas aquí<sup>6</sup>. Barros emplea la metonimia para hacer referencias indirectas, es decir, es “una forma de no decir del todo” (Pino, 2004: 78). La voz narradora en “Historia para

---

<sup>6</sup> Para más sobre el uso de la metonimia y su relación con la temática el miedo, una preferencia temática en la Generación de los 80, véase el artículo de Miriam Pino, “Literatura y memoria en Chile de posgolpe: Pía Barros y *Miedos transitorios* (1986)”.

ventana” siempre nombra al muchacho de forma metonímica, refiriéndose a partes precisas del cuerpo como los ojos, las pupilas, el pantalón, las pisadas, la brasa del cigarrillo. Es más, ésta identifica al muchacho con la ventana. Para Silvia, la vida sin Juan es una vida sin ventana:

Un año fuera, sin la ventana, sin el cigarrillo, sin esa presencia que la retrocede al secreto de su fuerza. [...] Ella tiene ganas de gritarle que no se moverá de casa sin la ventana, porque ahora los días son augurios de la noche tibia y soñarse el peso de un cigarrillo que trae todo... (21)

La ventana es sin duda una metáfora recurrente en la narrativa de Barros. El erotismo se inscribe en el espacio de la subordinación doméstica y usa los artificios necesarios para burlar dicho espacio cerrado. Dentro del cuarto, la muchacha está aparentemente protegida. La clausura física y pasividad de Silvia, sin embargo, se quebrantan cuando decide tomar control de la situación. El espacio físico (ventana) y el espacio ontológico (cuerpo) literalmente se abren para distanciarse de las prácticas y expectativas sociales (mujer dócil y virgen). Para Silvia, la ventana constituye la ruptura con su vida convencional y sirve de catalizador de poder. Ella abre la ventana y deja entrar a Juan en el cuarto; ejerce control sobre su propio cuerpo y se entrega por completo a la relación sexual. El mismo uso de la metáfora tiene lugar en el relato “Ventanas”, donde la ventana viene a identificarse como un objeto de escape: la única salida de la soledad y el aprisionamiento de la vida diaria en la pareja protagonista. La pasividad latente en la relación de la pareja se intensifica con la falta de acción en la narración. Tan sólo se describen los deseos incumplidos tanto del hombre como de la mujer. La ansiedad que sufre el protagonista por controlar a su pareja le lleva al punto de querer controlarla incluso en los sueños: “Él despierta, la contempla aparecer de a segundos, cada vez más nítida, cada vez más ella y querría rozar con la boca los pezones, el pubis, pero podría despertarla, y él vigila el resto del sueño” (69-70). La claustrofobia que le produce esta relación opresiva a la mujer protagonista culmina en la toma de poder. En términos de Pino, la mujer protagonista lleva a cabo la “contundente acción final” cuando se marcha de casa, dejando abierta la ventana. Ambos cuentos presentan una escena final similar: una ventana abierta y la huella de un cigarrillo.

En la segunda colección de cuentos, *A horcajadas*, lo erótico es también una pieza central. La palabra horcajadas deriva del sustantivo horcajo. Uno de los significados de esta palabra es ‘confluencia o punto de unión’. En efecto, una confluencia o unión de escritura, erotismo y violencia es lo que encontramos en esta colección de cuentos breves. En el prólogo, Lértora afirma que en estos relatos “hay un considerable avance en la búsqueda de un discurso personal respecto al libro anterior” (7) además de “una marca personal que surge como la preocupación por encontrar un registro discursivo propiamente femenino, en que la personaje no es objeto erótico pasivo, sino activo, no el objeto de una escritura, de una descripción, sino sujeto a esa misma escritura” (7-8). La escritura y el erotismo se fusionan inevitablemente con la violencia para crear un discurso de transgresión. La crítica literaria postmoderna ha articulado que el erotismo en las escritoras latinoamericanas funciona como un paradigma de un nuevo discurso

femenino capaz de subvertir las normas de las instituciones tradicionales y de los valores patriarcales que fueron ratificados durante las dictaduras impuestas en la región durante las últimas décadas del siglo XX<sup>7</sup>. Interesa aquí poner la narrativa de Barros en perspectiva a las teorías de Hélène Cixous y el concepto de *l'écriture féminine* puesto que la inscripción del cuerpo femenino en los cuentos de la escritora chilena manifiesta claramente el fuerte poder de subversión que la ficción erótica contiene. Cixous emplea el concepto de *l'écriture féminine* para referirse a la relación que se establece con el otro. En lugar de posicionarse como una voz de superioridad del yo, la voz femenina mantiene una constante relación dialógica entre el yo y el otro. Según Cixous, a la hora de escribir la mujer lo hace con y desde su cuerpo, que es la dimensión de su ser que más le ha sido controlada. Ahora bien, nos preguntamos por cómo se hace esta inscripción del cuerpo. Aunque Cixous no es necesariamente explícita cuando se trata de definir y describir esta práctica, sí relaciona la escritura femenina con la libido femenina. Entonces, la escritura femenina de Pía Barros, y esa inscripción del cuerpo mencionada, se materializa a través del contenido erótico femenino manifiesto en los cuentos. Esta forma de escritura, en mi opinión, propone una relación más íntima entre el lector y el texto así como un poder transformador y subversivo. Así, Barros consigue lo que Cixous propone: “[...] writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures” (Cixous, 1991:337).

El lenguaje de los cuentos en *A horcajadas* sorprende al lector. En el relato “Prefiguración de una huella” la voz narradora emplea un lenguaje agresivo e imperativo que pone de manifiesto la dinámica de la relación mujer-hombre:

Lame mis rodillas, devocióname, los muslos, lengua a lengua, lame mi pubis aguardante, sométete, succióname, lame mi deseo y el dolor, asciende por mi vientre, sube, estremece tu piel al roce de la mía, abrázame, muerde mis hombros y tiembla, deja que te invada el temor, la ansiedad, reconoce la huella secreta de los poros, anhélame... (11)

La mujer le dice al hombre cómo debe amarla y cómo debe sentirse. Paralelamente, ella describe su cuerpo, lo recorre y, en última instancia, se reconoce a sí misma. Ella controla el acto sexual que apenas contiene ternura y amor, más bien violencia:

yo [...] morderé los vértices de tu boca, [...] rasguñaré el descenso de tu espalda [...], restregaré mi rostro en tu angustia [...] y yo seré poderosa e invencible ante ti y no podrás tomarme, ahora que eres tan vulnerado [...]. (11)

Ella ganará esta batalla cuando el amante, suplicante, se hinque de rodillas. Sólo entonces, él podrá tenerla y ella se entregará por completo al acto sexual. Barros ubica

---

<sup>7</sup> Para un estudio más en profundidad acerca del feminismo y la crítica postmoderna, véase el artículo de Liliana Trevizán, “Intersecciones: Postmodernidad/Feminismo/Latinoamérica”.

a la mujer en el centro de la narración y, al igual que en el cuento “Historia para ventana”, alterna entre el objeto y sujeto de la relación sexual. En ningún momento renuncia al poder sino que es partícipe activa en el acto sexual, es decir, produce y recibe placer<sup>8</sup>.

Barros emplea la misma estrategia en el relato “Olor a madera y a silencio” donde la mujer protagonista se planta en el centro de la narración. Esta vez desde el mundo onírico, el yo femenino establece la identidad de su amante:

Empezó soñando con unas manos que salían de las sábanas en busca de sus pechos, deberían ser grandes, toscas, huesudas y descuidadas, de dedos largos, que la palparan sin dolor, vigorosas, subiendo y bajando por sus pezones, dibujando la erizada piel, recorriéndola. (19)

El deseo erótico de la mujer inventa al hombre que anhela para sus sueños de pasión. Barros va más allá de la invención para penetrar en la mente del hombre soñado y, desde la perspectiva de éste, la protagonista observa ahora su propio cuerpo de mujer con la intención de reconocerlo. De esta manera, la mujer da validez a su cuerpo al mismo tiempo que mantiene el control y guía las manos del hombre a lo largo de su propio cuerpo. El texto subversivo de Barros propone una mujer que se resiste al orden patriarcal y ejercita su propia voluntad al controlar la mirada del hombre sobre ella. Lo que el texto nos plantea aquí ahora es una mujer que ocupa la mirada del hombre así como el deseo erótico del mismo.

En “Olor a madera y a silencio”, los sueños tienen la misma función que las ventanas de los cuentos tratados previamente, es decir, son una vía de escape de la banalidad cotidiana; son una puerta que desemboca en lo más profundo de la protagonista. Para ésta, los sueños son un lugar “donde la intimidad le ofrecía un refugio en el que vocear las fantasías” (21). A lo largo del relato, los sueños de la mujer se hacen más violentos a medida que sus ansias de satisfacción aumentan:

la lengua y los dientes arañando sus pezones la lanzaron de lleno a un mar embravecido y la urgencia de su piel en el deseo a un infierno llameante que le secó la boca y le borroneó su propia silueta de voyeur espiando el juego... (24)

El deseo erótico se acentúa y en el texto se manifiesta la mujer como agente del placer sexual:

[...] el mar estaba allí, rugidor, lamiendo las pantorrillas que ella subió para quedar a horcajadas sobre el hombre vertical al que el mar parecía tratar de derribar con el oleaje y la espuma rugiendo sobre sus nalgas y las piernas entrecruzadas en la espalda a la que ella clavaba las uñas tratando de marcar, de dejar huella, y el hombre la embestía hasta nublarle los ojos y dejar un hilillo en las comisuras de los labios... (24)

---

<sup>8</sup> Andrea Bell ha estudiado este tema en su artículo “Creating space in the margins: power and identity in the “cuentos breves” of Pía Barros and Cristina Peri Rossi”.

Ella alcanza el momento climático para luego llegar a un descenso total ocasionado por un delirio febril. Entonces, sucumbe, derrotada y desesperada, en su vida banal, perdiendo la posibilidad del sueño y toda memoria de éste: “la fiebre le iba borrando los contornos de la cabaña, la sonrisa del hombre, las manos toscas que la raspaban al acariciar, el olor a madera y a silencio” (25-26). En el desenlace del cuento la ventana carece de valor metafórico y permanece como un mero objeto; es simplemente “un ancho marco mostrando edificios y calles y cemento” (26). Es un marco que muestra el retorno a lo cotidiano después de que los sueños fueran su realidad.

El último relato que examina este artículo es “Mordaza”, donde la protagonista, una prisionera política torturada, imagina un desdoblamiento de realidades. El relato describe las vejaciones que una mujer prisionera sufre en una celda y su deseo por escapar de tal cruel realidad. De hecho, en su intento de huida, la protagonista pretende ficcionalizar la realidad cuando piensa que debe estar dentro de una película de mal gusto. En su agonía, la mujer pierde la noción de identidad, e incluso corporeidad, cuando se cuestiona si el cuerpo que siente es suyo realmente. Justo cuando la desesperación parece que triunfa sobre ella, la prisionera consigue tomar control de sí misma y llevar a cabo esa “contundente acción final” (Pino, 2004: 82) que es *leit motiv* en los cuentos de Barros. El cuerpo de la mujer torturada se convierte en un campo de batalla desde el cual se examina lo que significa ser mujer y se revisa brevemente el mito de la Malinche estableciendo una comparación con ella. Barros equipara la identidad de mujer con el miedo –idea mencionada al principio de este artículo. La voz narradora enuncia que, tanto a ella como a la Malinche, el miedo “le enrosca la lengua y le impide hablar” (28). Aquí la Malinche y el cuerpo torturado de la protagonista encarnan la condición del colonizado. Con intención liberadora y transgresiva, Barros escribe a una mujer con tal fuerza física y espiritual que logra ganar la batalla corporal que libra. La voz narradora exhorta:

no Malinche, no eres esa que nos entregaron para matarnos la rebeldía, eres la que sucumbe a la tortura, [...] no te duermas Malinche, quédate en mí, grita la rabia que la historia escrita por ellos no te dejó gritar... (29)

Si bien esta mujer está sometida físicamente, su mente es lo único de lo que mantiene control todavía. Por eso, “se niega a elaborar el recuerdo, [...] no importa lo que digan, no pensará” (29). Finalmente, abatida, entrega su cuerpo a la violación del torturador, y pierde la consciencia para “despertar otra, por la eternidad otra” (30). Ya no será la misma que antes, pero regresará más fuerte, más rebelde. Entonces, reta a “los normadores” (30) cuando asegura: “Malinche y yo los venceremos alguna vez, cuando remen mar adentro con sus dogmas y nuestra tristeza...” (30).

En su artículo titulado “Intersecciones: Postmodernidad/ Feminismo/ Latinoamérica”, Liliana Trevizán afirma que “el poder y sexualidad aparecen imbricados en el texto de la mujer latinoamericana más que en ningún otro espacio” (271). Lo mismo se podría decir de los textos analizados en este trabajo. Incluso en los momentos de mayor humillación, la voz femenina en estos cuentos de Barros desafía

la autoridad absoluta y el abuso de poder. Dicho desafío se pone de manifiesto mediante la expresión escrita del deseo erótico femenino, que es la marca de la cuentística de Barros. El cuerpo de la mujer se inscribe en estos relatos como campo de batalla, como lugar de resistencia y transgresión a las prácticas de orden patriarcal. Como se menciona al principio de este artículo, el contenido erótico de estos relatos gira en torno a la mirada de la mujer. A diferencia del uso tradicional del cuerpo femenino, objeto del placer del hombre, los textos presentan un erotismo que gravita en torno a un cuerpo femenino que es sujeto y agente del deseo sexual, es decir, da placer pero también lo recibe –de aquí la importancia del tema de la masturbación. Se puede concluir diciendo que los relatos estudiados aquí sugieren ejemplos de resistencia desde el margen y de reafirmación, narrados desde el mundo privado de una galería de mujeres desafiantes y provocadoras. Si bien las protagonistas anhelan dejar huellas que, en palabras de Bell, anuncian la invasión de un territorio, Pía Barros ciertamente también colabora y deja su legado en el territorio de la literatura escrita por mujeres latinoamericanas. La narrativa de Barros se sitúa así a la altura de otras escritoras latinoamericanas, tales como Diamela Eltit, Cristina Peri Rossi y Márcia Denser entre otras, que componen una nueva narrativa latinoamericana donde el erotismo abre paso a un espacio de cambio y poder en el discurso literario de mujeres.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGOSÍN HALPERN, MARJORIE (1993): *Las hacedoras: mujer, imagen, escritura*, Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- ARAUJO, HELENA (1985): “Las tretas del débil”, en P. González y E. Ortega (ed.), *La sartén por el mango*, San Juan, Puerto Rico: Huracán, 8-19.
- BARROS, PÍA (1986): *Miedos transitorios: de a uno, de a dos, de a todos*, Santiago, Chile: Ergo Sum.
- BARROS, PÍA (1990): *A horcajadas*, Santiago, Chile: Editorial Mosquito Comunicaciones, 1990.
- BEAUVOIR, SIMONE DE (1949): *Le deuxième sexe*, 2 vols, Paris: Gallimard.
- BELL, ANDREA L. (1996): “Creating space in the margins: power and identity in the “cuentos breves” of Pía Barros and Cristina Peri Rossi”, *Studies in Short Fiction* (Summer).
- BRESCIA, PABLO (2014): “Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento”, *Perífrasis*, vol. 5, No. 9 (Enero-Junio), pp. 65-78.

- BUTLER, JUDITH (1986): "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*", *Yale French Studies*, 1, pp. 35-50.
- CASTRO-KLARÉN, SARA (2003): *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- CIXOUS, HÉLÈNE (1991): "The Laugh of the Medusa", en R.R. Warhol and D.P. Herndl (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, pp. 334-349.
- GARCÍA SERRANO, M. VICTORIA (1992): "Sin pudor: El cuerpo femenino en la narrativa de Gilda Holst", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 21, No. 2 (noviembre), pp. 14-19.
- GROSZ, ELIZABETH (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana UP.
- GROSZ, ELIZABETH (1995): *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of the Body*, New York and London: Routledge.
- KIRKWOOD, JULIETA (1986): *Ser política en Chile: las feministas y los partidos*, Santiago, Chile: FLACSO.
- LAGOS, MARÍA INÉS LAGOS (1997): "Cuerpo y subjetividad en las narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit", *Revista Chilena de Literatura*, No. 50 (abril), pp. 97-109.
- MARTING, DIANE E. (2001): *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires*, Gainesville, FL: University Press of Florida.
- MEDEIROS-LICHEM, MARÍA TERESA ed. (2006): *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- MILLARES, SELINA Y ALBERTO MADRID (1990): "La última narrativa chilena: la escritura del desencanto", *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 482-483, pp. 113-122.
- MUÑOZ, WILLY O. (1999): *Polifonía de la marginalidad: la narrativa de escritoras latinoamericanas*, Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- NIEBYLSKI, DIANA C. (1999): "Semiologías del deseo en "Signos bajo la piel" de Pía Barros", *Revista Chilena de Literatura*, No. 55 (noviembre), pp. 67-83.
- PINO, MIRIAM (2004): "Literatura y memoria en Chile de posgolpe: Pía Barros y *Miedos transitorios (1986)*", *Publicación del CIFYH*, 4, 3 (noviembre), pp. 69-85.
- TREVIZÁN, LILIANA (1993): "Intersecciones: Postmodernidad/ Feminismo/ Latinoamérica", *Revista Chilena de Literatura*, No. 42 (agosto), pp. 265-273.
- VARGAS, VIRGINIA (2001): "Las búsquedas y los nuevos derroteros feministas en su tránsito al nuevo milenio", en Gaviola Artigas y Lissette González Martínez (eds.), *Feminismos en América Latina*, Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica Guatemala.