



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

El imbunche de José Donoso en *El obsceno pájaro de la noche* y la madre patria en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit

Informe para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Estudiante: Susana Bello Ramírez

Profesores Guía: Cristian Montes

Santiago, 2023

## Índice

<b>1. Introducción</b> .....	3
<b>2. Marco teórico</b> .....	6
<b>2.1 El narrador testigo-personaje y corriente de consciencia</b> .....	7
<b>2.2 El mito</b> .....	18
<b>2.2.1 El mito del imbunche</b> .....	21
<b>2.2.2 El mito de la patria</b> .....	23
<b>2.3 El espacio</b> .....	29
<b>3. Análisis</b> .....	32
<b>3.1 Narradora testigo-personaje</b> .....	41
<b>3.2 El mito</b> .....	46
<b>3.2.1 El imbunche</b> .....	46
<b>3.2.2 el mito de la patria y la madre</b> .....	49
<b>3.3 El espacio</b> .....	55
<b>4. Conclusión</b> .....	60
<b>Bibliografía</b> .....	62

## 1. Introducción

El objeto de estudio de este informe de grado se centrará en el análisis de *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit, una de las autoras que consistentemente ha explorado la marginalidad en su narrativa. Dicho análisis se realizará en comparación con *El obsceno pájaro de la noche* (1970) del escritor José Donoso, novela que es considerada como una de las obras más notables de la imaginación en la literatura hispanoamericana contemporánea según el investigador Cedomil Goic en su ensayo “El narrador en el laberinto” (1975), contenido en la compilación de ensayos de José Promis, titulado *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Este punto de comparación se origina desde la similitud de la categoría de narrador en ambas obras, su subalternidad y alienación a través de lo que Goic, en su ensayo “La estructura de la novela hispanoamericana contemporánea”, denomina “la gran conquista de la conciencia y su realidad temporal” (254).

Con obras como *Lumpérica* (1983), *Vaca Sagrada* (1991) *Los vigilantes* (1994), o *Mano de obra* (2002), Eltit explora la construcción de diversos sujetos marginalizados, especialmente desde la alienación del sujeto femenino y su lugar en el núcleo social y familiar, la cual no ha sido mayormente explorada en lo que podría denominarse el canon literario contemporáneo. específicamente, la autora en *Impuesto a la carne* presenta la relación entre madre e hija desde un enfoque *íntimo*. Desde esta perspectiva, se propone el análisis comparativo con la novela de Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, justamente por los paralelismos que se pueden ver en torno a los aspectos formales de la narración: el narrador testigo personaje en un proceso de construcción y desintegración simultáneos, supeditado a estructuras de poder que no permiten un tránsito de subjetivación exitoso.

A partir de la lectura de *El obsceno pájaro de la noche* se distingue una estructura narrativa caótica y peculiar, enmarcada en la narración de corriente de conciencia, concepto acuñado por Robert Humphrey en su libro *La corriente de la conciencia en la narrativa moderna* (1969). Dentro de los análisis literarios específicos de la obra mencionada, Myrna Solotorevsky, en su libro *José Donoso: incursiones en su producción novelesca* (1983) la define como “un texto latente, el no-producto de un proceso de escritura frustrado” (45). Esto último puede aplicarse también a la novela *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit, obra publicada en el año 2010, al alero de la celebración del bicentenario de la Independencia en nuestro país.

En vista de los trabajos de análisis literarios que surgen sobre *El obsceno pájaro...* y especialmente con respecto a la estructura del relato realizada por el narrador testigo-personaje, Cedomil Goic estipula que hay dos esferas mitológicas que tensan el relato: el edipiano y el imbunche (116). Este último permite plantear la hipótesis de la actualización del mito del imbunche a través de un proceso de mitificación literaria traducida como una señal de búsqueda identitaria y la validación enunciativa del sujeto alienado. Esto puede rastrearse hasta Joaquín Edwards Bello: “me precio de haber sido el precursor chileno en anotar un hecho nacional: el cultivo del fracaso y de la fealdad. La tendencia al fenómeno del imbunche: creación araucana de monstruosidad alucinante. Se trata de la forma saliente de demostrar un estado crónico de desolación, de crueldad y de odio” (Uribe Echeverría 48).

El siguiente trabajo busca establecer la actualización del mito del imbunche como procedimiento estructural de la categoría de narrador testigo-personaje desde *El obsceno pájaro de la noche* hacia *Impuesto a la carne*, siguiendo las nociones de Luis Martínez-Falero en su texto “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, quien estipula lo siguiente:

La reescritura del mito nos viene dada también por una reformulación de la visión de la naturaleza humana y por los cambios sociales, producto de la evolución de nuestras sociedades y nuestras creencias, aunque siempre es posible encontrar constantes históricas (pulsiones o experiencias profundamente humanas), cuya reformulación es simplemente formal. Necesitamos simbolizar nuestro mundo para hacerlo tangible y, en ese proceso, el mito configura nuestro imaginario, dinámico y rico en significaciones, pero que también nos devuelve —una y otra vez— a nuestros orígenes. (493)

Por otro lado, en *Impuesto a la carne*, la relación entre madre e hija es evidentemente un aspecto de análisis necesario para la comprensión del relato. En general, los estudios coinciden en la construcción alegórica de la patria, pero no hay estudios que analicen los mitos y símbolos presentes en la estructura profunda de esta obra. Según Leonidas Morales, en su libro *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (2004), la autora con su producción literaria recoge la tradición vanguardista de Donoso en una post vanguardia que se resume a grandes rasgos en avanzar desde el concepto de la obra fragmentaria (Donoso) hacia la obra rizomática (Eltit) (115). Sin embargo, Grínor Rojo, en su ensayo “Diamela Eltit: el bicentenario de la Independencia de Chile y la desestructuración de la novela moderna: *Impuesto a la carne*” difiere en parte de la tesis planteada por Morales (365), debido a que gran parte de la producción literaria de Eltit se inscribe más productivamente en el marco de la genealogía literaria de escritoras, tales como

María Luisa Bombal y Clarice Lispector (366). Por lo tanto, es necesario profundizar en el análisis de la obra *Impuesto a la carne* para, precisamente, dilucidar los mitos y símbolos que sustentan a la narradora testigo-personaje en su construcción testimonial.

Un punto de comparación adicional reside en la construcción del espacio en ambas novelas, puesto que ambas construyen espacios cerrados y simbólicos necesarios de analizar para la comprensión de la narrativa, debido a que, como menciona Goic en su ensayo “La novela contemporánea”, la generación del irrealismo se distingue por una renovada conciencia de la autonomía de la obra literaria y de la especificidad de la literatura, en donde el mundo narrativo destaca por el distanciamiento, lo extraño-fantástico o lo grotesco (236). Para esto último será esencial incluir los conceptos de cronotopo y heterotopía, desarrollados por Mijaíl Bajtín y Michel Foucault respectivamente, desde su aplicación a la teoría literaria en el libro del profesor e investigador Cristián Cisternas, *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea* (2011).

En vista de estas direcciones introductorias a la presente investigación, tanto el marco teórico como el análisis se estructurarán en tres ejes: el primero se enfocará en la comparación general de ambas obras con respecto a sus aspectos formales y estructurales, principalmente en la categoría de narrador testigo-personaje. El segundo eje se centrará en la esfera mitológica y sus respectivas manifestaciones en ambas obras. Para finalizar, el tercer eje se dedicará al tema del espacio en las narraciones escogidas.

## 2. Marco teórico

En vista de la hipótesis planteada, en donde el punto de comparación entre las obras de Donoso y Eltit, *-El obsceno pájaro de la noche e Impuesto a la carne* respectivamente- se genera desde el mito imbunchiano que estructura ambas narrativas, los objetivos de la presente investigación se constituyen de la siguiente forma: en primer lugar, el trabajo de revisión literaria sobre la categoría de narrador testigo-personaje y la estructura narrativa de corriente de consciencia en ambas obras. En segundo lugar, la revisión breve de la mitocrítica y el estudio pertinente a los mitos identificados en ambas narrativas, cuya expresión central y estructural es el mito del imbunche. El tercer objetivo cumplirá con el desarrollo de las teorías que permitan la comprensión e interpretación del espacio construido en ambas obras.

En consecuencia, el marco teórico de esta investigación se centrará en la revisión teórica sobre el narrador y su construcción de testigo-personaje, guiándose por la definición de Goic en su ensayo “El narrador en el laberinto” desde el trabajo de teóricos literarios como Genette, Humphrey, Cohn. En segundo lugar, se incluirán el trabajo de Myrna Solotorevsky sobre la producción novelística de José Donoso, además del trabajo del profesor Leonidas Morales en su libro sobre la novela chilena contemporánea, en donde presenta a Donoso y Eltit estratégicamente como los exponentes de las innovaciones en las categorías de sujeto, narrador y estructura narrativa.

Debido a que el presente trabajo de investigación pretende establecer un eje comparativo en base al mito, es necesario también realizar una revisión teórica literaria sobre la construcción mitológica, las estructuras estéticas y como se configuran en un espacio de ficción, para lo que se incluirá a Wolfgang Kayser (*Lo Grotesco*), Martínez-Falero (“Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”), Saer (*El concepto de ficción*) y Juan Herrero Cecilia. También se incluirá la teoría de Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1993) para una mayor comprensión sobre la construcción mitológica de la identidad nacional.

En tercer lugar, el trabajo del profesor Cristián Cisternas en su libro *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea* (2011) entrega un marco teórico-literario indispensable para el análisis del espacio ficcionalizado en ambas obras, además de considerar también el libro *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso* (2022) del profesor Andrés

Ferrada, para establecer las herramientas necesarias para el análisis del espacio configurado en ambas novelas.

En términos meramente formales, se comenzará a abreviar los nombres de ambas obras de la siguiente forma, en el caso de *El obsceno pájaro de la noche*, imitando a Solotorevsky, se abreviará como OPN, mientras que *Impuesto a la carne* se abreviará ILC.

## 2.1 El narrador testigo-personaje y corriente de consciencia

En primer lugar, es necesario enmarcar las categorías de las obras a analizar. Como Goic señala, el narrador-testigo-personaje es una de las expresiones más notables de la novela moderna y adquiere en Donoso una estructura excepcional (115), la que se manifiesta en lo descrito y discutido teóricamente como “monólogo interior, discurso inmediato, corriente de consciencia”. Según Genette, en *Figuras III* (1989), *En busca del tiempo perdido* del escritor Marcel Proust inaugura precisamente el espacio sin límites e indeterminado de la literatura moderna, causando un efecto de un movimiento más irresistible -cuanto que involuntario con respecto a las “intenciones del autor”- a la intromisión del relato por su propio discurso, generando así la función testimonial o de atestación por parte del narrador (310), en donde Genette destaca que ninguna categoría es completamente pura, lo que permite generar la categoría doble de “narrador testigo-personaje”.

Con respecto a la categoría empleada por Goic para describir al narrador de OPN en el ensayo previamente señalado, el investigador describe sintéticamente la caracterización del narrador específico de la obra: “En la estructura del narrador agente, la desintegración del narrador adopta el informe fluctuar de múltiples identidades, la sustitución y la participación en variadas personas y, a la vez, en un movimiento reductor que se hará acompañar del empequeñecimiento, de la reducción de tamaño hasta lo minúsculo y despreciable” (Goic 115). Sin embargo, la categoría de narrador testigo-personaje no supone una explicación de este narrador, puesto que, en una revisión rápida por las obras literarias canónicas, como por ejemplo *El gran Gatsby*, también hay un narrador testigo-personaje, cuyas peculiaridades entre ambas obras difieren evidentemente en el *modo*, con respecto a lo desarrollado por Genette en *Figuras III*.

Según Bernat Castany Prado, cuando se estudia el “modo” de un “relato”, lo central está en la manera en cómo se nos presenta lo narrado, o en otras palabras, la manera en cómo el autor regula la información que le ofrece al lector. Genette distinguirá dos modos básicos de regular la

información: la distancia, -dentro de la que diferenciará el *showing* (mostrar lo que pasa) y el *telling* (contar lo que pasa)- y la perspectiva, que podrá ser interna, externa o de focalización cero. (3) Genette en este capítulo se enfrasca en la discusión sobre la diferencia entre diégesis, narración, *telling* versus la mimesis, mostrar, *showing*. La conclusión reside en la obviedad: “Estrictamente hablando, la mimesis pura no existe, se trata sólo de una “ilusión de mimesis” ya que, con excepción de la representación dramática, ningún relato puede hacer que la historia se cuente a sí misma sin la mediación de un narrador.” (12)

En el desarrollo de estas categorías es posible acercarse con mayor seguridad a un entendimiento del narrador testigo-personaje de OPN, en donde Genette apunta:

*En busca del tiempo perdido*, narración doblemente, a veces triplemente retrospectiva, no evita, como es sabido, esa distancia; muy al contrario, la mantiene y la cultiva. Pero el milagro del relato proustiano consiste en que esa distancia temporal entre la historia y la instancia narrativa no entraña ninguna distancia modal entre la historia y el relato: ninguna pérdida, ninguna disminución de la ilusión mimética. Mediación extrema y al tiempo máxima inmediatez. (226)

La discusión que desarrolla Genette en base a esto deviene en distintas categorías de relato: de acontecimientos, de palabras y de pensamientos. Con respecto a esto último, Genette remite a Platón, quien rechaza esta forma “más mimética”, en donde el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje (229). Ese discurso restituido, de tipo dramático, de acuerdo con Genette, es el que adopta el género narrativo “mixto” de la epopeya que después sería la novela, cuya forma fundamental del diálogo (y del monólogo) es sostenida por Aristóteles como la superioridad de lo mimético puro. Según Genette, hay una gran vía de emancipación por parte de la novela moderna, la cual consiste en llevar al extremo, o hasta el límite esa mimesis del discurso, desdibujando así la instancia narrativa y cediendo de entrada la palabra al personaje hasta la última página, “según el orden de los pensamientos de las percepciones y de las acciones realizadas o sufridas por el protagonista.” (230); lo que ha sido calificado desafortunadamente como “monólogo interior” según Genette, quien prefiere calificarlo como “discurso inmediato”, debido a que lo esencial de este tipo de relato no es que sea interior, sino que esté de entrada emancipado de todo patrocinio narrativo, que ocupe desde el principio el primer plano de la escena. (231)

Continuando con este problema, Genette apunta a que la diferencia entre el discurso inmediato y el “discurso restituido” se observa en la presencia o la ausencia de una introducción

declarativa, pasando a definir que el discurso inmediato (en los ejemplos de los monólogos en obras como *The sound and the fury* de Faulkner y *Ulysses* de Joyce) para ser reconocido le basta con que se presente por sí mismo, sin la mediación de una instancia narrativa y así asume esta función, en donde “el narrador se desdibuja y el personaje lo substituye.” (231)

Sin embargo, Genette en su libro *Nuevo discurso del relato* (1998), posterior a *Figuras III*, reconoce no haber trabajado el monólogo interior con respecto a esta categoría de narrador, debido a que éste se presenta escasamente en la novela de Proust, objeto de análisis en *Figuras III*. De todas formas, Genette realiza apuntes importantes sobre el monólogo interior en base a su descripción del “relato de pensamiento” con respecto a las críticas emanadas principalmente de Dorrit Cohn en su libro *Transparent minds* (1978). Para entrar en esta discusión, Genette reafirma que el relato (de pensamientos) reduce siempre los pensamientos a discursos o sucesos, debido a su propia naturaleza verbal. El relato, que cuenta historias, no puede referirse más que a acontecimientos; algunos de estos acontecimientos son verbales; y a veces, excepcionalmente y para cambiar un poco, los *reproduce* (45). Genette recomienda remitir al libro de Cohn para una comprensión más específica del monólogo interior o discurso inmediato, puesto que Cohn estudia los modos narrativos para representar la consciencia en ficción. Para los efectos de esta investigación, la segunda parte del libro llamada “La consciencia en textos en primera persona” será brevemente reseñada a continuación.

Dorrit Cohn realiza un trabajo de análisis literario en base a novelas escritas aproximadamente entre 1850 a 1950, enmarcadas en lo que define como realismo psicológico. La relevancia de este libro con respecto a la investigación actual remite esencialmente a las semejanzas que pueden otorgar para el análisis posterior de ILC. Esta búsqueda se basa en la entrevista que realizó el profesor Leonidas Morales a la autora de ILC, Diamela Eltit, en donde ella reconoce la influencia de William Faulkner en su creación literaria: “y otra era *El sonido y la furia*, de Faulkner. El personaje del tonto, del niño, el que tiene los saberes, ése era mi referente, y Molloy, ese que va detrás de la madre, ¿no? Las leí hace muchos años y siempre me importaron esos personajes” (45).

Según Dorrit Cohn, el texto narrado en primera persona, desde el desarrollo de un pensamiento que no da cuenta de articular al lector, considerando lo problemático y ambiguo del caso, debería llamarse un monólogo autónomo, cuya característica principal es que el texto escrito no presente ninguna evidencia de actividad escritural o de oyentes ficcionales presentes en la

escena (177), ejemplificando esto con el cuento de Poe llamado “The tell-tale heart”. Cohn prosigue analizando este tipo de monólogo como el compulsivo acto de enganchar a una segunda persona que parece estar simultáneamente dentro y fuera de la escena ficcional, dentro y fuera del ser que habla (178). En base a esto, Cohn apunta hacia el estilo “confesional” que tienen este tipo de obras, como “La Chute” de Camus: “es un monólogo silencioso que finge una interlocución hablada, una auto alocución disfrazada de una confesión dirigida al otro”, pero también define la interioridad del discurso como un estado latente, escondido y revelado simultáneamente por el texto simulado (193).

Esto último aplica en general para OPN e ILC, aunque también el monólogo de memoria, que Cohn define como una variante del monólogo autónomo que se acerca más a la autobiografía, mientras que al mismo tiempo crea la ilusión del “desarrollo ininterrumpido” del proceso de un pensamiento. En este caso, la etiqueta de monólogo de memoria evoca principalmente a las intenciones del narrador para desarrollar un discurso de sus experiencias, las cuales, en las dos obras que competen a esta investigación, se enmarcan en el intento (frustrado) de una confesión y una autojustificación (185). En el monólogo de memoria el momento presente de la locución es un momento vaciado de toda experiencia contemporánea y simultánea: el monólogo existe meramente como un medio desmembrado, una memoria pura sin lugar claro en el tiempo y el espacio. La misma presentación monológica está reducida a cero aquí, a un tipo de punto de desvanecimiento del proceso recordatorio (247). Según el análisis de Cohn, los monólogos de *The sound and the fury* de Faulkner califican generalmente en este tipo.

Por último, Cohn relaciona el monólogo autónomo a la confluencia entre el género lírico y dramático, debido a que el hecho de que los elementos narrativos en el monólogo autónomo se reducen a cero, produce una filiación con justamente los géneros no narrativos. Esto también resulta relevante por los análisis ya existentes de las obras de Diamela Eltit, con respecto a su estrecha relación con precisamente los límites entre el género narrativo y el dramático, como ella misma reconoce en la entrevista con Morales: “a mí me interesa convocar varios registros, incluso los más exaltados,... hacerlos coexistir. Bueno, eso es lo que yo encuentro apasionante en la novela, que me parece un género propicio a explorar sentidos sociales múltiples.” (86)

El trabajo teórico literario realizado por Myrna Solotorevsky, llamado *José Donoso: incursiones en su producción novelesca* (1983), también revela categorías relacionadas al narrador

y la estructura del relato. En este libro, Solotorevsky aplica un análisis comparado entre las producciones literarias de Donoso, enfocando su eje de análisis en *El obsceno pájaro de la noche*. Divide el libro en tres secciones. La primera se encarga de OPN desde la perspectiva instaurada por *Casa de campo*, revisando las nociones de narrador, la reflexión del enunciado, reflexiones de la enunciación y reflexiones del código. La segunda sección se enfoca en “el carnaval” desde la teoría literaria desarrollada por Bakhtin. Por último, la tercera parte de este libro se enfoca en la construcción del espacio en la narrativa de Donoso, desde los espacios materiales, pasando por los binarismos de adentro/afuera, femenino/masculino, ámbito mítico/ámbito real y monstruos versus actores normales.

Según Solotorevsky, tanto *Casa de Campo* y *El obsceno pájaro de la noche* aluden a la categoría de *narrador personal*: “el más básico de dichos recursos es la presencia de un narrador personal, rasgo propio de la novela moderna, pero verdadero gesto de ruptura si consideramos el ámbito de la novela contemporánea, al cual el texto de Donoso corresponde” (14), el cual produce la presentación de una obra en un texto monológico y homofónico, o sea el caso de *Casa de Campo*: “ella (la obra) sería, según el narrador, su propio monólogo que él representa diversificándolo por medio de sus actores-títeres.” (19) Luego, Solotorevsky contrapone estas características a OPN, en donde define que ambas obras representan distintos productos literarios desde la instalación del *narrador personal*, el primero exitoso, el segundo, frustrado. Con respecto a este último producto literario, Solotorevsky indica que, evidentemente, OPN se diferencia de *Casa de Campo* principalmente en términos de estructura y significación:

“Si hacemos uso de la apertura que configura CC para acceder al corpus mayor, constituido por el conjunto de textos de Donoso, advertiremos que OPN corresponde al modelo de novela de corriente de conciencia contra el cual CC pretende reaccionar. Nos encontramos, pues, aquí “directamente enfrentados” al desenvolvimiento de una realidad interna.” (45)

Solotorevsky remite al concepto de corriente de conciencia desarrollado por Robert Humphrey, en su libro titulado *La corriente de la conciencia en la novela moderna* (1969), en donde Humphrey define primero la conciencia como el desarrollo completo de la reflexión mental, o en otras palabras, como un espectro que va desde los niveles anteriores a la conciencia misma hasta los más superiores de la razón, pasando por los diferentes estratos mentales e incluyendo el más alto de ellos, el del conocimiento racional comunicable. Esto último pertenecería al terreno

de la novela psicológica, la cual se diferencia de la corriente de conciencia desde que Humphrey la define como la estructura narrativa que trata de aquellos niveles anteriores a la verbalización racional, o sea, los niveles al margen de la reflexión (12).

Resulta conveniente mencionar que Humphrey inicia su libro indicando que su principal influencia para acuñar el concepto de “corriente de conciencia” y su necesario análisis se realiza en base a los trabajos investigativos del psicólogo William James, hermano del escritor Henry James, quién -según el sitio web de la enciclopedia Britannica- fue un renombrado escritor inglés-estadounidense. Henry James, durante su última etapa de escritor, dejó de lado su escenario “realista” y comenzó a presentar un pequeño grupo de personajes en una situación tensa, con un trabajo retrospectivo a través de distintos ángulos de visión del drama. Además de estos procedimientos novelísticos, James recurrió a un estilo de prosa alusivo, denso y cargado de imaginería simbólica. Algunas de estas novelas son *Los embajadores* (1903) y *Las alas de la paloma* (1902). Esto es relevante para comprender una referencia textual presente en el libro OPN, en su inicio. El epílogo de esta novela corresponde precisamente a Henry James Sr., padre de William y Henry James. El análisis pertinente a este detalle será desarrollado en la sección correspondiente al análisis.

Parte del desarrollo del libro de Humphrey apunta a comprender la novela de corriente de conciencia como aquellas que intentan develar lo que se oculta bajo la superficie en la exploración de los niveles de conciencia anteriores a la palabra, cuya intención fundamental es revelar el ser psíquico de los personajes (14), lo que deviene en una multiplicidad de técnicas, en donde destaca el monólogo interior. Humphrey distingue que la corriente de conciencia no es sinónimo de monólogo interior, puesto que este último sería una de las técnicas que utiliza este tipo de novela, aunque una novela que incluya monólogo interior no es necesariamente una novela de corriente de conciencia (15). Por lo tanto, lo que caracteriza a este tipo de novelas es el intento de crear una conciencia humana en la novela, lo que según Humphrey constituye un intento moderno de analizar la naturaleza del hombre (16) y así todos los fenómenos relacionados a la conciencia. Además de las sensaciones, recuerdos, sentimientos, concepciones, etc. también se debe incluir las intuiciones, visiones y adivinaciones (17), por lo que la novela de conciencia registra a cabalidad el “conocimiento” humano, tanto como su actividad mental y “espiritual” (16).

Desde esta propuesta, Humphrey analiza algunas novelas de corriente de conciencia. Con respecto a Faulkner, Humphrey define que las novelas de este autor proponen una dramatización

-en términos del mito- de un conflicto social entre el sentido de las responsabilidades éticas del humanismo tradicional y la amoralidad del naturalismo moderno (animalismo) en el sur de Estados Unidos y que Humphrey supone universal (o al menos dentro del marco de lo conocido como Occidente) (27). Esto deriva en la importancia de los símbolos dentro de las novelas y cómo adquieren mayor importancia ante el simple hecho de la frecuente repetición, ya que es totalmente natural en una mente obsesionada (29). Cohn, a su vez, también en su trabajo define algo similar: “se puede esperar sólo un personaje altamente perturbado con su pasado completo que decronologice su discurso al lidiar con una experiencia pasada específica; el completo desarrollo de la variante mnemónica del género depende así de una mente que crea (y es creada por) un enjambre vigoroso de un desorden de la memoria.” (255)

Algunas de las conclusiones relevantes de Humphrey se relacionan con precisamente la variedad de técnicas y el respectivo trabajo de oficio del escritor:

La narrativa de la corriente de la conciencia es, esencialmente, una proeza técnica. Su éxito depende de recursos técnicos que exceden a los de cualquier otro tipo de novela. Por ello, toda aproximación al género ha de constituir fundamentalmente un estudio del método. Un análisis de los recursos y de la forma adquirirá sentido si tenemos en cuenta que los resultados logrados justifican todo virtuosismo. La corriente de la conciencia no busca la técnica por la técnica. Se basa en la comprensión de la intensidad del drama que se desarrolla en la mente humana. (30)

En consideración de esto último, ya se ha mencionado el libro de Solotarevsky, quien realiza este trabajo de análisis con la producción novelística de José Donoso, enfocándose principalmente en OPN. Ella define que la índole monológica de OPN deriva del ser mismo del texto, a diferencia de *Casa de campo*, en donde el discurso funciona en gran medida como el monólogo del sustituto autorial. En el caso de OPN encontramos un monólogo interior latente, que ninguna instancia del texto denuncia como tal y que al lector le corresponde, por tanto, desentrañar. En vista de esto, el narrador reconocido como Humberto Peñaloza o el Mudito en la obra presenta una interioridad obsesiva estimulada por su egocentrismo narcisista, la cual se proyecta reproduciéndose en diferentes actores (46), diferenciándose así de las narraciones polifónicas.

Continuando con la noción de narrador, Solotarevsky sitúa OPN dentro de lo que es llamado la crisis actual de la novela, verificable en precisamente aquellas obras enmarcadas en la corriente de conciencia según Humphrey. Citando a Kayser en su libro *Origen y crisis de la novela moderna*

(1965), Solotarevsky resume que dicha crisis consiste en el rechazo de aspectos esenciales de la novela, entre ellos, la narración hecha desde un punto de vista personal y la integración del lector personal, siendo las siguientes razones las provocadoras de dicho fenómeno:

La muerte del narrador es no solamente el resultado de la aparición de aquellos medios de expresión con que se puede reproducir adecuadamente la corriente de conciencia. La lucha contra el narrador se deriva de causas más profundas y completamente peculiares (...). En él se combate aquella “seguridad” de la novela tradicional, contra la cual se subleva el moderno sentimiento de la vida. Se piensa que la opacidad del mundo es tan fuerte y tan irresoluble el problema relativo al sentido del ser, que nadie puede obtener una idea general del conjunto desde puntos de vista apartados (es decir, desde el punto de vista del narrador épico), ni percibir el sentido de los acontecimientos, ni descubrir un centro de relaciones coherentes, ni de alcanzar la seguridad de la actitud contemplativa. El narrador mismo tiene que ser incluido en la plena inseguridad del mundo y de la vida: eso es lo que parece exigir la autenticidad (...). (78) (Kayser)

Kayser destaca que la elección de la corriente de conciencia como sustancia de la novela, (obedeciendo al afán de reproducir con exactitud la realidad) implica la resistencia a reconocer la legitimidad del juego en el arte y, con ello, la artificialidad de todo arte. El principio estético imperante como señala Kayser sería el siguiente: “el novelista no debe distanciarse de la vida sino copiarla fielmente” (6). En vista de esto, resulta pertinente revisar otro trabajo de Kayser, llamado *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1957). En este trabajo, Kayser realiza una revisión literaria del concepto a través del hilo histórico de la palabra “grotesco”, en las artes visuales y la literatura. Este trabajo sintetiza una concepción de lo grotesco como una estructura estética persistente en la historia artística de Occidente, apareciendo el vocablo (*grottesca, grottesco*) por primera vez en el siglo XV como un préstamo del italiano -*grotta*-, palabra que fue acuñada para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron en ocasión de unas excavaciones hechas primero en Roma y luego en otros lugares de Italia (17).

En esta extensa revisión (que se intentará resumir lo más posible dentro de este marco) destaca la descripción en la literatura de Edgar Allan Poe sobre lo grotesco, en cuentos como *La máscara de la muerte roja* y *Los asesinatos de la calle Morgue*, en donde Kayser distingue a este autor como el que describió lo grotesco de mejor forma: “Poe emplea la palabra ‘grotesco’, como quien dice, sobre dos planos: como designación de una situación concreta en que se halla

desquiciado el orden del mundo y como designación para el ‘terror’ de cuentos enteros en que se relata lo horrorosamente inaprehensible, lo inexplicablemente nocturno y a veces también lo fantásticamente estrafalario.” (94) Kayser apunta, por ejemplo, con esto al uso del motivo del doble, la presencia inexplicable de lo lejano y lo pasado que empuja hacia el ocaso a las almas sensibles, etc. como aspectos de lo ‘grotesco’ en la literatura del S.XIX.

Según Kayser, lo grotesco se define como estructura debido a que apunta hacia los tres dominios del arte: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta, vislumbrándose entonces como un concepto estético fundamental: “Pues este aspecto triple es propio de la obra de arte en general que es ‘creada’ y esta palabra se mienta aquí en contraste expreso con otras maneras de producción. Su estructura tiene un carácter especial que la capacita para perdurar en sí misma por más que haya influido en ella la situación que la motivó.” (219) En esta revisión histórico-literaria del concepto, Kayser define que lo grotesco como estructura estética refiere al mundo distanciado: “podría decirse que, el mundo del cuento de hadas, visto desde afuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares” (224). Desde esta perspectiva, Kayser define que hay aspectos esenciales de lo grotesco, como por ejemplo la brusquedad y la sorpresa, además de definir que lo grotesco trata sobre la angustia ante la vida y no del miedo a la muerte (225).

Otra forma en que Kayser explica lo grotesco es contraponiéndolo al género de la tragedia, en cuanto su forma, puesto que a pesar de que la tragedia ofrece justamente en lo absurdo y carente de sentido la vislumbre de un posible sentido escondido en el destino preparado en las mansiones de los dioses y en la grandeza del héroe trágico que sólo se revela en el sufrimiento, “el artista de lo grotesco, en cambio, no puede ni debe tratar de dar un sentido a sus creaciones. Más tampoco debe desviarnos de lo absurdo” (226); lo que permite dar la tercera definición de lo grotesco según Kayser: “Se ha divisado lo oscuro, descubierto lo macabro y pedido explicaciones a lo incomprensible. De estos hechos se desprende nuestra última definición: *la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo.*” (228)

A partir de esto, finalizando la revisión sobre el narrador testigo-personaje, se da lugar al libro “*Novela contemporánea chilena. José Donoso y Diamela Eltit*” (2004) del profesor Leonidas Morales. En este texto se sitúa a Donoso como el escritor conclusivo del proceso modernista de la

desintegración del ser y a Diamela Eltit como la continuadora más coherente con respecto al desarrollo y construcción del sujeto en un paradigma postmodernista.

Según Morales, el giro de la novela contemporánea en Chile consiste en un desplazamiento del eje del saber: “destruida” ya la “identidad” de la “experiencia”, en palabras de Adorno, o disuelto el “marco de “inteligibilidad”, en la de Martínez, el narrador no es ya más una instancia soberana, el depositario de un saber confiable sobre las cosas y el mundo, del cual el personaje (el sujeto) era su fábula, o su parábola.” (32) Desde esta perspectiva, el eje del saber se ha desplazado desde el narrador al personaje como soporte del sujeto, personaje que se ha entregado en principio a sí mismo, a sus propios límites y su propia subjetividad. Morales lo describe como un sujeto arrojado a su propia inmanencia (32).

Debido a esto, el narrador se convertirá meramente en un vocero o traductor del personaje, o un narrador que opta por borrarse a sí mismo para ceder su palabra al personaje. Para Morales esto significará, con respecto a la técnica narrativa, la introducción de dos procedimientos generalizados en la novela contemporánea, el estilo indirecto libre (Genette) y el monólogo interior en el caso de la cesión de la palabra al personaje (32). Desde esta perspectiva, Morales describe un desarrollo en la novela chilena contemporánea con respecto al desplazamiento del eje del saber desde el narrador al personaje, encontrando un desenlace entre los polos de narrador y sujeto en Donoso, cuyo punto de resolución es la fragmentación del narrador y la desintegración del sujeto: “este narrador de Donoso narra desde una identidad inestable, cambiante, tráfuga; se la describiría correctamente, me parece, diciendo que se trata de una identidad “travestida” (41).

Para Morales el principio de identidad del narrador termina “estallando” con OPN, concluyendo en el aspecto horroroso o grotesco:

Este movimiento desidentitario es de tal radicalidad en la novela de Donoso, que la figura del sujeto termina entrando en una zona fronteriza, allí donde lo humano pareciera perder su dominio y abrirle espacio a su negación, que es otro dominio, uno prehumano, ese donde “parlotea” (sonidos anteriores al “canto”) justamente “el obsceno pájaro de la noche” (...). Esta zona fronteriza donde lo humano y lo prehumano conviven en una suerte de reencuentro regresivo, de vuelta a la base o a un punto originario, no puede sino llamar, o citar, para metaforizarla, a la imaginación del monstruoso. (44)

En base a esto, Morales define que en el desarrollo de la novela chilena, proceso iniciado por Carlos Droguett y María Luisa Bombal y que culmina con Donoso, “le dice al lector que la del

sujeto, la de todo sujeto, es, y ha sido siempre una identidad *construida*” (45), refiriéndose a la identidad, por lo tanto, como un producto “contingente”, asociado en su producción a tales o cuales opciones, dentro de condiciones sociales, culturales, políticas, biográficas determinadas por un período histórico. Para Morales, como se ha descrito previamente, la continuadora de este proceso, con un sujeto ya desintegrado es Diamela Eltit: “El narrador de Eltit resulta ser de una movilidad extrema. Y no solamente en el sentido de que nunca se domicilia en una sola perspectiva, sino tampoco en una misma modalidad discursiva. En vez de una “figura” de discurso, una multiplicidad.” (48)

Cedomil Goic, en su libro *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, (1992) y específicamente en el ensayo titulado “Estructura de la novela hispanoamericana” sostiene que el narrador en la novela contemporánea presenta: “i) una disminución o castigo de las dimensiones personales del narrador básico, o ii) su completa anulación y desaparecimiento, cuando no iii) su material desintegración o desdoblamiento” (255), concluyendo que el español americano encuentra en la novela contemporánea su mayoría de edad como lengua narrativa. El uso de la lengua coloquial desde el poético y literario hasta el vulgar, pasando por todos los registros de habla de diversos grupos: “una lengua mestiza se posesiona de la narrativa de hoy y su hibridismo alcanza múltiples dimensiones” (264), refiriéndose con esto a como el narrador con sus palabras presenta su novela, generando así como método constante las figuras literarias que deforman el lenguaje, tales como el anacoluto, la elipsis, el hiato, la violenta yuxtaposición, la inconexión como norma, entre otras características. Así, las formas originadas en el carácter de la corriente de la conciencia y su necesidad de expresión fluente o en la paranoia del monólogo interior racional, inconexo e incoherente; o en el dominio de lo imaginario, de la pura invención, “dan lugar a la hipálage, a la *concordia discors*, a la imagen visionaria y a la visión; y en el discurso mítico a una expresión clara de conexiones de sentido extrañas” (264).

En síntesis, la desintegración del sujeto, descrita a través de las técnicas de lo denominado “corriente de conciencia” en OPN e ILC permite una interpretación con respecto a cómo ambas novelas proceden a construir su narrador testigo-personaje. Parte de las conclusiones extraíbles de esta revisión literaria es la insuficiencia de los mecanismos narrativos para analizar novelas enmarcadas en lo llamado “la crisis” de la novela moderna o en la madurez de la novela

contemporánea hispanoamericana. Debido a ello es importante remitir al ámbito mitológico, cuya primera mención es extraída desde OPN con el imbunche.

## 2.2 El mito

En vista de lo anterior, resulta relevante revisar los mitos que tensan el relato, recuperando así lo estipulado por Goic con respecto al doble proceso de creación y auto aniquilación del ser en OPN, en donde Goic relaciona este doble proceso a la tensión entre dos mitos, el imbunche y el mito de Edipo. En consecuencia, esta sección del marco teórico tratará sobre el mito en la narrativa, en base a Luis Martínez Falero con su texto *Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura* (2013) en primer lugar.

Martínez Falero comienza destacando el desempeño del mito en su vertiente histórica como un relato que configura el pensamiento de las sociedades, tanto retrospectivamente (desde el paleolítico medio, pasando al Neolítico y la Edad de Bronce), como en nuestra contemporaneidad. Guiándose por el psicoanalista Carl Gustav Jung, Martínez señala que el mito ha servido y sirve para explicar nuestra naturaleza al materializar nuestras pulsiones o esos elementos profundamente humanos que duermen en nuestro inconsciente (482). También Martínez utiliza al crítico literario Northop Frye en su trabajo sobre el mito y la literatura: “así, la pulsión sexual, la pulsión de muerte, pero también nuestros temores y nuestras experiencias más profundamente humanos, se han venido materializando en forma de arquetipos que nos han permitido reconocernos en esas personificaciones, para comprender nuestra naturaleza” (482). En base a esto, el autor distingue la unión entre el componente psicológico y el antropológico debido a la función social básica desempeñada por el mito; lo que significa que si esta función deja de producirse, a causa de los cambios de mentalidad o por agotamiento (automatización del mito), éste es sustituido o desaparece (482).

Los procedimientos esenciales, por lo tanto, son la desmitificación y la intertextualidad para la reescritura del mito según Martínez Falero, debido al hecho de la reaparición periódica del mito en la literatura, ya sea como actante de tipo comparativo o a través de una lectura sentimental del mito, o, también, como un elemento convencional más de la tradición literaria que sirve como referente al escritor en su actividad creativa. Estos procedimientos permiten la pervivencia del mito: la intertextualidad descrita por Brunel (identidad entre estructura del mito y estructura del texto), Plett

(inserción del mito al texto literario material-estructural) y Martínez Fernández (contexto e inserción del lector), mantienen la vigencia del mito a través de la transferencia intertextual y la desmitificación, cuyos procesos descritos por Grumbrecht concluyen, según Martínez Falero, en como la descontextualización del mito desemboca en la actividad creadora recobrando su actualidad, designándose así como una actividad mitopoética “en la que el mito se puede convertir o bien en un elemento significativo del texto, o bien en la base misma del nuevo texto creado” (491).

En base a esto, Martínez Falero desarrolla una posible tipificación del mito en la literatura contemporánea, como actividad mitopoética (creación literaria). Para los propósitos de esta investigación, las dos últimas categorías se ajustan de mejor manera a lo que ocurre en OPN e ILC, aspectos que serán desarrollados en el análisis. Las categorías son “reescritura por analogía respecto de la estructura del relato” (por ejemplo, la estructura del laberinto, que remite al mito de Minos en *El Aleph* de Borges) y la “reescritura por analogía respecto de la trama del relato”, la cual alude a la posibilidad de inferencia por parte del lector, lo que juega un papel fundamental, al reconocer, a través de su memoria textual, rasgos de otros textos en un texto en particular (493).

En línea con lo postulado por Martínez Falero, Juan Herrero Cecilia, en su artículo “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias” (2006), justifica el interés y estudio de las dimensiones míticas contenidas en los textos literarios debido a que el mito presenta una narración “ejemplar” que ha ocurrido en el “tiempo de los orígenes” o un pasado remoto y cuyo significado remite a lo eterno humano, situándose por encima del tiempo histórico (59). La idea del mito como una “estructura permanente” en vista de su valor intrínseco y especial fue acuñada por Lévi-Strauss. Herrero realiza en su texto una breve revisión del inicio y desarrollo del mito para concluir que los mitos como relatos modélicos del imaginario colectivo asumen “un simbolismo iluminador de signo antropológico, de signo religioso o signo metafísico; y ese simbolismo ha impregnado las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos” (60). En consecuencia, los mitos han sido y siguen siendo una fuente de inspiración para la literatura y para la creación artística (60), llegando así a la labor de actualización y de “reescritura” de los mitos que Herrero presenta como un intertexto de referencia que va a ser interpretado y reformulado por un escritor en un texto nuevo.

A continuación, Herrero genera la valoración del mito y su reescritura en la literatura, en vista del poder de identificación y fascinación que causa en los lectores de todas las épocas, “porque en ellos perciben respuestas ejemplares a ciertos interrogantes de carácter permanente” (69). Para Herrero, la reescritura realizada con sensibilidad e imaginación personal activa las posibilidades iluminadoras de los mitos literarios, lo que permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer nuevas respuestas, por la vía estética de la ficción, a nuevas preguntas o interrogantes que suscitan los aspectos inquietantes o enigmáticos del destino humano (69).

Esta reescritura del mito, basada en las semejanzas entre las distintas actualizaciones, genera una especie de *intertexto* ideal de referencia. Basándose en Genette, Herrero utiliza el concepto de *hipertextualidad*, en donde un texto B (hipertexto) reformula a un texto anterior A (hipo texto), sin el cual el texto B no podría existir. Esto último no implica una cita directa ni comentario, sino que la actualización implica una relación de transformación (70). Las modificaciones introducidas por la reescritura de un mito quedarán, por lo tanto, asumidas en su espacio mítico global, surgido de la imaginación creadora. Ese espacio mítico global, enriquecido por la intertextualidad, se percibe por la “conciencia colectiva” como un esquema simbólico prototípico, desde el cual se va esclareciendo la dimensión problemática del destino y la experiencia del ser humano (70). En nuestro caso local, los problemas de la identidad nacional, relacionados con el mestizaje y el relato de la patria son precisamente los mitos problematizados en las novelas escogidas para esta investigación.

Hacia el final de su propuesta, Herrero propone distintas perspectivas de enfoque para llevar a cabo el trabajo de interpretación de reescritura y actualización de un mito, los cuales en general refieren a la labor de profundización de ciertos elementos constitutivos del fundamento del mito, la reorientación del esquema fundamental del mito hacia un escenario y una problemática diferentes, relacionados con el contexto histórico cultural del autor o de la producción del texto; otra perspectiva es la manifestación de una labor de modificación del género y del tono del mito (74). Estas perspectivas serán desarrolladas y aplicadas en el análisis respectivo.

### 2.2.1 El mito del imbunche

El mito del Invunche o Imbunche, según Álvaro Cárdenas, autor de *El libro de la mitología* (1998), es asociado con el portero de la cueva, un chivo brujo, trabut্রে, butamacho. Es un monstruo originado en un ser humano que los brujos tienen como custodio de sus cuevas y como patriarca de sus aquelarres. Entre otros significados está el de persona fea o deforme, maleficio, hechicería y lío, asunto extremadamente embrollado cuya solución es casi imposible. También M. Cristina Torres Andrade, en su libro *Cosmovisión Chilota, restaurando urdiembre ancestral* (2013), refiere al imbunche desde un enfoque de estudio antropológico, en donde esta figura mitológica representa el arquetipo de masculinidad servil y domesticada (25): “Nacer y morir en una vida y renacer en otra, como un avatar. Recién nacido o lactante enterrado por su familia, llorado por su madre y su padre, es desenterrado y vuelto a la vida por los brujos para cumplir otra vida. (32). Torres agrega que, para el imbunche, la vuelta a la vida es la amnesia de la vida pasada; es feliz con poco, puesto que ya ha muerto. Es dócil y sumiso, se somete a las reglas de la mayoría (33).

Acercando el mito del imbunche a la literatura, Catalina Uribe Echeverría publicó un artículo en la Revista Chilena de Literatura en el año 2009, llamado “El culto a lo feo y el invunchismo en Chile según Joaquín Edwards Bello”, en donde estipula que este escritor fue uno de los primeros en emplear el concepto de invunche (sinónimo de imbunche) como imagen ejemplificadora de la sociedad y cultura chilena, como se presenta en la introducción.

Parte de las citas de este artículo aluden a la visión de Joaquín Edwards Bello sobre la nación y su sujeto, representando al chileno como un individuo situado al borde del abismo debido a la posición geográfica del país en el fin del mundo, por lo que el nombre del país equivale a inseguridad e incertidumbre (238), agregando también la condición telúrica inestable que caracteriza a esta porción del continente. Según Joaquín Edwards Bello en sus columnas, específicamente en “Crueldad en la literatura latinoamericana” del año 1954, Chile no conoce términos medios con respecto al buen gusto y la medida debido a su naturaleza extrema, causando un sujeto tosco y feo. “El hombre ayuda a la naturaleza y se venga declarando la fuerza y belleza de la fealdad” (238), causando así un arte poético de desintegración, de dolor, de penitencia, de violencia, etc. Para Joaquín Edwards Bello, el símbolo de Chile es algo que se ha roto (238).

Las reflexiones posteriores de Uribe Echeverría incluyen las perspectivas de historiadores como Mario Góngora y Alfredo Jocelyn-Holt, quienes apuntan hacia la conformación de la nación,

en donde la guerra se alza como una característica preponderante, cuya consecuencia es la destrucción y posterior trabajo de reconstrucción. Esto resulta habitual para la colectividad chilena, ya sea por desastre natural o consecuencia de decisiones emanadas por las estructuras políticas, sociales u económicas: “en Chile sigue imperando la sensación de que en cualquier momento todo se derrumba” (239). Edwards Bello denomina esto como la frustración del país: el inmovilismo, pasividad o la pereza causada por esta frustración es la base del orden social del país, metaforizado también con la famosa frase de Portales “el peso de la noche”, lo cual refiere principalmente a los aparatos de represión de la población para mantener el “orden público” (244): “Así, este peso ancestral de la noche chilena -una suerte de metáfora de su inconsciente colectivo- imprime en su gente características de inercia, pasividad, falta de ideas o de carácter” (245), dando cuenta con esto del pensamiento del roto chileno, lo cual para Joaquín Edwards Bello es un insulto, puesto que esto significaría para él el resultado de la destrucción de la base emocional de la patria, en vista de la indiferencia y la negación de toda existencia en esta nación (245).

En vista de esto, la imagen más cercana al chileno como sujeto es el imbunche, como por ejemplo la calavera escrita es el signo de la vida mexicana. Según Uribe Echeverría, el imbunche puede invadir todo el espectro nacional: “son monstruos aparentemente indefensos, repletos de miedo, debilidad y desamparos pero que poseen en su hermético interior algo oculto que no pueden manifestar, puede ser algo terriblemente poderoso, como la lava que descansa bajo el volcán aparentemente apagado” (247).

A continuación, Uribe Echeverría realiza una descripción del imbunchismo en base al sujeto chileno y el espacio. Con respecto al sujeto, Uribe Echeverría describe al chileno como un sujeto envidioso, alegre por el fracaso ajeno, la hipocresía de la maledicencia habitual, la incapacidad por decir las cosas de frente, lo que, en palabras de Edwards Bello, se caracteriza como la costumbre de no ver el progreso propio, sino es por el hundimiento del otro. Sin embargo, Uribe Echeverría destaca también las reflexiones del filósofo Keyserling, quien describe al pueblo chileno como el con más carácter y menos embustero en Sudamérica, concluyendo así que la verdad se asocia a la brutalidad (250), mientras que Edwards Bello destaca positivamente el oscuro humor nacional.

Con respecto al espacio urbano, Uribe Echeverría comenta que las características del sujeto chileno claramente se manifiestan en lo público: “Santiago es un lugar de cortes y quiebres, en el que reina la desarmonía y donde solo sobreviven pequeñas islas de belleza, o armonía más bien, en peligro de extinción” (251). Sin embargo, a pesar del diagnóstico crudo realizado por Joaquín

Edwards Bello, existe también una reivindicación de las peculiaridades de lo chileno, en vista de lo precario y feo del entorno debido a su ligereza y capacidad de construir, aunque eventualmente la destrucción es inminente, generando una sociedad elástica y con pesar, conforme a las alzas y bajas de la vida (257).

Carlos Franz en su libro de ensayos llamado *La muralla enterrada* (2001), describe que Santiago de Chile se encuentra entre la muralla y el imbuñche, entre la inútil defensa de nuestras habilidades y la mutilación de nuestras posibilidades (29). Con la imagen de la muralla, Franz caracteriza a la ciudad de Santiago como aquella muralla que simboliza el olvido, las barreras y los muros contra la propia naturaleza, por carencia o inseguridad de lo cultural, “de nuestra fatal tendencia al imbuñche, esta inclinación a cortar las alas de lo que se eleva, derribar la grandeza, mutilar lo que sobresale, y enterrar lo que se asume” (29). Así mismo, Franz diagnostica que la muralla enterrada es síntoma y símbolo de nuestra identidad “imbuñchada”, “negada por pura vergüenza de ese ícono de lo que podríamos llegar a ser; a no ser por nuestra inconstancia y cobardía” (19).

### **2.2.2 El mito de la patria**

El relato de la patria en nuestro país no es un tema fácil, considerando lo joven que resultan nuestras naciones con respecto a su conformación independentista. El relato oficial es enseñado y transmitido por distintos órganos pertenecientes al Estado; sin embargo, existe una disputa constante sobre éste y sus símbolos más relevantes: “los padres de la patria”. La discusión sobre O’higinistas versus Carreristas es una constante de nuestro país, al igual que el rechazo al período denominado como la patria vieja, que comprendió tan solo 4 años, desde 1810 con el documento emanado por la primera Junta de gobierno en respuesta a la conquista de Napoleón sobre España. El curriculum oficial de educación cubre estos contenidos en la asignatura de Historia, Geografía y Ciencias Sociales en el sexto grado de básica y luego, desde séptimo de básica hasta el grado de segundo medio se estudia progresivamente la conformación de nuestro país como nación, con sus respectivos antecedentes de Conquista y Colonia. Destaca el curriculum nacional en el primer año de educación media la enseñanza de la conformación de la nación: “Particularmente, se busca estudiar el desafío de consolidar el orden republicano y la idea de nación durante el siglo XIX” (*Bases Curriculares* 181). Las fuentes son variadas, donde el texto principal que construye el eje

en la asignatura de historia es el libro *Historia de Chile, 1808-2017* de W. Sater y S. Collier. Destacan también textos de los escritores Pedro Cayuqueo y Bernardo Subercaseaux, además de otros como *Identidad y nación entre dos siglos*, de B. Silva y *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1840-1840)* de J. Pinto y V. Valdivia.

La discusión histórica sobre el relato oficial no compete del todo al objetivo de la presente investigación, sino más bien el ejercicio creativo de actualización del mito de la patria chilena en ILC. De esta manera, considerar el relato de la patria como un mito requiere claramente una explicación, la cual se conecta con lo visto anteriormente con el mito del imbunche y la idea de “nación frustrada”. Para esto, será necesario introducir a Benedict Anderson con su libro *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, publicado en 1993. Anderson postula primeramente que la nacionalidad o la calidad de nación (al igual que el nacionalismo) son “artefactos culturales de una clase particular” (21), para definir desde un espíritu antropológico la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23). Refiere a la imaginación por el simple hecho de que los miembros de una nación jamás conocerán a la mayoría de sus compatriotas, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (23), en donde la imagen de estas comunidades no debe distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el *estilo* con el que son imaginadas (24).

A continuación, Anderson realiza una revisión para justificar su definición. Con respecto a las naciones del continente americano, Anderson concluye que las ideas del liberalismo y el republicanismo, junto con los obvios y conocidos intereses económicos en juego, no son capaces de generar por sí solos la clase o la forma de comunidad imaginada que se debería defender eventualmente contra las depredaciones de otros regímenes, sino que más bien, la tarea específica de crear una comunidad imaginada o nación fue llevada a cabo por los funcionarios criollos peregrinos y los impresores criollos provinciales, quienes desempeñaron un papel histórico decisivo. Se refiere a la literatura del período, con más preponderancia en el periódico o diario como instrumento de propaganda (101).

Es, por lo tanto, relevante revisar brevemente los textos historiográficos relacionados al concepto de nación. Mario Góngora es considerado uno de los historiadores más importantes de Chile, quien desarrolló una serie de textos relacionados a nuestro país. En esta oportunidad, el *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, presenta desde el inicio la imagen fundamental de Chile, la cual es “una tierra de guerra” desde la colonia,

mencionando como referencia el poema épico fundacional de nuestro país “La Araucana” de Alonso de Ercilla. Góngora caracteriza a la sociedad chilena del siglo XVIII como aristocrática, en vista de la configuración jerárquica y piramidal de la sociedad, la cual consiste en la capa “popular” de Chile, en un creciente mestizaje biológico y cultural donde se agregan negros, mulatos, zambos, blancos pobres; mientras que la clase superior traspasa sus valores y formas simbólicas para que sean imitadas e incorporadas por las capas medias e inferiores (7). Los procesos de pacificación realizados antes y después del proceso independentista, junto con las guerras defensivas u ofensivas son, las que constituyen el motor principal de la noción del Estado de Chile, junto con, evidentemente, todas las instituciones. Esta unidad administrativa heredada de los españoles ha provocado durante el siglo XIX “el salto cualitativo del regionalismo a la conciencia nacional” (12).

Alfredo Jocelyn-Holt, otro historiador renombrado en nuestro país, con su libro *La independencia de Chile* (1992) desarrolla un análisis expositivo del desarrollo de la nación Chilena desde el período de la Colonia hasta la Independencia, concluyendo en que existen dos escuelas que se han encargado en entregar una visión historiográfica de la Independencia preferentemente interpretativa y valórica: la escuela liberal y la conservadora. Para Jocelyn-Holt ambas constituyen propuestas ideológicas e incluso mitificaciones, a través de la construcción de un tiempo primordial y “fabuloso”, correspondiente al del origen de la nación, además de adjudicar a este comienzo absoluto un sentido sacro y ejemplificador. Para la escuela liberal es la Independencia misma el origen, mientras que para los conservadores, la Independencia funciona sólo como una reactualización de un arranque pretérito anterior (315). En un pequeño paréntesis, es relevante mencionar que Jocelyn-Holt se basa en la definición de mito desarrollada por Mircea Eliade en su libro *Mito y Realidad*. Agrega también desde el aspecto mitológico la construcción de personajes heroicos o sobrenaturales, configurando así un panteón deífico o heroico al cual se le adjudica la génesis ontológica de la nación, lo cual es compartido por ambas escuelas.

Otro aspecto que resulta mitificante para Jocelyn-Holt es la atribución constante de un poder fundacional a la palabra y el lenguaje, presente en ambas escuelas de distinta manera. Para los liberales se piensa que “el verbo republicano le habría dado vida al nuevo ser nacional” (316), mientras que los conservadores indican que el lenguaje político inicial del período de la Independencia constituyó al menos una “reactualización de un lenguaje fundacional olvidado: la teoría clásica española” (316). De esto último se desprende la estructura mítica que subyace a la

propuesta funcional historiográfica, basada en el acto de recordar. Ambas corrientes coinciden en la función ritual social de conmemoración para proyectar al sujeto chileno fuera de su momento histórico actual, revelándole su verdadero sentido o significado histórico subyacente, que ha de explicarle el momento en que vive o al que es necesario revertir a fin de que no pierda su identidad original. Jocelyn Holt concluye que esta visión es la que ha generado tanta discusión y debate historiográfico, puesto que la repetición de las mismas tesis, las mismas interpretaciones por ambas escuelas responden a una necesidad primigenia religiosa consistente y no en satisfacer “una curiosidad científica sobre el pasado” (317).

Desde esta perspectiva, Jocelyn Holt desarrolla un conjunto de hipótesis guardando una distancia crítica con las dos vertientes ideológicas que construyeron los relatos historiográficos predominantes. La primera hipótesis es la visión de la Independencia como un fenómeno coyuntural, dentro de un proceso de más larga duración que la envuelve. El proceso puede ser visto como emancipatorio debido a que sus efectos implican “dejar atrás la tradición y aceptar la modernidad” (320). Hay un “proyecto” macro en donde se inserta la Independencia, fundamentalmente imbuida con agentes externos y la casualidad, más que de la conciencia previsoras de la élite dirigente. Para Jocelyn-Holt, la ruptura de carácter legitimante causada por el cambio político e ideológico a partir de 1810 no significó la desaparición de la tradición colonial: “fue un grupo dirigente tradicional el que hizo suyo un proyecto modernizante inspirado en cierta certeza de que en lo medular sus prerrogativas se mantendrían o incluso crecerían” (321), por lo que la tradición persiste, a veces con más legitimación que en otros periodos; a la vez que se potenciaría una dinámica de cambio eventual y global, con un alto grado de autonomía de los sujetos (la élite dirigente) que optaron por este nuevo orden. Esto le permite a Jocelyn Holt concluir finalmente que “la Independencia no fue una pausa eventualmente frustrada; fue un quiebre insuficiente y parcial, si se quiere, pero no por ello menos trascendental y revolucionario, aunque esto último -insistimos una vez más- fue inconsciente” (322).

En síntesis, ambos historiadores coinciden también, a lo largo de su trabajo, en las consecuentes guerras y el desinterés general del resto de la nación con respecto a la Independencia y los proyectos de nación, ya fueran republicanos o de cualquier otra índole ideológica. Al respecto, se han revisado algunos relatos ficcionales para reseñar brevemente en el actual marco teórico. El libro *La patria insospechada. Episodios ignorados de la historia de Chile* (2015) de Rodrigo Lara Serrano consiste en cuentos cortos escritos con el estilo periodístico popular de nuestra

contemporaneidad, en donde destaca el capítulo 23 titulado como “Patria: se buscan donantes”. El cuento se inicia con dichos de frailes franciscanos durante el desarrollo del período denominado “Patria Vieja”: “maldita sea la patria, maldita sea la hora en que yo seguí las banderas de la patria” (141). Para Lara, la guerra entre realistas e insurgentes “patriotas” era ajena a la gente de ese momento. La idea de nación y democracia para el pueblo consistía en la locura de cortarse las cabezas entre ellos para terminar instalando un emperador, como había ocurrido en Francia (142).

En una revisión breve, Lara se enfoca en la División Auxiliadora que luchó por la Independencia para luego ser olvidados, dando cuenta del saldo sangriento que deja el proceso independentista, en donde se agrega a los señores revolucionarios sus peones, sirvientes y artesanos por la fuerza o consentimiento, “porque la guerra era mejor que su vida gris de servidumbre cotidiana” (143).

Otro libro interesante es *La emperrada* de Marta Blanco. Enmarcado en la Nueva Novela Histórica<sup>1</sup>, este libro trata sobre la figura histórica de Constanza Nordenflycht, quien tuvo dos hijos de Diego Portales, aunque éste nunca la reconoció dentro de los marcos de legitimidad de la época. Además, se agregan otras voces subalternas para construir un relato de Diego Portales desde la ficción. El primer capítulo, llamado “Amago en Re”, caracteriza una sintética historia sobre el proceso de Independencia, marcado por las contradicciones y la guerra, la falta de sustento ideológico y el escape de las figuras relevantes, como el fraile Camilo Henríquez, O’Higgins, los Carrera y Ramón Freire. Se escribe en un tono coloquial, representando la voz del pueblo. Hacia 1822 el ejército ha sido abandonado y desperdigado por el territorio: “esos desventurados deambulaban sin rumbo preguntándose qué mierdas es una república” (17), robando, saqueando y profanando a los pueblos que encontraban en el camino, pues el destino era la guerra:

¡vamos a luchar por la Patria, cabrones!

La Patria, qué es la Patria.

La patria es España, ¡vamos marchando!, pero es la Independencia la Patria, qué va a ser la Independencia, la Patria es una y es la madre Patria. Qué va a ser madre la Patria, O’Higgins es el padre de la Patria. Del Pillán es la Patria, gritan los encolerizados Caupolicanes y Lautaros de la Araucanía, la Patria es Freire juran los lircayanos marchitos de la Independencia (...) De quién mierda es la Patria.

---

<sup>1</sup> Corriente iniciada por el escritor Alejo Carpentier en su libro *El siglo de las luces* (1962). Consiste básicamente en la ficcionalización del discurso histórico oficial.

De los pipiolos es, de quién va a ser. De los conservadores es la Patria. La Patria es de los futres, susurran en la leva. La Patria es de Portales y vamos a la guerra por la Patria, murmura la hueste improvisada. ¡La Patria es la Patria y se callan los traidores!, grita un cabo.

La Patria, Hecha, deshecha, contrahecha. Siempre lista, la Patria. (19)

Un aspecto relevante por considerar dentro de la configuración del mito de la patria es el símbolo de la sangre, el cual aparece representado en general con la guerra, mencionada por todos los autores y autoras revisadas anteriormente. Cirlot en su diccionario de símbolos (1991) señala que la sangre derramada es el símbolo perfecto del sacrificio (399), en vista de que la sangre, correspondiente al color rojo, expone el final de una serie que tiene en su origen la luz solar y el color amarillo y en medio el verde y la vida vegetal (398), por lo que la conexión estrecha entre el color rojo y la sangre permite que ambos elementos se expresen mutuamente: “las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre, el carácter vital de ésta se trasvasa al matiz” (399). Chevalier en su diccionario de símbolos indica que la sangre se considera universalmente como el vehículo de la vida, “a veces se la toma incluso como el principio de la generación” (909). También agrega que la sangre simboliza todos los valores solidarios de los símbolos del fuego y del sol, con respecto a los valores de calor y la vida, además de claramente participar en la simbólica general del color rojo (909). El interés por agregar el simbolismo de la sangre se fundamenta en la novela ILC, puesto que la sangre contiene un valor sobresaliente y constante en la narrativa de la novela.

Continuando con la problematización del mito de la patria, el profesor Ignacio Álvarez, en su ensayo “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil” (2012) argumenta que, en vista de la evidencia otorgada, es más fácil aceptar que no es posible hablar de la identidad chilena, debido a que la identidad nacional pareciera ser una noción teóricamente inviable, históricamente caduca, empíricamente ineficaz y políticamente inoperante (15). Prefiere inclinarse por una búsqueda del concepto de alegoría nacional propuesto por Frederic Jameson<sup>2</sup>, enmarcado en la situación de los países del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional: “La condición subalterna con respecto de la metrópoli lo condiciona (al intelectual) psicológica y materialmente, de modo que su producción simbólica es inevitablemente una forma

---

<sup>2</sup> En su libro *The political Unconscious*, Jameson apunta que la imposibilidad de la inmanencia significa en la práctica que el reverso dialéctico debe siempre involucrar un descentramiento doloroso de la conciencia del sujeto individualizado, quien la confronta con una determinación que necesariamente debe sentirse como extrínseca o externa a la experiencia consciente (274).

de resistencia” (17). Desde esta perspectiva, y considerando también otro importante libro de Jameson, llamado *The political unconscious* (1981), Álvarez sostiene que todo texto literario es una alegoría contextual, lo que implica eventualmente el nivel nacional de ese contexto: “dependerá del grado de penetración del modo de producción capitalista que esa lectura sea más o menos explícita o evidente” (19), concluyendo que “la literatura puede ser el lugar de la especulación política en su mejor acepción, el lugar en donde se tantean soluciones imaginarias a conflictos reales, el espacio de lo posible, el laboratorio simbólico del futuro” (29).

En síntesis, el mito de la Patria en nuestro país devela más dudas y contradicciones que certezas. En teoría el mito no debería ser sometido a juicios de veracidad o falsedad, sino más bien, se valora en la medida que otorga un sentido de significado en el ámbito social y cultural, como se ha revisado previamente. Nuestro país, según Jocelyn-Holt, aún no posee el tiempo necesario para observar con la distancia necesaria su Independencia y desarrollo posterior (318), lo que también deja la construcción del mito en una disputa discursiva interdisciplinaria difícil de asir y describir. Desde esta perspectiva, la ficción, descrita por Saer en su libro *El concepto de ficción* (2010), funciona como una antropología especulativa (22), permitiendo así que la ficción se emancipe de los juicios entre lo real verdadero y lo falso para así exponer justamente el carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento: “al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (11), al sumergirse en los supuestos de la realidad objetiva, la ficción desdeña la actitud ingenua que pretende saber de antemano como la realidad está hecha (11).

### **2.3 El espacio**

Ambas novelas: OPN e ILC, transcurren en un espacio material delimitado y cerrado. En el caso de OPN, la diégesis se desarrolla principalmente en dos lugares referenciados, los cuales son La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba y la Rinconada. En el caso de ILC, la diégesis se desarrolla esencialmente en el Hospital-nación. Solotorevsky, en el libro previamente citado, desarrolla en la tercera parte una tipología del espacio en la producción novelística de Donoso en base a OPN. Esta tipología consiste en seis niveles espaciales desarrollados a partir de las teorías de Gabriel Zorán en su texto *Towards a theory of space in the narrative* (1979), cuyo esquema distingue tres niveles de organización del espacio en el texto: el

nivel topográfico, el nivel cronotópico y el nivel textual. Solotorevsky desarrolla su análisis en torno al nivel cronotópico, el cual considera la organización impuesta al espacio por los acontecimientos y movimientos, suponiendo así la captación del nivel topográfico, el cual estudia el espacio como entidad estática (194).

En una línea similar, el profesor Andrés Ferrada en su libro *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*, publicado en 2022, ofrece puntos de exploración al estudio de la ciudad en la escritura del autor a partir de la revisión y análisis de las crónicas, artículos y ensayos escritos por Donoso sobre la ciudad y el paisaje urbano. Hacia el final del libro, Ferrada comenta que el autor desea explorar Santiago, precisamente, a partir de sus signos precarios y menos aparentes: “confiando en las prerrogativas del escritor, la ciudad es un referente que (pre) figura otras realidades: subjetividades urbanas, prácticas cotidianas, paisajes acústicos” (167). De esta forma, la ciudad se erige en la representación como una nueva presencia. Enfocado entonces en las formas de emergencia del paisaje y considerando los matices fenomenológicos en la percepción de éste, Ferrada estima que en su emergencia no participa un sujeto constituido, sino uno en proceso de subjetivación (167). Con esto se refiere a cómo Donoso, al traducir la ciudad en imágenes paisajistas, éstas se diseminan en un tejido escritural que induce, como los paisajes silentes y encamados de Santiago, “el tránsito de su subjetividad por un espacio quizás más laberíntico que el urbano” (168).

Con respecto a OPN, Ferrada postula que resulta productivo aproximarse a la escritura del paisaje urbano a través de la vía mítica, debido a que esta búsqueda dialoga con la imagen del imbunche en la literatura de Donoso. Los personajes imbunchados y las expresiones (neo)barrocas comparten la forma común de lo retorcido y lo grotesco, abusando del idioma. Con esto Ferrada se refiere a la locuacidad vital que les caracteriza, anteponiéndose a la parálisis que oprime al cuerpo grotesco. “Incluso en la escena final de OPN, donde la palabra parece asfixiarse irremediablemente, Mudito sigue articulando imágenes de su propia degradación” (181). El silencio por el que transita el paisaje urbano, en este caso, Santiago-La Chimba, se observa la apertura de un “decurso acústico que exacerba un tipo de locuacidad que no pertenece a un orden lógico, sino a uno mítico” (181).

En un aspecto más general, el libro del profesor Cristián Cisternas, titulado *Imagen de la ciudad en la literatura Hispanoamericana y Chilena contemporánea* (2011), ofrece un modelo de análisis basado en distintas teorías literarias, entre las cuales se considerarán para esta investigación

el cronotopo de Mijaíl Bajtín y la heterotopía de Michael Foucault. Para el profesor Cisternas -en línea con la periodización del profesor Cedomil Goic- el superrealismo, tendencia inauguradora de la novela contemporánea, es permeada por la noción de “ambigüedad”, la cual surge y se justifica tanto por la profundización en la subjetividad de narradores o personajes y, especialmente, por la decadencia generalizada del estatuto del sujeto y su incapacidad de referir al mundo, lo que centra la referencia del narrador y del escritor en la legalidad urbana, verdadera cifra y signo de las problemáticas propias del choque modernidad-contemporaneidad: “la ciudad es el cronotopo en el que se intenta la solución estética para las graves escisiones o fracturas que caracterizan la decadencia de la modernidad occidental y la crisis del mundo latinoamericano” (21).

A partir de esto, el profesor Cisternas plantea que el cronotopo actualiza en el espacio urbano contemporáneo una serie de tópicos relativos a una concepción del espacio-tiempo como construcción simbólica y metafórica de carácter ambiguo: “la acumulación de signos y señaléticas, la sobredeterminación proxémica y cronémica, la transformación del habitar en una progresiva operación de lectura, son atributos de la ciudad moderna tanto como de la contemporánea” (22), agregando que “el cronotopo del habitar moderno es desorientador y desilusionante, la naturaleza del habitar contemporáneo es terrible, temible y aversiva” (22).

Con respecto a la heterotopía, el profesor Cisternas lo describe como un concepto cliché acuñado por Foucault y que funciona como una metáfora del espacio habitado en estados de crisis, como una forma de realizar las utopías en el espacio opresivo de la metrópolis, o a espaldas de esta (90). En base a que la ciudad utópica no existe, Cisternas afirma que “la memoria es la única heterotopía posible en que la ciudad anterior (la ciudad del pasado) con todos sus defectos y limitaciones, se convierte en utopía personal” (90).

Cedomil Goic, en su ensayo “La novela hispanoamericana: 1967-1977” (1992), sostiene que la seriedad de la representación en la novela contemporánea ha desaparecido. “La novela se hace intrascendente, autosuficiente, autónoma. No afirma otra virtud específica que su realización como mundo narrativo imaginario” (273). Esta radicalización de lo imaginario se manifiesta a través de esferas extraordinarias de realidad, o por tipos insólitos de narración como los considerados (corriente de conciencia, monólogo interior, discurso inmediato, etc.). Según Goic, la novela contemporánea afirma con variados indicios el carácter irreal de la representación diferenciándose así de la novela tradicional: “esta vez suelen ser múltiples los indicios de que lo

real es incierto, cuando no hay una clara y directa manifestación de irrealidad y del carácter lúdico, gozosamente constructivo o creador de la narración” (273).

Para finalizar, el análisis de los espacios construidos en ambas narrativas es necesario con respecto a la función que cumplen dentro del testimonio del narrador testigo-personaje, debido a que operan como las estructuras modelizantes de las características particulares de cada narrador testigo-personaje con respecto a su relación con el mundo de afuera y el espacio construido en sus discursos.

### 3. Análisis

En el libro *No hay almacén que la sostenga: Entrevistas a Diamela Eltit*, editado por Mónica Barrientos, la autora revela que el nombre de la novela *Impuesto a la carne* responde a un concepto histórico de nuestro país, basado en las protestas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En esta ocasión había un tema llamado “la carestía de la vida”, que generó un movimiento que fue creciendo en levantamientos populares por el impuesto a la carne propuesto por el gobierno de Germán Riesco. Eltit revela que ella sacó el nombre del “impuesto real y literal de su tiempo pensando que era elocuente, porque vivimos el impuesto y, en este caso, como la novela hablaba del poder médico, me pareció que era muy coherente para mí” (36).

Según Laura Scarabelli, en su ensayo “*Impuesto a la carne* de Diamela Eltit. El cuerpo-testigo y el contagio de lo común” del año 2015, la novela se construye en base a las protagonistas sin nombre, como meta-testigos de papel: “se convierten en metáfora viva de la nación, testimonio de doscientos años de iniquidades. La autora construye la figura de dos mujeres que cargan en sus fisicidades bicentenarias el peso de la historia de Chile, un testimonio ‘reinventado’, que resume y aglutina la voz de la subalternidad” (977). En una línea similar, Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal en su ensayo “*Impuesto a la carne: memoria del desastre*” (2015), también alude a la metáfora: “no es una novela histórica, pero su texto alude metafóricamente a su historia. El tema de la nación es evidente, inscrito en el relato de una mujer y su madre hospitalizadas —probablemente en una maternidad—, unidas ambas en sus cuerpos y atrapadas por doscientos años” (11).

Dianna Niebyski en su trabajo “Blood tax: violence and the vampirized body in *Impuesto a la carne*” del año 2011 apunta a la alegoría: “la autora se vierte a la alegoría, la hipérbole y el hiper

realismo como los vehículos para su amarga denuncia de los errores de Chile (o América Latina) en proteger y defender a sus clases bajas, más explotadas y asediadas” (107), mientras que, en un espacio más local, la tesis de pregrado de la Universidad de Chile de Luis Alarcón Barrientos, llamada “De cuerpo a carne: el sujeto animalizado en *Impuesto a la carne*” (2020), concluye que “La novela *Impuesto a la carne* ciertamente tiene una complejidad que permite distintos niveles de lectura e interpretación, pues fue escrita desde un sentido alegórico que responde a una postura política” (32). En otra tesis de la misma institución, cuyo título es “El biopoder, la violencia y los cuerpos resistentes en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit”, de Javiera Fuenzalida Reyes (2022) indica que “las mujeres protagonistas son “pacientes” a la vez que alegoría” (11).

Esto permite remitir al concepto de alegoría nacional, presentada por Álvarez en base a Jameson: “afirmamos que la interpretación alegórica es una posibilidad interpretativa independiente del modo de representación que sustenta un texto en particular” (19) y no necesariamente desde un modo de representación arcaico, sino más bien desde la construcción alegórica y alegoresis de Heinrich Lauberg, en su trabajo *Manual de retórica literaria* del año 1967 (19). Desde esta perspectiva, el profesor Álvarez apunta hacia el valor que la interpretación alegórica nacional de los textos literarios puede tener para comunidades como la nuestra: “no estamos discutiendo si las novelas reflejan o no la realidad nacional; una noción amplia del concepto de representación hace posible identificar en ellas el modo en que discuten y elaboran - en ningún caso reproducen- nuestras construcciones de lo social” (20).

Por lo tanto, en un análisis breve, el profesor Álvarez identifica tres categorías de alegorías nacionales en nuestra literatura contemporánea, las cuales pueden funcionar en sincronía. Estas son la alegoría estamental, la alegoría de romance y la alegoría de temporalidad. Esta última es la más ajustable al caso de ILC, debido a que representa “un intento productivo por influir en las políticas de la memoria”, en una abierta postura crítica hacia la dirección amnésica que ha tomado el manejo político de la postdictadura: “los textos que pertenecen a esta modalidad reaccionan de un modo creativo al imperativo de la verdad, esto es, la verdad que ha sido esquiva para las víctimas y la que intentan imponer los victimarios” (28). Según Álvarez “crear una historia apócrifa que termine confluyendo hacia la que ya conocemos es una opción escéptica e imaginativa al mismo tiempo, pero sobre todo el retorno de un contenido del que aún, al parecer, no es posible desembarazarse: la identidad nacional como el relato de una historia común y compartida” (28). Desde esta perspectiva estructural, ILC se analizará como una alegoría nacional.

Un primer aspecto relevante y digno de análisis es el epígrafe o epíteto como menciona Solotorevsky. La importancia del epígrafe en OPN reside en la cualidad de resumir e instalar la metáfora del relato: dicho epígrafe -del cual ha sido extraído el título de la novela- refleja metafóricamente los significados del texto e inaugura una cierta visión de mundo; se trata de una visión trágica de la existencia, opuesta a la superficialidad e insubstancialidad de la farsa y de la comedia: la vida surge de las profundidades de la carencia esencial, en la que sus raíces se hundan (58):

*todo hombre que ha llegado incluso a la adolescencia intelectual comienza a sospechar que la vida no es una farsa; que ni siquiera es una comedia refinada; que florece y fructifica, por el contrario, desde las profundidades trágicas más profundas de la escasez esencial en la que están hundidas las raíces de su sujeto. La herencia natural de todo aquel que es capaz de vivir la vida espiritual es un bosque indómito donde aúlla el lobo y parlotea el obscuro pájaro de la noche.*

En el caso del epígrafe de *Impuesto a la carne*, se presenta la alegoría que configurará el relato, en donde la “gesta hospitalaria” apunta hacia una metáfora del desarrollo cronotópico de una nación. La conclusión sobre la esperanza de dejar un testimonio como una idea ingenua, explicando como su calidad de humanidad construye rápidamente la idea del fracaso, lo cual se reafirma a continuación, con el fracaso del ímpetu. Desde esta posición de derrota, por lo tanto, la narradora se remite a legar ciertos fragmentos como el último recurso de supervivencia de ella y su madre. La denuncia siguiente ordena la alegoría de la patria que muere, a causa del hospital y la traición de la historia:

*Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprensible que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad. Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar, sólo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de los males.*

*Nos enfermó de muerte el hospital.*

*Nos encerró.*

*Nos mató.*

*La historia nos infligió una puñalada por la espalda.*

ILC, al igual que OPN resulta ser el producto de un intento de escritura fracasado: el proyecto de escribir un testimonio y una crónica histórica. La narradora, a través del mecanismo de corriente de conciencia se presenta como la testigo-personaje del abuso violento del hospital-nación como institución alegórica de la república independizada chilena, abuso recibido por ella y su madre, la segunda protagonista relevante del relato.

Desde que nacimos mi madre y yo fuimos maltratadas por los médicos y sus fans. El aislamiento se instaló como la condición más común o más normal en nuestras vidas. Recuerdo con una obsesión destructiva, en cuanto nos sentimos despreciadas y relegadas cuando se desencadenó una impresionante manía hospitalaria fundada en la pasión por acatar los síntomas más oprobiosos de las enfermedades. La costumbre de ensalzar y hasta glorificar las enfermedades (como parte de una tarea científica) marcó el clímax de la medicina y coincidió con nuestro precario nacimiento. (10)

La alegoría o metáforas coordinadas sobre el rol del hospital y sus formas de operar, o sea, la manía hospitalaria, refiere a la influencia europea que acaeció en los procesos independentistas de Chile e Hispanoamérica, con respecto a la modernización y la instalación de un sistema republicano. En este caso, la enfermedad refiere al entramado cultural y social de las clases populares, ya referidas y caracterizadas en el marco teórico en la sección correspondiente al mito de la patria.

Entre las características generales del texto es importante destacar la progresión fragmentaria del relato enmarcadas en la estructura estética del grotesco (Kayser 219). La interacción dentro de la trama de la novela es siempre narrada desde un enfoque interno e intradieético. La participación de la voz de la madre y otros personajes en estilo indirecto libre se acrecienta a medida que se avanza en la lectura. De todas formas es posible dividir la diégesis en tres partes marcadas por eventos relevantes. La primera consta de la presentación de la narradora en su tránsito hacia la revelación de su testimonio, además de dar cuenta de la relación ambivalente y antitética con su madre y de la represión interna simbolizada desde lo externo por el espacio y su madre. La segunda parte se marca por la desaparición del médico director del hospital-nación, mientras que la tercera con la operación ejercida hacia la narradora y su madre, para luego ser ubicadas en una sala común con otras trece enfermas “Ahora estamos hospitalizadas en una sala común. Quince camas, quince enfermas exactas” (143).

El primer capítulo amplifica la alegoría presentada con mayor descripción, presentando a las protagonistas y el espacio:

De inmediato, la nación o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras. En contra de nosotras, ¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años?

Sí, ya han pasado, quizás, ¿doscientos años?

Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá.

Lo repitió cada día.

Solas tú y yo. (10)

Este episodio inaugural se repite fragmentariamente durante todo el relato, sobre todo la frase interrogativa “¿hace cuánto?, ¿doscientos años?”, la cual opera estructuralmente a lo largo del texto, como un agente constructor de la alegoría. Los doscientos años coinciden con el tiempo transcurrido para la historia de Chile como república independiente de España, lo que ha sido notado por todos los estudios visitados al inicio del análisis (Barrientos, Scarabelli, Nyebilski, etc.). Esto permite estipular la interpretación de la madre e hija como metáforas de los procesos nacionales llamados “la patria vieja” y “la patria nueva” desde el vertimiento de significado subalterno que nos ofrece este texto testimonial a los significantes conceptuales de períodos históricos relevantes en la construcción de la identidad nacional. A pesar de ser dos procesos distintos, ambos ocurren en un territorio permeado por un marco cultural que deviene en una nación, con sus características sociales, políticas y económicas como un todo, indivisible. En base a esto, es posible comprender la relación entre madre e hija dentro del relato como personajes indivisibles, a pesar de ser entes distintos. La narradora se presenta en una posición de obediencia hacia la madre y su narrativa, la cual es transmitida por la misma narradora. El primer aspecto relevante que nos ayuda a comprender el rol metafórico de ambas es la afirmación de que ambas nacieron al mismo tiempo: “Mi madre me aseguró que cuando yo nací, ella también nació de nuevo. Nació caóticamente” (12).

Esta primera parte configura la posición de la narradora ante el mundo junto con su visión de mundo. Esta posición es de sumisión con claros impulsos y deseos de emancipación, los cuales no se llevan a cabo. Evidentemente, el poder castigador y violento es representado por la figura del médico, seguido de las enfermeras y con las bases de validación otorgadas por “los fans” y las “barras futboleras”. También se presenta a algunos parientes y familiares, quienes también poseen

un estatus de subyugación pero se han alejado de la madre y su hija por sus enfermedades presentes en la piel. Sin embargo, la narradora insiste en la soledad y desamparo en que se encuentra junto con su madre:

Pero ninguno de nuestros parientes, como tampoco nuestras amigas muertas, se vieron enfrentados a una existencia tan solitaria y amenazante como nosotras, solas en este mundo, vigiladas atrozmente por una serie de médicos, escudriñadas por una multitud ominosa de fans que nos han estudiado como si fuéramos una infección incandescente o un titilante y fraudulento desecho. Esa actitud ha tenido la historia de la medicina, los médicos y sus fans con nosotras. Todo el territorio. La nación. La patria. (20)

Entre los eventos relevantes en esta primera parte destaca la narración sobre la prima Patricia, quien, después de mostrarse como una paciente ejemplar además de fan por excelencia, se suicida. (41-45) “mi mamá fue la que pensó en la lujuria, me dijo que la lujuria la había empujado a una decisión tan ardiente y totalmente definitiva. Repitió sabiamente: la lujuria” (45).

Otro de los eventos relevantes es la consulta médica en que la madre es expulsada del lugar de la consulta por el médico, por haber interrumpido a su hija en medio de la consulta y, según la narradora, haberse atrevido a confundirle: “Salga. Le exigió a mi pobre madre que saliera a enfrentarse a un mercado incomprensible y voraz, quiso que a mi pobre madre bicentenaria (como yo) la envolvieran hasta matarla los gritos angustiados de las barras futboleras” (74). Además de la narración sobre la primera vez que intentó huir de su madre, dando cuenta así de sus deseos contradictorios y ambivalentes presentes en la narración: “Ese día me propuse renunciar a mi madre anarquista y tomar un destino ajeno a la sangre y a la espera” (96).

Sale a la ciudad, recorriendo un camino necesario, aunque también amenazante, en donde se encuentra con una prima, la cual “se vanagloriaba de ser una fan de las ciudades y de los rascacielos” (97), contaba con privilegios al ser elegida la mejor voz para representar a los fans. Sin embargo, la narradora describe el trasfondo de la historia de su prima, quien, junto a su hermana, estaban a la merced de un médico que las había operado en innumerables ocasiones, “le había sacado una cantidad alucinante de órganos, hasta dejarla casi vacía” (97). La prima le invita a su casa, en el afán de ayudarle, aunque, según la narradora, detrás de eso se ocultaba el deseo de entregarla a su padre y así ella poder descansar de su padre médico; por lo tanto, la narradora prefiere volver a su hogar, junto con su madre, “con la convicción total de que había cometido una de las acciones más equivocadas de mi historia” (98).

La segunda parte se inaugura con un atraso de los médicos, debido a una junta de médicos de urgencia, “una junta fundamental para dirimir el futuro médico” (85), situación que las mantiene en la sala de espera del hospital, en donde la narradora revela algunos detalles sobre un médico anestesista obsesionado con ellas, ofreciéndole a la madre drogas (94), para luego seguir relatando la espera: “llevamos un tiempo indefinido en el hospital. Los relojes se han paralizado (...). Pero mi madre me comenta que ya pronto el tiempo volverá a restablecer su orden y su rutina y toda la patria, la nación, el país, estará dispuesto para las consultas” (105); El anuncio de una celebración nacional a la cual son invitadas: “Quieren convertirnos en ruinas nacionales. Hoy nos notificaron que debido a nuestros, ¿Cuántos años?, ¿doscientos?, vamos a participar (fugazmente) en el festejo más emblemático (y vacío) del segundo siglo” (107); y luego la desaparición del médico director del hospital: “pero hoy es un día nefasto y amenazante. No aparece el médico director” (111).

En esta sección destacan las ideas de la madre por crear planes alternativos para asegurar el futuro de ella y su hija: “vamos a general el gran manual histórico del maltrato y la postergación. Esa es mi intención. Hoy. En cambio mi madre sólo aboga por encontrar un programa básico de sobrevivencia para nosotras” (82). La narradora, en cambio, oscila constantemente entre el ímpetu de la emancipación y el profundo sentimiento desolador de la desesperanza ante su situación de “subpaciente” y el rechazo del hospital-nación y sus integrantes hacia ella y su madre: “hemos pasado, ¿Cuánto?, ¿dos siglos?, en suelo chileno, sí, dos siglos conectados entre sí por la sensación indestructible de la angustia” (116). Este fragmento es relevante, pues confirma la pregunta constante sobre el tiempo que han vivido la narradora junto con su madre. A continuación, la narradora cuenta sobre su travesía por conseguir algodones para su madre que sangra, mientras siguen esperando que vuelva el médico director. La narradora revela que su madre maneja su cuerpo y las hemorragias lo suficiente para llamar la atención médica, y, aunque esto le preocupa, la narradora afirma que su madre sangrando le tranquiliza, pues significa que sigue viva (119).

En la reiteración del “vacío de poder” (125), la narradora cuenta que la ausencia del médico director ha producido la desaparición de los fans de los pasillos del hospital; el comportamiento ansioso y bullicioso de las barras futboleras fuera del hospital y el descontrol frenético de las pulsiones sexuales de los médicos. Durante la espera, la madre insiste en vender algunos órganos, los riñones, los dientes y sus dedos (138), aunque también han conversado sobre morir (134), lo

que acentúa la ambigüedad entre la permanencia de la espera versus la emancipación, a través de la creación de las mutuales del cuerpo, en cuatrocientos o quinientos años más (142).

La tercera parte del relato se inicia con el siguiente fragmento:

El día de la conmemoración, en las horas burocráticas en que el país o la patria ya totalmente bicentenaria renueva de manera frívola sus votos con una ceremonia laboriosa e impregnada de un encendido matiz oficialista, mi madre y yo fuimos ingresadas al quirófano periférico que está localizado en el sector más sombrío del cuarto patio. Un pabellón rodeado por una rotunda valla de un material diseñado para promover la modestia e instalar una prolongada resignación (143)

La narradora comienza a relatar lo que recuerda de la operación. Admite no recordar de qué las operaron, pero sí recuerda a la enfermera y los dos médicos que las operaron. También apunta que la operación se agenda inmediatamente después de la reaparición del médico director general, quien es el responsable de las operaciones de urgencia para la madre e hija. A pesar de la conclusión sobre las operaciones como una conspiración en contra de ellas, ambas aceptan y deciden no decir nada al respecto, aceptando que la operación significaba la muerte impostergable: “preferíamos hacerlo en medio de una anestesia reparadora y solemne y no huyendo para caer desplomadas en una calle demasiado pública, ajena a nosotras, hostil a nosotras, oprobiosa” (146).

Según la narradora, la operación simultánea a ellas se transformó en un signo y hasta un emblema: “fuimos nosotras, mi madre y yo, quienes pusimos en marcha el último plan de salud, el más cruel y opresivo” (147). En esta sección final, la narradora relata los intentos de permanecer viva junto a su madre a pesar de la inminente muerte. Relata también como las enfermas son reemplazadas por otras en la sala común, con tal de que siempre hayan quince mujeres, trece aparte de la madre y la hija, debido a que “la medicina sufre una de las peores crisis de la historia” (162). La madre miente a las otras enfermas sobre tratamientos para ambas y sigue urdiendo planes para mantenerse viva con su hija, apostando y ganando órganos de las enfermas (174), retando a su hija constantemente y ordenándole mantenerse viva y alejada de los pensamientos oscuros de la muerte (179). También la desacredita con las otras enfermas; siguiendo su espíritu anarquista intenta convencer a su hija y las otras enfermas de fundar mutuales y comunas (184).

Hacia el final del relato la narradora se muestra en adhesión a las ideas de su madre “pronto iniciaremos la huelga de nuestros líquidos y el paro social de nuestras materias” (186), para terminar cerrando la alegoría nacional con la siguiente construcción:

Ya es tarde para nosotras. El territorio puso en marcha un operativo para decretar la demolición y la expatriación de nuestros cuerpos. Minas. Minerales. Nuestros huesos cupríferos serán molidos en la infernal máquina chancadora. El polvo cobre del último estadio de nuestros huesos terminará fertilizando el subsuelo de un remoto cementerio chino (187).

Este último párrafo revela que madre e hija representan alegóricamente el territorio nacional desde su manifestación natural y humana. Mientras que el hospital, los médicos, las enfermeras, etc. representan el aparato político de orden sobre el territorio. Esto último también permite comprender la crítica hacia los métodos extractivistas del modelo económico neoliberal, cuyas consecuencias actualmente son las zonas de sacrificio, la precarización y la falta de recursos naturales, por nombrar algunos. Niebylski concluye que este final es un reconocimiento realista de un mundo que interpreta el fin de un futuro sustentable para muchos: “lo que hace a esta novela más perturbadora es el testimonio gráfico de los efectos depredadores del actual capitalismo global en los millones de cuerpos que comparten la historia de marginalización de la narradora y su madre” (117).

A continuación, el análisis se dividirá en tres partes: la primera parte se enfocará en un análisis a la narradora testigo-personaje, para así pasar a la segunda parte del mito, los cuales son el imbunche, la patria-madre y la sangre. La tercera parte se dedicará a un análisis del espacio en el relato. Esto se cimienta en lo propuesto en el marco teórico por el profesor Goic y su análisis de OPN, la narradora testigo-personaje en ILC está tensionada por dos mitos: el imbunche y el mito de la madre o la patria, cuyo símbolo es la sangre. además el análisis se enmarca referencialmente en lo grotesco definido por Kayser, debido a que ambas obras se constituyen en la representación de la oposición “más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar” (229).

### 3.1 Narradora testigo-personaje

La narradora se autodefine a través de su misión testimonial. Se define también a través de su madre como seres aislados del entorno, cuya expresión se origina en la madre y sus gritos para establecer su perspectiva como la única verdadera: “lo repitió cada día. Solas tú y yo” (10). Esta oración, repetida a lo largo del relato junto con la oración “soy tu madre”, se imprime en el cuerpo de la narradora, dañándolo, perforando su cabeza (10), hiriendo su audición (11) e inscribiéndose en su espalda y rostro (11), instituyendo así la subyugación y la dependencia total entre ambas: “y así, en medio de una escalofriante simetría, hoy nos pertenecemos: rebeldes, unidas, curvadas, teatrales” (11).

La narradora rápidamente inscribe el miedo a la separación en la relación de dependencia debido a la amenaza constante de la realidad hospitalaria. Su madre constantemente le recuerda, con tristeza, que ocurriría si ella muriera. Así, la narradora se describe como insomne crónica junto con su madre ante el miedo que les genera la posibilidad de la muerte y su soledad en ese mundo enfermo: “viva, incierta, camuflada como un batracio. Sí, convertida en un batracio (latiendo de manera sutil) a la espera de la resurrección de mi madre” (12). El batracio, según la RAE, denomina a los animales vertebrados anfibios tales como la rana. Un aspecto importante por mencionar es el significado de la palabra *anfibio*, sinónimo de batracio, cuya raíz griega *amphi-* (ἀμφί) significa “de un lado a otro”, o “alrededor”. A esta raíz se le suman las palabras como “ambiguo” y “ambivalente” según el diccionario de etimologías de Chile.

La percepción de la narradora sobre sí misma a través del discurso del entorno se volverá más cruda a medida que avanza el relato, como por ejemplo, la visión que tuvo el doctor sobre ella (según su madre) al momento de nacer: “el médico cuando supo que iba a sobrevivir me miró (por primera vez) como si yo fuera una producción de la medicina, un simple y prescindible insumo o una basura médica” (13). Sin embargo, la narradora introduce los conceptos del anarquismo (14) y el barroco (27) como características heredadas “por la sangre” (14) que construyen la identidad de ambas: “nos hemos convertido en unas anarcobarrocas totales o finales” (187). Como dato relevante, la autora en las entrevistas con el profesor Leonidas Morales reconoce su admiración por el barroco: “la encuentro una empresa de excepción, de excepción, de ejercitación del español y llevarlo al límite” (108). El límite es parte de la construcción identitaria de la narradora:

Necesito una cuota de solemnidad de la que carezco para convencer. Todavía busco una fórmula para hacerme visible. Yo soy baja. Baja en todo sentido. Habito en los escalafones más insignificantes del tendadero social. Uno de los últimos cordeles, gastado, tenebroso. Tengo una salud de fierro, pero estoy transida por múltiples enfermedades. Los médicos lo saben y se alimentan de mí (...) no quiero pontificar acerca del pasado ni menos profetizar el futuro. Mi cuerpo no me acompaña y no me favorece en nada. (130)

Esta ambigüedad antitética y yuxtapuesta sobre sus incapacidades y su deseo de escribir el testimonio constituyen su personalidad melancólica y furiosa, como consecuencia de los atropellos violentos por parte del cuerpo médico y su madre hacia ella. Un fragmento manifiesto es cuando describe lo que hizo el doctor con ella, hundiéndole el tabique nasal con un metal, enfermándola. Sin embargo la narradora presenta también las digresiones ante el relato de su madre, diciendo que ella miente y escamotea la cronología de los sucesos a su conveniencia, debido a que según la madre, fue la narradora quien indujo al médico a comportarse violentamente con ellas por sus chillidos. Esto le permite justificar a la madre la sordera de la narradora y gritarle, aunque la narradora insiste en que ella escucha todo (18). Debido a esto, la narradora cuenta como ambas, para arreglar los daños del médico primero o médico fundador, acuden a un segundo médico: “un cirujano hostil pero serio, que adoró pero también desdeñó mi cara. Mientras me examinaba, de una manera completamente agresiva murmuró: monstruosa.” (22)

A pesar de sus dificultades corporales, la narradora insiste en su testimonio como un programa humano, apelando a construir un escrito o una memoria que le permita hacer un milímetro de historia (31). Su madre se niega, por lo que la narradora enfoca su testimonio hacia el cuerpo de la madre, apareciendo aquí dentro de la misma narradora, incrustada en el interior de su pecho y con dificultades para respirar (32). La narradora sostiene que debe moverse con un cuidado ceremonial en su propuesta de entregar uno de los testimonios más concretos o certeros acerca de “nuestra historia”, debido a que su madre se encuentra enferma y generando interferencias biológicas en el cuerpo de la narradora, además de declarar lo siguiente: “experimento un intrincado proceso orgánico detonado por los años y por un tipo de debilidad melancólica que siempre me ha acompañado. Mi madre, pequeña, pequeña, yace adentro de mi pecho y me da una lástima infinita la calidad precaria de su respiración” (32).

Ante el desprecio del cuerpo médico y de los fans, que les dicen “negras curiches” (33), incluyendo el episodio en que fue humillada y publicaron sus imágenes en el periódico nacional

(40), la narradora desiste de su misión de dar un testimonio (38), también por el miedo de que su madre colapse, pues ella no comparte la idea del testimonio a pesar de su personalidad anarquista (38). La madre comienza a llamarla tonta en repetidas ocasiones (39); (55), debido a que esto podría generar eventualmente un ensañamiento hacia ellas peor de lo que ya tienen en su situación. Sin embargo, es la piel la que se enferma por la memoria que cargan (37). La narradora comienza a apuntar hacia el miedo de la muerte de su madre, expresando su deseo de que las cosas volvieran a ser como antes (47). La nostalgia por el pasado, por el deseo de que su madre vuelva a ser una madre baja, fea, decidida, acompañada por su hija, recorriendo juntas una cantidad impresionante de hospitales y de consultorios (56). Sin embargo, esto se convierte en una crítica ante la senilidad de la madre que ha devenido en una idealización hacia el cuerpo médico (53), generando así una distancia entre ella y su madre a pesar de que estén unidas y solas contra el mundo: “Mi madre, cuando recuerda, se parece a mi prima Patricia, su voz melosa de fan, su manera de adjetivar a los médicos, de ornamentarlos como si fueran una nación épica, su delirio al describir sus consultas y las salas de espera plagadas de comodidades que nunca tuvieron. Yo oscilo entre el miedo y la furia” (54). De todas formas, la narradora reconoce repetitivamente que ambas están solas, en calidad de subpacientes: “Las subpacientes más representativas de la historia nacional, relegadas, maltratadas sin respiro” (57).

A pesar de este panorama oscuro, la narradora haya consuelo en la fascinación de sus órganos, los cuales -inciertos- se parapetan rebeldemente en resistencia al cuerpo médico, debido a la pasión anarquista que imbuye a la madre y la narradora (65). Esta pasión anarquista es la que produce por ejemplo el escape de la narradora, recordando también episodios de represiones y torturas, auto censurándose y volviendo a callar por el miedo a las inyecciones, realizando una analogía con los films que ha visto con su madre (72), (117); y concluir sobre su incapacidad de producir una historia del cuerpo: “No puedo referirme a detalles concretos ni menos abordar los secretos del cuerpo de mi madre o los secretos de mi cuerpo, cuántos secretos después de infinidad de tiempo, un tiempo impresionante que puede leerse desde nuestros órganos (siempre colonizados, nunca independientes)” (121). El tema sobre los órganos se relaciona con la auto contemplación que realiza la narradora en algunos fragmentos, quien se percibe como una prisionera melancólica de su propia vejez, atractiva y singular, sumida en acatar los signos de su decrepitud, siendo su madre la representación del campo propicio para entender y entenderse, por ser órganodependientes y utilizar la biología como el instrumento para establecer “el centro en que

radica el umbral de la historia” (127). En base a esto, la narradora se reconoce fragmentada en dos cuerpos:

Tengo definitivamente dos anatomías, una, la más destruida y emotiva, está a la vista de todos, cualquiera puede verla y evaluarla, ese cuerpo es perturbador y ocupa demasiado espacio, pero mi otro cuerpo contiene el lugar del dolor orgánico que circula y se desplaza, duele, hierde al cuerpo visible, lo ataca desde sitios inesperados, en cierto modo me humilla, aunque esta es una expresión demasiado dramática (...) el único alivio que me otorga este tiempo es tener la completa certeza de que mi madre está viva, respirando. (128)

El siguiente reconocimiento a sus órganos ocurre después de la operación: “pero mi madre y yo somos expertas y nuestros órganos se parapetaron para acompañarnos lealmente en la rebelde tarea de la sobrevivencia” (147), comenzando en esta porción de la narración y hasta el final con el decaimiento de la narradora, quien comprende que su posición actual será la subyugación a su madre que se ha convertido en un órgano dentro de ella, controlando la sala común e induciendo la idea de la narradora como una mentirosa (176), lo que produce el deseo de libertad por parte de la narradora incluyendo el lazo con la madre:

Algunas veces pienso que sueño o estoy convencida de que no he nacido nunca (...) un sueño en el que viviré sólo un día, burlando así la interminable catástrofe del tiempo (...) sueño o pienso que sueño sólo unas horas estrictas que transcurren ajenas a la memoria y al dolor. Sueño con esas horas. Un tiempo muy preciso que está allí para derribar la memoria del sufrimiento. Sueño unas horas sin mi madre y ajena al dolor que ella me ocasiona (...) un mundo solo, sin mi madre oprimiendo todas las horas del mundo. (177-178)

Este decaimiento es notado también por las otras enfermas: “Yo creo que sí, me dice la enferma de la cama del lado, se nota que se está preparando, se nota que le gusta morirse, se nota que usted está mal de la cabeza” (184), aunque la narradora, a pesar de todo, insiste en su misión testimonial, ahora de la sala común y lo que ocurra por doscientos, trescientos años más, la memoria de la postergación (172). El resultado de esta narración testimonial es asumido como una historia imposible, puesto que carece enteramente de historia (144); la narradora, inscrita en el revés más agujereado de la patria o de la nación o del país (121) sólo busca la oportunidad de completar su misión, a pesar de la represión y el olvido de aquella sala común con las trece enfermas. Sin

embargo, como es común a toda la narración, la narradora constantemente oscila entre el ímpetu y la censura:

¿Cómo me llamo? Ustedes saben que no lo puedo decir, mi nombre, y comprenden, eso lo sé, que tengo que renunciar y apaciguar todas y cada una de las intenciones de nombrarme a mí misma. (...) llamo a mi madre por su nombre, por el nombre que tiene o tuvo, no lo sé, mi mamá que se metió en mí para duplicarnos (...) nosotras, las operadas, somos una forma curiosa (e ilegal) de generar ganancias, es así. (181)

Ocurre algo similar hacia el final de OPN, cuando el Mudito está luchando por salir del saco imbunchiano: “se trizan mis dientes pero tengo que seguir royendo porque hay alguien afuera esperándome para decirme mi nombre y quiero oírlo y masco y muerdo y rajo: masco, muerdo y rajo la última corteza de saco para nacer o morir” (453); luego de la operación, en la nueva etapa orgánica anunciada por la narradora, emite un fragmento análogo: “Vamos a nacer otra vez o vamos a morir otra vez, quién sabe. Pero nuestras heridas nunca van a cicatrizar en la patria o en el país. En la nación” (187). Este proceso oscilante deviene en la desintegración de la narradora, proceso similar por el que pasa el narrador testigo-personaje en OPN, como representante de la melancolía y la voz de los sin rostro, según Solotarevsky (104). Ambos narradores testigo-personajes se muestran incapaces de llevar a cabo el testimonio, dando cuenta de la desintegración de los cuerpos socavados por el maltrato y el rechazo del entorno. Humberto Peñaloza también sufre una operación a merced del doctor Azula, de quien cree le quitó más de la mitad de sus órganos. El narrador testigo-personaje de OPN siente el bisturí, a pesar de estar dormido, siente las operaciones en su cuerpo, en donde cortan y desprenden partes que luego injertan de vuelta:

Duermo, pero lo siento, por eso me tienen encerrado aquí y jamás voy a salir porque soy vivero de órganos y fábrica de miembros sanos, por eso no me deja morir don Jerónimo, por eso ha montado esta fábrica en que sólo trabajo yo, sólo mi cuerpo produce. Para que no me dé cuenta de este abuso me mantiene una conciencia crepuscular, desinflado pero con algo de aire, muy poco, suficiente para que no muera completamente, y con este intercambio de órganos mi tiempo se irá alargando y alargando de modo que como nunca más seré una persona (244).

El narrador continúa su discurso relatando como los monstruos se pelean por sus dedos, en un escenario claramente grotesco y similar a las apuestas por órganos de la madre en ILC, con tal

de asegurar la vida de ella y su hija. La corriente de conciencia pierde el tiempo y su carácter convencional, como ocurre constantemente en ILC y en OPN: “otro saco, otro estrato que me demoraré un siglo en conquistar y un milenio en traspasar” (539). Esto permite comenzar la segunda sección del análisis, relacionada con la construcción mitológica.

### **3.2 El mito**

En correspondencia con el marco teórico expuesto anteriormente, el apartado 2.2 refiere a los esquemas de análisis con respecto al mito literario propuestos por Martínez Falero y Herrero Cecilia, en donde ambos coinciden en la reescritura del mito a través de un proceso de desmitificación y actualización, en donde la actividad creadora del proceso narrativo convierte el mito en un elemento significativo o en la base del nuevo texto creado. En base a lo propuesto por Martínez Falero, hay dos categorías aplicables a la comparación entre OPN e ILC. La primera categoría es la reescritura por analogía con respecto a la estructura del relato, lo que se traduce en el siguiente análisis en el soporte mitológico imbunchiano en ambas novelas con respecto a las características de sus respectivos narradores testigo-personaje. Con respecto a la segunda categoría, la cual apunta a la analogía respecto de la trama del relato, alude a la inferencia por parte del lector, puesto que se basa en la memoria textual de uno u otro texto. Esta segunda categoría se conecta con lo propuesto por Herrero, quien se enfoca en la operación intertextual de los elementos constitutivos del fundamento del mito en los relatos, lo cual se presenta en OPN como el problema de las estructuras de poder y se actualiza en ILC con lo que Herrero denomina la reorientación del esquema fundamental del mito hacia un escenario y una problemática diferentes; lo que en ILC puede interpretarse desde la propuesta alegórica nacional enfocada en lo femenino marginalizado en oposición o inversión a la estructura de poder representada por el hospital-nación y sus cuerpos integrativos.

#### **3.2.1 El imbunche**

El mito del imbunche recorre transversalmente la literatura chilena y permea la construcción narrativa de la identidad nacional. En OPN el mito es expuesto en las historias transmitidas por el

narrador (34-37), pero no es así en ILC. Un aspecto importante para considerar es que el imbunche, a pesar de su género masculino, es un ente que los brujos han capturado, generalmente en la infancia, para transformarlo en un injerto servicial a sus propósitos, siendo despojado de lenguaje y sufriendo mal formaciones en su cuerpo. La interpretación mitológica se basa principalmente en las similitudes entre la comparación de los narradores testigo-personaje en OPN e ILC, cuyos cuerpos son sometidos a variadas intervenciones por las representaciones de poder (Jerónimo de Azcoitia en OPN, el cuerpo médico en ILC) y las relaciones de dependencia a las que intentan resistirse sin éxito. Ambos narradores no son capaces de generar el testimonio que se proponen, utilizando la corriente de consciencia como la construcción misma de un auto reconocimiento incompleto e insuficiente, en una dirección desintegradora que nunca toca la muerte, a pesar del deseo por ésta, sino que la reducción al polvo es el desenlace que aún son capaces de transmitir.

El episodio fundador del nacimiento de la narradora en ILC es interpretable como el ritual de la creación imbunchiana: “sería largo y agobiante detallar aquí los rituales por los que tuvo que atravesar mi pobre madre en el hospital” (17). El médico realiza una operación grotesca, violenta y profundamente abusiva a la madre, obligándola a una vida de sobrevivencia subyugada al hospital-nación, junto a su hija, la narradora. Ambas son ultrajadas y obligadas a entregar sus cuerpos para el funcionamiento del hospital-nación, lo que genera la ambigüedad y confusión constante en la narradora sobre su cuerpo y el cuerpo de su madre:

Con una precisión documentalista, mi madre me contó que el médico, el primero que se apoderó de nuestros organismos, la miró despectivo o no la miró, sino que se abocó a la estructura de sus genitales y al conjunto tenso de los órganos (...). Y luego se abalanzó artero para ensañarse con ella de un modo tan salvaje que en vez de examinarla la desgarró hasta que le causó un daño irreparable (13)

La narradora apunta reiteradamente a la entrega de sus cuerpos al cuerpo médico y sus fans: “porque ambos (los médicos y sus fans) nunca iban a abandonar nuestros órganos ni menos la costumbre de producirnos cortes transversales en áreas estratégicas de nuestra piel” (15), razón por la cual también los parientes las inhabilitan corporalmente: “desviaron sus miradas ante las lesiones que nos estragaban la piel” (19). La mente, fragmentada, busca refugios y espacios para protegerse del entorno, generando el efecto de capas y pliegues, tanto orgánicos (los órganos rebeldes que se parapetan en un espacio del cuerpo, la madre oculta en sus bronquios), como mentales “estamos hospitalizadas en un sector de nosotras mismas” (129). La dependencia de sus cuerpos por las enfermedades al hospital no le permite a la narradora llevar a cabo su testimonio; situadas en el

“umbral de la historia” (127), no tienen permitido hablar al respecto, ni denunciar los maltratos. Tampoco se les permite decir “gracias” en el evento de celebración nacional, sino que, en cambio, pasan por un segundo ritual que opera en sus cuerpos y la narradora denuncia que no hay información sobre lo que le han hecho, aunque ella sabe que le han quitado uno o dos órganos y les han causado heridas dolorosas (148), para luego sentenciar que “el teatro del cuerpo está al borde de concluir para nosotras (...). Me operaron mal. Dejaron a mi madre dentro de mí” (149).

Sin embargo, a pesar de la operación y el constante anuncio de la muerte, la narradora se compara con las otras trece enfermas, cuyos órganos la nación va a destruir: “en cambio mi madre y yo estamos invadidas por una cantidad incuestionable de pliegues y de vueltas que auguran la posibilidad de una nueva etapa orgánica” (156). Esto deviene en el final del libro, cuya sentencia es el polvo a causa del castigo interminable de la nación, denunciado en varias ocasiones como la siguiente: “Se traga todo y por eso en cada uno de estos años y en la percepción que me provocan las horas comprendo cómo funciona el castigo de la nación o de la patria. El castigo interminable de un territorio que me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre, que me saca sangre” (80).

Desde esta perspectiva, Bernardita Llanos, en su ensayo “Pasiones maternas y carnales en la narrativa de Eltit” (2006) menciona que en la narrativa de Eltit “la rearticulación de los mitos pasa por el cuerpo femenino, el cual se convierte en figura grotesca y excesiva, otras veces en doliente y sangrante” (108). En el caso de OPN y su narrador, según Solotorevsky, “desea el imbunche como la protección máxima, ciñéndose a dicho modelo, clausura espacios y se anula a sí mismo” (271): “quiero ser un imbunche metido adentro del saco de su propia piel” (271). El mito en ILC se actualiza desde una posición aún más subalterna. La narradora no posee ninguna injerencia en su imbunchismo, es convertida en un imbunche desde su nacimiento por los médicos, ritual reforzado con la operación y cuyo procedimiento es la única posibilidad de sobrevivencia: “Mi mamá me ordena que hable despacio. Me dice: habla de acuerdo al porte de tu cama, habla angosto, lento, incómodo, habla anémico para salir vivas de esta sala. Sí mamá” (167). Otro fragmento relevante a esta interpretación ocurre en el evento de su vuelta al “escaso margen” (103) que tiene con su madre. Ella le ordena levantarse: “deja de estar tirada como un paquete, párate ya mismo, yo no sé si eres tonta o te haces, este hueco histórico es tuyo y mío” (103).

En base a esto y remitiendo a los procesos de actualización del mito a través de la inferencia y la intertextualidad propuestos por Martínez Falero y Herrero, se puede observar en su

característica estructurante al mito imbunchiano desde la corriente de consciencia testimonial en ambas novelas, en donde ILC se posiciona como la reactualización o rearticulación del mito desde lo femenino y alegórico de la identidad nacional.

### **3.2.2 el mito de la patria y la madre**

La revisión sobre el mito de la patria realizado en el marco teórico da cuenta de la insuficiencia del discurso oficial sobre el proceso independentista en nuestro país y el ocultamiento del saldo sangriento en las clases más bajas que dieron su vida en este proceso. ILC se interpreta como una alegoría nacional que denuncia desde el cuerpo marginalizado femenino el intento de una historia que no puede ser contada por la narradora, sino es a través del cuerpo imbunchiano: “Entraré en mi cuerpo como un libro para transformarlo en memoria. Quiero preparar mi cuerpo para convertirlo en una crónica urgente y desesperada. Dejaré abiertas zonas para la interpretación y no vacilaré en denunciar mis debilidades y hasta mis abyecciones” (129). Como se ha mencionado previamente, la madre y la hija pueden interpretarse conceptualmente como los procesos que ocurrieron durante la Independencia de Chile, sin embargo, la denuncia se enfoca claramente en las estructuras instaladas sobre los cuerpos marginalizados durante la Independencia y han sido invisibilizados y abusados hasta nuestros días. Según Niebylski, los cuerpos de las mujeres se convierten en el espacio dialógico para inscribir y reflejar los discursos de discriminación y marginalización (111), por lo que la patria marginalizada es representada por la madre y la hija, en una relación de dependencia y abuso, plagada de ataques cruzados y confusiones entre ambas; mientras que el cuerpo médico y el médico fundador, cuya rostro la madre no puede distinguir (12) representan el orden hegemónico, la estructura política-económica profundamente masculina y ajena a lo femenino marginalizado.

En el ensayo previamente mencionado de Bernardita Llanos se realiza una categorización de la figura femenina en la narrativa de la autora, argumentando que las novelas de Eltit “presentan distintiva e insistentemente relaciones de extrema agresión, tanto en el espacio público como en el interior del ámbito privado; interrelaciones sujetas al autoritarismo, a la falta de derechos civiles y a la pérdida de proyectos colectivos” (104). Según Llanos, la madre en el universo narrativo de Eltit aparece como una subjetividad plural y con un cuerpo agonista, abierto y central: “Eltit también ha subrayado que a nivel simbólico la madre en Latinoamérica es la madre indígena, transformada en indigente por el bloqueo de su propia habla” (113), lo que puede extraerse en la

descripción de la madre en la página 175, una madre solícita que siempre ha mendigado las necesidades de su hija.

Dentro de las categorías definidas por Llanos, la “madre ancestral” resulta pertinente para analizar a la madre de la narradora en ILC. En esta categoría, Llanos describe que este modelo de identidad femenina sufre alteraciones en la producción de Eltit al travestirse en el falo y tomar el lugar de poder para establecer relaciones de dominio. La producción narrativa que sirve de ejemplo es el cuento “Consagradas” (1995), el cual explora la relación de la madre-hija y la perversión del afecto a través de la sacralización de la agresión física y psíquica de la madre hacia la hija: “aquí el otro existe sólo como confirmación de la relación de dominio, como afirmación del amo/madre y su poder absoluto” (119). En general, el análisis ha dado cuenta de esta relación de dependencia y abuso por parte de la madre hacia su hija, en particular en la sección 3.1 con el testimonio de la narradora sobre la construcción de mundo que impone su madre: “juntas y solas en el mundo” es un fragmento constante que construye la alegoría nacional a través del relato. A causa de esto, la narradora afirma el apego: “Me aferré a mi madre de una forma que podría considerarse maníaca o excesivamente primitiva. Lo hice porque desde nuestro nacimiento (marcado por signos de una abierta rebeldía) estuvo claro que éramos dos seres o dos almas solas en el mundo” (18).

Sin embargo, la madre resulta ser cruel y agresiva, lo que la hija justifica por la vejez: “llora más ahora porque está definitivamente senil y me dice, con un asombro genuino, qué cómo fue posible que yo sobreviviera a su hemorragia cuando ella se aferró como última alternativa a la sangre que chorreaba por todas partes para evitarme a mí. A ti, dice, a ti” (24). En su posición de hija, la narradora argumenta que, a pesar de estos discursos dolorosos, prefiere acompañarla en todo, pues la culpa de la agresividad de la madre reside en el cuerpo médico y sus ataques hacia ellas, obligándole a revisitar constantemente el evento fundacional-ritual que produce el nacimiento de ambas desde su posición marginal y en abierta resistencia, además del miedo a perderla: “por su frenesí, ávido de violencia, siempre estoy de acuerdo con mi mamá, no soporto verla perdiendo sus facultades o dilapidando sus emociones ni menos causarle una impresión neuronal que lleve los órganos que le quedan a un cataclismo final” (28).

Esto último se debe a un evento en el que sí la contradujo, relacionado con la altura del primer médico, debido a que la madre ancestral no es capaz de soportar la idea de un médico bajo, común y corriente como el causante de su hemorragia, ya que esto significaría una caída en la identidad

que ha creado para dominar a su hija (29). Este evento da cuenta de la manipulación que ejerce la madre en su propio cuerpo (ataques convulsivos) hasta lograr que su hija le dé la razón. Por lo tanto, no es sólo el territorio lo que impide a la narradora emitir su testimonio, sino también la madre: “sí, una nación o un país o una patria médica plagada de controles parciales o totales, un territorio que jamás quiso comprender mi enorme esfuerzo por graficar la hemorragia y la camilla, las convulsiones y especialmente los arañazos que me lanza arteralmente mi madre, ya demasiado afectada” (30).

En consecuencia, Llanos argumenta que la hija en el cuento “Consagradas” obedece y se entrega al rito sacrificial de su propio cuerpo dominado y demandado por madre, por lo que se instala como víctima (119). En el caso de ILC, la narradora es víctima junto con la madre del poder médico y además víctima de su madre, quien la agrede en variadas ocasiones. Uno de los fragmentos más representativos ocurre en un recuerdo que se origina en las reflexiones de la narradora sobre la operación y su estadía en la sala común. La narradora no consigue encontrar ninguna analogía de una sala como en la que está relegada, por lo que supone la inexistencia del lugar y que se trata de un invento de su madre senil para distraerse de ella. De inmediato aparece un fragmento que implica la auto censura como consecuencia de una agresión física:

    Mi madre siempre me decía, antaño, cuando yo todavía era una niña chica: Yo no lo hice, no lo hice, sí, mami, le contestaba, yo te vi. Te voy a dar un puñete por estar calumniando a tu propia madre. Y me lo daba. Después de la profusa sangre que se desplazaba desde mi nariz hasta la boca, una sangre roja, la primera, invasiva, roja como es la sangre, ella me pasaba un pañuelo o una servilleta o un simple pedazo de papel y se reía porque mi cara le parecía divertida. Se reía hasta contagiarme porque siempre mi madre ha tenido una risa demasiado pegajosa y yo misma, con la cara llena de sangre me reía con mi mamá, nos reíamos juntas de mi cara sangrante por el puñete y me tragaba la sangre que entraba por mi boca abierta hasta que mi madre empezaba a enojarse y a enojarse y estallaba su furia, ¿de qué te ríes?, ¿de qué te ríes?, ¿eres tonta o te haces?, y yo esquivaba como una virtuosa en esgrima los golpes ocasionados por su segunda racha de rabia, huía de sus puños y ella se desplomaba en el sillón, agotada, somnoliente, ausente, con los ojos cerrados para no verme más. Ojalá que nunca, pero nunca hubieras nacido, perra maligna, mientras yo pensaba en mi mamá y su estado adormilado después de una crisis de ira que obligaba a saltar y a saltar el corazón dentro de su pecho (151)

A pesar de esto, la narradora teme la muerte de su madre y la soledad (47), oscilando entre el rechazo que le produce su decadencia senil y el cuidado ceremonial que tiene con ella, debido al lazo de sangre que las une, y, además, de la unión de sus cuerpos al representar ambas la patria

marginalizada: “velamos la una por la otra, nos desvelamos la una por la otra porque yo sé que hemos durado tanto, ¿Cuántos?, ¿doscientos años?, lo hemos hecho por la forma de estar una dentro de la otra, atentas y ensambladas como muebles perfectamente organizados” (51). También hay admiración: “Me sorprende mi madre. La miro extasiada por su inamovible perspectiva, la observo conmovida ante su habilidad para comprender la raíz de cada una de las situaciones. Ella, mi madre, adentro, enroscada como una trapecista en una de mis costillas. Mi madre, que pese a la penumbra o a las penurias o gracias a la penumbra y debido a las penurias, ha permitido el lujo de mi sobrevivencia” (84).

Sin embargo, la ambigüedad es constante, puesto que la narradora denuncia también los juicios emanados desde su madre hacia ella: “Así es mi madre. Una madre que todo el tiempo pensó que yo estaba totalmente equivocada en lo que decía y aun en lo que no decía. Mi mamá que ahora está a mi lado y de manera simultánea está adentro de mí, medio muerta o un poquito viva, en algo viva, levemente o lentamente viva y aun así puede de pronto levantar un brazo para intentar arreglarme el pelo” (85).

Dentro de la caracterización de la madre ancestral por Llanos se indica que “la mujer ocupa simbólicamente el sitio de la veneración y el de la degradación” (120), tal como ocurre en las descripciones de la narradora sobre su madre: “Miro a mi mamá de reajo, ¿Qué veo?, su perfil ondulado como una bandera enteramente nacional, patriótica” (139), y también en las expresiones de sus deseos emanados desde la nostalgia: “que me lleve en brazos por la calle para que la gente nos vea o nos detenga con algún comentario abiertamente positivo sobre nosotras, una madre con su hija, ¿qué imagen podría ser más perfecta o sagrada?, ninguna” (157). La degradación es equivalente entre la madre y la hija, llamándose mutuamente mentirosas, viejas y otros epítetos ofensivos, como víbora, ave de rapiña, etc. (124-133), pese a que siempre es la narradora quien cede ante los reclamos de la madre, como en el fragmento en donde la narradora le recrimina la relevancia otorgada a los fans por parte de la madre. La madre replica de vuelta, culpándola de no entender la situación en la que se encuentran: “no estoy segura si entiendes hoy mismo a tu madre, si me respetas si quiera, si aprecias cómo escamoteo la potencia anarquista de mis ideas ante la patria médica, si consigues entender la dimensión del sacrificio feroz de mis ideas y la manera en que me mantengo viva por ti, sólo por ti” (90)

La narradora acepta incluso que la llame “perra tonta” (176). La figura de la “perra” se convierte en la metáfora que las representará junto con las otras enfermas hacia el final del relato:

“Estas heridas que viven y ladran y braman y mugen en cada segundo martirizando nuestros cuerpos” (154).

En las páginas finales la narradora inscribe la denuncia agitada de las quince enfermas, que ululan como una jauría solitaria pero la más veraz, la jauría del hambre y el abandono (184). La madre, inserta dentro de ella, comienza a ulular por el dolor de su vida y su muerte; la narradora no sabe cómo sanarla o matarla, pues tampoco tiene la capacidad de aliviar el rencor producido a cada una de las enfermas en la sala común, la patria, el país o el territorio. La madre termina consolidándose dentro de la narradora, como el órgano líder junto con el corazón y los pulmones: “en la patria de mi cuerpo o en la nación de mi cuerpo o en el territorio de mi cuerpo, mi madre por fin estableció su comuna” (185), llamando a la protesta por la historia junto con los demás órganos, completando así la misión de conquista en los cuerpos de su hija y amplificando su espíritu anarcobarroco en la historia del cuerpo testimonial de la narradora. Las enfermas se acoplan a la madre, planeando suspender la circulación insensata de la sangre (186) en una rebelión organizada. La madre entonces entrega desde el cuerpo de la hija la canción armoniosa para adormecer a las operadas y a ella, una sinfonía nacional dramática, mojando los órganos de su hija con sus lágrimas “que necesitan ser humedecidos por ella” (187).

Evidentemente, la sangre como símbolo contiene un significado fundamental. Según Llanos: “la presencia de la sangre y la configuración de una estética en torno al cuerpo femenino y su relación con ésta, hace que la novela (*Vaca sagrada*, 1991) dinamice diversas y primitivas fantasías que la cultura reprime” (120). En ILC la sangre representa el fluido vital que, en primer lugar, marca la muerte y segundo nacimiento de la madre , junto con el nacimiento de la hija y el lazo que las une en su posición de marginalidad y resistencia. La sangre es también el fluido saqueado, traficado y vendido por la estructura de poder (60). La madre en ILC también ofrece su sangre como tributo o pago para mejorar las condiciones de ambas: es el impuesto que pagan para asegurar su permanencia o sobrevivencia en el hospital (71). Sin embargo, el pago con la sangre implica claramente la consistente decadencia de sus cuerpos.

Entre las fantasías que simboliza la sangre para la madre aparece el deseo por la recuperación de su sangre y así poder manejarla ella, venderla e invertir para comprarse “un espacio histórico oscuro para las dos, un sitio tranquilo que nos permita elaborar una lista completa y rigurosa de recuerdos: uno mío y uno tuyo hasta terminar el compendio que va a anteceder nuestras muertes”

(114). En la sección de la desaparición del médico director, cuando la madre sangra profusamente por segunda vez en el relato y ambas se desesperan ante la ausencia de poder, la narradora describe que la sangre de su madre ha vuelto a ser roja, roja exclusiva. La madre culpa al director de infectar de rojo su sangre y de darse a la fuga (124). En base a esto, comienzan las ideas de la madre por fundar las mutuales de sangre, basada en su lógica y ansias insurreccionales. La narradora le argumenta que es una mala idea porque el sistema está manejado por doctores y enfermeras que podrían matarlas. La madre reclama a su hija que ella tuvo la idea de la creación de una mutual clandestina de órganos; en consecuencia, la narradora explica que su madre siembra la culpa de sus deseos o los traspassa a ella con tal de trabajar coherentemente sus paradojas (141), para así culparse y simultáneamente disculparse a sí misma. “no es solo una argucia, sino una forma de redención” (142). La narradora comenta entonces la posibilidad de seguir esperando, su madre está de acuerdo: “la historia no está preparada para las mutuales de la sangre o las mutuales del cuerpo” (142).

Finalmente, el desenlace culmina en la frustración de los proyectos emancipatorios por el control de sus fluidos vitales y órganos, lo que -desde la perspectiva de alegoría nacional- puede interpretarse como el deseo frustrado por la población marginalizada de controlar o poseer una cuota de poder sobre los negocios que impliquen tanto los recursos naturales y sus fuerzas de trabajo. Durante el relato también hay episodios en donde la sangre “multitudinaria” apunta hacia los sacrificios realizados en protestas nacionales que buscaban mejores condiciones para las clases más bajas (123).

En el caso de OPN, el doble del narrador testigo-personaje reside en Jerónimo de Azcoitia, cuya relación representa el otro mito que tensa el relato (mito edipiano según Goic). De acuerdo con Solotarevsky, la relación entre ambos se manifiesta como la polarización propia de los dobles por fragmentación: “a cada uno le corresponde una zona de un conjunto de posibilidades no compartibles. El intento de Humberto de identificarse con Jerónimo corresponde a un afán de apoderarse de los elementos luminosos de los cuales él ha estado excluido” (104). En el caso de ILC se podría argumentar que el doble se genera en base a los dobles por multiplicación, debido a que, cómo afirma Llanos, existe una confusión de fluidos que emanan de una o la otra, consagrando una unión sacrificial exaltada por la veneración y el miedo de la subordinada (121). Esto último se condice de mejor manera con la narradora y su madre, en vista de que ambas pertenecen al mismo espacio marginalizado, a diferencia de Humberto y Jerónimo de Azcoitia. Sin embargo, la

narradora no es simplemente una multiplicación o fragmento de su madre, hay un proceso de desmitificación sobre la maternidad que no permite una individuación de la hija en términos subjetivos.

El profesor Morales, en su libro *La novela contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit* resuelve esto, como se menciona en el marco teórico, al inscribir a Eltit en la tradición de la novela cuya estructura es traducible como *fragmentaria* en vista del concepto de obra. La autora no entra en una relación de ruptura con lo que Morales denomina la tradición del gran arte experimental, sino que más bien “incluye desplazamientos y rediseños interiores” (155). Esta nueva estructura da paso a un descentramiento que se traduce en el despliegue de redes, por donde circula y se ramifica el sentido. El concepto que abarca esta nueva estructura es el *rizoma*<sup>3</sup>: “una metáfora vegetal que sugiere muy bien la idea de una multiplicación discursiva en red” (155). Perdido el centro entre ambas en su relación de dependencia, el proceso de desmitificación y actualización del mito de la madre y la patria en ILC se estructura desde la ambivalencia de una madre simbólica y mitológica que replica la agresión y degradación a la que ha sido sometida, dando cuenta así de como las estructuras hegemónicas -basadas en la violencia y el abuso- se traspasan hasta las relaciones íntimas y privadas, como lo es la relación entre madre e hija en ILC. El mito de la madre patria y su símbolo de la sangre se actualiza como una denuncia a la construcción de la identidad nacional y sus emblemas principalmente católicos con respecto al núcleo familiar.

### 3.3 El espacio

El profesor e investigador Grínor Rojo, en su libro *La novela chilena, literatura y sociedad* del año 2022 incluye un ensayo sobre *Impuesto a la carne*, en donde realiza una caracterización del espacio basado en el objetivo principal de la novela, el cual es la representación ordenada de los personajes en posiciones diferentes, pero conexas, “al interior de un tinglado espacial de doble fondo al que se propone tan inclusivo como sea posible” (348). El doble fondo refiere al espacio público representado por el hospital-nación y al fondo íntimo del cuerpo de la narradora que se construye de manera testimonial e imbunchiana. Rojo describe el espacio como una pirámide de

---

<sup>3</sup> Según el profesor David Wallace en su libro *El modernismo arruinado*, el rizoma es una línea de fuga, el no lugar: “más allá de cualquier lógica binaria, el rizoma es multiplicidad, infinitas multiplicidades. Un libro no tiene tema; hay que saber qué agenciamientos operan en él. El rizoma fragmenta; no comienza ni termina, se mueve, no es nunca sedentario” (72)

clases en cuya cima se “han entronizado los médicos” (349), quienes, en cualquier circunstancia, son los portadores y los administradores visibles del poder. Más abajo “se estacionan los fans, que son los cuidadores, los inspectores, los que verifican que el orden que los médicos habrán dispuesto esté siendo obedecido” (349). En esta misma sección se encuentran las enfermeras codiciosas y los enfermos delatores, además de las barras futboleras, siniestramente violentas. Para Rojo, esta parte de la pirámide responde al “panóptico” preocupado de que en el hospital “reine la disciplina médica con un apego incontestable a cualquiera sea la doctrina que se constituye en el sentido común del orden instituido” (349). Finalmente, en la base de la pirámide “apabulladas, titubeantes pero resistiendo a pesar de ello, la pareja de protagonistas, las dos mujeres anónimas, la madre y la hija, maltrechas ambas” (349).

En concordancia con este análisis, el hospital-nación con sus integrantes en la relación jerárquica expuesta en el párrafo anterior, funciona cronotópicamente y míticamente como la estructura en la que se sustenta un país, en donde se configuran los marcos culturales, políticos y sociales en el modo denunciado a través de todo el testimonio de la narradora: “Las costumbres nacionales y los modos patrios se han traducido en un comportamiento inamoviblemente cruel desde el primer momento de nuestras vidas.” (21). Habida cuenta de las teorías del marco teórico en la sección del espacio (2.3), el hospital-nación actualiza el cronotopo del espacio-tiempo desde la alegoría del relato nacional que *debe* ser denunciado:

Mi mamá que involuciona y se disminuye mentalmente ante el pánico de que yo diga todo lo que sé de los médicos, cómo funcionan siempre en la misma perspectiva, siempre con el mismo resultado y ella siente terror ante la posibilidad que a mí se me ocurra denunciar de modo irrefutable con qué frecuencia circulan los órdenes y los expedientes y los instrumentos que van de unos a otros para controlar los hospitales o la patria, el territorio de una manera que la mayor parte de las subpacientes consideramos completamente ilegítima. (36)

Esta construcción simbólica y acumulativa de metáforas coordinadas transforma el habitar en una progresiva operación de lectura, cuyo habitar es grotesco y doloroso, terrible y difícil. Ocurre similar en OPN. Solotorevsky en el análisis que realiza sobre el espacio material en OPN plantea que existe sólo un espacio que estáticamente permanece y se proyecta en diferentes realizaciones, en donde las más relevantes son La Casa de Ejercicios y la Rinconada, puesto que poseen análogo origen: “cada uno de estos espacios es creado o recreado por un padre

(respectivamente el padre legendario<sup>5</sup> y don Jerónimo) con el fin de retener y ocultar allí a su hijo -quien es manifestación del mundo oscuro- preservando mediante dicha acción el ámbito luminoso” (196). En el caso del hospital-nación, el primer médico fundador es quien representa la figura del *páter*, cuya derivación morfosintáctica desde el latín al español pertenece a la familia semántica de patria. A diferencia de OPN, en ILC el origen no es confiable de rastrear ni tampoco resulta relevante, en vista de su naturaleza rizomática que genera el efecto de movimiento en espiral dentro del hospital-nación y las relaciones de sus integrantes:

Debido al rechazo y al miserable abandono familiar es que nacimos juntas mi madre y yo (las dos) en ese hospital completamente fracasado. El mismo hospital que ya demolieron hace muchos años para no dejar el menor vestigio de la hemorragia materna, lavando así la integridad médica que se vio severamente horadada sobre la camilla donde mi madre casi se desangra por la patología viciosa de ese médico incapaz, pero que al final de un cúmulo de errores consiguió salvar (en un nivel demasiado básico) el funcionamiento de nuestras vidas. (21)

Como representantes simbólicas de la patria marginalizada o representantes del inverso, la relevancia del ritual fundacional metaforizado en el hospital-nación devela el mito del imbunche como el trasfondo estructurante de la identidad de la narradora en ILC, puesto que “la conciencia mítica no es egocéntrica sino excéntrica. Para el hombre primitivo, el cuerpo se dispersa según las perspectivas y exigencias de la realidad ritual y no posee, en consecuencia, ninguna autonomía material” (Solotorevsky 277). El espacio configurado aquí actualiza el lugar donde los brujos desentierran al recién nacido o lactante para convertirlo en un monstruo servil y domesticado, cuya vuelta a la vida es la amnesia de la vida pasada. En el caso de la narradora en ILC, su espacio mental íntimo está dominado por su madre, mientras que el espacio de afuera representado por el hospital-nación permea todo su cuerpo con su sistema de orden jerárquico y abusivo:

Un turno que en realidad no llegó nunca. Sólo nos expusimos a las interminables esperas en estas salas hasta que finalmente pudimos comprender, con una cierta monótona resignación, que por cada una de las características que nos definen (como subpacientes) tenemos que aceptar que nos llamen, generalmente a gritos, desde el lugar que nos corresponde: la penumbra. (83)

Evidentemente el hospital-nación puede interpretarse como una heterotopía. La narradora constantemente denuncia la crisis dentro de sus paredes y en todas las expresiones relacionales contenidas en su testimonio. Según lo apuntado en el marco teórico, el profesor Cristián Cisternas

estima que la importancia de la heterotopía es la emergencia de la utopía dentro del espacio opresivo metaforizado como la estructura de poder. Sin embargo, la utopía se convierte en personal, debido a que la ciudad utópica no existe y sólo puede configurarse en la memoria. La madre de la narradora en ILC remonta a sus ideas ácratas de la comuna y sus deseos por viajar al norte, donde fundarían nuevas comunas (168), mientras que las utopías de la narradora -cuya memoria está fuertemente controlada por su madre- se remiten a recreaciones de films o, también, sueña con un mundo solo, sin su madre y sin tiempo (168). Como es de esperar, lo que ocurre en el espacio configurado como una heterotopía es una construcción alegórica del abuso a la patria marginalizada y maltratada:

Caminamos inorgánicas o anarquistas por los pasillos detrás de los pasos tortuosos de las enfermeras que siguen al médico de turno mientras nosotras, como enfermas hospitalarias, y las enfermeras, como sostenedoras de los médicos, nos desplazamos en fila por un pasillo rígido y fundamentalista custodiado por los fans. (65)

En general la narradora refiere al espacio del hospital-nación con adjetivos de rigidez, angostura y severidad (150), también apunta a la suciedad del hospital (105), suciedad que las permea y puede resultar en una amenaza de muerte, debido a la sangre derramada (116). Cuando remite al hogar que alguna vez tuvo con su madre (pues durante el relato habitan principalmente en el hospital-nación) lo describe como un espacio escaso, un hueco (103). La ciudad apenas se describe. Aparece como el espacio al que huye la narradora en su intento de liberación de la madre, la cual se dibuja en calles, rascacielos y la esquina en donde se encontró con la prima enferma (97) y el anestesista en “los años inaugurales” (101). A este respecto, en la extracción de lo reseñado en el marco teórico sobre el profesor Andrés Ferrada y su libro *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*, la interpretación del espacio desde un orden mítico permite el diálogo de la imagen imbunchiana contenida en el relato, como se ha expresado previamente.

Un fragmento que permite la interpretación de un orden mítico es la siguiente: “los muros del hospital continúan relativamente intactos, han resistido una serie de catástrofes y se sostienen gracias a la seriedad inicial de sus materiales. En realidad son unas estructuras primitivas y en cierto modo aculturales, pero que funcionan y persisten” (115). Los muros que han persistido a las constantes capaz de modernización responden a las características imbunchianas desarrolladas en el marco teórico: las capas sucesivas, una encima de la otra; la pulsión a la destrucción y construcción constante que caracteriza la identidad nacional, en tanto que la narradora no recuerda

como era el hospital antes, a pesar de llevar doscientos años esperando en la misma sala de espera (176), en la que se mueve como un “animal paleolítico” (115). En un fragmento citado anteriormente, la narradora refiere a la demolición del hospital anterior para borrar o tapar el episodio fundacional, grotesco y retorcido, el evento que las condenó a nacer y depender del hospital y su cuerpo médico.

Otro asunto relevante de lo emitido por el profesor Ferrada sobre la construcción del paisaje urbano en la producción literaria de Donoso es la emergencia del paisaje en representación de una nueva presencia, debido a que -y en consideración de los matices fenomenológicos en la percepción del espacio construido- el espacio emergente actúa en el proceso de subjetivación del sujeto, construyendo así un tránsito por un espacio con características más laberínticas que urbanísticas. En el caso de ILC, la emergencia del paisaje no es precisamente un laberinto, sino más bien un espacio sofocado por la estructura aplastante del poder:

Estamos esperando no sé qué y pese al hambre seguimos aguardando un hito histórico que todavía no se materializa, pero que está vivo en el subsuelo luchando por emerger. Nos mantenemos en estado de alerta para percibir el instante en que ese movimiento desconocido pero ejemplar se manifiesta y nuestra espera pueda ser entendida por nosotras mismas. Buscamos comprender por fin qué pasó en estos numerosos y prolongados tiempos que no nos han matado del todo. (114)

Goic, en sus trabajos reseñados en el marco teórico, también apunta a las características laberínticas propias del narrador testigo-personaje en OPN, aspecto que permea desde la construcción subjetiva hacia el espacio en un movimiento equivalente y fragmentario. En el caso de ILC existe la misma equivalencia, la misma ambivalencia entre la pulsión de sobrevivir o morir, o, en otras palabras, la pulsión entre emanciparse y escribir su testimonio o aceptar su posición subyugada al hospital y a su madre. Sin embargo, el espacio en ILC responde a una naturaleza aún más descentrada y rizomática, puesto que el hospital-nación opera como una alegoría de la construcción oficial del relato estructural nacional, el cual no da espacio para esconderse ni perderse, como en el laberinto lúgubre de una casa olvidada en algún sector ficticio de La Chimba.

#### 4. Conclusión

En términos conclusivos, la presente investigación propone un análisis sucinto de la obra *Impuesto a la carne* de la autora Diamela Eltit, inspirado en las líneas investigativas de teorías literarias propuestas en la producción académica de profesores e investigadores de nuestro país, específicamente de la facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Los tres ejes de análisis planteados previamente dan cuenta de la validez de la hipótesis sugerida en la introducción. Estos ejes se sustentan en los criterios tradicionales de los estudios literarios, los cuales son narrador, trama, personajes y el espacio-tiempo.

En consideración de la producción literaria contemporánea y en particular de las obras escogidas, se permite la reducción de estas categorías debido a que no son del todo discernibles ni suficientes para la comprensión de ILC y OPN, aunque es una línea investigativa completamente viable. Sin embargo, el enfoque objetivo de este estudio se encuentra en la mitología presente en las obras narrativas escogidas y los procesos de actualización propiamente identificados en el grueso de la exposición formulada. La importancia del mito recae en su atractivo de símbolos refaccionados, de la recuperación de los elementos rituales y en la reescritura de un orden cíclico que otorgue sentido al sujeto contemporáneo y su principal característica de alienación, alimentado por la nostalgia de los tiempos primigenios.

Los dos textos escogidos apuntan hacia una idea de trascendencia desde un marco estético grotesco. Es la trascendencia por el proceso de escritura y la construcción de un relato del sujeto alienado y marginalizado, descrito por Kayser desde lo grotesco y su tradición como una reminiscencia consciente a los maestros anteriores (229). En su análisis, Kayser define que la estructura grotesca posee una unidad propia que cada autor analizado reelabora de formas especiales y reconocibles (229), como se ha proyectado en el análisis de ILC y OPN. Ambas novelas al finalizar transmiten un texto desde un momento posterior a la muerte, desde una inmanencia oculta al relato *luminoso* u oficial. Ambas novelas se ubican en el aspecto oscuro del mito para precisamente llevarlo a la luz. En esta investigación la hipótesis propuesta se centra en el mito del imbunche y su posibilidad de configuración textual como una figura literaria estructurante del discurso narrativo. La corriente de consciencia en ambas novelas apunta a la misma clase de sujeto, en donde el mito se actualiza y actúa como agente organizador del tren de

pensamientos y la reflexión del narrador perturbado, abusado y alienado, exhaustivamente caracterizado en este trabajo de análisis. El mito en este caso emerge y apela a la memoria textual de una tradición literaria que, en apariencia, resulta difícil de digerir debido a lo caótico y grotesco que resulta el proceso simultáneo de construcción y desintegración en la identidad narrada.

A modo de conclusión, este informe sintético ofrece un marco modesto de análisis en base a tres ejes que pueden eventualmente ser ampliados y agotados en la investigación literaria contemporánea chilena. Dentro de los aspectos que pueden humildemente sugerirse a partir de este trabajo es la eventual escritura de un libro que reúna en un estudio extenso e integral la obra de la autora Diamela Eltit, al modo del trabajo de Myrna Solotorevsky en la producción novelística de José Donoso, el cual fue citado constantemente a lo largo de esta investigación.

## Bibliografía

- Álvarez, Ignacio. «Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil». *Taller de Letras*, n.º 51, noviembre de 2012, pp. 11-31.
- Anderson, Benedict R. O'G. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Primera edición en español de la segunda en inglés, Séptima reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Andrade Ecchio, Claudia. «HACIA UN MODELO DE LA NARRATIVIDAD: MIKHAIL BAKHTIN Y NORTHROP FRYE EN DIÁLOGO». *Revista de Humanidades*, n.º 28, diciembre de 2013, pp. 121-48.
- Bajtín, Mikhail Mikailovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza, 1998.
- Barrientos, Luis Alarcón. *De cuerpo a carne: el sujeto animalizado en Impuesto a la carne*. Universidad de Chile, Tesis. Zotero, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/183043>.
- Bases Curriculares: 7º y 8º básico : 1º y 2º medio*. Primera edición: julio de 2016; [Reimpresión 2019], Ministerio de Educación República de Chile, 2019.
- Blanco, Marta. *La emperrada*. 1. ed, Aguilar Chilena de Ediciones, 2001.
- Brito, Eugenia. *EN EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE DE JOSÉ DONOSO*.
- Campbell, Joseph, y Bill Moyers. *El poder del mito*. Emecé Editores, 1991.
- Cárdenas Álvarez, Renato. *El libro de la mitología*. Editorial Ateli, 1998.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 1. ed. en Colección Labor, Editorial Labor, 1991.
- Cisternas Ampuero, Cristián. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. 1. ed, Editorial Universitaria, 2011.

- Cohn, Dorrit. «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style». *Comparative Literature*, vol. 18, n.º 2, 1966, p. 97. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.2307/1770156>.
- . *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Aguilar Chilena de Ediciones S.A., 1996.
- Donoso-Tellez, Adriana. *William Faulkner's Handling of the Stream-of-Consciousness Technique*. 1960. Universidad de Chile, Tesis.
- Eltit, Diamela. *Impuesto a la carne*. Seix Barral, Editorial Planeta Chilena S.A., 2020.
- Eltit, Diamela, y Mónica Barrientos. *No hay armazón que la sostenga: Entrevistas a Diamela Eltit*. Universidad de Talca, 2017.
- Fallas Arias, Teresa. «*Impuesto a la carne*: la irrupción de una escritura antiedípica y anárquica, desde la abyección del cuerpo femenino». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 39, n.º 1, marzo de 2014, p. 179. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.15517/rfl.v39i1.13863>.
- Ferrada Aguilar, Andrés. *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*. Primera edición, EU Editorial Universitaria, 2022.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada: Santiago, ciudad imaginaria*. Ed. Planeta Chilena, 2001.
- Fuentes, Javiera Ignacia Fuenzalida. *El biopoder, la violencia y los cuerpos resistentes en Impuesto a la carne de Diamela Eltit*. Universidad de Chile, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/194211>.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Traducido por Marisa Rodríguez Tapia, Ediciones Cátedra S.A, 1998.

- Goić, Cedomil. *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Rodopi, 1992.
- Herrero Cecilia, Juan. «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Çédille. Revista de estudios franceses*, n.º 2, 2006, pp. 58-76.
- Humphrey, Robert. *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Traducido por Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas, vol. 2, Editorial Universitaria S.A., 1969.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Repr, Routledge, 2007.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. *La independencia de Chile: tradición, modernización y mito*. Ed. MAPFRE, 1992.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Traducido por Ilse M De Brugger, Editorial Nova S.A., 1957.
- . «Origen y crisis de la novela moderna». *Mapocho*, traducido por Eladio García Carroza, vol. 9, n.º 3, 1965, pp. 58-80.
- Lara Serrano, Rodrigo. *La patria insospechada: episodios ignorados de la historia de Chile*. 1a ed, Catalonia, 2015.
- Llanos Mardones, Bernardita. *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. 1. ed, Ed. Cuarto Propio u.a, 2006.
- Martínez-Falero, Luis. «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 22, enero de 2013. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6363>.
- Medina-Sancho, Gloria. *A partir del trauma: narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. 1a edición, Editorial Cuarto Propio, 2012.

- Ministerio de Educación de Chile. *Bases Curriculares 7º básico a 2º medio*. Unidad de Currículum y Evaluación, 2016, [https://www.curriculumnacional.cl/614/articles-37136\\_bases.pdf](https://www.curriculumnacional.cl/614/articles-37136_bases.pdf).
- Morales T., Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. 1a ed, Editorial Cuarto Propio, 2004.
- Morales T., Leonidas, y Diamela Eltit. *Conversaciones con Diamela Eltit*. 1. ed, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Morgheinstern, Marcela. *Esa siniestra invalidez: el cuerpo significante en El lugar sin límites y El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. 2006. Universidad de Chile, Tesis. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108890>.
- Niebylski, Dianna. «Blood Tax: Violence and the Vampirized Body in *Impuesto a La Carne*». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 15, n.º 1, 2011, pp. 107-21. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0449>.
- Prado, Nadia. «El animal de la imaginación: pensar escribiendo y escribir pensando». *Revista chilena de literatura*, n.º 86, abril de 2014, pp. 269-74. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952014000100016>.
- Promis, José. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Fernando García Cambeiro, 1975.
- Pulgar Gonzalez, Jeannette. *El obsceno pájaro de la noche: identidad y cuerpo. Novela chilena contemporánea: Vanguardia y Postmodernidad*. 2005. Universidad de Chile, Tesis. Zotero, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110299>.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván Fernando. «IMPUESTO A LA CARNE : MEMORIA DEL DESASTRE». *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 6, n.º 12, julio de 2015, pp. 10-25. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.25025/perifrasis201561201>.

- Rodríguez, José Manuel, y Omar Salazar. «¿El vuelo sin órganos? (El yo, lo oral y lo escrito en El obsceno pájaro de la noche)». *Acta literaria*, n.º 42, 2011, pp. 61-78. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.4067/S0717-68482011000100005>.
- Rojo, Grínor. *La novela chilena: literatura y sociedad*. Universidad Alberto Hurtado, 2022.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. 2. ed. en este formato, Seix Barral, 2010.
- Scarabelli, Laura. «“Impuesto a la carne”. El cuerpo-testigo y el contagio de lo común». *Kamchatka. Revista de análisis cultural.*, vol. 0, n.º 6, marzo de 2016, pp. 973-88. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7249>.
- Schoennenbeck G, Sebastián. *El sujeto en tres novelas de José Donoso*. 2006. Universidad de Chile, tesis. *Tesis Postgrado*, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108950>.
- Solís, Richard. *(Des) Cosiendo al IMBUNCHE*.
- Solotorevsky, Myrna. *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983.
- Tafra S., Sylvia. *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. DIBAM : RIL Editores : Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1998.
- Terán, Marta, y Víctor Gayol, editores. *La Corona rota: identidades y representaciones en las independencias iberoamericanas*. Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.
- Torres Andrade, María Cristina. *Cosmovisión chilota, restaurando urdiembre ancestral*. Universidad Austral, 2013.
- Urbina Tapia, Karina. *De Humberto a «el mudito» : la alienación de sujeto en El obsceno pájaro de la noche*. 2013. Universidad de Chile, Tesis. *Zotero*, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/116174>.
- Uribe Echeverría, Catalina. «EL CULTO A LO FEO Y EL INVUNCHISMO EN CHILE SEGÚN JOAQUÍN EDWARDS BELLO». *Revista chilena de literatura*, n.º 75,

noviembre de 2009. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.4067/S0718-22952009000200012>.

Wallace, David. *El modernismo arruinado: ensayos sobre literatura hispanoamericana en el (bi)centenario de la modernidad*. 1. ed, JH, Fondo Juvenal Hernández Jaque: EU, Editorial Universitaria, 2011.