

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina

EL CONCEPTO DE 'MATRIA' DESDE LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA Y SU LECTURA EN *POR LA PATRIA* DE DIAMELA ELTIT

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de
Género y Cultura en América Latina, Mención Humanidades

AUTORA:

Natalia Toledo Jofré

PROFESORA GUÍA: Doctora Kemy Oyarzún Vaccaro

Santiago, Chile Enero 2011

RESUMEN . . .	4
INTRODUCCIÓN . . .	5
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO . . .	12
1. Territorialización de los saberes . . .	12
2. Literatura de mujeres . . .	12
2.1. Crítica literaria feminista . . .	12
2.2. Genealogía . . .	17
2.3. Escritura 'femenina' . . .	19
3. Escritoras en el siglo XX . . .	20
4. Diamela Eltit . . .	20
5. Recepción crítica de Diamela Eltit . . .	21
6. Hegemonía . . .	24
Hegemonía literaria . . .	24
Contrahegemonía . . .	25
7. Marginalidad . . .	26
8. Estado y nación . . .	27
9. Epistemología feminista . . .	28
CAPÍTULO II: DESARROLLO DEL CONCEPTO 'MATRIA' . . .	29
1. Antecedentes del concepto. Estado del arte . . .	31
1.1. Jorge Guzmán y la 'matria' mistraliana . . .	31
1.2. Sonia Montecino y la 'política maternal' . . .	37
1.3. Grínor Rojo y la 'matria' del padre . . .	39
1.4. Gabriela Mistral y el origen de la 'matria' . . .	41
1.5. Antonio Silva y la continuación de la 'matria' mistraliana . . .	43
2. Una propuesta del concepto de 'matria' desde la crítica literaria feminista . . .	47
CAPÍTULO III: EL CONCEPTO DE 'MATRIA' EN LA NOVELA <i>POR LA PATRIA</i> DE DIAMELA ELTIT . . .	62
CONCLUSIONES . . .	76
BIBLIOGRAFÍA . . .	82

RESUMEN

En esta investigación realizo un recorrido por el concepto de 'matria' y la teorización que éste ha recibido. El objetivo es re-situarlo desde la crítica literaria feminista para aplicarlo a análisis de textos de autoras latinoamericanas. La finalidad principal es contar con herramientas analíticas provenientes de ámbitos competentes en los aspectos de género, para, de este modo, visualizar de qué forma las mujeres se han dicho a sí mismas mediante la literatura en textos que presentan las características de lo que hemos denominado 'matria'.

Las características de la 'matria' que he obtenido como resultado de esta investigación y que planteo como propuesta desde la crítica literaria feminista son: 1) representación heterogénea de las mujeres y las madres; 2) presencia de 'políticas maternas'; 3) hacer de la maternidad algo que le pertenece a las madres y no al patriarcado; 4) utilización de un lenguaje que escape a los códigos canónicos de representación; 5) técnicas narrativas teorizadas como 'tretas del débil'¹; 6) relación con tópicos de la tierra y la patria; 7) mestizaje como mezcla y/o contaminación; 8) idealización del tiempo y la comunidad indígena previos a la conquista, 9) espacio que posibilita la escritura a modo de cuarto propio.

En la segunda parte de la investigación, se aplica el concepto de 'matria' a la novela *Por la patria* de Diamela Eltit y se aprecia que las características que he teorizado aparecen en su totalidad en esta novela. La 'matria' viene a ser símbolo de la crisis de los sistemas patriarcales, tanto a nivel literario (personajes femeninos y escritura femenina) como de sociedad. La crisis de la nación-estado, cuya destrucción observamos en *Por la patria*, da paso a una nueva comunidad 'matria', que reúne adjetivos siempre relacionados con lo múltiple y heterogéneo, rompiendo así con el binarismo patriarcal e instalando una lógica que representa mucho más el pensar y sentir de nuestras mujeres artistas.

¹ Concepto de Josefina Ludmer.

INTRODUCCIÓN

Cuando Virginia Woolf escribió *Un cuarto propio* en 1929, en esa época señalaba que la situación literaria de las mujeres estaba cambiando y que, en unos cien años más, serían 'historia' las situaciones descritas por ella en torno a la división sexual en literatura, ya que se olvidarían todas las formas de "protección" sobre las mujeres. Sin embargo, nos encontramos frente a una situación en la que todavía presenciamos una fuerte división del trabajo que avoca a la mujer las tareas domésticas, sin que su salida al mundo remunerado haya podido cambiar esto. De este modo, las mujeres seguimos encontrándonos en desventaja para la creación literaria, pues a la diversidad de tareas que debemos dedicarnos, hay que sumarle también, por cierto, las situaciones triviales y machistas producidas en el entorno cercano cotidianamente.

En el ámbito literario, la tarea ha sido ardua durante muchos años, pues fue necesario aunar todas las teorías que surgieron en las décadas de los 60 y 70 para obtener una idea en limpio de lo que habían estado produciendo las escritoras durante siglos. Asimismo, las discusiones que surgieron en esos años en torno a la existencia o no de una literatura femenina o masculina, siguen hasta hoy vigentes. Chile se instala en estos contextos de manera tardía y las discusiones sobre la literatura y el género no acontecen de manera aislada a otros tópicos de gran relevancia para este sector del mundo como lo es la colonización. Autoras posteriores, dentro de las cuales Spivack es probablemente una de las más representativas, abordan el tema del género relacionado a otra condición de subalternidad como lo puede ser la raza o la etnia. De este modo, se comprende que la situación de las mujeres en Latinoamérica (así como en otras colonias) es de una doble marginación. Ya en la década del 80, tales ideas tenían repercusiones fuertes en nuestro país, dejando como huella de esto un encuentro de escritoras el año 1987 que se publicó en un libro titulado *Escribir en los bordes*.

El trabajo de muchas investigaciones en torno a la literatura y a la teoría de género, ha entregado herramientas esenciales para análisis en el contexto posmoderno. Las producciones literarias de mujeres fueron re-analizadas por esta nueva ola de teoría crítica a la luz de la perspectiva de género, pero, además, se lograron destacar producciones que habían pasado desapercibidas o que habían despertado muy poca atención en el pasado, tal es el caso de Marta Brunet o de Carolina Geel. Actualmente, el trabajo de los Estudios de Género en torno a la literatura continúa, en gran medida, con el camino cimentado por los primeros movimientos. Sin embargo, es una producción que necesita estar siempre alerta y viva, con atención en lo pasado, en lo presente y en lo futuro. A partir de esto, se plantea esta investigación como herramienta teórica para analizar textos desde la perspectiva del género en Latinoamérica.

El propósito más relevante de esta tesis consiste en hacer un recorrido teórico del concepto de 'matria' para lograr una conceptualización de lo ya dicho en torno a este tema, pero a la vez, para re-situarlo desde la crítica literaria feminista. El objetivo de este acercamiento, es obtener las opiniones comunes y las divergencias que se han producido a lo largo de la existencia del concepto en el contexto literario chileno. Luego, mediante el desarrollo de lo que entendemos como 'matria', se pretende entregar una definición personal que nos permita familiarizar al lector con el concepto y dar un lineamiento básico

para cualquier investigación que aluda a él o lo utilice. Finalmente, la idea es instalar el concepto con una definición clara (que no ha sido, en mi opinión, entregada hasta este momento), que permita un análisis más acabado de las obras y que ilumine los análisis que están guiándose por las teorías del género. Un aspecto muy relevante acá, es señalar que este capítulo, si bien recorre lo que se ha dicho sobre el concepto, hacia el final, entrega una definición propia que debe ser comprendida dentro de la crítica literaria feminista, pues se realiza una propuesta nueva que expone una definición de 'matria' que puede aplicarse en el análisis de diversos corpus que incorporen aspectos, intereses y perspectivas de los Estudios de Género. Esta nueva definición, se plantea como des-territorialización (tomar un concepto instalado) y re-territorialización (situar ese concepto en otro espacio), en términos de Deleuze y Guattari a su vez citados por Lucía Guerra (2006), como una técnica básica que debieron utilizar los feminismos para instalarse en los sistemas culturales.

Seguido de lo anterior, la nueva conceptualización pretende amalgamar los aspectos más relevantes, significativos y simbólicos ya propuestos con anterioridad, pero además, al incluir una perspectiva de Género, será un aporte para futuras investigaciones que apliquen este concepto, pues no ha sido teorizado a cabalidad anteriormente. La perspectiva de género "opta por una concepción epistemológica que se aproxima a la realidad desde las miradas de los géneros y sus relaciones de poder" (Gamba citando a De Barbieri 122, 2009). Las implicancias de proponer una definición del concepto desde los Estudios de Género y la Teoría Literaria Feminista, radica, como se observará posteriormente, en que será un concepto definido desde un ámbito competente al momento de hablar de las diferencias asignadas a lo 'paterno' y a lo 'materno', pero además, implicará una postura situada para el desarrollo de esta investigación, lo que se traducirá en un concepto descentralizador, aplicable a lecturas y literaturas desenmarcadas. La perspectiva de género, como señala Barbieri, visualiza al género como una opción política para el cambio, busca modificar la desigualdad, repensando aspectos que condicionan nuestra percepción de la vida.

La Crítica Literaria Feminista aparece como una posibilidad competente de teoría para este concepto, pues es precisamente este ámbito de estudios el que se ha preocupado de analizar las estructuras de poder subyacentes al ámbito literario y denunciarlas. La crítica llamada 'feminista', adopta una postura política más radical y marcada que el concepto de 'género' que, como han observado varias estudiosas, ha perdido su fuerza movilizadora y se ha despolitizado. Por ello, insisto tanto en señalar que la 'matria' se propone como concepto situado, es decir, político, pues no todo analista literario toma una postura clara al momento de hablar. La palabra 'feminismo' ha despertado históricamente un rechazo o miedo al relacionarse con algo extremo, con odios o violencias y, por eso, la palabra 'género' que vino, sin querer, a reemplazarla, se fue despolitizando con el tiempo, confundándose en sus sentidos, mezclándose en sus significados hasta llegar a ser solo un concepto que diferencia sexos. La diferencia básica entre sexo y género es que este último es 'el sexo culturalmente construido', lo que quiere decir que el género se relaciona con las consecuencias que tiene en la vida de las personas tener una diferencia sexual que los determina como hombres o como mujeres. Sin embargo, 'género' es también, como lo señalaba Barbieri, una posición que implica denuncia y movilización de las estructuras de poder. Actualmente, cuando desde el ámbito literario se menciona 'análisis de género', se piensa inmediatamente que es un análisis que se detiene en las representaciones de las mujeres y de los hombres o de lo femenino y de lo masculino; sin embargo, un análisis de género debe no solo 'mostrar', sino que además remecer a sus lectores en tanto denuncia nuestros estratos patriarcales. Entonces, al situarme desde la crítica feminista, lo que pretendo es llamar la atención del espacio situado que se debe ocupar como analista y

destacar el carácter político de esta labor cuando se decida utilizar un concepto como el de 'matria'.

Me gustaría explicar la necesidad de instalar el concepto de 'matria' a partir de una frase conocida y usada comúnmente por todos. Cuando se alude a la 'madre patria' normalmente, como chilenos, lo relacionamos con España. Le adjudicamos un rol materno respecto a nosotros latinoamericanos que seríamos, en esta relación, hijos de esta madre europea. El concepto 'madre-patria' posee aspectos dignos de ser analizados, que serán fundamentales para comprender la nueva propuesta que se realiza en esta investigación.

El concepto se forma a partir de dos elementos que se oponen en un plano binario, por un lado, tenemos la figura de la 'madre' que, en este caso, funciona alternadamente como sustantivo y adjetivo de "patria"; por otro lado, tenemos la figura de la 'patria', cuya raíz nos remite al *pater*, por lo que finalmente, cuando hablamos de 'madre patria', aludimos a una frase simbólicamente contradictoria que confunde nuestras posibles designaciones de género sobre la patria, ya que si bien su raíz es masculina, se pone sobre ella otro elemento de carácter femenino que asumimos como primordial en esta designación. El concepto, entonces, tiene dentro de sí lo que parece una contradicción vital, para entenderlo es necesario recordar que la patria se ha comprendido como algo masculino dentro de los últimos siglos, pero es discutido si fue así siempre. El estudio de Bachofen es revelador sobre las características matrifocales de varios pueblos antiguos, cuya ideología se basaba principalmente en la ginecocracia y el derecho materno². Sonia Montecino, por su parte, nos entrega variados ejemplos de la situación indígena que se vio afectada por el proceso del mestizaje y que tuvo su resultado más fuerte en la adoración desbordada de la figura femenina de la virgen, que vino a reemplazar las adoraciones anteriores de figuras femeninas que personificaban la vida y la muerte. Uno de los ejemplos que cita Montecino es el siguiente: "Lentamente la figura de María comienza a vincularse con el cerro de Potosí, identificándosela con la Pachamama. La Pachamama, por su lado, es una divinidad femenina y universal, es la tierra, es la fertilidad. De este modo la antigua diferencia entre apus (masculinos) y Pachamama (femenina) se sutura en la imagen sincrética de la Virgen de Copacabana" (Montecino 66, 2001).

El advenimiento del patriarcado que estudia Engels en su teoría sobre la propiedad privada, tendría su más viva y mejor expresión en la creación del estado romano, que, como señala Bachofen, es el momento en el que la mujer ya ha perdido todos sus derechos. Este traslado de pensamiento, habría significado un cambio radical en la valoración que se tenía sobre los diversos géneros y, además, sobre los aparatos simbólicos que se habían estructurado en base a las características atribuidas a cada género, dentro de los cuales el que nos convoca es el de la ciudad- estado. De este modo, la tierra que había sido considerada femenina, irá perdiendo este carácter y se irá mezclando con la potencia masculina. Bachofen señala que el matriarcado conduce a la denominación "metrópoli" y no "patria", pues la primera significa "ciudad madre" y es ésta la que representa fielmente el sentido de una ciudad, no "ciudad padre". La potencia creadora de la madre, irá perdiendo su relevancia hasta designarse con el nombre del padre, este último, entonces, se apropiará de lo que se le había conferido a las mujeres en el pasado, e incluso tomará en sus manos la procreación que era finalmente, lo que les habría entregado hegemonía a las mujeres. Bachofen cita como otro ejemplo de esta situación, la raíz de la palabra "parto", pues si bien

² El texto de Bachofen ha sido muy discutido y desacreditado. Sin embargo, se puede decir que sí existieron culturas matrifocales, lo que sucede es que incluso en éstas las mujeres no poseían poder y se convertían en 'objetos de transacción'. Este último aspecto no es relevante en este momento de la investigación, pues solo importa considerar que la tierra, la creación y la vida eran percibidas en términos femeninos.

esta palabra alude obligatoriamente a una realidad femenina, se construye con una “raíz que señala la potencia masculina de la Naturaleza. *Pario* y *Pales* están en una relación evidente. *Pales* es la Madre originaria de la que todo nace, que se da a conocer en el nacido como *Pales* masculino, como gran fecundador de la Tierra” (Bachofen 123, 1987). Esto sucede, según el autor, porque se está trasladando al padre todo lo que poseía la madre, la potencia creadora será significativa mientras sea el padre quien posibilite el nacimiento de cualquier ser y ya no la madre como dadora de vida, al situar en el trono la fecundación que realiza el padre, se dará paso a la idea de mujer útero como un simple receptáculo de la fuerza vital del varón. Lo descrito anteriormente nos permite entender que la patria se quede con características femeninas, pues éstas le fueron arrebatadas a un poder femenino anterior que veía solo en las madres la fuerza creadora de la naturaleza³.

La idea del poder femenino existente en algún pasado remoto, fue retomada por la antropología feminista de la década de los 70 con dos vertientes principales. Por un lado, encontramos a quienes critican fuertemente a Bachofen y, por otro lado, a los seguidores del mismo autor. Es preciso mencionar esto, porque ambas posturas provienen desde el feminismo, más aún, Celia Amorós llega a señalar que el debate sobre el matriarcado fue relanzado desde el feminismo. Sin embargo, ella misma señala que no se ha podido establecer nunca fehacientemente la existencia de un matriarcado y que éste solo alude a una instancia utópica. Es necesario diferenciar, para este debate, entre matriarcado y sociedades matrilineales (herencia y linaje bajo la línea materna), pues estas últimas sí existieron, pero ellas no involucraron un poder de la mujer, ya que siempre ésta fue el objeto transado o intercambiado por las políticas de los varones. Las dos posturas sobre la existencia del matriarcado tienen, como ya se mencionó, un origen feminista, quienes apoyan a Bachofen creen que el estudio del matriarcado es una estimulación relevante para reconstruir la historia de la mujer; quienes se oponen a la teoría del matriarcado, señalan que creer en él, sin ninguna base histórica, es mantener un mito de carácter misógino. El debate es muy interesante, pero lo que interesa en mi investigación es lo que señalará Amorós más adelante y: “son las implicaciones políticas, estratégicas e ideológicas de los mitos del matriarcado y sus diferentes valoraciones dentro del movimiento feminista” (Amorós 277, 1985). Si bien, Amorós es crítica respecto a las utopías levantadas sobre un pasado matriarca y sobre la categorización de las mujeres como diosas⁴, lo cierto es que en nuestra cultura, en nuestra evidencia, no podemos negar esta situación. Si existió o no un matriarcado en América Latina, es irrelevante para mí, en tanto lo que realmente importa son las construcciones que tenemos en torno a ello. Si las personas piensan y creen en estas utopías, son éstas las representaciones que encontraremos en el arte. Es más, lo que observo en una mirada rápida a la novela que analizo en esta investigación (así como en Gabriela Mistral y Antonio Silva), es que dichas representaciones utópicas y divinas se presentan de variadas maneras: heterogeneidades, parodias u otras formas de socavar los discursos y romper sus absolutos. Esto nos instala en un escenario que recrea el mito matriarcal con un sentido político y estético.

El carácter femenino de la tierra, sin embargo, ha permanecido inalterado en los sucesivos siglos, debiendo convivir con el estado masculinista que se ha articulado sobre este espacio vital. Numerosos documentos son testimonio de la relación simbólica que se establece entre la tierra natal y la madre, dentro de los cuales, el arte, será uno fundamental

³ Es preciso destacar que el análisis de Bachofen ha sido criticado fervientemente por diversos sectores del feminismo. La antropología feminista que se revitalizó en la década de los 70, es un ejemplo de ello.

⁴ Para Amorós, divinizar a las mujeres “es una manera de no considerarla nunca un adulto social: es otra variante de la eterna niña” (Amorós 281, 1985).

para establecer un correlato de las relaciones entre madre y tierra. No por nada Bachofen describe el periodo gineocrático como la poesía de la historia. Las huellas que podamos observar en la literatura, serán fundamentales para esta investigación, pues se define y entrega un concepto acabado de la propuesta de 'matria', en primer lugar a partir de la obra de Gabriela Mistral como pilar fundamental para entender el concepto, pero en segundo lugar, revisando la obra de Diamela Eltit para observar similitudes y diferencias que el concepto pueda presentar en una obra instalada en la posmodernidad.

Es relevante observar que este fenómeno de oposición binaria dado por el sintagma "madre patria", recae sobre la figura de España, es decir, nuestro conquistador. Para comprender por qué España es la 'madre patria' en nuestro referente común y Chile solo la 'patria', debemos recordar la teoría de Sonia Montecino respecto a nuestra identidad de vástagos huachos del padre español. Sin embargo, no fue España quien nos cobijó como madre, para que se lleve ese apelativo, fue el cuerpo de la indígena o el de la mestiza el que cumplió con ese trabajo. Si bien la designación 'madre patria' es opuesta en sus sentidos, podemos afirmar que la patria latinoamericana posee principalmente características maternas, lo que permite proponer un traslado al concepto de 'matria'. En efecto, Gamba señala que "entre las imágenes más impresionantes que ha elaborado la cultura para representar y, al mismo tiempo, gobernar a la mujer está, sin duda, la de la madre. En ciertos aspectos, se trata de una imagen intemporal; en otros, se concreta en metáforas determinadas. [...] <La casa>, escribe Freud, <es el sustituto del vientre materno, de la primera morada que, con toda probabilidad, el hombre añorará siempre, pues fue allí donde se sintió a gusto y seguro de sí>" (Gamba 213, 2009). Si aceptamos que una metáfora clara de la madre útero es la casa y en extensión el país, acercamos aún más el concepto de la 'madre patria' a una simbiosis que resulta mejor denominar 'matria' y que se transforma en un concepto de suma utilidad para el análisis literario de las obras latinoamericanas.

En la segunda parte de la investigación, revisaré la aplicabilidad del concepto en una novela de la escritora chilena Diamela Eltit. En *Por la patria* (1986) la presencia de la figura materna adquiere un 'rostro' determinante, problematizando el lugar de la madre y cambiando el status quo que esta figura ha adquirido canónicamente desde la hegemonía literaria. La novela critica nuestra nación- estado al subvertir los órdenes patriarcales de ésta. Así, el concepto de 'matria' nos permitirá hacernos cargo no solo de las fragmentaciones literarias introducidas por la novela en cuestión, sino que también hacernos cargo de la subversión a la patria que éstas plantean, así como de variadas inversiones y juegos paródicos que se instalan en la narración.

Es importante analizar la obra de Eltit en tanto nos permite visualizar el trabajo intelectual de mujeres en Chile, ya que no ha sido suficientemente destacado por los agentes correspondientes. Eltit es una escritora contemporánea con un extenso trabajo literario, teórico y artístico que ha sido instalada en literaturas del 'margen' y no parece poder convivir valorativamente con la literatura de hombres canónica. Esta convivencia no parece ser un objetivo en su narrativa, pero la marginalidad sí tiene efectos en su recepción que hacen que sea leída siempre en cursos 'alternativos' sin que pueda difundirse ampliamente su propuesta literaria. Al destacar y analizar profundamente el trabajo de Eltit, no solo espero visualizar y valorar su trabajo intelectual, sino que además espero aportar en la investigación de la genealogía de escritoras y que esto sirva como estímulo a la confirmación de una tradición literaria de mujeres. Según Teresita de Barbieri en *Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica*, la idea de los estudios sobre las mujeres es generar conocimiento sobre las condiciones de vida de éstas y hacerlas

visibles en la historia. Para Darcie Doll es necesario construir un corpus que recupere las escrituras de mujeres y establecer genealogías de mujeres escritoras, pues aún falta determinar la tradición y filiación de esta escritura. Es necesario explicar las relaciones, las influencias y diferencias entre cada escritora.

Si la 'matria' nos permite condensar los significados y características atribuidos a la tierra natal, es también preciso señalar que, al ser éste un estudio proveniente desde los Estudios de Género y Feministas, la madre no puede considerarse como una categoría que agote la de la mujer, pues ésta no tiene su inicio y final, como sujeto, en el cuerpo reproductivo. Por ello, sucede que la presencia de la 'matria' como elemento analítico debe considerar que la madre, en tanto rol o performance de la mujer, es un carácter cultural atribuido al sexo femenino y que en nuestro contexto latinoamericano se ha establecido como continente esencial de la identidad de nuestros pueblos. Lo que debemos considerar es que en la 'matria' no podemos encontrar a la madre canónica, como señala Gamba, la madre debe entenderse también como "lo impensable, lo que excede a la racionalidad" (Gamba 210, 2009). De este modo, la 'matria' posee dos aristas vitales en el análisis literario, por un lado, la maternidad y los personajes maternos y, por otro, la idea de nación y constitución del país en torno a la división de roles (materno y paterno).

Así, el concepto de 'matria' desarrollado en esta investigación, pretende servir como aporte para los estudios críticos actuales. La presencia abrumadora de la maternidad en nuestra literatura, así como de vírgenes y prostitutas (rupturistas con el precepto de la maternidad), se relacionan determinantemente con aspectos identitarios muy relevantes. En *Por la patria* observamos una performance de la maternidad alejada de lo canónico y esa performance permite instalar la situación de la nación en el contexto dictatorial chileno. La posibilidad de autoescribirse que se plantea como espacio en la 'matria', también tiene lugar en esta novela, que rehace su historia una y otra vez.

Finalmente, la 'matria' será referencia a toda la amalgama de lo que somos. La madre latinoamericana funciona como un 'logos alternativo' que, por supuesto, no es el del patriarcado, sino uno que permite valorar los conocimientos ancestrales transmitidos de boca en boca, de madre en madre. Ya decía Virginia Woolf que "una mujer que escribe [...] está en contacto con el pasado a través de sus madres" (Woolf 70, 2008). El eco que estas palabras de una inglesa tienen en nuestro continente es impresionante, pues son familiares a nuestro oído mediante la experiencia de vivir en un lugar que, por un lado, instala una simbólica de la madre muy ligada a lo institucional y que implica adoración al mismo tiempo que silenciamiento, pero, por otro lado, permite también el surgimiento de otro carácter de la figura materna que resulta muchas veces contestatario frente al poder.

La figura de la madre es, finalmente, símbolo de nuestra historia y reflejo de lo que somos y/o queremos ser, de lo deseado y lo temido diría Lucía Guerra. La figura de la mujer sola junto a su hijo huacho será, según Montecino (citando a Morandé), una 'gran figura de nuestra memoria colectiva', "la mujer en la constitución inequívoca de su identidad como madre (espejo de la propia, de la abuela y de toda la parentela femenina) y para el hombre al ser indefectiblemente un hijo, no un varón, sino el hijo de una madre" (Montecino 50-51, 2001), mostrando la relevancia de esta performance que atraviesa nuestra historia y constitución como nación. El cambio relevante del espacio indígena al mestizo, constituye una nación (o 'matria') que no pertenece al padre occidental, sino que a las madres (personificadas, sobre todo, a partir de la figura de la virgen cristiana en mixtura con las diosas indígenas) que reciben y prolongan la vida de los hijos vástagos (todos nosotros).

A partir de las reflexiones realizadas anteriormente, se plantea como hipótesis de esta investigación que en la narrativa de Diamela Eltit observaríamos claramente lo que

queremos denominar como 'matria', ya que existe una apropiación-reterritorialización del margen que la lleva a hacer y ser cultura desde este lugar. Al entender el margen de manera desencionalizada, me pregunto en qué medida el imaginario sobre la marginalidad es replanteado en Eltit hasta constituir un lumpen que nos atraviesa y marca a todos. La 'matria' que Eltit crearía en su novela sería movilizadora por su protagonista, Coya, quien se describe a partir de una serie de inversiones al canon hegemónico, instalándose como representación clara de nuestro concepto de 'matria'.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1. Territorialización de los saberes

Históricamente quienes han podido dedicarse a la literatura, han sido los hombres. Dentro de sus filas se instauró un orden patriarcal que discriminó la presencia de otras escrituras que escaparan al canon hegemónico. Desde los orígenes de la literatura, entonces, han sido los hombres quienes han producido textos literarios, dejando a las mujeres solo el territorio de lo privado y lo doméstico, alejadas de los conocimientos valorados socialmente. Lucía Guerra en *La mujer fragmentada: historias de un signo (2006)*, comenta sobre la escritura de mujeres a partir de una afirmación de Lope de Vega: "palabras de mujer llevan la firma del viento"; Guerra señala que esta atribución de lo efímero a la escritura de mujeres es claramente una propuesta patriarcal que cataloga esta escritura como una 'opinión sin importancia', de ahí que muchas escritoras firmaran con seudónimos masculinos.

Guerra señala que existe una sobrevaloración de lo masculino en pro de una devaluación de lo femenino y que parte fundamental del acto devaluatorio radica en la definición que se realiza de lo devaluado. Para Guerra, adscribir significados a lo femenino es una modalidad de territorialización que se ejerce desde un sujeto masculino que desea 'poseer' mediante el lenguaje y "perpetuar la subyugación de un Otro" (Guerra 14, 2006). Dentro de ese 'poseer' está, ciertamente, la empresa literaria de hombres que por muchos años definió lo femenino mediante una literatura con valores masculistas.

Una de las principales territorializaciones que destaca Guerra es la de lo privado y lo público, y aunque las categorías de lo femenino y lo masculino o las identidades asociadas al ser hombre y al ser mujer cambien con el tiempo al ser históricas, hay un rasgo permanente y este es "la categoría mujer como una construcción imaginaria escindida entre lo deseado y lo temido" (Guerra 15, 2006). A partir de lo anterior, existe un patriarcado que ejecuta ciertos órdenes patriarcales dictaminados desde diferentes instituciones que se encargarán de hacer habitual aquellos mandatos culturales impuestos. En el patriarcado la autoridad la ejerce el varón, es él quien posee el poder de simbolización y de interpretación, de ahí que lo 'intelectual' haya estado dominado violentamente por todo lo que significa lo 'masculino' culturalmente, esto es, todos aquellos sectores que encarnan el poder: hombres, blancos, ricos.

2. Literatura de mujeres

2.1. Crítica literaria feminista

En la década del 60 surge en Estados Unidos una nueva crítica literaria que, a la luz de los movimientos feministas, pretende cambiar las concepciones, estatutos y cánones con los que se trabajaba hasta ese momento en el área literaria. En esta época la mayor parte de las mujeres ya había logrado obtener el derecho a voto por el que se luchó fervientemente

en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, dicho logro no había logrado significar un cambio sustancial en las ideologías de género subyacentes a las sociedades y, como señala Lucía Guerra, la mujer continuaba siendo una ciudadana de segunda categoría. Ya en 1968 el esquema por el que habían luchado los movimientos feministas comienza a desmoronarse y es en este contexto en el que se enmarca el surgimiento de la crítica literaria feminista.

La base para esta nueva crítica feminista tiene muy probablemente dos textos fundantes: *Un cuarto propio* (1928) de Virginia Woolf y *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. El primer texto es un recorrido por la escasa literatura de mujeres que constata Woolf y sus reflexiones en torno a esta situación, “el hecho de que la mujer, lejos de poseer una identidad propia, siempre ha sido dicha por los hombres en un abultado imaginario en el cual se destaca su inferioridad” (Guerra 16, 2006). En el caso de Beauvoir, la preocupación radica en observar los modelos de mujer que se han construido históricamente, ya que “al ser el hombre el poseedor de la Palabra, es él quien asigna una identidad a la mujer a través de un imaginario en el cual el sujeto masculino transfiere sus temores, sus aspiraciones y sus vivencias de lo divino” (Guerra 18, 2006).

Nelly Richard en “De la literatura de mujeres a la literatura femenina” (1990), realiza una introducción muy útil sobre el desarrollo de la crítica literaria feminista. A partir de esta delimitación y agregando datos analizados detenidamente por Lucía Guerra en *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista* (2008), comenzaré por sintetizar el aporte y las características de cada grupo en un cuadro sinóptico:

EL CONCEPTO DE 'MATRIA' DESDE LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA Y SU LECTURA EN POR LA PATRIA DE DIAMELA ELTIT

Crítica literaria	Período	Objetivos	Autores
Angloamericana	1960	Revisar la literatura y observar la exclusión de las mujeres dedicadas a este oficio. Observar la representación de las mujeres en la literatura. Contrastar dicha representación a partir de la diferencia sexual del escritor.	Spacks, Showalter, Gilbert y Gubar
Francesa	1970	Instalar la importancia del inconsciente y del lenguaje para la sujeto. Observar de qué manera la escritura femenina es una derivación de la oralidad (que contiene a lo materno).	Cixous, Irigaray
		Escritura formada a partir de lo semiótico (pulsional – femenina – materna) y lo simbólico (normativo – masculino – paterno).	Kristeva
Postestructuralismo		Desencializar y destotalizar lecturas hechas hasta ese momento.	Derrida, Foucault

Crítica angloamericana

El primer movimiento de crítica literaria feminista fue de suma importancia para instalar la problemática de la literatura de mujeres. Éstas habían sido, como señala Lucía Guerra, comprendidas siempre como una sombra de la literatura hecha por hombres. Este primer acercamiento a la literatura de mujeres permite, por un lado, visibilizar una literatura que se había encontrado oculta hasta ese momento de la historia y, por otro lado, permite también analizar las circunstancias en las que escribían estas mujeres. Asimismo, esta crítica se centra en el análisis de las representaciones que se habían realizado de las mujeres en el espacio literario de la ficción, pues en una gran mayoría dichas representaciones provenían desde la hegemonía literaria masculina. Al observar la producción literaria de las escritoras, esta crítica también permite contraponer los modelos de representación de mujeres que ellas crean, logrando así un diálogo crítico entre la heterorepresentación y la homorepresentación.

Virginia Woolf en *Un cuarto propio* anota las implicancias de las situaciones en las que se encuentran las mujeres que se dedican a escribir, en oposición a las situaciones mucho más favorables en las que se encuentran sus compañeros: “la libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres, no sólo durante doscientos años, sino desde el principio de los tiempos. Las mujeres han gozado de menor libertad intelectual que los hijos de los atenienses. Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesía. Por eso he insistido

tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia” (Woolf 77, 2008). Woolf también señala que la entrada de la mujer a la literatura es muy tardía y por ello carece de una tradición. Al examinar el pasado literario de las mujeres, esta crítica comienza a cimentar una genealogía para las futuras generaciones de escritoras. Woolf agrega que, al carecer de tradición, las mujeres que miran hacia atrás en el pasado solo pueden encontrarse con la figura de la madre, elemento que será fundamental para el movimiento feminista francés que veremos posteriormente.

Un aspecto destacado por Lucía Guerra sobre esta crítica, es que permite rescatar la lucha por reivindicar el canon dominante (constituido básicamente por hombres). Frente al surgimiento de esta crítica, muchas señalan que la literatura no tiene sexo, sin embargo, lo comprendido como “lo literario” es también una construcción cultural y como toda construcción cultural se ve atravesada por estructuras de poder que lo delimitan y definen. Siguiendo esta línea de lectura, “lo literario” hasta ese momento, se definía desde una élite letrada de ideología patriarcal, baste citar el ejemplo de Guerra, quien señala que la primera mujer en ingresar como miembro a la Real Academia Española de la Lengua, lo hace solo en 1978. De este modo, la crítica literaria feminista anglosajona quiere demostrar que sí existía una “literatura femenina” que se mostraría atravesada por las relaciones de poder en las que se circunscribe.

Nelly Richard critica este movimiento, ya que pese a sus aportes dentro de los Estudios de Género y a la reconstrucción de una tradición literaria femenina, “se vuelve inevitablemente cómplice de las concepciones de la historia basadas en el supuesto de una linealidad uniforme; y por ende, cómplice de las propuestas del logo (falo) céntricas de los discursos homogéneos y homogeneizadores” (Richard 26, 1987). Fundamentalmente, la crítica a este grupo radica en que se continúa intentando establecer solo ‘una’ tradición y no se da paso a multirrelatos ni interacciones. Richard señala que si se piensa que la literatura de mujeres, solo por provenir de mujeres, retrata mejor la especificidad femenina, se cae en “una concepción naturalista del lenguaje, en la que la obra es soporte reflectante o vehículo transparencial de una feminidad preconstruida” (Richard 27, 1990).

Para Lucía Guerra, el error de esta crítica angloamericana también radica en la universalidad de lo que se entiende por ‘femenino’ (en similitud exacta con cualquier otro grupo subyugado), pues la mujer no tiene una memoria colectiva ‘unitaria’ e integradora de toda la experiencia sexo-género, ya que la experiencia de género gira en torno a muchos otros ejes que impiden su fácil clasificación o delimitación. Pese a esto, Guerra destaca el aporte más valioso que se observa en la “dilucidación de una identidad femenina en la maternidad, la esfera íntima de relaciones entre mujeres y el proceso interior de la adquisición de una identidad” (Guerra 48, 2008). Pero, al mismo tiempo, Guerra instala una pregunta fundamental para la crítica literaria feminista que se produce específicamente desde Latinoamérica: ¿qué significa ser otro de Otro? En esta otra identidad es en la que tiene que poner sus esfuerzos nuestra crítica feminista latinoamericana.

Crítica francesa

Según Lucía Guerra, el texto inaugural de este movimiento lo encontramos en *Les guerrilleras* (1969) de Monique Wittig, a quien rápidamente le siguen Kristeva e Irigaray. Esta última al publicar su tesis sobre la teoría del espejo (1974), es inmediatamente expulsada de la Escuela Freudiana fundada por Lacan, pues en ella cuestiona los fundamentos falocéntricos y deconstruye los discursos filosóficos que lo sustentan.

La presencia de la madre es reiterada y enfática en este movimiento que, a la luz del psicoanálisis, revisará las implicancias del inconsciente en la formación de subjetividades

femeninas (a partir del cuerpo) en la escritura. Para este grupo existiría una especificidad del ritmo mujer en relación a una economía libidinal femenina, de este modo, la escritura de mujeres tendría un “sustrato pulsional (que) deriva de la fuente preedípica que contiene lo materno principalmente cifrado como oralidad” (Richard 29, 1990). Así, la escritura producida por mujeres se caracterizaría por una fuerza diferenciadora de lo masculino que se ancla en lo que Irigaray denominó ‘cuerpo a cuerpo’.

En el apartado de análisis que Lucía Guerra le dedica a Irigaray, alude al asesinato de Clitemnestra en *La Orestíada*. Luego de que Agamenón (padre de Orestes) es asesinado por su esposa Clitemnestra, su hijo la busca y la asesina para vengar a su padre. Sin embargo, las erinias que lo siguen no logran darle el castigo, ya que es defendido por Zeus. Este crimen no fue considerado por el psicoanálisis, como sí lo fueron otras historias griegas, para Guerra leyendo a Irigaray “el asesinato de la madre mítica responde a la erección del falo como organizador emblemático del mundo hecho a la medida del hombre/padre. Sin embargo, asegura Irigaray, mucho antes del falo existió el cordón umbilical, ese primer lazo con la madre” (Guerra 70, 2008). Básicamente, entonces, el psicoanálisis, como otras instituciones, permitió el crimen contra la madre para instaurar el orden patriarcal que suponía la *polis*. El rastro del ombligo será vital para Irigaray, quien, además, propondrá la reelaboración del lenguaje para el surgimiento de una comunidad “feminizada” que surge a partir del cuerpo a cuerpo con la madre y que crea un nuevo ámbito simbólico.

Para Cixous, la mujer tiene más posibilidades que el hombre para “escuchar el eco del prelenguaje, de esa zona aún no regimentada por el Orden Simbólico” (Guerra 49, 2008). La escritura que ha oído ese prelenguaje se manifiesta mediante una enorme fluidez que termina por exceder los paradigmas o cánones existentes para hablar de “lo literario”, pues esta escritura se enmarca fuera de la Ley del Padre.

Para Nelly Richard, las premisas de la teoría feminista francesa pueden caer fácilmente en un nuevo determinismo sexual al entregarle tanta importancia a los procesos preedípicos. Asimismo, para Guerra, se observa en esta teoría una “mistificación de lo femenino que bien podrían estar reafirmando las oposiciones binarias, sólo que ahora con la intención de cambiar los términos y glorificar lo femenino devaluado” (Guerra 49, 2008).

Como manifestación certera de la teoría francesa que no cae en el riesgo binario y esencialista, Nelly Richard cita a Julia Kristeva⁵, que sería una autora que logra salvar este riesgo determinista al plantear una teoría de sujeto basada en dos instancias formativas que se presentan en interacción constante: “la instancia ‘semiótica’ (la pulsional; la femenina – materna) y la instancia ‘simbólica’ (la normativa; la masculina – paterna). La mujer estaría siempre más cerca de la pulsión rítmica de lo semiótico (es decir del goce y de la corporalidad) debido a su proximidad – carnal o especular – a la madre, pero ambos procesos son inherentes a la configuración de todo sujeto, sea hombre o mujer” (Richard 29, 1990).

Otro de los aspectos de la teoría de Kristeva, tiene relación con la figura de la *Mater Dolorosa* y su idealización, a ésta se le negará su propio cuerpo en pos de purificarlo para el hijo y para los devotos. A su cuerpo accederemos solo en los aspectos simbólicos ‘blanqueados’: “Del cuerpo virginal, sólo tendremos derecho a la oreja, a las lágrimas y a los pechos” (Kristeva 220, 1987). Serían los orificios de los ojos y del oído; orificios para llorar la muerte del hijo y para escuchar las plegarias de sus súbditos respectivamente, no para el placer. Es el concepto de ‘exilio’ el que se utiliza para aludir a “la condición permanente del destierro [...] del propio cuerpo, condición que no se resuelve ni en la resurrección del

⁵ Cabe destacar que la propia Julia Kristeva no se reconoce dentro del movimiento feminista de los 70.

hijo ni en la asunción” (Guerra 59, 2008). La separación de una parte de sí misma que no retorna nunca más, es vista por Kristeva como una contraposición al carácter ideal que se presenta en la *Mater Dolosa*. Para Kristeva, la mujer solo puede existir como “aquello que no puede ser representado ni hablado, como aquello que permanece fuera del nombre y fuera de las ideologías” (Guerra 60, 2008).

Crítica postestructuralista

Este tercer grupo de críticos surge como respuesta a las críticas de los dos movimientos anteriores y reconoce la necesidad de desligarse de los esencialismos y reconocer que existe una marca enunciativa que es múltiple y que no está determinada solo por un aspecto de la vida de las personas, como lo sería el del sexo-género.

Este grupo, al querer escapar de los esencialismos, capta la atención simpatizante de Nelly Richard, al considerar la itinerancia como marca enunciativa. Para ella, la escritura latinoamericana tendría también una especificidad que se caracterizaría por el “despliegue táctico de recursos que permitan burlar o parodiar la discursividad del colonizador (masculino o europeo), infringiendo su legalidad y torciendo su marca de reglamentaciones culturales. En ese sentido, la nueva práctica teórica que se organice desde la periferia no solo debería reconvertir los signos del pensamiento neofeminista o postfeminista internacional a una trama local de requerimientos y motivaciones; la doble colonización del sujeto mujer latinoamericana refuerza la urgencia de probar modelos de análisis culturales que potencien lo femenino como interrogante, lanzada contra el derecho de las culturas dominantes a falsificar universales” (Richard 31-32, 1990).

Algo de esta itinerancia fue también aludido por Virginia Woolf cuando escribió: “Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser ‘mujer con algo de hombre’ u ‘hombre con algo de mujer’” (Woolf 75, 2008), pues solo así la mente utiliza todas sus facultades y puede crear de manera más completa.

2.2. Genealogía

Según Teresita de Barbieri en *Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica*, la idea de los estudios sobre las mujeres es generar conocimiento sobre las condiciones de vida de éstas y hacerlas visibles en la historia. Para Darcie Doll, es necesario construir un *corpus* que recupere las escrituras de mujeres y establecer genealogías de mujeres escritoras, pues aún falta determinar la tradición y filiación de esta escritura. Es necesario explicar las relaciones, las influencias y diferencias entre cada escritora, abrir cuestionamientos sobre lo literario y reflexionar sobre “las diferentes ideologías sobre la literatura que cruzan una época, del estado de los instrumentos de escritura, de los aparatos conceptuales con los que se lee, se piensa y se organiza el sistema literario”. (Gamba 325, 2009).

La crítica literaria feminista en Chile ha sido abordada por diferentes autoras. Eliana Ortega señala que “La función de la crítica feminista entonces, es la de resistir los discursos y las prácticas del poder de la cultura hegemónica.” (Ortega 23, 1996). El concepto de ‘matria’ se inscribiría en la crítica literaria feminista chilena probablemente de manera determinante, pues es un concepto chileno que, teorizado desde el feminismo, puede entregar herramientas importantes para un análisis literario de las obras producidas en este país y quizás en este continente. Sabemos que nuestro proceso de conquista ha determinado las identidades que hemos asumido y que no podemos omitir la relevancia del espacio en el que se nace para la producción intelectual y artística. Las teorías feministas

provenientes de Europa o Estados Unidos no son aplicables absolutamente a nuestra realidad, por eso se hace necesaria la producción de crítica literaria feminista desde este espacio para analizar realidades producidas en este mismo lugar. La incorporación del concepto 'matria' teorizado desde la crítica literaria feminista sería, entonces, uno de los principales aportes de esta investigación, pues permitirá un análisis situado a la producción artística chilena.

Otro aporte de esta investigación sería el aporte a la desmitificación de los personajes femeninos a partir del cuestionamiento de 'lo femenino' como singular y universal, para promover la validación de una multiplicidad de lugares y voces desde donde hablar sobre nuestras identidades. Inscribir la figura de la 'matria' como concepto para análisis, saca del silencio lo que antes estuvo escondido, pues permite dar voz a saberes que cargan los personajes femeninos y que no necesariamente responden a los mandatos patriarcales.

La literatura de mujeres en Chile necesita ser releída, pues durante muchos años solo fue analizada por críticos insertos en el sistema hegemónico literario. Esas lecturas anteriores pueden enriquecerse o criticarse a partir de una mirada que incluya, centralmente, el reconocimiento de la marginalidad del ser latinoamericana y mujer. "Revisar, volver a mirar, bajo otro foco, las relaciones, en varios sentidos, establecidas por la actividad escrituraria de las mujeres" (Doll 87, 2002). En este sentido, un primer paso es profundizar y volver a mirar la narrativa de una de las escritoras más importantes en Chile: Diamela Eltit.

Darcie Doll señala que la escritura de mujeres siempre ha estado al margen de las historias de la literatura y que es necesaria "la configuración de los cánones, y la necesaria construcción de genealogías en el contexto de la diferencia / especificidad de la escritura de mujeres" (Doll 84, 2002). No se pretende con esto crear una categoría cerrada que aisle a un sector específico de la literatura como lo es el de las mujeres, ya que con esto se anula "la potencialidad de las intenciones políticas y de cambio socio-cultural que atraviesan y presiden los supuestos del feminismo y las perspectivas de género" (Doll 85, 2002). Sin embargo, sí es fundamental para la crítica literaria feminista establecer una 'historia' previa que nos permita ubicarnos en un mapa temporal y espacial que considere lo que hubo antes y que tuvo pocas posibilidades de verse. La escritura de mujeres necesita mostrarse desde esta nueva construcción histórica que le permita ser y hacerse situada, consciente de sí. Ortega señala que la relevancia de una genealogía de mujeres radica en la necesidad de poder mirarnos al espejo antes de mirarnos de lleno frente a toda la humanidad. Asimismo, señala que para autopercebirnos como sujetas necesitamos de una 'memoria colectiva' que señale nuestras prácticas y relaciones.

Foucault desarrolló el concepto de 'genealogía' como una propuesta para acercarse e interpretar acontecimientos históricos, sin caer en el racionalismo extremo ni en la búsqueda de 'la' verdad. Foucault señala que la genealogía se opone a la búsqueda del origen, pues esta es una tarea que no conduce a nada nuevo. La cadena de hechos que conforman la historia no tiene significado si no hay un análisis que relacione e interprete cada signo. La genealogía entonces, establecerá relaciones entre los sucesos históricos conocidos y aquellos ocultos, pues la genealogía incluye detalles, desnuda la multiplicidad de elementos con la finalidad de romper las ataduras de un supuesto 'origen'. La identidad es, a partir de la genealogía, una disipación, una discontinuidad que permite un conocimiento más amplio, que se inspira en el re-conocer constante. Así, la genealogía de la escritura de mujeres, busca apropiarse de los fragmentos desconocidos de la historia (en este caso literaria) de las mujeres. Poder ver y analizar esos detalles, dejarlos desnudos y revisarlos a partir del reconocimiento y comparación entre unas sujetas y otras, es parte de la tarea propuesta.

2.3. Escritura ‘femenina’

Una pregunta fundamental ronda la crítica literaria feminista prácticamente desde su surgimiento: ¿existe una escritura femenina? María Inés Lagos cita a algunas escritoras para intentar responder a esta pregunta. En primer lugar Simone de Beauvoir señalará: “si el escritor es mujer, feminista o no, le dará al lenguaje algo que no tendría si hubiera sido usado por un hombre” (Lagos 14, 2000), manifestándose a favor de una diferencia en el texto marcada por la sexualidad y posterior vivencia cultural de cada género. En segundo lugar, Lagos cita a Diamela Eltit, quien señalará: “femenino y masculino son categorías. La escritura no es sexuada, es más bien ‘representación simbólica de un decir’” (Lagos 16, 2000), postura que alude a la existencia de una diferencia de cada decir, pero que no pasará determinadamente por el género.

Según Susana Gamba la institución literaria divide la literatura y encasilla como ‘escritura femenina’ toda aquella literatura sentimental relacionada con el mundo privado doméstico. Las protagonistas debían guardar relación moral con las autoras, “la institución determinaba así no solo qué debían escribir las mujeres sino cómo había que leer lo que ellas escribían” (Gamba 327, 2009). Guerra señala en su ensayo “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”, que los personajes femeninos caracterizados a partir del orden patriarcal, se rigen siempre a partir de un discurso dominante que establece que la figura de la mujer siempre es lo ‘otro’.

Para Nelly Richard la ‘escritura femenina’ debe diferenciarse de la ‘escritura de mujeres’, pues “la ‘literatura de mujeres’ designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta sobre cuáles son las construcciones de lenguaje que textualizan la diferencia genérico-sexual” (Richard 32, 1993). Es decir, la ‘literatura de mujeres’ es aquella escrita por mujeres, las que no necesariamente poseen conciencia de género y, por consiguiente, no instalan en sus producciones las problemáticas relativas a intereses políticos feministas. La ‘escritura femenina’, por su parte, es definida por Richard, como aquella que se lee a partir de las connotaciones asociadas a lo ‘femenino’ en nuestra cultura. Es decir, la literatura se entiende como una representación fiel de la realidad, en donde la mujer se relaciona siempre con lo pasivo. Según Richard, “esa crítica hace de lo ‘femenino’ el referente pleno de una identidad-esencia (reuniversalizable como tal en su genericidad absoluta)” (Richard 33, 1993). Así, no existiría una pluralidad, ni una heterogeneidad representativa, pues la mujer y lo femenino de ésta, se consideran una esencia que escapa al cambio de los tiempos, la mujer se mantiene una. A partir de esto, Richard realiza un llamado a remodelar la escritura y a considerar la identidad “como juego de representaciones” (Richard 34, 1993).

Frente a la postura defendida por Richard, uno de los aspectos más llamativos es la invitación que realiza a hablar de ‘feminización de la escritura’, situación que para la autora “se produce a cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes” (Richard 35, 1993). Esta apreciación resulta iluminadora para enfrentarnos a un proyecto como el de Diamela Eltit, ya que precisamente lo que sucede en su narrativa es ese ‘rebalse’ del que habla Richard y que se constituye como ‘feminización’ de una narrativa, que ya no se contiene y que, por ende, escapa con creces de lo que entendemos y conocemos como hegemonía literaria.

3. Escritoras en el siglo XX

Durante el S. XX surgen en Chile novelas, cuentos, poesías, obras de teatro, mediante las cuales muchas mujeres que escriben desean darse a conocer como escritoras y ser publicadas del mismo modo en el que lo han sido los varones. Anterior a este momento, la literatura escrita por mujeres contaba con pocas representantes, las que no eran consideradas por los circuitos literarios de escritores, ni de los críticos. Los círculos literarios de las mujeres existieron gracias a ellas mismas, ya que comenzaron a reunirse y discutir sobre variadas manifestaciones artísticas que llamaban la atención en la época.

Carmen Balart cita a Hernán Díaz Arrieta, quien señaló: “La literatura femenina empieza a existir seriamente en Chile con iguales derechos que la masculina el año 1923, cuando aparece *Montaña adentro*, de Marta Brunet.” (Balart 150, 1999). En la misma época Gabriela Mistral publica su primer poemario titulado *Desolación* (1922), con el que adquiere fama y renombre mundial. Díaz alude a una conquista de “derechos” de la literatura de mujeres, sin embargo, si bien lo que sucede es un avance, se produce con condicionamientos gravísimos que se arrastran hasta el día de hoy. El mismo Díaz cataloga a Brunet de ‘escribir como hombre’, al reproducir una forma de hablar campesina en sus novelas; Mistral abandona el país cansada de supuestos que giran en torno a su vida y que enturbian su talento artístico muy poco reconocido en el país.

El avance literario que significa para las mujeres la llegada del Siglo XX es fundamental, más allá de la imposibilidad de una igualdad o equidad, la escritura es al fin un medio expresivo que ya no solo le pertenece a los hombres, sino que además comienza a configurarse como un fuerte engranaje político para manifestar lo que las mujeres habían estado obligadas a silenciar y que ahora pueden representar(se) por sí mismas.

4. Diamela Eltit

Diamela Eltit (1949-) es Licenciada en Literatura, comenzó a manifestarse artísticamente en el movimiento C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte) junto a Raúl Zurita, Lotti Rosenfeld, Eugenio Dittborn, entre otros artistas que buscaban resituar el arte bajo la dictadura de Augusto Pinochet durante los 80.

El contexto en el que se inicia la producción artística de Eltit es probablemente determinante para su poética. La dictadura, que comienza con el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, fractura irremediablemente al país. La dictadura se extiende 17 años, durante los cuales se mantiene un clima social, político, jurídico y cultural de mucha tensión. La Junta Militar buscaba mediante el Golpe de Estado, recuperar una armonía que se había perdido, según ellos, por la instauración del régimen marxista en Chile a manos del presidente electo en 1970, Salvador Allende.

La Junta Militar calificó a su propio gobierno de autoritario y para mantener este régimen modificaron diversas leyes y decretos. En 1974 el Comandante en Jefe del Ejército, Augusto Pinochet, sube al poder bajo el cargo de Jefe Supremo de la Nación, título que después cambiará a Presidente de la República. Durante su mandato posee el poder Legislativo y el Constituyente, lo que le permite cierto monopolio en la toma de decisiones. Al mismo tiempo, se desarticulaban los aparatos e instituciones que anteriormente habían consolidado la democracia, incluso se llegó a la pérdida del derecho a sufragio. La censura se instala en

todos los medios de comunicación. El toque de queda, el exilio, la tortura y la prisión política, se agregan a la lista, ejemplificando los abusos de poder característicos de las dictaduras.

Entre las novelas publicadas por Eltit encontramos: *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010). Diamela Eltit se inscribe, ciertamente, dentro de un proyecto artístico contestatario, rebelde y subversivo a la normatividad impuesta durante la época dictatorial, pero, a la vez, su proyecto pretende ser denuncia de los entramados hegemónicos que pasan desapercibidos, de ahí su interés no solo por la política inmediata de su contexto, pues su obra abarca más que los temas de represión comunes en dictadura. Eltit denuncia desde aquellos espacios de marginalidad que se esconden bajo fachadas de silencio, de una aceptación muda por parte de la sociedad. Los lugares vergonzosos, ocultos o sucios, son para Eltit, lugares de creación artística, ya sea desde el prostíbulo o el erial, la autora visualiza, obra y entrega palabra a la mudez que caracteriza a estos espacios.

5. Recepción crítica de Diamela Eltit

Raquel Olea señala que se siente sorprendida por la escasa crítica relevante e iluminadora que han recibido las autoras que ella analiza, dentro de las cuales se inscribe Eltit. Siguiendo su lectura, “la literatura escrita por mujeres continúa siendo un producto informal en la economía cultural chilena.” (Olea 19, 1998). Para Olea, esto responde a diferentes variables que pueden resumirse en la famosa división sexual de roles que deja a la mujer fuera del ‘contrato social’. Esto implica que en el espacio público, la mujer no se relacionará con igualdad frente a las competencias masculinas. La consecuencia de este pensamiento radica en que el problema, señala Olea, ya no será el ‘objeto’ (texto), sino el ‘sujeto’ (autora), y con ello se amplía “la problematización a los mecanismos de institucionalización o marginación de los bienes simbólicos.” (Olea 21, 1998). Rodrigo Cánovas profundiza en esta problemática, señalando que todavía existen resistencias frente a la obra de Eltit y que se le encasilla fácilmente dentro de una literatura incomprensible o con temas poco relevantes, concordando con lo señalado por Olea.

Sin embargo, frente a esta realidad literaria, es posible detectar focos de fuga. Recepciones críticas que se instalan sobre la obra de Diamela Eltit de manera certera y profunda. Dentro de este espacio es pertinente citar el aporte de Leonidas Morales, quien ha escrito diversos artículos y libros sobre la narrativa de Eltit y ha dirigido además una enorme cantidad de tesis de estudiantes de literatura que analizan la obra de esta autora. Entre los libros que Morales nos ha entregado, podemos mencionar *Conversaciones con Diamela Eltit* (1998), texto que resulta iluminador para comprender la visión de la misma escritora sobre los giros, estéticas y reiteraciones en el juego narrativo de sus novelas. En estas ‘conversaciones’ nos enteramos de las lecturas de Eltit sobre Foucault, Derrida, Lacan o Irigaray y también del cómo la fragmentación se hace parte relevante de su estética tanto a nivel de los cuerpos como del discurso mismo. Así también, observamos la relevancia del rito y del mito en su creación; elementos que la llevan a señalar que el proceso de escritura es experimentado por ella como un rito. Otro texto relevante de Leonidas Morales es el artículo “Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa”, pues acá se analizan dos características de la obra de la autora que la situarán como una escritora de la diferencia y

no como una escritora complaciente. Esto ocurre, señala Morales, a partir de dos hechos fundamentales; en primer lugar, la gran influencia que tiene José Donoso en la escritura de Eltit y, en segundo lugar, que el proyecto de Eltit se inscriba de lleno en la dictadura, pues esto significó que el ser humano se viera violentado hasta lo más íntimo, expuesto al poder se observa herido y permanentemente afectado. A partir de esto, Morales señala que Eltit utiliza el ensayo como su estrategia para narrar, aquella basada en el intento, en la prueba permanente, que actúa como símbolo del sujeto que se 'ensaya' a sí mismo también y que vive dentro de versiones que nunca alcanzan el carácter de definitivo. Otro de los aspectos que destaca Morales a partir del ensayo, es el del incesto que implicaría, según se lectura (que sigue a Girard), la posibilidad de volver a empezar. El incesto se entiende así, como una salida a la crisis.

Rodrigo Cánovas en su ensayo "Apuntes sobre la novela *Por la patria* (1986), de Diamela Eltit", describe las partes de esta novela, para luego ir ingresando poco a poco a la densidad simbólica que nos entrega la narración. En primer lugar, Cánovas señala que el prostíbulo, en donde ocurre gran parte de la novela, es artificial y que bien puede ser un hogar o una casa común, por ello, el ejercicio que nos presenta la novela como lectores, es el de reconocer en aquel lumpen la imagen de un país (el nuestro), "el barrio ghetto como imagen del encierro mental de una comunidad" (Cánovas 149, 1990). Otro de los aspectos relevantes que registra Cánovas, es el de las relaciones rituales que se establecen entre las mujeres y Juan, que van configurando una relación amo/esclavo que, finalmente, "otorga una imagen de la nación chilena (y por extensión latinoamericana) como un cuerpo femenino abusado" (Cánovas 150, 1990). Los significados atribuidos culturalmente a 'por la patria', son también analizados en este ensayo, específicamente el 'hacerlo por la patria', "que implica un acto de humillación que anula a sus participantes" (Cánovas 151, 1990), hacer un favor sexual a la mujer solo para reafirmar la masculinidad. La lectura es todavía más iluminadora al establecer nexos entre *Por la patria* y *Cobra* de Severo Sarduy, ya que la relación con el neobarroco permite caracterizar a la novela a partir de su lenguaje falso y antimimético.

Eugenia Brito señala que la base de la narrativa de Eltit radica en recuperar aquello que ha quedado oculto en nuestra cultura, "lo marginal, lo indígena, lo femenino: todo lo que constituye el descentrado sujeto latinoamericano" (Brito 113, 1994). Al igual que Cánovas, Brito detecta la fuerza simbólica y reiterativa del rito en la narrativa de Eltit, sobre todo en *Lumpérica*, sobre la cual señala: "La cita triple: mujer, lumpen, América retoca la más política de las novelas escritas bajo dictadura. Implica la deconstrucción de un sujeto femenino a partir de y desde el lenguaje, como significante que se desliza por los huecos de la geología de su cuerpo textual en abierta consonancia con la geografía del mapa" (Brito 128, 1994). Sobre *Por la patria*, Brito señala que en esta novela emerge una identidad femenina que habla por un colectivo, pero además el texto tiene la capacidad de generar una alternativa frente a lo que ella denomina la 'alienación de la patria'. El parto que se narra en esta novela, contacta a Coya con su madre, pero, a la vez, con todo el sustrato indígena simbolizado en la lengua. "Cuerpo materno que es también un cuerpo latinoamericano; cuerpo que consciente más que inconscientemente ha querido olvidar qué lengua la penetra y la textualiza rígidamente" (Brito 141, 1994). Así, el texto es, para Brito, una reescritura de la patria que se entabla en diálogo entre lo contemporáneo y lo sucedido hace siglos. Los héroes son desplazados por este cuerpo de mujer que se erige como 'imaginario colectivo' y que precisa una nueva forma de comprender la escritura literaria.

La recepción crítica por parte de los centros de debate feminista y de género, tampoco es ajena. La publicación de una serie monográfica sobre Eltit en la revista

“Nomadías” (revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de la Universidad de Chile) en el 2000, es una muestra clara del interés que suscita esta autora y de las diversas salidas que sus textos generan. Artículos como “Cuerpos des-organizados: la política del amor en *El infarto del alma* (1994)” de Jo Labanyi o “Dispositivos del amor y la locura” de Julio Ramos, analizan en profundidad *El infarto del alma*. Así también Randolph Pope analiza *El cuarto mundo* y Claudine Potvin *Vaca sagrada*. Juan Carlos Lértora y Francine Masiello analizan la novela *Los trabajadores de la muerte* y Mary Louise Pratt analiza la relevancia del contexto dictatorial para esta autora. Este libro no será acá detallado, ya que no es relevante para el análisis de *Por la patria* en el que me detengo en esta investigación.

Juan Carlos Lértora realiza una compilación de textos que analizan la obra de Eltit titulada *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit (1998)*, texto con el que Lértora desea describir la narrativa de Eltit a partir de sus desplazamientos en los códigos y signos de la escritura; aspectos que se hacen accesibles traspasando la lógica y las convenciones. Los textos que componen este libro son de variada procedencia, el primero de ellos es de la misma Diamela Eltit, quien entrega claves para la lectura de su literatura, como cuando habla de las críticas a sus textos que se centran en la sintaxis: “El ‘no se entiende’, que aplicado a algunos autores hombres quizás pudiera ser una frase prestigiosa, un desafío de lectura, en mi caso ha terminado por ser un slogan determinista” (Eltit 23, 1998), reconociendo, de este modo, las dificultades que debe enfrentar una escritora en nuestro país. En el ensayo de Lértora, éste analiza la obra de Eltit desde la categoría de ‘literatura menor’ referida a “la producción de una minoría de autores cuya obra se plantea desde una posición de diferencia” (Lértora 28, 1998), por lo que se comprende el término ‘menor’ como un valor agregado y no como algo peyorativo de estas literaturas. Lértora caracteriza a la ‘literatura menor’ de la siguiente manera: 1) desplazamiento del lenguaje oficial; 2) presencia del signo político, 3) valor de lo colectivo. El siguiente texto de este compilado es el de Nelly Richard, “Tres funciones de escritura: Reconstrucción, simulación, hibridación”, en donde analiza aspectos como el lenguaje contorsionado o el montaje de voces presentes en la estética de Eltit, así como la relevancia de las memorias y de las contramemorias en *Por la patria*, característica que muestran la hibridación presente en toda la novela. Las lenguas y las memorias se van entrecruzando, pues se presenta una estética de lo colectivo, en palabras de Richard: “El vaciamiento del sujeto (‘mi, yo, de mí misma huyo prófuga’) no está dramatizado como nostálgica pérdida de lo propio, sino como gozosa conquista de una transindividualidad [...] como si la individualidad del ‘yo’ fuera un teatro colectivo de voces a fragmentar y recombinar, y la identidad un set de representaciones e interpretaciones” (Richard 48-49, 1998). La finalidad política de esta estética híbrida es deshacer lo que se nos ha entregado como fijo e inamovible: las leyes de subordinación que han sido instauradas por el patriarcado y el proceso de conquista. Sobre este mismo aspecto se pronuncia el ensayo de Julio Ortega, “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad”, texto en el que Ortega reconoce que la autora utiliza una técnica narrativa que trata de “poner en crisis el sistema mismo de representación, la lógica que divide y define lo masculino y lo femenino como destino biológico, roles sociales, economías discursivas, fábulas de la identidad y verificaciones del poder” (Ortega 55, 1998). Siguiendo la misma lectura que realizaba Richard, Ortega también detecta la desarticulación de lo fijo como estética política de Eltit; su deseo, re-narrar nuestra historia, esta vez desde los márgenes de la sociedad. Raquel Olea, en el mismo compilado, sintetizará las desarticulaciones realizadas en la narrativa de Eltit en tres: 1) identidad del texto; 2) identidad latinoamericana, 3) identidades sexuales, estableciendo claramente los aspectos desconstruidos en sus obras y que son ciertamente su marca escritural. Experimentar con el lenguaje es también crear otras verdades (posibilitadas solo a partir de un lenguaje diferente). En los textos de

Eltit la mezcla de realidades, las diferentes versiones que un mismo testigo entrega de los hechos, las escenas referidas al parto, son una muestra general del deseo de rehacer nuestra patria a partir de la multiplicidad.

6. Hegemonía

Para hablar de hegemonía es útil citar a Gramsci, quien aborda este término aproximándose a Lenin y a un proceder no solo filosófico, sino que también político. La unificación entre teoría y práctica es fundamental para que los grupos subordinados puedan romper con este status. Gramsci hace un llamado al proletariado a conquistar la hegemonía para transformar la sociedad y construir una nueva estructura económica, con nuevas orientaciones morales e intelectuales. El proletariado tendría a su favor el hecho de experimentar la teoría cotidianamente, conviviendo con la praxis que es requerida para acceder a la hegemonía.

La hegemonía consiste en la dirección de un grupo social. Según la RAE, 'hegemonía' proviene de 'dirección' o 'jefatura' y debe entenderse como la "supremacía que un estado ejerce sobre otro" o una "supremacía de cualquier tipo". La dirección de un grupo asume una forma política determinada según quienes ejerzan el lugar hegemónico. Para Gramsci, quienes poseen el poder y, por ende, quienes encarnan la hegemonía, son los burgueses de las sociedades capitalistas. La hegemonía de la clase dominante burguesa impone su visión de mundo, su filosofía, su moral, sus costumbres, por ello, la hegemonía no solo trabaja con la 'coerción' que le entrega su poder, sino que además con la idea de 'consenso', mediante la cual se hace creer al pueblo que existe cierta homogeneidad entre los habitantes y que los fines siempre están dirigidos a un bien común.

La hegemonía crearía nuevos métodos de conocimiento y, con ello, nuevas ideologías que deben mantenerse por el poder hegemónico para no entrar en crisis. Frente a esto, Gramsci llama la atención hacia los intelectuales y el importantísimo rol que deben cumplir para que el proletariado pueda llevar adelante la lucha contrahegemónica. Al mismo tiempo, el intelectual tiene el importante trabajo de mantener las ideologías que sustentan cualquier hegemonía.

Tomando como referente la teoría marxista de Gramsci, el concepto de hegemonía se ha desplazado de espacio para pasar a englobar tanto el dominio que ejerce el estado sobre los grupos de las personas, como cualquier otro dominio que se produzca en términos similares.

Hegemonía literaria

El énfasis que puso Gramsci en la figura del intelectual, nos acerca inmediatamente al poder de la palabra, que va a configurarse como un potente espacio de dominio, como un lugar significativo mediante el cual se instalaron órdenes patriarcales. Así, la traslación del concepto 'hegemonía' al ámbito literario, puede entenderse como aquella literatura que se hace partícipe de un sistema basado en valores canónicos y centrales. La noción de 'centro', en literatura, es recogida por todos aquellos textos cuyas prácticas se inscriben dentro del modelo tradicional, aquél que se acomoda fácilmente a definiciones y catalogaciones. El texto hegemónico, por ende, es el que se aferra fuertemente a la noción de estado que prevalece en una sociedad determinada, en cierto modo, le es útil como herramienta y

como medio. El texto literario hegemónico no protesta, no es proclama, no se desmarca, no incomoda.

Así, la hegemonía literaria corresponde a la serie de textos que se inscriben en el canon, es decir, son reconocidos desde todos los circuitos académicos e institucionales, que son aquellos que legitiman lo literario. El texto canónico es literatura fundamental e imprescindible para configurar una tradición escritural. La hegemonía, dentro de este medio, instaura ciertas reglas literarias que todo texto (canónico) debe cumplir, entre ellas, la comprensión y sencilla decodificación parecen adquirir gran relevancia. Esta hegemonía responde a una tradición patriarcal en la que prima el valor de lo masculino y todo lo que escape a ese circuito será rechazado, considerado como marginal o simplemente no considerado. Así, la voz narrativa oral, por ejemplo, será difícilmente considerada dentro del canon, ya que no responde a una tradición patriarcal. Lo mismo sucederá con la literatura de mujeres, de indígenas, de negros, de homosexuales y lesbianas, etc.

Contrahegemonía

La literatura de mujeres se ha constituido históricamente como una salida a la hegemonía, una opción otra al canon, rompe la literatura centralizada y hace emerger una voz nueva. Al reconocerse el valor de la escritura íntima, la mujer que escribe (sin querer esencializar una 'literatura de mujeres') aporta un conocimiento y una forma desconocida, que en el pasado no había tenido suficiente voz, ni había sido pública. Las marcas de género que se han aplicado sobre los cuerpos sexuados son determinantes para hombres y mujeres, "decir que el lenguaje y la escritura son in/diferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro –lo im/personal- su manía de personalizar lo universal." (Richard 34, 1993). Siguiendo a Richard, no da lo mismo si quien escribe se incardina como hombre o como mujer. Al observar y analizar la literatura como ente autónomo, dividido de la experiencia biográfica del autor/a (trascendental para la enunciación de cualquier texto), se desea omitir que las relaciones de poder influyen radicalmente en la formación de cada sujeto/a y que la obra literaria puede ser un espacio favorable para plasmar las diferencias y considerar, finalmente, el valor de lo heterogéneo y de lo particular.

Raquel Olea en *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*, analiza la obra de Eltit (y otras escritoras) aludiendo a la relevancia de estas propuestas estéticas que "amplían lo literario e interrogan las formas de su institucionalización, desde la diferencia sexual" (Olea 11, 1998). Olea defiende la necesidad de una re-lectura sobre estas escrituras que se han mantenido siempre en el margen literario, siendo cuestionadas por exceder "la noción tradicional de literatura femenina como expresión de una feminidad esencialista y ahistórica" (Olea 14, 1998). De este modo, clasifico dentro de lo contrahegemónico a Eltit como autora, por poseer una producción literaria que burla los sistemas literarios tradicionales, construyendo un proyecto alternativo que, entre otras cosas, hurga en el lenguaje para obtener desarticulaciones semánticas y sintácticas significativas en la simbología del texto.

El carácter latinoamericano de la narrativa de Eltit, se encuentra también dentro de lo contrahegemónico. Olea, reconoce que lo mestizo dota al cuerpo de otro lenguaje, uno que constituye el 'ser latinoamericana' y que se forma a partir de la "contaminación de lenguajes y de géneros" (Olea 17, 1998). Sobre este aspecto se pronuncia también Leonidas Morales, señalando en diversos textos el carácter de mixtura que posee la

estética literaria de Eltit. En *Novela Chilena Contemporánea*. José Donoso y Diamela Eltit, Leonidas Morales destaca que *El infarto del alma* “carece de antecedentes en Chile (y tal vez en Latinoamérica)” (Morales, s/n, 2004a)⁶, ya que la propuesta de obra de ambas autoras se inscribe dentro de la fragmentación, propuesta heredada de la vanguardia, pero a la vez ellas dan paso a la ruptura de la hegemonía literaria y/o unidad discursiva, un descuadre o “desborde del género de la novela (que) es solidario de un narrador que hace de su libertad el principio constitutivo, y de un sujeto de identidad en tránsito, abierto, entregado a revisiones y versiones” (Morales, s/n, 2004a). Esto implica un modelo de obra postvanguardista inscrito en la postmodernidad; la fragmentación da paso a la multiplicidad de discursos descentrados que se articulan como red. Esta estética se visibiliza en *El infarto del alma*, ya que reconceptualiza el/los géneros literarios, estableciendo, en primer lugar, un diálogo entre códigos: el discurso verbal y el de la imagen.

Volviendo al carácter latinoamericano de los textos, es relevante citar nuevamente a Raquel Olea para comprender el concepto de ‘texto sudaca’ (como ella cataloga la producción de Eltit): “Lo sudaca semantiza el menosprecio de los poderes centrales a las dominaciones locales que siempre han entregado el cuerpo de América. El texto sudaca se abre a contaminaciones por la multiplicidad de lenguas que (des)figuran lo latinoamericano (...) Lo sudaca no intenta ser marca romantizada de una identidad única” (Olea 17-18, 1998). La producción de Eltit se inscribe en un lugar de doble singularidad, por un lado, el ser mujer la sitúa en un espacio problemático de enunciación, pues históricamente ha existido un silenciamiento de la literatura ejercida desde mujeres, pero además, es relevante observar que la enunciación se emite desde Latinoamérica, considerada ya no como reducto literario que mira a Europa y que se influencia fácilmente por economías que buscan borrar las historias y memorias propias, sino como el espacio que propicia, precisamente, valorar la multiplicidad y diversidad de los bordes latinoamericanos.

7. Marginalidad

Diamela Eltit ha señalado que evita realizar ‘declaraciones de autor’ sobre su propia obra, pero a partir de algunas aproximaciones que ella misma realiza sobre su escritura, podemos considerar la marginalidad como uno de los temas centrales de su poética y de su carácter de escritora. Eltit señala: “apelando a instancias marginales he podido organizar algunas estructuras de significación. Y pienso que quizás es en la estructura donde verdaderamente radique lo que pueda entenderse por marginalidad y lo que ha marcado mi propio margen como escritora” (Eltit 172, 2000). Una escritora puede no ser marginal y narrar un mundo marginal, es lo que señalan algunos al aludir a la educación de Eltit que no la sitúa en un lugar lumpen. Sin embargo, cuando se habla de margen, no se alude a un margen esencialista de clase; el margen que nos convoca atraviesa radicalmente otras formas y configuraciones del ser y de la obra. Sobre el ser mujer como una característica situada en el margen, Eltit señala que existiría “una manera inconsciente en la que se pone en entredicho el decir y el hacer de la mujer. Al parecer se espera que la mujer responda a ciertos modelos dominantes en los cuales se ha cursado su palabra, su escritura.” (Eltit 176, 2000).

Eltit habla en contra del canon y en contra de la unidad de la obra, lo que la sitúa en otro margen, esta vez intelectual. Su literatura no es de comodidad, sino de incomodidad y

⁶ Este texto es citado desde su versión web sin número de página.

cuestionamiento permanente: “Trabajar con pedazos de materiales, con retazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario.” (Eltit 173, 2000).

8. Estado y nación

A partir de Gramsci, observamos que la relevancia del estado radica en que es el medio por el cual se expresa la clase dominante y, además, como reconoce Mabel Thwaites, el estado sería el lugar en “donde la clase dominante se unifica y constituye para materializar su dominación no solamente mediante la fuerza, sino por una complejidad de mecanismos que garantizan el consentimiento de las clases subalternas” (Thwaites 4). Al reconocer que el estado cumple un papel hegemónico, se debe reconocer también que esto se gesta siempre con la posibilidad de una contrahegemonía que se rebele y libere de la opresión. Gramsci pone el acento en la batalla ideológica que supone la superación del sistema capitalista, ya que no basta solo con derrocar al sistema dominante y terminar con sus aparatos de coerción, también es necesario enfocarse fuertemente en lo político. Frente a esta situación de hegemonía y contrahegemonía que es relatada por Gramsci, aparece la necesidad de preguntarse por la nación y por el estado instalados en Latinoamérica. En *Nación, Estado y Cultura en América Latina*, se señala: “La nación, por tanto, no puede ser concebida solo etnográficamente, teniendo como principios fundadores un ethos definido, una lengua y una religión particular (...) Se trata, más bien, de entender la nación en tanto comunidad en diálogo con su historia cultural, desde la cual se vincula con otras comunidades” (Castillo 9, 2003). Así, la nación podría ser comprendida en su realidad heterogénea que dialoga con tiempos y espacios múltiples. La pregunta fundamental que instala el texto antes citado, recae precisamente sobre la articulación que se realiza (a nivel teórico) entre la nueva nación latinoamericana y la contrahegemonía gramsciana, es decir, la pregunta se instala sobre el concepto de nación para observar si puede constituirse o no en la base “crucial para una nueva alternativa de liberación en el actual contexto globalizado” (Castillo 10, 2003).

En el ensayo “Imaginaris de género y relecturas de la nación” perteneciente al libro antes mencionado, Kemy Oyarzún señala la necesidad de hablar de una crisis de la nación- estado, ya que esta crisis tiene repercusiones directas sobre las identidades de los /as sujetos/as de un territorio determinado. Oyarzún se pregunta directamente sobre el origen de estas identidades, que ahora son visualizadas en su alteridad. Frente a ese escenario relativamente nuevo, Oyarzún detecta la posibilidad de situar en un nivel equivalente y relacional lo que sucede en la nación y en los cuerpos. “Las naciones son también constructos imaginarios, cuyos análisis permiten desentrañar las contradicciones y tensiones del sexo y del género. De hecho, entre las imagerías más sinérgicas de la modernidad se encuentran la nación y el género –ambos comprendidos en términos relacionales, posicionales e incardinados”. (Oyarzún 85, 2003). A partir de lo anterior, es útil pensar en la lingüística que se incardina en cuerpos y naciones y no desechar su valor de antemano. Oyarzún señala que la lengua, como patrimonio común, permite visualizar que es imposible lograr una homogeneidad en el territorio y que más vale recoger la perspectiva heterogénea, que si bien puede leerse como amenaza al orden y a la estabilidad, es precisa para situar de manera más fidedigna lo que sucede dentro y fuera de la hegemonía.

Otro aspecto importantísimo acuñado por Oyarzún, es el reconocimiento del cuerpo de la mujer como contenedor de múltiples significados en Latinoamérica, “las políticas de la

nación operan como metonimia de las políticas de la mujer” (Oyarzún 91, 2003), detectando, además, la relevancia que adquiere la familia, cuando la nación entra en crisis. Oyarzún explica mejor esta idea al poner como ejemplo las discusiones sobre aborto en América Latina, ya que el cuerpo de la mujer es sometido a una de sus partes (útero) y debe someterse “a la Ley incorpórea del Padre Nación” (Oyarzún 95, 2003).

¿Cómo se relacionan las discusiones sobre estado, nación, hegemonía y contrahegemonía con Diamela Eltit y el concepto de ‘matria’? Ya se revisaron anteriormente las implicancias de la hegemonía literaria en la creación de Eltit, al instalarse como productora de nuevos sentidos en un lugar periférico al canon. Ahora, es relevante añadir que dentro de la novela que se analizará, se instala una problematización de los conceptos de nación y estado, repercutiendo directamente en lo que entendemos por ‘patria’ y que permitirá instalar la posibilidad deconstructiva que nos desplazará al concepto de ‘matria’.

Diamela Eltit aborda la crisis de la nación-estado reiteradamente y en diferentes niveles de análisis: en el lenguaje, en los personajes, en los nombres de los personajes, en el (des)género en el que se instala, entre otros, posibilitando la propuesta de una patria alternativa que comprenderemos como ‘matria’

9. Epistemología feminista

Planteo el concepto ‘matria’ como propuesta de una nueva territorialización de los espacios de conocimiento. Evelyn Fox Keller señala que existe una visión favorable desde lo que ella denomina *standpoint* (punto de vista), en el que un grupo social oprimido (como el de las mujeres) reclama para sí una visión privilegiada de la realidad que es válida y legítima. Esta visión privilegiada descansa y se valida precisamente desde la subjetividad de la opinión y del lugar propio. El privilegio epistemológico que reconoce Fox Keller radica principalmente en tres situaciones: 1) el sujeto oprimido tiene un conocimiento profundo y no superficial de lo que le sucede; 2) tiene un conocimiento de la potencialidad humana y de los fenómenos sociales, 3) sabe que el dominante representa falsamente intereses particulares.

La teoría del *standpoint* es retomada por Haraway, quien propone una terminología más amplia denominada ‘conocimiento situado’. Con esto, podemos hablar de una pluralidad de lugares en donde situarse, ampliando ‘el’ punto de vista a varios puntos de vista que confluyen y que son explicados mediante la metáfora del rizoma (Deleuze y Guattari); estructura que permite una mirada múltiple de nosotros mismos, que rompe con lo binario y que está cruzada por múltiples variables que componen la subjetividad. El desarrollo de los conceptos de Fox Keller y Haraway permiten entender la poética de Eltit a partir de multiplicidades del ser mujer, situadas desde la crítica literaria feminista que señala que no existe ‘lo femenino’ ni ‘la mujer’, tratando de romper los míticos personajes de mujeres creados desde la literatura de hombres. Sobre este tema Moi señala que “Todos los esfuerzos por elaborar una definición de la ‘mujer’ están condenados a caer en el esencialismo” (Moi 156, 2006), que es precisamente lo que la crítica literaria feminista no debe hacer.

CAPÍTULO II: DESARROLLO DEL CONCEPTO 'MATRIA'

Para comenzar a hablar de 'matria', parece prudente iniciar la reflexión en torno a lo que conocemos como 'matriarcado'. Existen varias teorías que giran en torno a supuestas culturas en las que eran las madres y/o abuelas quienes poseían el poder social. Sin ir más lejos, la figura de la 'Diosa', propia de culturas pre-patriarcales, personificó un poderío total, asociado a la vida y a la muerte; al mismo tiempo, era una "figura cósmica total" como señala Gamba al definir este concepto. Asimismo, ella reconoce que "el encuentro con el símbolo (y para muchas, con la presencia y la ginergia) de una madre universal poderosa y nutricia, en lugar de un regente masculino y distante, encarrila a la psiquis humana a una senda de gozoso aprecio por la vida y de aceptación equilibrada tanto de lo físico como de lo espiritual" (Gamba 94, 2009). La 'Diosa' es una figura que se relacionará siempre con la maternidad, su feminidad y su poder estarán determinados por su fertilidad. Ella, normalmente es la madre de todos los otros dioses, de ahí su superioridad. Para algunas culturas, como la galesa o la irlandesa, que en su origen fueron sociedades matrifocales, las hadas cumplían esta misma función, ya que "representan nada menos que una fuerza creativa, maternal y destructiva de la naturaleza" (Gamba 169, 2009). Sin embargo, es preciso diferenciar los conceptos de 'matriarcado' con los de sociedad 'matrilínea' o 'matrifocal', el primer concepto alude al poder absoluto de las mujeres, tanto político como socialmente representado, los segundos, hacen referencia a sociedades de herencia o linaje materno, pero esto no quiere decir que las mujeres hayan tenido el poder en dichas sociedades. Celia Amorós señala que tanto las sociedades matrilineales como las patrilineales, son variantes del patriarcado.

Se ha planteado que en algunas culturas existe un deseo por volver a esa veneración femenina que habría existido en el matriarcado (cuya existencia no podemos probar); ello implicaría recuperar la figura materna arrebatada por el patriarcado, para facilitar su instauración, señalará también Gamba. En el presente, señala la autora, existiría una sensación de orfandad, vinculada con esta pérdida maternal, que busca ser subsanada mediante una revitalización del arquetipo materno.

Pese a que muchos autores han desacreditado las tesis de un matriarcado original⁷, Federico Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, realiza un seguimiento sobre esta tesis para llegar, finalmente, a señalar su veracidad en pos de mostrar que el surgimiento de la propiedad privada significó para las mujeres la mayor pérdida que han podido tener históricamente. En el documento se señalan tres aspectos fundamentales: 1) primitivamente los seres humanos vivían en promiscuidad sexual; 2) la filiación solo puede contraerse por línea femenina, 3) las mujeres, como madres, gozaban de gran aprecio y respeto. Para Bachofen, el dominio femenino sería absoluto y a esto lo denominó 'ginecocracia'. Para Dios Sanz, el autor diferencia tres procesos diferentes; en

⁷ Es evidente que existen dos posturas radicales sobre el matriarcado. Quienes siguen a Bachofen y quienes lo rechazan. Quienes lo siguen ven en la investigación del matriarcado una forma de hacer justicia con la historia de las mujeres tan abandonada o alejada de 'la' historia, pero quienes se oponen a esta teoría lo ven como un medio más del patriarcado para instaurar su misoginia e invisibilizar a las mujeres mediante su idealización.

primer lugar, enuncia el del 'derecho materno' que coincide con la figura de la diosa Afrodita en tanto representa al amor-Eros como atracción sexual y se manifiesta en la poligamia, en la promiscuidad y en la simbiosis absoluta entre la naturaleza y lo femenino; en segundo lugar, se presenta la fase del 'matriarcado', cuya representante sería la diosa Démeter, protectora del matrimonio; en tercer lugar, aparece el desplazamiento del matriarcado al patriarcado marcado por la presencia del dios Apolo.

El paso de la ginecocracia a lo que conocemos hoy como patriarcado, acontece cuando se comienza a abandonar la poligamia junto a lo que Engels nombra, citando a Morgan, como 'familia sindiásmica', caracterizada por el rapto y la compra de mujeres y, al mismo tiempo, por la división del trabajo y la propiedad privada de los rebaños. Los hijos no pueden heredar del padre, por ello la filiación que existía con la madre, será reemplazada por la figura masculina. Sobre esta situación Engels señala: "El derrocamiento del derecho materno fue la gran derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo. El hombre empuñó también las riendas de la casa; la mujer se vio degradada, convertida en servidora, en la esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de reproducción" (Engels 47). Si en algún momento existió un matriarcado, éste desapareció cuando la propiedad privada comenzó a ser protegida por parte de los varones encargados de la alimentación y que sometieron a sus familias a su poder paterno.

No es objeto de esta tesis comprobar o refutar las hipótesis sobre el matriarcado, solo considerar que lo que señala Bachofen ha sido parte de nuestra educación latinoamericana. Es decir, hemos crecido con historias míticas de matriarcados existentes en algún tiempo anterior. Lo relevante de la 'idea' del matriarcado es precisamente su idea e idealización, no su existencia verdadera. Por ello, sigo a Bachofen de cerca, pues se asimila bastante a las creencias populares sobre el poder absoluto que habrían detentado las diosas de antaño, cabe decir, no obstante, que diferenciaciones como luna = femenino, sol = masculino, que menciona Bachofen en su tesis, son dicotomías patriarcales que jerarquizan y dan valor a cada objeto. De este modo, no se pretende adaptar ni adoptar la teoría del matriarcado y de la ginecocracia al pie de la letra, sino que con una finalidad crítica.

Los autores que a continuación se presentan, han abordado la idea de 'matria' desde diferentes perspectivas. El primero de ellos, Jorge Guzmán, es quien origina el uso del concepto en relación al análisis literario, al utilizarlo en su crítica a la obra de la poeta chilena Gabriela Mistral y a la visión que ésta mantendría sobre la tierra, la madre y la patria. En segundo lugar, se presenta lo que ha señalado la antropóloga chilena Sonia Montecino quien, retomando lo señalado por Guzmán, agregará el concepto de 'política maternal' para definir la idea de 'matria'. En tercer lugar, se cita a Grínor Rojo y su texto *Dirán que está en lo gloria... (Mistral)*, en donde el autor deconstruirá lo que se ha dicho reiteradamente sobre la poeta para señalarnos que la marcada ausencia paterna es síntoma de una presencia perenne y, además, proponer un nuevo acercamiento hacia el concepto de 'matria' basado en una posibilidad de retorno, mediante la escritura, hacia el espacio de la madre. En cuarto lugar, se citará a Gabriela Mistral, ya que es su poética la que da origen al uso del concepto en el ámbito literario chileno y, por ello, resulta primordial conocer los aspectos de su poesía que se ligan a la ideología tras el concepto que acá estudiamos. En cuarta instancia, se revisará el poemario *Matria* de Antonio Silva, quien entrega una visión personal y a la vez poética del concepto que, intencionalmente o no, será muy similar a lo planteado por Gabriela Mistral en su poesía.

1. Antecedentes del concepto. Estado del arte

1.1. Jorge Guzmán y la 'matria' mistraliana

Jorge Guzmán en su libro *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*, es muy probablemente el primero en mencionar el concepto de 'matria' en el ámbito de investigación literaria chilena. Él analiza la literatura de los diversos autores mencionados, sin embargo, es al analizar la poética de Gabriela Mistral, que él propone el término que me convoca. En primer lugar, entonces, cabe destacar que la aparición del concepto está íntimamente ligada al análisis poético⁸, lo que permite situar el origen del concepto precisamente en el área literaria chilena. Posibilitando, de este modo, que el término sea utilizado e incorporado a la teoría literaria.

La poesía de Mistral será entendida por Guzmán desde un plano teórico literario con extensas referencias a la diferencia sexual y al género. Este segundo aspecto, posibilitará la concepción del término desde una aproximación que debe mantener necesariamente una visión política. Para hablar de género a nivel teórico, debemos hablar de perspectiva de género, concepto ya definido anteriormente y que nos permitirá considerar en este análisis poético, ideas en torno a la discriminación y desigualdad de los sexos manifestadas en diversos espacios culturales.

Guzmán comienza su análisis señalando que en la poesía de Mistral "el agente de todos los cambios, transformaciones y peripecias es la mujer" (Guzmán 13, 1984), así, Guzmán da inicio a un recorrido poético que lo llevará por líneas interpretativas que girarán enfáticamente en torno a la figura de la mujer, sus características, roles y lo considerado 'femenino', que adquirirán protagonismo dramático en cada poemario analizado, llegando a señalar que la poesía mistraliana no nos hablará de una mujer específica, sino que de una 'feminidad chilena' o de un 'ser femenino latinoamericano' (aunque Guzmán no llegue a darnos una definición explícita de tal ser). Cabe destacar acá que parte importante del objetivo que se proponen las investigaciones con 'perspectiva de género', es denunciar aparatos de discriminación, pero también todos aquellos esencialismos que han caído históricamente sobre los sexos. De ahí que los Estudios de Género se preocupen no solo de mostrar toda esa parte de la historia invisibilizada por los saberes oficiales, sino que también de mostrar la falacia de hablar de 'las mujeres', pues debe reconocerse la individualidad, particularidad y subjetividad de cada una. De este modo, la 'feminidad chilena' surge como una categoría imposible de definir desde los Estudios de Género, por el contrario, es una categoría que necesariamente será deconstruida de manera crítica.

En el análisis de Guzmán se confunden las figuras de madre y mujer, utilizándose como conceptos que significan lo mismo. Las diferencias entre ambas figuras son fundamentales para cualquier Estudio de Género, pues la madre responde a una construcción cultural de lo femenino, un rol o un aspecto que histórica y forzosamente ha pretendido pasar como la totalidad de lo que una mujer es o debe ser. Sobre este aspecto Silvia Vegetti Finzi señala: "La regulación social de la fecundidad intenta domesticar la sexualidad femenina, haciendo coincidir a la mujer con la esposa y a la esposa con la madre, y contraponiéndolas a otras figuras femeninas consideradas marginales" (Vegetti 10, 1992). A partir de lo anterior, es preciso cuidar las relaciones que se establecen entre las hablantes de los poemas de

⁸ Guzmán advierte que su análisis intentará comprender los poemas de Mistral a partir de un examen literal que no incluirá referencias biográficas (como lo habría hecho la mayor parte de la crítica), ni tampoco textos de la autora que no puedan incluirse dentro de su poesía.

Mistral y los roles culturales que éstas adoptan, así como replantear la conceptualización de madre como equivalente a mujer, pues si bien ambos conceptos son cercanos, no pueden comprenderse como sinónimos, la tarea es más bien problematizar su cercanía en el contexto latinoamericano, pues esto resulta más productivo e instala de plano las ideas que mantenía la misma Mistral sobre este aspecto. “La mujer chilena tiene una maternidad apasionada [...] Parece que en la maternidad, mucho más que en el amor del hombre, ella pone sus esencias más fuertes” (Mistral 32, 1999), nos señalará en uno de sus textos titulado “El carácter de la mujer chilena” (1938), en donde se nos presenta un aspecto de la mujer que será específicamente chileno y que será luego reconocido por Montecino en su ensayo *Madres y huachos*, esto es, la fuerza maternal que caracterizará a la maternidad latinoamericana y que acercará marcadamente los conceptos de mujer y madre en nuestro contexto, pero a la vez, se nos entregan claves de lectura para su poesía, por ejemplo la primacía del amor materno por sobre el amor erótico, no por una irreductibilidad natural o espontánea de la mujer frente a la maternidad, sino que debido a un contexto que posibilita esta realidad y que será profundizado posteriormente.

El primer apartado del análisis que realiza Guzmán, se titula “Amor, celos, muerte” y en él realiza un examen del poema “Ceras eternas” en el que descubre a una mujer “asqueada de las caricias íntimas [...] una persona a quien repugna la sexualidad” (Guzmán 15, 1984) y que desea que el amado se detenga, que sea sellado con la cera. La lectura que hace Guzmán de este poema, instala un tema patente en la poesía mistraliana: la muerte. Ésta sería vivida con alegría por parte de la hablante, quien al enfrentarse a su amado muerto, ha observado con emoción cierta transformación de su imagen, que ya no es exactamente la de un hombre, sino que la de un niño. Existe “alegría porque él no va a besar, abrazar ni mirar a otra y esto lo dota de una belleza pura y prístina” (Guzmán 19, 1984). Guzmán citará otro poema para profundizar en esta idea, en el caso de “Volverlo a ver” no existiría un dolor frente a la muerte del amado, sino más bien un recorrido en busca de una forma adecuada para amarlo ahora que está muerto, es decir, se tratará de un amor que funciona felizmente porque ya no habrán celos que enturbien la relación. Como nunca existe posibilidad de resucitar para el amado, Guzmán señala que se llega a una situación ‘sin salida’ que él define como ‘neurosis textual’.

A continuación, Guzmán analiza lo que él titula como “Transformación del amado en niño y verso”. Si anteriormente se había comprendido la cera como aquello que inmoviliza y que es muerte, ahora la muerte del amado será comprendida también como un retorno o una transformación hacia la infancia. Guzmán señala que la actitud de la yo que habla pasa a ser la de una madre, ya no la de una amante. Este trayecto de amante a madre la sitúa como un agente expresivo en la transformación del amado a niño: “El destino normal de una enamorada, pues, que habría engendrado un hijo con el amado, se cumple aquí por vía simbólica y virginal; ella lo vuelve al seno de la tierra y obtiene, por transformación del cadáver, un niño. [...] ella se hace madre, él, hijo y la tierra, cuna.” (Guzmán 23, 1984). La misma Mistral había señalado que la mujer chilena tenía un amor maternal que era mucho más fuerte que el de pareja y es precisamente esta transformación de la amante en madre la que desenreda y soluciona lo que el mismo Guzmán había denominado como ‘nudo neurótico’. Todo el análisis que realiza el autor resulta pertinente para esta investigación, ya que, como se puede observar, su lectura atenta a la figura y transformaciones de la madre, son lo que lo llevará posteriormente a proponer el concepto de ‘matria’. La figura femenina será primordialmente la de la madre, figura que históricamente se le ha atribuido a la mujer, determinándola como su única y más importante función.

El amor maternal que identifica Guzmán en la que fuera la amante, es comprendido por él como un amor purificado, a diferencia de aquel que producía asco. La amante es, entonces, un personaje imposible y solo aparecerá el sentimiento amoroso cuando quien lo emita sea una madre. Sin embargo, no es solo la mujer-madre quien adquirirá características maternas, sino que también el espacio y específicamente la tierra, ya que “el niño vive en el vientre de la tierra, de modo que la tierra es también la madre” (Guzmán 24, 1984). Existiría un tránsito hacia el maternaje en el que irán siendo incluidos poco a poco, muchos de los referentes espaciales y las protagonistas de cada poema. Probablemente por esta relación, es que Guzmán citará más adelante el “Poema del hijo” para aludir a la imagen de árbol-mujer en la que se integran los espacios de maternidad enunciados anteriormente. En suma, la madre irá abarcando todo en los poemas de Mistral, será definitivamente el centro, el punto de partida y de llegada y, definitivamente, tema central de análisis de Guzmán.

La referencia a las ‘entrañas’ será otro ejemplo de la presencia materna, es reiterada en los poemas y analizada desde dos aspectos por Guzmán: “En el lenguaje chileno popular, entrañas designaba en general, el vientre de las mujeres, pero principalmente el útero. Al mismo tiempo, en un uso más culto, se entendía entrañas como la sede de la vida afectiva y por ahí venía a vincularse con el concepto de poesía lírica” (Guzmán 27, 1984). Las entrañas (de la mujer y de la tierra) serían entonces, el origen de la vida del niño, pero, al mismo tiempo, de las entrañas nacerá la poesía, implicando una relación entre la maternidad y la autoría, entre la vida y la creatividad. Al hablar de la madre, se habla de creación, ya sea carnal o simbólica; relaciones que Mistral reiterará a lo largo de su vida, por ejemplo en el “Decálogo del artista”, en donde señala: “Darás tu obra como se da un hijo: restando sangre de tu corazón”.

Posterior a esta maternidad envolvente que se presenta en la poesía mistraliana, Guzmán detecta un rechazo al ansia maternal de las mujeres (lo que parece paradójico frente a lo anteriormente señalado). El rechazo a esa ansiedad por ser madre, surge de una ceguera en las mujeres que “les impide ver que sus hijos serán como ellas y como sus amados” (Guzmán 37, 1984). La muerte, que con anterioridad fue paz y regocijo frente al amado, ahora será también tranquilidad en torno a los hijos, ya que en vida éstos podrían heredar las características negativas de sus progenitores y, con ello, hacer sufrir a la madre. La muerte de todos es lo único que garantiza tranquilidad, pero eso se desconoce y el deseo de maternidad es el que prima. Al reconocer esta situación doble y quizás contradictoria respecto de la figura de la madre, Guzmán detecta la lucidez de las voces en la poesía de Mistral que hacen eco de su indigenismo, ya que configuran una madre que entrega vida y muerte a la vez, que es acogedora, pero que también puede ser terrible al traernos sufrimiento; finalmente, son las mismas características que los pueblos indígenas han atribuido a las deidades maternas.

Relacionado con esta idea sobre el sufrimiento que puede generar el hijo a la madre, surge una salida alternativa, una solución que Guzmán leerá en la producción de poemas, una salida simbólica a la esterilidad física: “la producción de poemas ocurre en vez de la producción de niños” (Guzmán 41, 1984). Mistral señaló en varias ocasiones que ella escribía sobre sus rodillas, destacando que ese era el mismo lugar en el que se sostenía al niño. Para seguir estableciendo nexos entre niño y poema, Guzmán citará a la misma poeta: “¡Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo / y bendito mi vientre en que mi raza muere! / ¡La cara de mi madre ya no irá por el mundo / ni su voz sobre el viento, trocada en miserere!” (Guzmán citando a Mistral 40, 1984). En esta cita se advierte la inversión del deseo maternal y de la feminidad asociada a él, pues se bendice la esterilidad, contrario a

todo ideal instaurado culturalmente para el cuerpo (vientre) de la mujer⁹. Guzmán señalará que “En vez de ser productora de hijos y gloriarse por ello, bendice su cuerpo porque lo entiende como sepulcro” (Guzmán 39, 1984). La tierra y el vientre comprendidos ahora como lugar de muerte, son para Guzmán símbolo de una ‘Virgen demoníaca’ que no da vida. Cabe explicar que la mujer que se resiste al mandato sociocultural de la maternidad, puede ser catalogada con términos relacionados a lo demoníaco. Históricamente, las mujeres sin hijos han sido sospechosas (escapan a esto solo las religiosas), relacionadas a la hechicería, brujería y a poderes alejados de lo humano. La rebeldía de este gesto de renuncia a la maternidad (como lo cataloga Guzmán), radica en el enfrentamiento que se realiza frente al cristianismo, utilizando los propios mitos que éste ha construido e invirtiendo “uno de los elementos estructurantes del ser mujer” (Guzmán 40, 1984)¹⁰.

El apartado que sigue se titula “Transformación del niño poético en todos los entes” y en él, Guzmán se traslada a *Ternura* para instalar definitivamente una temática que ya había comenzado a analizar en *Desolación*: “el lugar del crecimiento del niño poético” (Guzmán 44, 1984), personaje que irá transformándose y transformando todo lo que le rodea. Como Chile es el lugar de origen de este niño, será un escenario particularmente importante. El recorrido en *Poema de Chile* se realiza junto a un niño indígena, es decir, junto a un residente original de esta tierra, pero será la mama, una allegada que no es indígena, quien vaya mostrando y contando historias sobre su Chile de manera pedagógica. El niño aparece como un párvulo que necesita ser iluminado por la información de la mama, de este modo, para Guzmán, la maternidad será el eje analítico que guiará todo análisis de la obra de Mistral. La mama de *Poema de Chile* solo ha vuelto a esta tierra para contar la historia, para contar a Chile desde Chile.

El siguiente capítulo es el de mayor relevancia para la temática central de esta tesis: la madre. El recorrido analítico por el que nos ha guiado Guzmán tiene su punto culmine en la enunciación del concepto de ‘matria’ que surge precisamente del desarrollo de la presencia materna en la poesía de Mistral. El primer subapartado se titula ‘La yo y su propia madre’; acá observamos la relación que se establece entre madre e hijo y que Guzmán detecta como eje central en la poesía mistraliana. Esta relación ha devenido directamente de la transformación, ya antes citada, que sufrieron los amantes. La relación que analiza este apartado específico, sitúa a la voz hablante como hija, y su presencia como tal, siempre se observa en torno a la madre muerta y a la necesidad de que ésta ingrese al paraíso. La relación entre la madre y lo paradisiaco, Guzmán la observa incluso de manera más profunda cuando analiza el poema “Locas letanías”, al señalar que “la gloria eterna se entiende aquí como un regreso a la madre y su capacidad para hacer dormir. El papel de Cristo es solo permitir a cada quien el acceso a la gloria, pero lo paradisiaco consiste en el disfrute de la presencia materna” (Guzmán 52, 1984). Lo que permite leer un constante deseo de tranquilidad por parte de las protagonistas, así como anhelo de protección para vivos y para muertos. Dicha tranquilidad se encontrará en el paraíso divino, que no será otra cosa que el retorno a la madre y el regazo en su seno. La imagen de gloria y paraíso se describe a partir de la inmovilidad, un espacio en donde el tiempo se detiene y no transcurre, asimismo la gloria es la madre detenida, aquella que no deja de ser madre y un hijo que no

⁹ Los Estudios de Género han puesto atención en esta reducción que se realiza sobre el cuerpo de la mujer, pues todas las otras partes se invisibilizan y solo queda presente el útero, lugar que engendrará.

¹⁰ Sobre este aspecto es importante señalar que los Estudios de Género le otorgarán relevancia primordial a las influencias culturales que han determinado la asignación de ciertos roles. Guzmán parece perder de vista esta idea y señala, por ejemplo, las siguientes palabras: “elementos estructurantes del ser mujer” como una verdad que existe y no se cuestiona, una verdad absoluta que esencializa la visión de ‘la’ mujer, como un todo que resta subjetividades.

deja de ser hijo, “el paraíso consiste, entonces para la ‘yo’, en el interminable disfrute de la presencia de su madre” (Guzmán 54, 1984).

Producto de lo anterior, Guzmán señala que la madre adquiere, en algunos versos, atributos de divinidad, pues se acerca a lo paradisiaco y es ella quien entrega tranquilidad en una vida posterior. Esta divinidad, sin embargo, debe ser entendida siempre desde el contexto latinoamericano, es decir, teniendo en cuenta la relevancia de la imagen mariana para los fieles y para la creación de modelos arquetípicos. El amor entre madre e hija, es decir, el amor maternal, es en esta poesía equivalente al amor divino, que a su vez es un correlato del amor de pareja, que en la poesía de Mistral será reemplazado por el amor maternal al volver al amado en niño. El lenguaje utilizado para aludir al amor maternal, Guzmán lo relaciona con el vocabulario místico del siglo de oro en el que se expresaba una unión tan fuerte entre el hablante y Dios, que tal conexión era muchas veces descrita en términos eróticos. Así describe la propia Mistral la relación que mantiene una madre con su hijo, como una experiencia única y religiosa que se conectará con lo más sagrado. El amor materno y filial se vuelve la única posibilidad amorosa dentro de esta realidad, así, la figura femenina materna es el centro en la poesía de Mistral y, para relacionarse con ella en los poemas, solo se puede ser niño.

La patria dentro de los poemas de Mistral, es entendida por Guzmán como un paraíso del que se ha sido desterrado y al que se desea volver. Para el autor existe un desarraigo permanente que se comprende a partir de la ausencia del padre a lo largo de todos los poemarios¹¹. Para Guzmán, la sensación de desarraigo se presentará constantemente, “La yo es una desterrada esté donde esté y la Patria absoluta solo es accesible a través de la madre. La Patria de esta hablante es, entonces, más precisamente una Matria, no el lugar donde reina el Padre, sino el territorio de la Madre” (Guzmán 56, 1984). La madre, de este modo, se convierte en el único acceso a la tranquilidad, a la recuperación de un espacio perdido que puede leerse desde dos enfoques: por un lado, la pérdida de la tierra y, por otro lado, el destierro esencial que se ha producido con el nacimiento¹². La madre será un canal de acceso, una mediadora que conecta un pasado maravilloso con lo presente¹³, así, la tierra y el útero son equivalentes en su poesía, y el destierro espacial (desde Chile) se experimenta del mismo modo que el físico (desde el cuerpo), que tuvo lugar al momento del nacimiento. La ‘matria’ corresponde a la recuperación de ese espacio esencial.

El segundo sub apartado se titula ‘Dios Madre’, “Dios mismo tiene caracteres que en estos textos corresponden a las madres” (Guzmán 57, 1984), señala Guzmán, y en este espacio él se dedicará a profundizar en las relaciones entre la madre y lo divino que ya había anticipado en el apartado anterior. Guzmán detecta una relación entre la cruz y la madre, pues se le atribuyen a la primera características que antes se le atribuyeron a la segunda.

¹¹ En mi opinión, el desarraigo tiene que ver con el alejamiento, la expulsión de la tierra que antes le perteneció y no con la ausencia paterna, probablemente la sensación de desarraigo exista con o sin la presencia paterna de manera independiente.

¹² Mircea Eliade analizará este deseo de retorno en lo que él denominará como ‘retorno al útero’. Él, señala que las sociedades antiguas compartían, en general, un deseo de retorno al pasado y de rebelión frente al tiempo concreto. El retorno al origen permitiría regenerar la vida, a la vez que recuperar un paraíso perdido en el que existió una ‘humanidad ideal’, “los mitos de muchos pueblos hacen alusión a una época muy lejana en la que los hombres no conocían ni la muerte, ni el trabajo, ni el sufrimiento” (Eliade 92, 2006).

¹³ El trabajo de mediadora que se le atribuye a las mujeres, se observa sobre todo en el rol de madre, pues es ahí donde se actuará entre el padre típicamente autoritario y los hijos. Este rol mediador se presenta claramente en la figura femenina por excelencia: la virgen. Podemos decir que es ella quien recibe las oraciones de los fieles que le piden que interceda frente a Dios Padre para que conceda los favores pedidos. El mismo Bachofen señalaba en su estudio que: “cuanto más salvaje es el poder del hombre, tanto más necesario es el poder moderador de la mujer, en aquel primer período” (Bachofen 102, 1987).

Estas características son las de 'mecer' y 'proteger', ambas relacionadas con el cuidado, labor que históricamente se le ha asignado al género femenino, siguiendo esta lectura, entonces, Dios (representado mediante la cruz) se relacionará con la maternidad y con uno de sus hitos: la ética del cuidado. Para Guzmán, la acción de mecer es probablemente la más relevante dentro de todas las acciones maternas y, por ello, su mención en la poesía de Mistral es importante, pues se caracterizará a Dios con uno de los roles/trabajos principales asignados culturalmente a la madre. Cabe preguntarse entonces, por qué en la poesía de Mistral se concibe a Dios como madre y no como padre. Probablemente la clave de lectura que necesitemos para responder a esta pregunta, se encuentre en nuestra identidad latinoamericana, que enaltecerá la figura mariana en tanto madre y creará en torno a ella grandes relatos. Este aspecto será desarrollado ampliamente en la teoría de Sonia Montecino y su ensayo *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*.

El sub apartado siguiente se titula 'La yo y sus hijos'. Lo primero que destaca Guzmán, es que cuando la hablante es madre, siempre habla de una madre real y concreta, pero cuando la hablante es hija, habla siempre a una madre que es divinidad. De este modo, la isotopía del "no crecer" se instalará a lo largo de los poemas, pues la hablante se presenta como niña que 'sueña' una madre y la idealiza, pero cuando ella misma se presenta como madre, no será esa idealización perfecta. Guzmán leerá esta negación como un gesto de una madre castradora o mutilante, que desea mantener al niño sumiso (pequeño y sin crecer) bajo su regazo para protegerlo de la muerte y, con ello, protegerse a sí misma de la posibilidad de dejar de ser madre.

La presencia de la madre en la poesía de Mistral es, para Guzmán, abrumadora y se iría presentando con diferentes 'temples maternos', "el valor moral de las madres en estos poemas es absoluto" (Guzmán 59, 1984). Los latinoamericanos tenemos una imagen materna desmesurada, la misma que se ha rastreado en la poesía de Mistral. Esto es parte fundamental de nuestra identidad y cultura, una madre que lo llena todo o, como señala Guzmán, inaprensible en todas sus dimensiones, enorme, misteriosa, amante y terrible.

El capítulo siguiente en el análisis de Guzmán, abandonará brevemente las temáticas en torno a la madre para concentrarse en una figura prácticamente ausente: el padre. Guzmán no duda en señalar, ya al comienzo, que la participación del padre en los poemas es escasa y que solo aparece en torno a elementos negativos o dolorosos (sangre y llanto), es "una figura lamentable y herida" (Guzmán 62, 1984). Guzmán indica que, a diferencia de la cultura judeo-cristiana que ubica al padre en el centro protagónico de sus historias de vida, Mistral lo desplaza a una pura ausencia que nada interviene en su origen, "la palabra padre está, pues, desplazada y vacía" (Guzmán 64, 1984). Este cambio de paradigma que implica la ausencia del padre judeo-cristiano, entregado por Mistral, dialoga ciertamente con la realidad mestiza latinoamericana, aquella determinada por un padre que engendra y desaparece, y la de una madre que, abandonada, debe buscar los medios de criar al vástago huacho. Esta ausencia paterna es analizada también por la ya citada Sonia Montecino que, en diálogo con Octavio Paz, verá el abandono del padre como un gesto que determinará la identidad latinoamericana. Es precisamente esta ausencia marcada del padre, lo que facilita la utilización del término 'matría', pues el lugar del padre es "siempre el lugar vacío que la lengua española produce al mencionarlo en nuestra realidad mestiza y que origina un fantasma referencial, expuesto y asumido en estos poemas" (Guzmán 67, 1984). Si el padre está ausente, la madre ocupará su lugar, completando todos los espacios existentes.

El último capítulo se centra en la figura de 'Dios Padre', nuevamente una figura prácticamente ausente en la poesía de Mistral, pues su Dios no es paternal, sino que todo lo contrario, ha adquirido cualidades maternas. Producto de la ausencia de lo masculino en

la poesía de Mistral, Guzmán señala que el lenguaje español/europeo es inadecuado para expresar una realidad propia de la Latinoamérica mestiza, de ahí que la poesía de Mistral sea un “gigantesco esfuerzo por decir unas pocas cosas: ‘mujer’, ‘hombre’, ‘madre’, ‘padre’, ‘hijo’, ‘Dios’, ‘patria’, ‘yo’” (Guzmán 70, 1984). Junto a esto, Guzmán añade la relevancia de estas palabras para el contexto latinoamericano desde el que escribe Mistral, pues la experiencia indígena ha dado lugar irrevocablemente a una dislocación de los sentidos de todas estas palabras. De ahí probablemente también el surgimiento del concepto de ‘matria’, instalado desde la extrañeza que produce el lenguaje oficial en una hablante ajena a la oficialidad.

1.2 Sonia Montecino y la ‘política maternal’

Como se ha mencionado anteriormente, Sonia Montecino en su ensayo *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, define su trabajo como un esfuerzo de análisis de “la identidad de género y su relación con la cultura latinoamericana chilena” (Montecino 19, 2001). La antropóloga retoma el concepto de ‘matria’, anteriormente utilizado por Guzmán, e incluso cita su estudio sobre Mistral. Sin embargo, la autora agrega otras valoraciones al término que serán señaladas en este apartado. Asimismo, se recopilará la información referida a los conceptos que giran en torno a la ‘matria’.

Como ya se señaló en el apartado anterior, en la poesía mistraliana, el Dios masculino prácticamente desaparece, para dar lugar a la figura femenina y materna en él. Esa prevalencia de la mujer y la maternidad, Montecino la teorizará como una característica inherente a la identidad latinoamericana. El capítulo ‘El marianismo y la cultura latinoamericana’ adquiere gran relevancia, pues en él se parte de la base de que “el icono mariano tiene vital importancia en América Latina para la construcción de las identidades genéricas y para la reproducción de ciertos valores ligados a lo femenino” (Montecino 27, 2001). La maternidad será uno de esos valores, quizás el más importante para la historia y cultura latinoamericana que, de este modo, irá configurando una identidad ‘matriarcal’ basada en el amor sobrecogedor a la madre, siendo ella la figura máxima de devoción.

En su investigación, Montecino señala que existirían básicamente dos posturas en torno a la virgen: a favor y en contra. La primera, valora a María como fuente de ejemplo para la mujer latinoamericana y es concebida desde la religiosidad popular. Montecino, citando a Del Prado, señala que: “cargadas de hijos y dolores, cargan también la cruz del pueblo pobre y le ayudan a caminar” (Montecino 28, 2001). La religiosidad popular se apropia de la historia bíblica, la reinterpreta y adopta en la figura de María a su representante más cercana (pero a la vez divina) de la mujer latina. Otra visión a favor de la virgen, es aquella que la considera como una mediadora que posibilita la encarnación de Dios en la naturaleza. La segunda visión, anti-virgen, es aquella que generalmente proviene de ámbitos feministas que ven en la figura mariana “un reforzamiento de la discriminación y subordinación de la mujer” (Montecino 29, 2001), ya que es una práctica religiosa que refuerza un estereotipo cultural.

La postura que adopta Montecino sobre la virgen toma como base lo que Morandé ya había señalado, y esto es que el marianismo “es un soporte clave del imaginario mestizo, de su cultura más ligada al rito que a la palabra” (Montecino 30, 2001). Dentro de esta imagería mariana, hombres y mujeres adquieren atributos muy definidos: lo femenino se reduce a la *mater* y lo masculino al hijo. Esto último, deja un vacío del cual lo masculino no puede escapar o completar, pues no alcanza nunca a representarse como padre.

“Pensamos que el hueco simbólico del Pater, en el imaginario mestizo de América Latina, será sustituido con una figura masculina poderosa y violenta: el caudillo, el militar, el guerrillero” (Montecino 33, 2001).

Montecino señala que Salazar nos entrega una visión desde el punto de vista del hijo y que Guzmán aportará el enfoque de la madre. Para la autora, el trabajo de Guzmán nos acerca a la cosmovisión latinoamericana a partir de un análisis literario que particulariza la voz individual de cada escritor, además de descubrir en la escritura de Mistral el “drama simbólico” que articula la feminidad chilena. Montecino también reconoce una linealidad deductiva en la lectura de Guzmán (anteriormente detallada en esta investigación): mujer enamorada, amado muerto, pureza a partir de la muerte, amado se vuelve niño. Este último aspecto es comprendido como vital por parte de la autora, quien señala que en la poesía de Mistral “el cuerpo de la mujer no está preparado para recibir a un hombre, sino a un niño” (Montecino 57, 2001). De este modo, la maternidad es fundamental y completa todos los espacios en el mundo mistraliano, a partir del análisis de Guzmán, Montecino teorizará una ‘política maternal’ que “arranca desde el hogar, desde el espacio ocupado por la madre, que se derrama hacia la calle” (Montecino 107, 2001). Este gesto es esencial, ya que Guzmán solo dio cuenta de una poética específica observada en la poeta Chilena, sin embargo, Montecino va mucho más allá al complejizar un gesto estético y llevarlo a una conducta política de vida. Montecino considerará, de ahora en adelante, que la ‘matria’ es una política maternal factible de observarse en nuestro contexto inmediato, para ello citará la “irrupción de las herramientas” que realizan precisamente las madres en las calles para protestar estrepitosamente. “Más que la idea de patria, creemos que se trata de una ‘matria’, como queda claro en el poema ‘Golpeando los cuarteles’. Las mujeres se sienten las depositarias del territorio [...] Es la ‘matria’ la que se “sacrifica llorando de rodillas”, en nombre de sus hijos, para purificar los signos ‘sagrados’ que han sido profanados, y así permitir la continuidad de ese espacio en donde ella reina” (Montecino 108, 2001). Las madres protestan mediante el ruido, Montecino se pregunta si no es este una analogía con el rumor sentido en el vientre, con aquel primer sonido percibido por los humanos.

Para Montecino, Chile estaría atravesado por esta ‘matria’, además, “la política que ellas hacen es irreductible a la política tradicional: más que protesta es un ‘carnaval’” (Montecino 108, 2001). La ‘matria’, de este modo, es comprendida por Montecino como un mundo al revés, como una absoluta inversión de las normas y su normalidad. En efecto, las mujeres que se atrevieron a protestar fueron calificadas como locas, al alejarse de lo entendido comúnmente como ‘femenino’. Sin embargo, se dio paso a otra forma de ese ser femenino y es precisamente esa ‘otredad’ la que será la característica más propia de la mujer chilena para Montecino. El rostro de la política maternal, entonces, se manifestaría en Chile de diferentes formas: ruido de cacerolas, organizaciones populares, movimientos pro-vida, entre otros, que tienen en común una protesta, un llamado de atención, un grito, hecho por las madres. La forma de estas protestas, será la forma de hablar de estas madres que gritarán por defender a su familia.

La maternidad se va actualizando y reformulando, de manera que históricamente ha podido mantener diversas formas de protagonismo. Así, en el territorio latinoamericano, fue determinante el contexto de abuso hacia las mujeres para la conformación de una maternidad vital que, independiente y solitaria, se transformó en identidad y política expresada en diferentes momentos históricos. Para Montecino, es interesante destacar “cómo lo femenino materno, trazado por la cultura mestiza, aparece representado y sobrerrepresentado en esas prácticas públicas contemporáneas” (Montecino 113, 2001). Así, la simbólica de la madre se va articulando desde dos polos, por un lado, desde las

instancias de poder del gobierno (como señala Munizaga citado por Montecino) o, por otro lado, articulándose desde la oposición al gobierno. Para Arteaga (también citado por Montecino), lo que sucede es una 'Resistencia doméstica' en pos de proteger bajo cualquier circunstancia a los hijos y preservar la vida y la continuidad de la familia. Si bien esta acción de protección o 'politización de lo privado' se produce, en una primera instancia, desde el hogar, posteriormente se producirá un desplazamiento de las políticas del cuidado, propias del espacio privado, al espacio público de la calle. "La fuerza de la política maternal cobra su impacto en el hecho de que se rebasa el discurso político local y se erige como trasgresión estructural, en tanto apela a los soportes constitutivos de la sociedad" (Montecino 116, 2001). De este modo, Montecino cita el ejemplo de la cueca sola para mostrar cómo se observa en un nivel simbólico lo femenino como presencia y lo masculino como ausencia, la mujer ejecuta la cueca para expresar, mediante el emblema nacional, que la 'matria' sigue presente y viva gracias a las madres, a pesar de la soledad y la violencia. En este caso, la 'matria' implicará esa salida de lo privado a lo público, esa politización de las madres que determinará la identidad latinoamericana femenina.

Para finalizar, la definición de 'matria' más cercana y clara que entrega Montecino sería: "las mujeres – con su particular constitución de identidad en la cultura mestiza – las que emergen como protagonistas de la necesidad de restaurar el equilibrio, situándose real y simbólicamente en el polo de la vida" (Montecino 116, 2001). Las mujeres defenderán la vida, a sus hijos, a su tierra, todo ello, implica una fuerza personal inspirada por la maternidad mestiza. A diferencia de Guzmán, Montecino reconoce que la maternidad es un rol de la mujer y no su totalidad, sin embargo, también aproxima ambos conceptos casi como sinónimos. Esto se produce debido al contexto latinoamericano que ha producido, mediante atributos simbólicos, una primacía única de la madre por sobre el padre. Un aspecto primordial de la teoría de Montecino, es el hecho de que la política maternal nunca se encuentra de manera independiente al *ethos* mestizo. Es éste el "que moviliza las prácticas de los sujetos – mujeres involucradas en la política maternal" (Montecino 118, 2001).

1.3. Grínor Rojo y la 'matria' del padre

En el libro *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*, Rojo retomará la crítica que se ha hecho a Mistral, sobre todo durante la década de los ochenta, lo que incluye el estudio de Jorge Guzmán ya citado anteriormente y que, como primer documento en aludir a la 'matria', constituye la base teórica de esta investigación. Rojo realizará una minuciosa relectura a la obra mistraliana, partiendo de una crítica a lo que la crítica ya ha hecho anteriormente. Rojo señala que se ha asumido muy fácilmente que la ausencia del padre en la poesía de Mistral, tiene que ver con un profundo rechazo que ésta sentía hacia él. Lo que nos repetirá el autor en su investigación, es que la ausencia de la figura masculina no significa que sea inexistente, por el contrario, una ausencia tan marcada y extrema como acontece en la poesía de Mistral, es símbolo de una presencia subterránea permanente. Rojo irá más allá y señalará que si bien la ausencia del padre existe, "no cabe duda de que la poeta chilena accede al legado paterno por medio del acto de escritura" (Rojo 24, 1997). La cita a Lacan es fundamental para comprender por qué Rojo lee como presencia una ausencia, para Lacan padre y palabra están fundidos, la Ley del Padre es la que posibilita el acceso al lenguaje y si tenemos un padre cuya ausencia es tan fuerte como para no nombrarse ni siquiera trópicamente, es porque debemos leerlo entonces en todo el poema como quien ha susurrado al oído de quien habla, ya que para hablar se ha debido pasar antes por su presencia.

Rojo comienza su análisis señalando que las mejores lecturas de Mistral, serán aquellas que reconocen teóricamente la pirámide invertida de Freud, en donde madre y padre están en la parte superior y el hijo/a en la inferior. Rojo cita a Guzmán para recordar cómo se había visto al padre en su análisis; “fuerza sin rostro”, “sustituido por figuras masculinas incapaces”, son algunos de los apelativos citados. Al mismo tiempo, señala, al igual que gran parte de la crítica, la relevancia de que el amado esté siempre ausente o muerto. Estos aspectos serán relevantes para la investigación del concepto de ‘matria’, en tanto la figura del padre se ponga en diálogo con su ausencia/presencia marcada.

Ya desde el inicio de su investigación, Rojo reconoce una intención discursiva matrilineal en los poemas de Mistral, incluso en los “Motivos de San Francisco” (1924 -1926), se alude a esta utopía. Así también se reconoce una suerte de alianza establecida entre Gea y la poeta. El territorio paterno aparecerá normalmente con extrañeza, contrario a lo que sucederá con el materno, que entregará tranquilidad. Para Rojo, el *Poema de Chile* revela un lugar fabricado “con los residuos que su memoria preserva del país” (Rojo 256, 1997), un espacio construido a partir de imágenes de su infancia, del campo, de lo que más ama. Porque si otro dato importante nos señala Rojo, ese es que Mistral no recrea a Chile completo en el poema, sino que a un determinado Chile, por cierto, el que recuerda con cariño, no aquel que le produce amarguras ni resentimientos. No se pasa por alto el hecho de que *Poema de Chile* haya sido escrito fuera de Chile y que Mistral llevara dieciséis años fuera cuando comenzó a escribirlo, así como tampoco que de los sesentaiocho años que vivió Mistral, solo treintatrés haya vivido en su tierra natal. Este país fabricado mediante una “visión creadora”, como lo denomina Rojo, recrea una nostalgia que se habría acrecentado en el extranjero, este país alude a un pasado y a un futuro, pero no a un presente, manifestando un cronotopo esencialmente mítico que será reiterado posteriormente en esta investigación. Así como no hay tiempo real en este poemario, tampoco hay personajes, solo hablantes, los humanos están ausentes en este país del *Poema de Chile*, siendo las únicas personas los dos hablantes del poema: una mujer fantasma y un niño indígena.

Rojo aludirá finalmente al concepto de ‘matria’, sin citarlo desde Guzmán, para referirse a la ‘patria’ a la que vuelve la mujer fantasma de *Poema de Chile*. La ‘patria’ verdadera es la ‘matria’ y recibe este nombre porque lo que Mistral “va a tratar de encontrar en Chile es ‘Patria y Madre que me dieron’” (Rojo 325, 1997), dos conceptos que parecen irreconciliables, pero que Rojo reconoce como complementarios en este poemario (‘patria’ y ‘madre’). “Lo que Mistral va a buscar a Chile en el *Poema de Chile* es la Patria de La Madre, es decir, la Matria.” (Rojo 325, 1997). Rojo cambia el sentido que Guzmán le había atribuido al mismo concepto, pues éste último lo había considerado solo como una mejora del concepto patria, ya que la ‘matria’ era más adecuada frente a la maternalización de todos los entes de la naturaleza que conformaban esa ‘patria’. La propuesta de Guzmán se realiza en un tono casi anecdótico, al reconocer que es ridículo seguir hablando de patria, cuando lo que puebla el universo mistraliano no es padre, sino madre. Rojo, por su parte, inducirá una lectura de una patria nueva, que surge como proyecto femenino alternativo al considerar necesariamente a la figura de la madre. Sin embargo, la madre a la que se alude en la poesía de Mistral no debe ser considerada como una persona real, sino que como un rol dentro del *Poema de Chile*, ¿a qué madre se refiere la hablante? a una madre general, como Gea, la madre tierra. La patria, según Rojo, solo es patria porque le pertenece a la madre y a esto corresponde la denominación que él da de ‘matria’.

Rojo señala también que esta postura de la “Patria de La Madre” ya había aparecido antes en Mistral, en un ensayo titulado “La Patria” de 1906, en el que se aludiría a que la

patria es la evocación de la niñez. Idea que se reitera en todo *Poema de Chile*, al ver que el telón de fondo son esos recuerdos nebulosos que aparentan ser un retrato de la flora y fauna de un país, pero que terminan por ser la memoria viva y perenne de la niña Godoy y la madre tierra.

1.4. Gabriela Mistral y el origen de la 'matria'

Si bien Gabriela Mistral nunca usó el término de 'matria' de manera directa, es una figura de vital importancia para el surgimiento de este concepto y su profuso uso en ámbitos académicos. A partir de su poesía, Guzmán analiza la presencia de una 'matria' y no la de una patria. Sin embargo, es necesario revisar qué es lo que dice la misma poeta sobre la 'patria', la 'tierra' y la 'mujer', conceptos básicos para llegar a una definición de 'matria'.

Bernardita Llanos analiza el problema de la patria en el poemario *Tala*, partiendo de la relevancia que tuvo para Mistral vivir en el extranjero, expresada en la composición poética de un país que ha quedado en la memoria y que ha querido inmortalizarse en el imaginario descriptivo que la autora instala. Para Llanos, esta memoria de la patria estaría, en la poética mistraliana, siempre relacionada con lo materno; idea con la que coincide Guzmán, quien ya había detectado la relevancia de lo materno al momento de describir la tierra y la ausencia casi total de la figura del padre. La memoria es una posibilidad de recuperar la tierra o el paraíso perdido y esto sucederá siempre desde la madre.

El poema en la obra de Mistral, siguiendo la lectura de Llanos, se abre como una posibilidad de expresión vital, en el que se instalará la memoria personal y colectiva al mismo tiempo; es precisamente esa memoria mixta, la que dará lugar a lo que entendemos como 'matria'. No podemos comprender la 'matria' que propone Mistral en su poesía si dejamos fuera el concepto de memoria y todo lo que ello implica, pues es a partir de esta facultad que surge el espacio 'alternativo', el espacio otro, el espacio imaginado: la 'matria'. El recuerdo de infancia en el que se basa la descripción del lugar patrio, impulsa la aparición de la figura de la madre, quien actuará como personaje protagónico de los espacios que se recorren en la poesía mistraliana. La 'matria' que emerge de esta invención no será equivalente a la patria oficial. Llanos señala que el sentimiento de pertenencia ocurre solamente en la "patria chica" (o 'matria'), diferenciada por oposición de una "patria grande" (o patria), que responde, muy probablemente, a la patria oficial. La "patria chica" será entonces, la no oficial, la de los despojados, los rechazados, aquel espacio del que la hablante también se siente parte. Como señala Llanos, la "patria chica" corresponderá principalmente a aquel tiempo de infancia descrito a partir del contacto con la naturaleza y la experiencia de vida en un pueblo, oponiéndolo permanentemente a las grandes ciudades. El campo y la infancia conformarían "la edad dorada, el paraíso que la extranjera ha perdido para siempre y sobre el que vuelve a través de la lengua materna y poética" (Llanos 2). La descripción que la hablante hace de sí misma como extranjera, permite actualizar y precisar aún más la relación que se establece entre ella y el espacio, pues será extranjera, ajena, justamente en la experiencia de patria vivida en la ciudad y será pura pertenencia en su antiguo campo, la 'matria'.

La necesidad de pertenencia es convocada por la memoria y relacionada por Llanos, con la madre, quien, citando a Kristeva, señala: "la lucha con la ansiedad Matriarcal y el intenso deseo de fusión donde no hay dos seres sino uno que se consume y aliena" (Llanos 2). El enfoque psicoanalista ingresa acá iluminadamente para explicar aquella dependencia del cuerpo materno que lleva a la hablante a identificar ese cuerpo perdido con el paraíso del que ha sido exiliada; el útero de la madre es el símil de la tierra del Valle del Elqui.

Ambos espacios han sido perdidos en algún momento, pero son convocados mediante el recuerdo y vueltos a la vida mediante la escritura. De este modo, la memoria de pertenencia se corresponderá no solo con la naturaleza del campo, sino que, además, será básicamente la imagen de unidad entre madre e hija, al perder esta unión, la hablante se ha vuelto extranjera en el mundo. Llanos alude a la “divinización de la madre”, ya que ésta se comprende como único camino a la gloria eterna, teoría extraída del análisis de Guzmán, también citada acá anteriormente. La extranjera es, entonces, una huérfana que ha perdido a su madre y su patria, orfandad que se caracterizará, en palabras de Llanos, como: “La insatisfacción y alienación del desarraigo, queda en cierta manera desplazada por la creación de una especie de arcadia Matria, que se da a través de la búsqueda de la ‘Patria de la Madre’ que como sostiene Grínor Rojo culmina con la escritura del *Poema de Chile* (1967)” (Llanos 3). Según esta lectura, la ‘matria’ es la patria no oficial, aquella que acoge al huérfano y lo protege. El Valle del Elqui y su naturaleza, serán los remanentes de una memoria que ansía volver a la tranquilidad de la infancia.

Probablemente uno de los poemarios más adecuados para revisar la descripción de la ‘matria’ sea *Poema de Chile*, texto en el que Mistral despliega un discurso fantasmático mediante el cual va recorriendo Chile, en un intento por capturar aquello que se había escapado de sí misma. Lo que perdió fue la tierra, la naturaleza y, con ella, parte de su historia, la de su pueblo, de los araucanos. Esa es su ‘matria’: el espacio de lo que no es, el lugar en el que se plasma lo utópico, cronotopo de la imaginación.

Es preciso mencionar que la voz de la hablante en *Poema de Chile* no solo es fantasma, sino que también es ‘trascordada’, como ella misma se define, “hija trascordada de las montañas” (Mistral 41, 1985). En primer lugar, el carácter de hija con el que se identifica la voz del poema nos remite a la infancia del Valle (telón de fondo en gran parte de *Poema de Chile*), pero, además, a la posición que toma la hablante en varios de sus poemas, como señalaba Guzmán. En segundo lugar, la situación de loca con la que se identifica la hablante, la instala en un espacio típicamente designado a lo femenino, recordemos que la histeria (del griego *hyster* que significa útero) es una enfermedad que, como patología, proviene de la medicina griega, en donde era considerada como enfermedad del útero y, por ende, solo afectaba a mujeres. La relación entre locura y mujer/madre es patente a lo largo de la historia y hace eco en este texto en el que es la misma hablante la que se reconoce como ‘trascordada’. Si la locura de las mujeres se ha relacionado históricamente con la enfermedad del útero, no es un detalle menor señalar que la hablante de este poemario recorra el país junto a un niño que no es exactamente su hijo, pero que actúa como tal (el ‘chiquito’ que no podemos dejar de relacionar con Yin Yin). Es quizás la presencia de este hijo que no es de las entrañas, lo que justifica la autodenominación de ‘trascordada’. La locura, sin embargo, es acompañada, además, por la presencia de la memoria que posee esta loca; memoria de loca que no ha sido considerada por la sociedad, como ha sucedido históricamente con los discursos de los locos. Esta memoria marginal emerge como posibilidad paradisiaca: “olvidad vuestra jornada / para que olvidada se alce / la memoria trascordada” (Mistral 127, 1985). Este olvido permitirá, paradójicamente, el recuerdo “loco” y rebelde que consiste, en el poemario, en el retorno al pueblo araucano: “ellos fueron despojados, / pero son la Vieja Patria” (Mistral 151, 1985). El llamado de la hablante en estos versos al olvido, es un llamado a recuperar la memoria olvidada; es el olvido de la historia reciente el que hará surgir una memoria anterior; olvidando la conquista de nuestro pueblo y sus consecuencias, lograremos recuperar los recuerdos de aquella ‘vieja patria’ original y pura. De este modo, la patria a la que se le canta en este poemario es muy específica, no es el Chile en términos generales, sino que es el Chile antes de Chile,

precisamente la 'matria' que, entendida de este modo, se conectará no solo con un espacio materno, sino que también con un espacio indígena.

Es quizás por este viaje al pasado, que la hablante considerará su voz como trascordada, pues es un retorno loco por la historia perdida y el anhelo de recuperación, que en el poema "Lago Llanquihue" se muestra a partir de la idea de una memoria basada en una época anterior a la vivida: "Bebo en tu agua lo que he perdido: / Bebo la indiada inocente, / Tomo el cielo, tomo la tierra, / Bebo la patria que me devuelves" (Mistral 192, 1985). La patria devuelta gracias a la memoria trascordada, es aquella que comenzamos a entender como 'matria'. El espacio se bebe desde el lago y la referencia a este acto no es menor, pues nos conecta con una de las primeras acciones que hacemos antes y después de nacer, tanto mediante el cordón umbilical como directamente desde el pecho de la madre. Beber desde el lago, entonces, aparece como cita a una figura nutricia, equivalente a la madre, equivalente al origen; la naturaleza es también nuestra madre.

La patria perdida y recobrada se erige como la historia y la memoria no oficial de aquellos olvidados, muertos o desaparecidos. El recuerdo del loco, de la trascordada, permite pensar en cuál es el tipo de verdad que se nos contará. El loco, para autores como Bastide, personifica una resistencia a la racionalidad del discurso, "quizás, la lengua del loco es una lengua extranjera, pero al fin y al cabo es una lengua que se conoce bien, que se ha aprendido a través de las 'historias de locos'" (Bastide 346, 1967). Esa lengua extranjera coincide dramáticamente con la definición que continúa realizando de sí misma la hablante, como ajena a los lugares ciudadanos, a las nuevas costumbres que van adquiriendo las ciudades con la modernidad. Llanos señalaba que la hablante vuelve al lugar paradisiaco mediante la lengua poética, y ¿no es acaso esa lengua también loca? ¿No es precisamente la lengua literaria la que permite la creación de mundos nuevos? De este modo, la literatura aparece como una posibilidad convincente cuando se trate de presentar una utopía. *Poema de Chile* funciona como receptor y productor de estos espacios utópicos anhelados, así como también la sección "Locas mujeres", que será presentada posteriormente en este análisis.

El loco, continua señalando Bastide, posee delirios que lo hacen establecer comunicación con fantasmas. Esta loca ha sido eliminada de la sociedad, el carácter de fantasma establece diálogos innegables entre la hablante y la sensación de la misma poeta respecto a Chile: "soy un fantasma / y los muertos, ya olvidaste, / no necesitan de nada" (Mistral 47, 1985). Fantasma y loca recorre su patria recobrada, utópica y atemporal, no necesitando nada más que la existencia de ese espacio infantil, ya definitivamente recuperado e inmortalizado mediante la letra.

En suma, la memoria que la trascordada comparte con nosotros, es aquella en la que la verdadera 'patria' la conforman nuestros orígenes indígenas y no aquellos españoles. La memoria que se trae a la vida, es la identificación de la hablante con aquellos sectores marginados y maltratados. La patria araucana, será presentada en *Poema de Chile* mediante el poema "Araucaria", en él la hablante se refiere a ella en términos femeninos: "Madre Araucaria", "Madre y señora", "Patrona Araucaria" (Mistral 162, 1985), aludiendo a una maternidad personificada en uno de los símbolos máximos de la cultura araucana, pero, al mismo tiempo, por la naturaleza. Todo *Poema de Chile* es un canto a la naturaleza y a los diversos espacios que la componen, en todos estos lugares existen atributos de maternidad, recordemos que la misma hablante se asume como hija de las montañas.

1.5 Antonio Silva y la continuación de la 'matria' mistraliana

Como sucede con Gabriela Mistral, el texto de Silva no es teórico, sino poético y posee relevancia para esta investigación al haberse apropiado del concepto de 'matria', situándolo como el título de uno de sus poemarios. Se observa en sus versos un intertexto implícito con la obra de Gabriela Mistral, quizás de ahí la relación que se establecerá en este poemario con la 'matria'. Al igual que en Mistral, se puede observar la marca determinante del 'exilio' de una patria anterior como base fundamental para el ingreso a la 'matria'. En el poema "Exilio" se puede ver cómo San Bernardo (que actúa como patria) se desprecia y se relaciona con la expulsión que el padre realiza al sujeto hablante. La 'matria', por oposición, se convierte en el espacio que, posterior al exilio, recibirá al expulsado y lo acogerá.

El poemario presenta una idea fuerza que se refiere a que no podemos elegir el lugar en el que nacemos, pero podemos decorar el espacio de alguna manera para considerarlo propio. La 'matria' se define acá como "la patria para los despatriados" (Silva 9, 2007), aquel lugar donde podrán convivir todos y todas los que han sido expulsados o excluidos de los grupos de poder que manejan los límites y las reglas sobre lo adecuado - inadecuado, lo decoroso - indecoroso, lo permitido - prohibido, etc. Lo abyecto tendrá, entonces, y probablemente por primera vez, un espacio que lo recibe; este lugar ha sido fruto de una creación personal, la "pequeña Itaca" (Silva 9, 2007) que se menciona en el poemario se da a entender como un cuarto propio que ha sido soñado y diseñado con las características que el hablante desea. La 'matria' es ese espacio creado por el artista, el que cumple sus anhelos de ser acogido en un hogar a través de su propia creación, de este modo, el poeta cumple también su utopía de creación: crear un lugar para crear. El lugar debe acoger, pero también promover y permitir su liberación artística, ser, en suma, el 'cuarto propio'; concepto citado por Maurizio Medo en la contratapa del poemario¹⁴. La referencia al texto de Woolf, la comprendemos en el contexto marginal en el que se inscribe este tipo de literatura, ya que las voces que leemos en el poemario *Matria*, provienen siempre desde los lugares lumpéricos de la ciudad, aquellos espacios de pobreza en los que se hace difícil encontrar un 'cuarto propio' para crear. La reelaboración del imaginario de la patria, es decir, la creación de la 'matria', se posibilita solo con la apropiación de un lugar que permita producir y dar a luz la literatura. El 'cuarto propio' es, en ese sentido, un requisito para que emerja la 'matria' en la literatura.

Para comprender la 'matria' de Silva, debemos pensar que, tal como sucede en la obra mistraliana, el tiempo en esta tierra - matria se ha perdido o detenido: "tempo áfono y áfásico"¹⁵ (Silva 9, 2007), señala el hablante, agregando así que el tiempo sin sonido (áfono) nos remite básicamente a un tiempo que ha perdido su lenguaje y su verbalización. Esto traerá como consecuencia la pérdida de su memoria (áfásico) ¿Por qué la 'matria' no tiene memoria? Precisamente porque lo que se quiere obtener al hablar de 'matria' es instalar otra memoria que dialogue amablemente con ese espacio creado a la perfección y, la única manera de hacerlo, es olvidando lo que se ha construido sobre nosotros como 'patria'.

En diálogo también con Mistral, se encuentra otra de las ideas que estructura este poemario: las referencias al indigenismo. "Vi a la india que cuelga de mis vértebras" (Silva

¹⁴ La idea del 'cuarto propio' viene, por cierto, del ensayo escrito por Virginia Woolf en 1929, en él la escritora habla de la difícil tarea que han debido sobrellevar las mujeres que han decidido escribir, ya que la falta de tradición de una escritura de mujeres, sumado a la carencia de un contexto adecuado para que una mujer escriba y la falta de bienes asociados al trabajo de mujeres, han producido que la tarea escritural sea un gran abismo al que enfrentarse. Para ejemplificar su tesis Woolf señalará que una hermana de Shakespeare, en la misma época que éste y con el mismo talento, no habría tenido el éxito y quizás tampoco habría desarrollado su genio, pues las condiciones materiales no lo permitían. Para Woolf "la libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres" (Woolf 77, 2008).

¹⁵ Se ha respetado la ortografía del poemario.

9, 2007), para que el hablante realice este acto de ver a la indígena, ha sido necesario sacarse los ojos previamente, como Edipo, pues para poder visualizar esta verdad pretérita, es preciso rechazar lo que se nos ha presentado como verdad inmediata. Solo después de este proceso, el hablante ha podido nombrar y usar el lenguaje que proyecta la imagen de la india que forma parte de nuestra historia, memoria y cuerpo; la idea de romper con la memoria anterior permite obtener una imagen otra, una historia-verdad nueva que sitúa a la india como parte del cuerpo del hablante. Si en este poemario es necesario sacarse los ojos para ver, en los versos “blanco Blanco / de mi memoria” (Silva 10, 2007) se corresponde esta isotopía para completar la idea de un pasado que es necesario borrar y dejar en blanco para poder observar el futuro e ingresar, de este modo, a la ‘matria’.

En el poemario se señala: “penetrar y ser penetrado – digo- es la ley del universo” (Silva 36, 2007), así, la conquista y la subyugación, marcan la presencia indígena que se va articulando a medida que avanza el poemario, sobre todo, a partir de los sentidos de la ‘penetración’: penetrar un territorio, una cultura, un cuerpo. La penetración del español, con todos los sentidos que podamos interpretar, se presenta básicamente mostrando dos ejes, en primer lugar, la conquista violenta de los españoles que ensangrentaron a la india y, en segundo lugar, la heterodesignación¹⁶ proveniente del español que es rechazada en este poemario: “de sangre mi vestido jamás americana” (Silva 17, 2007). Las palabras del español son impuestas y por eso acá se rechazan; la imposición de la lengua también es sangre. En el poema “Una Patria” se comienza con una cita a Stella Díaz Varín que señala: “toda bandera es un río de sangre” (Silva 66 citando a Díaz Varín, 2007), aludiendo al proceso sangriento que implicaría cualquier conquista. La patria de herencia española, entonces, se vislumbra como una realidad indeseada que no alcanza a cubrir las necesidades del hablante, es descrita en los siguientes términos: “Una india violentada por una ciudad de balcones y / alamedas / Por las uñas de Santiago Por los muslos de España / Por el glande de Santiago Por el ombligo de España / Por las caderas, las arterias, el hígado / Y la bronquial de un relato / Pista y dorsal” (Silva 66, 2007). Este poema describe en la forma de un abuso sexual la imposición, primero de la patria española y, luego, de la chilena, sobre el cuerpo de la “india violentada”, que en esta ciudad moderna sufre los efectos de la conquista, que para formar “una patria” necesitó siempre de la violencia. El poema se llama “una patria” y el artículo indeterminado habla de una elección política por no denominar a esa patria como algo propio (mediante el pronombre posesivo ‘mi’), ni tampoco como una patria definida o asumida en unicidad (mediante el artículo determinado ‘la’), por el contrario, se alude a esa patria como algo que se desconoce, algo a lo que no se pertenece y que no es propio. Si consideramos que la patria es española y la ‘matria’ indígena, probablemente nos acercaremos a las líneas que estructuran este poemario, como lo teorizaron Octavio Paz y posteriormente Sonia Montecino, el indígena y, específicamente la india, pasarán a ocupar el lugar de la chingada, de la rajada, de la penetrada, siendo estas características determinantes para la conformación de toda identidad latinoamericana.

Sin embargo, creo que la lectura es algo más compleja, pues si bien existiría un deseo de retorno a la ‘matria’, ésta sería irrevocablemente símbolo de una derrota, un bastardaje y una orfandad. Se necesita volver a la madre porque ese parece ser nuestro origen, pero reconocer que queremos o que necesitamos volver a ese espacio que implicaba la madre, significa asumir que ese espacio se perdió mediante la derrota de ella, implica entonces

¹⁶ ‘Heterodesignación’ es un concepto utilizado para referirse a la ‘designación’ o ‘definición’ que hace un grupo de poder, sobre otro grupo subordinado. Este concepto ha sido muy usado desde la crítica feminista, pues durante la historia han sido los varones los que han definido a las mujeres.

reconocernos como huérfanos necesitados de adopción. La madre, de este modo, no sale inmaculada en la obra de Silva, pues de uno u otro modo, mediante su derrota, fue también agente en el abandono, por ello, se señalará: “Mata a tu Padre y maldice a tu Madre, toma lo que resta de tu corazón y sígueme” (Silva 87, 2007), mostrando que este retorno a la madre no es exactamente una vuelta circular al pasado, no es una repetición exacta a la misma madre cobijadora de infancia, ya que ella también ha traicionado; el retorno a la ‘matria’ será mediante un camino elíptico que hace volver, pero a través de la diferencia. La ‘matria’, de este modo, es definida en el poemario con características ambivalentes, ya que no solo posee adjetivos paradisiacos, sino que, además, infunde temor. La ‘matria’, probablemente porque se ha perdido en un pasado más remoto que la patria, aparece como símbolo de orfandad. La ‘matria’ alude a la india abusada, a una herencia que se ha perdido, pero que existía anterior al sentimiento patrio impuesto por el español.

La referencia a la Diosa Coatlicue en el poemario continúa con el tópico indígena, ella era la madre de todos los dioses y se relaciona con la muerte y con la vida al mismo tiempo. La Coatlicue es uno de los mejores íconos indigenistas, ya que no solo es un símbolo evidente de la cultura azteca y su cosmovisión, sino que, además, es símbolo de la conquista y penetración española sobre una Diosa Madre. Esta figura provocó tal grado de miedo a los españoles que fue enterrada por estar diseñada enteramente de serpientes, a diferencia de otras esculturas que fueron destruidas, la Coatlicue se salvó precisamente por el miedo que provocó. Este símbolo habla perfectamente de lo que sucedió a la llegada de los españoles, pues cayó sobre todo lo indígena una censura bestial, que terminó por imponer la devoción a un solo dios y eliminar todo el poder atribuido a deidades femeninas. La imposición de un sistema patriarcal, cambió determinadamente el destino de las civilizaciones latinoamericanas. Sin embargo, como analiza detenidamente Sonia Montecino, dicha devoción previa a las deidades femeninas nutricias, continuará mediante el culto a las vírgenes.

En la contratapa de la edición del libro *Matria*, Maurizio Medo señala que la palabra ‘matria’ encuentra su origen en los pueblos mapuche, corroborando así la fuerte y especial unión entre el poemario y la cultura indígena. Continúa señalando sobre el concepto, que Kristeva lo “identifica como un ‘otro espacio’, uno que está más allá de la idea del terruño o de la legitimación de cualquier estado para constituirse, más bien en un lugar interior (por lo tanto, en un lugar sin dónde) en el que se crea un ‘cuarto propio’” (Medo s/n). ‘Matria’, desde este poemario, podemos entenderla como la posibilidad de ruptura con una tradición española que no satisface ni pertenece, lo que entrega gran libertad a la escritura mediante una reinención del lenguaje. La lengua que poseemos (el español) es bastarda, necesitamos olvidarla para poder recuperar otra, aquella de la que fuimos despojados, “donde lo villero, lo neobarroco, lo carnavalesco y lo gutural se hablan simultáneamente” (Medo s/n). Un espacio, finalmente, que no discrimina, sino que adopta todos los estilos. La posibilidad de nuevos lenguajes, de nuevas formas expresivas, va a ampliar las formas y formatos de los discursos. Este lenguaje, entonces, no será único, sino múltiple, una “futura lengua” como se señala en el poema “Matria”, adquisición que se realizará (siguiendo la lectura del poema) una vez que el cuerpo y el nombre se borren, para así producir una suerte de nuevo nacimiento cuyo único requisito es el borronaje del pasado, una memoria en blanco donde plasmar la nueva historia. “Y no temas a las palabras pues ellas sólo están de paso sobre tu lengua” (Silva 84, 2007), se señalará cerca del final del poemario, olvidar el bastardaje y solo jugar, sacarle partido a la idea del lenguaje ortopédico y crear subversión con la palabra que tenemos.

2. Una propuesta del concepto de 'matria' desde la crítica literaria feminista

El concepto de 'matria' revisado anteriormente, ha sido propuesto desde diversos aspectos de la crítica literaria. Todos los autores mencionados no dudan en citar la crítica feminista para realizar un aporte más completo a la teoría, pues la raíz del término de 'matria' se basa en uno de los aspectos más problematizados por la crítica literaria feminista y por los feminismos: la figura de la madre. Como señala Kemy Oyarzún, el ideologema de la madre ha sido, sin duda, uno de los aspectos más discutidos y divergentes para las diversas corrientes teóricas feministas. Retomo este concepto para realizar un gesto que desestabilice las normatividades en torno al ideologema de la madre y de la patria. Oyarzún, en "Edipo, autogestión y producción textual. Notas sobre crítica literaria feminista", realiza un llamado a "no internalizar la marginalización" (Oyarzún 616, 1989). Tomando en cuenta sus palabras, lo que pretendo es más bien productivizar ese espacio de marginalidad teórica (como todavía lo es, en mi opinión, la crítica literaria feminista), reapropiando un concepto como el de 'matria' mediante un juego clásico del feminismo; juego que radica entre la des-territorialización y la re-territorialización del conocimiento, juego en el que encontramos como primera necesidad la de "nombrar el lugar desde donde se nos hace posible teorizar, construir, modificar y hacer que la experiencia femenina comparezca" (Ortega 18, 1996). Como señala Lucía Guerra¹⁷, la crítica feminista, al ser una práctica que responde a una posición ideológica, debe situarse al momento de enunciar teoría. El concepto de 'matria', a partir de esto, no puede ni debe considerarse solo como la inversión gratuita o antojadiza del concepto patria (visión que se desprende del uso de este concepto en el análisis realizado por Jorge Guzmán a los poemas de Gabriela Mistral), pues ha sido apropiado por la crítica feminista y de género (al ser utilizado por Sonia Montecino) que debe ser siempre una crítica situada. A la luz de lo anterior, pretendo teorizar e instalar el concepto desde la crítica literaria feminista como una apropiación del término para redefinirlo y situarlo, intentando, de este modo, recoger el llamado que realiza Oyarzún a una 'crítica feminista autogestionadora' que pueda "rescatar lo que ha avanzado hasta ahora por la escuela francesa en torno al poder y seguir problematizando las implicaciones que pueda tener un concepto más desreificado del estado para la mujer – persona dentro de un contexto culturalista (histórico y social) que en el caso latinoamericano dé cuenta del colonialismo y del neocolonialismo" (Oyarzún 613, 1989).

Con este propósito muy en claro, la enunciación y teorización de la 'matria' es un problema político-ideológico. Para hablar de enunciación, a la luz de Benveniste, recordemos que él señala que la enunciación es "este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización [...] El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero al locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. [...] En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de apropiación. El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor" (Benveniste 83-84, 1999). La teoría de la enunciación resulta fundamental para comprender este ejercicio común dentro de la teoría literaria feminista, que radica en abordar conceptos utilizados en el pasado y reubicarlos con fines críticos. De este modo, la enunciación del concepto de 'matria' evoca, en esta investigación, una apropiación, pero además una posición personal desde quien lo enuncia. Como también señala Benveniste, la enunciación es también una referencia interna de quien enuncia, por ello, es imposible teorizar desde la crítica literaria feminista sin un

¹⁷ "Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista".

compromiso personal con las luchas sociales del feminismo. Esto lo ha entendido muy bien la epistemología feminista, que valora la subjetividad y el punto de vista situado.

Establecido todo lo anterior, es preciso delimitar que enunció el concepto de 'matria' basándome en lo extraído por quienes mencionaron anteriormente el concepto, pero además incluyendo nuevas reflexiones que amplían los adjetivos relacionados a la 'matria' y la sitúan como algo netamente latinoamericano que habla no solo de nuestras relaciones de género, sino que también de nuestro origen e identidad.

Para comenzar a comprender el concepto de 'matria' partimos, en la introducción a esta investigación, con la definición que entrega Bachofen¹⁸ sobre el matriarcado, que consiste básicamente en destacar el poder social que habrían tenido las mujeres en culturas antiguas. Sin embargo, no tenemos que hacer un viaje tan lejano en el tiempo para encontrar este tipo de afirmaciones tan discutidas desde la antropología y el feminismo (recordemos que muchas feministas han desestimado absolutamente las ideas planteadas por Bachofen). Sobre este aspecto, Oyarzún señalará que "pese a la constatación de la organización matrilinea en ciertas comunidades antiguas, el consenso general apunta en la dirección de una universalización del patriarcado puesto que aún en casos de transmisión matrilinea, Lévi-Strauss demuestra que lo intercambiado fueron siempre las mujeres sin importar si la línea de transmisión fuera materna o paterna" (Oyarzún 589, 1989). Si bien las ideas de un matriarcado han sido desestimadas antropológicamente, existe una interpretación popular más amable sobre este aspecto; un conocimiento más o menos generalizado que se inclina fervientemente hacia figuras divinas de carácter femenino que poseen mucho poder y que, en prácticamente todos los casos, se fundamentan en el poder vital del vientre. Como dije anteriormente, no tenemos que ir muy atrás para encontrar apuestas similares a las de Bachofen; como ejemplo de ello, la misma Mistral señala en uno de sus escritos titulado "El día de la mujer" (1948): "Únicamente en las mitologías se halla, en algunas diosas o cuasi-diosas, como Ceres, Latona y Lita, un amasijo femenino tan complejo como resulta ser una matriarca rural de la América criolla" (Mistral 58, 1999), transformando, de esta manera, a nuestras madres latinoamericanas en seres elevados a la categoría de diosas y caracterizadas con un nivel de complejidad definido por una multiplicidad de factores que terminan por hacerlas un ser poco aprehensible. La madre latinoamericana, y específicamente la madre rural, de este modo, es reconocida por Mistral no como una esencialización ni como un personaje prototípico, sino como un complejo entramado, un 'amasijo mítico' que, como la mezcla heterogénea de ingredientes que se utiliza para hacer el pan, va a formar parte de esa 'indecible' o difícilmente enunciable, 'matria'.

La referencia a Mistral nos permite comprender mejor la idea desarrollada por Sonia Montecino en *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, sobre la 'Política maternal' que reina en Latinoamérica y que es esencial para comprender el concepto de 'matria'. El concepto de 'política maternal' que instala Montecino para comprender la 'matria' es esencial, ya que Guzmán solo había dado cuenta de una poética específica observada en la poeta Gabriel Mistral; sin embargo, Montecino va mucho más allá al complejizar este gesto estético, llevándolo a una conducta política de vida. Montecino considerará, de ahora en adelante, que la 'matria' es una política maternal factible de observarse en nuestro contexto inmediato; para ello citará la "irrupción de las herramientas" que realizan precisamente las madres en las calles para protestar estrepitosamente. "Más que la idea de patria, creemos que se trata de una 'matria', como queda claro en el poema 'Golpeando los cuarteles'.

¹⁸ Las investigaciones sobre el matriarcado y la ginecocracia realizadas por Bachofen, fueron famosas una vez que Engels lo citó en su texto *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*.

Las mujeres se sienten las depositarias del territorio [...] Es la 'matria' la que se "sacrifica llorando de rodillas", en nombre de sus hijos, para purificar los signos 'sagrados' que han sido profanados, y así permitir la continuidad de ese espacio en donde ella reina" (Montecino 108, 2001). Siguiendo esta lectura, lo que hace Mistral es destacar la 'política maternal' al comparar la fuerza de la mujer latinoamericana con la de diosas como Ceres (Démeter en la mitología griega) para manifestar que existe una fuerza femenina guiada por la maternidad. En efecto, Démeter es la Diosa Madre, reina de la agricultura; por ende, nutricia. Así como Démeter, la vida del hijo será sustentada en Latinoamérica por estas mujeres, como señala la misma Mistral en "El carácter de la mujer chilena" (1938): "su pasión del hijo será siempre el sorbo mayor que saca de su corazón. [...] esa mujer dobla su coraje para la pelea del pan y será capaz de todos los oficios, hasta del más duro, del más extraño a ella, si se trata del techo, del vestido y del pan de cada boca" (Mistral 32, 1999). Como había reconocido Montecino, es precisamente esa la política maternal que ella comprende como 'matria': la posibilidad de restaurar el equilibrio a partir de nuestra identidad mestiza del ser mujer, que pasará irrevocablemente por el ser madre, con sus mandatos sociales y culturales incluidos.

El tópico de la maternidad, como ya señalé, ha sido siempre problemático para los feminismos. La misma Oyarzún nos advierte de los peligros ideológicos de un fetichismo de la madre, pues normalmente se cae en un circuito tipificado de representaciones del cual resulta muy difícil salir u obtener una crítica abierta. Desde el feminismo, para Vegetti Finzi, "la primera y principal preocupación del hombre ha sido más bien la de extraer el máximo rendimiento a la fecundidad del cuerpo femenino, como evidencian las más antiguas estatuas votivas dedicadas a las Grandes Madres o divinidades de exagerados atributos maternos" (Vegetti 192, 1992), mostrando que la maternidad ha sido siempre un "patrimonio' del patriarcado", un interés por la reproducción que, como señaló Engels, no tenía otro fin más que el manejo del poder económico. La mujer, como cuerpo que se intercambia, adquiere su valor solo en aquellos aspectos reproductivos que permitirán asegurar la mantención de un linaje y, con ello, de una herencia. Si queremos hablar de 'matria', no podemos mantener esta ideología sobre el concepto 'madre' y seguir comprendiéndolo como la esencia de la mujer, pues en primerísimo lugar se hace esencial para los feminismos contemporáneos quebrar el valor de la mujer como lo intercambiado y sacarla de ese espacio 'pasivo' en el que la han depositado históricamente. Sin embargo, al mismo tiempo, no es adecuado romper de manera tan drástica con la representación materna de la mujer pues, como hemos visto, ésta ha sido un eje estructurante de todas las representaciones de la mujer latinoamericana y debemos lidiar con ello cuando hablamos de 'matria'. Claro que ningún feminismo espera que la maternidad sea la única representación de nuestras mujeres; no nos cansaremos de señalar que una categoría (madre) no debe agotar jamás a la otra (mujer). Sin embargo, sí es preciso señalar que, en mi opinión, lo realmente trágico para nuestras mujeres es que, por un lado, se realce y divinice un imaginario de la madre mediante el mito y la religión, pero que, por otro lado, en la realidad sean vistas y manipuladas como objetos y no como sujetos, que sean reducidas a un vientre que engendra y que se invisibilice todo el resto de su corporalidad e identidad. En suma, cuando hablamos de 'matria' no queremos aludir a la maternidad prototípica proveniente desde los discursos de poder (sobre todo los entramados patriarcales), en la 'matria' se conjugan roles políticos que adquieren las madres latinoamericanas, por lo que la 'matria' no es (como lo ha sido la figura de la madre históricamente) un sinónimo de mujer –matriz reducida a ser solo un contenedor, sino que adquiere una posición muy relevante en la sociedad que moviliza sujetos e identidades. Para esto, es necesario el reconocimiento, por lo menos en un nivel teórico, de 'la madre' como una figura que ha sido

imaginada y creada¹⁹ para nosotros y por nosotros, como reconoce Oyarzún al hablar de la figura de las diosas madre, será fundamental para que nuestra literatura reutilice estas creaciones e ideologemas como ya lo han hecho variadas escritoras contemporáneas. El fetiche de la madre será un aliado del patriarcado que, si se reproduce desde la 'matria' (en su sentido de apropiación de un término), debe utilizarse con sentido crítico. En nuestra América Latina, la imagen de la madre es relevante para cada identidad, por ello, no debe invisibilizarse o rechazarse, pero sí, como señalará Kristeva, reconocer que la idealización no radica solo en la de la madre arcaica, sino que más bien en la relación que nos une a ella, "el culto materno es orientado no a la figura, sino a la relación" (Oyarzún 604, 1989). Desde la 'matria', por ende, se reconocerá que la madre es un tópico relevante para nuestra cultura (herencia de las ideologías del indígena y del español²⁰), pero no se reproducirán los preceptos patriarcales que se nos impusieron como mujeres si dicha reproducción no tiene finalidades estético- políticas.

Producto de todo lo anterior, la 'matria' tendrá un lugar privilegiado cuando sea enunciada desde una literatura de mujeres. No quiero entrar acá en odiosas discusiones acerca de si existe o no una escritura femenina y otra masculina, pero sí situar mi postura respecto al tema, señalando que los contextos de producción de ambos grupos si bien no son necesariamente opuestos, sí son absolutamente diferentes. No espero sincretizar 'una' literatura de mujeres, pues eso sería, en mi opinión, iluso y correría el riesgo de caer en el famoso 'determinismo biológico' de la primera crítica literaria feminista. Las identidades de los diversos grupos no pueden ser fijas ni catalogadas, pero sí debemos reconocer que la ausencia de las mujeres durante los diferentes procesos históricos, ha determinado una situación diferente para éstas. La literatura no será la excepción, por ello, cuando una mujer quiera escribir lo hará con una carga determinante (reconocida hace años por Virginia Woolf y Simone de Beauvoir). Reconocido este aspecto, vuelvo sobre el privilegio que tendrían las mujeres para escribir sobre la 'matria'. Si consideramos que la mujer había sido siempre escrita por otro y que tardíamente ingresó al circuito literario para describirse a sí misma, entonces estaremos de acuerdo en que el lenguaje que la mujer debe utilizar para 'hablarse', no le es propio, no le ha pertenecido históricamente y, por ende, no tiene una relación histórica con él. Guerra citará a Bourdieu para relacionar su concepto de 'violencia simbólica' en torno al tema de la escritura de las mujeres, pues el hecho ya citado de haber sido escritas históricamente desde un sujeto dominante, el varón en este caso, y el no poseer un discurso propio, nos ubica en una situación de subordinación no solo en términos reales, sino que además simbólicos (como lo es el área del lenguaje).

El proceso de escritura de las mujeres será muy específico en este aspecto, pues a diferencia de los varones que han sido dueños de la palabra desde la creación de ésta, las mujeres que comenzaron a escribir tuvieron que realizar un gesto de apropiación de este lenguaje con el que habían sido dichas; este hecho es reconocido dentro de la teoría literaria feminista como 'generolecto', concepto que alude a una suerte de doble lengua que hemos debido manejar las mujeres: por un lado, la masculina que nos ha sido impuesta y, por otro, una femenina que sería más propia: "la mujer utiliza y maneja simultáneamente dos

¹⁹ En suma, se trata de mostrar que las representaciones que nos han entregado de 'la madre' no son reflejos exactos de una realidad, sino más bien construcciones culturales que se han creado en torno a esta figura solo para satisfacción de sujetos externos a ella.

²⁰ Lucía Guerra señalará que: "tanto los colonizadores como los colonizados se regían por parámetros patriarcales que suponían una inherente y natural inferioridad de la mujer. Por lo tanto, las mujeres sufrieron una doble colonización y estuvieron expuestas a la confrontación con una modalidad dual de dominación: la de su grupo colonizado y la del colonizador" (Guerra 100, 2008).

códigos que se encuentran en una relación diglósica muy particular puesto que a la fuerza centrípeta homogeneizante y de carácter dominante se opone en un diálogo silenciado el código femenino” (Guerra 136, 2008). Por ello, Lucía Guerra dirá que “La escritura de la mujer requiere, por lo tanto, de un proceso de doblaje, de la utilización de la máscara de un territorio ajeno para poder revelar, de manera breve y tangencial, una visión del mundo que no posee un discurso literario legítimo” (Guerra 30, 2008). La ‘matria’ se propone como concepto de análisis literario que aborda diversos planos de la literatura de mujeres, uno de ellos será, por cierto, el surgimiento de una escritura que permita que las mujeres nos digamos a nosotras mismas. No tiene que ser necesariamente una escritura como la propuesta por Kristeva en el “Stabat mater” o una deconstrucción absoluta del lenguaje que nos lleve a un texto de difícil decodificación como han sido catalogados los de Judith Butler, pero sí un texto matrístico buscará como característica un lenguaje particular que nos desestabiliza y muchas veces incomoda, pues de este modo, la escritora situada desde la ‘matria’ manifestará su situación de exilio de la literatura canónica y su situación conflictiva respecto al adoptar esta lengua con la que la han dicho y con la que han creado una distancia enorme entre el referente real y su representación. Guerra destaca que la escritura de mujeres posee un carácter beligerante, principalmente porque debe narrar con este lenguaje una “visión del mundo que no posee un discurso literario legítimo” (Guerra 30, 2008).

El discurso de las mujeres ha buscado diversos modos de instalarse desde la literatura escrita por mujeres, una de las primeras aproximaciones tuvo dos vertientes: por un lado, la imitación directa de la escritura de hombres y, por otro lado, la escritura desde la intimidad cercana a los géneros referenciales (considerados menores) y a la poesía (ligada a la emotividad y alejada de la narrativa de carácter racional). Sin embargo, lejos de basarse por semejanza u oposición a la literatura de varones, el llamado contemporáneo está en que una mujer “acepte escribir como mujer” (Traba 25, 1997). Cómo logra, sin embargo, una mujer ‘escribir como mujer’, ¿qué debemos comprender con este llamado? En gran medida encontramos una lúcida respuesta en lo que denomina Josefina Ludmer como ‘tretas del débil’; la primera treta radica en el juego de los verbos ‘decir’ y ‘saber’: “no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe. Esta treta del débil, que aquí separa el campo del decir (la ley de otro) del campo del saber (mi ley) combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento” (Ludmer 51, 1997). Esta treta, entonces, implica el conocimiento acabado del lugar subyugado que se ocupa, para situarse, desde ahí, con fortaleza intelectual para decir lo que se quiere decir, manipulando así el decir y el saber de quien me dice-escibe (la literatura masculinista); la segunda treta se liga directamente con la primera y radica en partir desde el locus de subordinación que se nos ha asignado, pero cambiando el sentido de este lugar, es decir, “como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa”. (Ludmer 53, 1997), con esta táctica, Ludmer propone obtener un espacio para poder decir precisamente lo que había sido vedado; trasladar el conocimiento, instalar territorialidades y reorganizar las estructuras. Básicamente este es el espacio consciente desde el que debe escribir quien se sitúa en la ‘matria’, asumir el espacio de la madre y la relevancia de éste, pero productivizarlo críticamente.

La escritura que se ha hecho de la mujer ha girado históricamente en torno al ideologema de la maternidad, por ello, la ‘matria’ adquiere también relaciones vitales con la tierra (que también da vida). A partir de la capacidad de dar a la luz de las mujeres se les atribuyó a éstas una relación directa con elementos cósmicos como el agua y la tierra. En muchas disciplinas de estudio se comparan afanosamente los ciclos de la mujer con

los ciclos reproductivos de la agricultura. A partir de ello, el lugar en el que se nace; el lugar de origen; la tierra, siempre son caracterizados por las diferentes culturas en términos y adjetivos femeninos. Sin embargo, sabemos que la 'patria' se define en el Diccionario de la Real Academia Española como la tierra natal que se liga al ser humano jurídica, histórica y afectivamente, y, que en otra acepción, es también lo que pertenece o proviene del padre, dejándonos con un hálito de duda frente a una expresión que parece, a todas luces, contradictoria, al sintetizarse en solo un concepto ('patria'), características del padre y, al mismo tiempo, de la tierra en la que se nace (culturalmente siempre descrita como una madre afectuosa). De este modo, Vegetti Finzi señala que "la lingüística parece confirmar la inexistencia de una genealogía femenina, si es cierto, como sostiene Benveniste, que *patra* – la ascendencia paterna – deriva de *pater*, mientras que *metra*, que deriva de *meter*, no es más que un término técnico para definir la matriz" (Vegetti 173, 1992). 'Patria' respondería, entonces, al concepto histórico que hace eco de la dominación masculina sobre las mujeres y el matriarcado de Bachofen "jamás ha existido sino como utopía del pasado, porque es imposible separar nuestra historia de la domesticación de la mujer" (Vegetti 191, 1992). Por ello, el concepto 'patria' será como una huella indeleble que lingüísticamente marca una dominación que se ha ejercido en muchos otros niveles. Se ha escogido un concepto con una marcada raíz masculina para aludir a un espacio que siempre se describe en términos femeninos (acoger, dar afecto). Con ello, el patriarcado ha hecho gala de una de sus costumbres; si ya se había apropiado del cuerpo de las mujeres, ahora apropiarse de la enunciación no será un problema. Debemos entender que, tanto con el uso del concepto 'patria', como con sus mencionadas atribuciones femeninas, hemos sucumbido al poder de la palabra masculina y a la enunciación proveniente también desde ámbitos masculinos. Por ello, la urgencia de instalar un concepto que se reapropie de las características que le fueron asignadas a un concepto patriarcal y productivizar desde ese espacio: esto se lograría al utilizar la 'matría', ya no solo como una reapropiación de la maternidad (y con ello de nuestro cuerpo), sino que también de la tierra en que vivimos. Sobre lo anterior, Lucía Guerra señala que el concepto 'patria' viene desde el siglo X y que aludía a una diócesis regida por obispos feudales, cuyo título era *pater patriae*. Guerra señala que en este periodo la 'patria' tenía un significado religioso y sagrado, por ende, morir por la 'patria' podía posicionar a la persona en un lugar cercano a la figura de un santo. Sin embargo, durante el Renacimiento la religión se separa de la política y el sentimiento sagrado pasa a ser laico. Para Guerra es, como para nosotros, muy llamativo el hecho de que el concepto 'patria' siga siendo concebido de manera sagrada, pues se enraiza en lo afectivo, específicamente en el amor (sentimiento que encubrirá lo político) y que se constituye, de este modo, en un cuerpo femenino. Guerra considera que "En su dimensión alegórica, la patria concebida en la nación como una gran familia, tiene cuerpo de mujer, lo que constituye una hipérbole de lo maternal y simultáneamente de la mujer desexualizada [...] aparte de ser la madre venerada, ella es también la amada pura que debe ser protegida de peligros" (Guerra 113, 2008). La representación maternal de la 'patria' se transforma, como señalé anteriormente, en un entramado falocéntrico en el que la simbología es manipulada por el patriarcado para, por un lado, mantener la raíz *pater*, pero, por otro, atribuirle características de afectividad. Dicha representación busca dejar a la famosa 'Madre Patria' como un icono estático, señala Guerra, lo que implica que posea una apariencia inmóvil y sagrada²¹, pero que al mismo

²¹ Baste recordar las representaciones femeninas que se han hecho de la nación, la república, la justicia, la libertad. Representaciones que vuelven a chocar entre el referente real y lo representado como en el caso del clásico cuadro de Delacroix "La justicia guiando al pueblo" que representa el ideal fundante de la revolución francesa. Lo alcanzado por esta revolución no consideró nunca una justicia para las mujeres francesas, quienes después del triunfo de la revolución, se vieron en peores condiciones (respecto de sus derechos) que en las que se encontraban antes, mostrando claramente el desfase aludido.

tiempo, sea un “eje del devenir histórico” (Guerra 114, 2008) camuflado en esa apariencia inocente. El llamado nuevamente es hacia las escrituras que surgen desde la ‘matria’, pues no pueden replicar esos modelos femeninos de nación, siguiendo a Guerra, la nación es una construcción cultural basada en los mitos de un origen común, de una cultura común y de la igualdad, podemos deconstruirla, desdecirla, transgredirla. El valor de este gesto estético será la apropiación real de lo que se nos ha estado entregando superficialmente.

La literatura de mujeres desde la ‘matria’, entonces, no será más un ser dicha que instale un desfase “entre la imagen de la mujer representada y el ente histórico real” (Guerra 37, 2008), sino que una representación mucho más cercana entre ambos elementos. Para Guerra, este desfase se observa también en la representación que se hizo de los indígenas en la literatura y que llevaba a una desconfianza desde el subalterno colonizado hacia las imágenes (de sí mismo) transmitidas por los circuitos culturales de poder. La misma Guerra señala que esta desconfianza no fue apropiada por las mujeres colonizadas porque a éstas se les integró al proyecto de la nación (desde su guión performativo de la madre –esposa)²². Sin embargo, desde la ‘matria’ y la fuerza de la ‘política maternal’ que ella implica, logramos sortear esa naturalización y utilizar ese guión con fines feministas; “Y es a partir de este desfase básico que se pueden comprender los fenómenos estéticos del silencio y el vacío, el palimpsesto, la diglosia de lo femenino, la mímica con valor transgresivo y la feminización de otros grupos dominados, márgenes visibles o en blanco que modifican el espacio intertextual asimilado creando fisuras significativas en el sistema ideológico falocéntrico” (Guerra 143, 2008).

Sabemos que lo ‘femenino’ ha sido definido históricamente desde un circuito de varones, que caracterizó un prototipo de ‘la mujer’ (como si fuese siempre una y homogénea) principalmente como una madre bondadosa, eliminando todas las subjetividades de ‘las mujeres’. La figura de la madre bondadosa fue durante siglos un mandato de vida para las mujeres y llegó a borrar su existencia al utilizarse sinonímicamente. Es la representación de esta ‘madre bondadosa’ (creada y difundida por los dispositivos falocéntricos), la que el mismo patriarcado ha deseado incorporar a la representación de la patria, convenientemente evitando que la ‘madre bondadosa’ que ellos quieren representar muestre su verdadera subyugación. Al autorepresentarse de este modo el patriarcado y su patria, solo manipulan, una vez más, las representaciones convenientes que le permitan mantener su status quo.

La ‘matria’ será, en primer lugar, aquel espacio en el que prima una ‘política maternal’, es decir, una fuerza que las mujeres adquieren por el hecho de dar a luz. Esta política saca a las mujeres a la calle cuando se trata de defender a sus hijos y les da la fuerza necesaria para quebrar el límite entre lo privado y lo público tan fuertemente impuesto desde la falocracia. La representación de la ‘maternidad’, entonces ya no es sumisión al padre (pues normalmente en Latinoamérica éste se encuentra ausente), sino que es sinónimo de movimiento y protesta. Sin embargo, no podemos perder de vista el hecho de que este atributo de las madres ha sido potencializado históricamente por los centros de poder masculinos (que pueden incluir dentro de sus filas también a mujeres que proclaman valores de vida conservadores asociados a la opresión de las mujeres). En nuestro contexto, la intervención de las madres en el espacio público resulta un hecho fundamental como apertura a los mandatos de género y una muestra de esa política maternal de la que hemos hablado, pues implica una salida, un desplazamiento o, mejor dicho, emplazamiento (como apropiación de un lugar) significativo en el espacio público; pero, al mismo tiempo, debe

²² Guerra señalará también que “el despojo de la tierra conlleva también el intento de saquear un acervo cultural y un lenguaje propio” (Guerra 21, 2008).

caer la sospecha sobre esa apertura cuando se produce con alta aceptación por parte del patriarcado. Por ello, hay que tener en cuenta que “Las representaciones o las figuras de la maternidad, lejos de ser un reflejo o un efecto directo de la maternidad biológica, son producto de una operación simbólica que asigna una significación a la dimensión materna de la feminidad” (Gamba 209, 2009). Dicha significación es normalmente una heterodesignación (que siempre tiene fines políticos) sobre lo femenino: por ejemplo, la acción de silenciar por mucho tiempo a las mujeres y, en general, llevarlas a recibir definiciones y descripciones de sí mismas provenientes de sujetos que poco o nada conocían de la vida real de cada mujer. Gamba señala que “El desarrollo de las llamadas “ciencias sociales” o “humanas”, desde una perspectiva feminista, ha puesto de manifiesto que la ecuación mujer = madre no responde a una esencia sino que es una representación – o conjunto de representaciones – producidas por la cultura” (Gamba 208, 2009). Frente a esto, me permito mirar el concepto de ‘matria’ desde una perspectiva que incluye una representación primariamente maternal de la mujer, cruzada por relaciones de poder que imponen y naturalizan prácticas; pero al mismo tiempo y, con el aporte de Sonia Montecino, incluyendo un referente contextual a este valor supremo que la maternidad adquiere en Latinoamérica, para así comprenderlo en su especificidad. La gran relevancia que muestra la imagen maternal en Latinoamérica no debe leerse inmediatamente como opresión de nuestras mujeres, sino que más bien como un rasgo identitario con el que crecimos y nos desarrollamos y que es símbolo de nuestra cultura. El llamado está en la reapropiación y en productivizar el espacio de la ‘matria’, pues éste nos permitiría poder narrarnos a nosotras mismas y dejar de ser narradas. La ‘matria’, en el contexto literario, sería la aparición de un lugar personal para permitirle a las mujeres crear, como se señaló en el poemario *Matria* de Antonio Silva: un símil con el ‘cuarto propio’ del que hablaba Virginia Woolf. Helena Araujo (citada por Lucía Guerra²³) señala que la mujer que escribe parece incurrir en una felonía al no mantener el “papel para el cual fuera predestinada, el único, de madre” (Guerra 139, 1989), Guerra continúa su reflexión señalando que al escribir, una mujer transgrede construcciones estructuradas muy rígidamente por el falocentrismo e incursiona en “lo ‘no representado’ y lo ‘no representable’” (Guerra 141, 1989). El concepto de ‘política maternal’ tan relacionado con el de ‘matria’ permite comprender que si bien la creación de las mujeres estuvo vedada por ser éstas consideradas solo un cuerpo reproductivo, al mismo tiempo, existe una suerte de rebelión que se produce específicamente desde ese cuerpo reproductivo que se manifiesta políticamente y adquiere así un carácter movilizante, rompiendo preceptos tan instalados como el de la pasividad. La misma Lucía Guerra alude a este poder maternal al citar la irrupción de las Madres de la plaza de Mayo en Argentina: “Con vida los trajimos, con vida los queremos”, reconociendo un derecho político del que se toma conciencia solo a partir de la maternidad, “utilizando el cuerpo maternal como una táctica contra el poder fascista” (Guerra 158, 1989). De este modo, es posible observar cómo la política maternal cristalizará la base de una ‘matria’ latinoamericana en la que la mujer puede, finalmente, al menos intentar decirse a sí misma y a los suyos, siguiendo a Oyarzún: “Crear ‘cuartos’ para la mujer es asumir la capacidad generadora y transformadora que como personas tenemos, sobre todo si por ‘cuartos’ entendemos también signos, discursos, prácticas, instituciones” (Oyarzún 615, 1989).

Sin embargo, como señalé anteriormente, la ‘política maternal’ no es la única arista del concepto de ‘matria’, pues también es fundamental incluir detenidamente las características propias de nuestro contexto mestizo que harán de ‘lo indígena’ un centro fundamental de análisis. Rubí Carreño reconoce que existe una “doble colonización del sujeto mujer en Latinoamérica” (Carreño 531, 2008). Las representaciones de la chingada o de la rajada

²³ “Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana”.

son símbolo de la derrota que sufrieron los indígenas. El cuerpo de la mujer, mediante su posesión forzada, es el que simbolizará en toda guerra quiénes son los vencidos y quiénes los vencedores, manteniendo siempre a la mujer como aquello intercambiado. A partir de esta situación es que se ha comparado fácilmente la historia de las mujeres oprimidas con la de pueblos oprimidos. Frente a este aspecto, Lucía Guerra hace un llamado a no llegar a conclusiones apresuradas, pues la opresión de la mujer difiere en otras opresiones en un rasgo esencial: la mujer no tiene conciencia de su opresión. En general los sectores oprimidos se sienten en una posición de subvaloración perjudicial y adquieren cierta conciencia política que los hace identificarse como un grupo subalterno, sin embargo, las mujeres “funcionan como guiones performativos” (Guerra 37, 2008), que han invisibilizado las marcas del poder en las relaciones de género y han naturalizado conductas discriminatorias. Pese a esta diferencia que no permitiría amalgamar la experiencia de la opresión, es evidente que para las mujeres colonizadas de Latinoamérica existe una situación particular de doble opresión, como señalaba Carreño, que sería representación de la ‘matria’.

Sara Castro –Klarén también se pronuncia respecto de lo anterior señalando que “la lucha de la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza. Sin embargo, yo creo que su condición de latinoamericana (dependiente o/y suprimida) le ofrece posibilidades inusitadas” (Castro – Klarén 43, 1997). Manifestando, entonces, que la escritura de las mujeres latinoamericanas ha ido buscando espacios de fuga, subterfugios para sacar a la luz de una manera u otra lo que Foucault denominó ‘conocimiento subyugado’. Para Castro – Klarén, la escritura de las mujeres latinoamericanas debe ser un acto de ‘desescritura’ que produzca desde el disimulo.

Si pensamos en la ‘matria’ solo como indígena, probablemente caigamos también en un error, pues si bien los autores analizados coinciden en ese retorno paradisiaco e idealizado de la preconquista, desde la historia y el feminismo sabemos que esa es una representación ideal, pero muy probablemente falsa. Para lograr situar el concepto de ‘matria’ en un análisis literario actual, debemos considerar que es una ‘matria’ mestiza, ya que la irrupción cultural de la figura de la virgen instalará otro modelo femenino de maternidad, que si bien comparte gran parte de los atributos de la ‘Gran madre’ indígena, trae también consigo nuevas valoraciones que determinarán los atributos culturales de lo femenino: dentro de éstos, uno de los principales es, sin duda, el de la pureza. Desde este aspecto, es preciso destacar que la ‘matria’ de la que se hablará acá instala no una representación, sino que una multiplicidad de representaciones, ya que finalmente eso es el mestizaje. Reconocer que nuestra ‘matria’ es mestiza nos posibilita enormemente en términos analíticos y nos permite alcanzar uno de los mayores anhelos de la crítica literaria feminista postestructuralista, esto es, la inclusión de multirrelatos, multiplicidades, interacciones, abandono de los esencialismos, una crítica que, en suma, sea ‘destotalizadora’, como la que describe Nelly Richard²⁴, quien señala que una lectura de este tipo detectará en la escritura latinoamericana un “despliegue táctico de recursos que permitan burlar o parodiar la discursividad del colonizador (masculino o europeo), infringiendo su legalidad y torciendo su marca de reglamentaciones culturales. En ese sentido, la nueva práctica teórica que se organice desde la periferia no solo debería reconvertir los signos del pensamiento neofeminista o postfeminista internacional a una trama local de requerimientos y motivaciones; la doble colonización del sujeto mujer latinoamericana refuerza la urgencia de probar modelos de análisis culturales que potencien lo femenino como interrogante, lanzada contra el derecho de las culturas dominantes a falsificar universales” (Richard 31-32, 1990).

²⁴ “De la literatura de mujeres a la textualidad femenina”.

Pese a las enormes posibilidades de apertura que se nos presenta mediante el análisis de la 'matria' y la fuerza maternal desde los feminismos, no se puede negar o invisibilizar que la fuerza de las madres ha sido también un discurso que se han apropiado los diferentes grupos de poder, y cualquier análisis que considere el concepto de 'matria' debe ser crítico de estas situaciones y hábil en detectarlas. Un ejemplo claro de esto lo señala Mary Louise Pratt sobre el régimen militar chileno establecido entre 1973 y 1990, en el que se intentó homogeneizar a "la mujer chilena" manifestando los roles fundamentales que ésta debía cumplir: "1) defender y transmitir los valores espirituales, 2) servir como un elemento moderador (parece ser, frente a los impulsos bélicos del hombre), 3) educar y transmitir conciencia, y 4) servir como depositarias de las tradiciones nacionales" (Pratt 18, 2000). Lo relevante de este hecho es que Pinochet no dejó de lado a las mujeres chilenas, sino que las buscó como aliadas de su dictadura en pos de lo que éstas serían capaces de hacer para defender a los suyos; en otras palabras, apeló a la política maternal que hemos estado discutiendo, apeló al mito del matriarcado y a la idealización barata de la madre, no es esa nuestra 'matria', pero sí es una representación acrítica que todos manejamos en nuestro inconsciente cultural. En el movimiento de mujeres que comenzó a generar Pinochet existe una movilización de las ideologías de género (que normalmente aíslan a la mujer de todo círculo importante) que busca realzar la figura de la mujer (en tanto madre) para relegitimar los valores patriarcales. De este modo, Pinochet señalará: "Creo que otros países no lucen con tanto orgullo a sus dignas mujeres [...] La mujer chilena constituye el pilar fundamental de la familia y de nuestra sociedad [...] Creo que la ciudadanía toda está consciente de su generosidad, patriotismo y abnegación" (Pinochet 188 – 191, 1985). Además de hacer a 'la madre' protagonista del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, con el objeto de volver a recuperar un país próspero para sus hijos, Pinochet aprovechará la pobreza del país para instalar fuertemente valores necesarios para el neoliberalismo; como la familia burguesa, asimismo, señalará Oyarzún que "existe una notoria tendencia al fetichismo materno en las sociedades precapitalistas o sociedades en donde el capitalismo no se ha desarrollado plenamente, como es el caso latinoamericano hoy" (Oyarzún 604, 1989). El contexto dictatorial instalará entonces un aspecto de la política maternal que no se puede pasar por alto, pues la política masculinista se apropiará de la 'fuerza maternal' y legitimará, por ejemplo, el trabajo remunerado de las mujeres en los Centros de Madres, solo con el fin de promover su ideología falocéntrica y no con el fin de desplazar antiguos preceptos de género que estaban estancando el progreso de la mujer en nuestro país²⁵. Sabemos que la familia es el fundamento de la nación y que es tarea de la mujer engendrar a los próximos héroes que lucharán por la patria y transmitir los valores que rigen la nación. Esta manipulación del discurso que enuncia lo que una mujer 'debe ser', juega con ese desfase del que ya hablamos, pues propone a la mujer como soporte simbólico de la nación, pero en la realidad no le permite participar activamente.

La fuerza y la política maternal que consideramos como parte fundamental del concepto de 'matria' tiene diferentes aristas que se entrecruzan. Por un lado, encontramos el valor de la maternidad asociado a una lucha originaria entre la madre indígena y el padre español. Esto determinará que nuestra identidad 'matria' considere fuertemente la influencia indígena, sobre todo la mapuche, cuando queramos hablar del principal valor asociado a lo materno (la fuerza maternal que permite sacar al vástago huacho adelante). Por otro lado, el mestizaje nos ha mostrado que nuestra cultura y los valores de la maternidad no son solo aquellos indígenas, sino que también aquellos que vinieron con los españoles y que

²⁵ Por ejemplo, una de las últimas medidas tomadas por Pinochet antes de salir del poder fue aquella que prohibía los abortos terapéuticos a toda mujer y sin importar la circunstancia de su embarazo. Dicha ley demuestra que el interés de la dictadura era 'la familia', y jamás la mujer como sujeto de opinión.

se instalaron en nuestro continente en la forma de un sincretismo religioso. Finalmente, a esta política maternal mestiza, le tenemos que agregar uno de los acontecimientos más dramáticos de nuestra historia reciente: la dictadura de Pinochet, pues en ella, las madres volvieron a ocupar un lugar relevante en la formación de una identidad 'matria'. Respecto de las relaciones entre el mestizaje y la escritura de mujeres en Latinoamérica es preciso destacar que su especificidad girará en torno a un tópico fundamental: el silencio. "En el nivel más visible de las tensiones raciales, el silencio del indígena es un recurso y una estrategia para sobrevivir que se reitera en la praxis de la simulación practicada por la mujer" (Guerra 21, 2008).

Se desprende del análisis a los autores que han mencionado el concepto de 'matria' que el retorno al pasado de la 'Gran madre' indígena se posibilita solo mediante la utopía; por ello, no existe tiempo lineal y el pasado se borra de manera consciente para instalar también conscientemente otra historia. El poemario de Gabriela Mistral²⁶ "Locas mujeres", perteneciente a *Lagar*, aparece como una cita inevitable frente al tópico de la locura; estado fundamental que posibilita el retorno a este espacio mítico, utópico, soñado e idealizado que se nos presenta estéticamente sin tiempo mediante la palabra poética y que dará como resultado la creación de la 'matria'. Sobre el aspecto de la locura, la crítica literaria feminista se ha servido sobre todo del análisis francés para desarrollar ideas relacionadas con este tópico, Cixous "llegó a plantear la especificidad de la escritura femenina en lo sintomático (lenguaje glífico), es decir, en aquellos cortocircuitos de la lógica excluyente que la histérica realiza" (Oyarzún 611, 1989). En la poesía de Gabriela Mistral podemos observar el tópico de la locura en varios de sus poemarios, como señala Grínor Rojo, este tema atraviesa toda su obra poética adquiriendo diversas formas y estímulos, pero siendo, finalmente, siempre 'loca'. Incluso, señalará Rojo, debemos poner atención en cómo comprende Mistral la poesía, y esto es, como "materia alucinada", es decir, su propia poética está marcada por una trayectoria esquizoide que se elige como opción personal. Ya mencioné anteriormente que la mujer ha recibido el apelativo de loca de manera histórica, sobre este aspecto Rojo señala que "las mujeres eran 'locas' no por ser locas sino por ser 'otras'" (Rojo 347, 1997). Lo que quiere decir el autor con esto, es básicamente que la mujer representa la diferencia de lo uno central (masculino) y que, por ende, siempre será ella quien se encuentre en el polo de lo que se representa desde la distancia. Por esto, la diferencia femenina "no tiene cabida como tal en el universo de las representaciones culturales edípicas" (Rojo 348, 1997), lo que quiere decir que se nos catalogó como 'locas' por desconocer la manera óptima para representarnos. Rojo, citando a Showalter, señala que efectivamente la locura terminó por encubrir un significado de algo (lo femenino) a lo que no podía tener acceso. Sin embargo, el feminismo francés reconoció que si en una primera instancia se nos catalogó de esta manera para separarnos, mantener distancia y, sobre todo, invalidar nuestros discursos, producciones artísticas, políticas, intelectuales o ideológicas, luego esta situación fue visibilizada de otra manera, ya que tomando el título de 'loca' las mujeres podíamos "implicar una asunción de esa misma ideología pero cambiándole el signo de valor" (Rojo 349, 1997).

El gesto político de reconocerse como loca para cambiarle el sentido a esa catalogación que se ha hecho de nosotras, se observa claramente en la poesía de Gabriela Mistral, su autoreconocimiento como trascordada y loca implica un ejercicio de autodefinición (ya he insistido bastante en que la mujer siempre había sido dicha por otros y no por sí misma)

²⁶ Considero a Gabriela Mistral como una de las mejores representantes de la escritora situada en la 'matria' que ha tenido nuestro país. El análisis a su obra es fundamental para comprender muchos de los preceptos mencionados en esta investigación.

que se ancla en la definición que han dado otros de la mujer. Soledad Bianchi²⁷ (citada por Rojo) señalará sobre este aspecto que el sujeto de la enunciación en “Locas mujeres” reproduce (y no produce) la situación de subalternidad en la que ha sido situada. De este modo, Mistral realiza un juego de doblaje, como lo titula Mónica Barrientos²⁸, que ironiza con la representación histórica del cuerpo de la mujer que fue instalado siempre como poseedor de una patología esencial (que pretendía invalidar su discurso). Santiago Daydí - Tolson señala que “La locura no tiene en Mistral el carácter negativo de lo psicopatológico, sino todo lo contrario: es una virtud, un signo de superioridad espiritual de la mujer. Su locura, como la de sus demás mujeres, no es el resultado de un quiebre emocional, sino el efecto de una fuerza avasalladora de reacción extrema contra la realidad definida desde lo masculino” (Daydí – Tolson 6²⁹). Así, la locura se transforma en una actitud rebelde hacia el patriarcado que denominaremos ‘estetización de la histeria’, como lo han denominado otras autoras como Nelly Richard, el paso hacia este gesto estético será signo fundamental del empoderamiento que realiza la autora al apropiarse de las voces de loca que le han sido asignadas (a las mujeres en general, pero con mayor énfasis en aquellas que escribían), realizando así un doble movimiento de poder: estético y político. Si la locura es primordial para hablar de la ‘matria’ es porque éste espacio surge desde un modo de representación que necesita estar ajeno al logos patriarcal y que, además, se realiza mediante la apropiación inteligente de aquellos preceptos opresores. La utopía no surge, entonces, como un lugar opuesto al ‘real’, sino que como un juego de apropiación, sobre aquello que se nos ha negado, por una parte, y como rechazo a lo que se nos ha permitido, por otra. Para Grínor Rojo, *Poema de Chile* es “el relato de la más descomunal alucinación de la vida *post mortem* a la que Mistral dio forma durante su vida” (Rojo 381, 1997), y concilia todos los aspectos relativos a la locura, a la diferencia y a la utopía que hemos discutido acá sobre la ‘matria’.

Mistral escoge el tópico de la locura, pero podríamos encontrar en este juego de doblaje o de mascarada, cualquier otro desplazamiento que se apropie de discursos externos con fines políticos y estéticos. Para Rojo, “la protagonista del *Poema de Chile* es, sigue siendo también la Gabriela ‘loca’” (Rojo 381, 1997), es decir, la creadora de los relatos que se autoexilió de un país para contarlos desde lejos y añorarlo pese a sus conflictos. Mistral nos instalará en un “universo simbólico alternativo, la utopía de un mundo humano distinto, que a este crítico por lo menos le gustaría que fuese posible y con el que la poeta niega, contradice y reemplaza el opresivo simbolismo del Chile real” (Rojo 382, 1997).

Otra de las características que tendrá la ‘matria’ y que se observa claramente en la poesía de Mistral es, como ya se mencionó, la referencia a un espacio sin tiempo (característica del espacio utópico). Para clarificar esta aseveración, es preciso señalar que en la búsqueda por escapar al logos falocéntrico, la escritora quiere problematizar con la concepción de tiempo lineal. En la narrativa femenina podemos observar que hay un particular concepto del tiempo porque el tiempo es también una categoría falologocéntrica, como nos hará reflexionar Lucía Guerra, quien señala que este tiempo “lineal y de carácter teleológico que, en su movimiento vertical guiado siempre hacia una meta de transformación, devalúa lo cíclico y natural” (Guerra 29³⁰, 2008). Así, Guerra alude a las ‘omisiones’ o silenciamientos que tuvieron lugar en la literatura producida por varones al

²⁷ “‘Amar es amargo ejercicio’. Catas de amor de Gabriela Mistral”.

²⁸ “La mujer y las máscaras en Gabriela Mistral”.

²⁹ “Manifestaciones de la locura femenina en la poesía de Gabriela Mistral”.

³⁰ Lucía Guerra comenta en esta cita la idea extraída de Julia Kristeva en *El tiempo de las mujeres*.

plantear imágenes de mujeres, pues se omitieron las situaciones de menstruación u otros eventos relativos al ritmo cíclico, pero no solo eso, pues además al tener un concepto de tiempo anclado en la repetición, el término 'nación' o el de 'civilización' se opondría entonces al tiempo de las mujeres, por lo que se hace imperioso que si vamos a generar un espacio propio desde y hacia donde hablar, debemos también plantearnos la problemática del tiempo que instalaremos. La 'nación' se nos ha adjudicado a las mujeres de una manera irrisoria y se nos ha hecho participar de ella solo cuando es conveniente para el sistema patriarcal que no pretende movilizar la situación subalterna de la mujer, por ello, conceptualizar el tiempo conscientemente será parte relevante de la 'matria'.

El poema "La ansiosa" nos muestra claramente lo que había reconocido Grínor Rojo respecto del silencio que habla sin decir palabra: "este silencio es más fuerte que el grito / si así nos deja con los rostros blancos"³¹ (Mistral s/n), mostrando la terrible presencia de lo no dicho en la poesía de Mistral. El silencio ha sido de absoluta relevancia para prácticamente toda la literatura de mujeres, quienes lo han productivizado luego de que fueran 'condenadas' a él durante siglos. Si pensamos, siguiendo a Lucía Guerra, que la literatura ha sido siempre un patrimonio masculino, entonces podremos comprender este silencio literario en el que se sumía a muchas escritoras como el sino de cada una de ellas y producto del cual muchas decidieron firmar con seudónimos de hombre. Asimismo, ese silencio en el que se encontraban las producciones femeninas fue apropiado por muchas escritoras para utilizarlo como estrategia de poder, pues "en su reflexión fantasmática adquiere fisuras desestabilizadoras; brechas, silencios y márgenes" (Guerra 129, 1989). En el caso de Mistral, el silencio es un espacio literario que elabora sentidos y que adquiere una fuerza simbólica dentro de su obra. Por el contrario de lo que se podría pensar, la presencia del silencio es una estrategia literaria que alude a una explosión tan grande que nos deja, como señala Mistral, con "los rostros blancos". El silencio aparece como tópico en este poemario titulado "Locas mujeres", y eso es también una bella estrategia poética; debemos recordar que la locura, como concepto, alude directamente a una designación proveniente desde los sistemas patriarcales para articular una imagen de mujer que no responde a sus requerimientos. La loca, en este poemario, decide callar precisamente porque ve en el silencio su arma más fuerte de expresión para alcanzar la 'matria' (espacio paradisiaco).

Otro de los tópicos de este poemario se presenta en el poema "La bailarina", que nos mostrará básicamente la poética del desprendimiento, que será esencial para obtener luego una posibilidad de re-creación; el borroneo para llegar a lo nuevo: "la danza del perder cuanto tenía / [...] el cuento de su hogar, su propio rostro / y su nombre, y los juegos de su infancia" (Mistral s/n). Desprenderse de la historia oficial para obtener la historia propia será el centro de este poema. El poema posterior "La desasida" nos revela, en la forma de un sueño, el estado posterior al desprendimiento. "Edad ni nombre llevaba, / ni mi triunfo ni mi derrota", como partiendo desde el vacío de la nada para luego describir: "Donde estuve nada dolía: / estaciones, sol ni lunas, / no punzaban ni la sangre / ni el cardenillo del tiempo; / ni los altos si los subían / ni rondaba el hombre los silos. / Y yo decía como ebria: / ¡Patria mía, Patria, la Patria!" (Mistral s/n)

Esta estrofa nos recordará al *Poema de Chile* en tanto aparece una fantasmagoría, ya no en la figura de fantasma, sino que en la de un sueño, para mostrarnos un lugar paradisiaco que detiene el tiempo y el dolor. Al mismo tiempo, la figura de la trascordada que aparecía en *Poema de Chile*, transmutará acá en una ebria que percibe una realidad particular maravillada y que monta todo un espectáculo estético en el que se empodera de

³¹ Las citas a Mistral no tienen número de página, ya que fueron extraídas de la página web que recopila su obra: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesiaframe.html>

los 'epítetos' (y las ideologías que subyacen a estos) que ha recibido, siendo el más famoso el de loca. El estado de ebriedad ciega a la persona, dejándola absorta en la vehemencia que la obsesiona, pero todo esto no es más que una representación, un montaje que realiza por primera vez Mistral, pero a la que siguen numerosas escritoras latinoamericanas. La bebida de la ebria, la locura de la trascordada coinciden en llegar a solo un referente: la Patria. No habrá dolor donde no hay recuerdo, señalará posteriormente Mistral también en el poema "La dichosa": "Quemé toda mi memoria [...] Y no quiero que me hallen /donde me escondí de todos" (Mistral s/n). En los poemas abundarán las referencias al desprenderse de todo para olvidar e instalarse en un espacio que no se vea afectado por el tiempo, un lugar que definimos acá como 'matria'.

Grínor Rojo dirá que la 'matria' es la patria de la madre y es precisamente esa una definición fundamental, pues al ser la patria de la madre, encontramos en ella características únicas que reconcilian conceptos antes excluyentes. Kemy Oyarzún, en "Pesa la tierra en el bicentenario: *Poema de Chile* y escritura de mujeres", señala que la palabra 'patria' generalmente se ha ligado con otras como 'casa', 'casta', 'torre', 'territorio', que, en general, conducirán a una visión masculinista. En el caso de la patria mistraliana se da lugar a un espacio y tiempo que son símbolo evidente de una recuperación pretérita y utópica, en donde "no se encuentran ya reñidos los vocablos 'Patria y Madre', ni madre ni hijo, ni masculino ni femenino, ni muerte ni vida, ni eternidad ni tiempo" (Oyarzún 484, 2008). Oyarzún reconoce que la patria mistraliana, aquella que solo existe utópica y literariamente tomando forma en *Poema de Chile*, no surge imaginariamente, sino que tiene un referente concreto en los pueblos indígenas. La 'matria', entonces, tomaría lugar cuando desaparece el concepto masculinista de 'patria' con su influencia española y se sitúa el de la historia anterior a la conquista. Según Eliade: "Indudablemente, en muchos casos este estado paradisiaco 'original' representa la imagen idealizada de la situación cultural y económica anterior a la llegada de los blancos" (Eliade 77, 2006). Es precisamente eso lo que sucede en la poesía de Mistral; su reconocido y fuerte indigenismo la lleva incluso a mantener conflictos con otros escritores de la época: "mis zonzos indoamericanos han vivido haciendo esa literatura azucarada de la 'Madre Patria' y de la santa y sanguinosa Doña Isabel [...] Estos civilizadores, estos cristianizadores y ahora comunizadores, no perdonan nunca el que alguien en la masa de los mestizos degenerados, ame al indio, lo sienta en sí mismo y cumpla su deber hacia ellos en la forma mínima de 'saltar' cuando lo declaran bestia" (Mistral 16, 1970).

Por último, ya consideré a la 'matria' en su política maternal, que defenderá siempre a los hijos por sobre cualquier cosa, y agregué la relevancia de pensar en la madre indígena de un pasado utópico. Pero si también pensamos que la 'matria' posee las características culturales atribuidas a la madre como son las de proteger y cuidar al que lo necesita, será para Gabriela Mistral también un lugar que recibe a los que se expatriaron. La 'matria' se configura, así, no como un lugar neutral o carente de significaciones, sino, por el contrario, el lugar de lo subjetivo, de los sentimientos, de las iras, de las sexualidades, de todo lo que en algún momento la sociedad y la razón patriarcal botan o desprecian catalogando de poco grato. La 'matria' será la que posibilita la existencia de esta subcultura, rompiendo así con la rigidez del modelo anterior de 'matria', que se basaba solo en la inversión del concepto patria producto de la ausencia del padre. La 'matria' pasa así a ser una postura política en la que se reubica la figura de la *mater*.

Sobre lo anterior, Ortega analiza la poética de Mistral señalando: "la locura, entendida como la expresión de la lengua de la enraciación de los sentidos, lengua de fluidez, que no es locura sino la asunción de la condición humana desde la creación literaria, en una extraña

erudición con el lenguaje de la mezcla, del habla mestiza, de la palabra-madre” (Ortega 51, 1996). Así, el origen se entiende como nuevo conocimiento que desde la narrativa escrita por mujeres adquiere diferentes connotaciones, ya que es asumido y narrado desde lugares situados, desde la rebeldía, desde el margen. Este gesto de territorialización narrativa genera un conocimiento con perspectiva de género.

La ‘matria’, entonces, es también el lugar en el que se destroza el ‘eterno femenino’ instalado por la literatura de hombres, y emerge así como una posibilidad política de apropiarse de los territorios antes vedados y sumergirlos en una estética ‘otra’ que no se describa a partir de los preceptos de ‘lo femenino’ señalados culturalmente (incluso aunque se base fundamentalmente en el precepto maternal). Se instala una imagen ‘femenina’ que es diversa, marginal y particular. El abandono de los preceptos universalistas provenientes desde el patriarcado y la razón falocéntrica serían el mayor aporte de la ‘matria’ como lugar de enunciación de la literatura de mujeres. Asimismo, sigo la lectura que realiza Marta Traba en “Hipótesis sobre una escritura diferente”, con la que difiero en la mayor parte de su ensayo cuando cataloga lo que es un ‘texto femenino’³², pero con la que coincido en la conclusión que me gustaría destacar, ella se pregunta: “¿Por qué la literatura femenina expresada desde un lugar de la sociedad marcado por la marginación económica y cultural tiene que leerse según las perspectivas del texto literario³³? Se me dirá que es un texto literario; de acuerdo, es un texto literario, pero es un texto literario distinto. No entiendo por qué esta literatura no ha recibido un tratamiento tan riguroso como tuvo por ejemplo, el cuento popular” (Traba 26, 1997).

Finalmente, si sabemos y reconocemos que la literatura está irrevocablemente relacionada con lo social, por qué negar que la producción literaria se verá influenciada por cada situación de enunciación. La ‘matria’ reconoce una literatura de la diferencia de género, sin que con ello aluda a una diferencia desde el momento inmediato en que se posee una diferencia sexual que determina sexos. La literatura no se ve mediada por tener un pene o una vagina como sinónimos inmediatos que nos permitan clasificar dicha literatura, pero sí, me permito asumir que el hecho de tener un pene o una vagina (o ambos o ninguno) tenderá a instalarme en el mundo con experiencias que se relacionarán directamente con ese lugar que ocuparé en la sociedad, pero además y, fundamentalmente, con la conciencia que tenga yo de ese lugar. La ‘matria’ requiere esa conciencia, pues es un concepto que he instalado desde la crítica literaria feminista y no puede utilizarse de manera despolitizada o acrítica. Tanto la escritora que se sitúa en la ‘matria’ para crear o la crítica que la utiliza como herramienta conceptual, deben poseer conciencia feminista. La ‘matria’ es una opción literaria; es la propuesta de un lugar situado desde donde hablar, crear personajes y situaciones y, finalmente, participar del ejercicio de decirse y autodefinirse, instalándose en una identidad que no haya sido dicha por otros, sino que sea propia y particular de cada escritora, es más, de cada texto. Por ello, es preciso destacar que no toda literatura de mujeres se escribirá desde la ‘matria’, pues es una opción consciente del lugar que se ocupa y desde donde se enunciará. Requiere, por ende, de cierto interés genealógico para conectar, al menos, con escrituras tan iluminadoras respecto de la ‘matria’ como la de Gabriela Mistral.

³² Recordemos que en su texto llega a conclusiones sobre un ‘estilo’ de la literatura de mujeres y sus ‘vicios’ a partir de un corpus que, en mi opinión, es acotadísimo.

³³ La autora había definido ‘texto literario’ como: “ese lugar diseñado por una habilidad técnica de larga práctica, capaz de dar un producto elaborado, que supone a su vez, un alto nivel de abstracciones” (Traba 22, 1997).

CAPÍTULO III: EL CONCEPTO DE 'MATRIA' EN LA NOVELA *POR LA PATRIA* DE DIAMELA ELTIT

Diamela Eltit publica *Por la patria* el año 1986 dentro de un clima absolutamente tenso en plena dictadura. Junto al grupo C.A.D.A, ya había sido partícipe de diversas instalaciones e intervenciones de protesta frente al régimen, así como de la redacción de diversos artículos que aparecieron en la revista Cal. La segunda novela de Eltit aparece y no recibe mayor atención, ella misma señala: “yo pasé ‘la prueba de fuego’ cuando me di cuenta que soportaba perfectamente la salida de mi novela *Por la patria* el año 1986 en medio de una gran indiferencia crítica” (Eltit 171, 2000), pero no solo fue una escritura que pasó desapercibida por la crítica y por el régimen; la experiencia, además, significó, en términos personales para la autora, una “resistencia política secreta” (Eltit 171, 2000) dentro de ese contexto opresor al que se enfrentaba. El contexto de la dictadura chilena es fundamental para comprender esta novela y varias más de la autora, pues el clima represivo, así como los abusos cometidos contra los cuerpos, las mentes y contra los espacios, toman forma en esta poética. Para ella, “construir un libro puede ser quizás, uno de los escasos gestos de sobrevivencia” (Eltit 171, 2000).

La fractura que se produce durante este periodo de la historia de Chile, se manifestará fervientemente en diferentes representaciones artísticas. En la obra de Eltit, su estética mostrará las huellas que han dejado la violencia y la represión, así como también la postura política, elementos que son la base de su creación. Por ello, *Por la patria* debe leerse necesariamente como un discurso literario político, es decir, no podemos perder de vista quién escribe la novela y en qué situación lo hace, pues estos datos no son anecdóticos ni deben marginarse en pos de una crítica literaria menos naturalista, ya que si hacemos esto, restamos importancia al gesto subversivo que subyace al texto y que lo configura como resistencia tanto en su textualidad como en la ideología que lo imagina y crea, la escritura, como señala la misma Eltit, es un ‘instrumento social’.

En la estética de la novela *Por la patria*, podemos encontrar diversas estrategias narrativas que me parecen muy adecuadas para observar el tratamiento del concepto de ‘matria’. Diamela Eltit crea en esta novela un gran constructo significativo a partir de una historia no muy compleja; lo realmente importante de esta novela radica en las inversiones de los cánones establecidos, pues es esto lo que nos desestabiliza como lectores y nos torna activos al momento de la lectura. La interpretación, más que una simple decodificación, es lo que nos exige esta novela.

Por la patria narra la historia de Coya, quien vive en un sitio erial y trabaja en un bar-prostíbulo que es allanado por la policía militar que la tortura junto a sus compañeras. En el espacio de privación de libertad y abuso de poder, Coya se da cuenta de que el delator es su propio amante, Juan, quien además actúa como torturador y carcelario. Coya va sufriendo un proceso de cambio que la ubicará, ya al final de la novela, como reina madre de sus compañeras presas, gracias al proceso de escritura de una obra que narra sus propias vidas. El argumento, podríamos considerarlo trivial, en efecto, como ya se señaló,

el valor literario de Eltit no radicará netamente en la creatividad temática, sino que más bien en la utilización lúdica y crítica de las herramientas literarias. Desde este aspecto, Juan Carlos Lértora señala que un “rasgo distintivo del discurso narrativo de Diamela Eltit es su carácter fragmentario que acoge múltiples hablas provenientes de distintos estratos individuales y sociales, verdadero mestizaje de voces que se encuentran por vez primera en el espacio de la novela, que se convierte en el espacio de encuentro de una heteroglosa desenfadada, condición que Bakhtin reclamaba para la novela moderna” (Lértora 11, 1998). Este encuentro de voces que Lértora, y con él muchos críticos literarios, detecta en la narrativa de Eltit, será fundamental para ingresar a la novela en cuestión, pues la confluencia de voces disímiles dentro de un mismo texto, es símbolo de un gesto político que busca la rearticulación de nuestra historia, siempre silenciada por ‘una’ voz oficial. La aglomeración, la heteroglosia, son entonces un intento por reorganizar aquello que ha sido marginado de los discursos oficiales, encontramos acá a todos los subalternos, a todas las víctimas del poder, en suma; indígenas, mujeres, niños, negros, pobres, homosexuales, entre otras minorías que serán protagonistas en las novelas de Eltit.

Por la patria se sitúa en el erial para articular su enunciación desde el margen, uno de los márgenes canónicos de la literatura chilena, como señalaba Cánovas, es el prostíbulo. Precisamente desde acá surgen las voces de las prostitutas y de los disidentes, que son las voces que generarán la narración de la patria, “lo disperso será siempre aquello que se recorta como margen porque cuestiona los centros y la unidad. Trabajar con pedazos de materiales, pedazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario” (Eltit 173, 2000). El interés de la autora por los márgenes, es una característica que podemos observar en gran parte de su narrativa, pero es en *Por la patria* en donde el erial se vuelve espacio protagónico, pues trasciende cualquier representación previa de este espacio y se vuelve una suerte de trinchera que protege a sus habitantes. Las mujeres del barrio ven en el erial su ‘patria’; el erial, como lugar de los vencidos en la novela, irá adquiriendo una fuerza significativa que se representará en la comunidad creada en torno a él. La enunciación desde el prostíbulo ubicado en los márgenes sucios de la ciudad, nos instala frente a un texto que desde su inicio se perfila como disruptivo. Normalmente en el margen está la escoria que los circuitos de poder pretenden limpiar o blanquear, sin embargo, en esta novela, el margen es todo el país, arrasado por la violencia de la dictadura, es desde el erial y sus habitantes que comenzará un proceso de limpieza, que esta vez no es ética ni moral, sino espiritual.

En el desarrollo de este capítulo, iremos viendo de qué manera el concepto de ‘matria’, revisado y teorizado anteriormente, se nos presenta de manera vívida con tintes diferentes a los propuestos en el análisis a Mistral, pero que cristalizan las posibilidades analíticas del concepto. Para Montecino, Diamela Eltit, fue “la protagonista de las primeras y últimas manifestaciones colectivas contra la dictadura” (Montecino 111, 2001), y ello implica que su arte sea siempre disidente, alejado de cualquier convencionalismo.

La ‘matria’ entra como concepto de análisis al observar que el lugar de enunciación de la novela es el de los vencidos, pues la ‘matria’ está muy involucrada con darle una nueva voz a los oprimidos (principalmente mujeres), en pos de hacerla más fidedigna; gesto que aparece en la novela desde el inicio cuando se nos enfrenta, como lectores, a la construcción de un habla, que aparecerá a lo largo de la novela cuando entran a escena multiplicidad de voces. La multiplicidad de voces es, sin duda, uno de los elementos fundamentales de la ‘matria’ y la encontramos como característica primordial de la estética de Diamela Eltit, lo que nos sitúa de plano en un tipo de narración que pretende

desestabilizar las voces oficiales y volver a contar nuestra historia desde la voz del vencido, desde la memoria no oficial. Las formas que la novela utiliza para narrar a los vencidos son variadas, la primera en instalarse es la desarticulación del ideograma de la madre que da inicio a la novela. La primera referencia a la madre es precisamente para desarmar su nombre, gesto estético - político que nos presenta dos escenarios, por un lado, la idea del lenguaje y escritura como lugar de resistencia y, por otro lado, la desestabilización de la representación canónica de la madre. Ambos aspectos son, ciertamente, parte de la 'matría', recordemos que una de las características de ésta es la necesidad de otro lenguaje, diferente, que nos desestabilice para manifestar que el lenguaje que conocemos no nos ha pertenecido nunca en nuestra historia (como mujeres mestizas de Latinoamérica). De este modo, además, Eltit logra exiliarse de la literatura canónica (aunque actualmente podamos incluirla en una suerte de 'canon de la literatura del margen'), ya que sus narradores jamás se expresan de manera lineal y certera. Sobre la representación de la 'madre', podemos decir que es fundamental considerar a los personajes maternos como heterogéneos, rompiendo la unidireccionalidad del discurso que se ha creado desde los circuitos patriarcales en torno a esta figura.

Respecto al lenguaje como lugar de resistencia, ya se señaló que la textualidad en *Por la patria*, es también un gesto subversivo, la misma Eltit ha señalado que "toda obra artística tiene una puesta en escena política de acuerdo a la administración de sus materiales" (Eltit 175, 2000). Por ello, la resistencia a una decodificación clásica o simple, es parte de este gesto que pretende llamar la atención y significar mediante la desintegración de las palabras y el desplazarse lejos del lenguaje oficial-canónico (mayor), que es característica, según Lértora, de la 'narrativa menor'. La experiencia de alienación es probablemente la que motiva la búsqueda de un lenguaje otro, que sea mucho más representativo de nuestra vida; Nelly Richard señala al respecto, que lo que encontramos en la obra de Eltit es una contorsión idiomática que se utiliza como figura de la subversión (Richard 38, 1998)³⁴, pero ¿contra qué se subvierten los personajes en *Por la patria*?, la respuesta podemos encontrarla en el afán de escape de un lenguaje falocéntrico que es la huella más perenne de la violencia. Este lenguaje nos fue impuesto no solo a nosotras como mujeres, sino que también a nuestros indígenas, por lo que encontramos en nuestra situación de mujeres mestizas, como ya lo han señalado variadas críticas, una situación de doble colonización que queremos denunciar y vaciar, pues es de esta manera que podremos proponer una nueva situación para nosotras, es eso lo que termina por hacer Coya al asistir nuevamente a su parto y renacer, para luego ser 'madre de madres', reapropiarse de su cuerpo y cumplir con la política maternal al desplazarse desde el espacio privado al público.

La desintegración del lenguaje al comienzo de *Por la patria*, nos retrae a un estado de balbuceo, de adquisición del lenguaje. Se vuelve a la sílaba como el elemento más básico de comunicación entre humanos, al menor sintagma con sentido para nombrar a la madre. La separación silábica da como resultado una serie de 'ma ma ma ma' que no podemos dejar de relacionar con la acción de 'mamar' que los hijos practican a sus madres. La palabra 'mamá' se contorsiona con el verbo 'mamar' y luego aparecen también las palabras 'dame' y 'madame' en un juego elíptico en el que un balbuceo da lugar a otro balbuceo. El comienzo de la novela juega con la adquisición de una lengua y este juego implica adquirir el poder de simbolizar, podemos preguntarnos si quien está adquiriendo el lenguaje es un personaje de la novela o es nuestro narrador aprendiendo las palabras para narrar. La relevancia de

³⁴ Esta subversión se presenta en diversos aspectos de la narrativa, Richard citando a Julio Ortega, reconoce al menos cuatro de estos aspectos de ruptura con lo canónico, que titula como "desrepresentación" de convenciones literarias: 1) naturalismo de la representación, 2) expresividad de contenidos, 3) convenciones de género, 4) mitología del autor.

hacernos esta pregunta radica en que podemos leer de manera doble este gesto, por un lado, el balbuceo perteneciente a un personaje puede mostrarnos el inicio de su vida, su origen, ya que mediante la representación del parto que se realiza en la novela, asistimos a un nuevo nacimiento, a una puesta en escena que busca re-parir a la protagonista, como señalará Richard, pero por otro lado, si lo vemos desde el punto de vista de una tradición narrativa que mira hacia atrás antes de hablar, no en vano se menciona a la 'mama', pues recordemos que así se denominaba la protagonista hablante del *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. Lo que hace de esta escena un "refecundarse y refundarse en el lenguaje y la identidad, cambiando de leyes-gramaticales y sintácticas-de la descendencia paterna sellada por la autoría/autoridad del nombre, transmitido por linaje y tradición" (Richard 48, 1998), lo que Richard reconoce como cambio de las leyes gramaticales no es menor y para comprender esto debemos leerlo a la luz del psicoanálisis y las teorías lacanianas respecto de la adquisición del lenguaje.

Según Lacan, la madre se convierte en lo otro del padre (orden simbólico), por ello, si bien es deseada, es también alejada por la ley patriarcal o 'el nombre del padre'. El lenguaje, de este modo, domina a la madre y la distancia como lo deseado. Ingresar a la cultura, al lenguaje, implica renunciar a la madre. La adquisición del lenguaje mediante la enunciación de las sílabas 'ma ma...' (con las dos acepciones fundamentales ya mencionadas de 'mamá' y 'mamar'), se relaciona directamente con las alusiones sexuales que se mencionan posteriormente en la novela, pues mamar de la madre tiene un aspecto nutricional, pero también uno erótico. Esto nos instala en un psicoanálisis más específico que fue teorizado por las feministas francesas, especialmente Luce Irigaray sobre 'el cuerpo a cuerpo con la madre', texto que es citado explícitamente por Eltit en su texto *El infarto del alma*: "¿Se perdieron acaso en la locura del *cuerpo a cuerpo con la madre*?, ¿Se entrelazaron sicóticos entre las rígidas órdenes del padre? [...] La madre como primer cuerpo, el padre como primera ley" (Eltit³⁵). Esta cita a Eltit permite comprender de mejor manera la relación que se establece entre la figura de la madre como personaje y el lenguaje de Coya. En "El cuerpo a cuerpo con la madre", Irigaray parte del reconocimiento de que nuestra sociedad y cultura se estructuran construidas sobre el matricidio. Para explicar esta aseveración cita la obra griega *La orestíada*, en donde Orestes mata a su madre, Clitemnestra, y es perseguido por las Eríneas (figuras históricas que desean vengar el matricidio). Sin embargo, Orestes es sometido a un juicio en el que se instauran, por primera vez, las leyes de los seres humanos y no las de los dioses. Orestes simboliza así, la instauración del orden patriarcal que justifica el matricidio. Irigaray señala que "el padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre" (Irigaray 38, 1985), con esto, se refiere a la relación amorosa que se establece entre la madre y el hijo y que el padre censura. Existe un peligro permanente de reconstitución de la "matriz original", de búsqueda de refugio y de habitar "incesantemente en el cuerpo de las otras" (Irigaray 38, 1985). El femenino del 'otras' es relevante, pues la autora reconoce la necesidad de buscar el deseo homoerótico y autoerótico que le ha sido negado a la figura de la madre.

Todo lo señalado por Irigaray, alude a los dos aspectos básicos que detectamos en el "ma ma ma..." de Eltit, ya que por una parte, encontramos una re-caracterización del rol materno canónico, que desde Irigaray podemos entender de manera sexualizada y erótica y, por otra parte, dicha erotización abrirá paso a una escritura diferente, una alternativa a la ley del padre y a la adquisición del lenguaje simbólico, escritura disidente que, como ya señalé, surgirá siempre en un espacio que considere la 'matria' para hablar. Eltit reconoce la influencia de Irigaray en su escritura, "la pulsión primera del cuerpo naturalmente era

³⁵ Este texto no presenta números de página.

la madre, y por lo tanto no está exento de las mujeres el rasgo homosexual” (Morales 80, 1998). La pérdida de este deseo, es decir, el matricidio simbólico de la sociedad, produce una negación a los placeres que la madre proporciona y recibe. Son estos placeres los que Eltit reinstala al presentar la escena incestuosa entre la hija y la madre, pero también al proponer una reconstitución verbal del lenguaje preverbal, buscando, de este modo, una manera de expresarse desde un espacio que escape al de la ley del padre, todo lo cual, responde también a lo que consideramos como ‘matria’.

Este lenguaje que se nos propone al inicio de la novela *Por la patria* es, por supuesto, representativo de toda una estética creada en la narrativa eltitiana. Mary Green lo explica muy bien cuando señala: “privilegia una escritura que corresponde estrechamente a lo que Julia Kristeva describe como ‘lo semiótico’; en otras palabras, un lenguaje que transgrede la ley del Padre al recuperar los ritmos de la relación primaria con la madre y pulsaciones del cuerpo maternal”. (Green 105, 2009), porque lo semiótico para Kristeva es precisamente lo que se relaciona con lo pulsional y lo femenino, experimentado mucho antes del matricidio gracias al cordón umbilical que nos permite reelaborar el lenguaje para el surgimiento de una comunidad ‘feminizada’. Observamos este proceso en Coya, quien está en este ejercicio de reelaboración del lenguaje, enunciando precisamente las palabras que construyen el nombre de la que fue ‘asesinada’ (la madre) en pos de instaurar el orden simbólico del lenguaje falocrático. Este ejercicio es, entonces, el esfuerzo de Coya por enunciar un discurso disidente de la Ley del Padre, pero que no acaba tajantemente con el lenguaje canónico de éste, sino que lo oculta al eclipsarlo bajo esta nueva perspectiva de la madre.

Nelly Richard, nos entrega una síntesis bastante clara, al ayudarnos a integrar la teoría psicoanalítica con la novela, señalando que en *Por la patria* la lengua se divide en tres aspectos: 1) la madre (pulsión somática), 2) el padre (barrera conceptual de la razón logocéntrica), 3) la hija (incesto poético-literario que re-somatiza la palabra. Es mediante la figura de la ‘hija’, que esta triangulación desiste de la tradición edípica clásica. La figura de la hija, Coya, es vital dentro de este triángulo; padre y madre no nos entregan, como lectores, nada nuevo, pero Coya se abre a nosotros en su ruptura con este momento de subjetivación (el ingreso a la Ley del Padre), que ha sido arrastrado por el psicoanálisis freudiano. La fractura con este episodio nos mostrará que el ‘re-somatizar’ la palabra, es el primer paso para todo el proceso de liberación que afectará a Coya, quien, recordemos, incluso cambia su nombre. Además, como señala Julio Ortega, no podemos pasar por alto que “la escena primaria del diálogo con la madre deriva o implica la indagación por la patria.” (Ortega 72, 1998). Esto no significa que la patria sea ‘materna’, en el sentido en que se ha entendido históricamente, pero podemos decir que la patria, en esta novela, aparece como un nuevo espacio a partir del proceso de transformación de Coya, quien sale de la cárcel como ‘Madre General’ y puede asumir un rol materno que no está basado en la represión pulsional. Además, Green destaca que este rol maternal es asumido por Coya incluso a pesar de la esterilidad que marca su cuerpo, por eso, podemos comprender que el cuerpo de la mujer-madre está más allá de la función biológica de la maternidad (Green 106, 2009); es esta nueva madre la que se aleja de todo precepto (como el de dar a luz) y la que generará una comunidad alternativa surgida desde el erial. En la enumeración de las visiones, la segunda, titulada “Por la patria”, se dedica a la madre: “A MI AMADA IDOLATRADA MADRE [...] A LOS PELOS DE MI ABNEGADA MADRE [...] A LA LENGUA DE MI INSACIABLE MADRE [...] AL HONOR A LA FAMA AL PRESTIGIO DE MI MADRE³⁶” (Eltit 92-95, 2007). Estas referencias son interesantes porque en el apartado que lleva el título de la novela,

³⁶ Se ha respetado la tipografía del texto.

lo que encontramos son solo alusiones a la madre, irónicas probablemente, pero que nos obligan a situarnos en el personaje que modela el cambio de Coya y que la hace acceder a lo semiótico del lenguaje: su madre.

Respecto a la ruptura con la figura de la madre canónica en esta novela, podemos decir que es un gesto que se irá haciendo más visible a lo largo de la novela. La madre que se nos presenta en *Por la patria*, dista de las madres protectoras y amorosas de la historia de la literatura y se aproxima mucho a la figura de la anti-madre presente en diversas historias de mitos y leyendas, como señala Eugenia Brito, la madre de *Por la patria* es la figura que personifica la transacción simbólica con el dominante, al irse con un hombre del que se nos entregan diferentes versiones de su origen. El juego lingüístico del que anteriormente hablé, 'des nombra' a la madre, fractura el enunciado de su nombre, porque es en el cuerpo de la madre donde Eltit fundará su estética, como señala Mary Green, el cuerpo de la mujer es el locus privilegiado para cuestionar y/o entender el lenguaje y la subjetividad (Green 105, 2009). La madre de *Por la patria* no es la protagonista porque precisamente quien porta el estandarte de las identidades no es ella, sino que Coya, quien no en vano termina siendo 'madre de madres' y es este proceso de maternización del personaje el que nos interesa, porque es Coya quien personificará de manera más directa nuestro concepto de 'matria'.

Como señala Nelly Richard, *Por la patria* comienza con la palabra de la hija que nombra y des nombra a la madre. Esta desarmadura silábica del nombre de la madre es una metáfora directa "de la primera disyunción signo-cosa que funda el manejo de la verbalización en cada sujeto. Ese primer cuerpo a cuerpo con la madre que inaugura la novela retiene la huella somática del flujo materno-genital que pulsiona los ritmos de la frase hasta disolver su lexicalidad en una oralidad primitiva" (Richard 46-47, 1998). Sin embargo, y si bien estoy de acuerdo en la línea interpretativa de Richard, el lenguaje en *Por la patria* no funciona solo como un manifiesto de una poética disidente, ni tampoco es solamente una cita al discurso que podríamos denominar 'de la madre' (con todo lo relevante que son estos gestos político-estéticos), sino que es representación de la simbólica de la violenta instalación de nuestra lengua, el español. En la novela *Mapocho* de Nona Fernández, la escena del encuentro sexual entre Valdivia y Lautaro es descrita como una violación en la que el español penetra al indígena, el énfasis en la lengua que entra y sale nos habla claramente de esta irrupción europea que ha remecido siempre nuestra habla: "Dicen que le lamió la nuca y que inspiraba profundo tratando de tragarse todo su olor, todas las ideas, todos los misterios de esa cabeza. Dicen que quería comérselo. Su boca succionando el cráneo mapuche. Sus labios balbuceando su nombre. Lautaro, decían. Sus manos comenzaron a bajar por el cuello y a apoderarse del cuerpo indígena. Sus dedos reptando por los hombros, por la espalda, tratando de capturarlo por completo, de consumirlo entero. Dicen que le tomó las piernas y que se le metió en el cuerpo como hace mucho quería hacer. Sus barbas mojadas de baba goteando sobre la melena lacia, sus bigotes castaños, pegoteados de sudor, mezclándose con los pelos negros de indio. Lo chupaba, lo lengüeteaba entero y el mapuche aceptaba en silencio cada nueva embestida de la lengua española". (Fernández 50, 2002).

Eltit también juega con esto, alude al conflicto de las lenguas presente en Latinoamérica y, específicamente en nuestro país, pues la llegada del español significó un impacto para los indígenas en todos los diferentes niveles en los que se manifiesta la cultura. La lengua fue también un aspecto vulnerado y violentado, se instaló el español y con él una normativa bastante conocida sobre el uso de éste. Eltit abandona los preceptos de un español 'correcto' o 'adecuado' y opta por una desestabilización que sirva, de algún modo, para representar el habla de los que no tienen una voz oficial (sin que por ello, por supuesto,

sea la misma Eltit quien se transforme en la voz de los sin voz), con esto, la idea es realizar un gesto estético que tiene una finalidad crítica. Recordemos que el gesto más evidente en *Por la patria*, es la protagonista Coya, cuyo nombre deviene en Coa: “yo misma, mi madre y todas en mí, duplicadas hermanas. Esa noche de la tragedia, alguien acabó en mi nombre y desde entonces respondo dual y bilingüe si me nombran Coa y Coya también” (Eltit 27, 2007). En esta escena, Coya (nombre de la princesa Inca) es rebautizada mediante la eyaculación de algún sujeto desconocido como Coa (lenguaje delictual chileno). El coa es un lenguaje fracturado porque surge desde los límites del español, pero pertenece al hampa. Es creación y apropiación de elementos en pos de diferenciarse y politizar el margen, simbolizando lo que se desea, segregando a los que no pertenecen a ese margen. Finalmente, es esto lo que logra *Por la patria* al subvertir los diversos órdenes lingüísticos, gramaticales y semánticos que se observan en los diferentes niveles analizados; hacer política desde la literatura, instalando en ella una resistencia a las estructuras patriarcales que organizan todo en torno al poder del falo. Como señala Nelly Richard, “la novela desgramaticaliza esa lengua madre para violentar en el origen (la identidad originaria), cruzándola de impurezas y bastardías” (Richard 47, 1998), recordemos que para Kristeva el lenguaje de la abyección tiene lugar en el discurso del subalterno.

Dentro de este mismo aspecto, Eugenia Brito señala que *Por la patria* imprime una lengua bipartita que, por un lado, posee una lengua Madre, la de herencia española y, por otro lado, una lengua hija, que corresponde a los lenguajes amerindios y a nuestra lengua actual, incluyendo también “la frase popular, el panfleto, la cita obscena, la canción amorosa” (Brito 156, 1994). La lengua Madre y la lengua hija no se ubican jerárquicamente, sino que conviven armoniosamente, se fusionan; la Madre “suspende su poder de dominación y cede el paso a la potencialidad de un nuevo sistema (de la Hija) que, libre de la tiranía materna, se establece en el andamiaje sintáctico y lo rompe” (Brito 157, 1994). Esto es la ‘matria’, la mezcla entre la madre española, la indígena y la actual, sin que prevalezca ninguna; el lugar de lo heterogéneo y, muchas veces, inclasificable.

El discurso se hace y deshace para contar primero una historia familiar que, posteriormente, es una historia colectiva. Este camino de lo familiar a lo colectivo, es, sin duda, equivalente al paso de lo privado a lo público. La ruptura de los límites de los espacios que lleva a cabo Coya, le permitirá a ella y a los otros personajes, encontrar el cuarto propio en el erial. Como señala Julio Ortega, “lo femenino es un contradiscurso: su representación, una recusación de las normas. Es aquí, por lo tanto, donde se funde lo privado: en lo íntimo hecho público y político. El sujeto (la hija portadora del habla) hace el proceso de su constitución como un trabajo de identificación plural, lo femenino se forma en el re-conocimiento de un discurso de la renominación” (Ortega 76, 1998). De este modo, Ortega piensa en lo femenino como una fuerza que tiene el poder de desfundar y fundar al mismo tiempo (Ortega 73, 1998). El traslado de los espacios vuelve a conectarnos con la ‘matria’ desde la perspectiva de la política maternal que se imprime en Coya, quien debe desfundar el canon del rol materno, para poder, posteriormente, erigirse ella misma como una ‘nueva’ madre que se resiste a clasificaciones, podríamos pensar incluso que esta intención de clasificarla como ‘matria’ presenta aprehensiones. La política maternal de Coya se expresa en su desplazamiento por la ciudad (del barrio al centro de detención-tortura y luego nuevamente al barrio), pues éste se transforma en correlato de su proceso interior. El transformarse en madre, implica para Coya generar el estado de comunidad que se presenta en este particular erial.

El personaje de Coya se opone a lo que habíamos encontrado históricamente en los personajes femeninos que habían producido hombres, Lucía Guerra³⁷ señala que en ese contexto, los personajes literarios femeninos han contribuido siempre, al igual que otras expresiones de la cultura, con el 'aniquilamiento' de la femineidad (Guerra 669, 1997 b), por el contrario, lo que hace Coya, como señala Eugenia Brito, es invertir lo que entendemos canónicamente u oficialmente como mujer (Brito 43, 2009), en tanto se reconoce el erotismo paterno y materno y se presenta una figura que va adquiriendo poder hasta ser símbolo de la rebelión, cuya trinchera no será otra que su barrio; espacio en el que predomina la mujer (Brito 42, 2009).

En cuanto a los aspectos de contenido de la novela, puedo señalar que Eltit también juega con ellos, logrando una simetría en su estilo y estética. Los argumentos de las novelas de Eltit, como ya se señaló, son, en general, bastante simples, pero al mismo tiempo, muy simbólicos. Eugenia Brito se pregunta cómo logra torcer esta novela y ella misma se responde señalando que *Por la patria* "propone un texto como la reescritura de la patria; alegoría que rechaza toda iconización" (Brito 157, 1994). Este aspecto es fundamental, pues la construcción de 'patria' que se realiza en esta novela es una 'desestructuración' de todo lo que creemos y también de lo que podemos llegar a creer. Lo que quiero decir con esto, es que *Por la patria* no solo nos desestabiliza la 'patria ideal' que se nos ha enseñado desde pequeños, sino que además, la nueva 'patria' que nos muestra, se nos constituye como una serie de relatos que dan por resultado una definición imposible e inasible, por lo menos desde nuestra lengua. Incluso, se reconoce reiteradamente en la novela, que estas versiones de la verdad están en duda; los narradores no están seguros de lo que cuentan, reorganizan la historia continuamente, cambiando sus propias versiones una y otra vez: "No, no era así. No puedo describirlo, no me acuerdo con exactitud de cada una de las cosas, ni de las posturas, ni de los requiebros. Sí, sí, es mentira" (Eltit 15, 2007). Respecto de este tema, Nelly Richard señala que la trama es solo un montaje de voces discordantes entre sí, que hacen imposible unificar los puntos de vista (Richard 39, 1998), por eso, no podemos encontrar en *Por la patria* personajes con un discurso oficial, pues todos portan solo versiones de lo oficial, ya que lo importante no está acá en decir 'la verdad' como algo único, sino que en el gesto de enunciar como ejercicio de memoria e identidad.

Si las historias narradas son siempre hipótesis, entonces *Por la patria* rompe con la mimesis (código estable de la literatura) cuando tenemos narradores que dudan una y otra vez de las versiones que dan de la historia. Esto es, para Lértora, símbolo de la condición en la que se encuentra toda la comunidad sudaca (los sin voz de Latinoamérica), pues, así como las comunidades de subordinados (mujeres, niños, homosexuales, indígenas) nos hemos visto también narrados por otro. Conocemos nuestra historia por lo que otros dijeron de ella, esos otros que 'dicen' en el discurso oficial, por cierto, eran y siguen siendo aquellos con poder dentro de las comunidades. De este modo, si hemos sido definidos, explicados y contados desde un ente ajeno, ¿de qué manera podríamos narrarnos a nosotros mismos? Algunos feminismos han optado por una escritura críptica, como lo ha expuesto Judith Butler por ejemplo, y efectivamente observamos en la obra de Eltit un gesto desbordante que no puedo dejar de interpretar como una búsqueda por liberarse de ese 'ser dicha por otros' y comenzar a decirse a sí misma (a nosotros mismos) en su (nuestro) carácter de mujer y mestiza. La variedad de versiones de una misma historia, la duda frente a lo que se ve y a lo que se dice, entonces, son parte de ese desborde, como señala Nelly Richard, la literatura es un desborde horizontal. Según Eugenia Brito, la novela no intenta ser mimética porque "esta novela alcanza su fuerza y su potencia en el intento por socavar esa 'realidad'" (Brito

³⁷ "El personaje literario femenino y otras mutilaciones".

150), la realidad que se nos ha mostrado y que se nos ha hecho creer, instalando, de este modo, una realidad paralela con actitud crítica, que podemos leer como una patria alternativa que será, según lo que hemos descrito como 'matria' en esta investigación, un espacio que entreteje identidades variadas y subjetivas.

La heroína femenina, Coya, "produce su discurso y su subjetividad en la experiencia y la lógica del 'caguín'-cenáculo mapuche-que devela y revela el mundo desde una perspectiva del vencido" (Olea 97, 2009). Desde el bar-barrio y junto a sus amigas, Coya nos muestra esta historia y nos retrae a un espacio en el que se puede 'decir' de una manera no oficial. La lógica del cahuín (enunciación típicamente asociada a mujeres) puede instalarse en el discurso femenino a partir de las "tretas del débil" que definía Josefina Ludmer, pues el cahuín implica la cita a una voz no presente (alguien me contó o de alguien escuché) y a una verdad dudosa que siempre se inscribe como posibilidad y no verdad última. Es el uso del 'dicen' que aparece en José Donoso, el que se reitera en la obra de Eltit, esta vez para multiplicar las versiones de un mismo hecho y llegar así al montaje de todas las versiones de la historia, no solo una oficial; en *Por la patria* lo oficial no existe.

Como señala Eugenia Brito, la poética de Eltit consta de un "obsesivo trabajo del lenguaje que acosa y cerca el tramado de los sentidos tiene como función producir una zona límite" (Brito 151, 1994); que pretende, como ya hemos señalado insistentemente, desestabilizar y producir aflicción en el lector, para que éste pueda reconocer, de una vez por todas, que el país entero se encuentra en un estado herido y que el cuerpo de Coya somos todas nosotras; símbolo de toda una comunidad arrasada por el poder de la dictadura y los abusos a los que la fuerza militar nos ha sometido históricamente. Es el cuerpo el que se nos muestra como receptáculo de los embates de la violencia que se ha utilizado para imponer imaginarios sobre lo que conocemos como 'patria'. Coya es, entonces, el cuerpo violentado desde los españoles conquistadores hasta los militares de la dictadura chilena iniciada en 1973. Sobre este aspecto Nelly Richard señala que "las intersecciones de memorias y lenguas, todas ellas compuestas e híbridas, deshacen y rehacen una y otra vez la historia del mito de la fundación americana" (Richard 47, 1998). Por ello, la cita al cahuín es tan relevante, pues es una forma político-estética de volver al estado indígena-mapuche de la preconquista, la idealización del pasado está también muy presente en la obra de Mistral y es uno de los elementos que constituyen la 'matria'. Sobre este pasado idílico se construye la utopía del futuro: un barrio en el que la comunidad se sostiene a sí misma, pese a los movimientos desfavorables que provienen desde los círculos de poder, un barrio que recibe a todos los exiliados, los vencidos, y los pone en el centro como agentes políticos del devenir.

En la obra de Eltit, la marginalidad no es tópico para hablar de las carencias, sino que se vuelve un sector productivo y movilizante, desde el cual se pueden generar identidades y subjetividades. Sobre esto, Eltit señala en una entrevista: "Ahí en la marginalidad está lo negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos. Por otra parte, son una resistencia al sistema, son una fuerza que puede hacer reventar al sistema. Personalmente yo siempre he sentido una compulsión a estar ahí" (Eltit, Apsi, n 131, 1983). Eltit no tiene la intención de redimir al marginal ni tampoco de hacerse parte natural de ese sector, por eso es que no podemos considerar su voz como la representante de los 'sin voz', pues si bien ella realiza un gesto político-crítico en su literatura e intervenciones artísticas, es primeramente un gesto estético-literario que utiliza la ficción para estructurarse. De este modo, lo que quiero decir es que el valor que se le entrega a la comunidad del margen es un tema que ciertamente interesa a Eltit como autora y que la lleva a escribir sobre este tema en un gesto crítico, pero que toma forma no en ella misma como persona, sino que en

la narración. “La novela es el cuerpo arrasado de la patria cuyas funciones básicas y fluidos funden las identidades y las abren al mundo exterior, desbordando los límites del soporte textual. Como símbolo de la ‘resistencia’ política del país, el cuerpo de Coya se encuentra también al borde del colapso” (Trafa 63, 1998), así, es Coya la que adquiere voz para los sin voz y la que se convierte en símbolo de todo el proceso de lumpenización de la ‘patria’, porque podemos decir que lumpen es el país entero.

El cuerpo femenino de Coya es, en la novela, la representación de la nación y, como señala Eugenia Brito, busca ser la protagonista y ejecutante de un orden simbólico que permita ‘reparar’ la patria (Brito 42, 2009). Es interesante la palabra que utiliza Brito: ‘reparar’, pues tiene el sentido de mejorar o arreglar algo, pero se asemeja mucho a la palabra ‘reparir’ que es lo que sucede con Coya y que es fundamental para el proceso que vemos en ella posteriormente. Este nuevo orden simbólico, posee características típicas de lo que reconozco en esta investigación como ‘matria’, ya que debe ser un orden diferente al que existía previamente y además, enunciarse desde la deconstrucción del lenguaje, el incesto y variadas inversiones y parodias presentes en la novela. Brito señala que este nuevo orden debe provenir desde la lengua sudamericana y/o de los oprimidos, pues son ellos los que pueden generar este lenguaje, aquellos que se han sentido históricamente incómodos con un canon ajeno que les es impuesto. Lucía Guerra, por su parte, agrega que para muchas mujeres este hablar al modo de otro, el hombre en este caso, les significó un dilema estético, pues “al imitar los patrones de la imaginación masculina, ha debido representarse a sí misma mutilando y silenciando vivencias propias de una femineidad vistas desde una perspectiva interior” (Guerra 672, 1997 b). Este silenciamiento es el que rompe la estética de Eltit con sus propuesta deconstructivista del lenguaje, sus personajes siempre expresan su ‘perspectiva interior’, por eso tenemos multiplicidad de relatos y versiones; escenas que son imposibles encontrar en creaciones canónicas. Guerra menciona el parto, el aborto y la menstruación, como algunos ejemplos de los territorios que han sido vedados para la representación de la mujer, el silencio sobre el cuerpo de la mujer, sus transformaciones y deseos, son tópicos absolutamente quebrados en *Por la patria*, novela en la que encontramos una sexualidad explícita desde la perspectiva de Coya, un incesto bisexual y bipartito y, como si fuera poco, un parto en el que la protagonista vuelve a nacer.

Coya es poseedora del habla (coa) y de la memoria colectiva, como señala Lértora, la presencia de lo colectivo es característica de la literatura menor y aparece de manera enfática en la novela *Por la patria*, ya que ésta se desarrolla en una marginalidad total que funciona como resistencia desde el pueblo hacia los organismos de poder que sostienen la dictadura (Lértora 31, 1998). El sentido de comunidad es, en esta novela, fundamental, pues el erial desde donde surge esta comunidad es normalmente visto como un espacio pobre de poca productividad. Como señala Brito, es “el reverso de una comunidad deseada” (Brito 39, 2009). En *Por la patria*, el barrio del erial se vuelve resistencia, “un significante productivizado por la literatura de Eltit” (Brito 39, 2009). El erial será el lugar que generará un sentimiento de sororidad entre sus habitantes y es este sentimiento el que movilizará a las mujeres para que se desconecten de los circuitos abusivos en los que han estado inmersas y comiencen una lucha con bandera propia. Por eso es que Brito señala que el erial favorece “la gestación de una representación cultural del mundo femenino, mestizo, dual” (Brito 40, 2009).

La historia se nos presenta en esta novela como versión y no como fundamento, he ahí las ya mencionadas ‘lagunas mentales’ que afectan las narraciones. Como ya se señaló, encontrar ‘la’ verdad única no es el objetivo de cada relato, pues lo relevante radica

en el testimonio de cada narrador, que irá recuperando una memoria en este proceso y, con ello, estará haciendo historia de otra manera, recuperando su memoria y con ello su propia historia, es decir, borraré la historia oficial en pos de que aparezca, en un gesto estético-político, la historia de los vencidos. Coya realiza un gesto político cuando invierte la definición que da la R.A.E sobre el "lumpen" o "lumpenproletariado", pues se señala que no tienen conciencia de clase; este grupo adquiere conciencia de clase gracias a Coya.

La 'matria' que propongo como lectura en la novela *Por la patria* y como signo presente probablemente en toda la narrativa de Diamela Eltit, se puede observar en prácticamente todos los gestos estéticos de la novela, pues podemos ver en ellos un movimiento crítico y una postura política. El paso de Coya a Coa que ya he mencionado, es uno de los gestos estético - políticos más complejos y completos de la novela, pues aborda dos tópicos en un solo movimiento, por un lado la ya nombrada crítica al lenguaje impuesto (español) y, por otro, el paso de la realeza al lumpen. Señalé en el capítulo sobre el concepto de 'matria', que las madres en la literatura deben considerarse como una figura heterogénea, ya que la 'matria' no alude a la maternidad prototípica proveniente desde los discursos de poder. La 'matria' no equivale a la mujer = matriz, la 'matria' equivale a la mujer = movilizadora de identidades, tal como sucede en el caso de Coya en *Por la patria*. Gracias a la simbólica que implica el paso de Coya a Coa, el código onomástico adquiere gran relevancia, pues implica un tránsito de reina a reclusa. Ella "funda su patria imaginada con todas las subjetividades convertidas en esquirlas por los diferentes imperios y proyectos nacionales, o dicho de otro modo, con los sodomizados y chingados por el poder" (Carreño 532, 2008). Al convertirse en Madre de Madres, se vuelve posibilitadora y portadora al mismo tiempo, de un proyecto de crecimiento a nivel personal y colectivo (Brito 153, 1994). Coya es, para Marina Arrate, 'la historia de la mujer latinoamericana'³⁸, abusada, violentada en algún momento, pero que de algún modo logra revertir su situación para salvarse y salvar, por supuesto, a sus hijos, movilizándose gracias a la política maternal.

Probablemente la principal inversión que se realiza en esta novela, es la que se realiza con respecto a la familia tradicional occidental. Concepto que comprendemos, como lo ha hecho la mayor parte de la crítica, desde la teoría freudiana. La familia, desde Freud, es un núcleo en el que tenemos al menos tres elementos: padre, madre, hijo/a; es en la familia en donde cada sujeto adquiere su identidad mediante variados procesos de subjetivación dentro de los cuales el más relevantes es el Complejo de Edipo. En *Por la patria* no encontramos una correcta resolución del Complejo, pues nos hallamos frente a un incesto doble, tanto con la madre como con el padre. El nombre Coya alude a la reina, hermana y esposa del Inca, y según ha señalado la misma Eltit, lleva ya dentro de sí el incesto.

La Patria, en esta novela, surge entonces, a partir del incesto y del trinomio padre – madre – hija (Trafa 59, 1998), pero como reconoce Brito, en el incesto con la madre existe una inversión de la estructura edípica, pues Coya (hija) en este caso, se vuelve madre y esposa del padre, pero a la vez amante de la madre. Dicha inversión es vital en la novela y en posibles lecturas de ésta, ya que, como señala Brito, "desmarcar la posición materna, como posición que falla en el tejido simbólico de la red edípica" (Brito 42, 2009) es un gesto que remueve todo el entramado occidental sobre el que se estructuran diversos preceptos como el del lenguaje, adquirido cuando se supera a la madre y se ingresa en la Ley del Padre. En la novela no tenemos que 'superar' a la madre, pues se reconoce su función en el trinomio y se acepta su erotismo. El desplazamiento de la función materna canónica le permite a Coya refundarse y refundar, con ello, la nación que yace destruida. El primer paso para ello fue la reformulación del lenguaje, pues la escritura neobarroca de Eltit es el gesto

³⁸ "Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria*, de Diamela Eltit".

más adecuado para darle continuidad a este discurso. Así, sin tiranías de ninguna lengua, Brito señala que asistimos al “nacimiento de una nueva patria: una patria paria, periférica y minoritaria” (Brito 47, 2009), yo diría, ‘matria’.

La inversión en el concepto clásico de familia, y con ello, de la presencia del patriarcado o de estructuras patriarcales en la novela, generarán un ‘descentramiento del falo’, que podemos observar en la muerte del padre y en la traición de Juan, ambos hechos simboliza la salida del elemento masculino y posibilitan la entrada de lo femenino y, con ello, de una patria diferente. En esta novela, como señala Sylvia Trafa, “la patria es una ‘madre patria’, una matria, territorio conquistado por Coya como ‘madre general’ al mando de las otras madres” (Trafa 60, 1998). Marina Arrate se refiere a la salida del padre y a la delación de Juan, quien aparece como el amante y posterior traidor en la novela, señalando que “por primera vez, históricamente, se muestra el rostro traidor del hombre, su participación en la tragedia. De este modo, la recomposición del mito fundacional latinoamericano y su historia vuelve a tomar un giro” (Arrate 151, 1998). Así, ya no es la Malinche el rostro de la derrota y la traición, no es la mujer ni la indígena, no es, en suma, el vencido o el subalterno, es el hombre y precisamente aquel que es parte del círculo del poder.

Todas estas inversiones son necesarias para hablar de ‘matria’, pues hay que transgredir para generar ‘matria’, para refecundar y reformular la nación. Esa es la “gesta fundacional americana” (Brito, 2009). Todas estas inversiones explicitadas anteriormente, nos sitúan en un contexto paródico. Para Linda Hutcheon, la parodia es una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica³⁹ (Hutcheon 6, 2000), en la que se realiza un doble proceso de instalación e ironización, por ello es una representación en el presente de representaciones pasadas (Hutcheon 1, 1993). *Por la patria*, parodia precisamente porque toma elementos pasados, constituidos por todos los cánones de la literatura oficial: el correcto decir, el vocabulario adecuado, el narrador mimético, la identidad única, los personajes definidos y determinados, etc. Como ya hemos señalado a lo largo de esta exposición, *Por la patria* recompone un espacio a partir de esta ruptura y la parodia a los elementos que desea rechazar no se presenta de manera violenta, sino que irónica. Hutcheon señala que la parodia postmoderna es “fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica” (Hutcheon 5, 1993), lo que queda de manifiesto en la parodia sobre el nombre de la protagonista que pasa, como se ha expresado, de ser reina (Coya) a presa (Coa). La parodia de *Por la patria* no se instala entonces en un diálogo directo con la dictadura (ya que ése es el contexto inmediato de la enunciación), sino que con la conquista española y con lo que heredamos de ella.

Hutcheon advierte sobre el uso de la parodia en el contexto feminista postmoderno y señala: “Las estrategias paródicas postmodernas a menudo son empleadas por artistas feministas para llamar la atención hacia la historia y el poder histórico de esas representaciones culturales, mientras contextualizan a ambos de manera que los desconstruya” (Hutcheon 9, 1993). Es probablemente éste el gesto de Eltit mediante su novela *Por la patria*, incluso aunque no se reconozca feminista, se observa un claro énfasis en la deconstrucción de los estatutos de poder, y el patriarcado no queda fuera. En esta novela, el lenguaje y su manipulación son centrales, pues es este gesto el que moviliza a los otros; el lenguaje fracturado posibilita ser un sujeto otro. Si el ingreso al universo simbólico significó el desplazamiento de la madre, Coya, para volver al ‘cuerpo a cuerpo’ con la madre, se regenerará a sí misma, instalará otro nombre y también otro modo de expresarse.

Para Halbwachs, no hay futuro sin memoria y la parodia postmoderna entendida por Hutcheon es una manera de recordar, una manera de visitar el pasado. Coya porta una

³⁹ Las referencias en español a este texto son traducciones mías.

memoria comunitaria y si bien no representa 'una' voz oficial, sí representa la voz de su comunidad que se expresa en la multiplicidad de voces del cauín; enunciación que, en esta ocasión, se recupera desde el barrio para representar al pobre, al desamparado. Coya es la memoria, nos señalará Eugenia Brito, y el país logra reconstruirse "desde la superación de la figura materna y desde el anclaje de la memoria" (Brito 43, 2009). Esa figura materna que es necesario superar, la entiendo, en mi lectura, como la figura materna canónica frente a la que se rebela Coya, pues cuando se constituye en 'madre de madres', performa una maternidad alternativa. El anclaje en la memoria es necesario para la reconstrucción de la nación y, claro, para el surgimiento de la 'matria', de aquella patria otra de la que he hablado. Se necesita recordar el pasado para generar desde ahí la utopía de Coya, como señala Richard, "*Por la patria* (1986) transcribe esta misma experiencia de desplazamiento al volumen de la memoria. Memoria biográfico-familiar, memoria étnica, memoria histórico-social. Que entremezclan sus relatos cortados en una totalidad contradictoria de voces desfasadas" (Richard 39-40, 1998). Las diferentes versiones de la historia son parte de esta memoria múltiple.

No podemos dejar de mencionar a Juan en relación a la contramemoria de la novela: "Él ha sido, va a seguir siendo mi contramemoria" (Eltit 276, 2007) y Coya solo puede pasar de vencida a vencedora mediante la acción de quemar papeles, que simbólicamente implica un olvido, una superación de aquello que se está borrando: "mediante la incorporación de la contramemoria en su memoria, mediante la superación de ambas, por el exorcismo del pasado – la quema" (Brito 155, 1994). Solo cuando Juan es reconocido como el delator, culpable de la muerte del padre y de la detención de Coya, ésta puede pensar en el futuro utópico y crear su obra.

La subjetividad en la novela está siempre transitando desde el "Chile – no" que Richard interpreta como odio contra la patria, hasta el "Chile – nos", que lee como gesta comunitaria. *Por la patria* es una novela única en Chile, la estética que se va configurando es altamente simbólica y está repleta de posibles interpretaciones. Es, claramente, una literatura de luz, un desafío que llama al lector a reaccionar, a moverse incómodo frente a los giros de la narración, pero no solo es única la estética del texto que es, como ya he revisado, una estética contestataria y disidente, sino que también su tratamiento de los tópicos, porque si bien la trama no es muy compleja, en los acotados conflictos que se nos presentan, podemos observar complejos procesos que nos hablan de nosotros mismos. Coya, cuestionando a la patria, jugando con el lenguaje una vez más, para decidir si es parte de Chile o no, para saber si reniega de su patria o forma parte de esta comunidad que la ha maltratado. La solución no será ni una ni otra, sino que una bastante más poética y abierta, generar una patria nueva en la que no existen clasificaciones binarias, ni violencias.

"El incesto total de la patria" (Eltit 281, 2007) es lo que finalmente entendemos como 'matria' en esta novela. El incesto aparece acá para ser comprendido como ruptura absoluta con todo precepto, el tabú por excelencia es, en esta novela, transgredido absolutamente, lo mismo sucede con varios aspectos que ya he mencionado detenidamente. La 'matria' que podemos observar en esta novela, tiene bastantes similitudes con lo que se había revisado en la obra de Mistral, probablemente nos encontramos frente a una escritora que se reconoce como heredera de la poeta. Sin embargo, también encontramos diferencias, el recuerdo y la parodia englobados en uno, es probablemente una característica agregada por Eltit y que no habíamos encontrado anteriormente. Lo relevante es que la 'matria' parece renacer sin cesar, una y otra vez en nuestra historia literaria; la necesidad de escenificar nuevamente a la madre, esta vez de un modo heterogéneo; la búsqueda por resubjetivar identidades genéricas, étnicas, entre otras; la política maternal y los

movimientos ideológicos que producen las mujeres, sumado a la eficaz enunciación disruptiva, dan lugar a lo que he teorizado como 'matria'.

Recordemos que Gramsci le otorgaba al intelectual la responsabilidad de movilizar al proletariado. Es eso lo que observamos en *Por la patria* de una manera más que poética, pues tanto en Coya (personaje) como en Eltit (autora), observamos este compromiso con el pueblo, la primera toma el estandarte como madre y dirige a su comunidad luego de las atrocidades cometidas por los militares en el barrio (país); la segunda da muestra, en toda su obra, de los modos en que se ha ido introyectando el poder en los cuerpos y de cómo hemos vivido oprimidos y determinados por los circuitos hegemónicos. Al hacer esto, Diamela Eltit logra unificar la teoría con la práctica, por ello, no podemos, desde la crítica literaria feminista, analizar su obra alejada de su figura como escritora, pues el gesto político-estético que configurará la 'matria' es, en este caso, el de la ruptura del status de subordinado (personificado en Coya), mediante la apropiación de herramientas, la rebelión y el contradiscurso.

Un texto hegemónico, decíamos en el inicio de esta investigación, es aquel que resulta cómodo para el estado, pues no es protesta ni proclama, el discurso contrahegemónico, por su parte, es el que va a generar fracturas, disidencias y fugas, es lo que hemos analizado en la obra de Eltit y que encontramos también en los textos que podemos clasificar dentro de la 'matria', pues ésta implica una postura política de oposición, crítica sobre los estatutos sobre los que se ha construido nuestro país, comenzando por la conquista y terminando en la dictadura. Coya es quien habla por todo un colectivo y lo hace a través de su identidad femenina que ha logrado renacer, mediante el aniquilamiento de todo lo que le había sido impuesto. El quiebre del tabú del incesto, es el ejemplo más directo de este aniquilamiento que realiza nuestra protagonista y al romper con todo el mundo en el que había sido depositada como víctima, Coya logra ser participante activa de este movimiento y generar una alternativa, una patria otra para todos los 'despatriados' (como señala en su poemario Antonio Silva). Eugenia Brito señala certeramente que esta novela es una reescritura de la patria, por ello se aplica tan bien a nuestra propuesta de 'matria', porque es una posibilidad diferente y disidente a la vez.

El narrador que duda de sus versiones no solo rompe con la mimesis, como se había señalado anteriormente, sino que también demarca su territorio desde el principio de la libertad, como señala Leonidas Morales. La narración de Coya, en esta novela, nos habla de múltiples posibilidades de experimentar una vivencia, o de múltiples posibilidades de recordarla. La incerteza podría entenderse como un síntoma de la inestabilidad de la época violenta en la que se sitúa la novela, sin embargo, prefiero entenderla como treta al señalar que no se sabe o no se recuerda y desmentirse a sí mismo, para luego acercarse a esa patria otra que he titulado como 'matria', ya que en este espacio no necesito la presencia de una verdad que anule las versiones o testimonios de otras personas, puedo respetar la multiplicidad y cambiar incluso mi propia versión de los hechos porque se reconoce que somos sujetos en permanente formación y cambio, que no podemos hablar de una determinada identidad para el resto de nuestras vidas, porque, como los personajes de Diamela Eltit, poseemos identidades en tránsito que solo pueden tener lugar después de hacer a un lado todas las obligaciones y leyes a las que se nos somete. La duda del narrador puede ser legítima, pero puede ser también una treta que permita borrar, desde una supuesta ignorancia, la identidad universal que se nos ha querido hacer creer desde nuestro nacimiento.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, el concepto de 'matria' resulta bastante útil para comprender obras literarias desde una perspectiva feminista. El valor de leer obras desde esta perspectiva, radica en visibilizar y denunciar situaciones, ya que muchas veces las otras perspectivas naturalizan las relaciones de género, jerárquicas, entre otras. El concepto de 'matria' se nos abre como posibilidad analítica porque permite observar diversos aspectos que se relacionan en un todo: la madre. Al analizar este personaje o aspecto (maternidad) en las diversas creaciones literarias a las que nos enfrentamos en Latinoamérica, nos damos cuenta de que cruza nuestra historia de vida personal, así como también nuestra historia de comunidad y nuestra identidad.

Pensar en la 'matria' como un espacio utópico o idealizado, siguiendo las líneas sociopolíticas de un matriarcado, es un comienzo que nos permite establecer aspectos a favor y otros en contra que se van delimitando por el cruce entre la visión popular y la feminista. Sabemos desde la antropología feminista, que no hay pruebas sobre la existencia del matriarcado (solo de la herencia matrilineal o las sociedades matrifocales), pero conocemos también desde nuestra América a las innumerables divinidades de aspecto femenino con poder absoluto para la vida y para la muerte (la diosa Coatlicue es, probablemente, el mejor ejemplo de ello), que nos permiten auspiciar una situación favorable para el género femenino en aquellas épocas o, al menos, no dramáticamente machista. Sin embargo, si queremos creer en este paraíso, como lo hacen muchas de nuestras escritoras, es porque hemos recibido una educación que ha girado en torno a la figura de la madre y sus atribuciones de carácter sagrado.

Para algunas feministas, el pasado matriarcal idealizado es solo un constructo de ideas que pretenden legitimar, una vez más, el patriarcado, ya que el 'paraíso' en el que las mujeres tenían el poder por sobre los hombres se habría perdido por absoluta responsabilidad de las mujeres, quienes no habrían sabido manejar el poder. Desde mi perspectiva, lo relevante desde el aspecto literario en esta discusión no es quién creó el mito del matriarcado o si el matriarcado efectivamente existió, sino que más bien asumir que nuestra literatura no es sino reflejo de las historias que podemos manejar popularmente; historias que radican en el poder de las mujeres que en un tiempo antiguo habrían sido tan respetadas como a un dios en tanto madres. La maternidad se vuelve, de este modo, un tópico perenne a nuestra identidad como mujeres y como chilenas, si es verdad o mito lo deben investigar otros ámbitos competentes, desde los estudios literarios lo que me interesa observar es cómo se van incardinando dichas ideas e imágenes en torno a las madres latinoamericanas.

En una síntesis de lo planteado sobre mi definición del concepto de 'matria', puedo enumerar diversos aspectos: 1) Se presenta la figura de la madre desde variadas caracterizaciones que la vuelven no 'una', sino 'múltiple'. De este modo, la 'matria' no alude a la maternidad prototípica proveniente desde los discursos de poder; la madre es un personaje que se vuelve movilizador de identidades y no estático o pasivo; 2) Observo una 'política maternal' (término tomado de la teoría de Sonia Montecino) que le permite a las madres salir de lo privado a lo público, rompiendo espacios y fisurando los lugares asignados; 3) Con los dos aspectos anteriores se espera hacer de la maternidad algo propio

de las madres y no del patriarcado; 4) Las obras que se sitúen en la 'matria' deben utilizar un lenguaje otro, particular, que desestabilice al lector, para exiliarse así de la escritura-literatura canónica; 5) Si se elige un lenguaje particular para hablar, es fundamental incluir acá 'las tretas del débil' (concepto de Josefina Ludmer), pues muchas veces los personajes femeninos realizan un juego entre los verbos 'decir' y 'saber' para enunciar, desde un rol que no aparenta ser transgresor, un discurso disruptivo, como ejemplo de esto encontramos el 'silencio' en la poesía de Gabriela Mistral; 6) La 'matria' también se relaciona, como se expresó anteriormente, con la tierra y el origen; 7) Si pensamos en el origen, debemos considerar que nuestra 'matria' es mestiza y todo lo que ello involucra; 8) La aparición de la 'matria' muchas veces se centra en el cronotopo indígena idealizado, que surge mediante la locura u otro medio que posibilite el 'retorno', 9) La 'matria' es, finalmente, un espacio para escribir, un cuarto propio que se presenta como opción para la capacidad generadora disidente. Todos estos aspectos son analizados en mayor detalle en el capítulo correspondiente, pero sí es importante destacar que la 'matria' surge en un texto cuando encontramos la multiplicidad, los multirrelatos y las interacciones.

El concepto de 'matria' me ha permitido acercarme a una lectura literaria que se basa en la madre (como dato fundamental de análisis), para abarcar desde allí otros puntos que la historia ha situado muy cerca de las características femeninas. La madre parece ir adquiriendo, en nuestra literatura, una especificidad basada en la ruptura, incluso madres que podríamos ver como 'prototípicas' como la de "Piedra callada" de Marta Brunet, terminan por sorprendernos de manera radical en una movilización de su carácter, en un desplazamiento inesperado. Por supuesto que esto no sucede en toda la literatura chilena, pero sí se observa que la madre y la maternidad han sido espacios literarios que han recibido toda una simbología de fuerte carga crítica y política que se expresa estéticamente mediante una especie de 'shock' para el lector. Dicho efecto se realiza mediante diversas técnicas que catalogué, en esta investigación, como parte de la 'matria', diversas técnicas narrativas que hacen eco de una elección estético-política que busca desenmarcarse de las líneas comunes de la literatura.

El lenguaje es el primer aspecto que caracteriza un análisis que utilice el concepto de 'matria', pues al tener la intención de (d)enunciar una situación de opresión (cualquiera sea la naturaleza de ésta), es el arte en donde se abren posibilidades que nos permiten no utilizar el lenguaje del opresor. Un lenguaje fragmentado que no será solo símbolo de rechazo hacia un lenguaje que no se desea reproducir, sino que también símbolo de un corte radical con la sociedad, pues la palabra fracturada es referente del cuerpo, de las emociones, de la identidad herida. El distanciamiento primordial de estos textos, de estas autoras, se realiza mediante el lenguaje, por ello, se constituye como primera característica de la 'matria'.

Recordemos que para Lucía Guerra, territorializar, implicaba adscribir significados a lo femenino, es decir, 'poseer' mediante el lenguaje. Por ello, escapar del lenguaje canónico o hegemónico se vuelve tan relevante para un texto inscrito y leído desde el concepto de 'matria'. La sospecha feminista debe inscribirse en los diversos aspectos de la vida y el lenguaje, probablemente, sea el más importante, pues mediante él creamos mundos. Al fracturar el lenguaje podemos decir que la escritura desterritorializa los preceptos entregados, esto es, el canon. Nelly Richard había propuesto el concepto de "Feminización de la escritura" para aquella que rebalsa el modus masculino de escribir. En este caso la escritura disidente siempre trata de poner en crisis. Es por eso también que Rubí Carreño tilda a la obra de Eltit como 'mano de obra', porque por una parte necesariamente deviene en política, pero también porque por otra, el hilván que traza la palabra y el texto, el entramado

que se construye letra a letra, vuelven la escritura un artefacto laborioso, una 'artesanía' nos dirá Carreño. La escritura será también, de este modo, "memoria y experiencia" (Carreño 15, 2009). Lo que nos permite recordar que la 'matria' es un concepto que sitúo desde el feminismo, por lo que los textos y las críticas de estos deben producirse de una manera situada políticamente.

La territorialización de la que habla Lucía Guerra radica en el ser dicha por otro con un lenguaje de otro, pero ella también reconoce otras territorializaciones, como la del espacio, que se ha mantenido en lo privado y en lo público, correspondiendo a lo femenino y a lo masculino respectivamente. Un ejemplo de la 'matria' que desterritorializa estos espacios, lo podemos observar en nuestra cultura en el baile de la cueca sola. Este baile ha sido representado por las familiares de detenidos desaparecidos, quienes realizan los movimientos de la cueca dramatizando la presencia del varón, quien se encuentra desaparecido (muchas veces muerto) forzadamente por las fuerzas militares del régimen dictatorial chileno. Este ejemplo se une a otros dados en esta investigación, para explicitar lo que Sonia Montecino catalogó como 'políticas maternas'. En el baile de la cueca sola, lo que encontramos es la política maternal a partir de un desplazamiento desde el espacio privado al público, movimiento que implica una conciencia política de estas mujeres sobre los abusos de poder que estaban cometiéndose en esta época y que son manifestados sin verbalizar, es decir, sin usar la palabra, sino que usando otros símbolos, en este caso, la cueca y su tradición. El baile de la cueca sola podemos considerarlo una performance y, como toda política maternal, implica una apropiación de elementos impuestos, en este caso del baile nacional decretado por Pinochet (el mismo responsable de las desapariciones de sus familiares), para utilizarlos como protesta. Este gesto se relaciona directamente con lo que Josefina Ludmer denominó 'tretas del débil', recordemos que ella señala que las tretas se basan en cambiar el sentido de un lugar desde ese mismo lugar asignado. Para esta investigación, los aportes de Ludmer y de Montecino resultaron fundamentales, ya que permitieron visualizar el gesto político de apropiación (reterritorialización) con fines de denuncia y reorganización de los discursos.

El desplazamiento de lo privado a lo público, la conquista de lugares antes vedados para las mujeres, son la característica de la 'política maternal', pero además, es relevante destacar que, como su título lo indica, es la maternidad la que impulsa este movimiento, por ello la maternidad se vuelve un lugar privilegiado desde donde establecer una 'treta' como lugar que se nos ha asignado por ser mujeres y que ha generado una serie de atribuciones que los sistemas patriarcales se han asegurado de mantener y naturalizar. La obsesión del patriarcado por la maternidad ha ido cimentando una serie de fetiches en torno al tema de la procreación y de la figura que engendra durante nueve meses. Hacer política desde este espacio es, por ende, una nueva y significativa apropiación de la maternidad y, con ello, de nuestro cuerpo y vida. Al no aludir necesariamente a la madre prototípica, sino que a madres que manifiestan personalidades duras, fuertes, locas, entre muchísimas otras, lo que encontramos es una variedad de identidades que permiten hablar de multiplicidades y ya no más de unicidades. Esta posibilidad múltiple es parte de nuestra 'matria' y la encontramos en la obra de Diamela Eltit a través de un personaje tan variable como el de Coya, que en la misma novela, sufre un proceso de transformación que la lleva de ser reina a reclusa.

A partir de lo anterior, entonces, podemos señalar que uno de los aportes de esta investigación tiene que ver con la desmitificación de los personajes femeninos a partir del cuestionamiento de lo 'femenino' como singular y universal, para promover la validación de una multiplicidad de lugares y voces desde donde hablar sobre nuestras identidades.

Inscribir la figura de la 'matria' como concepto para análisis, saca del silencio lo que antes estuvo escondido, pues permite dar voz a saberes que cargan los personajes femeninos y que no necesariamente responden a los mandatos patriarcales, en efecto, el mismo título de la novela 'por la patria' alude, entre otros sentidos, a la más alta motivación y razón que lleva a un militar a enfrentarse a la muerte, pero al mismo tiempo, alude a las madres que deben engendrar a los próximos héroes del país, teniendo como única justificación ésta: 'por la patria'. La crisis de identidad que se observa en la novela, sobre todo cuando se señala "CHILE-NO", contrasta con el título patriótico del texto. Presentar esta simbólica es parte del ejercicio crítico que arrastra la estética de *Por la patria*, ya que frente a la crisis de la nación- estado provocada por la dictadura, se necesita romper con la patria.

Otro aspecto relevante que se observa en la 'matria', es la referencia a la tierra y al origen, pues para hablar de 'matria' no solo debemos poner atención en las representaciones maternas de una obra, sino que también en las que se hacen sobre el espacio que genera identidad y pertenencia, y que muchas veces coincide con experiencias de infancia o de juventud. El lugar de origen que hemos denominado históricamente como 'patria', aparece de manera contradictoria en nuestro lenguaje, por ello y al encontrarnos frente a evidencia literaria que alude a una tierra comunitaria o a una tierra en la que se sobrevive gracias a la comunidad, me parece adecuado cambiar este concepto porque, ya sea por la madre o por el padre que son parte de esta comunidad que sostiene a las enunciadoras, la tierra se presenta como espacio materno. Lo que quiero decir con esto es que la tierra de origen, el espacio identitario, se genera por una comunidad en la que no importa realmente el sexo-género de quienes la componen, sino que los lazos que unen a esta comunidad con quienes narran. La 'matria' no se propone simplemente porque observamos características 'femeninas' en el espacio, sino que también y fundamentalmente, porque este espacio aparece como movilizador de multiplicidades en donde pueden convivir opuestos. Por ello, la 'matria' aborda fuertemente el tema del indigenismo, porque por un lado, el mestizaje es símbolo de la 'matria' en tanto mezcla heterogénea que convive en un mismo ser y, por otro lado, porque el indígena latinoamericano nos vuelve a retraer la imagen de la mujer- madre tan relevante para nuestra identidad.

La nación, en este contexto, debe entenderse siempre en relación al sentido de comunidad. Lo que observamos en la obra de Eltit es muy claro respecto de este tema, pues la gesta de la que será protagonista Coya probablemente no tendría lugar si ella no estuviese rodeada de sus compañeras, de su comunidad. En *Por la patria*, se observa, sin embargo, una crisis de esta nación cuando nos enfrentamos a la caída de los personajes del padre y de la madre, lo que tendrá como consecuencia el cuerpo dañado de Coya que actúa en todo el relato a modo de paralelo con el país destruido, personaje que solo volverá a la vida cuando se encuentra y reconoce como parte de una nueva comunidad, sin el padre ni la madre.

El texto de Eltit genera una 'matria' porque rompe con todas las reglas antes mencionadas, que habían pasado normalmente silenciosas en nuestro canon literario. La autora instala lo mestizo mediante la protagonista Coya – Coa que portará en su identidad las huellas del indígena y del delincuente al mismo tiempo. La convivencia de ambas identidades en su nombre, además de las fracturas lingüísticas, el incesto y otras situaciones de la novela, nos instalan en un escenario en el que nuestro pasado indio es determinante para comprender el presente y el futuro. Por ello, la memoria resulta dramáticamente relevante en generar una propuesta de 'matria' o de otra patria, porque lo que se desea en este espacio es no cometer los mismos errores y no caer en los mismos

dolores. Para Raquel Olea, el mestizaje debe hablarse y representarse de una manera diferente a la que tenemos como 'oficial', pues solo la 'contaminación' dará lugar a nuestra identidad mestiza-sudaca. Es como el amasijo del que hablaba Mistral en su poesía, es la posibilidad de imaginar un espacio que incorpore lo que no ha sido incorporado, incluyendo a los mismos escritores que no han logrado ser parte de un espacio seguro. Solo desde este espacio 'matrio' logramos menospreciar al poder e instalar la multiplicidad como valor.

El gesto de Eltit es político y estético, porque invierte las características que le atribuimos a la maternidad, pero con ello, se quiere simbolizar también otras inversiones para mostrar su carácter de construcción cultural y criticar su procedencia desde circuitos de poder. Cuando Eltit nos muestra una madre que mantiene una relación incestuosa con la hija y luego una madre personificada en Coya que no es madre biológica ni puede serlo, se nos muestra directamente que la maternidad es una construcción cultural que puede ser mutada y acomodada para cada grupo según los intereses que se posean. Así también, son construcciones culturales el estado y la nación, por ello, cuando se caracteriza a las madres de una manera no tradicional, lo que se hace es fracturar también la noción tradicional o canónica de estado (organismo que crea y mantiene para su conveniencia los estereotipos de la madre). Las permanentes inversiones presentes en *Por la patria*, como la del triángulo edípico, terminan por ser manifiesto de una subversión a la patria. Asimismo, no se puede dejar de destacar que las subversiones, sobre todo la de la madre, provengan de una escritora, pues la inversión de esta construcción actúa como apropiación de los discursos que se han hecho en torno a la figura de la mujer, desde decir este discurso es también una forma de decirse a sí misma.

La hipótesis inicial de esta investigación aludía a que Diamela Eltit poseía una estética que se manifestaba a partir de la apropiación de la marginalidad. Lo que observamos en *Por la patria* es precisamente una reterritorialización que afecta diversos niveles, el más evidente en una mirada rápida es el lenguaje y el modo de enunciación de los narradores que dudan constantemente de lo que han visto o saben. En una mirada más profunda al fondo de la historia, aparece también una reterritorialización del margen mismo, ya que éste es productivizado por la autora para convertirse en la trinchera que dará cabida al lumpen que protagoniza esta novela. La situación que enfrentan los personajes, es simbólica de la que se enfrenta en el país en la misma época. La lumpenización de los personajes del barrio de Coya, es también nuestra lumpenización y herida, marca colectiva e histórica. Las reterritorializaciones señaladas son muy relevantes como resultado de esta investigación, ya que son parte de nuestro concepto de 'matria' al generar nuevos espacios y formas que le eran ajenos al canon y que permiten nombrar lo femenino de un nuevo modo, así como el surgimiento de una nueva comunidad.

La 'matria' fue pensada en la hipótesis como una nueva forma de concebir la nación y, precisamente, lo que aparece después de la crisis que derrumba todos los estamentos y que arrasa con los cuerpos de los personajes, encontramos un resurgimiento que tiene a la cabeza a Coya, a quien debemos leer como figura que actualiza en sí misma al subordinado, ya que pasa de reina indígena a madre del lumpen, manteniendo más o menos el mismo status. Si el oprimido en el pasado fue el indígena, hoy es el pobre que vive en el erial, ambas figuras están representadas en otro cuerpo que ha sido históricamente oprimido como lo es el de la mujer. La comunidad de mujeres que termina por regir nuestra protagonista, es la propuesta final de la novela, que nos muestra la forma en la que podemos acceder a lo que he analizado y teorizado acá como 'matria', espacio que se abre a las posibilidades de ruptura y que emerge a partir del quiebre de una nación para dar paso a otra.

En esta investigación se pretendía analizar el concepto de 'matria' según lo que habían dicho otras personas sobre él, para luego plantear una idea personal sobre el concepto en base a los aspectos teóricos que suscitaron mi simpatía. La propuesta más relevante de esta tesis, es situar el concepto desde la crítica literaria feminista e intentar ingresar al análisis literario chileno a través de un punto de vista situado que promueva la abolición de las desigualdades de género. El arte tiene la cualidad de promover ideologías y creo que en las obras de Mistral y claramente en las de Eltit, encontramos esta intención político estética (muy relacionada con romper los preceptos del sistema sexo-género vigente en nuestra sociedad). Esta intención que leo en sus obras es, en gran medida, lo que he querido sintetizar mediante el concepto de 'matria' que, como he señalado anteriormente, implica diversos aspectos dentro de esta postura político estética: idealización de un tiempo sin conquista (o dictadura), política maternal y/o treta del débil, madre como lo heterogéneo, lenguaje particular no domesticado, primacía de lo múltiple.

El inicio de esta investigación se basó en algunas preguntas. Una de ellas tenía que ver con la presencia o no de variaciones a la norma. La escritura con estilo rebelde y la representación de personajes fuera de lo canónico, son parte de lo que entiendo como 'matria' y responden muy ciertamente al alejamiento de las reglas presente en la estética de Diamela Eltit. Dichas variaciones a la norma, nos permiten hacernos cargo de otra de las preguntas iniciales de esta investigación, referente al lugar político en el que se situaba la escritora, lugar que claramente, como he desarrollado acá, es el margen. Este espacio es el que encontramos a la escritora y a sus personajes, pero con la intención de productivizar este espacio y no de criticarlo, de mostrar sus posibilidades y el porqué resulta una buena trinchera para las luchas disidentes.

La producción literaria de Eltit podemos comprenderla en un sentido maternal, si entendemos lo maternal desde la 'matria', es decir, si observamos en su literatura todos los quiebres que se producen como protesta a partir de la figura predominante de la madre. La obra de la autora transmite un conocimiento mediante sus personajes, quienes lo han adquirido en el desarrollo de sus acciones. Este conocimiento podemos denominarlo 'feminista' incluso 'femenino' si entendemos en este último concepto no las características que se nos han atribuido desde el patriarcado, sino que las características disruptivas de aquello que se nos ha entregado. Lo feminista o lo femenino, será la diferencia, la ruptura, lo otro, pero con conciencia política de ello. Cuando se adquiere esta conciencia, los personajes se movilizan y se apropian de los discursos de los que fueron víctimas y los utilizan en su favor. Desde este aspecto, podemos considerar incluso la duda en las narraciones sobre los acontecimientos, como una treta para decir que no se sabe, pero realmente saber todo lo que ocurre.

Como proyecciones a esta investigación, puedo proponer la extensión del corpus hacia otras novelas de Diamela Eltit producidas en un contexto diferente al de *Por la patria*, creo que en *Los vigilantes* se aprecian nuevos recursos y un cambio estético que sería muy interesante de observar a la luz de la teoría crítica feminista y el concepto de 'matria'. Asimismo, es relevante continuar esta investigación incluyendo otras escritoras para, de este modo, ir creando una genealogía de escritoras chilenas que, aún hasta hoy, es difícil de definir o delimitar. La creación o los aportes que podamos hacer hacia una crítica feminista en Chile, serán de utilidad para forjar esta genealogía tan necesaria en nuestra historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid. Anthropos, 1985.
- Arrate, Marina. “Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en Por la patria, de Diamela Eltit” en Lértora, Juan (comp.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago. Cuarto propio, 1998.
- Bachofen, Johan. *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid. Akal, 1987.
- Balart, Carmen. *Narrativa chilena femenina. Marta Brunet*. Chile. Santillana, 1999.
- Barrientos, Mónica. “La mujer y las máscaras en Gabriela Mistral”, [en línea]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/gmistral.html> [consulta: noviembre, 2010].
- Bastide, Roger. *Sociología de las enfermedades mentales*. México. Siglo XXI Editores, 1967.
- Brito, Eugenia. *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago. Cuarto propio, 1994.
- _____ “Los espacios significantes en Por la patria de Dimela Eltit” en Carreño, Rubí (ed.) *Redes locales, redes globales*. España- Nuevos hispanismos, 2009.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*. México. Siglo XXI editores, 1999.
- Cánovas, Rodrigo. “Apuntes sobre la novela *Por la patria* (1986) de Diamela Eltit” Concepción. Revista Acta Literaria N° 15, 1990.
- Carreño, Rubí. “Escenas del peep show: pornografía y genocidio en textos del ochenta al dos mil” en Montecino, Sonia (comp.). *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago. Catalonia, 2008.
- Castillo, Alejandra; Muzzopappa, Eva; Salomone, Alicia; Urrejola, Bernarda, Zapata, Claudia (Editoras.). *Nación, estado y cultura en América Latina*. Santiago. LOM, 2003.
- Castro- Klarén, Sara. “La crítica feminista y la escritora en América Latina” en González, Patricia y Eliana Ortega (ed.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras. Huracán, 1997.
- Daydí- Tolson, Santiago. « Manifestaciones de la locura femenina en la poesía de Gabriela Mistral » [en línea] : < http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_2_022.pdf > [consulta : noviembre, 2010].
- De Barbieri, Teresita. *Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica*. Isis Internacional. Ediciones de las mujeres, 1992.
- Doll, Darcie. “Escritura/Literatura de mujeres: crítica feminista, canon y genealogías”. Santiago, Universidad de Talca, Revista Universum N°17, 2002. [en línea] < <http://universum.otalca.cl/contenido/index-02/doll.pdf> > [consulta: octubre, 2009].

- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires. Alianza editorial, 2006.
- Eltit, Diamela. "Errante, errática" en Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago. Cuarto propio, 1998.
- _____. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago. Planeta, 2000.
- _____. *Por la patria*. Santiago. Seix Barral, 2007.
- Engels, Federerico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. [en línea] < www.infotematica.com.ar > [consulta: abril, 2008].
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago. Planeta, 2002.
- Foucaul, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia". [en línea] < <http://www.nietzscheana.com.ar/foucault.htm> > [consulta: octubre, 2009]
- Gamba, Susana. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires. Biblos, 2009.
- Green, Mary. "Algunas reflexiones sobre la representación de lo maternal en las novelas de Diamela Eltit" en Carreño, Rubí (ed.) *Redes locales, redes globales*. España. Nuevos hispanismos, 2009.
- Guerra, Lucía. "Las sombras de la escritura: hacía una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana" en *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso - Brazilian Feminist Literary Criticism. Literature and Human rights*. Minnesota. N°4 Institute for the Study of ideologies and literatures, 1989.
- _____. "Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista." En *Escribir en los bordes*. Santiago. Cuarto Propio, 1997 a.
- _____. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones" en Sosnowsky, Saúl. *Lectura crítica de la Literatura Americana. Actualidades fundacionales*. Venezuela. Biblioteca Ayacucho, Tomo IV, 1997 b.
- _____. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Chile. Cuarto Propio, 2006.
- _____. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Chile. Cuarto Propio, 2008.
- Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas*. Santiago. Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos, 1984.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. París. Presses Universitaires de France, 1950.
- Haraway, Donna. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial" en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia. Ediciones Cátedra, 1995.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia posmoderna" en "Criterios", La Habana, 1993. [en línea] http://www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/hutcheon_parodia_posmoderna.pdf [consulta: septiembre, 2010].
- _____. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth – Century Art Forms*. Estados Unidos. University of Illinois Press, 2000.

- Irigaray, Luce. "El cuerpo a cuerpo con la madre" en *El cuerpo a cuerpo con la madre; el otro género de la naturaleza; otro modo de sentir*. Barcelona. Lasal, 1985.
- Kristeva, Julia. *historias de amor*. México. Siglo XXI, 1987.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo". [en línea] < <http://www.elortiba.org/lacan5.html> > [consulta: mayo, 2008].
- Lagos, María Ines (comp.). Publicación Nomadías. Serie monográfica: *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago. Cuarto propio, 2000.
- Lértora, Juan Carlos. "Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor" en Lértora, Juan (comp.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago. Cuarto propio, 1998.
- Llanos, Bernardita. "Del retorno y sus fantasmas. Tala y la patria de Mistral" en *Más allá de la ciudad letrada, escritoras de nuestra América*. [en línea] http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D2124%2526SCID%253D2145%2526ISID%253D165,00.html [consulta: octubre, 2010].
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil" en González, Patricia y Eliana Ortega (ed.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras. Huracán, 1997.
- Mistral, Gabriela. "El carácter de la mujer chilena" (1938); "El día de la mujer" (1948) en Vargas, Luis (comp.). *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. Chile. Editorial Sudamericana, 1999.
- _____ "Decálogo del artista". [en línea] < <http://www.letras.s5.com/mistral1.htm> > [consulta: julio, 2010].
- _____ *Lagar*. [en línea] <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesiaframe.html> [consulta: julio, 2010].
- _____ *Poema de Chile*. Santiago. Seix Barral, 1985.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid. Cátedra, 2006.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago. Editorial sudamericana, 2001.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago. Cuarto propio, 1998.
- _____ "Género y hegemonía en *El infarto del alma*" en *Novela Chilena Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago. Cyberhumanitatis N° 31, invierno de 2004 a.
- _____ "Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa". Concepción. Revista Atenea N° 490, 2004 b.
- Olea, Raquel. *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago. Cuarto Propio, 1998.
- _____ "el deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria* y *Mano de obra*" en Carreño, Rubí (ed.) *Redes locales, redes globales*. España. Nuevos hispanismos, 2009.
- Ortega, Eliana. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago. Cuarto propio, 1996.

- Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad" en Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago. Cuarto propio, 1998.
- Oyarzún, Kemy. "Edipo, autogestión y producción textual. Notas sobre crítica literaria feminista" en *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso - Brazilian Feminist Literary Criticism. Literature and Human rights*. Minnesota. N°4 Institute for the Study of ideologies and literatures, 1989.
- _____ "Imaginarios de género y relecturas de la nación" en Castillo, Alejandra; Muzzopappa, Eva; Salomone, Alicia; Urrejola, Bernarda, Zapata, Claudia (Editoras.). *Nación, estado y cultura en América Latina*. Santiago. LOM, 2003.
- _____ "Pesa la tierra en el bicentenario: *Poema de Chile* y escritura de mujeres" en Montecino, Sonia (comp.). *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago. Catalonia, 2008.
- Pinochet, Augusto. *Pinochet: patria y democracia*. Santiago. Andrés Bello, 1985.
- Pratt, Mary Louise. "Des. Escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile" en Revista Nomadías. Santiago. Cuarto propio, 2000.
- Richard, Nelly. "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina" en *Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*. Santiago. Cuarto propio, 1990.
- _____ *Masculino/ Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, 1993.
- _____ "Tres funciones de escritura: Reconstrucción, simulación, hibridación" en Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago. Cuarto propio, 1998.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago. Fondo de cultura económica, 1997.
- Silva, Antonio. *Matria*. Santiago. Cuarto Propio, 2007.
- Thwaites, Mabel. "En el convulsionado fin de siglo. Acerca de las bases materiales del consenso". *En Gramsci mirando al sur. Sobre la hegemonía en los 90'*. [en línea] < http://www.geocities.com/catedragramsci/textos/S_La_nocion_gramsciana_de_hegemonia.htm > [consulta : noviembre, 2009].
- Traba, Marta. « Hipótesis sobre una escritura diferente » en González, Patricia y Eliana Ortega (ed.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras. Huracán, 1997.
- Trafa, Sylvia. *Diamela Eltit : el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago. RiL editores, 1998.
- Vargas, Luis (comp.). *Recados para hoy y mañana*. Santiago. Sudamericana, 1999.
- Vargas Luis (comp.) "Hispanismo y antihispanismo en Gabriela Mistral". Santiago. Revista Mapocho N° 22, 1970.
- Vegetti Finzi, Silvia. *El niño de la noche. Hacerse mujer, hacerse madre*. Madrid. Cátedra, 1992.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona. Seix Barral, 2008.

Referencias a la poesía de Mistral en la página web de la Universidad de Chile: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesiaframe.html> [consulta: marzo, 2010]