



HAL
open science

Pía Barros: la brevedad como opción narrativa

Macarena Paz Lobos Martínez

► **To cite this version:**

Macarena Paz Lobos Martínez. Pía Barros: la brevedad como opción narrativa. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Nov 2012, Madrid, España. pp.1062-1072. halshs-00876340

HAL Id: halshs-00876340

<https://shs.hal.science/halshs-00876340>

Submitted on 24 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Actas
Congreso
Internacional
América
Latina:
La autonomía
de una región

XV Encuentro de
Latinoamericanistas
Españoles

Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”, organizado por el Consejo Español de Estudios Iberoamericanos (CEEIB) y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), celebrado en Madrid el 29 y 30 de noviembre de 2012.

Editores:

Heriberto Cairo Carou, Almudena Cabezas González, Tomás Mallo Gutiérrez, Esther del Campo García y José Carpio Martín.

© Los autores, 2012

Diseño de portada: tehura@tehura.es
Maquetación: Darío Barboza
Realización editorial: Trama editorial
trama@tramaeditorial.es
www.tramaeditorial.es
ISBN-e: 978-84-92755-88-2

PÍA BARROS: LA BREVEDAD COMO OPCIÓN NARRATIVA.

Macarena Paz Lobos Martínez

Resumen

La escritora Pía Barros (Melipilla, 1956) es una de las exponentes más destacadas de la Generación de los ochenta en Chile. Su tarea creadora comenzó en los años de dictadura y prosigue hasta el día de hoy. En un ambiente de censura cultivó el género del cuento como medio para eludir la censura; sin embargo, una vez retornada la democracia siguió fomentando las formas breves y brevísimas, mientras sus compañeros de generación prefirieron optar por la novela. En este sentido, mi exposición pretende analizar las razones que llevan a Barros a optar por la narrativa breve en general –microcuentos, cuentos y *nouvelles*– y la manera en que se acerca a éstas. Para ello llevaré a cabo una selección de su obra que abarque estas tres formas, intentando que sea representativa de su período de creación –que va desde 1986 a 2010– y de algunos elementos principales de su narrativa: tensión entre subversión/opresión; la dictadura y los “hijos del exilio”; el rol femenino de la maternidad y el abuso infantil. En definitiva, intentaré demostrar que la elección de los géneros breves es una forma más, por parte de la autora, de romper con lo establecido.

“No había cuento que pudieran contarme, porque yo me sabía todos los cuentos”

Pía Barros “Había unavez y a contar el cuento”

“No se trata de que la obra sea breve o larga. No importa escribir poco o mucho. Importa tener la gracia o el don de la abundancia justa”

José Ángel Valente

Pía Barros se ha convertido en una de las figuras más importantes de la narrativa chilena actual. Prueba de ello es la presencia de sus cuentos en prácticamente todas las antologías dedicadas al cuento chileno de las últimas décadas, destacando la realizada por Diego Muñoz Valenzuela y Ramón Díaz Eterovic *Contando el cuento: antología joven narrativa chilena* (1986), además de la inclusión de sus microrrelatos en reconocidas compilaciones como la llevada a cabo por Juan Armando Epple titulada *Cien microcuentos chilenos* (2002).

El espacio que se ha ganado la autora se debe, en gran medida, a su valentía y actitud transgresora. Así, Barros se ha caracterizado como autora y persona por responder, tanto en palabras como en acciones, a distintas formas de opresión. Por un lado, perteneciente a la aristocracia chilena, desde muy joven quiso escapar de dicho contexto social. Del mismo modo, siendo consciente de su condición femenina, en sus cuentos y discurso cotidiano ha denunciado la cultura del patriarcado y se ha declarado abiertamente feminista. Además, al vivir períodos turbulentos de la historia de Chile –el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, la instauración de un gobierno militar y la transición a la democracia–, utilizó la creación literaria como camino para escapar de la censura, denunciar la situación del país y anunciar un cambio. Por último, ha sido rupturista en cuanto a la elección de género literario, ya que privilegia la narrativa breve e hiperbreve por sobre la novela y otros géneros. Este trabajo se enfocará en esta última característica –la opción por la brevedad–, pero considerándola una más entre las muchas subversiones realizadas por Pía Barros.

A continuación haré un breve recorrido histórico que permita contextualizar la labor creativa de la autora y las razones que la llevaron a privilegiar las ficciones breves e hiperbreves, esbozando sus propias argumentaciones teóricas sobre el tema. Posteriormente analizaré una selección de sus relatos: Una *nouvelle* –“El lugar del otro” (2010) –; tres cuentos “Acechos” (1986), “Artemisa” (1994) y “Limpieza total” (2002); y cuatro microcuentos “Estado de perversión” (1994), “Cuestión de confianza” (2006), “Los que no se van” (2006) y “Madres” (2006).¹

Autoritarismo y brevedad

El trabajo creador de Pía Barros comenzó en los años ochenta, durante la dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet (1973-1990). La autora, que ya había escapado de una familia patriarcal-conservadora, se convirtió en una fuerte opositora al régimen. Su manera de hacerle frente fue a través de la creación literaria: por una parte, fundando talleres de escritura en un momento en que estaba prohibida cualquier reunión de más de tres personas y,

¹ He anotado las fechas de la primera edición de estos relatos, para que sea evidente la elección de una muestra representativa de la obra de Barros; sin embargo, a continuación se citará de acuerdo a la edición utilizada para este trabajo.

paralelamente, publicando –de manera clandestina y artesanal– cuando todo escrito debía pasar por una revisión editorial previa.

En estos años se fue configurando la que sería su generación literaria, la llamada Generación de los Ochenta, también conocida como generación “NN”, “emergente”, “del 73”, “de los 87”, “del Golpe”, “Post Golpe”, “Marginal”, “del Insilio” o “del exilio Interno”, “del Roneo” y “de la Dictadura”. Este grupo “sin nombre” destaca, así, por poseer una multiplicidad de ellos. En ella participaron destacadas figuras de las formas breves como Lilian Elphick, Juan Armando Epple y Diego Muñoz Valenzuela. Todos ellos eran adolescentes en el momento que se produjo el golpe militar. En este sentido, Poli Délano destaca cómo pasaron “su juventud en un país caracterizado por el miedo, la vigilancia, la delación, la censura, la persecución, el crimen y la lucha clandestina” (2002: 258).

Más allá de las diferencias de estilo y temas, a los miembros de esta generación los une un sentimiento de pertenencia a una misma colectividad. En palabras de Rodrigo Cánovas: “De un modo natural, los escritores aceptan situarse conformando una generación narrativa, por tener una edad similar y haber vivido sus años de aprendizaje como creadores en el marco de la dictadura” (1997: 32). De esta manera, es una generación unida no sólo por la literatura sino también por relaciones personales. Así, pese a la situación límite que se vive y la constante amenaza a la vida y a la libertad, surge un ambiente de resistencia y camaradería entre los autores de oposición, que forman lazos al trabajar juntos por un mismo fin: denunciar la opresión del régimen.

Aunque estos autores eran muy jóvenes durante el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende, alcanzaron a apreciar las políticas culturales realizadas por éste: los ciclos de cine, los coloridos murales de la Brigada Ramona Parra, las ediciones asequibles de la Editorial Quimantú, entre muchas otras iniciativas. De esta manera, también se dieron cuenta del contraste entre dicho momento y la situación de la cultura una vez instalada la dictadura militar. Bernardo Subercaseaux afirma que, con el gobierno militar, “se pasa (...) desde un espacio participativo y desde un Estado cuya legitimidad (y cuyas crisis) descansaban en una cultura reivindicativa, enmarcada en un activo pluralismo ideológico, a un Estado destinado a constreñir el ámbito público y a ejercer una función de control y vigilancia en el campo cultural” (2000: 160).

En este contexto, el método del gobierno para mantener el control cultural fue, según Alberto Madrid y Selena Millares, “una red real de censura; los textos, antes de ser publicados, debían pasar por una comisión lectora que aprueba o rechaza su publicación” (1990: 116). Como es de suponer, este hecho dificultó la labor de los escritores ya que, por un lado, les privaba de apoyo económico para publicar sus obras, les impedía la difusión, y por otro, hacerlo ponía en riesgo su seguridad personal. Esto último generó una fuerte autocensura, otra traba a la labor creativa. De acuerdo a Jaime Collyer, “la primera reacción de la nueva camada de narradores es, cuando menos al principio, la de replegarse y clandestinizar su actividad creadora” (1990: 133).

Debido a la censura permanente, los miembros de esta generación privilegiaron el cuento y otras formas breves, como una manera eficiente de eludirla. De esta manera, los cuentos permitían realizar una lectura rápida y, con esto, conseguir una escapatoria segura. En relación a las formas brevísimas Pía Barros afirma: “El microcuento fue un género muy trabajado en este país debido a la situación de emergencia en que vivíamos bajo la dictadura. Tú podías memorizarlo, decirlo en un acto público y salir corriendo antes de que llegara la policía” (Galarce, 1997: 225). De esta manera, dada su concisión, los microcuentos permitían transmitir un mensaje fácil de recordar y de ser repetido por otros. Con esto hacían prescindible el papel y evitaban generar evidencias físicas que pudieran poner en riesgo a los escritores. Barros, además, destaca el carácter contestatario de las ficciones breves al considerarlas directamente unidas a la protesta política. En este sentido afirma: “durante la dictadura, su creación era la posibilidad de acceder al espacio público de un mitin relámpago, o una protesta, estaban ligados con el grito y los desafíos” (Barros, 2004b: 280).

A pesar de lo dicho, no todo fue oralidad durante los años de dictadura. Los escritores de esta generación se arriesgaron también con la palabra escrita. Así, siguiendo las técnicas novedosas de los colectivos de arte –la Escena de Avanzada y un subgrupo de ésta, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA)²– intentaron soslayar la censura y las barreras del mercado a través de la edición artesanal y clandestina. Así, como explica Ana María Del Río, los escritores de la Generación NN se dieron a conocer a través de revistas y de “cautelosas y pardas autoediciones artesanales de mínimo tiraje y destinadas a venderse o regalarse entre el grupo de *habitués*” (2002: 207). Estas publicaciones estaban hechas con materiales precarios como papel de envolver, periódicos y tela. La escasez de recursos y la realización manual de las ediciones condicionó también la longitud de las narraciones optando los escritores, una vez más, por la brevedad. Sobre este aspecto Barros comenta: “Los espacios de circulación de textos fueron inicialmente muy pocos y los métodos, aparte de las lecturas públicas en los mítines, fueron micromedios

² Estos colectivos de arte fueron los primeros en llevar a cabo acciones culturales que cuestionaran el autoritarismo imperante y la censura asociada a éste. Así, lograron burlar las trabas impuestas por el régimen militar puesto que su mensaje se dio a conocer de manera disimulada. Desde la interdisciplinariedad realizaron acciones novedosas irrumpiendo en los ámbitos cotidianos de un Chile que se regía por un esquema militar. Así, la *Escena* intentó revolucionar el arte en Chile rompiendo con la estética pasada, utilizando nuevas técnicas –*performances*, intervención del espacio urbano, collage– y aludiendo, de forma disimulada, al contexto dictatorial. En el ámbito visual y plástico destacaron Carlos Altamirano, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Lotty Rosenfeld. Entre los escritores se encontraban Diamela Eltit, Raúl Zurita, Enrique Lihn y Carmen Berenguer, siendo reputadas las críticas literarias Adriana Valdés, Eugenia Brito y Nelly Richard.

tales como trípticos, revistas hechas en papel de envolver, libros-objeto y precarias impresiones a mimeógrafo” (2006b: 131).

Las ediciones clandestinas generalmente se realizaban en los talleres literarios que surgieron con fuerza durante estos años de dictadura. Éstos se llevaban a cabo en la Biblioteca Nacional y las universidades –si tenían el visto bueno del gobierno–, o bien en colegios, estudios arrendados e incluso casas particulares como la de la misma Pía Barros –en el caso de que funcionaran de manera ilegal–. Muchos de ellos actuaron como espacios de rebeldía pues, en palabras de Del Río, “la prohibición de reunirse en locales públicos o cerrados convierte a los talleres en una acción expuesta a peligro y los dota de un significado que se monta sobre la intensidad de la creación” (2002: 207).

Además de los talleres, los escritores intentaron eludir la censura cambiando las estrategias literarias. Tanto en poesía como prosa destacó el impulso experimentado por los géneros de la brevedad, que permitían sortear la censura oficial pero que también respondían a una necesidad estética. Así, en relación a los cuentos de Barros, Liliana Trevizán afirma cómo “la brevedad de estos textos representa la precariedad de la época en la que fueron escritos, años en los cuales los proyectos de largo aliento eran muy difíciles de concebir” (1999: 584).

Democracia e hiperbrevedad

Una vez restablecida la democracia en Chile el año 1990, Barros continuó privilegiando los cuentos e, incluso, se acercó con mayor decisión a la microficción. Esta elección contrastó fuertemente con la de sus compañeros de generación quienes optaron, casi inmediatamente, por escribir novelas. Barros destaca como esa opción era prácticamente una obligación: “cuando llegara la tan mentada democracia, la novela debería venir, como un signo de los tiempos. Era sospechosa-o, un escritor-a sin novela” (1993: n.p.). Así, para ella la predilección por las formas brevedad responde a variadas motivaciones. Por un lado, Barros no se considera a sí misma como novelista. Afirma: “yo no soy una buena novelista, primera cosa. He publicado dos y he escrito cinco. Y créeme que no debería haber publicado ni media” (Barros, 2012)³.

La opción por la brevedad se relaciona, además, con la visión de la autora del periodo histórico actual. En sus palabras: “creo que pasamos un siglo muy veloz y vivimos en un siglo que ya ahora es vertiginoso, tú no alcanzas a pestañear y te pierdes toda la información” (Barros, 2012). Coincide así con el crítico mexicano Lauro Zavala quien plantea: “Tal vez el auge reciente de las formas de escritura itinerante propias del cuento brevísimo, y en particular las del cuento ultracorto, son una consecuencia de nuestra falta de espacio y de tiempo en la vida cotidiana contemporánea, en comparación con otros periodos históricos” (1996: n.p.). En este sentido, Barros escribe pensando en un lector que quiere conocerlo todo, pero no tiene el tiempo para ello. Así, la autora pretender ser efectivamente leída.

En concordancia con dicho objetivo, Barros forma parte –junto a algunos de sus compañeros de generación– del proyecto *Letras de Chile*, el cual se define en los siguientes términos: “Una corporación de derecho privado que obtuvo su personalidad jurídica a fines del año 2000, con la finalidad de ‘contribuir al desarrollo de la cultura nacional, fundamentalmente desde la perspectiva del fomento del libro y la lectura, buscando la integración de los escritores como entes activos al proceso de difusión de la literatura’” (Corporación Letras de Chile, 2009: 2).⁴ Entre las actividades de dicho grupo sobresalió el primer encuentro chileno e internacional de minificción “Sea breve, por favor” (2007), continuado con un segundo evento en 2008. De esta manera, *Letras de Chile* ha sido importante en la difusión y el estudio crítico de la microficción en el país.

Así, si bien Barros ha sido pionera del cuento brevísimo en Chile, éste ha ido cobrando relevancia por sí mismo en los últimos años, masificando su reconocimiento y producción. De este modo, cabe destacar cómo el microcuento en el país ha sido fomentado por distintos concursos públicos. El más famoso se titula “Santiago en 100 palabras” y es auspiciado por las empresas Metro de Santiago, Plagio y Minera Escondida. Esta iniciativa se lleva realizando en el país desde el año 2001 hasta la actualidad, consiguiendo una convocatoria extraordinaria, atrayendo a escritores aficionados de todas las edades. En la página web del Metro de Santiago se afirma que el objetivo principal del concurso es “incentivar la creación literaria a través de la reflexión sobre nuestra ciudad, el significado de vivir en las grandes metrópolis y las historias que, día a día, se entrecruzan entre quienes viven en Santiago. El gran desafío es contar esta historia en menos de 100 palabras” (Metro de Santiago: n.p.).

El certamen no sólo ha sido un fomento a la escritura de este tipo de textos sino que a la lectura de los mismos, ya que los microcuentos ganadores –el primer lugar, además de las menciones honrosas y el premio del público– son ilustrados llamativamente y colocados en andenes de todas las líneas del metro de la capital. Cabe destacar que los propios organizadores tienen conciencia de la importancia que ha tenido el evento para la producción y el fomento de

³ Sus novelas publicadas son *El Tono Menor del Deseo* de 1991 y *Lo que ya nos encontró* de 2001, que corresponde a la primera novela digital de Chile.

⁴ Esta corporación realiza una serie de Encuentros de Escritores por el Fomento del Libro y la Lectura a partir de 1995, desarrollando asimismo desde 2001 lecturas públicas abiertas. Un rasgo destacable de su trabajo lo constituye la importancia que han otorgado a otras regiones de Chile más allá de la metropolitana, ayudando con esto a descentralizar la actividad literaria.

la microficción. Así, en la página web mencionada, se afirma: “El concurso ha crecido y se ha desarrollado como uno de los fenómenos de participación más importantes de la literatura chilena, consolidando el género de micro cuento en nuestro país y convirtiéndose en el certamen literario con mayor convocatoria en Chile” (n.p.).

En definitiva, el género del microcuento se empezó a desarrollar en los años de dictadura para eludir la censura y represión, pero ha encontrado su verdadero espacio en las últimas décadas, gracias al fomento tanto de su creación como de su lectura. Sin duda una de las autoras más destacadas en esta labor ha sido Pía Barros.

Pía Barros y la opción por las formas breves

La elección de género en Pía Barros abarca desde la novela hasta la minificción; sin embargo, es por las formas breves que establece preferencia. No se limita a un único género sino que está continuamente reinventándolos. Como bien ha expresado Fernando Burgos, esta autora posee la “necesidad artística de encontrar siempre nuevas modalidades en la escritura del cuento” (Burgos, 2004: 275). La misma Barros reafirma esta idea al expresar su carácter competitivo, su afán de ser siempre la primera en innovar en cuanto al género. Por ejemplo, confiesa: “con el Pedro Guillermo Jara⁵, que es un escritor de microcuentos en el sur, siempre ando compitiendo a ver quién hace primero (...) en esta cosa un poco de a quién se le ocurre” (Barros, 2012).

En concordancia con lo expuesto, Barros ha escrito relatos de las más variadas extensiones: primero, microcuentos que van desde una única línea hasta una página y media; también, cuentos compilados en colecciones integradas que comparten un tema de fondo que los une; y, por último, *nouvelles* –también llamadas novelas cortas o nanonovelas– como se puede apreciar en “La Grandmother” y “El lugar del otro”.

Sus microcuentos aparecieron primero intercalados en sus volúmenes de cuentos. Así, una de sus primeras y más potentes ficciones breves, titulada “Golpe”, está presente en el libro *Miedos Transitorios (De a uno, de a dos, de a todos)* del año 1986. También en *A horcajadas* (1990) se encuentran dos microrrelatos: “Conmiseración” que cuenta con una plana de extensión y “Trece” que se limita a tres líneas. En *Signos bajo la piel*, cuya primera edición data de 1994, se recoge cuatro microcuentos de entre media página y una y media: “Maldición”, “Sin claudicar”, “Egresos” y “Estado de perversión”. Se observa así una constante: con los años fue aumentando el número de microrrelatos incluidos en sus antologías.

Es en 2006 cuando, al fin, se editan volúmenes dedicados exclusiva, o bien mayoritariamente, a sus microficciones. Así, dicho año la editorial catalana Thule publicó su primer libro dedicado únicamente a la compilación de sus microrrelatos: *Llamadas perdidas*. Dicho tomo incluía microrrelatos ya publicados, como el mencionado “Golpe”, pero también otros inéditos. Por su parte, en Chile el mismo año se edita *La Grandmother y otros*. Este tomo recopila microcuentos nuevos, más una nanonovela que cierra la compilación y da nombre al volumen.

Así como la autora, con el tiempo, ha dado mayor cabida a la creación de relatos cada vez más breves, también ha reflexionado sobre su opción. De este modo, Barros considera que la teoría de la narrativa breve es la única aceptable para leer su obra; es decir, ella misma destaca dicha teoría como eje fundamental. Estas ideas las desarrolla en su artículo “Habíaunavez; o mea culpa y a contar el cuento” (1993). De esta manera, su trabajo literario se relaciona directamente con un estudio y constante meditación teórica. En concordancia, se aprecia cómo en numerosas entrevistas suele profundizar sobre su elección de géneros y establecer incluso definiciones.

Así, para Barros el cuento es “un acto de inteligencia. El cuento no puede ser imperfecto y tienes que trabajarlo hasta que esté bien” (Galarce, 1997: 224). Hay que ser lo más exacto posible con el lenguaje, ya que, en sus palabras: “en un cuento ‘nada puede sobrar ni nada puede faltar’” (Echenique, 1995: 16). De esta manera, para ella es una creación que debe ser pensada y revisada constantemente, buscando la perfección. En este sentido, corresponde a un reto, debido a sus definidas normas y limitaciones. En palabras de Barros: “Las barreras que tiene el cuento, por el espacio, por el *tempo* narrativo, por la tensión dramática, por las unidades de acción que puedes trabajar bien, son siempre un desafío y a mí los desafíos me encantan, me hacen funcionar” (2012: n.p.). Sin embargo, la autora reconoce que existe una meta que es aún más difícil de conseguir, dice: “En el cuento tienes que ser certero, es el arco y la flecha. Cuando llegas al microcuento, ya eso es la máxima aspiración” (Galarce, 1997: 225).

De este modo, para Barros la minificción es un objetivo aún más complicado de lograr pero, por lo mismo, más apetecible. Si el cuento es un acto de inteligencia, el microcuento va más allá, es un “*desafío* a la inteligencia” (Barros, 2004b: 283, énfasis mío); es decir, constituye un reto tanto para el escritor, que no siempre lo puede llevar a cabo, como para el lector, que tiene que ser activo en su acercamiento. El objetivo que se propone la autora para enfrentarse a la creación de microrrelatos es: “cómo lograr abofetear a alguien tan rápidamente que no se alcance ni a dar cuenta” (2012: n.p.).

Barros define entonces el microcuento como “esa ráfaga del imaginario que sacude nuestra inteligencia y lo estrella en una serie de sentidos haciéndola ráfaga a su vez y multiplicándola” (2004b: 279). A estas ideas agrega: “sólo lo he

⁵ Pedro Guillermo Jara es un escritor chileno nacido en la ciudad de Chillán, pionero también de las formas breves. Destaca especialmente su nanonovela *La bala que acaricia el corazón* (2010).

definido con la simpleza que aparenta: el máximo de significado, con el mínimo de significantes” (Barros, 2004b: 280). En este sentido se acerca al argentino David Lagmanovich en cuanto a la economía de las palabras, ya que para él: “El truco del escritor de microrrelatos consiste en agregar todas las palabras necesarias y ninguna de las innecesarias. El criterio no debe ser el de ‘poner menos palabras’, sino el de ‘no poner palabras de más’” (2006: 41).

De esta manera, para Barros el microcuento exige un cuidado minucioso de cada fonema: “tienes que ser exacto con la palabra, que esa palabra, además, su fonética y su sonido te ayuden para crear una atmósfera que no alcanzas a crear con el lenguaje porque te vas a una unidad de acción mucho más exacta” (2012: n.p.). Para lograr esto, agrega, hay que “jugar mucho con el diccionario y con la exactitud o con la ambigüedad” (Barros, 2012: n.p.).

Además de estas definiciones, Barros ha desarrollado sus propias reglas para establecer qué texto puede considerarse microcuento, dice: “si te pasas de 200 palabras estás hablando de un cuento breve, no estás hablando de un microcuento. Eso es un cuento breve o brevísimo si tú quieres. Para mí (...) 100 palabras ojalá y 200 como extremo” (Barros, 2012: n.p.). De esta manera, su concepción coincide con los cuentos que Lauro Zavala llama “ultracortos” (1996) y Violeta Rojo “minicuentos” (1994).

Gracias a su aproximación a los géneros de la brevedad, Barros ha sido rescatada por distintos teóricos de la microficción como una de las creadoras más importantes de Chile. De esta manera, Lagmanovich destaca la fama de sus microcuentos debido a “lo que dicen (...) sobre la realidad chilena en años terribles, con nitidez y economía magníficas” (2006: 292). A esto agrega: “(e)legante y sagaz, Pía Barros domina el arte de expresar mucho con pocas palabras y dejar los significados temblando en el borde de la página, para que los descifre el lector o la lectora” (Lagmanovich, 2006: 293). Fernando Valls, por su parte, afirma: “Los microrrelatos de Pía Barros son reveladores de la conducta humana, sobre todo de la relación que establecen ciertas parejas, pero también del individuo con el poder, de la conducta cívica. Para ello se vale de la contraposición, la paradoja, la sátira o el humor más liviano, utilizando un tono tierno, lírico” (Valls, 2010: 95).

Nouvelles, cuentos y microcuentos de Pía Barros

En este último apartado analizaré una pequeña muestra de relatos breves –de distintas extensiones– realizados por Pía Barros durante el período 1986-2010. Estos serán ordenados de acuerdo a algunas de las temáticas abordadas por la autora, para demostrar cómo Barros puede hablar de lo mismo –con igual intensidad– usando menos o más palabras.

1066

La autora, dado el contexto político e histórico que le tocó vivir, se acerca al tema del golpe militar y a la posterior dictadura. Su colección de relatos *Miedos Transitorios (De a uno, de a dos, de a todos)* (1986) es la que más se centra en los horrores del gobierno militar. Un cuento que destaca de dicho volumen es “Acechos” dedicado a otro gran escritor chileno –exiliado durante dichos años–, Antonio Skármeta.

Este cuento –en sólo tres páginas– presenta a una pareja en una situación cotidiana de espera. Así, los describe en la cocina dedicados cada uno a su tarea: “El hombre recoge pausado los platos mientras ella prepara el café” (Barros, 1989: 35). El lector –ya desde el mismo título– reconoce que los personajes están siendo probablemente perseguidos y que aguardan algo, pero no sabe qué. Así, el narrador nos cuenta cómo a la mujer “nunca le gustó esperar” (Barros, 1989: 35), pero no aporta más detalles.

A medida que avanza el relato aumenta la sensación de tensión ante esa espera que desconocemos, a la vez que se va haciendo patente un posible peligro: “no me explico cómo pasó, esto, si no era nada, o tal o tal vez mucho” (Barros, 1989: 35-36). Así, pequeños datos hacen deducir que se trata de una pareja de escritores perseguidos por los militares. De este modo, los personajes dan pistas: “a veces se cree que es grave y no llegan, a veces que no es nada y las calles empiezan a crujir y las ventanas se invaden de hermetismo” (Barros, 1989: 36). Ya llegando al final del cuento se hace evidente que los personajes esperan su detención y que saben que, una vez sucedido esto, no volverán a su hogar. Así, cuando se derrama el café Bruno, el hombre, le dice a la mujer “Deja, no limpies, para qué...” (Barros, 1989: 37).

En este cuento la autora busca evidenciar el ambiente de censura que se vivía durante la dictadura y que hemos descrito en páginas anteriores. Sobre este tema la protagonista medita primero, de manera general, sin dar detalles: “Es un problema de espacio (...), crear un espacio, falta el aire, te digo que hay que crear un espacio...” (Barros, 1989: 35). A la vez, critica lo irracional de la represión, donde se censuraba simplemente el pensar. Así, la mujer comenta: “no sé si está bien así, si lo conseguimos, o qué queríamos conseguir, qué pensamos, (...) no podría prometer no volver a hacerlo, en realidad, no sé bien qué hicimos...” (Barros, 1989: 36). Ya acercándonos al final los personajes nos cuentan que su delito fue simplemente escribir. Así, uno de ellos afirma: “estuvo bien quemar los poemas... siempre fuimos dos, nadie más en esto... los poemas ¿todos?” (Barros, 1989: 36), a lo que el otro le responde: “No pude hacerlo con todos, guardé el que me escribiste...” (Barros, 1989: 36). Con estas últimas frases la autora muestra cómo la autocensura afectaba profundamente a los escritores, temiendo que incluso un poema amoroso, alejado de la política, acarrearla la sospecha policial.

El cierre del cuento bien podría ser un microcuento en sí mismo, por condensar todo el mensaje en cuatro líneas:

El rostro de ella sobre la mancha de café. Las presencias dan vuelta los cuerpos boca arriba. El impermeable oscuro arroja un papel sobre ellos.
Ustedes se lo buscaron, dice el impermeable.
Nadie cierra la puerta. (Barros, 1989: 37)

Esta misma idea de la perversidad de la censura y la represión política se retoma en el microcuento “Estado de perversión” antologado en *Signos bajo la piel* (1994). Si en el caso de “Acechos” la razón de la persecución y el miedo es la palabra, la libertad de expresión, en este microcuento se va más allá: es el mismo hecho de pensar, o de intuir que otro piensa, la que da pie al asesinato. Así, Barros nos muestra un personaje que paga con la vida la “perversión” de escuchar un *walkman* en un lugar público. El relato dice así:

Tienen algo de perverso los *walkman*, puedes ir por la calle conociendo a Bach y sonreír; o puedes ir por la calle escuchando un instructivo para las bazookas domésticas y sonreír; o puedes ir por la calle escuchando un audio/porno y sonreír, en resumen, sonreír porque los otros no escuchan lo que tú oyes y eres poderoso y privado. Lo que no sabes es que *ellos* tienen uno más moderno que el tuyo y te sintonizan porque sonríes demasiado en una ciudad en la que no hay nada por qué sonreír.

Por eso no entiendes cuando los dos hombres te toman por los brazos y te llevan al callejón y te disparan, no es que fuesen moralistas o no entendieran a Bach. No por eso, precisamente, sino porque tienen algo de perverso los *walkman*. ((Barros, 2008: 83)

Con este relato Barros demuestra la irracionalidad de la persecución política, donde cualquier puede ser víctima al realizar una actividad “sospechosa” como, en este caso, sonreír demasiado. Cabe destacar que el narrador se dirige a un “tú”. Con esto la autora busca involucrar al lector, insinuarle que cualquiera puede ser víctima de la represión política. Además, nuevamente, acusa el ataque a la cultura que realizó la dictadura, ya que un *walkman* generalmente se asocia a la música o a las transmisiones radiales, o bien, como afirma en su relato, a la recreación y el aprendizaje. De esta manera, lo que se reprime es el hecho de aprender algo nuevo, de culturizarse.

Si en “Acechos” la narración es pausada y llena de pistas que dirigen al desenlace, en “Estado de perversión” se utiliza la técnica del detonante-desenlace. De esta manera, Barros apenas introduce una idea –la perversidad de los *walkmans*– e inmediatamente la dirige a un sorpresivo final: la ejecución del personaje.

Un segundo tema que aborda Barros en sus ficciones breves se relaciona con lo ocurrido con posterioridad a la dictadura. Así, una vez restaurada la democracia en el país, Barros observó ciertos rasgos desarrollados por la generación nacida tras el golpe militar. Así, la autora intentó aproximarse a la visión de los hijos de los exiliados y detenidos por la dictadura. En este sentido, Barros buscó evidenciar cómo estos jóvenes consideran que la memoria es una lucha que no les pertenece pero, de todos modos, reconocen a la dictadura como un hecho que marcó su existencia.

Dentro de esta temática destaca su última publicación de carácter individual titulada *El lugar del otro* (2010). Todos los relatos de esta colección tratan sobre este tema, en mayor o menor extensión. Aquí me enfocaré en la *nouvelle* que da nombre al libro y que, además, abre su lectura.

“El lugar del otro” se expande por 38 páginas, constituyéndose así en una de las narraciones más largas de Barros –sin contar, por supuesto, sus dos novelas publicadas. Constituye realmente una pequeña novela en el sentido que presenta personajes –principales y secundarios– bastante desarrollados, con sus nombres, personalidades e historias propias. Así, con cada uno de ellos se podría escribir un texto singular. Se relatan, además, distintos hechos de sus vidas que van desde el golpe militar hasta la década del 2000, y se desarrolla en espacios geográficos variados: Chile, Australia, Estados Unidos, Buenos Aires y Brasil.

En la *nouvelle* se relata la historia de Luciana –cuyo nombre no se da a conocer hasta bastante avanzado el relato–, una hija de exiliados chilenos, cuya vida se desarrolla en distintos países del primer mundo, pero siempre perseguida por un secreto familiar del cual es, sin saberlo, protagonista. Dicho secreto se va revelando al lector a medida que avanzan las páginas, acompañando así a Luciana en el descubrimiento de su verdadero origen. Su nombre real es Benita y su madre es la que cree su tía, una presa política a la cual sólo conoce por fotos como una heroína revolucionaria.

Uno de los aspectos más interesantes del relato es cómo Luciana se relaciona con otros como ella; es decir, otros que no comparten los ideales obsoletos de sus padres, que han tenido que abandonar su país y han migrado tantas veces que ya no reconocen su verdadero hogar, acostumbrándose, así, a sentirse siempre seres distintos. Así, Luciana afirma que se ha pasado la vida “descubriendo a otros como yo, que venían de otros parajes y trataban de recuperar recuerdos prestados a una infancia en Mozambique, Viena, México, o cualquier lugar que siempre era lejos y tenía olores diferentes” (Barros, 2010a: 14).

La narradora afirma que este tipo de jóvenes desarrolló un código que permite reconocerse entre ellos. Así, se identifican con la película *E.T.* y están siempre preguntándose dónde queda *home*, su hogar. Dicho *home* corresponde por un lado a otro sitio, que no corresponde al que están, pero a la vez se relaciona con la idea del “espacio exterior”, de “otro mundo” desconocido, extraño. Ejemplo de esto es el personaje de Ammia, una hija de senegaleses amiga de

Luciana en Estados Unidos, que le pregunta: “¿Home, Santiago es Home, Luciana?” (Barros, 2010a: 33). De igual modo, Lars Montalva⁶, otro hijo de exiliados chilenos, compañero de Luciana en la universidad, también comparte el código al afirmar “Home era Estocolmo” (Barros, 2010a: 25). También Jason, un chico koori que conoce en Australia comparte su situación. Respecto a este personaje Luciana afirma: “supe que para él ‘Home’ era un tiempo de antepasados y sonidos” (Barros, 2010a: 36).

Por su parte, los adultos de la nanonovela viven en una constante nostalgia por el país pasado y esperando siempre la posibilidad de volver. Así, por ejemplo, Alberto el padre adoptivo de Luciana mantiene en cada nuevo hogar los poster enrollados: “apenas venga el nuevo año lo hacemos bien, los mandamos a enmarcar y haremos la vida como corresponde... pero lo olvidaba ante la primera noticia de Chile, y permanecían en ese tiempo ilimitado del ‘por mientras’” (Barros, 2010: 19-20).

Sin embargo, estos niños y jóvenes ya no comparten la ilusión por el país –que consideran ajeno– ni por las consignas –que ven como obsoletas. Así, cuando Luciana y su hermano Beto llegan a Santiago después de toda una vida fuera relatan: “Volvíamos a un país que no se parecía al que papá describía en Adelaide, era invierno, la ciudad estaba envuelta en un gris que picaba en los ojos y la nariz y las personas eran rígidas y apuradas” (Barros, 2010a: 22). En cuanto al segundo rasgo, los jóvenes se burlan del miedo y la paranoia de sus padres, ya que consideran que no se justifica en la actualidad. Así, Luciana comenta: “Con Beto nos reímos de esas costumbres de exiliados de mandarse telegramas como si Internet no existiera o no fuera de confiar” (Barros, 2010a: 23). Sin embargo, la autora no culpa a estos jóvenes por su alejamiento del tema, sino que los entiende y justifica, se pone precisamente “en el lugar del otro”. Así, el personaje de Luciana afirma con elocuencia:

Ahora, si lo que se traían ‘las viejas’ eran más historias de dictadura, Beto y yo estábamos cansados, no ‘banalizados’, como comentaban los demás en largas peroratas acerca de la juventud, sino verdaderamente cansados del dolor inacabable, de la culpa que cargaban y que querían heredarnos, junto con esa fantasía evocadora de la palabra ‘antes’ que nos chorreaba en los flancos, además de toda esa iconografía colorida y que a nosotros se nos antojaba tan triste (Barros, 2010a: 38).

En *La Grandmother y otros* –libro previo a *El lugar del otro*– Barros ya había desarrollado algunas de las ideas recién explicadas, pero de una manera más general, sin crear personajes con personalidades definidas, sino plasmando en algunas líneas la idea principal sobre estos jóvenes hijos del exilio. Así, el cuento “Los que no se van” relata:

Los exilios, los desplazamientos, han producido una generación de chicos y chicas inmunes al germen de la nacionalidad, por lo tanto, no se sobrecogen ante ninguna bandera. Desprecian los sueños gastados, las precarias egolatrías y la cobarde sumisión de sus mayores que no tuvieron el valor de morir a tiempo. Carraspean en conferencias y congresos y se compran fotografías en mercados para inventarse abuelos. Maldicen en múltiples idiomas, leen revistas viejas. Coleccionan experiencias amatorias, sellos y pasaportes.

Por las noches, deambulan cualquier ciudad del mundo, porque tienen la certeza de los olvidos.

Y cada mañana despiertan en diferentes almohadas, los ojos empapados, con la rotunda nostalgia de algo que jamás vivieron. (Barros, 2009a: 15)

De esta manera, Barros en poco más de cien palabras logra condensar lo relatado en su nanonovela. Esta vez, describe la idea general; es decir, la existencia de esta generación hija del exilio y define sus rasgos principales: apatía por el pasado, multiplicidad de lenguas, capacidad de adecuarse a cualquier cultura. Sin embargo, cierra el relato con un último rasgo fundamental: la añoranza por algo que se ha perdido, aunque no se conozca.

La obra de Barros, además, ha ofrecido un espacio importante al cuerpo, erotismo y roles de lo femenino. En este sentido, la autora se ha interesado por la maternidad como una experiencia llena de contrastes. Dos textos que recogen estas ideas son “Artemisa” presente en *A horcajas* (1990) y el microcuento “Madres” recogido en *La Grandmother y otros* (2006).

El primero corresponde a una mirada crítica a la maternidad, adentrándose en un tema poco tocado por la literatura e, incluso, por las conversaciones cotidianas. Se trata de la depresión postparto, realidad que, de acuerdo a Gregorio Evans, Mejohn Vicuña y Rodrigo Marín, “constituye un verdadero problema de salud pública, si sólo nos atenemos a las cifras enunciadas afectará a 1 de cada 3 pacientes” (2003: n.p.).

Así, Luisa, la protagonista del cuento, no experimenta alegría por ser madre, sino que se hunde en una depresión llena de culpas y marcada por los reproches sociales. El primer indicio de dicha situación corresponde al rechazo que siente la mujer hacia su bebé. De este modo, en el relato la protagonista cosifica continuamente al bebé. Se mira en el espejo y quiere volver a su vida anterior, volver a sentirse hermosa, “Pero *eso* estaba ahí. Aún ahí. (...) *Eso* le cerraba el paso a su vida recuperada” (Barros, 2004a: 49, énfasis mío).

⁶ Este personaje es, además, protagonista de “Eso que tú sabes”, otro de los relatos de la colección *El lugar del otro*.

Por otra parte, la protagonista siente que la condición de madre no la hace única sino todo lo contrario, la homogeniza con las demás mujeres. El narrador, hablando de los pechos de la protagonista y adentrándose en su mente, afirma: “Esas masas compactas, destilando el olor pastoso de la leche, la convertían en una más, la vulgarizaban...” (Barros, 2004a: 49). Es en estos pechos que la protagonista se nota distinta, metamorfoseada hasta la monstruosidad: “el líquido que desprendía de sus pezones antes rosados y hermosos, y ahora oscuros y grandes, desmesurados” (Barros, 2004a: 51).

En relación a este cambio corporal, el cuento describe también al acto de amamantar como una verdadera tortura y como una presión social constante para la madre. Así, en el hospital la enfermera presiona a la mujer a darle pecho al niño, ya que esto constituye un *deber*. En este primer momento, Luisa “tuvo que soportar a ese bicho adosado succionándola. Le dolía y asqueaba” (Barros, 2004a: 50). Ya en casa es el marido, Marcos, y la criada, Angelina, quienes con sus reproches obligan a la mujer a realizar dicho acto. Sin embargo, ella le tiene miedo y repulsión al bebé, no soporta la ferocidad que ve en él. Así “(a)penas lo acercaba y el niño ya se prendía al pecho atragantándose, tosiendo” (Barros, 2004a: 50). La leche en sí también la repugna; es decir, rechaza todo lo abyectado por ella: hijo y líquido.

Debido a este repudio, la madre intenta ignorar los gritos y llantos del niño. “Que gritara fuerte, porque no se lo pondría al pecho como un vulgar ternero” (Barros, 2004a: 51). De este modo, el bebé adquiere características zoomórficas en la narración debido al constante llanto, su hambre ansiosa y sus lamidas sorprendidas. Se aprecia entonces cómo la madre ha perdido el control de la criatura, que aparece como un ser devorador, una especie de sanguijuela insaciable, con la que Barros logra una verdadera escena de terror.

Por su parte, en el microcuento “Madres” Barros consigue llegar a la esencia de su relato anterior; es decir, crítica que se define la mujer a partir exclusivamente de su rol de madre. Logra esto utilizando únicamente cuatro líneas (41 palabras en total). Reproduzco el relato completo a continuación:

Ella no es primeriza. Toma al crío y lo pone junto a ella: ya dejará de llorar. Ella no es. Lo regresa al pecho y el mama, se la come, la deglute. Ella no. Lo deja satisfecho a su costado. Ella. (Barros, 2009b: 23).

Este relato se divide en dos tipos de frases: Las que descomponen las primeras cuatro palabras del relato “Ella no es primeriza” y las que definen a la mujer en cuanto al rol de madre que se espera que cumpla. Así, la frase inicial se descompone en “Ella no es”, “Ella no” para llegar finalmente a simplemente “Ella”. De manera similar, las tareas adjudicadas a la mujer evolucionan desde la menos cercana al niño hasta que ya ha cumplido completamente con su rol de proveedora de bienestar.

1069

Cabe destacar que no es casual la manera en que se disponen las frases en el relato, ya que se relacionan íntimamente unas con otras. Así, a la afirmación de que la mujer rechaza al niño y lo aparta, sigue un “Ella no es”; es decir, se insinúa que no es madre, no es mujer, porque no cumple con lo que se espera de su rol. Se observa así, cómo con dos sencillas frases Barros vuelve a las ideas desarrolladas con mayor detención en “Artemisa”. Este “Ella no es” cumple ahora el papel reprobatorio de los personajes de la enfermera, Marcos y Angelina en el relato anterior.

Por su parte, cuando el personaje del microcuento amamanta al niño, prosigue el relato con la frase eje pero ahora aún más acortada: “Ella no”; es decir, es la madre la que da y se deja “comer” por el hijo y no al revés, en una entrega absoluta. De alguna manera es el niño el que le provee la identidad en la medida que es él el sujeto de la acción y no ella. Así, el crío “se la come, la deglute” (énfasis mío). No es ella quién lo alimenta sino que es él quien realiza la acción. Se aprecia en este relato, nuevamente, cómo el bebé en cuanto ser abyectado desde la madre tiene autonomía y se acerca a la mujer de una manera amenazadora, succionadora, casi violenta.

En la oración final se ve al niño al fin satisfecho, ya alimentado. Tras esta afirmación se reproduce la frase inicial, aunque ahora reducida a sólo la palabra “Ella”. De este modo, se muestra a la mujer definida en cuanto tal únicamente por su calidad de madre; es decir, una vez que ha cumplido con su *deber ser* –que al igual que en “Artemisa” corresponde a amamantar al niño– se establece su identidad en cuanto “Ella”.

Un tema que se repite en los cuentos de Barros es el de la violencia en sus distintas formas: política –como ya vimos en los dos primeros relatos analizados–, de género e infantil. Dentro de este último tipo de violencia destaca el relato “Limpieza total” de *Los que sobran* y el microrrelato “Cuestión de confianza” de *Llamadas perdidas*.

El primero tiene una extensión de 15 páginas. En él se narra la historia de una mujer y su hija –demasiado joven para ser suya–, que llegan a un pueblo con el expreso deseo de alquilar “la casa de las dalias”. Toda la narración se desarrolla en un ambiente de misterio y de complicidad entre las mujeres del pueblo: “Vendrán, todas vendrán. Ahora sí, todas. Te lo deben” (Barros, 2010b: 71). Así, las mujeres ayudan a la protagonista a arreglar la casa y a vengar el pasado.

La protagonista se muestra determinada en su objetivo, aunque éste no se comunica al lector hasta las últimas páginas. De esta manera, el relato se construye hacia atrás, desde el presente hasta los sucesos ocurridos diez años atrás. Es a través de los recuerdos y diálogos de la protagonista que se van descubriendo los hechos. Así, por

ejemplo, cuando la niña pregunta a su madre la razón de la espera, ella le responde “Saldar deudas, hija, devolvemos la vida a nosotras mismas” (Barros, 2010b: 72).

De este modo, a medida que avanza la narración se da a conocer que el pueblo está regido por un tal Arcibiedes Latorre, que lo domina y posee todo, incluidas las mujeres. Así, la madre de la protagonista fue entregada al patriarca a cambio de tierras, a la edad de catorce años. A este respecto Arcibiedes afirma: “No era tan niña, era una mujer, formada, créame” (Barros, 2010b: 79). De igual forma, la protagonista fue abusada por Arcibiedes –su padre–, de cuya unión nació su hija Alissa. Además, por causa de su violación, su madre se suicidó.

Así como en “Acechos” y “El lugar del otro”, este relato va entregando pistas que permiten reconstruir el pasado e imaginar lo que pasará. Por ejemplo, Martina, la mujer vieja del pueblo, trata a la protagonista de “niña” continuamente, a pesar de ser ya una mujer adulta, aunque todavía joven. Este adjetivo corresponde a un pequeño indicio de la juventud que la protagonista poseía al momento del ultraje y la inocencia que le arrebataron: “Yo tenía doce años, señor, y mucho miedo, lloraba suplicándole, señor, y usted me golpeaba para que me quedase quieta” (Barros, 2010b: 80). Entre sus propios recuerdos reconstruye el momento del ultraje: “Ella niña con las piernas ensangrentadas y la boca tumefacta a golpes, ella silenciosa, sin llorar ya, resistiendo las embestidas y el jaeo del hombre sobre ella, manchando el cobertor y la memoria, los ojos fijos en el rostro que recordará entre náuseas durante diez años, diez largos años, para venir hasta acá, con la determinación de cambiar la historia” (Barros, 2010b: 80-81).

El relato termina cuando va el patriarca a la casa alquilada, ella lo envenena y le explica sus motivos: su hija “no merece un abuelo y un padre como usted” (Barros, 2010b: 81). El relato se cierra con un acto de acción colectiva, en el que todas las mujeres del pueblo participan, quemando la casa y dejando así enterrado, para siempre, al cadáver de don Arcibiedes.

Por su parte, el microcuento “Cuestión de confianza” de *Llamadas perdidas* retoma algunas ideas desarrolladas en “Limpieza total”. Sin embargo, la rapidez del relato permite sentir esa ráfaga, ese golpe sorpresivo del que hablaba Barros. Si en el caso del cuento anterior se desarrolla una atmósfera de misterio que lleva al lector a intuir el desenlace en “Cuestión de confianza”, en cambio, casi no hay espacio para la sospecha. Si el primer párrafo nos lleva en una dirección, el segundo desarma completamente esa idea, llevándonos a lo inesperado. A continuación reproduzco el microrrelato en su totalidad:

–Te quiero, entiéndeme, nada entre nosotros está oculto ni lo estará. Ven, entra en mis brazos, ve cómo te desnudo prenda a prenda, cómo tu piel desea apretarse a mí, todo está bien, no tengas miedo, es amor, sólo amor, una de las formas más importantes y sublimes del amor, confía en mí, pequeña, que el amor todo lo puede, todo lo limpia –musita el hombre enronqueciendo el susurro.

–¿Estás seguro, papá? –dice la niña. (Barros, 2006a: 36)

El primer párrafo del microcuento es comparable a la manera de expresarse de Arcibiedes en el relato anterior: “Estate quieta, te va a gustar, chiquilla del demonio, a todas les gusta, aunque griten y digan que no” (Barros, 2010b: 80). Del mismo modo, el convencimiento del personaje masculino de que se trata de una acción consentida se ve en ambos relatos: se habla de amor o bien de madurez sexual. Así, los relatos intentan mostrar cómo los personajes consideran la interacción como “justificada” y carente de maldad.

En el primer cuento vemos a un hombre perturbado que tiene muchísimas mujeres, la mayoría extremadamente jóvenes, algunas incluso menores de edad. Esta perversión en su comportamiento la lleva al extremo al violar a su propia hija. Por su parte, en el microrrelato debido a la estrechez del espacio, Barros opta por evitar los rodeos e ir directo al choque, cerrando así el relato con la escalofriante frase de “¿Estás seguro, papá?” (énfasis mío).

Conclusión

En este trabajo realicé un primer acercamiento a la obra de Pía Barros desde la perspectiva de la brevedad. Así, en un primer apartado destacué el contexto socio-político de los primeros años de creación de Barros, destacando el ambiente de censura y opresión experimentado por los escritores opositores al régimen. De esta manera, evidencé cómo estas trabas a la labor literaria exigieron nuevas técnicas que permitieran comunicar en un ambiente de silencios.

En un segundo espacio mostré cómo el advenimiento de la democracia no sólo permitió continuar con la experimentación de lo breve, sino que logró desarrollar en profundidad su extremo: la hiperbrevedad.

La tercera sección sirvió para introducir la concepción de Pía Barros en cuanto a los géneros de la brevedad, sus definiciones y reglas. De esta manera, quise destacar cómo la autora ha meditado tendidamente sobre el tema y, en concordancia, ha desarrollado su obra de acuerdo a estos aspectos.

Por último, realicé un breve análisis de una *nouvelle*, tres cuentos y cuatro microcuentos de la autora. La elección la hice de acuerdo a los temas más recurrentes en sus obras: la dictadura militar, los hijos del exilio, la maternidad y la

violencia sexual e infantil. De esta manera, demostré cómo Barros es capaz de narrar un mismo concepto, variando la extensión de cada relato, pero logrando siempre conmover al lector.

A través de todo lo expuesto es evidente que la figura de Barros ha sido pionera en el desarrollo de los géneros de la brevedad en Chile. Su aporte destaca especialmente en cuanto a la creación de microrrelatos, siendo quizás la microrrelatista chilena más reconocida internacionalesmente. Sin embargo, sobresale también su reflexión explícita sobre la elección de las formas breves y su rol como profesora de talleres literarios en los que da un espacio primordial a la escritura de minificción. Así, dado su carácter siempre innovador e inquieto, cabe esperar que en los años venideros Barros siga sorprendiéndonos con sus creaciones y, en concordancia, aún quede mucho por estudiar sobre la relación de esta autora con las formas breves.

Bibliografía

Barros, Pía (1989). "Acechos", en *Miedos transitorios: De a uno, de a dos, de a todos*. 1986. Montevideo: YOEALibros, 35-37.

_____ (1993) "Habíaunavez; o mea culpa y a contar el cuento" en *Simpson 7*, Vol. III [URL: <http://www.letras.s5.com/pb040204.htm>. Consultado el 13 de octubre de 2012].

_____ (2004a) "Artemisa", en *A horcajadas*. 1990. Santiago: Asterión, 49-55.

_____ (2004b) "Los pequeños papeles", en Fernando Burgos (Ed.). *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Castalia, 276-283.

_____ (2006a) "Cuestión de confianza", en *Llamadas perdidas*. Barcelona: Thule, 36.

_____ (2006b) "El taller literario, espacio de democracia y civilidad", en *Sobre el Gobierno Dictatorial. Oposición y cultura*. (Especial de La Nación). CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile. 129-131. [URL: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0157.pdf Consultado 5 de octubre de 2010].

_____ (2008) "Estado de perversión", en *Signos bajo la piel*. 1994. Santiago: Asterión, 83.

_____ (2009a) "Los que no se van", en *La Grandmother y otros*. Santiago: Asterión, 15.

_____ (2009b) "Madres" en *La Grandmother y otros*. Santiago: Asterión, 23.

_____ (2010a) "El lugar del otro", en *El lugar del otro*. Santiago: Asterión, 7-45.

_____ (2010b) "Limpieza total", en *Los que sobran*. 2002. Santiago: Asterión, 67-82.

_____ (2012) Entrevista realizada el 27 de agosto de 2012 en Santiago de Chile. Entrevistador: Macarena Lobos Martínez.

Burgos, Fernando (Ed.) (2004) *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Castalia.

Cánovas, Rodrigo (Ed.) (1997) *Novela Chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Eds. Universidad Católica de Chile.

Collyer, Jaime (1990) "De las hogueras a la imprenta. El arduo renacer de la narrativa chilena". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, 123-135.

Corporación Letras de Chile. "Un proyecto en torno al fomento del libro y la lectura: 2000-2010". [URL: <http://www.letrasdechile.cl/mambo/images/memoria-letras-2009.pdf>. Consultado el 14 de febrero de 2011].

Délano, Poli (2002) "Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente", en Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana, 255-262.

Díaz Eterovic, Ramón y Diego Muñoz Valenzuela (eds.) (1986) *Contando el cuento: antología joven narrativa chilena*. Santiago: Sinfronteras.

Echenique, Rosa (1995) "Escritora Pía Barros: 'Cada día derroco al tirano que llevo dentro'". *La Mañana* 21, 16-17.

Epple, Juan Armando (Ed.) (2002) *Cien microcuentos chilenos*. Santiago: Cuarto Propio.

Evans, Gregorio; Mcjohn Vicuña y Rodrigo Marin (2003). "Depresión postparto realidad en el sistema público de atención de salud". *Revista chilena de obstetricia y ginecología*. Santiago, v. 68, n. 6. [URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-75262003000600006&lng=es&nrm=iso. Consultado el 10 de octubre 2012].

Galarce, Carmen (1997) "Pía Barros: La Generación Del Desencanto y La Perdida De Utopías". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 13.1, 221-227.

Jara, Pedro Guillermo (2010). *La bala que acaricia el corazón*. Valdivia: Ediciones Kultrún.

Lagmanovich, David (2006) *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Madrid, Alberto y Selena Millares (1990) “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, 113-122.

Metro de Santiago. Web oficial. “Santiago en 100 palabras”. [URL: <http://www.metroantiago.cl/cultura/santiago100palabras>. Consultado el 21 de septiembre de 2012].

Río, Ana María Del (2002) “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana: 205-221.

Rojo, Violeta (1994) “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”. *Revista Iberoamericana*, 166-167, 565-573.

Subercaseaux, Bernardo (2000) *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*. Santiago: Editorial LOM.

Trevizán, Liliana (1999) “Pía Barros (1956)”, en Patricia Rubio (Ed.), *Escritoras chilenas, III: Novela y cuento*. Santiago: Cuarto Propio, 579-593.

Valls, Fernando (2010) “Breve panorama del microrrelato en Chile. Los narradores actuales”, en Ottmar Ette y Horst Nitschack (eds.). *Trans*Chile: cultura-historia-itinerarios-literatura-educación: un acercamiento transareal*. Madrid: Iberoamericana, 89-110.

Zavala, Lauro (1996) “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4: 67-77. [URL: http://www.educoas.org/porta/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo5/index.aspx?culture=es&navid=201%20. Consultado el 23 de agosto de 2012].